

DANIEL PUCCIARELLI
JULIANA SILVEIRA MAFRA
(organizadores)

arte, crítica e política

cruzamentos e
contradições

editora



Se, a princípio, a ligação entre arte, crítica e política parece óbvia, a presente obra nos mostra o contrário. Os eixos da coletânea (“Paisagens da arte contemporânea”, “Do urbano ao virtual e vice-versa” e “Som-palavra-imagem: perspectivas críticas”) revelam o campo de forças multifacetado da temática, criando uma experiência de leitura que se integra e se complementa, com cada um dos textos ressoando nos demais. *Arte, crítica e política: cruzamentos e contradições* é, por isso, uma obra que abre espaços nesse campo prolífico, fazendo jus à complexidade do assunto.

Arte, crítica e política:
cruzamentos e contradições

Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG)

Lavínia Rosa Rodrigues

Reitora

Thiago Torres Costa Pereira

Vice-reitor

Raoni Bonato da Rocha

Chefe de Gabinete

Silvia Cunha Capanema

Pró-reitora de Planejamento, Gestão e Finanças

Vanesca Korasaki

Pró-reitora de Pesquisa e Pós-graduação

Patrícia Maria Caetano de Araújo

Pró-reitora de Graduação

Moacyr Laterza Filho

Pró-reitor de Extensão

Editora da Universidade do Estado de Minas Gerais (EdUEMG)

Conselho Editorial

Thiago Torres Costa Pereira | UEMG

Amanda Tolomelli Brescia | UEMG

Ana Elisa Ribeiro | CEFET-MG

Fuad Kyrillos Neto | UFSJ

Matheus Tymburibá Elían | UFMG

Moacir Henrique Júnior | UEMG

Ynaê Lopes dos Santos | UFF

Thiago Torres Costa Pereira

Editor-chefe

Gabriella Nair Figueiredo Noronha Pinto

Coordenadora administrativa e editorial

Arte, crítica e política: cruzamentos e contradições

Daniel Pucciarelli

Juliana Silveira Mafra (org.)

editora



Belo Horizonte, 2025

Expediente

Antônio de Andrade, Amanda Rabelo Chaves,
Caroliny Procópio e Trindade Monografias & Edições

Revisão

Sofia Carvalho e Thales Rodrigues

Projeto gráfico

Sofia Carvalho

Capa e diagramação

Este livro foi submetido à avaliação por duplo parecer às cegas, feita por pesquisadores(as) doutores(as), e à aprovação pelo Conselho Editorial.



Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença pública Creative Commons 4.0 Atribuição – Não Comercial – Sem Derivações. Direitos desta edição reservados à Editora da Universidade do Estado de Minas Gerais.

Rodovia Papa João Paulo II, 4143. Ed. Minas, 8º andar, Cidade Administrativa, bairro Serra Verde, BH-MG, CEP: 31630-900.

(31) 3916-9080 | e-mail: editora@uemg.br | editora.uemg.br



@EditoraUEMG



@editora_uemg



EditoraUemg



Editora UEMG

A786 Arte, crítica e política [recurso eletrônico] : cruzamentos e contradições / Daniel Pucciarelli, Juliana Silveira Mafra (organizadores). – Belo Horizonte : EdUEMG, 2025.

1 recurso online (215 p.) : il, fotos, pdf.

Inclui bibliografia.

ISBN: 978-65-86832-49-5

1. Arte. 2. Crítica. 3. Política. 4. Pesquisa. I. Pucciarelli, Daniel. II. Mafra, Juliana Silveira. III. Título.

CDU 7
CDD 700

Catálogo na fonte

Bibliotecária: Gesiane Patrícia de Souza CRB-6/1894

Apresentação

Arte, crítica e política: a conjunção dos três termos dificilmente provocará espanto. Se é verdade que esses elementos sempre se encontraram em certa articulação, pode-se afirmar que, há pelo menos três séculos, eles passaram, cada vez mais, a ser objeto de reflexão conjunta no Ocidente. Isso se deu, pois, nesse contexto, começava a se consolidar não apenas o que se convencionou denominar “sistema moderno das artes”, com a formatação de boa parte das instituições e linguagens artísticas que deram origem ao mundo das artes do qual, ainda hoje, em maior ou menor medida, somos contemporâneos. Mais ainda, também na mesma época, o Ocidente experimentava uma série de acontecimentos sociopolíticos cruciais – de reformas a revoluções – que também alteraram significativamente o que passou a ser compreendido por “política” desde então – com repercussões decisivas no mundo das artes.

Isso não quer dizer, no entanto, que a conjunção entre arte, crítica e política seja óbvia. Se é verdade que, tomados isoladamente, os três termos já são suficientemente polissêmicos para praticamente inviabilizar qualquer tentativa de definição apressada, então essa dificuldade aumenta exponencialmente com a sua conexão. Tomemos, primeiramente, a constelação formada por arte, crítica e política a partir do eixo da *arte*. Com efeito, é possível conceber, de um lado, uma relação de transitividade entre crítica e política, segundo a qual a arte seria crítica na medida em que é política e seria política na medida em que é crítica. Pensemos, nesse caso, em obras de arte que não apenas são diretamente engajadas do ponto de vista político, fornecendo uma crítica e uma denúncia contundentes de injustiças sociais ou socioambientais, mas que, no mesmo passo, também são críticas *em si mesmas*, em seus

expedientes internos e jogos de linguagem. Teríamos, assim, um exemplo de obra de arte que faria jus ao famoso dito do poeta Vladimir Maiakóvski, segundo o qual “sem forma revolucionária não há arte revolucionária”. Mas, de outro lado, é perfeitamente possível conceber outras formas de relação entre crítica e política no campo da arte, nas quais não impera uma transitividade direta dessa ordem. Mencionemos, por exemplo, certas obras de arte diretamente engajadas em determinado projeto político (ou mesmo de Estado), mas que reproduzem acriticamente, em sua estrutura interna, os mesmos esquemas de sensibilidade, reflexão e ação que elas acreditam denunciar; ou, ainda, obras que, à primeira vista, são inteiramente desengajadas politicamente, mas revolucionárias do ponto de vista de seus jogos de linguagem e expedientes internos.

Outras disposições e permutações entre os termos seriam ainda concebíveis, assim como a sua redefinição. Vejamos a constelação de arte, crítica e política a partir do eixo da *política*. No cenário contemporâneo, ganhou bastante destaque a hipótese de que praticamente todas as esferas da vida seriam intimamente permeadas por – ou mesmo pura e simplesmente identificadas a – relações de poder. É evidente que tanto o campo da arte quanto o da teoria não foram eximidos dessa hipótese; antes, é neles, talvez, que ela se manifesta de forma mais pronunciada. Com efeito, a investigação sobre o caráter eminentemente político de toda e qualquer produção artística, em geral, e do sistema das artes e de seus mecanismos legitimadores, em particular – desde o inofensivo juízo de gosto, até a conformação contemporânea da crítica, da curadoria e da história da arte – tornou-se uma constante no campo das artes. Isso sem mencionar o que seria, possivelmente, seu objeto de investigação privilegiado: a formação do cânone. Desse ponto de vista, a investigação sobre as possibilidades de desvelamento e de subversão das relações de poder reinantes no sistema das artes converteu-se em objeto de pesquisa proeminente no cenário contemporâneo.

O eixo da *crítica*, por sua vez, não é menos multifacetado. Integra-o, evidentemente, a já tradicional investigação no campo das artes sobre o advento, a formatação e o desenvolvimento da crítica de arte desde seus primórdios no século XVIII até a atualidade, incluindo a hipótese de sua crise na contemporaneidade (e suas relações com a crise da

política). Compõem essa investigação questões de natureza metacrítica acerca do sentido e dos critérios da crítica de arte, assim como sua interface com outras instituições do sistema das artes, como a curadoria e a arte-educação. Mas esse eixo também transcende a disciplina e a prática da crítica de arte em direção a sentidos mais abrangentes, como as próprias potencialidades críticas da experiência estética e as suas interfaces com as chamadas “teorias críticas”, entre outros.

Em suma: vê-se que arte, crítica e política formam, em seus cruzamentos e contradições, um campo de forças profundamente instável e multifacetado – que se instabiliza e se complexifica a cada vez que são dispostos em relações cambiantes ou quando se alteram suas definições –, o que, pode-se dizer, abre um vasto campo de pesquisa. É a esse campo de pesquisa que se dedica este livro. Ele é um dos primeiros resultados bibliográficos de um conjunto de pesquisas e reflexões que se encontram em algum grau de articulação ou tiveram origem no grupo de pesquisa Arte, Crítica e Política, sediado junto à Escola Guignard e ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). Entre outras contribuições, os capítulos do livro documentam resultados de pesquisas já concluídas e apresentam os desdobramentos de outras ainda em andamento ou em fase de conclusão; analisam a produção de artistas da atualidade, de diferentes linguagens e orientações, que se situam nesse campo de forças; e voltam-se à investigação sobre a configuração atual de certas instituições do sistema das artes. Dessa maneira, longe de querer exaurir esse campo de investigação praticamente inexaurível, o livro pretende operar um recorte transversal que abra um campo de problemas frutífero e pertinente no interior dessa vasta constelação. O perfil multidisciplinar dos colaboradores deste volume – oriundos das áreas de arquitetura e urbanismo, artes, comunicação, filosofia e letras, atuantes em ao menos quatro instituições diferentes – pretende fazer justiça à complexidade do tema.

O livro está estruturado em três seções. Evidentemente, elas não são estanques nem designam compartimentos segregados da temática. Pelo contrário, os artigos de uma seção podem (e devem) ressoar nas demais. A primeira seção, “Paisagens da arte contemporânea”, pretende oferecer uma amostra caleidoscópica do conjunto de questões e problemas que

povoam o horizonte da arte contemporânea, desde o sentido da categoria do artista na atualidade até tópicos como humor e natureza em relação com a produção e a fruição artística. Abrem a seção os ensaios de Daniel Pucciarelli, “Brasil, Hy-Brasil: espaço como problema crítico”, e de María Eugenia Salcedo Repolês, “Mirando a paisagem, acertei no ser humano”, que se voltam, por vias e enfoques diferentes, a três artistas contemporâneos, cuja produção aponta para a centralidade das relações entre arte e natureza: Eduardo Hargreaves (no ensaio de Pucciarelli), e Jorge Menna Barreto e Carolina Caycedo (no ensaio de Repolês). A contribuição de Juliana Silveira Mafra, “Sobre o amargo humor da arte contemporânea”, revisita sua pesquisa de doutoramento, na qual investiga os aspectos humorísticos em três situações da arte contemporânea: os artistas que utilizam o excremento como material ou referência em seus trabalhos, as artistas feministas norte-americanas dos anos 1970-1980 e o humor como estratégia política na arte latino-americana. Thiago Alcântara, no texto “Pedro Moraleida: primeiramente, pornográfico”, investiga o trabalho do jovem artista mineiro – morto trágica e precocemente no início deste século – a partir dos aspectos obscenos e pornográficos que constituem a sua estética. Por fim, no texto “Curadoria de si: a criação da imagem do artista contemporâneo”, Letícia Weiduschadt reflete sobre a mudança do estatuto do artista em direção ao que ela caracteriza como a figura “atipológica” do artista contemporâneo, processo que se dá desde o período moderno.

A segunda seção, “Do urbano ao virtual – e vice-versa”, tem como foco as diferentes espacialidades da arte da atualidade, do espaço urbano aos espaços digitais, passando, evidentemente, pelos espaços convencionais de exposição. A maioria dos textos dessa seção enfatizam, também, o aspecto explicitamente ativista da arte contemporânea, que constitui um dos principais vetores de sua dimensão política. O texto “Mar de gente”, de Clara Albinati, abre a seção abordando as manifestações de ativismos artísticos ocorridos nos últimos anos em Belo Horizonte e em outras cidades brasileiras, destacando a reativação, na atualidade, de estratégias da arte dos anos 1960. No texto “Palavra, imagem, intervenção”, Celso Azevedo Lembi de Carvalho apresenta intervenções públicas emblemáticas, realizadas em Nova Iorque pelos artistas Krzysztof Wodiczko, Alfredo Jaar e Jenny Holzer, a partir da década de 1970. Os dilemas políticos,

sociais e culturais abordados nessas intervenções são, ainda hoje, de grande relevância para as discussões que relacionam arte, crítica e política. Já no texto intitulado “A arte em espaço global a partir de uma perspectiva territorial”, Marina Romano procura compreender, a partir da experiência de dois artistas brasileiros, Antonio Dias e Vitória Cribb, como se elaboram as novas relações entre arte e espaço (de diferentes ordens) e de que maneira as disposições regionais influenciam ou determinam a produção e a recepção de suas obras.

Por fim, a seção “Som-palavra-imagem: perspectivas críticas” se debruça, como se pode antever, sobre as fronteiras entre as artes do som, da escrita e da imagem. No texto que abre a seção, “O Evangelho segundo Mano Brown (com padre Antônio Vieira)”, Victor da Rosa volta-se aos componentes e referências bíblicas presentes em um dos *raps* de Mano Brown, do grupo Racionais MC's. Em uma relação particular, o autor analisa paralelos da composição com os sermões de padre Antônio Vieira, a fim de revelar possíveis contribuições para a constituição da criação estético-política do grupo. Gustavo Silveira Ribeiro, no texto “José Leonilson, vulcanografia amorosa”, investiga o sentido estético-político dos inúmeros vulcões criados pelo artista cearense em sua produção, revelando o que o autor chama de “esboço de uma obsessão” por um signo ambíguo e irresistível para o artista em suas contradições. No ensaio intitulado “Notas sobre uma política da estética na obra de M. Dermisache”, Víctor Andrés Ovelar González pretende pensar o entrelaçamento entre política, estética e linguagem na escrita assêmica da artista argentina Mirtha Dermisache, verificando as consequências e os possíveis significados de uma escrita trabalhada fora das funções comunicativas da linguagem racional. Fechando a obra, no texto “Da alegoria da biblioteca (e da ruína) como instância mnemônica”, Maria Angélica Melendi investiga o tema da memória a partir dos dispositivos de coleção e arquivamento, mobilizando trabalhos de arte que discutem a iminente ruína das bibliotecas e que, de acordo com a autora, marcariam o colapso das atuais formas de vida e de sociabilidade.

Daniel Pucciarelli e Juliana Mafra

Organizadores

Sumário

PAISAGENS DA ARTE CONTEMPORÂNEA	13
Brasil, Hy-Brasil: espaço como problema crítico	14
Daniel Pucciarelli	
Mirando a paisagem, acertei no ser humano	29
María Eugenia Salcedo Repolês	
Sobre o amargo humor da arte contemporânea	39
Juliana Silveira Mafra	
Pedro Moraleida: primeiramente, pornográfico	66
Thiago Alcântara	
Curadoria de si: a criação da imagem do artista contemporâneo	81
Letícia Weiduschadt	
DO URBANO AO VIRTUAL – E VICE-VERSA	102
Mar de gente	103
Clara Albinati	
Palavra, imagem, intervenção	118
Celso Azevedo Lembi de Carvalho	
A arte em espaço global a partir de uma perspectiva territorial	134
Marina Romano	

SOM-PALAVRA-IMAGEM: PERSPECTIVAS CRÍTICAS	147
O Evangelho segundo Mano Brown (com padre Antônio Vieira)	148
Victor da Rosa	
José Leonilson, vulcanografia amorosa	159
Gustavo Silveira Ribeiro	
Notas sobre uma política da estética na obra de Mirtha Dermisache	180
Andrés Vásch	
Da alegoria da biblioteca (e da ruína) como instância mnemônica	192
Maria Angélica Melendi	
Sobre os(as) autores(as)	209

**PAISAGENS DA ARTE
CONTEMPORÂNEA**

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

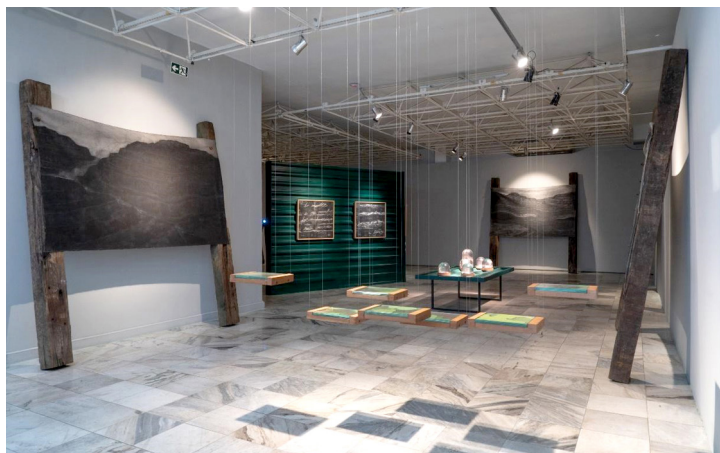


Figura 1 – Exposição Brasil, Hy-Brasil, de Eduardo Hargreaves, 2023

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 retroprojetor 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 retroprojetor, 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*

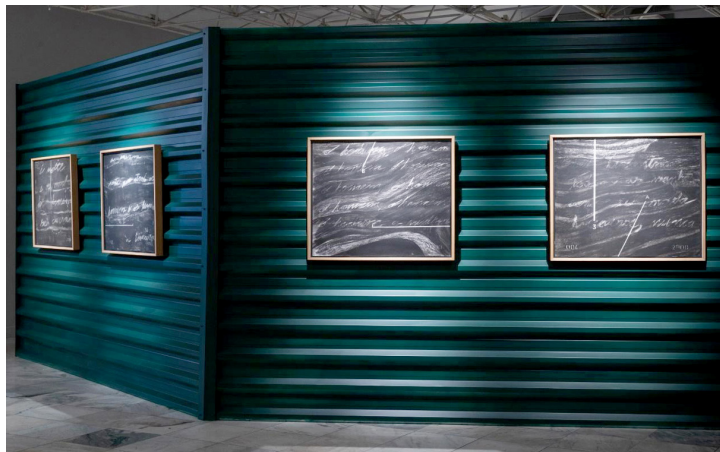


Figura 3 – Exposição Brasil, Hy-Brasil, de Eduardo Hargreaves, 2023

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 redundaria, 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.

**Mirando a paisagem,
acertei no ser humano**

María Eugenia Salcedo Repolês

Proponho, neste capítulo, olhar para a produção de dois artistas latino-americanos, Carolina Caycedo e Jorge Menna Barreto, tendo em mente a seguinte questão: diante do projeto de morte (necropolítica e negacionismo das mudanças climáticas) instaurado na contemporaneidade, como estabelecer pontos de conexão para imaginar outros futuros possíveis por meio da arte?

A escolha desses artistas se dá por dois motivos. Primeiramente, por serem artistas latino-americanos trabalhando em diálogo com a natureza, ou *a partir* da natureza. Como diz o antropólogo Tim Ingold “aprendemos *a partir* daqueles *com* os quais estudamos. O geólogo estuda tanto com as pedras quanto com os professores; ele aprende com elas, e elas lhe contam coisas” (Ingold, 2022, p. 12, grifo nosso). O interesse aqui está justamente em como esses artistas pesquisam e olham para a natureza como parte do sistema e não como um objeto. Aliás, eles se veem dentro do sistema e não como observadores de algo externo, fortalecendo, nesse sentido, a noção que será trabalhada ao longo deste ensaio, que é a importância de operar a partir de uma consciência de conexão. O segundo motivo é por se tratar de artistas que estiveram na 32ª Bienal de São Paulo, Incerteza Viva, em 2016. Essa Bienal anunciava, já sob o próprio título proposto, a incerteza que caracteriza a contemporaneidade. Foi uma bienal que propôs observar as noções de incerteza e as estratégias oferecidas pela arte contemporânea para abarcá-la ou habitá-la (Volz; Rebouças, 2016, p. 21). Assim, cria o pano de fundo ideal para iniciar uma reflexão sobre como os gestos artísticos dialogam com uma discussão interdisciplinar que toca em questões delicadas e complexas.

Incerteza Viva considera as incertezas como um sistema de orientação generativo e se constrói sobre a convicção de que, para enfrentar objetivamente as grandes questões do nosso tempo, como o aquecimento global e seu impacto em nossos habitats, a extinção de espécies e a perda da diversidade biológica e cultural, a crescente instabilidade econômica e política, a injustiça na distribuição dos recursos naturais da terra, as migrações globais e a assustadora disseminação da xenofobia, é necessário desvincular a incerteza do medo (Volz; Rebouças, 2016, p. 21).

A proposta de desvinculação da incerteza da morte é um convite a olhar para o gesto artístico como aquele que dá conta do desconhecido, do inacabado, do “em processo” e da abstração. Considerar a incerteza como um processo regenerativo é dar um passo para o lado, observando o projeto capitalista e necropolítico de um outro ponto de vista – sem perder o senso crítico, conceitual e ativo tão familiar à arte contemporânea.

Ao ler o texto *Necropolítica*, de Achille Mbembe, no qual ele explica as origens e caminhos da política que se vê no direito soberano de matar, nos deparamos com as origens desse modelo. O texto continua dizendo também das formas da necropolítica: “As guerras da época da globalização, assim, visam forçar o inimigo à submissão, independentemente de consequências imediatas, efeitos secundários e ‘danos colaterais’ das ações militares” (Mbembe, 2018, p. 51). A preocupação de Mbembe gira em torno dos efeitos políticos e sociais desse sistema e torna evidente a frieza com a qual o sistema opera ao colocar tudo e todos à mercê do projeto de morte, como meros efeitos secundários ou danos colaterais. O que não fica evidente, mas poderia ser uma forma de ver a extensão do projeto de morte, é perceber que, para além dos seres humanos, o todo que a necropolítica destrói inclui também outros seres, como a flora e a paisagem em si. Nos trechos abaixo ele nos ajuda a começar a imaginar a extensão do impacto.

[A máquina de guerra] tomou a forma de uma guerra infraestrutural que destruiu pontes, ferrovias, rodovias, redes de comunicação, armazéns e depósitos de petróleo, centrais

termoelétricas, centrais elétricas e instalações de tratamento de água. Como se pode presumir, a execução de tal estratégia militar, especialmente quando combinada com a imposição de sanções, resulta na falência do sistema de sobrevivência do inimigo (Mbembe, 2018, p. 50).

Em correlação com a nova geografia de extração de recursos, assistimos ao surgimento de uma forma governamental sem precedentes que consiste na “gestão de multitudes” (Mbembe, 2018, p. 58).

Começar uma reflexão sobre arte e natureza citando a necropolítica faz sentido na medida em que vamos percebendo o quão estamos imersos política, cultural e socialmente nesse projeto, assim como é impossível desassociar qualquer dano ao meio ambiente da nossa saúde individual e coletiva. Mais ainda, é urgente que percebamos o impacto que isso tudo tem sobre nosso imaginário (campo privilegiado da arte).

Nesse quadro, em que a modernidade parecia ainda sustentar seu círculo de influência mesmo entre aqueles que a criticavam ou esgarçavam seus valores, o desastre de Brumadinho adquire essa função simbólica: ser a imagem literal do colapso do projeto moderno brasileiro. Pois o desastre parecia trazer a certeza de que não era mais possível para a vanguarda artística conservar sua posição ambígua, que transitava entre a afirmação transgressora da liberdade e o apoio do Estado, das elites e das instituições, especialmente no que se refere à questão ambiental. Hoje, passados dois anos da tragédia, temos que admitir que o luto cedeu lugar à acomodação. Outros e tantos lutos se tornaram mais imperativos. Novos desastres ambientais – como as recentes queimadas na Floresta Amazônica – se sobrepujaram àquele, cujos efeitos perversos são agora invisíveis (Siqueira, 2021, p. 486).

De um lado, o fracasso de um projeto imaginativo do progresso e desenvolvimento nacional, bem como o papel das vozes coletivas e criativas

diante de tamanha tragédia. Do outro, uma América Latina pioneira no reconhecimento dos direitos da natureza.

Em um movimento vanguardista, a Assembleia Constituinte do Equador de 2007, consolidada em 2008, aponta “com clareza aonde deveria marchar a construção de uma nova forma de organização da sociedade se realmente pretende estabelecer uma opção de vida que respeite e conviva dentro da Natureza” (Acosta, 2016, p. 122). Colômbia, Chile e Panamá seguem o exemplo do Equador, e, no Brasil, cidades como Bonito (PE), Paudalho (PE) e Florianópolis (SC) reconhecem os direitos da natureza em suas leis orgânicas municipais. Mas a realidade do dia a dia é outra, e muitas vezes a ponte entre um projeto e o cotidiano recai sobre o poder de imaginação e criação do ser humano.

É nesse aspecto que a arte, principalmente a arte contemporânea, tem um papel fundamental. Vale lembrar que a situação é tão complexa a ponto de ter que lidar tanto com a necropolítica quanto com o fato de que “as mudanças climáticas não impõem apenas o desafio de questionar algumas noções profundamente arraigadas, mas sobretudo, o de mudar substancialmente o modo como se vive hoje” (Nunes, 2016, p. 6). Pego emprestada a pergunta de Bruno Latour no seu ensaio *Esperando Gaia: a composição de um mundo em comum por meio da arte e da política*: “O que podemos fazer quando as perguntas são grandes demais para todos, e especialmente quando são grandes demais para o escritor, ou seja, para mim?” (Latour, 2013, p. 50).

Ao final do mesmo texto, Latour destaca a importância e a urgência de

[...] reunir todos os recursos possíveis para preencher a lacuna entre o tamanho e a escala dos problemas que temos de encarar e o conjunto de estados emocionais e cognitivos que associamos às tarefas de responder ao chamado de responsabilidade, sem cair em melancolia ou negação (Latour, 2013, p. 71).

A seguir, faço o relato, em primeira pessoa, de duas obras de arte que abordam essa ação de reunir recursos sociais e simbólicos que fazem

toda a diferença em como olhamos ou participamos da obra de arte e, consequentemente, em como refletimos sobre a nossa vida e a contemporaneidade. Nos dois casos, vemos o processo de pesquisa dos artistas serem tão importantes quanto o resultado. O que poderia ser considerado como os bastidores da obra de arte, neste caso, passa a ser a teia que conecta e dá sentido à ação.

No caso da colombiana Carolina Caycedo, a ação consiste em alguns desenhos expostos na parede. Desenhos expressivos, mas que contêm uma ingenuidade fantástica por apenas contar uma história. E, diga-se de passagem, uma história antiga. No caso do brasileiro Jorge Menna Barreto, a ação se apresenta como um restaurante em plena operação! Se não fosse pelo contexto de uma bienal ou ainda pelos detalhes estéticos que ligam o brasileiro ao formalismo conceitual da escultura contemporânea, poderíamos dizer que as imagens às quais temos acesso hoje da obra *Restauro* (2016) tratavam apenas de mais um restaurante descolado da metrópole que é São Paulo.

Relato 1 – No meio do caminho encontrei um rio

Tudo em uma bienal é imenso. Caminhar por uma bienal é um exercício e tanto. Como ela está situada no prédio da Fundação Bienal de São Paulo, de autoria de Oscar Niemeyer, no Parque Ibirapuera, o processo para encontrar um bebedouro ou um banheiro torna-se uma odisséia. Foi nesse contexto, na minha busca pelo básico, que me encontrei diante da água. No meio da polifonia da exposição, deparei-me com os *River Books* (2016-2018) da artista Carolina Caycedo. A sua participação, eu já sabia, consistia em muito mais elementos (e maiores) do que somente aqueles cinco desenhos na parede, mas foi exatamente a sua escala que me chamou a atenção.

Cheguei perto para conseguir ler o que estava escrito em cada “livro” e consequentemente mergulhar nos detalhes do desenho em si. Os livros

de Caycedo são desenhados à mão, expostos sem vidro, como quem quer que a conversa seja direta, sem intermediários, em uma voz intimista. “Meu corpo nasce em uma pequena lagoa, onde os páramos formam um nó e os córregos se abraçam em uma estrela hídrica” (Caycedo, 2016a, [n. p.], tradução nossa).¹ Assim começa a falar Yuma, isto é, o rio Yuma, que conta a sua história no desenho que é uma interpretação de rituais e mitos desses rios em disputa. Os desenhos tratam do contexto sociopolítico dos rios, do seu entorno e do ecossistema.

O livro todo se articula a partir do desenho do leito do rio, que percorre as páginas sanfonadas encadernadas pela própria artista. Por estar em espanhol, senti-me conectada, afinal, nasci no Equador e já visitei a Colômbia inúmeras vezes. Mesmo não conhecendo o rio em questão, não tive como ficar indiferente, essas águas também correm por mim.

Já no desenho *Watu* senti falta de ar e voltei à superfície para respirar. Aqui o relato está em português e fala de Bento Rodrigues, em Minas Gerais, estado no qual moro atualmente, e a falta de fôlego se repete, pois faço este relato em 2022, após o desastre de Brumadinho. “Enquanto isso, a mãe água e o pai tempo, com seu fluxo, limpam pacientemente o corpo do avô Watu” (Caycedo, 2016b, [n. p.]). A sensação de conexão é imediata e se dá em diversos níveis. As imagens do desenho são atraentes, fáceis e diretas. Ilustrações que desdobram o texto. O texto, um relato longo, detalhado e simples dos fatos. Sem que os fatos desconsiderem o elemento sensível, mágico e imaterial do que está sendo narrado. Quem narra é o rio, que sou eu também. Minha sede mudou. Tenho sede de algo mais visceral agora depois de encontrar esses rios no meio da Bienal.

Relato 2 – Decidi comer paisagens

Hoje em dia, como exclusivamente paisagens. As paisagens que como são diversas, coloridas, cheias de vida, e posso dizer que ao final da refeição

1 “*Mi cuerpo nace en una pequeña laguna, en donde los páramos forman un nudo y las quebradas se abrazan en una estrella hídrica.*”

todos os seres dessa paisagem continuam vivos. Gostaria de ter tido a oportunidade de comer na obra de arte *Restauro* (Barreto, 2016) sendo vegana, mas na época comia sem tanta consciência. Mesmo assim, já estava no caminho de conseguir estabelecer uma conexão direta entre meus hábitos e minha saúde, bem como uma consciência disso em relação ao meu corpo, o corpo coletivo e o sistema. Alguns anos antes, tinha lido sobre a pele ser o maior órgão do corpo humano e isso mudou radicalmente todos meus hábitos cosméticos. A importância disso para este relato é que a primeira vez que comi no *Restauro*, eu já estava “com um pé atrás” em relação às críticas e à resistência que ouvia de colegas e do público. Quão difícil é para uma pessoa se jogar em uma experiência antes de racionalizá-la por meio da análise? Quão permeáveis (porosos!) somos em relação à cultura na qual crescemos ou na qual estamos inseridos?

Comer no *Restauro*, interessante, foi uma experiência disruptiva na mesma medida em que foi corriqueira e familiar. Não é todo dia que se come a obra de arte estando dentro de uma obra de arte, mas todo dia (naquela época) eu comia em “mais um restaurante”. *Restauro* era mais um restaurante, descolado e lindo na sua proposição arquitetônica de “microclimas”, confortável até. Barulhento como qualquer praça de alimentação, com suas filas e pessoas de todo tipo. No meio desses ruídos, os sons da agrofloresta me lembravam a proposta desse espaço de ser uma experiência de metabolização e digestão, tanto física quanto mental.

Ao comer o “prato feito” (paisagem), eu acessava os bastidores daquele alimento, sentindo o *pot-pourri* de sabores da história de cada agricultor por trás do alimento e dos caminhos da pesquisa artística de Jorge Menna Barreto. No sistema atual de produção alimentícia, tudo que compõe nosso prato fica invisível. Tenho quase certeza de que não gostaríamos de ver o que está por trás e, se víssemos, talvez desejássemos outras paisagens. O que não sei é quanto tempo mais conseguimos sustentar a falsa ilusão que não sabemos. “[A] incerteza indica deficiência, falta, lacuna de conhecimento por parte do sujeito: se algo me parece incerto, é porque não detenho o conhecimento necessário para prever seu resultado de modo seguro” (Nunes, 2016, p. 3). Diante do projeto de morte (necropolítica e negacionismo das mudanças climáticas) instaurado na

contemporaneidade, como estabelecer pontos de conexão para imaginar outros futuros possíveis por meio da arte? No final dos anos 1970, no famoso experimento chamado de *Rat Park*, Bruce K. Alexander e sua equipe concluíram que o oposto do vício é a conexão. Até que ponto e até quando vamos sustentar o vício coletivo que faz com que a morte (nossa, dos outros e da terra) seja aceitável, desejável ou imaginável?

As obras de arte dos dois artistas latino-americanos apresentados aqui retratam alternativas e futuros/presentes possíveis ao cultivar esse gesto da conexão. Convidam-nos a ver e a saber, a olhar por trás da cortina. As pesquisas são redes multidisciplinares, fazendo com que a arte não seja tão mais hermética, tornando a linguagem cada vez mais acessível. Tanto Carolina Caycedo quanto Jorge Menna Barreto saem do campo da arte e vão ao encontro do mundo real, em toda sua lambança e complexidade sociopolítica, ajudando-nos a ver melhor e a imaginar além.

No fim das contas, não era apenas a concepção de natureza dominante na modernidade ocidental que era excessivamente limitada e unidimensional; a noção de humanidade era igualmente empobrecida pelo silenciamento de outras realidades e visões daquilo que *nós, humanos*, podemos ser (Nunes, 2016, p. 6, grifo do autor).

Referências

- ACOSTA, A. **O bem viver**: uma oportunidade para imaginar outros mundos. Tradução de Tadeu Breda. São Paulo: Elefante, 2016.
- BARRETO, J. M. **Restauero**. 2016. Instalação. Original. Exposta na 32ª Bienal de Arte de São Paulo.
- CAYCEDO, C. **River Books**. 2016a. Desenho variável. Original. Exposto na 32ª Bienal de Arte de São Paulo.
- CAYCEDO, C. **Watu**. 2016b. Desenho variável. Original. Exposto na 32ª Bienal de Arte de São Paulo.
- INGOLD, T. **Fazer**: antropologia, arqueologia, arte e arquitetura. Vozes: Rio de Janeiro, 2022.
- LATOUR, B. Esperando Gaia: A composição de um mundo em comum por meio da arte e da política. *In*: CUY, S. H. C.; HOFF, M. (org.). **A Nuvem**: uma antologia para professores, mediadores e aficionados da 9ª Bienal do Mercosul. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais, 2013.
- MBEMBE, A. **Necropolítica**: biopoder, soberania, estado de exceção política da morte. Tradução de Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- NUNES, R. Da medida da incerteza à incerteza da medida. *In*: **32ª Bienal de São Paulo**. Ecologia e incerteza. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016.
- SIQUEIRA, V. B. “Sobra o que sempre existiu”: Arte moderna e ecologia no Brasil. **Arts**, São Paulo, v. 19, n. 42, 2021. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ars/a/zqRRwdK6sfZZsxZCmV3w3Wm/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 10 ago. 2022.
- VOLZ, J.; REBOUÇAS, J. Incerteza Viva: Guia. *In*: **32ª Bienal de São Paulo**. Ecologia e incerteza. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016.

Sobre o amargo humor da arte contemporânea¹

Juliana Silveira Mafra

1 Este trabalho foi elaborado com o apoio do Edital PQ 02/2022 PROPPG/UEMG.

I

Apresento neste capítulo algumas elaborações a partir de temas explorados em minha tese de doutorado, defendida na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), em 2017. Interessei-me pelo humor desde os primeiros trabalhos plásticos que desenvolvi no final da década de 1990, quando estudava na Escola Guignard (Belo Horizonte/MG). Naquela época, o humor em meus trabalhos era sempre apreciado ou desprezado, mas dificilmente passava despercebido. Vem dessa época também meu interesse por trabalhos como os de Paul McCarthy, Guto Lacaz e Gilbert & George, artistas que, naquela época, não eram tão acessíveis quanto hoje, uma vez que chegavam apenas por revistas ou por professores que apresentavam suas pesquisas em sala de aula.

Por outro lado, ainda antes da graduação em artes, a leitura do livro *Bouvard e Pécuchet* já tinha me inspirado. Nele, Flaubert (1981) escarnecia da sociedade do final do século XIX, criando dois personagens que se diziam cansados de tanta ignorância ao seu redor. Por isso, se isolaram no campo, vivendo toda sorte de experiências e fracassando em todas elas, devido à própria ignorância e arrogância, evidentes para o leitor, que ri de tanta estupidez. No final do livro, havia um material que viria a ser o *Dicionário das ideias feitas*, um projeto não concluído, no qual nenhuma frase seria de autoria de Flaubert, mas coletadas da sociedade burguesa – que Flaubert, um dândi, atacava –, ou de livros e enciclopédias da época. Esse material serviu de inspiração para o “Inventário das ideias feitas” (Mafru; Lucas, 2011), que desenvolvi com Samir Lucas e apresentei

como anexo à minha dissertação, em 2011. Nesse inventário, coletamos ideias que foram desenvolvidas na arte moderna, mas principalmente na arte contemporânea, e as imprimimos em pequenos cadernos coloridos. Nesses livretos, encontram-se sugestões de escolha para quem deseja desenvolver alguma daquelas ideias em seus próprios trabalhos.

Ainda que a literatura tenha me inspirado, foi principalmente a observação de obras de arte que me intrigavam e o estudo do contexto no qual elas foram produzidas que dirigiram meu olhar durante minhas pesquisas. Mas, neste trabalho, fugiu ao meu objetivo exemplificar e definir as muitas categorias existentes ligadas ao humor.

Muitos historiadores, filósofos e poetas se dedicaram a uma vasta bibliografia sobre o riso, a melancolia, a comédia, a ironia, o grotesco etc., desde os antigos, como Aristóteles, Hipócrates, Diógenes, entre outros, passando pelos tratados medievais e renascentistas e pelos modernos Bergson, Escarpit, Baudelaire, Freud e Breton, até os contemporâneos Minois, Bremmer e Roodenburg, Alberti, Bakhtin, para citar apenas alguns. Mas é nas últimas décadas que têm surgido trabalhos envolvendo estudos especificamente sobre o humor nas artes visuais: o livro editado por John Welchman, *Black Sphinx: On the Comedic in Modern Art* (2010), a exposição chilena *Gracia divina* (2013), curada por Andrea Pacheco e os textos e curadorias de Jo Anna Isaak (desde 1982) – entre outras referências. É importante ressaltar o fato de que o humor não se restringe apenas à comédia ou está ligado exclusivamente ao riso, pois o termo carrega em si um pouco de cada transformação semântica e cultural que sofreu ao longo do tempo, desde seu significado ligado ao temperamento, que remete à medicina antiga medieval, até àquele relacionado ao riso e à comédia, advindo do século XVI. Em sua etimologia, humor, do latim *umor*, se refere aos líquidos corpóreos que eram considerados determinantes das condições físicas e mentais do indivíduo. O sangue, a fleuma (secreção pulmonar), a bile amarela e a bile negra determinariam, respectivamente, os humores sanguíneo (empolgado, emotivo, exagerado, impulsivo, explosivo); fleumático (amigo, desmotivado, calmo, frio, medroso); colérico (raivoso, agressivo); e melancólico (introverso, contemplativo, pessimista). O mau humor seria proveniente de um desequilíbrio

desse líquidos e o bom humor, do equilíbrio. Apesar de não ter mais uma conotação medicinal, o termo guarda algo importante para o que chamamos de temperamento.

Para exemplificar essa sobrevivência do humor antigo através dos séculos, Escarpit cita o “despertar da emoção” no século XVIII, que fez com que surgissem termos como sensibilidade e sentimento, observando que “a prova de que se trata realmente de um humor no sentido médico é que o nome que se lhe dá é um nome anatômico: *spleen*, quer dizer, o baço hipocrático como a localização da melancolia” (Escarpit, 1962, p. 47, tradução nossa).²

Geralmente, o sentido mais utilizado quando se usa a palavra humor é o cômico. Essa associação acontece desde o século XVI, quando o termo foi associado à comédia nas peças teatrais *Every man in his humour* (1598) e *Every man out of his humour* (1599), do inglês Ben Jonson, que satirizava a teoria medicinal dos humores para ridicularizar seus personagens. Até então, o tema era abordado pelos termos de riso, risível e cômico. O francês Robert Escarpit afirma que, no final do século XVI, a palavra humor estava na moda em toda a Europa, quando começou a aparecer na linguagem literária (Escarpit, 1962), e que “Ben Jonson [...] selou de maneira praticamente indissolúvel, a aliança semântica do cômico e do humor” (Escarpit, 1962, p. 18, tradução nossa).³

O humor caricatural do século XIX, considerado por Escarpit como a fase em que o humor atinge sua maturidade, também é explorado nesta pesquisa. Porém, ao acentuar elementos característicos da época, causando desconforto na classe burguesa, o humor não é necessariamente empregado como caricatura de uma personalidade, e sim num sentido mais amplo – como o utilizado por Flaubert, Baudelaire e Manet –, de caricatura da sociedade e de seus personagens. Para o autor,

2 “Y la prueba de que se trata realmente de un humor en el sentido médico es que el nombre que se le da es un nombre anatómico: *spleen*, es decir, el bazo hipocrático, localización de la melancolía.”

3 “Ben Jonson [...] ha sellado de manera prácticamente indisoluble la alianza semántica de lo cómico y del humor.”

a caricatura é um “humor comprometido” (Escarpit, 1962, p. 71) cuja apreciação indica a maturidade de uma sociedade, qualquer que seja seu regime político. Pude perceber que o humor utilizado por todos os artistas que pesquisei em meu trabalho é politicamente comprometido.

Outro aspecto constante nas obras abordadas em minhas pesquisas remete à noção de *economia* como descrita por Freud, da qual derivam os trabalhos mentais do chiste e do humor. “O prazer nos chistes pareceu-nos proceder de uma economia [psíquica] na despesa com a inibição”, diz ele, e “o prazer no humor, de uma economia [psíquica] na despesa com o sentimento” (Freud, 1998, p. 218), como se o humor acontecesse “à custa do desencadear de desespero que não se produziu” (Freud *apud* Minois, 2003, p. 526). Em outras palavras, Minois explica que

[...] o humor é, assim, um processo de defesa que impede a eclosão do desprazer. Ao contrário do processo de recalque, ele não procura subtrair da consciência o elemento penoso, mas transforma em prazer a energia já acumulada para enfrentar a dor (Minois, 2003, p. 526-527).

Os estudiosos observaram também a existência de um sentido moderno do humor. Para Escarpit, o humor moderno é sociológico; já Bergson enfatiza a função social do riso, cujo meio natural é a sociedade. Para este último, o riso inspira um medo, pois “reprime as excentricidades” e “flexibiliza enfim tudo o que pode restar de rigidez mecânica na superfície do corpo social” (Bergson, p. 15). Assim, ele persegue um “objetivo útil de aperfeiçoamento geral”, tentando eliminar qualquer rigidez do corpo ou do caráter: “Essa rigidez é a comicidade, e o riso é seu castigo” (Bergson, 2001, p. 15). Disseminado por todos os cantos e tendo penetrado em todos os domínios, o humor sacode certezas e demonstra a complexidade do ser humano. Trabalho com a ideia de que essa palavra carrega todos esses sentidos que um dia teve. E em cada situação, um sentido ou mais são privilegiados.

Alguns dos trabalhos de arte observados em minha pesquisa podem evocar variados sentimentos que podem até mesmo interditar o riso,

como a sensação de nojo que pode impedir a fruição humorística de um trabalho de Paul McCarthy, por exemplo, porque o humor tem uma dimensão subjetiva. Um trabalho de arte pode ser engraçado para uma pessoa e não para outra, da mesma forma que não acharemos graça da mesma piada para sempre. Ainda que seja possível explicar onde acontece o humor em uma obra de arte, é difícil explicar o que é o humor, pois ele é vário e isso é o que o mantém vivo. Logo que vira uma fórmula, perde sua graça. Assim, investigar o humor é investigar a essência humana, o que somos, em toda nossa diversidade.

II



Figura 1 – Escultura inflável *Complex pile*, de Paul McCarthy, 2007

Fonte: Wikimedia.org.⁴

A escultura *Complex pile* (2010), do artista norte-americano Paul McCarthy, é um trabalho com um apelo popular que causa risos, estranhamento e

4 Imagem sob licença Creative Commons Atribuição 2.0 Genérica, publicada sem alterações: <https://creativecommons.org/licenses/by/2.0/deed.pt-br>. Disponível em: https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:Air_Pressure_-_Complex_Pile_-_Shit_Pile_%283727094348%29.jpg.

controvérsias. Intrigava-me observar o espanto e a zombaria que a escultura provocava. Eu a admirava por sua capacidade de ser um “inofensivo brinquedo inflável” em forma de algo que é considerado nojento e desagradável e por ela trazer à tona aspectos menosprezados pela civilização, amenizando cinicamente a sensação de abjeção em sua recepção.

Eu não poderia imaginar por quais caminhos essa escultura inflável me levaria, como ao estudo do grotesco, do *kynismo* antigo e do cinismo moderno. O surrealismo, no qual me detive em minha dissertação *Algumas aproximações entre o humor e a arte e o Inventário das ideias feitas* (2011), aparece nesse trabalho de McCarthy para discutir o grotesco, o abjeto, o baixo material, motivos de discórdia e inimizade entre Breton e Bataille.

Com esses estudos, percebi uma sólida cultura questionadora, que vem desde a Grécia Antiga até os dias de hoje e que reivindica os aspectos corporais ignorados por uma cultura que idealiza o que deve ser considerado belo e importante, hierarquiza as partes do corpo e acredita no progresso da civilização.

Até chegarmos a um tempo em que o cocô enlatado fosse vendido a preço de ouro por Piero Manzoni, artistas e filósofos como Diógenes, Rabelais, Nietzsche, Toulouse Lautrec, Duchamp e Bataille percorreram caminhos mais solitários em relação à cultura dominante. A partir daí, as polêmicas vêm nos divertir e nos livrar dos ideais, da seriedade, do respeito, da pompa, do que exclui e hierarquiza as partes do corpo e os conhecimentos que vêm dele.

Vista dessa perspectiva histórica, *Complex pile* preserva algumas características cínicas antigas (*kinikós*), como a questão crucial para Diógenes da consideração do conhecimento produzido a partir de todo o corpo e não apenas de parte dele. Os anônimos da internet que diziam que *Complex pile* era um cocô de cachorro não estavam equivocados. A escultura é como uma homenagem à “obra” que o filósofo *kynikós*,⁵ Diógenes, que vivia como um cão, deixava em praça pública. A escultura de McCarthy

5 Em grego, *kynikós*, como Diógenes era identificado, significa “cão” e “cínico” (Malhadas; Dezotti; Neves, 2008).

também é apresentada no espaço público, negligenciando os valores que estão introjetados em nossa cultura e no nosso entendimento de civilidade.

Em minha tese, produzi uma lista de obras que retomam os aspectos *kynikós* e grotescos, mas também o espírito da antiarte dadaísta, do baixo material surrealista. Listei ainda as ideias conceituais da década de 1960 e artistas que vêm apresentando seus pensamentos sobre o excremento, associando-os a uma variedade de temas como: o racismo (Chris Ofili); a religião (Andres Serrano, Gilbert & George); o erotismo e a falta dele no corpo como máquina (Win Delvoye); o processo civilizatório e sua violência (Paulo Nazareth); a identidade (Gilbert & George); o corpo sob o ponto de vista feminino (Kiki Smith, Cindy Sherman) ou apenas uma piada consigo mesmo (a *tag* SAMO, de Basquiat), entre outros.

III



Figura 2 – Frames do documentário *Louise Bourgeois: The Spider, The Mistress and The Tangerine*, 2008

Fonte: LOUISE Bourgeois: The Spider, The Mistress and The Tangerine (2008).

Em minha tese (Mafra, 2017), realizei também um estudo denominado “O riso das artistas feministas” que partiu de um incômodo pessoal, o

de ouvir e ler que as mulheres não têm senso de humor ou não sabem provocar risadas, ou outros comentários desse tipo.

Nesse estudo, trago o relato de Louise Bourgeois sobre uma memória de infância na qual ela relata uma situação em família em que seu pai, contando uma história à mesa do jantar, constrange Louise, fazendo com que todos riam. Desenhando uma figura na casca de uma tangerina, que ele diz ser sua filha, seu pai se faz de surpreso ao notar que, ao recortar a figura e retirar a casca da fruta, por trás dela aparece a haste interna da tangerina, que é associada, por todos, a um pênis, justificando a zombaria coletiva ao detectarem algo que a pequena Louise não possuía. Essa piada ilustrada fez com que todos à mesa rissem, menos ela. Em 2008, com a tangerina na mão, Louise Bourgeois, então com 97 anos, refaz a encenação de seu pai, no documentário *Louise Bourgeois: The Spider, The Mistress and The Tangerine* (2008).

A piada do pai de Louise não era endereçada a ela, era sobre ela. O humor sobre uma mulher e o humor de uma mulher podem conter diferenças. Para rir com o pai de Louise era necessário desconsiderar os sentimentos da menina e exibi-la à família com desprezo por considerá-la incompleta e inferior. Para rir com Louise, de sua história traumática contada décadas depois, foi necessário solidariedade. Para que ela também possa rir, a artista apresenta sua história, que é tanto uma resposta ao seu pai quanto uma reflexão que pode ser estendida e ampliada para um contexto maior: a sociedade.

Em um texto de 1905, “O valor do riso”, Virginia Woolf diz que o humor seria “algo muito sério para ser cômico” e “muito imperfeito para ser trágico” (Woolf, 2014, p. 34). Para ela, o humor acontece quando temos um sorriso nos lábios e água nos olhos, ele “pintaria melhor” a natureza humana do que a comédia e a tragédia.

Entendi a iniciativa dessas mulheres e me solidarizei com elas em minha tese de doutorado, inclusive por ver figuras mundialmente reconhecidas, como o historiador Georges Minois, que, em seu estudo sobre o riso de quase setecentas páginas publicado em 2000, não reconhece as mulheres

como engraçadas, “somente a mulher velha”, quando teria, para ele, perdido sua feminilidade (Minois, 2003, p. 611). Ele frisa o lado agressivo do riso para supor sua ausência nas mulheres (Minois, 2003) e acaba escrevendo que as mulheres desprezam a inteligência e não são capazes de ter senso de humor.

Além de essas tristes opiniões chamarem muito a atenção, ele não se interessou pelas pesquisas sobre o riso e o humor que vêm sendo realizadas por mulheres e não se justifica para emitir tais posições. Não seria o caso de perguntarmos se ele entende e se solidariza com as questões das mulheres? Se ele conseguiria rir com elas das críticas que elas fazem? Se ele entende a ironia das mulheres ou se ele é o que Bergson⁶ considera como uma vítima dela?

Vimos, na declaração de Arlene Raven (1994, p. 61), que as apresentações das experiências realizadas pelas estudantes e pelas professoras que se reuniram em *Womanhouse*, na década de 1970, causaram forte emoção no público feminino que assistia à primeira sessão, em risos e lágrimas. Tratando de suas experiências na época, mesmo que dolorosas, as mulheres riam entre si das performances e das instalações que elas apresentavam umas às outras. De acordo com seu relato, isso não teria acontecido quando os homens estiveram presentes, na sessão da semana posterior, dedicada a um público misto. Com a presença deles, o clima era de desconforto, de inapropriado silêncio, risos envergonhados e aplausos abafados (Raven, 1994, p. 61).

Jo Anna Isaak, desde 1982, vem fazendo exposições e publicando textos sobre a história do riso das mulheres. Suas duas exposições, *The Revolutionary Power of Women's Laughter* (Nova Iorque, 1982) e *Laughter Ten Years After* (Vancouver, 1995), culminaram no livro *Feminism and Contemporary Art. The Revolutionary Power of Women's Laughter* (1996),

6 A ambiguidade da mensagem irônica possibilita um entendimento divergente. A ironia deve ser proposta e vista como tal, pois seu propósito somente se completa numa recepção que a perceba. Seu leitor é valorizado porque é visto como capaz de compreender a mensagem cifrada que lhe é dirigida, transformando-se em vítima se não for capaz de perceber a duplicidade de sentido do discurso.

no qual a pesquisadora, além de fazer uma leitura crítica de pontos-chave da arte moderna hegemônica, elabora histórias de e sobre mulheres, mostrando-nos o radicalismo de um riso que tenta provocar mudanças culturais.

Nas experiências de *Womanhouse*, curiosamente, apesar de um início mais difícil em que era necessário trazer tudo que fosse negativo da experiência feminina para se ter uma noção do trabalho que teriam, vimos uma arte utópica e positiva que utiliza estrategicamente o humor para romper as barreiras e opressões, mas também como modo de obtenção de prazer.

Por notar que a arte contemporânea sofre influências positivas de uma crítica feminina persistente, Jo Anna Isaak declara já ter sido acusada de ser utópica e romântica por acreditar no potencial subversivo da condição marginal (Isaak, 1996, p. 4).

Na história contada por ela, a arte ocidental começa com a imagem das mulheres ridentes retratadas por Leonardo da Vinci em argila e gesso e registradas por Giorgio Vasari no texto fundador da disciplina da história da arte, *Vida dos artistas* (Vasari, 2011). Séculos mais tarde, Freud recuperaria essas esculturas, atribuindo ao sorriso dessas mulheres uma antiga memória que Leonardo teria de sua mãe sorrindo, antes de ter se separado dela.

Jo Anna explica que, com o texto de Freud sobre o humor, fica claro o potencial do narcisismo feminino: “agora o narcisismo [da mulher], ao invés de ser meramente um veículo para suscitar a admiração e a inveja no homem, se tornou uma qualidade louvável por si só” (Isaak, 1996, p. 13, tradução nossa).⁷ Em outro texto, “Sobre o narcisismo”, Freud (1996) fala que os seres humanos capazes de manter um narcisismo primário até a idade adulta seriam as mulheres, os criminosos e os humoristas. Já em seu texto de 1927, “O humor”, ele fala que a grandeza do humor é resultado do triunfo do narcisismo:

7 “Now narcissism, rather than merely being a vehicle to elicit the admiration or envy of men, has become a laudable quality in its own right.”

Como os chistes e o cômico, o humor tem algo de liberador a seu respeito, mas possui também qualquer coisa de grandeza e elevação, que faltam às outras duas maneiras de obter prazer da atividade intelectual. Essa grandeza reside claramente no triunfo do narcisismo, na afirmação vitoriosa da invulnerabilidade do ego. O ego se recusa a ser afligido pelas provocações da realidade, a permitir que seja compelido a sofrer. Insiste em que não pode ser afetado pelos traumas do mundo externo; demonstra, na verdade, que esses traumas para ele não passam de ocasiões para obter prazer (Freud, 1996, p. 166).

Jo Anna Isaak demonstra que o riso das mulheres tende a se evadir da lei, é rebelde, o que ela ilustra com o filme de Marleen Gorris, *A Question of Silence* (1983). Nele, três mulheres acusadas do assassinato de um homem não tentam se defender. Sem combinar qualquer coisa, elas permanecem em silêncio durante todo o julgamento, mas ao final, no interrogatório ao qual o magistrado as submete, começam a rir das perguntas feitas pelos promotores de acusação, e o riso delas contagia todas as outras mulheres que assistem ao julgamento, contagiando também quem assiste ao filme, fazendo-nos entender que não servem para as mulheres as leis sobre as quais o julgamento se apoiou e, extensivamente, as leis da sociedade de um modo geral. “Este é um exemplo do revolucionário poder do riso das mulheres” (Isaak, 1996, p. 14, tradução nossa),⁸ diz a autora.

Associando os dois textos citados de Freud, Jo Anna Isaak demonstra que as mulheres têm importância especial para a ideia do riso como estratégia de liberação, riso que ligaria um calculado otimismo explícito ao prazer. Para Isaak, essas estratégias estariam relacionadas à teoria política de François Rabelais sobre o riso, segundo a qual o riso tem o potencial de perturbar a autoridade do Estado e da Igreja. Uma das artistas estudadas por Isaak, Nancy Spero, utiliza em seus trabalhos figuras femininas antigas, como a Sheela-na-gig aplicada na arquitetura de castelos e igrejas da Irlanda e do Reino Unido nos séculos XI e XII. A figura feminina ri enquanto abre sua vulva em direção a quem a contempla. Um pouco do trabalho dessas mulheres foi resgatar histórias que não foram levadas em

8 “*This is an example of the revolutionary power of women’s laughter.*”

consideração e reinterpretar as que já foram escritas. Aproveitando-se criticamente das teorias de Freud, Isaak reconta a história que pensávamos conhecer, abrindo-a a novas possibilidades e perspectivas.

Entre a melancolia e a paródia, as artistas norte-americanas dos anos 1970 se agrupavam para reivindicar representações igualitárias nos espaços destinados à arte, questionando o que demonstravam ser uma “mitologia artística” ou “contos de fadas tão óbvios”. Linda Nochlin (1971) diz ainda que, desde Vasari, concebe-se “um poder misterioso” ao “grande artista” dotado de gênio e “poderes sobrenaturais”. Hal Foster, em “Funeral para um cadáver equivocado” (2000), observou a característica da arte pós-moderna, isto é, da arte feita após as *Brillo boxes* (1964), de Andy Warhol, de questionar a arte moderna e seus métodos. As artistas da década de 1970 reivindicavam também um lugar na história da arte.



Figura 3 – Capa do catálogo *Womanhouse*, mostrando Judy Chicago e Miriam Schapiro, 1972

Fonte: judychicago.com.⁹

9 Disponível em: <https://judychicago.com/gallery/womanhouse/pr-artwork>.



Figura 4 – Instalação *The dinner party*, de Judy Chicago, 1979

Fonte: Flickr.com.¹⁰

Judy Chicago, que desenvolveu o primeiro programa de arte feminista nos Estados Unidos, no Fresno State College, e depois a *Womanhouse*, com Mirian Schapiro e suas alunas, encerra a década de 1970 com uma instalação monumental, *The dinner party*, que, além de ser uma homenagem a 1.038 mulheres que marcaram a história ocidental, serviu, de acordo com Schapiro, como um termômetro para perceber onde as mulheres estavam na história da arte. A instalação, símbolo da arte feminista dos anos 1970, foi construída artesanalmente com a ajuda de quatrocentas pessoas. Uma enorme mesa em forma de um triângulo equilátero, posta para 39 mulheres (desde a deusa da fertilidade, de Sappho e Ishtar, passando por Artemisia Gentileschi, até Virgínia Woolf e Georgia O’Keeffe) cujos nomes aparecem cuidadosamente bordados em toalhas sobre a mesa, acompanhadas de um cálice, talheres e um prato de cerâmica, principal motivo de polêmicas sobre o trabalho. Combinando com sua respectiva toalha, quase todos os pratos representam a forma de diferentes vulvas, que se fundem em flores e borboletas. Do chão, como uma base metafórica para o aparecimento dessas 39 mulheres, saem 999 outros nomes

10 Imagem sob licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 2.0 Genérica, publicada sem alterações: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.0/deed.pt>. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/lugri/1177084979>.

grafados, em dourado, em azulejos também triangulares, que compõem o piso denominado *Heritage floor*.

O banquete de Judy Chicago é uma festa com desejos de felicidade, é uma comemoração pelo trabalho realizado, apesar de ter demorado, devido a interdições políticas no final da década de 1970, vinte e oito anos para conseguir, em 2007, seu lugar definitivo no Brooklin Museum em Nova Iorque. Bakhtin nos conta que o banquete está “indissoluvelmente ligado às festas, aos atos cômicos, à imagem grotesca do corpo; além disso, e da forma mais essencial, ele está ligado à palavra, à conversação sábia, à verdade alegre” (Bakhtin, 1987, p. 245). Para ele, a absorção do alimento no banquete é uma forma de encontro alegre e triunfante com o mundo, onde o sujeito o engole ao invés de ser engolido por ele, “o banquete celebra sempre uma vitória” (Bakhtin, 1987, p. 247), na qual o corpo triunfa alegremente.

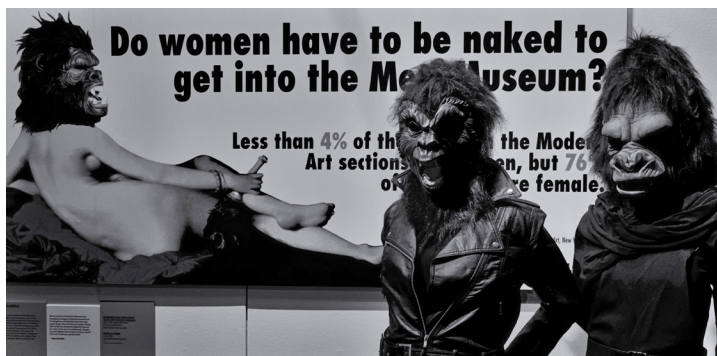


Figura 5 – Guerrillas Girls

Fonte: Wikimedia.org.¹¹

Apropriando-se das experiências humorísticas das feministas, as Guerrillas Girls, em 1985, resolvem utilizar o riso e o humor como principal

11 Imagem sob licença Creative Commons Atribuição-CompartilhaIgual 2.0 Genérica, publicada sem alterações: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/2.0/deed.pt-br>. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Guerrilla_Girls_-_V%26A_Museum,_London.jpg.

estratégia subversiva, investindo contra o sistema da arte. Disfarçadas com máscaras de gorila, mulheres anônimas colam cartazes em Nova Iorque denunciando a convivência com a exclusão feminina, levantando o número de exposições individuais de mulheres em museus e galerias da cidade, enviando cartas sugerindo alterações de títulos de exposições, elaborando código de ética para museus ou demonstrando a discrepância de valor dado às obras de arte feitas por artistas do gênero masculino e do feminino. Em 1989, uma obra de Jasper Johns custava o mesmo valor que as obras de setenta mulheres, entre elas Frida Kahlo, Eva Hesse, Sonia Delaunay, Cassat, Morisot etc.

As Guerrillas afirmam usar o humor como arma contra seus opressores, ridicularizando-os através do riso, tentando diminuir sua força. Por meio do humor e da ironia tentam exorcizar a angústia e infundir confiança, privando o adversário de sua arma psicológica. Para Bergson (2001), acima de tudo, o riso é uma correção. Com mensagens instrutivas e diretas, baseadas em dados e estatísticas que as comprovam, o riso, o humor e a ironia dessas mulheres funcionam como instrumentos pedagógicos que visam a uma reeducação das instituições de arte, dos artistas e da sociedade de um modo geral.

As estratégias do humor das mulheres tentam, desde sempre, quebrar a autoridade da História e a autoridade do Estado e da Igreja sobre seus corpos. Vimos, desde o início, que a importância dessa demanda é consciente para elas. “[C]ontra todas as formas de autoritarismos”, diz Jo Anna Isaak (2013, p. 28, tradução nossa).¹²

IV

Outro aspecto estudado em minha tese foi o humor como estratégia política na arte latino-americana. Por meio da análise dos aspectos humorísticos na fundação da arte moderna da América Latina, identifico

12 “[...] *against all forms of authoritarianism.*”

algumas estratégias humorísticas utilizadas pelos artistas na contemporaneidade, que aqui apresento resumidamente. Nas três estratégias fundadoras da arte moderna latino-americana verificadas por Andrea Giunta (1996) – a antropofagia, de Oswald de Andrade, o mapa invertido, de Joaquín Torres García, e a apropriação da apropriação, de Wifredo Lam –, constatamos que o humor desempenhou um papel importante em cada uma delas.

Preocupados com a criação de uma identidade própria na arte e em contestar a cultura europeia e suas ideias colonialistas, os artistas utilizaram o humor invertendo símbolos, satirizando os opressores e assimilando, antropofagicamente, o estereótipo de selvagem, tentando estabelecer uma independência de pensamento, livre de quaisquer condições subalternas.

Em seu pequeno texto, “O chiste e sua relação com o moderno”, apresentado em um painel de debate sobre humor realizado em Buenos Aires, Roberto Jacoby diz que seria “possível investigar toda a arte dessa época sob o microscópio dos diversos e multiformes mecanismos do engraçado” (Jacoby, 1994, p. 353, tradução nossa).¹³ Para ele, o prazer que extraímos de toda a arte moderna tem a ver com o cômico, o chiste e o humor.

Sem entrar em detalhes, Jacoby cita a tradição *pop* – desde Lichtenstein até Win Delvoye com seus excrementos –, toda a obra de Duchamp e a de Malevich – com seus quadrados branco sobre branco e preto sobre preto e sua opção pela “não representação”. Ao final, Jacoby faz uma provocação, dizendo que se quisermos “encontrar quase completa abstinência de humor é necessário emigrar da esfera da arte e ingressar no círculo da crítica e das instituições de arte” (Jacoby, 1994, p. 355, tradução nossa).¹⁴

Durante o período da ditadura argentina, Jacoby desenvolveu a sua “Estratégia da alegria”, uma forma calculada de viver melhor durante

13 “Y diría más, diría que es posible investigar todo el arte de esta época bajo el microscopio de los diversos y multiformes mecanismos de lo gracioso.”

14 “Para encontrar casi completa abstinencia de humor es necesario emigrar de la esfera del arte e ingresar en el círculo de la crítica de arte y de las instituciones del arte.”

o período de terrorismo de Estado, mesmo tendo amigos próximos e familiares assassinados pelo regime. Foi uma forma de os artistas não perderem o ânimo ou de não se privarem da alegria e da arte, a despeito da violência do governo militar. A cena *underground* do *rock'n'roll* funcionava como forma de antagonismo ao regime ditatorial na Argentina. “[...] dançar e desfrutar de estar juntos pode ser vivido também como um ato político de tremenda potência disruptiva”, diz Jacoby (2011, p. 20, tradução nossa).¹⁵ Os artistas se negavam a aceitar que o corpo deveria ser subjugado à vontade política do momento, resgatando o prazer, inventando vestimentas e desafiando as normas homogeneizantes esperadas pela sociedade, “uma revolução com sex appeal” (Longoni, 2011, p. 26, tradução nossa)¹⁶ perturbadora e inquietante.

Entre outros artistas contemporâneos, estudei o humor no trabalho do uruguaio Luis Camnitzer, que vive nos Estados Unidos e nos apresenta uma visão dialética da vida, sempre trabalhando com ideias contrastantes, tentando o máximo de sinceridade e autocrítica, um autêntico humorista. Em meados de 1965, o artista diz ter decidido que preferia ser um exibicionista intelectual do que um emocional (Camnitzer, 2010, p. 16), caracterizando justamente o que foi descrito por Bergson (2001) como campo propício para o humor, isento de emoção, envolto na indiferença mais fria. Há algum tempo o artista vem discutindo com seus alunos uma estrutura moral que ele chama de cinismo ético, que significa atuar evitando causar dano, mas mantendo uma perspectiva cínica sobre o mercado, para usá-lo sem ser utilizado (Camnitzer, 2010, p. 34), “utilizar a corrupção sem se corromper” (Camnitzer, 2012, [n. p.], tradução nossa)¹⁷ em prol de uma educação mais transparente, diz ele.

15 “[...] *bailar y disfrutar de estar juntos puede ser vivido también como un acto político de tremenda potencia disruptiva.*”

16 “[...] *una revolución con sex appeal.*”

17 “[...] *utilizar la corrupción sin corromperse.*”



Figura 6 – Escultura de cerâmica *Sem título*, de Nadín Ospina, 1999

Fonte: Flickr.com.¹⁸

Para o artista uruguaio, a única solução para o problema da estereotipação da identidade das periferias seria a reapropriação desses estereótipos, renovando-os e, assim, redefinindo a nossa identidade. Segundo Camnitzer (2012), o humor e a ironia seriam os veículos mais eficazes para essa reapropriação, para “desinternalizar” os elementos estereotipados. O artista colombiano Nadín Ospina é um exemplo dessa iniciativa. Em 1992, o artista se apropria de esculturas pré-colombianas falsas e as apresenta em uma instalação denominada *In partibus infidelium* (Em terras de infiéis, em tradução livre), que parodia um museu etnográfico, com vitrines do século XIX e paredes pintadas como uma selva, onde se ouvem sons de grilos e sapos; “uma coisa exótica”, diz ele, “a encenação da falsidade” (Herzog, 2004, p. 15, tradução nossa).¹⁹ Logo depois, Ospina passa a fazer encomendas a esses artesãos anônimos e desenvolve seus projetos de esculturas “pré-colombianas”, representando conhecidos personagens da cultura norte-americana – com os desenhos dos Simpsons, do Snoopy e do Mickey Mouse transformados,

18 Imagem sob licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 2.0 Genérica, publicada sem alterações: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/2.0/deed.pt-br>. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/arte/3330203022>.

19 “[...] *una cosa exótica* [...] *la encenificación de la falsedad*.”

por exemplo, nas figuras Mochicas e Chac Mool encontradas nas culturas maias e astecas. Nesses trabalhos, Ospina supera as preocupações modernas de autoria, autenticidade e originalidade da obra se apoiando em citações, terceiras pessoas, paródias e apropriações para apresentar uma problemática da aculturação que ocorre na América Latina através dos desenhos infantis. Em outra instalação, *Colombialand* (2005), ele se apropria de um brinquedo da série Lego Adventures, na qual personagens nativos latino-americanos são representados de modo caricatural como maus, ameaçadores, com cicatrizes no rosto, armas e bombas que são utilizadas para sequestrar personagens brancos. A grande instalação questiona o “brinquedo educativo” ao revelar as relações econômicas e de poder que antes estavam obscurecidas.



Figura 7 – Exposição de *Museu Travesti do Peru*, de Giuseppe Campuzano, 2003

Fonte: Flickr.com.²⁰

Já na estratégia de reformulação histórica, o artista peruano Giuseppe Campuzano, em seu *Museu Travesti do Peru* (2003), reúne objetos, recortes

20 Imagem sob licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial-Compartilhagual 2.0 Genérica, publicada sem alterações: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.0/deed.pt-br>. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/museo-dantioquia/24172830719/in/photostream>.

de jornal, fotografias, trabalhos de arte, mapas, textos e todo tipo de materiais na tentativa de construir uma narrativa sobre algo que foi ignorado e apagado pela história hegemônica. O *Museu Travesti* não tem espaço físico, cabe em uma mala, é portátil. Ele é apresentado dentro de outro museu, ou galeria, ou na rua, em uma performance e, desde 2008, também em livro. O *Museu de Campuzano* é uma transgressão ao museu, ele entra por uma brecha, como obra de arte, inserindo-se em um contexto histórico e questionando-o ao mesmo tempo, recusando-se a ser clandestino. O tom paródico e profano do trabalho subverte a pretensa seriedade do museu, da Igreja, da História e da arte. Mario Bellatin diz que o museu de Campuzano “é de tal magnitude e espanto que não podemos deixar de nos surpreender a cada momento com um largo sorriso congelado em nossos rostos” (Bellatin, 2007. p. 11, tradução nossa).²¹

O *Museu Travesti do Peru* causou furor ao ser apresentado na 31ª Bienal de São Paulo, juntamente com trabalhos como *Deus é bicha*, organizado por Miguel López, *Espaço para abortar*, do coletivo boliviano Mujeres creando, ou *Errar de Dios*, de Leon Ferrari, que apresentava imagens religiosas envoltas em baratas e escorpiões. O Instituto Plínio Corrêa de Oliveira – defensor da tradição, da família e da propriedade – promoveu uma campanha de protesto contra a Bienal, convocando pais e alunos da rede de ensino fundamental para exigir o cancelamento da excursão de seus filhos ao evento.

Em *Alguém voou sobre o vazio* (2005), Javier Tellez desenvolve uma estratégia de expansão dos limites, juntamente com os pacientes psiquiátricos do Mental Health Center of Baja California (Centro de Saúde Mental da Baixa Califórnia, em tradução livre), em Mexicali. Sua obra envolvia um homem-bala que foi lançado por um canhão circense sobre a cerca da fronteira do México com os Estados Unidos. Antes disso, os pacientes fizeram um desfile segurando cartazes com dizeres como “nós pacientes também somos humanos” ou “uma vida com drogas não é vida”, frases elaboradas por eles em um *workshop* onde também desenvolveram suas roupas, máscaras, músicas etc.

21 “*Es de tal magnitud el espanto que no podemos dejar de sorprendernos a cada momento con una mueca de sonrisa congelada en nuestros rostros.*”



Figura 8 – Intervenção *Paracaidista*, Av. Revolución, 1608 bis, no Museu Carrillo Gil, de Héctor Zamora (2004)

Fonte: Wikimedia.org.²²

Já o artista mexicano Hector Zamora trabalha com o ambiente, extrapolando os limites do museu, com uma reflexão voltada para a arquitetura orgânica das pessoas sem casa, das invasões e das favelas, comuns em países considerados em desenvolvimento. Para tanto, ele utiliza uma gíria comum em seu país: *paraquedista*, aquele que cai ou pousa num lugar que não lhe pertence, e por lá precisa ficar provisoriamente ou para sempre. Em 2004, o artista construiu e morou por três meses numa construção improvisada, feita com placas de madeirite anexadas às paredes externas do Museu Carrillo Gil, na Cidade do México. Parasitariamente, a residência anexa aproveitava a água e a eletricidade do Museu, enquanto devolvia para ele seus dejetos líquidos e sólidos através de encanamentos e fiações ao modo das moradias clandestinas.

Tanto Hector Zamora quanto Javier Telles utilizam o humor absurdo e insólito para expandir e questionar os limites estabelecidos na nossa cultura, e buscam, ainda, aproximar-se do público, estimulando-o a perceber o seu entorno. Ambos trazem questionamentos éticos para o

22 Imagem sob licença Creative Commons Atribuição-Compartilhada 4.0 Internacional, publicada sem alterações: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.pt-br>. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paracaidista_Av._Revoluci%C3%B3n_1608_Bis.jpg.

centro do debate, questionando mecanismos de exclusão. Em *Alguém voou sobre o vazio*, o riso do circo e do carnaval consiste numa estratégia liberadora das limitações geográficas e sociais: o humor e a celebração como cura alternativa ao isolamento, à segregação e ao racismo.

A ocupação de Zamora só pode ser aceita como paródia da realidade e obra de arte, e não para atender a uma necessidade de moradia. De toda forma, a instalação exemplifica uma possibilidade de ocupação de prédios públicos localizados em regiões de fácil acesso, que possuem boa infraestrutura, em vez de terrenos desocupados e distantes.

O humor de Tellez e Zamora tem uma função social ao se colocar no meio da sociedade, questionando os costumes e apresentando o que deveríamos ser: uma sociedade que convive com as diferenças. Valendo-se de ideias absurdas, os artistas convidam o público a rir e a experimentar reflexões mais profundas, abordadas indiretamente, que visam borrar fronteiras e limites, trazendo para o campo de visão o que estava além da margem. O poder desses artistas é o de fazer o público rir e de instruí-lo mediante o riso, com um humor comprometido que faz rir para refletir, fragilizando a indiferença das pessoas.

Recentemente, pesquisas vêm mostrando um aumento no número de exposições que abordam o humor, evidenciando o crescente interesse pelo tema. Salvatore Attardo lista dez exposições que aconteceram na década de 2010²³ e Andrea Pacheco cita mais quatro, no mesmo período,²⁴ todas realizadas em Londres, Paris, Madri, Deli, mas a maioria delas nos Estados Unidos. A própria Andrea Pacheco realizou, na Sala Gasco de

23 Maira Kalman (Jewish Museum, NY, 2011); Terminal Jest: Dark Humor in Recent Art (2011); Humor, Wit and Satire (Delhi, India, 2011); Kuniyoshi (Honolulu Academy of Arts, 2010); Humor, Irony and Satire (Kemper Art Museum, Kansas City, 2010); Disinhibition: Black Art and Blue Humor (Hyde Park Art Center, Chicago, 2008); Exploring Humor in Drawing (J. Paul Getty, Los Angeles, 2008); Situation Comedy (traveling exhibit, 2007) Humor and Mischief in New Taiwanese Art (2007); e Funny Bones (Laguna Art Museum California, 2004). Cf. ATTARDO, 2014, p. 64.

24 As coletivas: Ironia (Fundación Miró de Barcelona, 2001); When humour becomes painful (Migros Museum, Zurich, 2005); a mostra individual de Fischli & Weiss (Tate Modern, MOMA, Centre Pompidou e Museo Reina Sofia, 2007-2009) e a exposição histórica Rude Britannia: British Comic Art (Tate Britain, 2010). Cf. PACHECO, 2013, p. 4.

Arte Contemporânea, uma mostra com dezesseis artistas chilenos e de outros países chamada Graça divina, o humor como estratégia artística (2013), resultado de uma pesquisa de três anos.

A mostra de Pacheco foi o ponto de partida para esta escrita sobre a América Latina. O título criado por Andrea Pacheco influenciou minha escrita, assim como o nome do grupo de estudos que frequento, Estratégias da arte numa era de catástrofes, coordenado por Maria Angélica Melendi. Pensar o humor como estratégia é pensar que os artistas não têm como objetivo provocar uma gargalhada no final, mas sim fazer valer as situações prazerosas que envolvem o trabalho e a realidade que os cerca. Dessa forma, além de compartilhar suas ideias e fazer com que o espectador que entende suas críticas se sinta valorizado, os artistas colaboram para uma distribuição igualitária de poder, apresentando o estado de espírito particular de cada um, o seu modo particular de ver as coisas e de colocar suas ideias para dialogarem.

É bom lembrar que o humor, como disse Escarpit, é “um terreno vago, em que as fronteiras são imprecisas e as palavras enganadoras” (1962, p. 131, tradução nossa).²⁵ Quando se trata do humor, tudo é relativo. Ele pode ou não conter a ironia, a dialética, o cômico etc. O que parece ser sua forma geral é a sua intenção de romper com o círculo dos automatismos (Escarpit, 1962, p. 130), ajudando as pessoas a sobreviverem numa era de catástrofes.

O amargo humor da arte contemporânea, título de minha tese, que foi dado por Maria Angélica Melendi após sua leitura, faz pensar no incômodo que antecede a situação humorística, algo doloroso, irritante ou desagradável que o artista critica ou que serve de base para sua proposta e que sempre estará lá como contraponto da experiência prazerosa. Dizem que “o palhaço é um charlatão que esparrama tanta gargalhada da boca pra fora” (A valsa dos clowns, 1983, [n. p.]). Perceber o lado amargo do humor é aprofundar a reflexão sobre as contradições contidas nas ideias.

25 “*Estamos en un terreno vago, en que las fronteras son imprecisas y las palabras engañosas.*”

Referências

- A VALSA dos clowns. Intérprete: Chico Buarque. Compositores: Chico Buarque e Edu Lobo. In: BUARQUE, C.; LOBO, E. **O grande circo místico**. Som Livre. 1983. CD.
- ATTARDO, S. **Encyclopedia of humor studies**. Texas: SAGE Publications, Inc. 2014.
- BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. O contexto de François Rabelais. 6. ed. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo; Brasília: Hucitec; Editora Universidade de Brasília, 1987.
- BELLATIN, M. Tener a la mano lo que no está llamado a existir. In: CAMPUZANO, G. **Museo travesti del Perú**. Peru: Institute of Development Studies, 2007.
- BERGSON, H. **O riso: ensaio sobre a significação da comicidade**. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes. 2001.
- CAMNITZER, L. Luis Caminitzer: Daros museum. Zurich, march 11-july 4, 2010. **El museo del barrio**, New York, february 2-may 29, 2011. Daros. Hatje cantz. 2010.
- CAMNITZER, L. La corrupción en las artes | el arte de la corrupción. **esferapública**, [s. l.], 7 out. 2012. Disponível em: <https://esferapublica.org/the-corruption-in-the-arts-the-art-of-corruption/>. Acesso em: 14 nov. 2015.
- ESCARPIT, R. **El humor**. Tradução de Delfín Garasa. Buenos Aires: Eudeba, 1962.
- FLAUBERT, G. **Bouvard e Pécuchet**. Tradução de Galeão Coutinho e Augusto Meyer. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- FOSTER, H. Funeral para el cadáver equivocado. Tradução de Matías Serra Bradford. **Milpalabras**, otoño, 2000.
- FREUD, S. O humor. In: FREUD, S. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- FREUD, S. Os chistes e sua relação com o inconsciente. In: FREUD, S. **Sigmund Freud**. 2. ed. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1998.
- GIUNTA, A. Strategies of Modernity in Latin America. In: MOSQUERA, G. **Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America**. Cambridge; Londres: The MIT Press, 1996.

HERZOG, H-M. Conversaciones con/Conversations with Nadín Ospina. *In*: HERZOG, H-M. **Cantos/Cuentos colombianos**. Arte colombiano Contemporáneo/Contemporary Colombian Art. Suíça: Publisher Daros-Latinamerica, 2004.

ISAAK; J. A. **Feminism and Contemporary Art**. The Revolutionary Power of Woman's Laughter. London; New York: Routledge, 1996.

ISAAK, J. Courage, humor, cunning, and fortitude. *In*: CASTAGNINI, L.; ISAAK, J.; MC INNES, V. **BACKFLIP**: Feminism and humour in contemporary art. Austrália: Monet Press, 2013.

JACOBY, R. El chiste y su relación com lo moderno. *In*: JACOBY, R; LONGONI, A. (org.). **El deseo nace del derrumbe**. Roberto Jacoby. Acciones, conceptos, escritos. Madrid; Buenos Aires: Ediciones de La Central; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Adriana Hidalgo Editora, 2011.

LONGONI, A. Experimentos en las intermediaciones del arte y la política. *In*: JACOBY, R; LONGONI, A. (org.). **El deseo nace del derrumbe**. Roberto Jacoby. Acciones, conceptos, escritos. Madrid; Buenos Aires: Ediciones de La Central; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Adriana Hidalgo Editora, 2011.

LOUISE Bourgeois: The Spider, The Mistress and The Tangerine. Direção: Marion Cajori; Amei Wallach. EUA: Zeitgeist Films, 2008. Filme (99 min).

MAFRA, J. S. **Algumas aproximações entre o humor e a arte e o Inventário das ideias feitas**. Belo Horizonte, 2011. Dissertação (Mestrado em Arte e Tecnologia da Imagem) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais. 2011.

MAFRA, J. S.; LUCAS, S. Inventário das ideias feitas. *In*: MAFRA, J. S. **Algumas aproximações entre o humor e a arte e o Inventário das ideias feitas**. Belo Horizonte, 2011. Dissertação (Mestrado em Arte e Tecnologia da Imagem) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais. 2011. p. 133-145.

MAFRA, J. S. **O amargo humor da arte contemporânea**. 2017. Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

MALHADAS, D.; DEZOTTI, M. C. C.; NEVES, M. H. M. **Dicionário grego-português**. v. 3. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.

MINOIS, G. **A história do riso e do escárnio**. Tradução de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

NOCHLIN, L. Why are there no great women artists? *In*: GORNICK, V.; MORAN, B. K. (org.). **Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness**. New York: Basic Books, 1971.

PACHECO, A. **Gracia divina: el humor como estratégia artística**. Santiago: Sala Gasco Arte Contemporáneo, 2013.

RAVEN, A. Womanhouse. *In*: BROUDE, N.; GARRAD, M. (org.). **The power of feminist art**. The american movement of the 1970's, history and impact. New York: Harry N. Abrams, INC. Publishers, 1994.

VASARI, G. **Vidas dos artistas**. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

WELCHMAN, J. C. **Black Sphinx: on the comedic in modern art**. Zurique: JRP; Ringier; SOCCAS Symposium Vol. IV, 2010.

WOOLF, V. **O valor do riso e outros ensaios**. Tradução de Leonardo Froés. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

**Pedro Moraleida:
primeiramente, pornográfico**

Thiago Alcântara

Pedro Moraleida (1977-1999) desenvolveu um conjunto de imagens por meio da figuração, expondo principalmente o corpo humano, os animais e as aplicações textuais. Essa obra foi realizada em Belo Horizonte (MG), principalmente na segunda metade da década de 1990. Nascido na mesma cidade, o artista criou mais de 450 pinturas e cerca de 1.450 desenhos mesclando essas linguagens, variando as dimensões e misturando materiais e suportes a partir de gestos violentos ou despojados. Moraleida explorou a agilidade na construção das suas imagens, caracterizadas pelo aspecto gráfico e distante das sutilezas, continuidades e nivelamentos aplicados às anatomias e aos dizeres relacionados. O artista também se dedicou à redação de uma expressiva quantidade de textos, desacompanhados de figuras, e de partituras para diversas de suas experimentações sonoras.

Através do instituto que leva o nome do artista, pude observar grande parte das suas pinturas e desenhos. Aponto que os corpos construídos por ele, na maioria dos casos, desempenham práticas sexuais, apoiando-se na pornografia, mas, também, associando-se à adoração e ao suplício dos rituais do cristianismo. Moraleida expôs os símbolos utilizados por quem visa à condução ao paraíso, mas descartando o acesso à espiritualidade pela oração, já que ele optou pela nudez e por preliminares da conjunção carnal e sua efetivação, aliadas à escatologia e à violência, como uma maneira de interagir com o divino. Já que o artista se ateu às simbologias católicas, o uso de animais nas imagens também envolve a religiosidade, como o cordeiro que representa Deus, substituído por um lagarto. Destaca-se, ainda, o uso de líderes da política e de personagens das histórias em quadrinhos atrelados à prática sexual.

A obra de Moraleida foi atravessada por uma série de manifestações realizadas em outubro de 2017, na capital mineira, contrárias à exposição *Faça você mesmo a sua Capela Sistina*. Conservadores da cidade reclamaram quando a exposição foi realizada na principal galeria do Palácio das Artes, pertencente à Fundação Clóvis Salgado, do governo de Minas Gerais. Vereadores e deputados estaduais tiveram importância no início e na manutenção do estardalhaço. Manifestações favoráveis à exibição também foram realizadas, e a sua visita só foi finalizada em fevereiro de 2018, conforme planejado, consolidando um público de mais de 16 mil visitantes, segundo o Palácio das Artes. Ressalta-se que a PQNA Galeria do Palácio das Artes foi rebatizada com o nome PQNA Galeria Pedro Moraleida após o término das atividades.

Interessado na disseminação e na preservação da obra do artista, escolho para esta breve crítica reverberar o uso da pornografia por ele, crente que essa linguagem é ponto de partida para a constituição do extremismo dessas recepções negativas. Essa escolha se dá em função da compreensão de que, valorizando as qualidades intrínsecas às obras, é possível fazer aproximações com realizações de outros artistas que dialogam com a expressividade de Moraleida fora do ambiente pornográfico, revelando como as imagens desse artista, quando vistas sem preconceitos, carregam diferentes técnicas e teorias do campo das artes visuais.

Finalmente, sugiro ao leitor visualizar, de antemão, algumas imagens de obras de Moraleida por meio do *website* da sua representante na atualidade, a Galeria Janaína Torres, de modo a apoiar o entendimento do que apresento a seguir. A página está disponível no link: <https://janainatorres.com.br/artistas/pedro-moraleira/>.

Anatomias achatadas

As obras do artista têm identificação objetiva das genitálias dos personagens retratados, o que acontece em grande fração do seu acervo, somando-se isso à constante figuração da ereção dos pênis e da

penetração, não havendo margem para quaisquer jogos de sedução ou dúvidas, o que pode indicar uma urgência, por parte do artista, no desempenho da sua tarefa. Portanto, o caráter explícito das imagens pode ser compreendido como um resultado dessa velocidade, ofertando ao público imagens e mensagens relacionadas à praticidade e ao imediatismo. Uma consequência dessa urgência é a utilização de um despojamento durante a criação das genitálias e do restante do corpo, coerente com a sua visualização explícita e que torna a expressão da pornografia fortemente personalizada, pois todos os recursos visuais utilizados se retroalimentam e afirmam a sua presença e identidade pela clareza com que são criados.

Comentar e conceituar uma prática sexual depende das múltiplas subjetividades e desejos. Por isso, ignorar determinados detalhes visuais leva a um encaixotamento das imagens apenas na qualificação daquilo que é erótico ou sensual, rótulo que se conecta ao social, sem danos à moral coletiva e aos fantasmas da individualidade. Portanto, é válido salientar que a pornografia é uma linguagem utilizada por Moraleida, mas que pode ser ignorada quando a audiência se dedica a outros assuntos presentes nessas imagens, ainda que eles partam prioritariamente da sexualidade explícita, tanto pelo despertar do seu enredo como pela base da sua estética informal. Assim, pode ser mais seguro lidar com o acervo mediante as suas outras temáticas, já que:

A expressão e exposição da sensualidade ou da *carnalidade* (para sermos bem explícitos) ainda é objeto de repressão e sublimação em todos os campos, inclusive no campo da arte. Mesmo considerando-se a massiva exposição do corpo (particularmente do feminino) nas mídias e a sua proeminência na arte contemporânea, os modos de produção e veiculação das imagens luxuriosas obedecem a regras bem determinadas, liberando-se a sensualidade implícita e interditando-se a explícita – permite-se o erotismo, censura-se a pornografia. A excitação que a imagem sensual provoca ainda é considerada uma experiência exclusiva da ordem do privado e sua exposição pública é regida pela

norma do “atentado ao pudor”, sempre vigilante e introjetado (Medeiros, 2016, p. 29, grifo do autor).

Reiterando esses outros temas que se manifestam no acervo, capazes de aderirem ao público mais destacadamente do que a pornografia, de fato Moraleida não realizou a sua obra somente com uma relação à sexualidade explícita. Além disso, há no acervo alguns exemplares que somente retratam a figura humana ou as paisagens, sem qualquer conotação sexual. Mas está, sim, na sua prática, a constante exposição dos corpos em atos sexuais explícitos que resultam, muitas vezes, no enredo religioso e no uso das palavras, valendo-se de uma negação ao erotismo sugestionado.

[...] de uma forma simplicista, poder-se-ia dizer que o erotismo acentua aspectos interpessoais, como a sensualidade, o pudico ou a sedução, enquanto a pornografia se centra acima de tudo na representação de atos sexuais e de pares genitais (Kiecol, 2018, p. 7).

No acervo de Moraleida, tais pares de genitálias podem ser substituídos por grupos ou unidades, uma vez que a sexualidade, além de representada objetivamente, é diversa e expõe da masturbação ao sexo coletivo entre homens, mulheres, transexuais e figuras com o gênero indefinido, em combinações homo e heterossexuais. Como extensão a essa objetividade dedicada às genitálias, poses bidimensionais são identificadas nas mesmas cenas, independentemente da quantidade de personagens envolvidos, o que determina uma visão superior ou frontal do público perante a ação, destacando a frente das figuras representadas, adicionando-se ainda algumas partes dos perfis corporais. Essas posições acontecem a partir do forçamento das articulações dos corpos na mesma direção, promovendo um achatamento das anatomias. Mas tal dedicação à exposição frontal das figuras ainda pode ser relacionada à mesma urgência da criação dessas imagens e à sua visualização sem margem para distrações, pois é notável que a perspectiva achatada dos corpos garante facilmente a totalidade das suas características e dos atos que praticam.

Além do caráter simplificado e imediato, essa prática também produz imagens que misturam as partes das figuras, conectando as mãos dos casais, a título de exemplo. Destaca-se que, nesse encaixe dos corpos, a mesma pressa perante as perspectivas é identificada na falta de zelo com a completude das anatomias, permitindo que os corpos sejam baseados nos troncos, mas que não carreguem detalhes, como os pés das figuras, fortalecendo a identificação do despojamento já apontado. É resultado dessa liberdade a completa e extravagante conjunção genital entre os seres que praticam os atos sexuais, pois há menos partes do corpo que demandam junções, constituindo agrupamentos em que essas figuras se comportam como peças que têm um número reduzido de lados, de recipientes ou de protuberâncias para o encaixe.

Moraleida promove o mesmo achatamento dos corpos nos cenários implementados. Dessa forma, se fortalece a ideia de que o artista investe o seu curto tempo nos recursos que atestam a penetração, sejam eles aplicados ao entorno ou aos corpos envolvidos. Inclusive, na maioria das imagens do acervo, não há cenários complexos, ou a sua constituição é achatada, já que Moraleida optou por cobrir as superfícies com cores contínuas ou com poucas divisões por elementos geométricos. O mesmo ocorre com os complementos desses cenários, que só são representados quando o título das obras garante uma narrativa específica. Na maior parte do acervo, observado a partir da pornografia, os corpos não são acompanhados por figurinos; não há *lingeries* ou outro tipo de vestes nas figuras.

Pela nomeação de algumas obras, Moraleida sugere que o achatamento dos corpos é relacionado ao trabalho do cubista espanhol Pablo Picasso (1881-1973), o que pode ser endossado pelos múltiplos pontos de vista presentes nos corpos bidimensionais criados pelos artistas, especialmente baseados numa experimentação aplicada à anatomia. Mas poucos exemplares fazem referência a Picasso em seus títulos. Por isso, perante as demais unidades do acervo, é possível imaginar que esse formato de exposição dos corpos é mesmo dependente da prontidão e da agilidade do artista no seu exercício, investindo menos tempo na harmonia, nas proporções e nas perspectivas relacionadas, dedicando-se ao achatamento

dos seus corpos na sua vista imediatamente superior ou frontal para a apresentação de uma mensagem prática. Desse modo, as obras levam a um encontro coincidente com a identidade do cubismo, provavelmente facilitado pela sua frequente identificação visual na história da arte, devido à sua popularidade e à valorização comercial e pedagógica.

As obras de Moraleida também poderiam ser relacionadas à estética bidimensional da arte clássica egípcia, devido aos perfis que se manifestam durante o forçamento da sua visualização bidimensional, uma vez que suas imagens são simplificadas e alguns exemplares também apresentam poucos pontos de vista no mesmo plano, exatamente como é possível testemunhar na figuração dos faraós. No entanto, mesmo quando as divindades e os animais são os personagens das suas cenas, não há registros deixados pelo artista que corroborem a associação.

Não que seja fundamental atestar todas as relações presentes nas obras mediante documentos produzidos pelo artista, principalmente porque não são todos os expoentes que registram, com palavras, os seus investimentos criativos. Mas como o principal período de produção de Moraleida é específico, a segunda metade dos anos de 1990, é interessante buscar por associações com a pornografia desse momento e das décadas anteriores mais próximas para dar prosseguimento à análise das poses dos atos sexuais do acervo. Nesse caso, opta-se por investir na visualização da pornografia em vídeo, pela notória abrangência da sua modalidade na internet, o que permite localizar conteúdos com mais de 40 anos, no mesmo espaço exibitório, com a possibilidade de comparação imediata.

No popular *website* internacional de exibição de vídeos pornográficos, XVideos, ao buscar pelos termos “70s”, “80s” e “90s”, relativos aos conteúdos produzidos de 1970 até o final da década de 1990, percebe-se que as miniaturas que destacam os conteúdos dos vídeos e as próprias filmagens realizadas para o consumo em VHS expõem diversas cenas vistas de frente. Isso favorece a possibilidade de as atrizes e os atores encararem os espectadores, variando entre a exposição de detalhes ou das anatomias completas, justamente porque as visualizações não têm, fundamentalmente, investimento nas diagonais, pois é provável que

nessas posições as partes genitais poderiam ser escondidas por braços ou pernas. Além disso, na perpendicularidade, o espectador também consegue observar a completude das faces dos atores, suas expressões e dizeres. Essa constatação relaciona esses vídeos às obras de Moraleida, estimulando salientar o achatamento praticado por ele como um importante aspecto para sua objetividade, despojamento, experimentação visual e relacionamento com a pornografia disponível no seu contexto.

Também são identificáveis as vistas superiores nos vídeos pornográficos do XVideos, apesar de encontradas fundamentalmente acompanhadas da exibição frontal, complementando esse modelo de visualização. Na maioria dos casos, a visão superior se dá a partir de mobiliários e cenários, o que encoraja relacionar o exercício do artista a esses materiais pornográficos consultados. Salienta-se que o emprego das vistas superiores, no acervo de Moraleida, também é menos aplicado em comparação à visualização frontal das cenas de masturbação, sexo oral ou conjunções carnavais.

Parte da produção das décadas vivenciadas pelo artista apresenta vistas inferiores e outros planos que deixam os corpos que praticam o sexo menos visíveis em todos os seus detalhes, mas é da constituição histórica da linguagem da pornografia o emprego da visualização frontal durante o ato sexual. De acordo com Crary (2012), crítico e ensaísta interessado na recepção das obras de arte, já na Paris do século XIX, as imagens eróticas ganham consumo popular com a comercialização de equipamentos ópticos para a visualização das imagens, como o estereoscópio, modelo de óculos que guardava, nas suas lentes, uma figuração para a apreciação. Ou seja, durante o uso de um instrumento como esse, o público recebia diretamente na sua visão frontal as imagens, tendo a sua face como um complemento do suporte técnico. Devido à inserção do dispositivo óptico na própria cabeça, o espectador, ativo perante as imagens, experimentava uma contemplação frontal das representações.

Registra-se que Moraleida não presenciou a pornografia realizada após o surgimento dos dispositivos de comunicação móvel, esses municiados de câmeras embutidas, popularizando a realização das imagens em primeira

pessoa. Ele também não observou a oferta da pornografia mediante a comunicação direta de atrizes e atores com o público, através das redes sociais. Não há obras no acervo que mostrem algum tipo de autorrepresentação sexual, o que reitera a relação das suas imagens com os vídeos oriundos do material pornográfico do seu momento.

A ocupação do centro das áreas nas obras se dá em paralelo às vistas superiores e frontais dos corpos. Essas centralidades são garantidas, inclusive, quando as mulheres são acompanhadas de homens ou de outras mulheres nas imagens, facilitando a visualização dos pares genitais nas composições. É interessante compreender que essas facilidades da pornografia são dependentes do imediatismo da visualização e de um rigor na garantia da sua praticidade. Mas são justamente esses artifícios que podem dissociar parte do público da obra de Moraleida, exatamente porque a observação indireta, dependente da imaginação individual e à mercê dos seus limites e preconceitos, pode se sobrepor às insistentes facilidades implementadas pelo artista em função da sua agilidade.

Publicações impressas disponíveis no contexto do artista foram utilizadas por ele em algumas obras que, além da pintura e do desenho, contam com a colagem de pequenas apropriações desse tipo. Com isso, em um arranjo prático, mas que determina um visual particular a partir do pornográfico, Moraleida acaba reforçando a totalidade da estética aqui identificada, quando o interesse é a exposição das genitálias e as poses corporais consequentes dessa dedicação.

Identifica-se a ausência de alguns temas específicos da pornografia ao longo do acervo, como as fantasias sexuais com a classe trabalhadora, as práticas interracialis e a representação de biotipos, como as pessoas com mais pelos. Há algumas práticas de escatologia, mas elas são mais relacionadas à revisão e ao deboche dos rituais religiosos. A necrofilia, por vezes, aparece nas cenas pornográficas do acervo, mas ela sugere uma relação de martírio cristão, portanto também implicada no conteúdo religioso, uma vez que as figuras mortas continuam em diálogo com os vivos, expondo o sofrimento, na maioria dos casos. Além desse endereçamento temático à religião, os atos sexuais não investem numa riqueza

visual que provocaria a excitação. Para Moraleida, parece ser importante desmistificar o corpo, mantendo a sua identificação por meio de pelo menos um dos seus componentes, como o tórax ou a cabeça, para abordar aquilo que é comum à humanidade, como a penetração, o sexo oral e a masturbação, caminhando contra a valorização do espírito e a sua elevação por meio da moral íntima e social.

A pornografia de Moraleida é essencialmente dedicada a um prazer que não depende de divisões comunitárias ou de estilos, é um ritual único e repetitivo, que não guarda a mesma exuberância dos vídeos consultados no Xvideos, mas que abre passagem para as manifestações cristãs justamente pelo seu comprometimento com a figuração do corpo:

Ritualizado, sacrificado, esmagado, escarnecido, glorificado, estilizado ou estetizado, o corpo é o índice por excelência do humano. A corporeidade é o rastro de nossa presença no mundo, suporte de todos os êxtases e de todas as agonias que configuram a humanidade. Ao mesmo tempo signo e objeto, o corpo ainda é confundido com sua própria exterioridade em oposição à sua suposta interioridade (a alma ou espírito) que nele habitaria ou dele se nutriria momentaneamente. O corpo finito e o espírito supostamente infinito digladiam-se incessantemente no campo de batalha do estatuto do humano (Medeiros, 2016, p. 31).

Está, nessa relação com a corporeidade, a violência na constituição das anatomias, expondo traços executados com força, preenchimentos baseados em múltiplas elipses ou linhas que vêm e vão até tomarem os corpos, além de outros indicativos de um gesto enérgico, seja nas repetições ou no investimento único sobre os suportes, que não escondem a memória dessas investidas, pois expõem amassados, rasgos, rastros e furos facilmente identificáveis. Tantas qualidades colocam Moraleida em contato com artistas que também usam da figuração para expressar a identidade dos seus corpos, permitindo mais detalhamentos sobre a sua obra. Sobretudo, suas imagens têm tal trânsito verificado pela riqueza aqui apontada.

Diálogos sobre a figuração

O destacamento anatômico dos corpos do acervo envolve o alongamento dos pênis, o seccionamento dos corpos, o seu despedaçamento, a constituição das faces como máscaras e a valorização das silhuetas, dentre outros detalhes. Sobre a genitália masculina, nota-se que ela é frequentemente aumentada. Há algumas situações em que o pênis não está ereto e poucas oportunidades em que ele é figurado em um tamanho pequeno, pois, prioritariamente, esse membro é rígido e, eventualmente, destacado para fora do corpo. Seu volume não guarda detalhes como veias, e a bolsa escrotal não tem a sugestão de pelos com maior repetição, mas a sua superfície é deveras lisa e não há exemplares em que a curvatura seja variada ou proeminente. Inclusive, essas genitálias são extremamente retas, o que apoia o aumento dos seus tamanhos perante o restante do corpo das figuras retratadas, além de reafirmar a disposição das imagens à representação eficaz do ato sexual.

As figuras de Moraleida têm relação visual com o homem retratado por Georg Baselitz (1938) na pintura *O pastor*, de 1966. Borchardt (2016) trata de algumas das características dessa obra do artista alemão:

Todos os contornos são rudes, algo típico de Baselitz, como se pretendessem expor os nervos do corpo ferido e os sulcos da paisagem destruída. O *Pastor* é, na sua decomposição bizarra, tudo menos um guardião ou um herói. Parece desarticulado e desproporcionado, como uma caricatura daquilo que se concebia, ainda nos tempos do nacional-socialismo, como um guerreiro digno. Ao arrancar o antigo ideal de masculinidade amplamente reprimida de outrora, atribuindo-lhe um rosto monstruoso e afetado, Baselitz é, ainda antes de 1968, um desestabilizador (Borchardt, 2016, p. 516).

As vulvas, os seios, as nádegas e os ânus que compõem o acervo de Moraleida não foram, em maioria, desenhados com alongamentos ou diminuições que garantiriam as suas deformações em função da afirmação da penetração e de outras práticas visíveis na pornografia. O que é

destaque nessas partes dos corpos é que elas acompanharam a definição das áreas da anatomia mediante recursos gráficos como as hachuras, as listras, as linhas com espessuras diferentes e as variações de cores, tal qual o artista praticou na separação das pernas, dos braços, dos peitorais e dos troncos das suas figuras, por diversas vezes.

Ainda que já mencionada, a incompletude ou a retirada das pernas e dos braços dos corpos deve ser retomada, já que a sua repetição ao longo do acervo potencializa os encaixes dos atos sexuais, capacitando os personagens a executarem posições complexas. Não que essas sejam facilmente relacionadas ao popular livro da cultura indiana, o *Kama Sutra*, pois os corpos de Moraleida não expõem uma diversidade de encaixes, como exerce a versão indiana, mas a dedicação do acervo a esses desmembramentos sugere a composição experimental das anatomias, criando silhuetas que terminam em espécies de caudas.

É possível relacionar essa modalidade de corpos com as poses fotografadas pelo estadunidense Robert Mapplethorpe (1946-1989). Os modelos que posaram para o fotógrafo expõem silhuetas que conectam e escondem partes dos seus corpos por meio das posições realizadas no momento da fotografia, sendo essas advindas de um alongamento muscular que corrompe as noções imediatas da figuração humana a partir da divisão entre a cabeça, o tronco e os membros. Os corpos de Mapplethorpe agem como charadas que também desafiam a exposição imediata da nudez.

Na fotografia *Lisa Lyon*, de 1980, fica evidente essa exposição das poses por Mapplethorpe, bem como a relação com as silhuetas roliças da obra de Moraleida, pois as pontas dos pés que tocam o chão parecem a extremidade de uma cauda que tem início nos ombros.

Ainda é interessante relacionar os artistas por meio da dificuldade de compreender os gêneros presentes nas imagens. Como o exercício de Moraleida é acelerado, incompleto e despojado, muitas vezes não se entende imediatamente quais são as identidades de gênero na sua figuração. Para Mapplethorpe, a dúvida acontece já a partir da afirmação biológica e do seu automático desprendimento em favor do

comportamento, pois muitas de suas modelos parecem masculinizadas e os homens parecem afeminados:

Ao invés de tentar a impossível proeza de desfazer as normas de gênero ou de executar seu absoluto deslocamento, suas fotografias trabalham no sentido de abrir essas normas à ambiguidade trazendo à baila a instabilidade de estrutura imitativa do gênero, seu jogo de significantes. As fotografias não procuram demonstrar a aceitação nem a rejeição das categorias de gêneros estabelecidas, somente a indivisibilidade que subjaz tais divisões... O gênero nas fotografias é, portanto, aberto à ambiguidade, à falta de fixação de seus significantes, e é esta qualidade hábil que o coloca além do alcance da ortodoxia (bem com daqueles contrários a ela) (Posso, 2009, p. 81).

Tratando de uma máscara africana apresentada por Moraleida, esse instrumento, retoma uma ligação do artista com Picasso e com outros artistas que se apropriaram das indumentárias africanas para a mistura com as linguagens das artes visuais, sem se deter aos simbolismos relacionados em uma aposta na expressão mais exótica pelo incomum. Porém, o seccionamento gráfico das áreas da face também relaciona Moraleida a *Sem título – caveira*, obra realizada pelo estadunidense Jean-Michel Basquiat (1960-1988), em 1981. A área da testa da caveira é conectada ao comprimento do nariz, havendo listras e outros recursos gráficos que estampam todas as superfícies. Sobre a imagem de Basquiat:

A construção e a desconstrução, a ordem e o caos realizam-se, de igual modo, a um nível formal e de conteúdo. Deste modo, os elementos geométricos e as linhas nesta representação quase que apresentam uma estrutura cartográfica, que num gesto de estratificação de rabiscos e de superfícies de cor indefinidas, se torna parcialmente sobrecarregada e irreconhecível de novo (Stroganova, 2016, p. 620).

Finalmente, destaca-se que a visualização do acervo a partir dos seus aspectos pornográficos despertou reflexões sobre a manipulação dos

gêneros e exposição do corpo feminino, tópicos que devem ser debatidos a partir das discussões da atualidade e do conteúdo das imagens, deixando claro que essas reflexões não devem trazer danos à biografia do artista e ao seu contexto. É notória a coragem no tratamento dos atos sexuais para a catalisação dos temas consequentes à obra, o que pode ser entendido como uma prática que combate a manutenção das hierarquias rumo à paridade de direitos na sociedade, reiterando que “dentro e fora da arte está em curso uma intensa busca por referências para a expressão dos sujeitos em um contexto geral de crise e descrença nas instituições e nos modos tradicionais do saber” (Miyada; Angelis, 2019, p. 31).

Se as imagens do artista, para alguns, não apoiam a supressão de determinadas mazelas expostas na atualidade, isso deve ser compreendido com parte da incapacidade das imagens de abarcar todas as mudanças da pedagogia, da comunicação social e de outras áreas de investigação das relações humanas. Entretanto, é da condição das imagens a abertura às interpretações a partir do público e, assim, nessa combinação, as obras de arte são capazes de abraçar as argumentações do presente em suporte àquilo que está ligado à educação, à democracia etc.

Referências

- BORCHERDT, G. Georg Baselitz. *In: HOLZWARTH, H. W. (org.). Arte moderna.* Tradução de João Carlos Antunes Brogueira. Colônia: Taschen, 2016.
- CRARY, J. **Técnicas do observador:** visão e modernidade no século XIX. Tradução de Verrah Chamma. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- KIECOL, D. **Arte erótica.** Tradução de Text Case Translation Agency. Colônia: Konemann, 2018.
- MEDEIROS, A. Erotismo & pornografia na arte: uma história mal contada? **Revista Cartema**, Recife, v. 5, n. 5, p. 27-49, 2016.
- MIYADA, P.; ANGELIS, C. de. **Catálogo da exposição Canção do sangue fervente.** São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2019.
- POSSO, K. **Artimanhas da sedução:** homossexualidade e exílio. Tradução de Marie-Anne Kremer. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- STROGANOVA, P. Jean-Michel Basquiat. *In: HOLZWARTH, H. W. (org.). Arte moderna.* Tradução de João Carlos Antunes Brogueira. Colônia: Taschen, 2016.

Curadoria de si: a criação da imagem do artista contemporâneo¹

Letícia Weiduschadt

¹ O presente capítulo é um recorte da pesquisa de doutorado intitulada *Curadoria de si: estratégias de criação e de pertencimento na arte contemporânea*, desenvolvida no PPG Artes / EBA / UFMG e defendida em novembro de 2021.

Porque o artista é, antes de mais nada, isto: um nome

O artista contemporâneo tem se direcionado a uma estetização de si, rumo ao *homo aestheticus*. Mais do que um produtor, o artista é um produto do meio que o cerca. Se outrora essa curadoria de si era secundária à figura do artista, direcionada especialmente às obras, nota-se que, a partir da arte moderna, ela tem cada vez mais se delineado como um eixo central na construção das obras. Essa configuração vem determinando formas de trabalho e, consequentemente, reverberado em escolhas sobre processos e seus espaços de realização. A expressão “curadoria de si” é atribuída ao texto “Autoria múltipla”, de Boris Groys, sendo empregada em relação à curadoria do artista que seleciona sua própria arte, objetos e artistas (Groys, 2015). Contudo, aqui abordamos ainda uma outra forma: ao se estetizar e realizar o que aqui chamamos de curadoria de si, o artista estende esse procedimento em seus processos criativos. No percurso, a imagem criada ou o que simboliza o artista tem sido, muitas vezes, mais enfatizado do que sua própria obra.

É de comum acordo que a maneira como a criação artística se estrutura reflete modos de como o mundo se constitui e, embora associar a construção de uma imagem do artista às suas obras possa parecer simplório em um primeiro momento, deve-se considerar que esse procedimento determina inserções no campo simbólico da obra de arte.

Optando-se por analisar os aspectos sociais que reverberam nas evidências particulares de criação da figura do artista, essa imagem criada ora pelo próprio artista, ora pelo seu contexto, revela-se paradoxal. Diversos são os fatores que a definem, dentre eles a inserção no campo artístico e a questão do pertencimento associado ao reconhecimento social que evocam vestígios de como a figura do artista determinou questões simbólicas às obras de arte.

Ao nos direcionarmos ao artista, cabe lembrar que a definição do termo é um desafio aos teóricos e inclusive aos próprios artistas. Considerando as categorias do enciclopedismo, criadas no esforço de definição do termo e sistematizadas de acordo com uma vinculação temporal, notamos que Hubert Damisch, em 1984, atribuiu, na *Enciclopédia Einaudi*, uma descrição que entendemos como pertinente até hoje.

Reivindicando uma análise através do percurso de sintoma, o autor considera em sua análise o percurso teórico e não apenas o ideológico. Ou seja, na busca pela preservação da compreensão de artista, o autor inicia a construção do termo relembando que, à luz da herança Renascentista, as obras eram compreendidas enquanto ditos refúgios do sagrado, resultando em “algumas contradições no modelo monoteísta de criação, e o outro, que diríamos pagão, numa cosmogonia pluralística” (Damisch, 1984, p. 72).

Embora essas inserções pareçam nos afastar do que propomos neste capítulo, é através da noção do artista que a questão do sujeito surge como outra camada de compressão de seu fazer. Apesar de essa noção ser debatida ao longo da história sob diversas abordagens, Damisch lembra: “Porque o artista é, antes de mais, isso: um nome” (Damisch, 1984, p. 70). Dessa forma, o nome do artista é inscrito na história e na obra. Assim, a vinculação entre artista e obra é impulsionada pela construção histórica que se afastou de uma noção de sentido coletivo da arte. Referimo-nos à destituição da autoria do “ser artista” evocada em uma construção coletiva, tal como as primitivas, as indígenas e outras que tiveram como um eixo central a construção de um grupo social e não de um indivíduo ou do autor enquanto um sujeito. De um modo geral, os teóricos procuraram

investigar a “razão social para essas obras que se apresentam no anônimo” (Damisch, 1984, p. 71). Nesse direcionamento ao grupo social, a intenção era designar um sentido a essas criações coletivas.

Para elucidar melhor o exposto, retomamos as três categorias aplicadas por Damisch à noção de “artista maldito”: papel, tipo, caráter. Ainda que o autor deixe claro que essas categorias se contaminam simultaneamente, considera, em primeiro momento, que a categoria de um tipo de artista seria mais direcionada propriamente a uma abordagem histórica construída sob perspectiva em comparação a outros artistas e a outras formas de construção de uma imagem. Próxima ao que chamamos de “modelo”, essa estratificação, muito utilizada para a elaboração de personas na arte moderna, seria uma abordagem categórica que comporia, por comparação, a imagem do artista.

Embora seu caráter não possa ser analisado mediante as afirmativas descritas, a imagem do artista acabaria por auxiliar uma construção particular de cada indivíduo e em sua inserção no campo social. Por fim, em um terceiro momento, ao se lançar sobre o papel do artista, considera que no caso do “maldito” ele permaneceria num estrato inferior enquanto uma categoria social, colocando-o à margem de uma arte dita oficial. Esse paradoxo no campo artístico questiona a estratificação do reconhecimento da arte. O que inferimos aqui é que, por um lado, o artista estaria excluído da sociedade, como uma consequência da estrutura social; por outro, esse isolamento no campo artístico evidencia a estrutura de exclusão ao qual o sistema das artes está vinculado. Ora o artista trabalha à margem, ora pertence ao campo, constantemente transitando de uma zona a outra.

Através desse paradoxo do artista maldito, Damisch descreve que o direcionamento do artista para com o mundo evidencia como a história da arte elegeu aqueles que coabitaram ou percorreram essas zonas de inserção no meio artístico, como Van Gogh, Gauguin, Wanda Pimentel, Djanira e os expoentes da chamada “arte degenerada”. Poderíamos elencar inúmeros outros, contudo, parece não fazer sentido traçar esse percurso se levarmos em conta a lista (imensa) de artistas que ficaram fora dos livros de história da arte e das análises dos críticos.

Enquanto, para Wölfflin (2010), a palavra de ordem da história da arte – “sem nomes dos artistas” – era uma preocupação em fazer aparecer o estilo do artista, para além da sua imagem, essa teoria evidenciou certo padrão estilístico de determinada manifestação artística. Sua visão holística estaria para além das obras singulares, já que a vertente formalista adotada pelo historiador previa a inserção em uma situação histórica que o artista não poderia ultrapassar. Afinal, as formas de ver e construir obras teriam um desenvolvimento histórico que antecederia e delimitaria qualquer pensamento individual do artista.

Para entender o exposto, é necessário lembrar que o autor recorre ao campo da percepção humana como um eixo norteador para sua elaboração historiográfica. A análise de padrões estilísticos do Barroco e do Renascimento foram os principais objetos de estudo de Wölfflin, resultando em sua concepção.

O processo de dissolução da Renascença é o tema deste estudo. Ele pretende ser uma contribuição para a história do estilo e não para a história dos artistas. Era minha intenção observar os sintomas da decadência, para descobrir possivelmente no “desandamento e na arbitrariedade”, a lei que tornasse possível um olhar para a vida interior da arte. Confesso que vejo nisso a verdadeira finalidade da história da arte (Wölfflin, 2010, p. 23).

Com isso, suas análises formalistas que derivaram da vertente da “visibilidade pura”² conduziram à noção de que as formas possuem conteúdo significativo próprio que se afastam, contudo, dos aspectos históricos e

2 Dissidente da escola de historiografia de Viena, sua teoria da visualidade propunha um foco homônimo ao título. Vinculada à expressão, a estrutura tinha como intuito avaliar os modos com que as obras se organizavam em concomitância com as ideias do artista. Nesse contexto, cabe lembrar que alguns historiógrafos da Escola de Viena sofreram críticas por favorecerem uma autonomia dos processos criativos que estariam vinculados a uma sucessão linear de acontecimentos da experiência do fazer, sendo, portanto, independentes do contexto histórico e social do indivíduo. Apesar disso, foi a partir dessa construção elaborada na Escola de Viena que surgiram os primeiros confrontos com uma vertente da história associada aos grandes artistas, opondo-se ainda à análise pautada no desenvolvimento técnico como eixo central de abordagem investigativa sobre as obras.

contextuais que cada obra busca transmitir. Então, nessa concepção, o que seria a forma? Para a teoria wolffliniana, seria uma linguagem comum, presente nos artistas de um mesmo tempo ou de uma corrente estilística. Ademais, através da forma, seria possível estabelecer uma leitura sobre os criadores e os grupos aos quais eles estariam inseridos.

Enquanto o formalismo de Wölfflin se preocupava com a manifestação de estilo em que o nome do artista não tinha relevância, aqui, ao considerarmos o artista enquanto um sujeito das obras, aproximamo-nos de uma história da arte com uma hierarquia de nomes. Para elaborar esse percurso, tal como Damisch reivindica, devemos considerar que:

[...] a teoria deve a todo custo recusar, deixar-se fechar; alternativa segundo a qual a produção artística devia ser executada por toda a comunidade [...] ou, pelo contrário, por indivíduos os quais, não se sabe por que nem como, a sociedade delegou o poder e o privilégio de “fazer obras”, pronta a ameaçá-los de exclusão se eles não satisfizerem as suas exigências (Damisch, 1984, p. 73).

Nesse sentido, ao nos determos à questão do artista enquanto sujeito, Damisch problematiza o sujeito “não como origem, mas como um operador de mensagem: de agente, entre outros, e num contexto estabelecido, da própria função artística” (Damisch, 1984, p. 73). Essa hipótese elaborada coloca o artista não enquanto um sujeito de enunciações, mas traz à tona a enunciação de si. Usando uma metáfora, assim como a existência do artista precede a obra e assim como um escultor define a matéria e as ferramentas de sua próxima obra, houve na arte moderna a escolha de uma forma de existir dos artistas. Com a representação de si, o artista moderno foi um agente que criava sua própria imagem, sendo ela necessária para seu processo criativo.

Embora seja de comum acordo que a construção de si é um processo de subjetividade de todos os indivíduos, ao considerar que toda obra tem sua origem no artista enquanto autor, a “teoria das assinaturas” proposta

por Damisch indica que a inserção no campo social, e consecutivamente no sistema das artes, reverbera no caso do artista.

Tal como Pierre Bourdieu já apontava, todo criador subordinava-se ao campo e às estruturas de seus agentes. Nesse sentido, o artista, enquanto sujeito da obra, inseria-se em um local ora institucionalizado, ora à margem, ora de competições, ora de contradições, ora em busca de coesão com sua poética ou com seus valores. Embora concordemos com Damisch de que a imagem de si é atribuída pelo outro, de um senso coletivo que construía certa curadoria na imagem do artista, deve-se considerar que a construção de si, coloca, antes disso, o próprio sujeito como eixo central.

O projeto moderno, para Nicolas Bourriaud, trouxe à tona a aproximação entre arte e vida. Em sua investigação, Bourriaud traça um retrato da modernidade que não dissocia a produção artística da criação da imagem de si. Tal como afirma o autor, ainda que a história da arte não considere a criação de si como uma categoria estética (Bourriaud, 2011, p. 115), ao considerarmos que o artista constrói para si uma identidade formal a partir de uma inserção social, há uma herança de um “estilo de vida” que reverbera suas vivências particulares e individuais. Ademais, se criar significa atribuir um valor diante das condições das escolhas realizadas no processo criativo, há, no seu decorrer, escolhas referentes a valores éticos.

Bourriaud elabora o pensamento de que haveria, portanto, um compromisso ético que vincula o artista a seu tempo. A arte moderna teria sido, sob esse ponto de vista, um projeto que refletiu a racionalização do trabalho que criticou o modo capitalista de produção.

A partir do taylorismo, o sistema de trabalho transforma a lógica industrial, originando a então chamada produção em massa. Essa repetição de gestos do trabalhador “aboliu a noção do saber operário” e, diante disso, os artistas do século XX acabaram com a noção de *know-how* como uma premissa de base de troca de seu fazer. Nas palavras de Bourriaud, essa crítica

[...] surtiu o efeito inverso: libertou-os do sistema ao invés de deixá-los à sua mercê, como foi o caso do “operário desqualificado”. Pois o que liga o artista à linha de montagem global é a habilidade manual, espaço que lhe é reservado na divisão do trabalho (Bourriaud, 2011, p. 96).

A arte moderna, através de uma prerrogativa de que a vida se expande aos modos de fazer, estabeleceu que a imagem do artista não reduziu os aspectos biográficos na obra e tampouco visou explicitar a existência do artista através de sua vida privada. Como Bourriaud descreve:

A vida se expande em obra, a qual retorna para a vida: o artista moderno é um prático universal, cujo “modo de ser (atenção, não falo em modo de expressão) é fazer pintura”, nas palavras de Yves Klein. [...] Encontraremos assim verdadeiras equivalências do *exemplum* antigo nas ações e nos gestos fundadores que acompanham grandes aventuras artísticas. Citando alguns exemplos, a esmo: Marcel Duchamp raspa a cabeça em forma de cometa e passa um mês no cassino de Monte Carlo a fim de testar uma infalível estratégia de probabilidades, ou seja, “desenhar sobre o acaso”. [...] Piero Manzoni produz uma série de latas em conserva contendo seus próprios excrementos (Bourriaud, 2011, p. 125-127).

Esses biografemas exemplificam a vinculação entre obra, processo e a construção de si. Contudo, ao retornar à “heroicização do cotidiano”, atribuída por Charles Baudelaire, revisitamos uma criação mitológica do artista.

Dandista, boêmio, maldito e alquimista são alguns exemplos de tipos de artistas que correspondiam a uma construção de seu caráter, de sua forma de lidar com a vida ou até mesmo com suas produções. A superioridade do vestuário do dândi, o ar por vezes despojado, desregrado do boêmio, a invisibilidade do maldito ou as artimanhas secretas do alquimista podem ser algumas características sintomáticas e, eventualmente, idealizadas dessas tipologias que se estratificam em outras possibilidades a cada

artista que a elas aderiu enquanto um modo de ser. No entanto, para Bourriaud, o artista moderno era um alquimista que centrava a prática em si mesmo e criava o que aqui chamamos de uma curadoria de si. Em suas palavras

[...] o artista moderno, tal como o alquimista, centrava sua prática em si mesmo: contrariamente ao pintor clássico ou científico, cuja atuação está sujeita a um resultado concreto [...], o moderno tateia, engana-se e acumula experiências (Bourriaud, 2011, p. 43).

Contudo, esses arquétipos aparecem apenas em um modo paralelo ao discurso moderno. Há, por exemplo, a roupa do dândi que se vincula a uma sensação de superioridade aristocrática e estabelece uma estratégia de utilização da vida cotidiana na produção de sentido (Bourriaud, 2011, p. 49), ou o exemplo, citado pelo autor, de Beuys, que se tranca com um coitado por um mês em uma galeria nova-iorquina.

Eis que a criação da imagem de si no que tange o campo da arte atravessa as intenções do artista e, sobretudo, o direcionamento de seu trabalho. Se é de comum acordo que a arte reverbera questões do mundo, parece simplório afirmar que o modo como o artista vive incide em suas produções. No entanto, ao recorrer à maneira como isso decorre nos processos criativos, há de se considerar em que consiste a criação de si.

Estabelecendo essa construção via Habermas, Bourriaud salienta a vinculação entre a ética e a estética enquanto pontos centrais de sua discussão. Afastando-se de outros discursos totalizantes da história da arte, através de um projeto crítico das formas de trabalho capitalista, o autor defende a ocupação do artista enquanto uma existência unificada entre arte e vida, no qual o dispositivo de produção e os processos de exposição definem o valor da obra de arte (Bourriaud, 2011, p. 49).

Ao considerarmos o aspecto econômico enquanto uma marcação ou o que seria definido como uma inscrição, o conjunto de construções humanas reflete a inserção da obra em seu contexto. É a orientação ética que fundamenta a prática contemporânea e, de modo distinto do

que acontecia na arte moderna, não busca mais uma reconciliação entre a arte e a vida tal qual o projeto moderno, sobretudo insere signos no cotidiano vivido que produz alteridades possíveis (Bourriaud, 2011). Nesse sentido, enquanto as vanguardas direcionaram-se ao mundo enquanto um esquema revolucionário que visava à certa “utopia política”, há, na arte contemporânea, uma heterotopia que deseja flexibilizar o cotidiano.

A reconciliação da criação, do trabalho e da existência se direciona a uma intensidade da vida. Essa vida intensa implica uma atitude, uma atividade no sentido de produção de potência, gerada, por sua vez, através das forças que nos constituem. O “ser ativo” tornou-se uma maneira de existir enquanto uma necessidade que opera sobre o próprio indivíduo. Ademais, esse modo de viver nos constitui. Eis que, a partir daí, o indivíduo exprime sua singularidade, atribuída enquanto um modo necessário para sermos nós mesmos enquanto “seres ativos”.

Para que a singularidade se desenvolva, deve-se compreender que precisamos existir e isso implica em criar essa existência. Com essa atitude, se nossa essência é uma potência criadora, é preciso que o indivíduo a encontre para então retornar a ela. Contudo, apesar de que o modo de viver implica uma operação silenciosa e, muitas vezes, omitida pelo sujeito, o desenvolvimento da criação da imagem de si atravessa uma atitude que produz potências e singularidades a cada sujeito.

Ainda que a imagem do artista contemporâneo possa ser paradoxal ou ficcional, ao considerarmos os atributos basilares da construção de si e ao tentarmos traçar possíveis perfis desses indivíduos, percebemos que acessamos realidades inventadas, espetacularizadas. Nelas, o indivíduo se situa no mundo em múltiplas personas, adaptáveis a diversos contextos.

Essa construção relaciona-se com aquilo que Baudrillard observava com a arte contemporânea: que ela teria sido vítima de sua própria armadilha. Finge seu próprio vazio, sua ficção, a ilusão e o real. Simula a atualidade insignificante. Pertence à era da hiper-realidade, desvela uma arte que perdeu seus parâmetros, signos.

Para o autor, haveria na arte “uma ruptura do código secreto da estética, como em certas desordens biológicas, percebe-se uma ruptura do código genético” (Baudrillard, 1996, p. 22-23). Esse argumento pode ser facilmente compreendido se levarmos em conta como a antiarte duchampiana associa-se à mais radical das utopias e à mercantilização ocidental.

Ao considerar a forma de vida como fator constituidor da imagem do artista, é importante lembrar que, mesmo que o artista não esteja inserido no campo do sistema das artes, tal como prefigurou Bourriaud, ainda assim ele pertence ao campo da arte enquanto produtor de sentido.

Sobretudo, a personificação de si ultrapassa a questão de reconhecimento econômico, embora seja muitas vezes a busca de ascensão social que impulsiona a adaptação de uma persona do artista. Para compreender o exposto, é importante considerar que as personas contemporâneas têm sido, em larga escala, afetadas pelo caráter ficcional de suas realidades enquanto sujeitos. Nesse sentido, a construção de uma imagem contemporânea parece questionar aquilo que Damisch, na década de 1980, elencou como vetor da articulação obra-artista: a assinatura.

Se em um primeiro momento a adaptação do artista implica, inclusive, a escolha ética à qual Bourriaud se referiu em relação ao artista moderno, o pertencimento do sistema das artes deve ser observado com cautela. Não nos interessa estabelecer um juízo de valor sobre o mercado de arte, mas o pertencimento a um ambiente de circulação das obras indica uma escolha do artista pela sua inserção em um meio que situa a ética da sua opção enquanto indivíduo e da sua obra enquanto sentido. Estabelecendo um vínculo com que Bourriaud abordou em relação à ética, visualizamos aqui uma estratificação em dois pontos: a primeira, uma questão simbólica, relacionada ao sentido da obra criada; a segunda, uma questão da circulação, conectada ao lugar onde o artista insere seu trabalho no sistema das artes.

A questão simbólica associa-se à construção do sentido da obra que reverbera os valores escolhidos pelo artista enquanto potência de pensamento. A reivindicação de Ferreira Gullar por um artista compromissado

com seu tempo aponta o que Mário Pedrosa chamou, na década de 1980, de utopia necessária. A ênfase do artista “descompromissado” vinculada à vertente de valorização apenas da construção estética foi, para Gullar, uma premissa primordial para que o artista desenvolvesse seu papel perante a sociedade. A responsabilidade social, política e com a própria arte foram os eixos condutores para que o crítico apontasse uma construção ética diante do mundo. Ademais, ainda que defenda uma necessidade da construção de um artista-engajado, há de se considerar que esse vínculo não se atrela a uma ideologia única.

Ao considerar o compromisso do artista enquanto uma responsabilidade com o mundo, Pedrosa, em 1959, publicou no *Jornal do Brasil* um texto que anunciava a crise do artista. Elegendo como ponto de partida a expansão da arte diante da crise da moda, a liberdade do artista era, para o autor, o “poder da criação” que refletia na integridade criadora, na força moral e no senso de responsabilidade (Baudrillard, 1996). Nesse sentido, para Pedrosa, a crise da arte individual do artista estaria, portanto, vinculada à ausência desse senso de responsabilidade com o homem e com mundo. Essa construção refletiria na falta de objetividade do artista e na crença em uma arte feita de subjetivismos do que o autor denomina como “autorreflexo”.

Traçando um paralelo, parece-nos inevitável não lembrar que criação da imagem do artista e obra se misturam na construção dos valores aos quais o artista se vincula.

Não interessa atribuir um juízo de valor ao artista, contudo, é importante considerar que o indivíduo se constitui pelo mundo e, no caso dos artistas, coloca nesse mundo um objeto artístico que o constitui enquanto indivíduo. Ou seja, assim como o artista produz a obra, ele também se forma enquanto ser através dos pensamentos de suas obras. Dessa forma, a crise anunciada por Pedrosa, que critica a arte direcionada ao cunho meramente estético e às questões individuais do artista, parece anunciar, já na década de 1960, uma problemática dos processos contemporâneos atuais que não refletem sobre as potências de nosso tempo. Será? A atitude cobrada por Pedrosa incide justamente nos temas e nas questões

sobre os quais os artistas se debruçam. Qual seria, então, a relação entre a atitude do artista e a imagem construída por ele?

Bourriaud, ao anunciar a ética enquanto uma abordagem à construção da imagem de si, reitera que Duchamp foi um dos primeiros artistas a assumi-la de modo consciente. Nesse processo de construção de sentido ao ser, o artista constrói uma miríade de imagens de si. Ao considerar os distintos contextos aos quais pertence – artista, artesão, diretor, fotógrafo, escultor, produtor, consumidor, mãe, pai, filha, filho –, verifica que há uma constelação de nuances do que o constitui como indivíduo. Se, em um primeiro momento, essas questões parecem óbvias, deve-se considerar que a multiplicidade do ser atinge a contemporaneidade de modo mais incisivo do que outras épocas. Ao conhecer outras possíveis ficções de se e outras possibilidades de vida ou formas de existir, o artista acessa de maneira livre esses estereótipos mais simplórios ou até mesmo adentra camadas mais complexas.

Ao que chamamos de constelação da figura do artista, a questão de circulação da obra indica o compromisso com o trabalho e com as escolhas que esse artista realiza em direção aos espaços de inserção. Uma pergunta possível em relação à questão é: todo artista pode escolher seu lugar de inserção? A resposta mais simples na superficialidade do termo recusa que o artista pode de fato escolher o local de pertencimento no sistema das artes. Todavia, refuta-se essa abordagem. Ainda que ele não possa determinar o nível de sucesso econômico de seu pertencimento, os nichos de mercado e as formas de inserção nas artes são múltiplos: *mainstream*, “ser-autônomo”, “ser-acadêmico” ou as diversas estratificações independentes do grande mercado de arte. É possível considerar que essas inserções não se anulam, ou seja, o artista pode pertencer a diversas categorias aqui eleitas para exemplificar a inserção no dito circuito das artes. Inclusive, o autônomo pode se distanciar do eixo central desse circuito para inserir seu pensamento sensível em outros meios e campos sociais ou econômicos. Referimo-nos aos artistas ilustradores, designers e à diversa possibilidade de inserção de circulação do pensamento sensível.

Contudo, a escolha do local de circulação atinge uma questão ética vinculada ao espaço no qual a obra se insere. O que anunciamos aqui é justamente as relações entre os diversos agentes do circuito ao qual o artista vincula sua obra, desde as instituições públicas ou privadas até os indivíduos que assinam curadorias, críticas e as demais camadas de construção da circulação. É a esse emaranhado de agentes que a obra é vinculada, reverberando na construção do ser artista. Ainda que essa construção seja complexa e pareça não revelar de modo direto a possibilidade de escolha do artista, é inevitável ponderar que, devido a uma escassez de possibilidades, a etapa não controlada é justamente o local através do qual o público acessa a obra.

Ao considerar que o artista reconcilia a criação, o trabalho e a existência cotidiana, Bourriaud determina que o fator econômico seja um vetor de uma inscrição do trabalho do artista. Todavia, “a diferença estaria na natureza do objeto empregado” (Bourriaud, 2011, p. 156). Eis que a arte inventa seus próprios pontos de contato.

Se por um lado o artista busca modelos de comportamento da vida cotidiana, a arte moderna trouxe a imitação de suportes estrangeiros em seu *modus operandi*. Andy Warhol, a estrela de rock, Marcel Broodthaers, o poeta, Joseph Beuys, o xamã e Yves Klein, o judoca, são exemplos dessa importação de comportamentos que incidem, em certa medida, na atitude do artista (Bourriaud, 2011).

Compreender a constelação do indivíduo e as múltiplas facetas da constituição de um artista contemporâneo é o ponto de partida para traçarmos um perfil da construção do sujeito enquanto “a figura do artista contemporâneo”. Ao encontro do que o crítico descreve, afastamo-nos de modelos de categorias rígidas para entender um modelo constelar do artista contemporâneo.

Atipologia

No que tange ao caso brasileiro, Sérgio Buarque de Holanda anuncia que a colonização europeia traçou uma sensação de “desterrados na própria terra” (Holanda, 1986, p. 34). É inevitável se lembrar das clássicas imagens de Hans Staden e de outros viajantes que retrataram, ainda que às avessas, o apagamento e a destruição das culturas já estabelecidas na época. O retrato de um Brasil exótico parece se perpetuar no imaginário da construção do artista que busca, através de uma excentricidade (ou até mesmo de um obscurantismo, em alguns casos), alinhar uma imagem de si ao “ser artista brasileiro”.

A questão da criação da imagem de si foi um dos eixos norteadores da exposição Trabalho de artista: imagem e autoimagem (1826-1929), curada por Fernanda Pitta, Ana Cavalcanti e Laura Abreu. Realizada na Pinacoteca, em 2018, com itinerância no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, a exposição procurou traçar um perfil do artista brasileiro do século XIX até início do século XX, sob o foco da análise do artista e de sua autoimagem.

Nessa construção, de acordo com a curadora Fernanda Pitta, a exposição elucidou “a obra como alegoria da própria arte e da criação artística, enfatizando a absorção necessária à criação, mas também à eficácia da pintura como representação” (Pitta, 2018, p. 22). Gênio, mártir, asceta, boêmio, dândi, rebelde e mulher foram os papéis determinados pelo eixo curatorial, que buscou traçar personas de artistas modernos que desembocaram numa mitologia do que, por tanto tempo, afirmou-se enquanto um estigma fragmentado de constituição da figura do artista.

Essa categorização traçada pelo eixo curatorial vinculou-se aos este-reótipos da arte moderna e determinou uma imagem criada para o artista a partir das obras, já que o processo de criação não se revela tão facilmente. Além disso, as diversas imagens de ateliê abordadas na exposição não necessariamente revelam a imagem do artista, ainda que apontem vestígios. Contudo, foram as temáticas e a representação de si, sobretudo através de autorretratos e da representação de seu ofício, que permitiram essa consolidação imagética.

Traçando um percurso histórico, enquanto a arte acadêmica brasileira foi embasada na construção do academicismo europeu, a arte moderna prefigurou uma imagem do artista brasileiro a partir dele mesmo. Ainda que as categorias utilizadas pelo eixo curatorial utilizassem as categorias europeias, a nosso ver, a arte moderna brasileira, em alguns casos, buscou traçar, de modo mais enfático, uma imagem do brasileiro. Como consequência disso, a criação do artista brasileiro moderno teve, a partir da Semana de 1922, uma grande profusão de obras que nos auxiliam a compreender essa proposta de construção de uma arte brasileira enquanto a construção de si.

A destituição do afastamento entre o centro e a periferia foi, para Andrea Giunta, alcançada pela arte latino-americana no século XX. Apesar das particularidades de cada país, o caso brasileiro constituiu-se de distintas nuances ao considerarmos aspectos regionais. Ao destituir a ordem entre o que é centro e o que é periferia, parece-nos que, antes dos historiadores, os artistas já invertiam essa noção eurocêntrica. Ademais, ainda que os historiadores tenham pautado suas análises a considerar hierarquias entre as produções e os centros hegemônicos, Giunta cita Danto e lembra-nos que na arte contemporânea não há centro, há sempre um recomeço (Giunta, 2020).

Portinari e seus retirantes, Tarsila do Amaral e os operários, Di Cavalcanti e as festas populares, Anita Malfatti e os temas regionalistas, Vicente do Rego Monteiro e os trabalhadores são alguns exemplos de rápidas associações de artistas dissidentes da Semana de Arte Moderna e do olhar sobre o brasileiro que se configurou nessa época.³ Esse olhar para os temas brasileiros a partir de seu lugar de fala foi, a nosso ver, o início de uma construção de uma arte brasileira alheia ao colonialismo europeu.

Para Aracy Amaral, o nacionalismo que surgiu a partir da década de 1920, no Brasil, partiu de dois polos: o primeiro, ligado a certa afirmação de

3 Ainda que tenhamos citado temas centrais das obras desses artistas, há de se lembrar que a construção da imagem do brasileiro não se restringe às temáticas, sendo atravessado outras questões pertinentes à pesquisa de construção imagética.

um Estado soberano, e o segundo relacionado a uma internacionalização desencadeada pela Revolução Industrial.

O compromisso com o lugar advém da construção de um Brasil com vícios de outras culturas e repleto de uma vitalidade de comportamentos, de um conjunto de distintas formas de compreender nossa cultura. Se por um lado a cultura erudita associa-se de modo mais rápido aos centros urbanos, há uma variedade de compreensões culturais nas distintas regiões do país. Contudo, há de se considerar que, com o esmaecimento entre as hierarquias e entre os centros e a periferias, cada vez mais esses estereótipos citados têm desaparecido. Nesse contexto fértil, a arte contemporânea herda da eferescência da arte moderna uma “avidez que pode se associar a sair de si mesmo e penetrar nos outros ou fazer os outros mais próximos da realidade contraditória, caótica e demasiadamente ‘nova’ que refletimos em nossa ausência de raízes” (Amaral, 2006, p. 252).

Ao citar Jean François Revel, Aracy Amaral lembra ainda que “[a] discrepância entre o que uma sociedade é e a imagem que essa sociedade tem de si mesma” (Revel, 1976 *apud* Amaral, 2006, p. 252) estaria justamente no eixo central dessa construção nacional. Nesse sentido, o artista brasileiro construiria sua imagem diante das peculiaridades de uma abertura à transformação do exterior. Todavia, o ponto que versa nossa discussão não está necessariamente na discussão da criação de uma imagem do brasileiro, mas em lembrar que o modernismo contribuiu para que os artistas se debruçassem sobre a construção de si enquanto indivíduos.

Ao reaver uma passagem da arte para a vida cotidiana, Bourriaud estabelece uma divisão entre o que diferiria o trabalho do artista dos outros ofícios. Neste encontro, cita que a principal diferença

[...] reside na natureza dos gestos realizados: enquanto a profissão do padeiro, piloto do avião, operário metalúrgico ou do redator de publicidade requer o aprendizado e o emprego de gestos previamente definidos, o artista moderno deve ele

próprio inventar a sucessão de posturas e gestos que lhe permitirão produzir (Bourriaud, 2011, p. 11).

No artigo em que discute as reconfigurações do estatuto do artista na época moderna e contemporânea, Heinich propõe que os regimes de singularidade da arte moderna aproximam-se da personalização e da excentricidade. Essa questão dos regimes de singularidade, como bem lembra a socióloga, operava já na arte moderna uma noção de personalização. Ou melhor, assim como ninguém se assemelha a outro, “[c]aminhos inéditos, bizarros, paradoxais, na arte e no modo de ser de um artista” (Heinich, 2005, p. 138) influenciavam a construção de uma imagem comum daqueles que se associavam a certa propaganda do “ser artista” direcionada ao senso comum.

Todavia, a pergunta que ressurgue aqui é: “Como construir um modelo singular? Ou, como se pode escapar dos modelos (o que é próprio da singularidade) tornando-se um deles?” (Heinich, 2005, p. 139).

Para responder a essa questão, Heinich ateu-se a dois modos de singularização da época moderna: o coletivo e o individual. No que tange ao coletivo, nos lembramos dos grupos que seriam compostos de indivíduos, especialmente aqueles que, nas vanguardas, se formalizaram. Já no campo individual, a singularidade se aproxima da invenção biográfica. Para entender o proposto pela socióloga, é necessário levar o deslocamento da abordagem das obras para as pessoas, ou melhor, das obras para a construção da carreira do artista. Em sua formulação, revisita o que Harrison e Cynthia White propõem a partir da segunda metade do século XIX.

Os autores propõem uma discussão de que o surgimento das “biografias e das autobiografias dos artistas, a edição de suas correspondências, suas fotografias amplamente difundidas, que contribuem para fazer grandes artistas, homens ‘marcantes’”, resultaria na construção que indica que “o homem seria tão ou mais importante que sua própria obra” (Heinich, 2005, p. 139).

Elucidando o exposto, podemos refletir que, ao lembrar de grandes nomes, como Duchamp, Joseph Beuys, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, Oswaldo Goeldi, Victor Brecheret e Ismael Nery, é possível acessar a memória de obras, mas acessamos também a imagem que, ao longo da trajetória dos artistas, é reconhecida enquanto a consideramos como a figura do artista. Soma-se a isso a originalidade que se associava à noção de invenção, que demarca, inclusive, a transcrição de cânones construídos ao longo da história.

Já no caso contemporâneo, na visão de Heinrich, haveria uma reconfiguração da identidade do artista. Ao se associar com a possibilidade de ser múltiplo, já não pairam mais as questões entre a bidimensionalidade ou a tridimensionalidade. Conforme já discutimos, são múltiplas as possibilidades às quais eles podem se associar. Assim, conforme as palavras da socióloga, é necessário lembrar: “A verdade é que se tornou particularmente difícil impor uma definição do artista suscetível de incluir hipóteses tão variadas” (Heinrich, 2005, p. 140).

Cabe recordar, conforme Nelson Leirner menciona em suas aulas, que se tornar artista não deveria ser associado a um grande fascínio. Afinal, “ser artista era algo muito difícil” (Leirner, 2018).⁴ Dessa forma, o que se encontra aqui são as dificuldades que não necessariamente ocupam lugares distintos, apontadas pelo artista e pela socióloga. A multiplicidade das formas do ser artista alavanca uma cisão de habitar diferentes formatos da construção de suas obras. Ou melhor, designers, arquitetos, cineastas, enfim, qualquer indivíduo pode ser criativo e associar-se à produção artística, fato que resulta na impossibilidade de uma definição unívoca do artista. O que Leirner enfatiza em sua descrição é que o fascínio atribuído a certo estatuto de prestígio social aumentou o número de artistas que se inseriram no sistema das artes nos últimos anos.

Assim, nos últimos anos se observa que a discursividade imagética nessa construção alia-se à discursividade oral do artista. E esse fator pode ser

4 Referências a Leirner tratam de entrevista de pesquisa concedida em julho de 2018, no Rio de Janeiro.

abordado através do posicionamento de Leirner, que reivindicava que quem deveria falar sobre seus trabalhos não era ele.

Ademais, infere-se aqui que o estatuto do artista contemporâneo parece associar-se a uma construção que alia a imagem ao discurso oral enquanto um atributo da lógica que opera o trabalho do artista. Não avaliamos tal atribuição como um juízo de valor. Eis que, ao revisitar multiartistas, é possível observá-los em suas multiplicidades e atipologias. Essas características tampouco se restringem ao caso brasileiro, mas auxiliam a compreender que um artista “atipológico” associado ao termo “multiartista” define uma essência do artista: uma imagem de nós que não é única, mas são muitas. É justamente essa liberdade que o artista possui e que auxilia no trânsito entre linguagens artísticas, temas e em seu *modus operandi* de criar. Segue-se por entre as constelações exemplares, tal como sintetiza Paulo Herkenhoff:

O artista atipológico indagou-se a si mesmo quem era ele próprio ao artista cognitivo (como conviver, pois, com o não-saber?), que, não sabendo, intuiu que fosse, então, um artista constelar (isso equivaleria a um artista arquipelágico? Seria o espaço constelar tão fluido quanto a água arquipelágica?); mas como, se não existe uma tipologia lógica que se totalize num modelo imaginário dessa práxis? Ele – é de se supor – seria, então, o artista contra-canônico (Herkenhoff, 2011, [n. p.]).

Referências

AMARAL, A. A. **Textos do Trópico de Capricórnio**: artigos e ensaios (1980-2005). v. 1. Modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar. São Paulo: Ed. 34, 2006.

BAUDRILLARD, J. **A transparência do mal**. Ensaios sobre os fenômenos extremos. Campinas: Papirus, 1996.

BOURRIAUD, N. **Formas de vida**: a arte moderna e a invenção de si. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

DAMISCH, H. Artista. *In*: ROMANO, R. (org.). **Enciclopedia Einaudi**. Porto: Imprensa Oficial, 1984.

GIUNTA, A. **Contra el canon**: el arte contemporáneo en un mundo sin centro. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2020.

GROYS, B. Autoria múltipla. *In*: GROYS, B. **Arte e Poder**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

HEINICH, N. As reconfigurações do estatuto de artista na época moderna e contemporânea. **Porto Arte**, Porto Alegre, v. 13, n. 22, mai. 2005. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/27910/16517>. Acesso em: 27 mar. 2016.

HERKENHOFF, P. Yuri Firmeza e o artista-filho. *In*: **Prêmio IP Capital Partners de Arte** [catálogo]. Rio de Janeiro: [s. n.], 2011. p. 105.

HOLANDA, S. B. **Raízes do Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

PITTA, F. Trabalho de artista: imagem e autoimagem (1826-1929). *In*: **Trabalho de artista**: imagem e autoimagem (1826-1929). São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

WÖLFFLIN, H. **Renascença e Barroco**: estudo sobre a essência do estilo barroco e sua origem na Itália. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros e Antônio Steffen. São Paulo: Perspectiva, 2010.

**DO URBANO AO VIRTUAL -
E VICE-VERSA**

Mar de gente¹

Clara Albinati

-
- ¹ O texto “Mar de gente” é uma adaptação da palestra homônima, apresentada durante o *Encuentro Internacional sobre Giro Gráfico: acción gráfica, revueltas y antifascismos*, realizado em maio de 2022, no Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia (MNCARS), na Espanha. O encontro ocorreu no marco da exposição *Giro Gráfico: como en el muro la hiedra*, organizada pela Red Conceptualismos del Sur (REDCSUR) e MNCARS. Participei da pesquisa curatorial da exposição, junto a cerca de outros trinta pesquisadores latino-americanos. *Giro Gráfico* (2022) coloca em diálogo ações gráficas de resistência na América Latina dos anos 1960 à atualidade, a exposição se organiza em zonas ou conceitos relacionados às gráficas. As mesas do encontro internacional também se relacionavam a essa organização. Participei com “Mar de gente” na mesa “Corpos Gráficos: matrices para una coreografía callejera”. O conceito “corpos gráficos” se refere a estandartes, bandeiras, camisetas e cartazes que, “vestidos” por um corpo coletivo, ou como extensões deste, ou, ainda, tendo o corpo como suporte, ocupam de forma efêmera o espaço público. Em minha pesquisa busquei apresentar ações gráficas de coletivos belo-horizontinos, atuantes no Brasil desde o golpe de 2016. Para mais informações sobre *Giro Gráfico*, ver: <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/giro-grafico>.

Um mar atravessa as ruas do centro da cidade. Um grupo de pessoas, vestidas com trajes praianos, caminha pela avenida. Sobre as cabeças, levam uma enorme lona azul que, acompanhando o passo coletivo, move-se como ondas. O mar de gente se dirige à praça da Estação, em Belo Horizonte. Essa praça é um espaço simbólico de encontro em uma região central, popular e precarizada da cidade. Ali ocorreram e ocorrem manifestações, eventos políticos e culturais. Na praça, viajantes e pessoas sem-teto descansam em suas poucas sombras, é um lugar amplo e um tanto inóspito, conectado à Estação Central da cidade, onde passa o metrô e os trilhos de trem que se dirigem à praia que podemos visitar, se há a possibilidade, durante as férias. Minas Gerais é um estado sem acesso ao mar.

Em dezembro de 2009, o então prefeito da cidade, Márcio Lacerda (Partido Socialista Brasileiro), lançou um decreto que proibia “eventos de qualquer natureza” na praça da Estação e, posteriormente, um segundo decreto, regulamentando seu uso mediante pagamento, o que na prática representava a privatização da praça. Empresas e instituições poderiam alugar o espaço público, restringindo o acesso da população ao mesmo. Em protesto a essas medidas, em janeiro de 2010 a praça da Estação passou a ser ocupada por banhistas-ativistas, sendo rebatizada como Praia da Estação. Daí também surge o Bloco da Praia da Estação – uma agrupação carnavalesca. Essa experiência contribuiu para o renascimento do carnaval de rua da cidade – muito escasso em Belo Horizonte à época – e para a retomada do espaço público desde uma perspectiva festiva e inventiva, perspectiva esta que se mescla às manifestações políticas (Migliano, 2013; Motta, 2014).

Assim, a intervenção *Mar* (2011) foi realizada na praça da Estação, em Belo Horizonte, tendo como referência a obra *Divisor*, criada em 1968 pela artista Lygia Pape (Nova Friburgo/RJ). Em realidade, Pape não considerava *Divisor* uma “obra de arte” no sentido comum do termo, preferindo chamá-lo de “tela” ou, em suas palavras: “uma coisa muito generosa, uma arte pública, da qual as pessoas poderiam participar” (Pape, 1998 *apud* Souza, 2013, p. 149). Décadas depois, em 2010, o *Divisor* foi reativado na Bienal de São Paulo, e, durante a itinerância da mostra por Belo Horizonte, em 2011, foi visto por alguns dos futuros banhistas da Praia da Estação (Motta, 2014, p. 89). O *Divisor* de Pape consiste em um enorme tecido branco com diversas fendas no meio; as pessoas, colocando a cabeça nesses rasgos, “vestem a tela” que se transforma em uma espécie de roupa coletiva.

Inicialmente, o *Divisor* foi pensado para o espaço expositivo de uma galeria (Instituto Brasil-Estados Unidos – ICBEU). A artista teve a ideia de criar uma obra participativa que provocasse a sensação de divisão do corpo dos integrantes, inclusive através da alteração da temperatura do espaço – um vento frio sopraria na região da cabeça, e outro, quente, no resto do corpo. O projeto inicial não pode ser concretizado por limitações financeiras (Souza, 2013, p. 150).

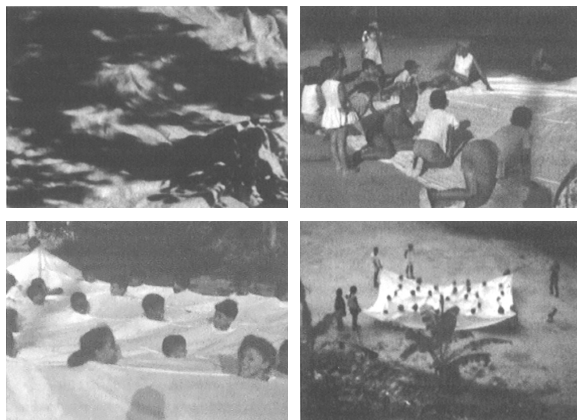


Figura 1 – Fotogramas de vídeo super 8mm, Lygia Pape, 1967

Fonte: Borja-Villel *et al.* (2011).

Pape resolveu, então, levar o *Divisor* à rua. A artista comenta sobre essas primeiras intervenções:

No final da minha rua, que é sem saída, há um rio, uma pequena ladeira e havia uma favelinha. Eu fiz o primeiro e não sabia muito bem como ia mostrar para as pessoas, então eu o abri na ladeira, espalhei pelo chão, que não tinha objetos interferentes. Ficou muito bonito com a projeção da mata sobre ele. Aos poucos as crianças da favela começaram a pular em cima do pano, escorregar sobre ele, acharam uma brincadeira fantástica até que um levantou uma ponta do pano e descobriu uma fenda, enfiou a cabeça nela e imediatamente a criançada toda fez isso. E começaram a descer a ladeira, todos enfiados, com as cabecinhas dentro do Divisor. A própria estrutura levou à experimentação e realização do trabalho (Pape, [s. d.] *apud* Souza, 2013, p. 152).

Ao se referir à sua peça, Pape diz de “cabeças que conversam”. O dispositivo permite experiências em torno da percepção da individualidade e da coletividade, por estabelecer dinâmicas em que os movimentos de liberdade e de invenção de cada pessoa, assim como de restrição da ação individual pela maioria, interferem e dialogam com o todo.

“Pele de todos” e “espaços imantados” são expressões usadas pela artista ao pensar sobre o *Divisor*, situações em que certos indivíduos ou objetos criam uma espécie de “imantação” entre as pessoas ao redor. Para explicar o conceito, Pape dá como exemplo o camelô, que se detém momentaneamente em um local público para apresentar seus produtos:

[...] abre aquela malinha e começa a falar, criando de repente uma imantação, com as pessoas todas se aproximando, se ligando àquele discurso irregular [...], e de repente ele fecha a boca, fecha a caixinha e o espaço se desfaz (Pape, [s. d.] *apud* Souza, 2013, p. 146).

Cria-se, então, uma “imantação” em torno do acontecimento, que altera, de forma efêmera, os ritmos ao redor, como se, por um lapso de tempo, todos se movessem em sintonia, formando um corpo coletivo.

Pape faz o *Divisor* em 1968, durante o regime militar. Ao final daquele ano era decretado o Ato Institucional Número Cinco (AI-5), levando ao aprofundamento da censura, da repressão e da perseguição política no Brasil. Essa medida foi, sobretudo, uma resposta do governo golpista ao fortalecimento do Movimento Estudantil que, naquele ano, representava a maior força política organizada do país. Sobre os estudantes, recaiu também grande parcela da violência ditatorial.

Ao final de 2016, os estudantes novamente representaram a vanguarda da resistência e retomaram o procedimento do *Divisor* em manifestações em Belo Horizonte e em Brasília. Vivíamos o contexto do golpe de Estado, perpetrado por Michel Temer (Partido do Movimento Democrático Brasileiro) contra a presidenta Dilma Rousseff (Partido dos Trabalhadores). O golpe, disfarçado de *impeachment*, seguia passo a passo os procedimentos dos ritos constitucionais, ao mesmo tempo em que atentava contra a Constituição de 1988. O golpe contou com o apoio dos poderes Legislativo e Judiciário, do quarto poder – representado pelos grandes meios de comunicação de massa –, do empresariado nacional e internacional e de parte da população civil. A aparência constitucional encobria a ruptura democrática.

Como um mar de gente, “vestidos” com o *Divisor*, estudantes protestavam contra a Proposta de Emenda Constitucional 247 (PEC 247), que colocava em marcha o programa “Ponte para o Futuro”, ou, como ficou popularmente conhecido o plano de governo proposto pelos golpistas, “Ponte para o Abismo” ou “Ponte para a Morte”. A PEC estabelecia o congelamento dos gastos públicos por vinte anos, afetando, sobretudo, as áreas da saúde e da educação. Naquele momento, os estudantes ocuparam escolas e universidades e sofreram enorme perseguição policial.

Em 2016, desde a Red Conceptualismos del Sur (REDCSUR), escrevemos o manifesto *Não temer o mundo, mas enfrentá-lo para criar outros mundos!*

Fora Temer! Fuera el temor (2016). No documento, observamos a adoção de estratégias de guerra na condução dos recentes governos conservadores latino-americanos:

A rápida e brutal virada à direita que está tendo lugar hoje na América Latina – após um ciclo de importantes reformas e conquistas sociais – se dá a partir da “doutrina do choque e do medo” [...]. Faz-se necessário um grito de conjuro contra os efeitos em nossos corpos da doutrina do choque e do terror aplicada em nosso continente desde os golpes de Estado dos anos 60/70 e baseada na execução de uma série de ações rápidas, violentas, avassaladoras, desproporcionais e inesperadas, para paralisar a compreensão do adversário e destruir sua vontade de lutar (Não temer o mundo, mas enfrentá-lo para criar outros mundos!, [n. p.], 2016).

Assim, nos primeiros dias de governo, Temer decreta o fim de vários ministérios, entre eles o Ministério das Mulheres, da Igualdade Racial e dos Direitos Humanos. Também dissolve o Ministério da Cultura (MinC). Devido aos protestos, a medida foi revogada uma semana depois, mas se consumou durante o governo Bolsonaro (2019-2022).

OcupaMinC foi uma das primeiras ações populares pós-golpe, tendo surgido a partir de maio de 2016. Em resposta ao golpe de Estado e à dissolução do MinC, artistas ocuparam espaços da cultura em várias cidades do país. Ao todo, ocorreram cerca de trinta ocupações em todo Brasil. Foram dias de convivência, resistência, debate e criação coletiva. Em Belo Horizonte, a Fundação Nacional de Artes (Funarte) foi tomada pelos manifestantes. Várias pessoas dormiram e habitaram esse espaço, onde realizaram atividades diversas: conversas, oficinas e assembleias populares. Grupos de trabalho foram criados e ações foram levadas às ruas. Um dos coletivos surgidos dessa experiência foi a Gráfica Tática, que realizava um trabalho com tipografia e vestia a gráfica.

Esse primeiro momento do golpe foi marcado por extrema violência policial. As manifestações e ocupações eram reprimidas abruptamente.

Em paralelo, nas iniciativas gráficas surgidas, observamos um desvio por caminhos diversos que se inscreveram nas imagens e nas expressões criadas, como nas construções da Gráfica Tática: “Não temer o medo, qual afeto nos governa?”. Essa frase foi impressa em tipografia sobre papelão e levada a manifestações de rua.



Figura 2 – Bandeiras do Coletivo Vão. Tinta sobre tela. Belo Horizonte, 2016

Fonte: acervo do Coletivo Vão.



Figura 3 – Bandeiras do Coletivo Vão em uma manifestação contra o golpe. Belo Horizonte, 2016

Fonte: acervo do Coletivo Vão.

O Coletivo Vão² também pintava suas bandeiras, que eram levadas aos atos políticos contra o golpe. Nelas, podemos ler: “só há o poder do vivo: potência da vida” e “ninguém governa o gozo da alma”.



Figura 4 – Adesivos da campanha Fora Temer. Carnaval, Belo Horizonte, 2017

Fonte: acervo do Coletivo Alvorada.

No carnaval de 2017, como parte da campanha “Fora Temer/Fora golpista”, o Coletivo Alvorada³ criava abadás e bôtons para os diversos blocos de carnaval da cidade, incorporando essa demanda entre os foliões. Nos adesivos circulavam as proposições: “Amar sem temer” e “Me beija que eu não sou golpista”.

Com o golpe, muitos que participavam das lutas políticas individualmente se uniram em coletivos – como é o caso dos coletivos Alvorada, Linhas do

2 O Coletivo Vão se formou em Belo Horizonte, em 2015. Integrado por Hortência Abreu, Nina Aragón, Ricardo Burgarelli, Ricardo Reis e Laura Berbert, em sua maioria, artistas formados pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (EBA-UFG). Desde seu surgimento, realizam ações e produções gráficas como cartazes, bandeiras, folhetos, livros e gravuras.

3 O Coletivo Alvorada é um grupo formado por ativistas e surgiu em 2016, como resposta ao golpe. Atua através das redes sociais, reunindo centenas de integrantes.

Horizonte,⁴ Pontos de Luta⁵ e Cólera e Alegria⁶ – ou fortaleceram grupos já existentes – como no caso do Coletivo Vão.

O Coletivo Alvorada, por exemplo, organiza-se através das redes sociais e, atualmente, é formado por centenas de pessoas com diferentes frentes de atuação – são médicos, advogados, professoras, desempregados, cozinheiras, artistas. Com grande capacidade convocatória, realiza financiamentos coletivos para suas ações, potencializando seu impacto e alcance.

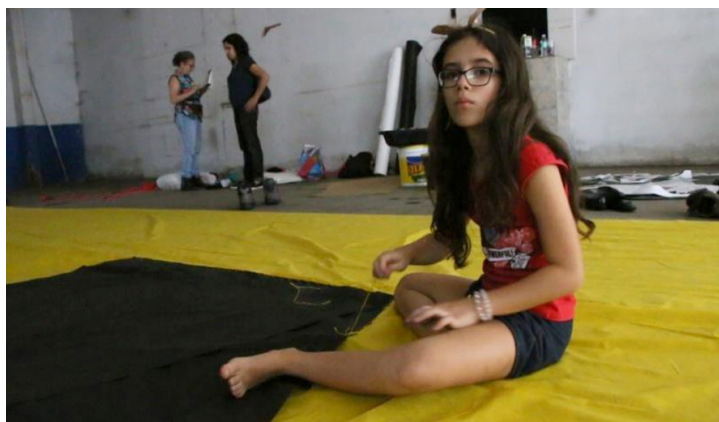


Figura 5 – Bandeirão Lula Livre. Belo Horizonte, 2018

Fonte: acervo da autora.

- 4 Linhas do Horizonte (LH) é um coletivo de bordadeiras surgido em Belo Horizonte, em decorrência do golpe de 2016. Realiza grandes projetos coletivos, reunindo bordadeiras de todo país. Um exemplo do trabalho de LH é o *Tapete infinito para Lula*, parte da campanha “#Lulalivre”, composto por centenas de bordados que, reunidos, formam um tapete de cerca de cem metros de largura. A obra foi entregue ao presidente Lula na época de sua soltura. Atualmente, há derivações do LH em todo Brasil, formando o Novelo das Linhas.
- 5 Pontos de Luta é um grupo de bordadeiras de Belo Horizonte, surgido de uma dissidência do Linhas do Horizonte, em 2019. Assim como o LH, bordam nas manifestações políticas e se caracterizam por seus bordados-panfleto.
- 6 Cólera e Alegria é um grupo de artistas anônimos, atuantes em São Paulo, que também surge em 2016, em decorrência do golpe. Caracteriza-se por suas bandeiras pintadas e ações performáticas em espaços públicos.

Integrantes do Coletivo Alvorada costuraram as letras de um “bandeirão” de cerca de cem metros para a campanha Lula Livre, denunciando a injusta prisão do presidente Lula, ocorrida entre abril de 2018 e novembro de 2019.

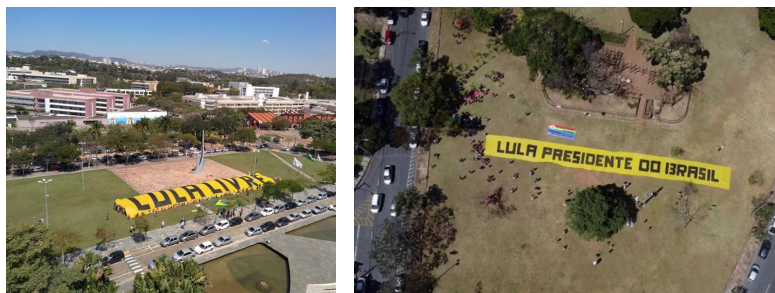


Figura 6 – Fotos aéreas de bandeirões produzidos pelo Coletivo Alvorada (2018-2022)

Fonte: acervo do Coletivo Alvorada.

Através dos bandeirões, era possível captar uma mensagem clara e contundente desde as câmeras dos drones, sendo as imagens difundidas em meios alternativos de comunicação, como Mídia Ninja, Jornalistas Livres e redes sociais. Essa estratégia também restringia a possibilidade de que os meios de comunicação golpistas criassem narrativas que os favorecessem, dificultando a repetição do mesmo procedimento utilizado durante os protestos de 2013 no Brasil, quando as redes de televisão, expulsas das ruas, filmavam as manifestações à distância, em helicópteros, manipulando e reduzindo os significados das imagens nas matérias veiculadas.

Descendo para a rua, debaixo dos bandeirões, vivenciávamos ainda outras histórias. Invenções festivas diversas.

Pensando no *Divisor de Pape*, com o bandeirão, surgia uma separação, diferenciação ou complementação entre a perspectiva de cima e a de baixo: a imagem aérea, dos drones, transmitia a vontade popular, através de uma mensagem inequívoca; ao mesmo tempo, as imagens da rua

evocam a alegria dos encontros, que se caracteriza por ser mais confusa e diversa. Um mar de gente.



Figura 7 – Ação noturna com bandeirão. Belo Horizonte, 2018

Fonte: acervo do Coletivo Alvorada.

Os trilhos do trem que nos levam ao mar também carregam os minérios desse estado, que tem no nome a marca da exploração de seus recursos naturais. O ano de 2019 inicia com a posse de Jair Bolsonaro como presidente da República. No dia 25 de janeiro, uma barragem da mineradora Vale se rompeu, provocando o derramamento de 13 milhões de metros cúbicos de lama tóxica, alcançando a cidade de Brumadinho (MG), causando a morte de 250 pessoas – entre vítimas identificadas e desaparecidas – e de um sem-número de outros animais (O crime da Vale em Brumadinho, [s. d.]; #SOSBrumadinho, [s. d.]). Em três anos, a Vale foi responsável por dois dos maiores crimes socioambientais do Brasil, nas cidades de Mariana (MG), em 2015, e Brumadinho. Atualmente, muitas represas da companhia – privatizada durante o governo de Fernando



Fonte: acervo de Matheus Gepeto.

Pouco depois do crime de Brumadinho, o Coletivo Alvorada organizou uma ação, da qual também pude participar. Reunimo-nos bem cedo no Sindicato dos Professores do Estado de Minas Gerais (Sinpro-MG) para discutir sobre o ato. Na rua, passamos lama por todo o corpo e caminhamos pelo centro da cidade, lentamente e em silêncio. Via surgir algo dos espaços imantados de que dizia Lygia Pape. A cidade estava agitada e ao mesmo tempo adormecida, as pessoas esperavam nos pontos de ônibus. Nossa passagem por elas provocava consternação, como se todos, de alguma maneira, estivessemos vinculados aos mortos e, ainda assim, tendo que seguir a vida, trabalhar, sem poder expressar indignação, tristeza ou raiva. Ao caminhar, a lama ia secando e enrijecendo sobre nossos corpos, que se convertiam em estátuas. Na medida que vivia a experiência, me sentia muito presente e, simultaneamente, distante de mim, como se caminhasse sonâmbula. Talvez nos conectássemos de alguma forma às pessoas que viveram esse instante de terror inimaginável e que foram tragadas subitamente por um mar de lama, sem tempo sequer

de entender o que viam. Pessoas que talvez ainda transitassem por ali, como fantasmas aturdidos.

Pergunto-me se estamos destinados apenas a esse mar.

Escrevia esse texto em 2022, ainda na incerteza sobre a vitória de Lula nas eleições daquele ano. Desde o golpe, realizamos grandes mobilizações, obtendo, entretanto, poucos resultados concretos: ao final de 2016, o governo Temer aprovou a PEC do teto de gastos. Nos anos seguintes, as privatizações se intensificaram. Em julho de 2017, ainda no governo Temer, aprovaram a Reforma Trabalhista. Durante o governo Bolsonaro, a Reforma Previdenciária também foi aprovada. Ainda hoje o caso Marielle não foi totalmente esclarecido e a falta de justiça prevalece.



Figura 9 – Uma sala da exposição Giro Gráfico, Museu Reina Sofia, Espanha, 2022

Fonte: acervo de Ana Longoni.

Em um estádio de futebol, durante as Olimpíadas de 2016, manifestantes vestiram camisetas com letras capitulares que, organizadas em determinada ordem, formam a consigna “FORA TEMER”. O registro fotográfico desse momento se dissemina nos meios alternativos de comunicação e na imprensa internacional. À época, o governo golpista proibiu a realização de denúncias políticas nos jogos, o que fez com que os ativistas inventassem maneiras de escapar à censura.

Uma manifestação espectral ocorreu no Museu Reina Sofia, na Espanha, durante a exposição Giro Gráfico: como em el muro la hiedra, que apresenta estratégias gráficas de resistência na América Latina, dos anos 1960 à atualidade. “Fora Temer”, “Fora Bolsonaro”, ou ainda nossas expectativas futuras sobre a vitória de Lula nas eleições de outubro de 2022 movimentam corpos fantasmagóricos, mas muito presentes. Poderiam ser os 700 mil mortos pela covid-19 no Brasil. Muitos dos quais estariam vivos, não fosse o total descaso do governo criminoso de Bolsonaro.

Quando todo esse ciclo se aprofundava, com o desenlace do processo que consumava o golpe e a deposição da presidenta Dilma Rousseff, lembro o que Beatriz Cerqueira⁷ disse em uma vigília: “independente do que aconteça daqui em diante, temos que seguir juntos”.



Figura 10 – “Tudo que nois tem é nois”. Manifestação por Fora Bolsonaro, Belo Horizonte, 2022

Fonte: acervo da autora.

“Tudo o que nois tem é nois”. O cantor e artista Emicida lançou uma música – “É tudo pra ontem” – que traz essa ideia no refrão (Emicida – É tudo pra ontem part. Gilberto Gil, 2020). Encontro a frase escrita em um cartaz durante uma das manifestações mais recentes que participei: “tudo o que nois tem é nois”.

7 Beatriz Cerqueira é professora, sindicalista e, atualmente, deputada estadual pelo Partido dos Trabalhadores.

Referências

ALBINATI, C.; ALONSO, S.; CABRERA, D.; CAÑADA, L.; CARVAJAL, F.; CRISTI, N.; CRISTIÁ, M.; DAVIS, F.; BRINGAS, T. D.; HENARO, S.; HÍJAR, C.; LONGONI, A.; MANZI, J.; MELENDI, M. A.; MESQUITA, A.; MIRANDA, F.; MONGAN, G.; PELUFFO, G.; PENICHE, E.; PÉREZ, J. P.; PICCINI, M.; ARMIJO, R. Q.; SÁNCHEZ, S.; SUÁREZ, S.; VARAS, P. E.; VICCI, G. **Giro gráfico**. Como en el muro la hiedra [catálogo]. Madri: Museo Reina Sofia, 2022. Disponível em: <https://www.museoreinasofia.es/publicaciones/giro-grafico>. Acesso em: 10 fev. 2023.

BORJA-VILLEL, M. J.; VELÁZQUEZ, T. V.; BENTES, I.; BRETT, G.; CAVALCANTI, L.; HERKENHOFF, P.; PAPE, L.; OSORIO, L. C.; VENÂNCIO FILHO, P. **Lygia Pape Espacio Imantado** [catálogo]. Madri: Museo Reina Sofia, 2011.

EMICIDA - É tudo pra ontem part. Gilberto Gil. Produção: Laboratório fantasma; Emicida. YouTube, 2020. Vídeo (6 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qbQC60p5eZk>. Acesso em: 11 fev. 2023.

O crime da Vale em Brumadinho. **Greenpeace**, [s. l.], [s. d.]. Disponível em: <https://www.greenpeace.org/brasil/o-crime-da-vale-em-brumadinho>. Acesso em: 10 fev. 2023.

#SOSBrumadinho. A lama de Brumadinho: lição não aprendida. **Greenpeace**, [s. l.], [s. d.]. Disponível em: <https://www.greenpeace.org.br/relatorio-anual-2019/sos-brumadinho>. Acesso em: 10 fev. 2023.

MIGLIANO, M. Praia da Estação como ação política: relato de experiências, envolvimento e encontros. **Revista Redobra**, v. 4, n. 11, p. 43-54, 2013. Disponível em: http://www.redobra.ufba.br/wp-content/uploads/2013/06/redobra11_05.pdf. Acesso em: 9 fev. 2023.

MOTTA, T. **Praia da Estação: carnavalização e performatividade**. Belo Horizonte, 2014. 168 f. Dissertação (Mestrado em Arte) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/EBAC-9REMHA>. Acesso em: 9 fev. 2023.

NÃO temer o mundo, mas enfrentá-lo para criar outros mundos! Fora Temer! Fuera el temor. **RedCSur**, [s. l.], 2016. Disponível em: <https://redcsur.net/manifiestos-e-intervenciones/nao-temer-o-mundo-mas-enfrenta-lo-para-criar-otros-mundos>. Acesso em: 10 fev. 2023.

SOUZA, C. S. **A pele de todos: o Divisor como síntese do percurso de Lygia Pape**. 2013. Dissertação (Mestrado em Estudos de Cultura Contemporânea) – Programa de Pós-Graduação em Estudos da Cultura Contemporânea, Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, 2013.

Palavra, imagem, intervenção

Celso Azevedo Lembi de Carvalho

Uma cidade iluminada

A cidade de Nova Iorque na década de 1980 parece ter sido realmente um dos grandes sítios de encontros e experiências poéticas envolvendo o espaço urbano. Não por acaso foi nesse período que se consolidou o trabalho de projeção urbana de Krzysztof Wodiczko. Nascido em 1943, nos guetos de Varsóvia (Polônia), Wodiczko cresceu no país durante a ocupação da União Soviética, migrando para o Canadá, em 1977, e, posteriormente, em 1983, para os Estados Unidos. Graduado na Academia de Belas Artes em Varsóvia e pós-graduado em design industrial, sempre desenvolveu um interesse por propostas híbridas envolvendo design, comunicação, tecnologia e espaço público. Intervenções artísticas em grande escala se tornaram uma de suas principais marcas. Artista nômade e imigrante, Wodiczko trouxe para o seu trabalho a sua experiência pessoal, uma preciosa sensibilidade social e questionamentos políticos diversos. Comunidades marginalizadas, moradores precarizados e distantes da cidade, pessoas sem-teto, veteranos de guerra, imigrantes, aqueles que não têm representatividade e indivíduos marginalizados, aos quais se pretende dar voz, integram alguns dos eixos temáticos e assuntos que seus trabalhos evocam.

Com intervenções artísticas em espaços urbanos, linguagem híbrida e diversa, Wodiczko é um dos pioneiros nas projeções de *slides* e vídeos em grande formato, realizados em fachadas de monumentos e edifícios. Trata-se de ações contundentes, efêmeras, geralmente *site specific*s, operando discursos políticos potentes, imagens impactantes, sempre

no campo borrado entre a arte e a política. Wodiczko é considerado pela crítica internacional como um dos mais aclamados artistas poloneses. Desde a década de 1980, suas mais de noventa projeções públicas já foram realizadas em países como Austrália, Áustria, Bélgica, Canadá, Inglaterra, Alemanha, Holanda, Irlanda do Norte, Israel, Itália, Japão, México, Polônia, Espanha e Suíça, além dos Estados Unidos. Ao mesmo tempo, vem realizando projetos nômades e outros dispositivos alternativos, que se configuram como equipamentos culturais com e para moradores de rua, imigrantes, jovens alienados, veteranos de guerra e outros, usando a expressão no espaço público como elemento de diálogo e mediação.

Em novembro de 1984, três dias antes da eleição presidencial entre Ronald Reagan e Walter Mondale, o candidato republicano Reagan surgiu em uma grande aparição no horizonte da cidade de Nova Iorque. Ou melhor, sua mão surgiu, recortada de uma imagem onde Reagan aparece fazendo o juramento de fidelidade e projetada nas longas linhas da fachada noroeste do edifício da AT&T, na rua Thomas, próximo à Broadway. Essa obra, uma espécie de espetáculo realizado por Wodiczko, teve apoio institucional da The Kitchen, um espaço destinado à exposição de performances e outras intervenções, e fazia parte do esforço de expansão e presença da instituição no cenário artístico nova-iorquino. O *status* e a atuação da The Kitchen contribuíram e tiveram grande importância para que a arte e os artistas pudessem se expressar na cidade de maneira a não serem silenciados por questões burocráticas ou decisões políticas, papel de fundamental necessidade para a realização de Wodiczko, particularmente, devido às características vulneráveis de execução de seu trabalho, tanto nas questões físicas e locais quanto políticas.

Wodiczko, em sua prática, antropomorfiza edifícios com imagens projetadas, no presente caso usando o edifício da telefônica AT&T para projeção. Dimensionando e posicionando a imagem da mão de Reagan, o arranha-céu se transformou numa espécie de forma arquitetônica próxima à humana, revelando, nesse cruzamento, histórias e relações que se constituem como narrativas em diálogo. Aquele gigante e imponente edifício na paisagem de Manhattan expressava todo o poder da empresa

AT&T e seu forte caráter monopolista e corporativo. Embora a conexão não fosse assim tão explícita, os espectadores levantaram questões sobre as relações entre empresas e governos. Tudo começou com uma carta de Wodiczko para o curador Howard Halle, da galeria The Kitchen, buscando conseguir apoio para as projeções em fachadas de alguns edifícios em Manhattan. As projeções foram planejadas para durar três horas ao longo de algumas noites. A galeria forneceu técnicos, projetores de alta potência, atendimento para as necessidades elétricas, além de cuidar da parte burocrática na obtenção das permissões e da divulgação dos eventos. Halle diz que, depois de todo o trabalho envolvido, ficou pessoalmente desapontado na época com o fato de a imagem resultante ter ficado um tanto escura, pois ela buscava iluminar e destacar a influência da política nos negócios e vice-versa. Contudo, a projeção resultante foi limitada pelas capacidades tecnológicas de seu tempo, não alcançando a iluminação desejada pelo curador, o que não diminuiu a relevância para a parceria e para as realizações de Wodiczko com o apoio fundamental da The Kitchen como facilitadora, possibilitando a validação dos trabalhos no espaço urbano.

Em Nova Iorque, ainda em 1984, Wodiczko realizou outra emblemática projeção, relacionada a um de seus temas favoritos, o *homeless*, a falta de moradias e as pessoas em situação de rua, um problema crônico na cidade, bem como em várias partes do mundo. Nessa projeção ele usou duas imagens, uma com uma corrente com cadeado circundando a fachada de um prédio; e outra com uma trava fechada com cadeado. Esse edifício se localizava perto de sua casa e recentemente abrigara o New Museum. O resto do prédio passava por reformas para que os demais andares e os seus apartamentos fossem vendidos por um elevado preço a novos interessados. O edifício ficou vazio ao longo desse processo de reocupação do espaço. Wodiczko então relatou:

Era inverno e eu estava morando muito perto do abrigo principal para homens em situação de rua e bem perto de um abrigo para mulheres. Eu vi muitas pessoas morando nas ruas, tentando sobreviver ao frio intenso queimando pneus. Portanto, foi chocante para mim ver um dos maiores edifícios de todo o bairro vazio.

Era bem evidente que o prédio que abriga o New Museum estava completamente às escuras. As pessoas que falavam comigo no momento da projeção não tinham dúvidas sobre o significado disso. Fiquei sabendo que os andares superiores do prédio aguardavam novos inquilinos a um preço de quase um milhão de dólares cada e, ao mesmo tempo, o New Museum recebia o subsolo e o térreo de graça, ou pelo menos por um aluguel muito barato. O próprio fato de o museu ter se mudado para os edifícios cria um certo mito para o edifício. Existem, de fato, dois espaços de exposição lá. Um deles é para as exposições do New Museum e, ao lado, há uma mostra sobre o antigo estado do prédio e como ficará após a reforma, uma mostra imobiliária. Obviamente, existe uma ligação entre a presença do museu e a subsequente conversão de toda a área em torno numa das galerias de arte e outras instituições e negócios relacionados com a arte. Não estou dizendo que haja uma responsabilidade direta da parte de ninguém, mas este é um mecanismo e é importante reconhecer e revelar nosso lugar dentro desse mecanismo, mesmo que não possamos mudá-lo neste momento (Wodiczko, 1986, p. 43, tradução nossa).¹

1 *"It was winter and I was living very close to the main shelter for homeless men and quite close to a shelter for women. I saw many people living on the street, trying to survive the bitter-cold temperatures by burning tires. It was therefore shocking to me to see one of the largest buildings in the entire neighborhood empty. It was very evident that the building that houses the New Museum was completely dark. People speaking to me at the time of the projection had no doubts whatsoever about the meaning of it. I learned that the upper floors of the building were awaiting new tenants at a price of nearly one million dollars each and at the same time the New Museum received the basement and ground floor spaces for free, or at least for a very cheap rent. The very fact that the museum moved into the building creates a certain myth for the building. There are, in fact, two exhibition spaces there. One is for the New Museum exhibitions, and next door there is an exhibition of the former state of the building and how it will look after renovation, a real estate exhibition. There is obviously a connection between the presence of the museum and the subsequent conversion of the entire surrounding area into one of art galleries and other art-related institutions and businesses. I'm not saying that there is direct responsibility on anyone's part, but this is a mechanism and it's important to recognize and reveal our place within that mechanism, even if we cannot change it at this point."*

Durante as comemorações do Ano-Novo, além dos fogos de artifício e dos shows musicais organizados anualmente pelo Borough of Brooklyn para a comunidade local, o público pôde observar uma projeção de Krzysztof Wodiczko no Arco Memorial dos Soldados e Marinheiros. Na projeção, uma imagem de dois mísseis conectados por uma corrente trancada com um cadeado, um míssil dos EUA e um míssil soviético. A imagem foi explorada no contexto dos planos de redução de armas entre os Estados Unidos e a União Soviética, projetada na pedra angular do arco, que possui uma estátua da liberdade e uma Vitória Alada coroando o arco sul.

Este é um monumento ao exército do Norte, então, o lado sul do arco está cheio de representações do exército marchando para o sul para libertar o Sul do “mal”. O monumento não tem absolutamente nada a dizer sobre o Norte, porque se dissesse teria que pensar sobre si mesmo. [...] Ironicamente, o arco, que é concebido como uma recepção ao vitorioso exército do Norte [...] é desafiado por duas pequenas esculturas realistas em baixo-relevo. Elas são as únicas duas figuras que de fato caminham para o norte, voltando da guerra, extremamente cansadas. Um dos cavalos está empinando. Até onde eu sei, esse é o único monumento no mundo que contém tal debate interno, esteticamente e historicamente (Wodiczko, 1986, p. 25, tradução nossa).²

Contam que as pessoas que viram a projeção teceram suas interpretações, apresentando suas leituras e relacionando-as à situação política contemporânea. Havia a tensão das eminentes negociações de paz entre Estados Unidos e União Soviética. Pretendia-se atingir a expectativa pela

2 “*This is a monument to the northern army, so the south side of the arch is very busy with representations of the army marching south to liberate the South from “wrong-doing”. The monument has absolutely nothing to say about the North, because if it did, it would have to reflect on itself. [...] Ironically, this arch, which is conceived as receiving the victorious Northern army and [...] is challenged by two small realist bas-relief sculptures. They are the only two figures actually walking north, coming back from the war, extremely tired. One of the horses is limping. As far as I know, this is the only monument in the world that contains such an internal debate, aesthetically and historically.*”

conferência para a redução da corrida armamentista. O debate foi aberto e bem recebido por todos e, com sorte, ajudou a projeção visual a sobreviver na memória do público como uma experiência diferente, complexa e interessante. Nas projeções posteriores, Wodiczko continuou trabalhando suas representações com grande ênfase icônica, provocando reflexões sobre capitalismo global, militarismo e consumismo. As projeções, com o uso de imagens de fragmentos do corpo, sugerem uma relação com o espaço público que é pertinente à história, às disputas ideológicas e sociais e às políticas do presente. Conduzindo mediações que agenciam locais públicos, assuntos complicados e declarações contundentes, as projeções performam com os problemas sociais e políticos. A brevidade de cada instalação, das ações efêmeras em contraponto luminoso, ganhou intensidade através de suas construções político-artístico-públicas.

Uma esquina iluminada

Na década de 1980, quem passou pela famosa praça da Times Square em Manhattan, na cidade de Nova Iorque, já então o maior centro de consumo do mundo, se deparou com uma enorme novidade: uma placa de luz eletrônica com cerca de seis por doze metros chamada Spectator. Aproveitando a novidade do letreiro luminoso, a Public Art Foundation realizou uma série pioneira de exposições, introduzindo artistas no uso dessa tecnologia de comunicação em massa. Assim, através do projeto “Mensagens ao Público”, realizado de 1982 a 1990, a Public Art Foundation possibilitou a transmissão das ideias de vários artistas para cerca de 1,5 milhão de espectadores que circulavam diariamente no local. Todo mês uma mensagem nova, de trinta segundos de duração, elaborada por um artista, era exibida em *loop* e transmitida das 8h às 23h. As mensagens abordavam questões políticas, sociais e ambientais urgentes à época. A Public Art Foundation teve papel fundamental e compromisso em apoiar o desenvolvimento de obras de arte baseadas em novas mídias, e, desse modo, também pavimentou o caminho de uma longa história de ocupação dos espaços públicos na cidade, transformando-os em espaços de exposições, prática que se perpetua até hoje.

Anteriormente, os *outdoors* eram estáticos, muito diferentes da atual muralha eletrônica. Aquele enorme e reluzente letreiro luminoso elevando-se sobre o cruzamento da rua 42 no antigo edifício Allied Chemical era o único que exibia anúncios digitais e chamou muita atenção de todos. O nome “Mensagens ao Público” foi dado pela pintora Jane Dickson, que estava trabalhando no Spectacolor, Inc. como designer e programadora quando pensou pela primeira vez em usar o letreiro luminoso para exibir arte. Então, procurou a instituição Public Art Foundation para organizar e apoiar o processo de tirar a arte das galerias e colocá-la nas ruas da cidade. A diretora Jessica Cusick apoiou a nova experiência, visualmente potente e que lidava com uma linha tênue, um borramento da linha divisória das artes visuais e dos meios eletrônicos de propaganda comercial. “Mensagens ao Público” apresentou obras de artistas emblemáticos, como os icônicos desenhos subterrâneos de metrô de Keith Haring e os trabalhos com textos em grande escala de Jenny Holzer, para citar alguns artistas que tiveram suas obras exibidas no elevado letreiro. O projeto promoveu uma expressiva troca entre artistas, diretores de arte, anunciantes, técnicos de informática, entre outros profissionais que trabalharam juntos para explorar a nova e impactante tecnologia. Posteriormente, muitos artistas participantes continuaram explorando o formato em suas obras.

Alfredo Jaar, nascido no Chile e radicado em Nova Iorque desde os 5 anos, era então um artista emergente de 31 anos quando, em 1987, produziu para o projeto “Mensagens ao Público” o trabalho *Uma logo para a América*, uma sequência de 42 segundos, encomendada pela Public Art Foundation e exibida durante duas semanas. O trabalho exibia uma série de imagens da bandeira e do mapa dos Estados Unidos seguidas de textos que contestam o significado de cada uma delas. Jaar questionava o etnocentrismo dos Estados Unidos ou de boa parte das pessoas do país que incorretamente usavam a identidade de todo o continente como se fossem só suas. Segundo Jaar, na tentativa de enquadrar a estrutura de poder entre o país e o resto do continente, ele acabou fazendo com que ficasse marcado o significado que é contestado até hoje.

O trabalho foi inicialmente desenhado, foram dezoito quadros feitos à mão que misturavam textos e imagens. Começa com um esboço do mapa dos Estados Unidos que se transforma apenas na linha de contorno do mapa com um texto sobreposto: “ESTA NÃO É A AMÉRICA”. Na sequência aparece a bandeira dos Estados Unidos, ela se torna também um desenho de linha com o texto sobreposto: “ESTA NÃO É BANDEIRA DA AMÉRICA”. A palavra “AMÉRICA” se expande até ocupar o quadro inteiro; a letra “R” é preenchida e se transforma em um mapa da América do Sul e do Norte. Em seguida, a palavra “AMÉRICA” é engolida na tela pelo mapa do continente americano, que se divide em dois, indo um para esquerda e outro para a direita, voltando, depois, ao centro. O mapa começa a girar, surgem dos dois lados a palavra “AMÉRICA” repetida várias vezes em tamanho menor, subindo e descendo dos dois lados da tela. Enquanto isso o mapa do continente continua girando sobre o texto e depois desaparece. Surge a palavra “AMÉRICA” com o mapa do continente ocupando a letra “R” na tela inteira, que depois desaparece, aparecendo, então, o nome Alfredo Jaar.

O trabalho de Jaar posiciona os Estados Unidos apenas como um dos muitos países que compõem as Américas e mostra que o monopólio da palavra “América” acaba sugerindo o apagamento dos 34 países desse continente. Jaar trabalha a linguagem como uma reflexão da realidade geopolítica. Alterando a linguagem, muda simbolicamente o pensamento geopolítico e parece supor uma exigência de reconhecimento junto à crítica sobre a dominação que os Estados Unidos promoviam na região. Essa ativação do espaço público no centro de Manhattan gerou polêmica e se tornou uma ação poderosa, confrontando implicações sobre as fronteiras.

Curiosamente, no uso do espaço publicitário, com mensagens direcionadas pela linguagem da publicidade e a inclusão da palavra logo no título da obra, Jaar associa ainda mais a ideia de marketing e *branding* em um trabalho que opera criticamente os meios publicitários. Promovendo-os a espaço de expressão, debate e questionamento junto ao público naquele momento, colocou questões territoriais e identitárias em evidência. Inicialmente percebido como mensagem antiamericana, o trabalho era mais um apelo por mudança e inclusão. Nos anos seguintes, foi exibido em

outras cidades, como Bogotá, Cidade do México e Londres, e continua em destaque devido a sua relevância e atualidade. Em 2014, foi apresentado na cidade de Nova Iorque novamente, vinte e sete anos após sua estreia, ganhando novos contornos com o tema da imigração latino-americana junto à decepcionante postura do governo Obama (2009-2017). Em 2016, ganhou mais força graças à retórica ultraxenofóbica de Trump que se tornou símbolo de uma América que não nos representa, justamente inversa ao simbolismo de que se deve confrontar com ideias iniciativas como a de construir muros nas fronteiras. A compreensão do trabalho de Jaar, então, pode crescer e se diferenciar circunstancialmente, mas mantém também sua intenção original, que nunca se perde, já que o domínio dos Estados Unidos ainda persiste. Seu significado e interpretação se transformam no tempo e ganham novas camadas, trazendo a arte contemporânea para plataformas publicitárias na esfera pública, atingindo públicos amplos e diversos fora dos espaços de arte tradicionais e tendo capacidade de influenciar o debate e o pensamento, elevando o exercício da comunicação e da liberdade de expressão pela arte.

Palavras instaladas na paisagem

Durante a década de 1980, em Nova Iorque, surgiu uma geração feminista de artistas que buscaram maneiras diferenciadas de instalar seus objetos visuais pela cidade. Nesse cenário artístico despontou Jenny Holzer. Sua prática estava fundamentada em espalhar palavras em espaços públicos, buscando grande audiência e não estando necessariamente voltada para o meio das artes. A proposta era comunicar com o passante, o transeunte, aquele que, em um determinado momento, cruzasse com as palavras pelo caminho e, assim, fosse despertado, com um comentário, um pensamento, um ditado, um questionamento, um jogo de palavras posto na rua. Holzer, ainda nos anos 1970, começou a colecionar palavras que viriam a se tornar substância de algumas de suas principais e mais conhecidas obras. Chamada por ela de *Truisms*, os “truísmos” eram compostos por cerca de trezentos aforismos, bordões, palavras de ordem e ditados. Eram textos baseados em clichês modernos, supostas verdades a serem

aceitas, dicas de autoajuda, provocações, gritos colados nos muros e paredes. Holzer inicialmente publicou seus textos por meio de camisetas, adesivos, cartazes e pôsteres anônimos, colados em prédios, paredes e cabines telefônicas infiltrados na cena urbana ao redor de Manhattan.

Nascida em Ohio, Holzer estudou na Ohio University, em 1972, e na Rhode Island School of Design até o ano de 1975. Foi em 1976, quando se mudou para a cidade de Nova Iorque e iniciou o programa de estudos independentes do Whitney, que Holzer começou a trabalhar em espaços públicos como artista de rua. Alguns de seus *Truísmos* se transformaram nos *Ensaio inflamatórios* realizados entre 1977 e 1982, abordando as necessidades mais básicas da vida diária, como comer, respirar e dormir, mas, principalmente, os relacionamentos humanos. Alguns de seus *Truísmos* mais provocativos se tornaram icônicos e acabaram também por influenciar a criação de uma série para televisão em 1980 chamada *It's a Living* (1980-1989). Holzer, assim como vários artistas de sua geração e da cena nova-iorquina da época, recorreu às estratégias das mídias de massa e da publicidade em seus trabalhos, e seus textos passam a ser instalados numa escala um pouco maior, ocupando os espaços dos famosos letreiros de cinemas e casas de shows espalhados pela cidade. À “conversa fiada” de sempre, à vida diária, os truísmos se punham como desafiadores – opiniões às vezes contraditórias, colocadas deliberadamente nas ruas, talvez em busca de aguçar a consciência das pessoas que por elas passavam.

Os textos de Holzer têm origem em vários escritores pós-estruturalistas, indicados no programa de leitura do Whitney Museum. Ela então reformulou os textos em frases simples, como mensagens publicitárias. Depois de denominá-los de “truísmos”, ela os compilou em listas alfabéticas. Os textos subitamente substituíram as imagens em seu trabalho e começaram a se expandir em distintas mídias, primeiro sobre os papéis brancos para serem colados como lambe-lambes (seus primeiros trabalhos públicos), depois em todo tipo de objeto imprimível, como em diversas espécies de *souvenirs*. Depois de escalar os letreiros luminosos das casas de shows e cinemas, ganharam espaço nos *displays* eletrônicos, novidade da época, como no gigantesco painel de publicidade Spectator na Times

Square, em Nova Iorque. Holzer foi participante do projeto “Mensagens ao público”, realizado pela Public Art Foundation, junto com Alfredo Jaar, Martha Rosler e uma série de outros artistas.

Em 1989-1990, o Whitney Museum of American Art de Nova Iorque realizou, a partir de uma pesquisa de quinze anos sobre seu trabalho, a primeira exposição solo de Holzer, totalmente realizada com LEDs. Os *Truísmos* foram transportados para a linguagem da luz em letreiros eletrônicos instalados na passarela interna do museu. Uma instalação espetacular ocupando três andares do Museu Guggenheim. A longa placa de LED formava um círculo no parapeito da rampa, as palavras se moviam e piscavam em luzes vermelhas, verdes e amarelas, exibindo as mais de trezentas mensagens e declarações.

Ainda em 1990, a artista esculpiu seus textos em mármore para a Bienal de Veneza, sendo a primeira artista feminina a ser escolhida para representar os Estados Unidos com uma exposição solo no evento e a receber o Leone d'Oro de melhor pavilhão. Holzer também produziu uma série de objetos escultóricos feitos de placas de LEDs, com os quais se consagrou e recebeu inúmeros prêmios nos Estados Unidos e no mundo.

Incansável no experimentalismo com as palavras, na sequência dos trabalhos com LEDs, Holzer começa a realizar projeções de luz em espaços públicos utilizando uma técnica de iluminação com luz xenon. Às vezes autora dos textos que exhibe, outrora curadora atenta das escolhas das palavras de outras pessoas – trabalhando o contexto intencional de seus textos –, a artista continuou a reverberar significativamente, com suas impactantes palavras cortando a paisagem.

Holzer acerta em cheio ao transmitir, poeticamente, por meio de diversas mídias, comentários sociopolíticos profundos em um formato apreensível, relacionável e reflexivo, usando as palavras e a linguagem como um meio e um fim em si. Seus trabalhos continuam borrando a linha entre arte, política e ativismo. São micropolíticas que muitas vezes questionam nossos papéis, vida pública e privada, gênero, identidade, sistemas políticos e mais. Durante períodos de agitação, as obras de Holzer podem

reverberar graves questões em nossa sociedade, continuando mais atuais do que nunca.

Iluminantes

Os trabalhos dos três artistas aqui apresentados nos levam a refletir sobre as desigualdades em ordem no nosso planeta, revelando as discrepâncias com as quais convivemos em nosso cotidiano. Os benefícios tecnológicos, diferentemente do que se pressupunha no ideário futurista, ao invés de libertar os sujeitos, acabaram por hierarquizar ainda mais as pessoas entre os que têm acesso e os que nada têm. Essas disparidades e desigualdades são iluminadas por esses três artistas na interação entre a arte e a tecnologia, e os espaços públicos se tornaram então o palco dos embates e dos enfrentamentos dos dilemas sociais, políticos, econômicos e culturais.

Empenhados em conectar arte, cotidiano e sociedade, Krzysztof Wodiczko, Alfredo Jaar e Jenny Holzer apontam perspectivas reais para a conexão com um possível mundo minimamente mais preocupado com a inclusão e a democracia. A arte fora das galerias, no espaço público urbano, devolve ao sujeito sua intranquilidade perdida. Faz ecoar a fala dos desvalidos, dos marginalizados pelos sistemas de poder em atuação no mundo, buscando um comprometimento com as práticas que promovam uma maior sinergia entre a arte, a sociedade e as situações cotidianas num mundo em desarranjo. Aproxima-se, assim, das perspectivas elaboradas pelas vanguardas e neovanguardas na arte, do início e de meados do século XX, no intuito de debater ou começar a enfrentar esses problemas, na busca de resolvê-los.

As obras desses três artistas retomam uma posição chave – as questões sociais e políticas –, sem deixar de lado o experimentalismo e a busca pelo “novo”, comuns ao formalismo tradicional das artes. Colocam-se dispostos e em oposição às ideologias hegemônicas praticadas ao longo do desenvolvimento da humanidade, que acabaram por consolidar as desigualdades e o esgarçamento do tecido social. Usam das

situações sociais para produzirem uma arte próxima e relacionada à vida, comprometida politicamente com a necessidade de mudanças reais que proporcionem ao sujeito condições dignas para viver. Buscam empoderar os sujeitos diante de todo o fracasso das sociedades ditas democráticas. São proposições que ecoam e ampliam a urgente necessidade de rever os valores praticados e como eles têm sido destruidores da sociedade e do ambiente em que vivemos. Os silenciados, os invisíveis, os excluídos e os desiguais, marginalizados, tornaram-se matéria-prima, tornaram-se os empoderados, para que a arte busque a messiânica e urgente necessidade de enfrentar o terror e promover nada menos que a revolução.

Referências

ALFREDO Jaar: Messages to the Public: A Logo For America. **Public Art Foundation**, New York, [s. d.]. Disponível em: <https://www.publicartfund.org/exhibitions/view/messages-to-the-public-jaar>. Acesso em: 22 fev. 2023.

ALFREDO Jaar – This is not America. **Public Delivery**, [s. l.], [s. d.]. Disponível em: <https://publicdelivery.org/alfredo-jaar-a-logo-for-america/>. Acesso em: 22 fev. 2023.

BRAVO, D. M-R. Alfredo Jaar, A Logo for America. **Khan Academy**, [s. l.], [s. d.]. Disponível em: <https://www.khanacademy.org/humanities/art-history-for-teachers/xeaa3470a:teaching-with-images/xeaa3470a:the-pluralism-of-american-identities/a/jaar-logo-for-america>. Acesso em: 22 fev. 2023.

DEUTSCHE, R. Krzysztof Wodiczko's Homeless Projection and the Site of Urban Revitalization. **The MIT Press**, vol. 38, p. 63-98, out. 1986. Disponível em: www.jstor.org/stable/778428. Acesso em: 20 fev. 2023.

JAAR, A. ALFREDO JAAR with Phong Bui, Dore Ashton, and David Levi Strauss. [Entrevista cedida a] Dore Ashton, Phong Bui e David Levi Strauss. **The Brooklyn Rail**, New York, abr. 2009. Disponível em: <https://brooklynrail.org/2009/04/art/alfredo-jaar/>. Acesso em: 22 fev. 2023.

JENNY Holzer studio. **Instagram**, [s. l.], [s. d.]. Disponível em: <https://projects.jennyholzer.com/>. Acesso em: 24 fev. 2023.

JENNY Holzer. Truisms: UNEX sign', 1977-1979. **Phillips Gallery**, London, New York, Hong Kong, [s. d.]. Disponível em: <https://www.phillips.com/Video?VideoID=226>. Acesso em: 24 fev. 2023.

JENNY Holzer presents "A Little Knowledge" @Hauser & Wirth in GSTAAD, Switzerland. **Autre Love**, [s. l.], 22 jan. 2020. Disponível em: <https://autre.love/journal/2020/1/22/jenny-holzer-presents-a-little-knowledge-hauser-amp-wirth-in-gstaad-switzerland>. Acesso em: 24 fev. 2023.

KRZYSZTOF Wodiczko. **Krzysztof Wodiczko**, [s. l.], [s. d.]. Disponível em: <https://www.krzysztofwodiczko.com>. Acesso em: 20 fev. 2023.

STATHOPOULOU, K. The Timeless Relevance of Alfredo Jaar 's "A Logo for America". **Art 21**, New York, 2 abr. 2020. Disponível em: <https://art21.org/read/the-timeless>. Acesso em: 22 fev. 2023.

WODICZKO, K. A Conversation with Krzysztof Wodiczko. [Entrevista cedida a] Douglas Crimp, Rosalyn Deutsche e Ewa Lajer-Burchart. **The MIT Press**, vol. 38, p. 23-51, out. 1986. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/778426>. Acesso em: 20 fev. 2023.

WODICZKO, K. Krzysztof Wodiczko/ Public Projections. **The MIT Press**, vol. 38, p. 3-22, out. 1986. Disponível em: www.jstor.org/stable/778425. Acesso em: 20 fev. 2023.

A arte em espaço global a partir de uma perspectiva territorial

Marina Romano

O espaço como experimentamos tem se tornado cada vez mais complexo a cada nova fronteira alcançada pelo desenvolvimento dos sistemas computacionais. Toda nova ferramenta apresentada viabiliza uma gama de possibilidades de atuação e interação entre os sujeitos, que precisam aprender rapidamente como circular por entre as fissuras de um ambiente. As discussões que costumavam dividir espaço físico e virtual foram superadas e, hoje, o interesse está em compreender como o componente humano se orienta nas novas estruturações. Diante das recentes realizações da inteligência das máquinas, é crucial entender aquilo que marca a parcela humana como fator imprescindível das relações do futuro. A arte tem sido parte importante das discussões que abordam a expressão humana em oposição às funções sintéticas e programáveis dos sistemas digitais. Há ainda muito a se debater a respeito das capacidades criativas e da natureza da produção de ambos em um espaço de atuação comum. No entanto, o aspecto que iremos explorar aqui não trata da validação das experiências, mas de uma camada espacial básica que atravessa qualquer uma delas: a do território.

Para além da espacialidade multidimensional, dentro da pluralidade da arte contemporânea existem as condições territoriais, colocadas por limites geográficos rígidos e divisões políticas conservadoras. O conceito de nação e as estruturas fabricadas para a manutenção do sistema capitalista colocam-se como pano de fundo para a análise que pretendemos construir aqui a respeito do contato com a produção cultural realizada a partir das realidades territoriais. Este estudo crítico propõe uma reflexão em relação ao posicionamento do Brasil – assim, de seus artistas e museus – em um

panorama global de desenvolvimento de novas técnicas e linguagens. Para dar início a este segmento, tomamos a análise de Boris Groys para situar o contexto global que experimentamos atualmente:

Nosso momento é caracterizado por um desequilíbrio entre poderes políticos e econômicos, entre instituições públicas e práticas comerciais. Nossa economia opera em nível global, enquanto nossa política tende a operar em nível local. No entanto, o sistema de arte de hoje desempenha um papel ao substituir simbolicamente essa condição universal para a organização de bienais, Documentas e outras exposições que afirmam apresentar arte e cultura universais de um Estado global utópico inexistente. Nas condições atuais, uma exposição só pode ser relevante se construir um contexto utópico e universalista que ainda não existe (Groys, 2018, [n. p.], tradução nossa).¹

Groys trata da incoerência observada na maneira como nos estruturamos no mundo globalizado. Operar globalmente em relações comerciais e localmente para disposições políticas nos coloca em desequilíbrio, impossibilita-nos de lidar com questões sociais que se impõem, independentemente das divisões territoriais. Paralelamente, Groys observa como a produção cultural segue um caminho distinto ao se referir a questões globais a partir de uma realidade local. O autor se refere ao problema, inicialmente, a partir da perspectiva do público:

[...] o público das exposições de arte contemporânea costuma ser local, enquanto a arte exibida costuma ser internacional. Isso significa que a arte contemporânea não tem uma visão estreita e elitista, mas, ao contrário, uma perspectiva mais ampla

1 *“Our moment is characterized by an imbalance between political and economic powers, between public institutions and commercial practices. Our economy operates on a global level, whereas our politics tend to operate on a local level. However, today’s art system plays a role in symbolically substituting such a universal state for the organization of biennials, Documentas, and other exhibitions claiming to present universal, global art and culture of a non-existent utopian global state. Under current conditions, an exhibition can only be relevant if it constructs such a utopian and universalist context that does not yet exist.”*

e universalista que pode irritar audiências locais (Groys, 2018, [n. p.], tradução nossa).²

Isso se traduz, para o estudo que desenvolvemos sobre práticas curatoriais, em um tom distante e surdo das narrativas das exposições em relação ao público que serão capazes de alcançar. Algo que iremos observar aqui é a potência da comunicação que ocorre a partir de uma compreensão profunda do contexto social e geográfico em que se insere.

Para auxiliar na construção desse pensamento, trazemos a crítica de Mário Pedrosa quando se refere à Pop Art, principalmente nos textos “Quinquilharia e Pop’Art”, publicado no *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro, em agosto de 1967, e “Do Pop americano ao sertanejo Dias”, publicado no mesmo jornal, em outubro de 1967, por ocasião da morte do artista Antonio Dias. Pedrosa, profundamente inserido nos debates políticos de sua época, demonstrava absoluta consciência das implicações do território em debates que abordavam, a princípio, questões de gosto e estilo. Faremos um paralelo entre a atual conjuntura analisada por Groys e aquela que foi percebida por Mário Pedrosa quando discutia a participação do Brasil na produção da Pop Art.

Em sua crítica, Mário Pedrosa trata da diferença entre o artista que participa de um movimento artístico – por exemplo a Pop Art – como mero repetidor da linguagem e aquele que utiliza a linguagem à sua maneira, para dizer algo sobre si mesmo. No texto, Pedrosa marca que a Pop Art, com sua urgência de se comunicar com as massas e o temor de ser vista como alienada ou aristocrática, não poderia se dar no Brasil sem que a marca da territorialidade fosse parte do assunto. A tentativa, para o crítico, resultava em uma produção de menor importância, talvez, somente possível “nos limites de uma escala menor de recursos técnicos e mecânicos disponíveis” (Pedrosa, 1967b, p. 35). Os “processos em moda”, então, ainda que perfeitamente replicados por artistas virtuosos,

2 “[...] the audiences of contemporary art exhibitions are often local, while the exhibited art is often international. This means that contemporary art does not have a narrow, elitist view, but, on the contrary, a broader, universalist perspective that can irritate local audiences.”

quando partiam do Brasil já nasciam com uma incoerência irremediável: por aqui, aquilo não era popular. A sociedade de consumo; a vida cotidiana atravessada por novos produtos e campanhas publicitárias; o poder aquisitivo enganosamente exacerbado pela ilusão do poder de compra; a celebração de um sistema que goza dos frutos da exploração de sociedades distantes: nenhum símbolo dessa realidade poderia ser reconhecido, popularmente, pela maior parte dos brasileiros, então a comunicação pretendida não tinha como acontecer.

Pedrosa traz como exemplo a produção de Antonio Dias para demonstrar a diferença de um artista que soube detectar os símbolos conhecidos de uma cultura local própria e aplicá-los à linguagem da Pop, atingindo o reconhecimento pela identificação até nas camadas populares. Afinal, se era esse o objetivo da nova arte, ou da antiarte, Dias soube atingi-lo à própria maneira e, segundo Pedrosa, de modo até mais visceral. A arte de Dias, por abarcar algo da simbologia, mas carecer do tom celebratório típico da Pop Art americana, consegue nos trazer à reflexão e ao encontro com “a perplexidade do mundo e o inconformismo da vida” (Pedrosa, 1967b, p. 35) da maneira que um autêntico, por assim dizer, objeto da Pop Art, nativo de outra realidade territorial, não poderia fazer. A dimensão da crítica pelo escancaramento da realidade em sua brutalidade é evidente na obra de Dias. O que o artista expressa com símbolos, para nós, tem cores de miséria e violência indisfarçáveis. A mensagem transmitida sinaliza que não é possível desprezar a condição social da maior parte da população para adotar como populares as imagens que somente são reconhecidas por uma elite econômica.

Percebemos que é preciso observar as condicionantes locais, sobretudo quando as questões apresentam natureza global. A miséria cuidadosamente projetada para atingir determinadas populações e favorecer outras é uma conformação que, embora já estivesse clara para Dias e para Pedrosa, parece sempre conseguir se disfarçar, à medida que novas configurações de linguagens e técnicas se apresentam. A produção de arte na era pós-digital, vista a partir do suporte, por vezes ainda é tratada da mesma maneira que Pedrosa revelou problemática: como se uma pretensa homogeneidade da experiência social pudesse ser aqui estabelecida. A

própria discussão sobre arte e vida e suas aproximações muitas vezes se apresenta como se estivesse em vias de ser solucionada por autores que discutiam, no início deste século, os rumos da arte e da tecnologia, como é o caso de Diana Domingues:

A arte não está mais a serviço de camadas dominantes, nem fica legitimada somente por uma elite social ou econômica, não está limitada a hierarquias. Da mesma forma que nas sociedades primitivas, a arte se reconcilia com a sociedade numa relação direta arte/vida (Domingues, 2003, p. 15).

Apesar de superada a fase do encantamento pelo digital da virada do milênio, marcada pela produção em arte e tecnologia do final do século XX, ainda se percebe a tendência ao idealismo diante de possibilidades espaciais disponíveis no século XXI. Aqui falamos especialmente em relação aos espaços de arte, supostamente mais acessíveis, já que disponíveis a partir de dispositivos eletrônicos muito simples e populares, como celulares conectados à internet. No entanto, o próprio acesso à rede está condicionado a uma série de fatores sociais e econômicos que desmontam a ideia de que o ambiente *on-line* é um espaço democrático. Boris Groys posiciona a vanguarda em virtude de sua característica elitista, por produzir a partir de uma restrição que as demais camadas da população desconhecem. As restrições que pontuamos a seguir revelam-se precisamente no ambiente que é declarado como de livre acesso.

A vanguarda é elitista simplesmente porque se origina da restrição à qual o público geral não é sujeito. Para este, todas as coisas, ou pelo menos quase todas, poderiam ser novas porque elas são desconhecidas, mesmo que já sejam colecionadas em museus (Groys, 2015, p. 43).

O acesso aos ambientes digitais está condicionado à posse de equipamentos e de serviços pagos. É necessário estar dentro da área de cobertura de uma das operadoras de internet disponíveis para que se possa contratar o serviço e acessar a rede. Em cada operadora, há planos que oferecem variações nas velocidades de conexão e na quantidade

de dados disponíveis para transferência. Para obter maior quantidade de dados e maior velocidade, é necessário pagar mais. Atualmente, no Brasil, grande parte dos pacotes de internet por assinatura criados pelas operadoras de telefonia móvel oferecem acesso gratuito às redes sociais mais populares. Isso significa que o usuário pode utilizar os aplicativos sem comprometer a quantidade limitada de dados que dispõe para o mês. A oferta direciona um comportamento do público que, ciente da limitação dos dados de transferência, irá priorizar os ambientes das redes sociais durante seu tempo de navegação *on-line*. Dessa maneira, o usuário que não pode pagar por um plano mais caro acaba por não ter acesso à *web* de maneira plena, ficando impossibilitado de explorar aquilo que lhe interessa dentro do que está disponível publicamente. Para esse usuário, a maior parte do conteúdo da internet, ainda que público, é inacessível.

Em intervenção artística executada em setembro de 2021, o artista Gustavo Torrezan propõe a exibição de conteúdos na barra de *status* dentro do WhatsApp. Segundo a sua pesquisa, a oferta de acesso grátis ao aplicativo pelas empresas brasileiras de telefonia conduziu um movimento de ocupação desse espaço por camadas populares. Torrezan observa o potencial do *status* do WhatsApp para a disseminação de informações falsas, principalmente de caráter político. Esses conteúdos são desenvolvidos e direcionados a uma parcela da população que não tem acesso livre à rede e, por isso, não pode fazer uma consulta através dos mecanismos de busca *on-line* e checar as informações. O acesso à informação não é livre e está, nesse caso, ainda mais condicionado ao poder aquisitivo de cada grupo.

Em uma dimensão estética, os espaços se apresentam em versões diferentes, dependendo da velocidade de conexão do usuário. A velocidade de transferência de dados pode limitar a quantidade de informações na página e esconder elementos gráficos.

[...] um usuário acessando o site via uma conexão de alta velocidade e uma tela de alta resolução conseguirá uma versão multimídia rica, enquanto o usuário acessando o mesmo site via

uma tela de LCD de um equipamento portátil receberá apenas poucas linhas do texto (Manovich, 2001, p. 128, tradução nossa).³

A velocidade de carregamento das páginas pode, ainda, afetar a circulação do usuário pelos ambientes virtuais – nesse caso, sites –, de maneira a limitar a experiência a um contato mais breve. Em comparação com o ambiente físico do museu, seria como se cada sala de exposição tivesse uma grande fila de espera na porta, o que induziria o usuário a visitar menos salas. Utilizando a mesma analogia, se a navegação por *hiperlinks* e o consequente carregamento das páginas custa os dados de quantidade limitada pelo pacote de internet, é como se o acesso a cada sala fosse cobrado separadamente.

Assim, em relação à arte produzida por meio das tecnologias digitais, observamos que o acesso a ela permanece, muitas vezes, obedecendo à mesma lógica do acesso aos bens de consumo, como discutido na década de 1960. A dimensão do espaço geográfico em suas divisões políticas é determinante e se sobrepõe à ilusão de um espaço virtual acessível e democrático. Em suas dimensões digitais, os lugares, afinal, seguem sendo ocupados e desfrutados pelas pessoas que já o faziam quando a condição desses ambientes era estritamente material. A arte que requer equipamentos eletrônicos de uso pessoal em ambientes virtuais, frequentados por meio do acesso à internet que é cobrado, pode estar ainda mais distante da maior parte da população do que aquela que está simplesmente posicionada na sala de exposição de uma instituição pública. A introdução da arte que se apresenta em ambiente de rede evidencia os problemas de acesso e de formação de público que a arte de formatos tradicionais já conhece. Mesmo o fascínio que todas as novas possibilidades provocam – quando nos despertam para reflexões e experiências extraordinárias e nos instigam a questionar o que entendemos por tempo e espaço – pode significar muito pouco num contexto social mais amplo. Em um de seus textos muito controversos sobre uma

3 “[...] a user accessing the site via a high-speed connection and a high resolution screen will get a rich multimedia version while the user accessing the same site via a small LCD display of a hand-held electronic will receive just a few lines of text.”

definição da arte em seu tempo, Tolstói aborda a inacessibilidade da arte através de uma perspectiva muito explícita de classes:

Para a vasta maioria dos trabalhadores, nossa arte, inacessível a eles em razão de seu preço, também lhes é estranha em seu próprio conteúdo, pois transmite os sentimentos de pessoas muito afastadas das condições de vida de grande parte da humanidade. Aquilo que constitui prazer para um homem de classes ricas não é percebido como prazer por um trabalhador, e nada evoca nele, ou evoca sentimentos completamente contrários àqueles sentidos por um homem ocioso e saciado (Tolstói, 2002, p. 104).

Um exemplo dessa enorme discrepância foi visto, de fato, na experiência dos agentes das artes digitais no ano de 2020, durante a pandemia de covid-19. Diante de uma situação de caos e empobrecimento vertiginoso da maior parte do mundo, os objetos digitais foram apreciados e vendidos por quantias imensas, num mercado supostamente democrático e de livre acesso. Para alguns, no entanto, o mercado – ainda jovem – de arte de novas mídias já parece ser ainda mais restrito e exclusivo que o mercado tradicional. Em um *podcast* da *The Art Newspaper*, patrocinado pela Christie's, chamado *The Week in Art*, a retrospectiva do ano de 2020 em relação às vendas das galerias de arte não poderia ter sido mais comemorativa (2020: the year in review, 2020). Somente no segundo semestre daquele ano, as galerias mencionadas no *podcast* chegaram a vender três vezes mais que o faturamento esperado para um ano comum. Todos os personagens, nesse cenário, investiram rapidamente em transpor toda sua lógica de operação para o ambiente digital, o que funcionou perfeitamente. Enquanto espaços públicos e institucionais permaneciam fechados para visitaçaõ, nos espaços privados (tanto virtuais quanto físicos), um pequeno grupo pôde estreitar ainda mais o contato com a arte, em todas as suas linguagens.

Justamente durante o período da pandemia, muitas exposições brasileiras foram realizadas através de recursos digitais. Assim como em outras partes do mundo, a maior parte delas era composta de uma reunião de reproduções fotográficas e audiovisuais dos trabalhos feitos em suportes tradicionais. Para esses casos, embora não propiciassem o contato com

o objeto, as exposições cumpriam o papel de oferecer uma narrativa em torno daquelas imagens, apresentadas como um tipo de fac-símile, quando esse contato não era possível presencialmente. As exposições virtuais que exibiam obras de linguagens digitais e *site specific* ocorreram em menor número e, em geral, obtiveram menor alcance que as do primeiro caso. Para ambas as situações, poucas vezes os fatores territoriais foram considerados determinantes para a composição das experiências propostas.

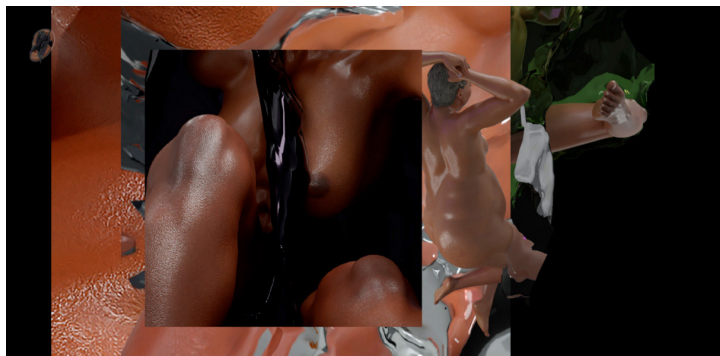


Figura 1 – *Frenesi Estático*, instalação on-line, animação CGI, com duração infinita, de Vitória Cribb, 2000

Fonte: BANALBANAL.COM, on-line.⁴

No entanto, há nos trabalhos vestígios da experiência periférica desses artistas que são conhecidos somente através de uma investigação mais aprofundada. Alguns artistas brasileiros relatam, por exemplo, a escolha por ferramentas gratuitas, como o Blender, para o desenvolvimento das obras. A maior parte dos desenvolvedores de *softwares* estão nos EUA ou na Europa, então as licenças e registros para os programas que são cobrados apresentam custos altos, principalmente considerando as conversões de moedas. Fatores climáticos também motivam escolhas na produção: a artista Vitória Cribb, uma das vencedoras do Prêmio Pipa 2022, baseada no Rio de Janeiro, comenta que, por causa do calor da cidade, as máquinas

4 Disponível em: <https://banalbanal.org/media/bb0010/index.html>.

que ela usa para processar as imagens aquecem excessivamente e isso limita muito a capacidade delas. Segundo a artista, esse é um problema que uma pessoa produzindo na Alemanha, por exemplo, não enfrentaria. Tal condição acaba por orientar escolhas no processo de trabalho, de modo que o objeto digital produzido por Cribb carrega em si as condicionantes territoriais que atravessam a artista. Por isso, embora a maior parte da sua produção seja vista em mostras e eventos concebidos fora do Brasil, a sua origem geográfica está marcada não somente na poética da artista, mas também em características muito objetivas do trabalho.

Torna-se oportuno pensar em quantas características de realidades locais permanecem escondidas do observador e do público, pois a própria condição ambiental dessas obras induz a uma interpretação descolada de referidas realidades. É como se fosse possível um universo virtual totalmente desvinculado do material, um ambiente neutro, incontaminável pelas tensões experimentadas pelos agentes humanos em suas realidades físicas. No entanto, já vimos, nos parágrafos anteriores, que isso não se verifica na experiência do público ou do artista. Então, se o ambiente facilita uma compreensão nivelada, entendemos que deve ser uma das funções da exposição formular narrativas que revelem as topografias ocultas nessas dimensões. Talvez o inconformismo, tão claro nas obras de Antonio Dias, ainda esteja em vias de se tornar mais recorrente nas produções que se utilizem de linguagens da vanguarda da tecnologia em territórios periféricos. É o “tornar visível” que a presença do objeto de arte parece ser capaz de promover. Se o contato com a crueza de uma condição tão própria, carregada de sentido e signos, pode provocar a consciência de uma realidade – que não se daria de outra forma –, então, é possível pensar que a experiência de um espaço concebido intencionalmente possa se refletir em um olhar, também mais desperto, para a questão espacial em todas as suas dimensões.

A arte permite a elaboração de possibilidades dentro do universo de novidades do qual somos agentes ativos, participativos, geradores e espectadores. Pelo lado da ciência, a tecnologia se apresenta na experiência e não permite retorno ao ponto anterior. Em relação à arte, então, essa tecnologia fornece condições, muito mais do que condiciona. Sendo

assim, o que faremos com essas possibilidades, fornecidas as condições, é uma questão que continua dizendo respeito a nós, a parte humana da equação, muito mais que aos artefatos e apetrechos que conseguimos desenvolver. Em última análise, se produzimos uma experiência com a arte que não seja capaz de produzir reflexão a respeito do tempo e do espaço em que é feita, então não estaríamos produzindo, como disse Pedrosa, “acessórios para o herói positivo; [...] como faz, todos os instantes, sem cessar, a máquina da grande publicidade no frenético e insaciável afã de intensificar o consumo de massa”? (Pedrosa, 1967b, p. 35).

Referências

2020: the year in review. Produção: The Week in Art. The Art Newspaper. Apresentado por Ben Luke. Convidados: Anna Brady, Louisa Buck e Gareth Harris. [Podcast]. 18 dez. 2020. Disponível em: <https://www.theartnewspaper.com/podcast/2020-the-year-in-review>. Acesso em: 5 mar. 2021

DOMINGUES, D. A humanização das tecnologias pela arte. In: DOMINGUES, D. (org.). **A arte no século XXI: a humanização das tecnologias**. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

GROYS, B. Curating in the Post-Internet Age. **e-flux Journal**, New York, n. 94, out. 2018. Disponível em: <https://www.e-flux.com/journal/94/219462/curating-in-the-post-internet-age>. Acesso em: 9 jul. 2021.

GROYS, B. **Arte Poder**. Tradução de Virgínia Starling. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

MANOVICH, L. **The Language of New Media**. Cambridge: MIT Press, 2001.

PEDROSA, M. Quinquilharia e Pop'Art. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, n. 22.809, 13 ago. 1967a.

PEDROSA, M. Do Pop americano ao sertanejo Dias. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, n. 22.875, 29 out. 1967b.

TOLSTÓI, L. **O que é Arte?** Tradução de Bete Torii. São Paulo: Ediouro. 2002.

**SOM-PALAVRA-IMAGEM:
PERSPECTIVAS CRÍTICAS**

O Evangelho segundo Mano Brown
(com padre Antônio Vieira)

Victor da Rosa

*Nem os reis podem ir ao Paraíso sem levar consigo os ladrões, nem
os ladrões podem ir ao inferno sem levar consigo os reis.*

Isto é o que hei de pregar. Ave Maria.

Pe. Antônio Vieira – “Sermão do bom ladrão”

Um dos *raps* mais conhecidos dos Racionais MC's, “Vida loka, parte II” (Racionais MC's, 2002a), a certa altura faz menção a “Dimas, o bandido” – personagem que, conforme o Evangelho de Lucas (2017), acabou sendo crucificado ao lado de Jesus. Trata-se de uma das inúmeras referências aos textos bíblicos que são feitas nas letras do grupo – muitas vezes negligenciadas pelos críticos –, e que, nesse caso em especial, oferece uma preciosa chave de leitura para compreender não apenas o que diz o *rap* em questão, mas também o que diz o disco inteiro (*Nada como um dia após o outro dia*) e, no limite, o que dizem alguns dos elementos poéticos e políticos mais persistentes de toda a trajetória dos Racionais. A menção a Dimas na letra de Mano Brown, além de anacrônica, é feita de modo meio passageiro, em quatro ou cinco versos, o que poderia dar margem para ser considerada pouco importante ou, na melhor das hipóteses, meramente retórica. Mas se trata, na verdade, de uma espécie de invocação que ganha contornos particulares dentro da linguagem do sermão empreendida pelo intérprete, alusão que não apenas intensifica e valida tudo aquilo que vinha sendo dito até então a respeito da fartura, da felicidade e da justiça, como também eleva o texto a uma dimensão sagrada, extemporânea.

No próprio Evangelho de Lucas (2017), Dimas não é nomeado, o que provavelmente acentua o lugar bastante secundário do personagem dentro da narrativa bíblica, sua própria condição marginal. Como se sabe, ele é um dos dois malfeitores crucificados ao lado de Jesus, com quem trava seu último diálogo. A cena é conhecida: de acordo com o Evangelho, já no Calvário, o outro malfeitor insulta Jesus, fazendo coro

aos chefes e soldados, desafiando-o, “Não és tu o Cristo? Salva-te a ti e a nós”, enquanto o bom ladrão toma a palavra para repreender o primeiro, reconhecendo a inocência de Cristo, “Não temes a Deus, tu que estás no mesmo suplício? Nós sofremos justamente, pois recebemos o castigo que as nossas ações mereciam; mas ele nada fez de mal” (Evangelho de Lucas, 2017, 23,39.40.41, p. 305). Dirigindo-se diretamente a Jesus, Dimas suplica, “[...] lembra-te de mim quando entrares no teu reino”, ao que Jesus responde, na anunciação que repercute das mais diferentes formas sobre o *rap*, “Amém te digo: hoje estarás comigo no paraíso” (Evangelho de Lucas, 2017, 23,43, p. 305). Apenas três ou quatro séculos depois, em texto apócrifo, conhecido como “Evangelho de Nicodemos ou Atos de Pilatos”, os malfeitores serão nomeados: Gestas e Dimas (do grego *dysme*, que significa “pôr do sol”).¹ É por meio desse Evangelho apócrifo, destituído de autoridade canônica, que a história de Dimas ganhará a sua original releitura em “Vida loka, parte II”.

No *rap* de Brown, de saída, chama a atenção o flagrante anacronismo na descrição da cena bíblica: ao lançar mão de recursos linguísticos próprios do mundo da periferia, o episódio de Dimas é necessariamente deslocado no tempo e se sobrepõe então às outras “vidas lokas” narradas ao longo da letra, confundindo-se com elas. Nessa perspectiva, a cena da crucificação de Cristo – e, logo, da salvação de Dimas – poderia se passar nos becos e nas vielas dos guetos e favelas, afinal, quem apedreja a cruz é o “zé povinho”, quem cospe em Jesus não passa de um “canalha fardado” (um soldado romano? um policial militar?) e o arrependimento do nosso malfeitor, definido na letra como o “primeiro vida loka da história”, ocorre “aos 45 do segundo”, em referência ao futebol, tomado como alegoria da vida (Racionais MC’s, 2002a).² Eis o primeiro aspecto do *rap* a não perder de vista: ao adaptar a cena bíblica para o contexto das periferias brasileiras no século XXI, o discurso de Brown já evidencia uma tomada de posição sobre o conteúdo bíblico, pois “Vida loka, parte II” não adapta somente

1 Cf. CARNEIRO, 2018.

2 Esta e as demais citações do *rap* são tiradas tanto do disco *Nada como um dia após o outro dia* quanto do show *Mil trutas, mil tretas*, registrado em DVD. Há trechos da letra ditos no show, de improviso, que não estão no disco; por outro lado, o monólogo final do *rap* não é cantado no show.

a cena de crucificação e o arrependimento de Dimas, em uma espécie de genealogia da “vida loka”, mas também o perdão ao malfeitor concedido por Jesus. Daí que não apenas Dimas se faça presente no chamado de Brown, atendendo ao clamor da invocação, mas também o próprio “Rei dos reis”. É isso que o *rapper* vai testemunhar nos versos seguintes, ao convocar a sensibilidade de sua plateia para tal testemunho: “Eu digo glória, glória / Sei que Deus tá aqui / E só quem é, só quem é / Vai sentir” (Racionais MC’s, 2002a, [n. p.]).

Ora, Brown toma posição diante do Evangelho de diferentes formas, mas, antes de mais nada, sublinha uma hipótese: Dimas, embora tenha cometido seus delitos, provavelmente graves – que lhe valeram a dura pena da crucificação, conforme ele mesmo reconhece na cruz –, foi salvo da descida ao inferno porque se arrependeu a tempo. Por isso, Dimas se diferencia de Gestas, que também cometeu delitos, mas deles não chega a se arrepender – pelo contrário, ele ainda faz troça de Jesus, tal qual os poderosos do lugar. Embora não mencione Gestas diretamente, talvez seja isso que Brown diz na letra, que nem todos podem sentir a presença de Deus naquele instante em que canta “só quem é”. Ou seja, só quem tem fé na palavra de Cristo, como Dimas teve, pode sentir a presença de Deus. Mais do que uma constatação, trata-se de uma invocação feita por Brown, que recorre ao exemplo do bom ladrão para fazer um chamado à sua plateia, também repleta de miseráveis e ladrões, Guinas e Derleis. “Arrependido”, “perdoado” e “salvo” são as palavras que o compositor encadeia para sintetizar o ato do bom ladrão diante de Jesus no Calvário. É como se Brown argumentasse que, ao salvar Dimas, Cristo estava salvando a todos os demais malfeitores que roubam não por luxo (“não é questão de luxo”) e sim porque a “miséria traz tristeza e vice-versa” (Racionais MC’s, 2002a, [n. p.]). Eis a questão central para a qual voltaremos: o problema do dinheiro, do pagamento. Em sua leitura do Evangelho de Lucas, mediada pelos livros apócrifos que atribuem um nome ao malfeitor, Brown interpreta e traduz a cena bíblica em português periférico (“pretuguês”), politizando parte de seu conteúdo não apenas por meio da identificação que estabelece com Dimas, salvo e arrependido, mas porque atribui uma dimensão material – capital – ao delito.

A leitura de Brown, original e marginal a seu modo – não só por jogar luz sobre um personagem bíblico coadjuvante, mas por escapar dos relatos canônicos a respeito de tal episódio –, parece ecoar certos argumentos de outro texto literário a respeito do mesmo personagem: o “Sermão do bom ladrão”, do padre Antônio Vieira, com o qual o *rap* dos Racionais guarda surpreendentes semelhanças e algumas diferenças importantes. A rigor, ambos são sermões, embora de naturezas distintas. Tem algo de advertência – ou mesmo de reprimenda – no *rap* dos Racionais, algo de discurso com finalidade moral e virtuosa, além da reflexão sobre o tema religioso propriamente dito, muitas vezes se dirigindo diretamente a Deus. Ou seja, tem algo no discurso de Brown que remete a um padre ou um pastor. Quanto ao sermão de Vieira, proferido na Igreja da Misericórdia de Lisboa, em 1655, ele se concentra em pregar uma ideia: “Nem os reis podem ir ao Paraíso sem levar consigo os ladrões, nem os ladrões podem ir ao inferno sem levar consigo os reis” (Vieira, 2002, p. 92). Isto é, Vieira procura não só compreender o ato do perdão de Cristo, como também se dirige aos reinados que recaem em corrupção (“rapina e latrocínio”) ou permitem que ela aconteça, conferindo dimensão política ao sermão. Esse é um dos aspectos de interesse da reflexão de Vieira, que desvincula a prática do roubo da experiência do homem miserável. Pelo contrário, o sermão é claro ao dizer que “[o] ladrão que furta para comer, não vai, nem leva ao inferno”, e que “a sua miséria, ou escusa, ou alivia o seu pecado” (Vieira, 2002, p. 101). Por outro lado, os ladrões que vão ao inferno “são outros ladrões, de maior calibre e de mais alta esfera”: não aqueles que roubam um homem, mas cidades e reinos; não os que furtam por sua conta e risco, mas sem temor e perigo; não os que são enforcados, mas os que roubam e enforcam. Quer dizer, na justiça divina, a culpa seria proporcional ao tamanho do delito (Vieira, 2002, p. 101-102). Vale quanto pesa.

Logo de saída, Vieira diz que deveria estar pregando na capela Real, e não na Igreja da Misericórdia, mas tem esperança de que sua pregação chegue aos ouvidos dos reis, afinal “todos devem imitar ao Rei dos reis, e todos têm muito que aprender nesta última ação de sua vida” (Vieira, 2002, p. 92). Essa talvez seja a diferença principal da abordagem de Vieira em relação à leitura que Mano Brown realiza do episódio de Dimas: a

audiência ou a expectativa de recepção influencia ou determina cada retórica e modula a atenção e o foco narrativo para certas situações e personagens. Como se fosse também um texto apócrifo, o *rap* confere santidade a Dimas, recontando e amplificando a sua vida por meio das vidas presentes naquele palco e na plateia; o sermão de Vieira, por sua vez, consiste em compreender o gesto de Cristo ao prometer o paraíso a um homem miserável e arrependido de suas faltas, e vai além ao analisar a natureza dos grandes delitos, daí que se concentre no problema central da restituição do roubado. O principal fundamento do sermão reside, de fato, na ideia da restituição, preceito rigoroso na lei de Deus, segundo o padre. Vieira argumenta, sobretudo, que “sem restituição do alheio não pode haver salvação”, “porque se não perdoa o pecado sem se restituir o roubado”, mas diz também – eis o mais importante para o *rap* de Brown – que haverá uma única exceção à regra, que foi afinal a “felicidade do Bom Ladrão”: quando quem roubou não tem a possibilidade de restituir (Vieira, 2002, p. 93-94).

Para Vieira, além de ser impossível a Dimas suprir a restituição – daí que seja absolvido de restituir –, o malfeitor também paga a promessa do paraíso com o sangue que derramou na cruz, sangue com o qual é batizado. Embora não seja o principal elemento a que Vieira se dedica a analisar, o sofrimento de Dimas durante a crucificação – simbolizado pelo sangue que derrama – também é lembrado, nesse momento do sermão, em um desses belos raciocínios que só Vieira é capaz de conceber: se a Dimas faltavam duas coisas para se salvar – quais sejam, a restituição do roubado e o batismo, “uma como ladrão que tinha sido, outra como cristão que começava a ser” (Vieira, 2002, p. 94) –, Vieira argumenta que a restituição foi paga com a desnudez, e o batismo com o sangue que derramou na cruz. Ora, nas letras dos Racionais, com as incontáveis imagens de violência e suplício ligadas à vida nas periferias, o sangue será um elemento ainda mais crucial. Quanto à letra de “Vida loka, parte II”, em particular, tais cenas conectam a própria definição da “vida loka”, necessariamente tormentosa, ao calvário de Dimas. Na zona sul, diz Brown, o que se testemunha é um “coração ferido por metro quadrado”, imagens de penitência (“sobe cego de joelho mil e cem degraus”) e promessas de morte (“programado pra morrer nós é!”). Por sua vez, a felicidade é

definida como uma “trilha estreita em meio à selva triste”, e os enterros são dramáticos (“como blues antigo”), a exemplo do que foi o enterro de Dimas. Nos últimos versos, Brown chega a mencionar a palavra sangue quatro vezes em três versos, com múltiplos sentidos: primeiro referindo-se ao sangue de Jesus (“O Rei dos reis foi traído, e sangrou nessa terra”); depois ao próprio sangue, que é o preço a ser pago para se morrer “como um homem”, o prêmio em uma guerra (“conforme for, se precisar, afogar no próprio sangue, assim será”); e finalmente como garantia última de imortalidade (“Nosso espírito é imortal, sangue do meu sangue”). Eis aí a sua forma própria de batismo.

Em suma, é por conta da pobreza de Dimas, do sangue que derramou na cruz e do seu arrependimento que ele recebeu o seu lugar no paraíso, conforme a última palavra de Jesus antes de sua morte: “Amém te digo: hoje estarás comigo no paraíso” (Evangelho de Lucas, 2017, 23,43, p. 305). É justamente tal exceção à regra que Mano Brown recorda para dar fundamento a outro aspecto desse *rap*, talvez ainda mais complexo que os anteriores: o problema da justiça, que é crucial porque os *raps* do grupo vão construir uma das críticas sociais mais contundentes do Brasil recente ao denunciar certas contradições e formas de violência e injustiças de uma sociedade altamente racista, o que é verdadeiro, mas não é tudo. Crucial porque – eis sua complexidade – a ideia de justiça na poética dos Racionais é impregnada das mais diferentes formas de expressão divina. “Vida loka, parte II” talvez seja o testemunho poético mais eloquente disso, embora não o único. Se Brown recorre diretamente ao episódio da crucificação do bom ladrão como fundamento teológico da sua noção de justiça, e se o compositor descreve o perdão de Cristo concedido a Dimas como exemplo maior de uma forma de justiça que se opõe, necessariamente, à justiça dos homens, o que ele está argumentando é o seguinte, tal qual nos diz padre Vieira: “Que uma tal lei fosse justa não se pode duvidar, porque era lei de Deus, e posto que o mesmo Deus na lei da graça derogou esta circunstância de rigor, que era de direito positivo” (Vieira, 2002, p. 94-95). Na letra de Brown, a expressão divina impregna do início ao fim cada verso, mas se cristaliza antes da descrição do episódio de Dimas, quando a lei humana é rebaixada (“o promotor é só um nome”) ao ser comparada à lei divina (“Deus é o juiz”). Em “Vida

loka, parte I”, a fé se justifica, sobretudo, por isso, conforme o verso que abre o *rap*: “Fé em Deus que ele é justo!” (Racionais MC’s, 2002b, [n. p.]).

Eis uma das poucas conclusões definitivas e concretas a que chega Brown, espécie de mandamento, depois de testemunhar muito sangue derramado: a lei humana, “a nossa lei”, é “falha, violenta e suicida”, como também se diz em outro *rap*.³ Isso acontece por um motivo que também está previsto em sua poética, motivo insistente que “vai e vem”, mas que sempre retorna com novos nomes: a paz, do latim *pax*, que se associa à noção de *pacare*, só se conquista com dinheiro, pagamento. Ao longo da letra de “Vida loka, parte II”, dinheiro, *money*, malote ou fatura (cultuados, espécies de ideias fixas) não são apenas os objetos – por excelência – do desejo (daí que sejam repetidos com tanta insistência), mas também são a expressão e o símbolo de todos os outros objetos de desejo que vêm a reboque, como carros, relógios, putas, estoques, a alegria e, afinal, a própria paz. Por sua vez, o sintoma do ódio (“tenho ódio e sei que é mau pra mim”) vem associado, essencialmente, ao trauma da falta de dinheiro, afinal pagar alguém seria como pacificá-lo. Da mesma raiz etimológica, paz e pagamento se embrenham nas letras do grupo em uma rede de tensões sem solução à vista, pois não haverá *pax* possível onde não houver *pacare*. Daí que Deus seja “uma nota de cem”, conforme a célebre síntese quase no final da letra, fórmula perturbadora, mas que resume muita coisa. Se Brown não precisou dos livros de Achille Mbembe para compreender o sentido do conceito de necrofilia, muito menos precisou de Walter Benjamin para intuir que o capitalismo é uma nova religião.

Contudo, precisou mergulhar fundo em seu inconsciente, região cinzenta onde tudo se suspende, se relativiza, onde as certezas não ficam de pé por muito tempo, onde a ideologia enfraquece e onde até mesmo a fé em Deus (“meu anjo do perdão foi bom mas tá fraco”) chega a esmorecer. Em Brown, afinal, a linguagem do sermão em certos momentos cede lugar, meio a contragosto, a um exame profundo de si, quando imagens do inconsciente irrompem (“inconscientemente vem na minha mente inteira”) (Racionais MC’s, 2002a, [n. p.]) sem aviso prévio, abrindo portas para outra

3 “Fórmula mágica da paz”, do disco anterior, *Sobrevivendo no inferno* (1997).

religião, certo culto às mercadorias em série, quando tudo então se torna produto: “na loja de tênis o olhar do parceiro feliz / de poder comprar o azul, o vermelho / o balcão, o espelho / o estoque, a modelo, não importa / dinheiro é puta e abre as portas” (Racionais MC’s, 2002a, [n. p.]). Não se trata de conceber o materialismo como antídoto contra as ilusões da fé, longe disso, e sim de compreender que nem tudo é tão racional assim, e que há outros infernos com os quais é preciso lidar, entre eles o próprio inferno do inconsciente, cujas representações pecaminosas – conforme Benjamin (2013) – são também um “capital que rende juros”.⁴ Ao definir Deus como uma “nota de cem”, o que irrompe e perturba o sentimento da fé religiosa é o trauma da miséria, acompanhado sempre por certas fantasias de paraíso, que ao longo da letra se dividem em dois tipos de visões, necessariamente tensos entre si: por um lado, a visão das vitrines e das mercadorias, sintoma do capitalismo; e, por outro, certas visões edênicas, ideais de pureza, terrenos no mato, riachos, frutas no cacho, que ensaiam certo movimento de sublimação, mas que não se concretiza de todo. As mesmas estrelas nas quais se inscreve um destino maior – destino que se confunde com a própria palavra de Deus (“tá escrito nas estrelas, vai reclamar com Deus”) – podem ser contempladas de dentro de um Audi com teto solar.

Nesse tipo de cisão, a poética de Brown encontra sua tensão máxima e certo ponto de inflexão, pois mesmo a promessa de paraíso, que é a promessa feita por Jesus a Dimas na crucificação, e que se expressa em pelo menos duas sequências da letra, é interrompida por certas imposições materialistas – o que, aliás, situa o *rap* em um lugar fronteiro entre o inferno e o paraíso, de onde tira grande parte de sua força implosiva. Na primeira sequência, Brown deseja “um lugar” edênico: com gramas verdes, mar limpo, cercas brancas, uma seringueira com balança, soltando pipa, cercado de crianças. Só que nada é tão fácil e tudo se trata apenas de um sonho, como ficamos sabendo logo depois por meio de um sarcasmo que nem se sabe de onde vem, talvez do próprio “subconsciente” (“Oh, oh,

4 “A teoria freudiana também faz parte do império sacerdotal desse culto. Ela foi concebida em moldes totalmente capitalistas. A partir de uma analogia muito profunda a ser ainda esclarecida, aquilo que foi reprimido – a representação pecaminosa – é o capital que rende juros para o inferno do inconsciente” (Benjamin, 2013, p. 22).

Brown, acorda, sangue bom / aqui é Capão Redondo, tru, não Pokémon”) (Racionais MC’s, 2002a, [n. p.]). Sonho que se vislumbra, mesmo assim, em meio ao “cheiro de pólvora” e ao “estresse concentrado”. Como se não bastasse o chamado irônico para acordar de tamanha fantasia, no fim da música depara-se com outra sequência edênica, agora mais longa, que chega a ganhar certo ar de promessa definitiva, mas que também é interrompida por uma adversativa e a tal síntese demolidora (“mas em São Paulo / Deus é uma nota de cem”) que quase põe tudo a perder (Racionais MC’s, 2002a, [n. p.]). Nesse caso, Brown “acha” que “às vezes” um homem negro – como ele – só quer um terreno no mato, sem luxo e também sem fome, mas na capital é outro o Deus que dá as regras. Seja como for, de um jeito ou de outro, não se trata mais apenas de sobreviver ao inferno, mas de sonhar com a promessa do paraíso.

Referências

BENJAMIN, W. **O capitalismo como religião**. São Paulo: Boitempo, 2013.

EVANGELHO de Lucas. *In: Bíblia*. Volume I: Novo testamento – Os quatro evangelhos. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

CARNEIRO, M. da S. O Evangelho de Nicodemos e sua relação com os evangelhos canônicos como parte da rede textual do Cristianismo Primitivo. **Reflexus – Revista Semestral de Teologia e Ciência das Religiões**, Vitória, v. 12, n. 20, p. 437-457, 2018.

VIEIRA, A. Sermão do bom ladrão. *In: PECORA, A. (org.). Escritos históricos e políticos*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

RACIONAIS MC's. Vida loka, parte II. **Nada como um dia após o outro dia**. São Paulo: Cosa Nostra Fonográfica, 2002a. [CD].

RACIONAIS MC's. Vida loka, parte I. **Nada como um dia após o outro dia**. São Paulo: Cosa Nostra Fonográfica, 2002b. [CD].

RACIONAIS MC's. Fórmula mágica da paz. **Sobrevivendo no inferno**. São Paulo: Cosa Nostra Fonográfica, 1997. [CD].

**José Leonilson,
vulcanografia amorosa**

Gustavo Silveira Ribeiro

A fascinação humana pelos vulcões atravessa os tempos e não conhece fronteiras culturais. É talvez tão antiga quanto a própria humanidade. Através dos séculos, sedimentou-se um imaginário complexo sobre os vulcões, ligado aos mistérios e às violências dos elementos, imaginário que, em parte, persiste até hoje. O temor que infundiam e a admiração que despertavam mantêm-se, transformados, como percepções complementares de um fenômeno avassalador. O medo não existe sem o deslumbramento – são afetos que se retroalimentam. Ambos respondem ao desconhecimento e à grandeza do fenômeno, sem que seja possível deslindar os limites entre o terror e o maravilhamento. A verdade é que, sobre os vulcões, mesmo numa época de pesquisas científicas extensivas e invenções tecnológicas surpreendentes como a atual, sabe-se, de fato, muito pouco. Arte, religião e ciência encontraram-se, historicamente, nesse ponto – versos, mitos e teses tentaram (e ainda tentam), por um lado, dar conta da violência fundadora dos vulcões, e, por outro, do brilho sedutor, da riqueza de matizes produzidas pelo fogo líquido da lava ou pela imponência das montanhas moventes, feitas de rocha espessa e escura.

Temor e admiração. Talvez fosse melhor dizer, numa só palavra, da mistura entre horror reverencial e estupefação que se experimenta (e talvez sempre se tenha experimentado) diante dos vulcões. Desde que os homens se puseram a observar a silhueta dos montes vazados, a velocidade e o som altíssimo das explosões, o fulgor dos rios de lava, as tempestades de fumaça e as partículas que pairam por muito tempo no ar depois das erupções, tudo é pânico e fascínio, desejo de fugir e de observar. Desejo de sobreviver aos vulcões e de os venerar, conjurando-os

(ao mesmo tempo recusando-os e trazendo-os para perto pelo culto ou pela imaginação), fazendo deles morada impossível e símile da vida e do corpo humano – suas inquietações, espasmos e estrondos, fossem eles desejantes ou coléricos. No plano da arte encontram-se muitas marcas dessa postura ambígua diante dos vulcões.

A arte, com seus instrumentos imprecisos e seu modo de pensar oblíquo, talvez tenha sido o espaço por excelência para a representação (sempre problemática) do desafio sensível e cognitivo que os vulcões oferecem. Seja no passado remoto, seja nos dias atuais, mesmo quando a vontade de saber se impõe e a curiosidade científica avança sobre os vulcões, é por meio da arte, em objetos híbridos, que, muitas vezes, essas formações geológicas podem ser enfim percebidas de um modo mais amplo e relacional, levando em conta não só hipóteses e medições, mas também o lugar que o vulcão ocupa na vida (e na imaginação) de povos e culturas. É o caso, por exemplo, do poema didático “Etna”, recolhido pela tradição no que ficou conhecido como *Appendix Vergiliana*. Com cerca de setecentos versos, escritos em latim e atribuídos a um poeta anônimo do século I d.C., o poema procura explicar os vulcões, suas galerias subterrâneas e seus fogos e gases venenosos para aplacar as angústias sociais trazidas pelas memórias das catástrofes ou pela atividade magmática que se anunciava ruidosamente. Tratava-se de uma apresentação que pretendia naturalizar e integrar o vulcão Etna, da Sicília, ao circuito dos fenômenos comuns. Partindo das teorias disponíveis em seu tempo, o poema procura compilar e responder os mitos então conhecidos (sobretudo de origem grega), acumulando também informações razoavelmente seguras sobre o que se supunha ser o modo de funcionamento dos vulcões. Ocorre, no entanto, que a força da imaginação e da escrita poética vai se impor. O interesse vivo do poeta pela mecânica secreta da terra, pelo excesso e pela beleza assustadora que emanava do Etna sobe ao primeiro plano e convive lado a lado com a tarefa didática e desmistificadora do texto:

Aqui nos apavoram vastas aberturas e mergulham em abismo, ali aprofunda estreitos poros, cravando-os bem longe; ali as rochas compactas estão à frente e há enorme balbúrdia em meio ao vulcão; se enleiam de vários modos e ocupam o centro, em parte

domadas pelo fogo, em parte obrigadas a suportar o fogo, para dispor o cavernoso Etna de mais grandioso aspecto. Isso é o espetáculo que se deve ver e a morada de sagrada atividade; isso é a sede e o teatro de coisas tamanhas (Aetna / Etna, 2020, p. 105).

Como se pode ver por esse breve fragmento, o discurso filosófico e a linguagem (fria?) da ciência – filosofia e ciência não se separavam claramente nesse momento histórico, nem tinham o mesmo sentido que atualmente têm – são sobrepujados pelos recursos miméticos dinâmicos e pela expressividade aberta da composição, plena de impressões sensíveis e marcantes. A interseção entre os efeitos sonoros produzidos pelos versos e a evocação do “espetáculo” visual do vulcão ganham destaque e indicam a postura do poeta diante da beleza daquilo que quer conhecer e explicar, mas que não compreende completamente e só pode representar, em sua totalidade, pelo pensar em movimento, característico do discurso poético. A aproximação entre o “Etna” e o teatro é, nesse contexto, significativa.

Esse é o caso também do trabalho do casal de vulcanólogos franceses Katia e Maurice Kraftt, autores de textos e imagens que resultaram em inúmeros livros, documentários e programas de TV, dentre os quais se destacam o volume *Le feu de la terre* (1992, póstumo) e a produção *The Volcano Watchers* (1987), ambos feitos a partir de viagens aos corações das crateras. O trabalho que desenvolveram em torno da atividade vulcânica deu-se entre fins da década de 1960 e início dos anos 1990, e sua atuação tinha forte componente midiático. Eles eram cientistas que visavam popularizar o conhecimento sobre os vulcões para além das brochuras escolares e dos roteiros turísticos convencionais.

Além do recolhimento de amostras de rochas e de gases, da aferição de temperaturas e da análise de componentes bioquímicos dos solos, o casal desenvolveu formas de observação das erupções e demais atividades vulcânicas que envolviam registros fotográficos e fílmicos bastante arrojados, e até mesmo amorosamente corajosos, poderia se dizer. Tais formas resultaram na produção de um rol de imagens de beleza perturbadora, que parecia revelar pela primeira vez, aos olhos do mundo, a potência estética das erupções. A atuação de Katia e Maurice Kraftt por

trás e na frente das câmeras, dirigindo ou encenando expedições na paisagem lunar dos vulcões, constitui testemunhos do maravilhamento sempre renovado que o casal sentia diante do contínuo *despertar da terra*¹ que a atividade vulcânica sinaliza, e que nem o distanciamento nem a objetividade exigidos pela pesquisa científica moderna foram capazes de apagar. Essa virtude do trabalho do casal, deve-se, em grande medida, aos ângulos inusitados (muitas vezes colados à boca das crateras, sob condições e temperaturas inconcebíveis), à exploração criativa das múltiplas tonalidades de luzes e de cores e à mescla de impressões afetivas e notações poéticas que incluíam nos textos e nas narrações que acompanham o material visual.

Enumerar exaustivamente as diversas obras em que vulcões, em todas as épocas, foram tomados como motivo para obras de arte é tarefa impossível. O vasto número de obras e a variedade de estilos e linguagens são obstáculos importantes – o esforço talvez exigisse uma vida inteira. Mas a vontade de recolher diferentes materiais e inventariar com cuidado os diversos tipos de abordagens dos vulcões é grande, uma vez que eles parecem ter voltado à tona recentemente, em especial no contexto brasileiro.

No país, nos últimos anos, são muitos os lançamentos relacionados ao tema, por exemplo o documentário de Werner Herzog e o de Sara Dosa, ambos – apesar de bastante distintos entre si – motivados pelo espólio do casal Katia e Maurice Krafft, e a tradução de alguns livros fundamentais, nos quais ecoam, diretamente ou indiretamente, a voz dos vulcões, como o já mencionado “Etna”, poema latino dos primórdios da era cristã, traduzido e comentado por Matheus Trevizan, a *Poesia completa* de Emily Dickinson (2022), publicada no país em dois alentados tomos,

1 *Volcans, le réveil de la terre* (1979), livro escrito pelo casal Krafft em fins dos anos 1970.

cujas traduções ficaram a cargo de Adalberto Müller, e a *Autobiografia do vermelho*,² de Anne Carson (2021), traduzida pelo poeta Ismar Tirelli Neto. Todos esses trabalhos, coincidentemente, surgiram no Brasil de 2019 para cá, apesar de nem todos serem novos. “Etna” pertence à Antiguidade, enquanto os poemas de Dickinson foram escritos no século XIX. Mais próximo de nós, o romance em versos de Carson teve sua primeira edição em 1998. O acaso das circunstâncias editoriais os tornaram próximos, mas foram, talvez, os documentários de Dosa e de Herzog que terminaram por chamar a atenção para o que neles havia de mais decisivamente comum: a imaginação dos vulcões e suas ramificações épicas e líricas.

De produção recente (2022), tanto o documentário de Dosa como o de Herzog apresentam a vida e a morte de Katia e Maurice Kraftt, inscrevendo-se como peças de celebração e luto – Herzog chama a sua narrativa de “réquiem”. Ambos os filmes utilizam, a partir de escolhas estéticas e éticas muito distintas, imagens e depoimentos da dupla de vulcanólogos vitimada, em 1991, pelas explosões que perseguiram e estudaram durante toda a vida. A força dos registros feitos pelos Kraftt e a carga emocional que se deposita sobre a história de suas vidas fez saltar à vista o fio oculto capaz de alinhar o conjunto heteróclito de trabalhos antes referido, puxando pela memória outros artistas e outras obras.

A paixão obsessiva pelos vulcões que orientou Katia e Maurice Kraftt se assemelha, por caminhos até então insuspeitados, ao fascínio diante da lava e das crateras experimentado por Gerião, monstro vermelho e rapaz enamorado que é protagonista de *Autobiografia do vermelho*; do mesmo modo, uma trama secundária do romance em versos de Carson coloca um casal (Héacles, antigo amante de Gerião, e seu novo namorado, Ancash) na pista de vulcões, cujos sons querem gravar para um filme

2 De Anne Carson, destaca-se, ainda, a obra *Red Doc*. A narrativa experimental da autora, publicada em 2013 e ainda sem tradução no Brasil, retoma a história do triângulo amoroso formado por Gerião, Héacles e Ancash, subvertendo parte das premissas do livro anterior (*Autobiografia do vermelho*) ao revolver destinos e até nomes dos personagens, situando-os em outro momento da vida, já distantes da juventude cheia de hormônios em que estavam. Há inúmeras transformações de um livro para o outro. Permanece, no entanto, a silhueta dos vulcões, ainda um ponto de interesse para autora e seus personagens.

documental sobre a poeta norte-americana Emily Dickinson. Por sua vez, a delicadeza dos versos dessa poeta se deixa atravessar pela grandiosidade ameaçadora dos vulcões: em alguns poucos mas significativos poemas, ela faz a fúria do fogo, ou dos movimentos sísmicos que anunciam as erupções, contrastar com o aspecto frágil e incomum de flores e plantas que cresciam ao pé das crateras. Tanto a poeta de Amherst quanto os personagens de Anne Carson trazem para si algo da energia luminosa do vulcão (e também da carga destrutiva que acumula), incorporando-a. Com isso, fazem lembrar um artista brasileiro que também se impressionou por e perseguiu, à sua maneira, vulcões: José Leonilson (1957-1993).

Ao longo de sua vida, em diferentes trabalhos, Leonilson criou inúmeros vulcões. Eles estão por toda a parte. Desenhados em preto e branco, com traços rápidos e de dimensões modestas, ilustraram crônicas de Bárbara Gancia no jornal *Folha de S. Paulo*; encaixados em composições amplas que reúnem, de modo aparentemente displicente, figuras sobre a tela, misturaram-se a âncoras, rostos, planetas, livros; materializados em criações tridimensionais (objetos, recortes ou esculturas efêmeras), tornaram-se tangíveis, manipuláveis, quase como brinquedos; pintados em cores intensas e inflamáveis, fizeram despontar um elemento dramático e erótico sobre o tecido ou sobre o papel – calor que se alastrava do corpo à matéria artística. Extintos ou ativos, aprisionados em garrafas ou incontidos em explosões furiosas, foram sempre curiosos os vulcões de Leonilson – havia algo de profundamente delicado neles, mesmo quando se apresentavam com cores violentas ou insinuações mortíferas. A contradição esteve no seu cerne. No interior do corpo humano, por fim, onde o artista às vezes os colocou situados à altura do tórax, os vulcões trabalhavam como órgãos vitais, maquinando sob a pele, como a indicar uma potência secreta que circulava por corpos nus – corpos quase sempre masculinos.

A presença insistente dessas imagens e a variedade de formas que assumiram na obra de Leonilson revelam, como se vê, o esboço de uma obsessão. Artistas, poetas, criadores em geral, muitas vezes giram em torno dos mesmos motivos, obcecados por uma imagem que, como um fantasma, não cessa de retornar. O pensamento recorrente, a repetição, a

busca continuada de um mesmo objeto são outros modos de nomear uma obsessão ou de descrever certas formas de amor. Esses gestos recorrentes indicam o encanto e a curiosidade, a atração e a identificação projetiva, até mesmo uma necessidade vital. Tudo isso está em Leonilson, como também está nos Krafft ou nos personagens de Anne Carson. O artista cearense amou, é seguro dizer, os vulcões que ia criando. O cuidado com que os foi compondo e escrevendo, numa mistura de simplicidade de traços e esmero figurativo (que em nenhum momento pode ser confundido com qualquer pretensão realista), indicia a relação afetiva com o tema, o que explicaria por que Leonilson procurou trazer em seus trabalhos o vulcão para a esfera das coisas humanas.

Dois críticos destacaram a importância do tema na obra do artista: Lisette Lagnado fala do “fogo dos amantes” ao se referir a um dos desenhos do artista (Lagnado, 1998, p. 53), associando-o a uma dialética entre a repressão (o desenho retrata uma erupção contida) e o jorro liberador, impossível de conter, que permanece como promessa. Na mesma direção, Carlos Eduardo Bitu Cassundé pensa na “natureza conjugando a vida” (Cassundé, 2012, p. 39), os vulcões (entre tantas outras imagens do mundo natural, os rios e os mares, por exemplo) como parte decisiva da poética do artista, que estaria banhada no excesso e na grandeza que emanaria da natureza. Para ambos os críticos, o vulcão é uma metáfora e um símbolo – a sua aparição revela algo que escapa ao próprio tema e às suas formas particulares, conduzindo sempre a outro lugar e a outros sentidos. Sem discordar deles, como que persistindo na senda aberta pelos seus textos, aqui se emaranham algumas notas sobre os vulcões de Leonilson, nas quais se pode ver que eles nem sempre apontam para afetos ou códigos humanos, são apenas vulcões. Às vezes, para Leonilson, *um vulcão é um vulcão é um vulcão*. / *Encanto extremo*.³

São muitas as crateras flamejantes em Leonilson, e muitas as formas de as representar. O despojamento de várias imagens, sobretudo dos primeiros desenhos e pinturas, traz os vulcões até a escala do corpo humano, tirando deles os atributos com que, em geral, foram pensados

3 N.E: o verso faz alusão ao poema “Sacred Emily”, de Gertrude Stein (1998).

na história da arte. A imensidão das massas de rocha, lava e fumaça que reforça a insignificância dos homens diante dos fenômenos da natureza (e *faz a razão entrar em curto-circuito*)⁴ adquire outra perspectiva nos vulcões de Leonilson. O artista cearense dá algo de lúdico e alegre aos seus vulcões, fazendo notar neles uma afirmação de força que não exclui a graça e a leveza.



Figura 1 – Obra *A solidão dos vulcões*, de José Leonilson, 1982

Fonte: acervo do Instituto Leonilson.

A mistura feita por Leonilson de vulcões e de objetos de consumo cotidianos, justapostos em procedimento que remete à Pop art, pode ser vista em trabalhos do início dos anos 1980, com destaque para *2 cadeiras c/vulcão*, trabalho de técnica mista de 1980, e, principalmente, *A solidão dos vulcões* (Figura 1), pintura do ano seguinte, na qual um vulcão de cor escura, inativo, aparece fechado dentro de uma garrafa – como que a sugerir a contenção e a recolha portátil da violência geológica. Uma imensidão reprimida ou apenas um memento, a relação da imagem e do título não

4 Essa é a base da experiência do sublime kantiano, importante, por exemplo, para a arte e iconografia europeia de parte do século XIX.

esclarece nada. Anos depois, em 1986, um vulcão engarrafado será de novo ensaiado – dessa vez num desenho que remete ao coquetel-molotov, com chamas que nascem na erupção e vão escapando pela abertura do recipiente, nas quais se pode ver a silhueta entrelaçada de dois amantes que dançam por entre línguas de fogo (Figura 2). Nesses trabalhos, é perceptível o sentido transformado dos vulcões que a mudança (significativa) de escala e de contexto operada por Leonilson pôde fazer. Eles pertencem, agora, ao universo criativo do artista, ao mundo das coisas humanas, como já ficou dito: descem, por assim dizer, ao rés do chão dos artefatos comuns e dos amores de ocasião, da banalidade das casas à urgência do sexo – território por entre o qual se movem os homens.



Figura 2 – Obra *Sem título*, de José Leonilson, 1986

Fonte: acervo do Instituto Leonilson.

Irá se dar quase o mesmo com as duas esculturas efêmeras que moldou nessa mesma década. Elas representam vulcões inofensivos e contraditórios, domesticados, por assim dizer, pela mão do artista. São vulcões transformados, é claro, mas ainda assim apenas isso: vulcões, montanhas onde se eleva o incêndio. O primeiro deles saudava a todos que o viam, conforme se pode notar (e ler) nos registros fotográficos de *Boa viagem*

(Figura 3), de 1986, escultura-vulcão feita com areia, fogo e pedras no parque do Cocó, em Fortaleza. O título hospitaleiro do trabalho está escrito, escavado, no centro da pequena elevação, em cujo topo uma chama fugaz sinalizava a memória das erupções. Também elas não vão durar, a peça parece dizer. Em *Vulcão de neve*, do mesmo ano, a ideia se repete e refaz em diferença: um vulcão precário que logo irá decompor-se, como o anterior, mas que inscreve outros elementos humanos – a precariedade e a finitude, mas também a alegria – como matéria decisiva dos trabalhos de Leonilson, o que irá, a seguir, desdobrar-se de muitos modos. A forma da obra, esculpida na Alemanha para uma exposição chamada *Moving Mountains*, faz-se a partir da contradição e da experiência sensorial contraditória. Nela estão combinados – e, portanto, mutuamente arrefecidos – fogo e gelo, a lembrança dos castelos de areia da praia e dos bonecos de neve feitos em família, construções lúdicas que logo serão desfeitas, mas que concentram todo o prazer da modelagem e do trabalho manual infantil.



Figura 3 – Obra *Boa viagem*, de José Leonilson, 1986

Fonte: acervo do Instituto Leonilson.

Boa viagem e *Vulcão de neve*, assim, indicam antes docilidade que poder. O jogo conjura o risco. Assimila-o. Esse vulcão branco, como alguns outros feitos pelo artista até então, é um elemento lírico. Não deslumbra pelo perigo ou pela magnitude, antes, guarda em si ressonâncias da vida

interior dos homens e da realidade externa que os envolve. Na trama poética que Leonilson está a armar no correr da década de 1980, os vulcões vão ganhar um sentido crescentemente orgânico e erótico – indo de símbolos totalizantes a alegorias cada vez mais intrincadas, repletas de fraturas e desvios. Neles, e por eles, passa a ser possível representar (ficcionalmente) a própria vida do artista, as vibrações do afeto e do desejo que são o tecido com que Leonilson foi inventando a si em sua obra.



Figura 4 – Obra *Todos os rios levam a sua boca*, de José Leonilson, 1988

Fonte: acervo do Instituto Leonilson.

Como os mapas – sobre os quais Leonilson projetou tantas vezes formas humanas, fazendo coincidir em seus quadros geografia e anatomia, terra e corpo –, muitas vezes os vulcões apresentaram-se para o artista como imagens privilegiadas de certos aspectos expressivos e emocionais próprios, vinculados ao amor e ao sacrifício, ao mascaramento da urgência confessional que atravessa, como ponto de fuga, a sua obra. Crateras escancaradas em elevação, cujas bocas chegam a ter quilômetros de diâmetro, os vulcões podem ser descritos, em conexão com os trabalhos do artista, como uma passagem aberta entre o dentro e o fora, entre os limites do corpo e o mundo ao redor, numa aproximação daquilo que é incomensurável (posto que atento à escala do próprio planeta) à dimensão exígua dos orifícios do corpo humano, seus vasos comunicantes e áreas de escape. Essa é uma justaposição que suas telas permitem fazer. Como em *Todos os rios levam a sua boca* (Figura 4), pintura de 1988, as aberturas do corpo (artérias, boca, ânus, olhos, ouvidos) confundem-se com o curso de

rios e lagos rasgados na pele da terra, numa imagem de grande voltagem erótica – a boca inorgânica da terra é a fenda humana aberta, vermelha e em oferecimento, de onde emana a água e para onde toda a torrente se dirige. Se os cursos d'água conduziam à boca, é possível afirmar que os vulcões de Leonilson expelem, segundo essa leitura vitalista e corporificada, não só lava, gases ou cinzas – são os líquidos vitais do corpo (sangue, sêmen, saliva) que escapam pelas aberturas em chamas. O próprio fogo poderia ser considerado nesses termos, ainda que os sentidos do brilho e da consumição, abordados em perspectiva histórica, remetam à tradição iconográfica cristã e a seus sentidos místicos.

Repetidamente propostos em seus quadros e desenhos, os efeitos dessa aproximação entre corpo e vulcão podiam ser complementares e fusio-nais, ou, ainda, podiam ser associativos. Metáforas e metonímias, em outros termos. Muitos vulcões de Leonilson portavam algo de vivo e humano, ao passo que os homens neles contidos podiam trazer olhos incendiários, cabeças agigantadas, peitos e braços leves e aéreos como o fumo expelido. Homens-vulcões, feito uma coisa só. O cruzamento e a sobreposição das imagens criavam sentidos diferentes, até contraditórios, para os corpos que o artista dispunha em seus trabalhos. A justaposição entre figuras humanas e vulcões indicava, em alguns casos, a solidão abissal do homem, sua insignificância diante da paisagem – o dado fundamental é o da desconexão. Outras vezes, essa justaposição parecia apontar para a vocação ao infinito, a capacidade (ou o desejo) desse mesmo homem de conter em si tudo o que existe – outros corpos, lagos, montanhas, o céu estrelado.

A oscilação das dimensões do corpo nos trabalhos de Leonilson não expressa apenas o abandono e a passagem de uma técnica a outra.⁵

-
- 5 Da pintura de grandes formatos dos primeiros tempos – cujas marcas trazem o eco geracional do retorno à pintura daqueles dias e mesmo a reapropriação bastante particular das lições da transvanguarda italiana feita por Leonilson e alguns outros contemporâneos – aos desenhos minimais da última fase do artista – cujas marcas autobiográficas e pessoais desvelam não só angústias assinaladas no plano da linguagem plástica, mas também a depuração e o amadurecimento de um estilo muito singular, no qual enteviam-se, em combinação, tanto as marcas que o bordado havia deixado no seu traço expressivo quanto a indistinção entre desenho e escrita que havia se consolidado como ponto-chave para Leonilson.

Alterações de percepção sobre si, transformações emocionais ou diferentes caminhos da pesquisa estética levavam o artista a diferentes soluções formais. Os vulcões, tema privilegiado, estão no centro desse processo.

Como se sabe, as figuras humanas que Leonilson criou oscilam, variando entre a mirada que particulariza a experiência e confere a ela espessura e a representação anônima, sem rosto ou qualquer outra marca de personalidade que não a despossessão ou a vulnerabilidade. A alternância de dimensões desses personagens permite pensar o problema. As figuras elaboradas por Leonilson são, às vezes, minúsculas e quase imperceptíveis, cercadas pelo papel em branco – um deserto que as abriga tantas vezes em desconforto, como se pode ver, por exemplo, no bastante conhecido *Rapaz com 2 cicatrizes na barriga* (Figura 5), desenho de 1991, no qual o desamparo do corpo isolado, sem conexão alguma com qualquer outro objeto e de traços bastante delgados, replica a fragilidade da ferida ou da doença trazida pela referência à cicatriz.

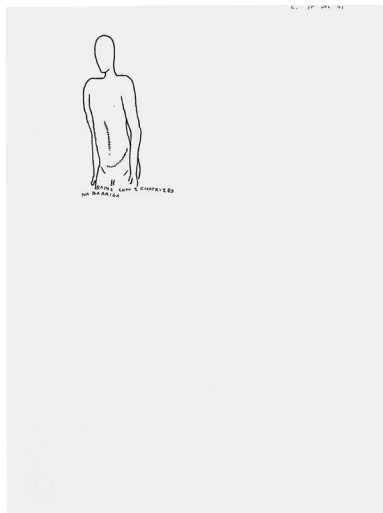


Figura 5 – Obra *Rapaz com 2 cicatrizes na barriga*, 31 x 23 cm, de José Leonilson, 1991

Fonte: acervo do Instituto Leonilson.

Numa leitura em chave biográfica, a sombra da AIDS já pairava sobre o artista no momento de produção de *Rapaz com 2 cicatrizes na barriga* e agia sobre os corpos que ele decidia criar, cindindo-os e comprimindo-os. Nesse desenho, como em vários outros feitos depois do teste que confirmou a contaminação pelo vírus HIV, a expressividade das figuras desloca-se dos olhos e do rosto para as margens da composição. Pequenos detalhes, como cicatrizes ou os versos que atravessam muito mais frequentemente as imagens, ou, ainda, certas molduras cênicas que criava (corda bamba, atitudes, posturas sacrificiais etc.) impõem-se como centros de sentido. Se a face parece sonogada nesse momento, quando a permanência do corpo e da vida estão ameaçadas, cresce o peso da moldura narrativa, por assim dizer, que Leonilson inventava para seus trabalhos.

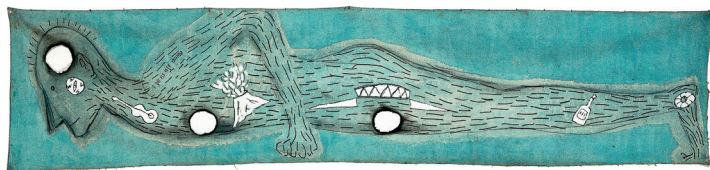


Figura 6 – Obra *O que ele está fazendo*, 47 x 224 cm, de José Leonilson, 1986

Fonte: acervo do Instituto Leonilson.

Em outras oportunidades, no entanto, suas representações do corpo humano são visões imensas, expansivas, figuras que se mesclam com continentes inteiros ou mesmo com o globo (casos de, respectivamente, *Mar do Japão*, de 1990, e do poema “Sob o peso dos meus amores”, do mesmo ano, que, apesar das dimensões modestas, apresenta um homem com o mundo sobre as costas). Às vezes, as figuras humanas coincidem com a paisagem – é o que se vê em *O que ele está fazendo* (Figura 6), pintura de 1986, parte de uma fase em que a pintura foi central para o artista. Nela, um homem está deitado de bruços, apoiado sobre os punhos fechados, ocupando quase toda a parte inferior da tela – um grande retângulo, a emular o corpo em repouso. Seus contornos em tons mais escuros de verde delineiam-se na linha do horizonte. Atravessando o seu corpo, linhas negras e formas brancas, dentre as quais se destacam massas arredondadas (o Sol? A Lua?) de tinta. Junto a elas, reunidos no interior do corpo, como partes indissociáveis dele, estão figuras dispersas ocupando

os lugares de órgãos e vísceras: relógio, violão, ponte e garrafa, além de um vulcão ativo no lugar em que poderia haver um coração.

A sequência tem grande efeito poético, já que introjeta signos da cultura na paisagem natural, diminuindo de forma ainda mais decisiva a diferenciação entre as duas instâncias. O homem é a paisagem, e a paisagem contém aquilo que, no homem, é matéria lírica fundamental desde a Antiguidade: a consciência do tempo (e logo da finitude), a música e o vinho. A fixação do instante e as operações da memória, que enformam e dão consistência ao tempo, constituem o centro do trabalho poético, como se sabe, porque fazem perceber, com intensidade, o turbilhão do mundo e a presença dos homens em meio a ele. Ter em si um relógio é saber da morte inescapável, mas também poder voltar ao passado e refazê-lo em canto, atualizando-o a cada vez. O violão e a garrafa trazem os sentidos e o prazer ao primeiro plano, pois indicam a precedência do elemento sensorial. São a cota do que no corpo é abertura e diferença: a suspensão de si pela melodia e pelo ritmo, as derivas em direção ao outro (de si) da embriaguez. Abrigá-las em destaque, contra outros signos da racionalidade e do controle, dão bem o lugar da desmedida procurada pelo artista – o que se confirma com o vulcão no centro do peito.

A ponte, outro motivo recorrente em Leonilson,⁶ aponta para a busca pelo contato e para a possibilidade de transformação do corpo numa passagem livre. O vulcão, a mais estranha e mais instigante imagem dessa cena interior, funde em si todo o emaranhado de questões propostas pela tela: é ele que mantém o corpo ativo, irradiando o calor que faz correr a lava e o sangue. Ele não funciona maquinalmente como um dínamo, batendo regular. Ele irrompe e vaza, regurgita aos arrancos – incendeia –, faz do corpo matéria incandescente. Os vulcões estão entre as maiores formações naturais do globo – ainda que quase imensuráveis –, e, para Leonilson, estão postos dentro do homem.

6 Ver, por exemplo, *Jogos perigosos*, de 1990, que apresenta desenho e texto imbricados em torno de um motivo amoroso, em que dois amantes estão, a um só tempo, unidos e separados por uma ponte.

Mesmo adormecidos por muitos anos, os vulcões quase sempre deixam perceber a existência de movimento. São signos da latência. Alguma coisa acontece abaixo da superfície e vai, a qualquer momento, manifestar-se. Como canais que interconectam mundos distintos, os vulcões ligam o dia claro e as formas visíveis da realidade exterior à noite insistente e aos segredos obscuros do interior da Terra. Observar como se agitam é o único modo de inquirir o que vai dentro. A energia absoluta que liberam quando rompe a erupção e o mistério que, mesmo com as explosões, permanece guardado, são alguns dos caracteres distintivos dos vulcões. São elementos que vão se somar a uma leitura mais imediatamente simbólica e expressional deles, leitura e representação tradicional, é preciso lembrar, segundo a qual os vulcões metaforizam as paixões humanas – a cólera e o amor, sobretudo. Muitos seriam os indícios dessa relação, todos eles com grande lastro imaginativo e iconográfico na arte e na literatura através dos tempos: o fogo, que consome sem cessar, originado de si mesmo; a força que não conhece limites e é fatal; a beleza extasiante. A promessa da destruição de tudo faz parte também desse rol. A paixão e os vulcões seriam feitos como que das mesmas substâncias, por assim dizer: acaso e catástrofe.



Figura 7 – Obra *O vulcão existente*, 48 x 100 cm, de José Leonilson, 1986

Fonte: acervo do Instituto Leonilson.

Numa pintura de 1986, *O vulcão existente* (Figura 7), a confluência entre os vulcões e a paixão mostra-se mais evidente, visível a partir das diferentes

técnicas empregadas pelo artista e pela impregnação particular de subtemas diversos. Dois vulcões ativos ocupam as margens do quadro, cujo centro tem duas cabeças que, olhando para lados opostos, estão conectadas entre si pelo que poderiam ser cabelos, mas que coincidem, em forma e cor, com o produto expelido pelas erupções. Elas miram os vulcões e têm atitudes divergentes.

Um dos rostos tem os olhos abertos, e deles saem chamas. Seu semblante é tenso, talvez estupefato. O outro tem os olhos fechados e a expressão carregada, triste. Eles são, talvez, dois lados de um mesmo sujeito. A alternância entre os olhares (e mesmo a duplicação dos vulcões) parece indicar diferentes atitudes diante da força que devém das crateras. Aquele que sustenta o olhar sobre o vulcão se mistura a ele, recebendo da erupção algum tipo de força. Seu olhar queima e, com isso, o artista sinaliza certa dimensão ética da relação que propõe entre homens e vulcões. A dimensão vulcânica dos corpos, do desejo, das paixões não seria, por assim dizer, intrínseca. Ela só emergiria para os que estão dispostos a aceitá-la, abrindo-se à experiência transtornante da erupção – não mais a que escoia em profusão das crateras ativas, mas de si mesmo, da liberação dos seus próprios impulsos. Trata-se, como se vê, de uma leitura centrada na perspectiva da escolha e do desrecalque. O vulcão chama, como tudo o que é perigoso e sedutor. Para tê-lo em si, é preciso decidir-se, com todos os riscos implicados, a tomar parte no incêndio.

Ter em si o magma, reconhecer que ele está adormecido no interior do corpo e que responde, em certo sentido, a uma substância comum que se dissemina entre todas as pessoas, entre todos os que escolhem dizer sim ao desejo, à paixão, à vontade que, consciente ou cega, leva adiante e faz a vida seguir: esse é um dos sentidos, quem sabe, de um dos vulcões mais conhecidos de Leonilson, o pequeno desenho *São Paulo não é nenhuma Brastemp* (Figura 8), de 1991.

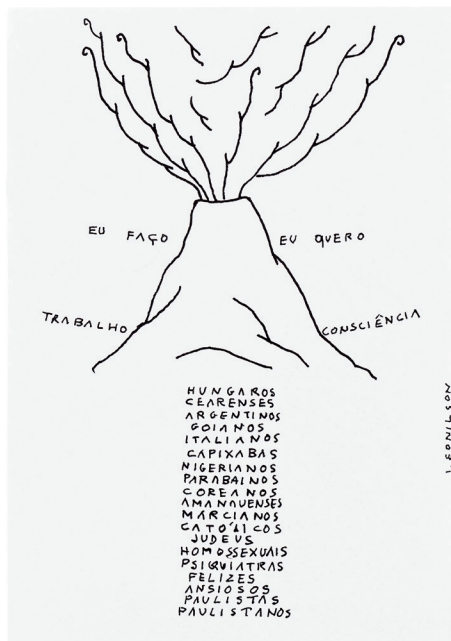


Figura 8 – Obra *São Paulo não é nenhuma Brastemp*, 18 x 12,5 cm, de José Leonilson, 1991

Fonte: acervo do Instituto Leonilson.

As palavras manuscritas ao lado da figura de traços singelos e quase infantis, “eu faço”, “eu quero”, “trabalho” e “consciência”, parecem apontar para uma ética do esforço e do trabalho individuais. Esboça-se, por elas, moral de tipo cristã e burguesa, que, no entanto, será perturbada por uma lista de substantivos bastante heterogênea, na qual se confundem imigrantes de várias procedências (“húngaros / cearenses / argentinos / goianos” etc.), personagens de ficção científica (“marcianos”), praticantes de certas religiões, gays, ansiosos e toda uma gama incongruente de pessoas. Todas elas, ao fim, estão integradas sob as rubricas comuns de “paulistas” e “paulistanos”. Essa constelação incerta desarma, pelo humor *nonsense*, aquilo que parecia ser uma assertiva conservadora: a mistura desautoriza colocar num mesmo plano, como corpos disciplinados para

o trabalho e para o sucesso, desviantes e integrados, estrangeiros e homens comuns.

E aqui se inscreve o signo ambíguo e aberto desse vulcão de Leonilson, batendo-se contra as dificuldades de uma cidade desigual e excludente que a todos recebe, mas acolhe, verdadeiramente, só uns poucos. Os sujeitos que o artista acumula no poema sumário que compõe o desenho parecem ao mesmo tempo enfrentar o vulcão – que pode ser São Paulo, máquina-metrópole que a todos esmaga – e alimentar-se de suas explosões, tomando doses de fogo para suportar a violência dos dias. O vulcão como totem ou bandeira. Dividido entre essas hipóteses, equilibrando-se entre elas (e entre tantos outros sentidos), Leonilson foi escrevendo os seus vulcões, atraído irresistivelmente pelo que havia neles de faiscante e de desconhecido.

Referências

AETNA / Etna. Tradução de Matheus Trevizan. Campinas: Editora UNICAMP, 2020.

CARSON, A. **Autobiografia do vermelho**. Tradução de Ismar Tirelli Neto. São Paulo: Ed. 34, 2021.

CARSON, A. **Red Doc**>. New York: Vintage Contemporaries, 2013.

CASSUNDÉ, C. E. B. **Leonilson: sob o peso dos meus amores**. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012.

DICKINSON, E. **Poesia Completa**. Tradução de Adalberto Müller. Brasília, DF; Campinas: Editora UNB; Editora Unicamp, 2022.

FIRE of love. Direção: Sara Dosa. Produção: Sandbox Films. Estados Unidos: 2022. Filme (93 min).

KRAFFT, K. ; KRAFT, M. **Le feu de la terre**. Paris: Editions de La Martinière, 1992.

KRAFFT, K. ; KRAFT, M. **Volcans, le réveil de la terre**. Paris: Hachette, 1979.

LAGNADO, L. **Leonilson: são tantas as verdades**. São Paulo: DBA/Melhoramentos, 1998.

STEIN, G. **Writings 1903-1932**. New York: Library of America Editions, 1998.

THE Fire Within: A Requiem for Katia and Maurice Krafft. Direção: Werner Herzog. Produção: Bonne Pioche; La Sept. França: 2022. Filme (90 min).

THE Volcano Watchers. Direção: Katia Kraft; Maurice Kraft. Coprodução: National Geographic. Estados Unidos: 1987. Vídeo (60 min).

**Notas sobre uma política da estética
na obra de Mirtha Dermisache**

Andrés Vásch

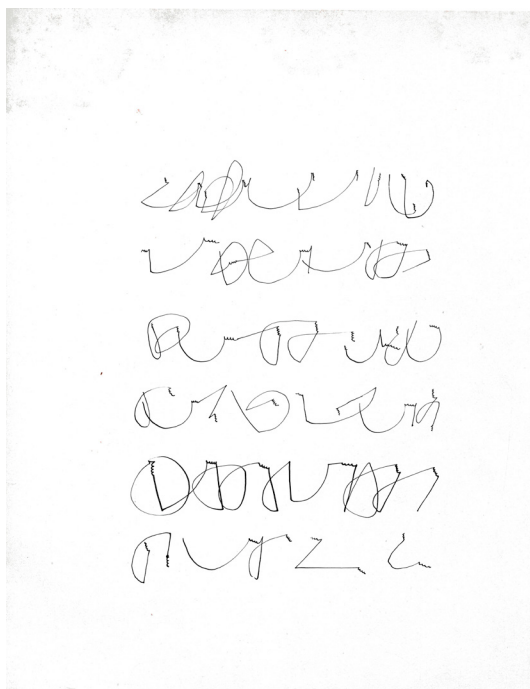


Figura 1 – Obra *Sem título*, de Mirtha Dermisache, anos 1970

Fonte: Flickr.com.¹

1 Imagem sob licença Creative Commons Atribuição-Compartilhagual 2.0, publicada sem alterações: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/2.0/deed.pt-br>. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/migueloks/4247590313>.

Escrita, Política e Linguagem: Através do Livro 1.3 de Mirtha Dermisache

A artista argentina Mirtha Dermisache produziu seus dois primeiros livros em 1967. Foram originalmente concebidos como um único volume de cerca de quinhentas páginas, que, por razões práticas, foi dividido em edições separadas. Os volumes contêm páginas de escrita assêmica, ou seja, escrita esvaziada de linguagem, escrita como ícone visual. O objetivo deste capítulo é pensar no trabalho de Dermisache – especificamente as páginas contidas no *Livro nº 1.3* (1972) – como um dispositivo para uma série de perguntas, como: pode a escrita assêmica ser lida numa chave política? E o que acontece quando a escrita é esvaziada da sua função de *sentinela do poder*?

Escrita, zelo, poder

Muitas vezes, quando um campo deseja autorizar a si mesmo, um dos primeiros passos é a invenção de um sistema de escrita ilegível para os estranhos, como é o caso da física, da química, da estatística, da música etc. A escrita é confiada com uma espécie de segredo, é feita sentinela de algo reservado exclusivamente para os iniciados na linguagem do campo. A história impôs-lhe um objetivo: guardar o que lhe foi confiado, como um zelo (Barthes, 1973). Não é muito difícil encontrar casos históricos em que a escrita tenha servido como um dispositivo para legitimar o poder. Barthes lança um olhar sobre esse ponto, centrando-se na história francesa:

A escrita sempre esteve intimamente ligada à história do convite social; há muito tempo que faz parte (e ainda faz hoje?) da propriedade de classe. Assim, na França, nos séculos XVII e XVIII, vemos como o Estado monárquico confiou oficialmente o conhecimento canônico da “boa” escrita a uma corporação de mestres-escritores juramentados; depois como essa corporação foi sublimada, de certo modo, sob a forma de uma Academia da escrita (que sem dúvida partilha, pelo menos no nome, o

prestígio e as funções conservadoras das outras Academias); e, finalmente, como esta mesma Academia é varrida em 1791 pela tempestade que põe fim às corporações, vestígios e sinais do Antigo Regime; nesse momento, na perspectiva da Revolução burguesa, a escrita está sem dúvida pronta para ser democratizada; mas, ao fazê-lo, é imaginativamente dotada de uma espécie de universalismo neutro, mesmo que, de facto, continue a ser ensinada de acordo com certos cânones: embora sendo insignificante na lei, é de fato socialmente seletiva. Dessa maneira, ao longo do século XIX, a escrita não encontra seu lugar exato: é um fato de classe e no entanto já não possui a dignidade estética que a antiga sociedade reconheceu (Barthes, 1973, p. 94, tradução nossa).²

Num contexto mais latino-americano, poderíamos tomar a posição de Ángel Rama. Em *La ciudad letrada*, Rama discute os processos culturais na América Latina, desde a sua colonização até o século XX, e os procedimentos então adotados para exercer a legitimidade do poder através da escrita. Uma separação rígida entre a palavra escrita – oficial – e a palavra falada – popular – transformou aquilo a que Ángel Rama chama de cidade *letrada* numa cidade escrita (Rama, 1998), onde as supostas ideias de progresso, tecnologia e cidade foram colocadas contra as do campo e do manual, enquanto a legitimidade da palavra escrita repudiava essa alteridade de discurso e o popular.

-
- 2 “La escritura siempre está estrechamente ligada a la historia del envite social; ha formado parte durante mucho tiempo (¿y aún hoy en día?) de los bienes de clase. Así, en Francia, en los siglos XVII y XVIII, vemos cómo el Estado monárquico confía oficialmente el conocimiento canónico de la “buena” escritura a una corporación de maestros escritores jurados; luego, cómo esa corporación se sublima, en cierto modo, en forma de una Academia de escritura (que sin duda participa, al menos con su nombre, del prestigio y las funciones conservadoras de las otras Academias); y finalmente, cómo esa misma Academia es arrastrada en 1791 por la tormenta que pone fin a las corporaciones, vestigios y signos del Antiguo Régimen; en ese momento, en la óptica de la Revolución burguesa, la escritura está sin duda lista para democratizarse; pero, con ello, se la dota imaginariamente de una especie de universalismo neutro, aunque, de hecho, se siga enseñando según ciertos cánones: siendo insignificante de derecho, es de hecho socialmente selectiva. De esta manera, durante todo el siglo XIX, la escritura no encuentra su lugar exacto: es un hecho de clase y sin embargo ya no posee la dignidad estética que le reconocía la antigua sociedad.”

No entanto, essa função da escrita não é a sua origem, mas a sua perversão. Toda escrita é, antes de mais nada, um gesto, um corpo que se torna uma imagem, um vestígio (Tisseron, 1994). Dizer isso parece mesmo um truísmo colossal, mas antes de conter a linguagem, quem escreve ativa o corpo e essa ativação é impressa como um ícone visual. Isso não trata apenas do processo de escrita em si, mas também da sua história. Barthes propõe pensar que a função comunicacional da escrita poderia ser uma função anexa, em vez de fazer parte da ontologia original do gesto:

Assim, dizer, como a maioria dos historiadores ou dos arqueólogos, que a função original da escrita (o propósito para o qual foi inventada) era claramente a “comunicação” acarreta muitas dificuldades, muitas surpresas: se se trata de “comunicar” – e, por suposto, tão clara e rapidamente quanto possível –, como podemos explicar que certos povos (os sumérios, os acádios) inventaram escritas “abstratas, difíceis” (cuneiformes), quando o pictograma, que se considera tê-la precedido, era tão “claro”? Neste espanto [...] vemos a projeção de vários valores talvez inteiramente modernos: a boa comunicação, a clareza, a eficácia, a abstração: o escriba mesopotâmico do terceiro milênio disfarça-se com as mesmas necessidades e as mesmas qualidades de um secretário de gestão capitalista (Barthes, 1973, p. 96, tradução nossa).³

Parece pelo menos suspeito como essa ideia de escrever adere aos ideais modernos e recentes, quando as suas origens remontam a vários séculos. Barthes debruça-se frequentemente sobre as primeiras formas de escrita abstrata, perguntando-se por que razão, se se destinavam à comunicação,

3 “*Así, decir, como la mayoría de los historiadores o de los arqueólogos, que la función original de la escritura (aquello para lo que se inventó) fue con toda evidencia la “comunicación” acarrea muchas dificultades, muchos asombros: si se trata de “comunicar” – y, por supuesto, lo más clara y rápidamente posible –, ¿cómo explicar que algunos pueblos (los sumerios, los acadios) inventaran escrituras “abstractas, difíciles” (el cuneiforme), cuando el pictograma, que se considera anterior, era tan “claro”? En este asombro (al menos tiene el mérito de ser confesado) vemos la proyección de varios valores tal vez enteramente modernos: la buena comunicación, la claridad, la eficacia, la abstracción: el escriba mesopotámico del tercer milenio se disfrazo con las mismas necesidades y las mismas cualidades de un secretario de dirección capitalista.*”

eram sistemas objetivamente difíceis de decifrar. Pode-se imaginar – nem que seja apenas como um exercício – que a história tem definido a escrita com funções que a instrumentalizam, de modo a torná-la a sentinela do poder que decidiu lhe confiar. Qual foi, no entanto, a sua função original? Se é possível saber, Barthes imagina-a dizendo que: “A ilegibilidade, em vez de ser o estado malsucedido e monstruoso do sistema escriturístico, seria pelo contrário a sua verdade (a essência de uma prática talvez em seu limite, e não no seu centro)” (Barthes, 1973, p. 91, tradução nossa).⁴ Daí se poderia dizer, então, que o trabalho de Dermisache exerce um ato de regressão para essa origem ontológica, essa origem do ilegível, do indecifrável?

Escrita, polícia, política

Muitas vezes o que se chama arte política está relacionado com uma arte de sátira de ícones hegemônicos ou com uma arte preocupada com a prática social, mas para efeitos deste texto é proposta uma outra forma de entender o termo. Na filosofia de Rancière, reconhecemos dois conceitos que estão etimologicamente relacionados, mas em oposição um ao outro: o de polícia e o de política. São lógicas de ação diferentes em relação às coordenadas do sensível. Para Rancière, a polícia pode ser definida como uma “lógica de corpos no lugar, numa distribuição do comum e do privado, que é também uma distribuição do visível e do invisível, da palavra e do ruído” (Rancière, 2010, p. 62, tradução nossa).⁵ Em outras palavras, o conceito de polícia refere-se à forma como estamos organizados, aos sistemas de legitimação.

Por outro lado, “[a] política é a prática que quebra esta ordem da polícia, que antecipa as relações de poder na própria evidência de dados

4 “*La ilegibilidad, lejos de ser el estado desfalleciente, monstruoso, del sistema escritural, sería al contrario su verdad (la esencia de una práctica tal vez en su extremo, y no en su centro).*”

5 “[...] *lógica de los cuerpos en su lugar en una distribución de lo común y de lo privado, que es también una distribución de lo visible y lo invisible, de la palabra y del ruido.*”

sensíveis” (Rancière, 2010, p. 62, tradução nossa).⁶ Assim, a política pode ser entendida como uma reação à polícia, nascendo de uma irrupção. A irrupção é, de fato, fundacional na política. Isso implicaria a entrada de uma parte que até então não tinha lugar, que não era contada, porque não se enquadrava no regime policial (Landau, 2006). O ser da política está intimamente ligado ao desejo de abalar a polícia.

Pode-se dizer que há uma escrita da polícia, pensando na escrita acima mencionada, que foi instrumentalizada para o zelo do poder que lhe foi confiado. Contudo, não há zelo na escrita assêmica; pelo contrário, o trabalho de Dermisache nega essa possibilidade, rejeitando qualquer propósito comunicativo. Não é que a sua escrita se afaste da decifração, mas sim que, em primeira instância, não há cifração nela. Dermisache liberta a escrita da sua qualidade de serviço para a polícia.

Essa ruptura com os modos de legitimação da polícia seria realizada através da invenção de outra forma de se relacionar com a própria organização a que estivemos sujeitos. O trabalho da artista argentina imagina essa outra forma: a escrita como gesto e o gesto como corpo. Escrita sem linguagem comunicativa. Assim, a escrita assêmica e a política não são apenas duas estratégias para o mesmo fim – a ruptura do regime policial –, mas também estão ontologicamente relacionadas através daquilo que Rancière chama de dissenso. Rancière explica esse conceito ao dizer:

O que entendo por dissenso não é o conflito das ideias ou dos sentimentos. É o conflito de diferentes regimes de sensorialidade. É nisso que a arte, no regime de separação estética, se encontra em contacto com a política. Pois o dissenso está no coração da política. A política, de fato, não é principalmente o exercício do poder ou a luta pelo poder. [...] A primeira questão política é saber quais objetos e quais sujeitos estão preocupados com essas instituições e essas leis, quais formas de relações definem apropriadamente uma comunidade política, a que objetos concernem essas relações, que sujeitos estão aptos a designar

6 “La política es la práctica que rompe ese orden de la policía que anticipa las relaciones de poder en la evidencia misma de los datos sensibles.”

esses objetos e a discuti-los. A política é a atividade que reconfigura os quadros sensíveis dentro dos quais os objetos comuns são definidos (Rancière, 2010, p. 61, tradução nossa).⁷

Em suma, a política e o trabalho de Dermisache estão ligados através do dissenso, uma vez que ambos partilham o anseio de reconfiguração para o aparelho de legitimação, para o consenso. Um possível argumento contra a leitura política da obra de Dermisache poderia ser que a sua obra parece enfatizar a estética – por vezes uma estética bastante moderna –, como se ela fosse um oposto inconciliável da política. No entanto, propõe Rancière, existe uma política da estética “no sentido de que as novas formas de circulação da palavra, de exposição do visível e de produção de afetos determinam novas capacidades, em ruptura com a antiga configuração do possível” (Rancière, 2010, p. 65, tradução nossa).⁸ É através dessa ruptura que se deve procurar o reajustamento das coordenadas, e o desacordo com a configuração anterior, através de outra forma de enfrentamento, torna-se, então, a política da estética. Ao desafiar os consensos de significação impostos dentro das formas de escrita, Dermisache produz fendas no andaime do que foi feito com o próprio gesto de escrita, criando um espaço, uma abertura onde antes não havia. Ela rasga o que se pensava ser compacto e usa o rasgo para olhar para a parte interior original por detrás do gesto de um corpo que escreve num pedaço de papel em branco.

7 “Lo que yo entiendo por disenso no es el conflicto de las ideas o de los sentimientos. Es el conflicto de diversos regímenes de sensorialidad. Es en ello que el arte, en el régimen de la separación estética, se encuentra tocando a la política. Pues el disenso está en el corazón de la política. La política, en efecto, no es en primer lugar el ejercicio del poder o la lucha por el poder. [...] La primera cuestión política es saber qué objetos y qué sujetos están concernidos por esas instituciones y esas leyes, qué formas de relaciones definen propiamente a una comunidad política, a qué objetos conciernen esas relaciones, qué sujetos son aptos para designar esos objetos y para discutirlos. La política es la actividad que reconfigura los marcos sensibles en el seno de los cuales se definen objetos comunes.”

8 “[...] en el sentido en que las formas nuevas de circulación de la palabra de exposición de lo visible y de producción de los afectos determinan capacidades nuevas, en ruptura con la antigua configuración de lo posible.”

Pode-se ousar a dizer que no trabalho assêmico de Dermisache é possível ler um pouco do desejo de reconfigurar o que Rancière chama de distribuição do sensível. Para ilustrar esse conceito, é necessário mencionar brevemente um fragmento de um artigo publicado no jornal revolucionário *Le Tocsin des Travailleurs* (*O Toque dos trabalhadores*, em tradução livre), em 1848, que o filósofo utiliza para ilustrar o seu ponto de vista. O fragmento fala de um carpinteiro que, enquanto trabalhava aplainando uma sala, levanta a cabeça e encontra uma paisagem na janela. Ele não pôde conter seu descentramento e a paisagem o leva a abandonar, momentaneamente, o seu trabalho. O ato de olhar para fora se torna um gesto revolucionário em relação à polícia e à sua distribuição do sensível, porque “[a]poderar-se da perspectiva já é definir a própria presença num espaço que não o do ‘trabalho que não espera’” (Rancière, 2010, p. 63, tradução nossa).⁹ A distribuição do sensível pode ser entendida como a atribuição de tempo e espaço determinada pela polícia. Essa distribuição estabelece uma inclusão e uma exclusão, organismos são deixados de fora e são incluídos. Nessa distribuição, ao carpinteiro foi atribuído o seu trabalho, uma certa forma de passar tempo e uma certa forma de habitar o espaço, e, mesmo dentro dessa atribuição, decide procurar por mais. Algo nele desperta paixões contrárias ao regime policial, e ele não pode deixar de se abstrair. O ato de olhar liberta-o, por um instante, da sua encomenda dentro dessa atribuição.

Raramente paramos para pensar num escritor – ou artista – como um trabalhador, e é bem sabido que essa reticência obedece a ideais bastante modernos, mas, seguindo Rancière, é impossível não relacionar o gesto de escrever assêmicamente – um gesto em si mesmo inútil – com o ato de um trabalhador que decide olhar através da janela. Uma possível crítica parece surgir: é evidente que o trabalho de Dermisache não é um trabalho ativista, mas também não o deveria ser para o entender como político: “Pois para os dominados a questão nunca foi tomar consciência

9 “Apoderar-se de la perspectiva es ya definir la propia presencia en un espacio distinto de aquel del ‘trabajo que no espera.’”

dos mecanismos de dominação, mas sim tornar-se um corpo dedicado a algo diferente da dominação” (Rancière, 2010, p. 64, tradução nossa).¹⁰

Escrita materna, escrita paterna

Há algo que só pode aproximar-se do que é decifrável como uma traição à sua linguagem. Algo é escrito na sua exclusão. Uma linguagem anterior à linguagem, ou, antes, à sua inscrição na legitimidade da linguagem oficial, em que tudo tem sido diferente, apesar de qualquer forma de sujeição. Aquilo que aos olhos do pai não deveria estar lá, mas está; acontece no seu desaparecimento. Volta sempre.

Julia Kristeva propõe que haja uma linguagem autorizada nas suas leis, a linguagem regulamentada por uma academia; ela regulamenta a forma como os códigos devem ser unidos e, além disso, compreendidos uns pelos outros; é a isto que Kristeva chama linguagem paterna (Kristeva, 1984). Essa linguagem deve ser aprendida pelo falante – não se nasce falando perfeitamente a gramática alemã; o falante deve aprender o que a lei da linguagem de exclusão não permite. A linguagem paterna sacrifica o seu excedente e a sua própria existência depende dela (Kristeva, 1984). Nos limites do pai, algo deve ser deixado lá fora, sem lugar de inscrição, algo deve ser abolido a fim de dar sentido à regra.

As comparações entre escrita assêmica e escrita comunicacional em relação à teoria de Kristeva são óbvias. O trabalho de Dermisache pode facilmente recordar os rabiscos de uma criança ainda não colonizada pela escrita legítima, e, talvez, a obra da artista se incline precisamente para um desejo de restituição do mistério que envolve a escrita em fases não alfabetizadas, o sentido anterior ao significado, a pulsão, a rejeição pela lei sacrificial do pai. Algo intimida a linguagem paterna a tal ponto que tenta aniquilá-la; algo que nos seus contornos contém a força para

10 “Pues para los dominados la cuestión no ha sido nunca tomar conciencia de los mecanismos de la dominación, sino hacerse un cuerpo consagrado a otra cosa que no sea la dominación.”

subverter a lei do pai. Essa outra linguagem Kristeva chama de linguagem materna, aquela que está perto de balbuciar, o primeiro sinal enunciado pelo orador antes da sua doutrinação na regra (Kristeva, 1984). Suniga e Tonkonoff explicam-na como “[u]ma função que opera através dela, apesar de e excedendo-a, abrindo o caminho para o sem sentido, para a destruição da sintaxe e para a subversão do próprio código” (Suniga; Tonkonoff, 2012, p. 6, tradução nossa).¹¹ Para Kristeva, essa linguagem materna é a linguagem da poesia; a poesia materna subverte a ordem da lei paterna, deslocando-a numa crise.

O trabalho de Dermisache não só se recusa a obedecer às leis da escrita comunicacional como até revela algo que talvez essa escrita policial tivesse tomado como inconcebível: a possibilidade de, por detrás da lei do pai, ali sobreviver, como um gesto, a primeira poesia.

A escrita comunicativa é a filha do pai, diria Kristeva. Mas o trabalho de Dermisache é todo como uma linguagem materna. A poesia, afinal, é a linguagem da mãe. Ela é a perda das estruturas e das instituições sociais; é o seu momento de loucura, de revolução – revolução como força centrífuga, mas também como rebelião (Kristeva, 1984). O seu momento de loucura.

Sob a estrutura, é apenas o pai que fala – a sua própria lei fundadora da exclusão garantiu isso –, mas o trabalho de Dermisache é todo interrupção, todo crise escriturística. O que fingiu estar enterrado sob autorização paterna reemerge, um momento anterior à doutrina; esse instante de reemergência ou o que nele acontece é chamado por Kristeva como o objecto. Aquilo que a linguagem paterna teria preferido manter à distância de si mesma; aquilo que tentou suprimir para se tornar a norma oficial, reaparece na arte de Dermisache: toda poesia, toda possibilidade de pensar que aquilo que o pai sacrificou pode ser recuperado.

11 “*Una función que opera a través de éste, a su pesar y excediéndolo, abriendo paso al sinsentido, a la destrucción de la sintaxis y la subversión del código mismo.*”

Referências

BARTHES, R. **Variaciones sobre la escritura**. Buenos Aires: Paidós, 1973.

KRISTEVA, J. **Revolution in Poetic Language**. New York: Columbia University Press, 1984.

LANDAU, M. Laclau, Foucault, Rancière: entre la política y la policía. **Argumentos (Méx.)**, Cidade do México, v. 19, n. 52, 2006. Disponível em: <https://www.scielo.org.mx/pdf/argu/v19n52/v19n52a9.pdf>. Acesso em: 23 fev. 2021.

RAMA, A. **La ciudad letrada**. Montevideo: Arca, 1998.

RANCIÈRE, J. **El espectador emancipado**. Tradução de Ariel Dillon. Buenos Aires: Manantial, 2010.

SUNIGA, N.; TONKONOFF, S. Lenguaje, Deseo y Sociedad: Los Aportes de Julia Kristeva. In: **VII Jornadas de Sociología de la UNLP**. 2012. Disponível em: https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2285/ev.2285.pdf. Acesso: 22 mar. 2025.

TISSERON, S. All Writing is Drawing: The Spatial Development of the Manuscript. **Yale French Studies**, n. 84, 1994.

**Da alegoria da biblioteca (e da ruína)
como instância mnemônica**

Maria Angélica Melendi

*In omnibus requiem quaesivi, et nunquam
inveni nisi in angulo cum libro.¹*

Tomás de Kempis

*E venham, pois, os alegres incendiários de dedos carbonizados!
Ei-los! Ei-los!... Vamos! Ateiem fogo às estantes das bibliotecas!...*

Filippo Tommaso Marinetti

Dois studiolo

Por volta de 1475, o napolitano Antonello de Messina concluiu a tábua que representa São Jerônimo no seu estúdio e que hoje está na National Gallery de Londres, nas salas de pintura veneziana. O pequeno quadro (45,7 x 36,2 cm) nos deixa ver, como se fosse pela abertura de uma grande janela em arco de estilo catalão, o gabinete do santo, a quem supomos estar concentrado na tradução da Bíblia para o latim.

Sob altas abóbadas de uma catedral, o estúdio de madeira simples ocupa o centro da cena e apoia-se sobre uma base com três degraus. São Jerônimo lê um livro, outros – a maior parte deles entreabertos – estão espalhados sobre a mesa ou enfileirados nas estantes.

Das janelas superiores do edifício, veem-se pássaros revoando num céu sem nuvens. Através das janelas do térreo, vislumbra-se um palácio branco apoiado numa campina verdejante por onde passeiam cavaleiros; outros dois homens cruzam o rio numa embarcação, enquanto um par de amas de toucas brancas brincam com cães. Não faltam ciprestes, galinhas nem juncos à beira da água.

Mas Jerônimo, que deixou seus tamancos ao pé dos degraus, está concentrado em sua leitura, iluminado por um feixe de luz que atravessa a penumbra, roça seu rosto e cai sobre as páginas do livro.

1 “Busquei a paz em todos os lugares e nunca a encontrei, a não ser num canto com um livro.”

O estúdio contém também outros objetos sobre o chão: a cadeira românica, uma arca de madeira sobre a qual pousa o chapéu cardinalício, um par de vasos de louça com plantas, um delicado gatinho. Há uma nota manuscrita fincada no lado do *scriptorium* e, nas estantes, uma bilha de porcelana, um copo, algumas caixas, bandejas e chaves. Pela direita, do canto mais escuro do templo, aproxima-se o leão do qual Jerônimo tirou o espinho do pé e que agora é seu amigo. No limiar da porta, sobre a pedra ocre, um pavão e uma perdiz olham para lados opostos.²

Em 1945, Jorge Luis Borges publicou o conto “El Aleph”, na revista *Sur*. Não me interessa aqui o vão amor da personagem Borges pela obscena Beatriz Viterbo, nem a existência de um (falso) Aleph no subsolo da casa da rua Garay. Sempre me intrigou, nesse conto perfeito, a personagem de Carlos Argentino Daneri, o rival de Borges, seu *doppelgänger*.³ Daneri, um escritor pomposo e medíocre, primo e amante de Beatriz, cria versos vulgares que, apesar de tudo, são borgianos; Daneri é menosprezado pelo protagonista, que, apesar disso, não logra evitá-lo. Esse Daneri (de nome tão italiano, de estirpe tão arrivista que tem “Argentino” como nome de batismo) empreende

[...] uma defesa do homem moderno.

[...] – Eu o evoco – disse com admiração um tanto inexplicável – em seu gabinete de estudo, como se disséssemos na torre albarã de uma cidade, munido de telefones, de telégrafos, de fonógrafos, de aparelhos de radiotelefonía, de cinematógrafos,

2 Para alguns alegoristas, a perdiz alude à verdade de Cristo e o pavão à Igreja e à onisciência divina. Sobre o plano onde se pousa o escritório veem-se duas plantas em vasos, trata-se de um buxo, que aponta para a fé na salvação, e um gerânio, símbolo da Paixão de Cristo.

3 O nome *doppelgänger* se originou das palavras alemãs *doppel* (duplo, réplica ou duplicata) e *gänger* (andante, ambulante ou aquele que vaga). Segundo a lenda, é um ser que tem o dom de representar uma cópia idêntica de uma pessoa que ele escolhe ou que passa a acompanhar.

de lanternas mágicas, de glossários, de horários, de prontuários, de boletins... (Borges, 1976, p. 618, tradução nossa).⁴

A observação de Daneri, que Borges menospreza, parece descrever um escritório atual, ou, ainda, um estúdio futuro. Equivocado, Carlos Argentino observara que, para um homem, viajar assim seria inútil; o século XX subvertera a fábula de Maomé e a montanha: as montanhas, agora, acudiriam ao moderno Maomé.

Do *studiolo* de São Jerônimo ao gabinete do homem moderno, passaram-se vários séculos. Se o tradutor da Bíblia se fecha sob as abóbadas penumbrosas de uma catedral, o intelectual moderno campeia na torre isolada de uma cidade do futuro.

Escolho esses dois estúdios, essas duas bibliotecas ficcionais, porque também me parecem íntimas e silenciosas. Não falarei da Biblioteca de Alexandria, que foi incendiada três vezes: a primeira por Júlio César, depois pelos zelotes e, por último, pelo primeiro califa. Não falarei das bibliotecas destruídas pelo fogo a mando de *führers* e *duces*, de alguns imperadores chineses, de vários ditadores latino-americanos e de mais do que um califa muçulmano. Coleções inteiras foram e serão destruídas para eliminar blasfêmias, para esconder verdades inconvenientes, para persuadir opiniões e para anular memórias coletivas. Não falarei de bibliotecas inundadas ou arrasadas pela fúria das intempéries. Não falarei de Babel nem de Mnemosyne, mesmo se, como Aby Warburg, tivesse entregado satisfeita meus direitos de primogenitura a quem me promettesse comprar todos os livros que eu quisesse.

4 “[...] *una vindicación del hombre moderno. [...] – Lo evoco – dijo con una admiración algo inexplicable – en su gabinete de estudio, como si dijéramos en la torre albarrana de una ciudad, provisto de teléfonos, de telégrafos, de fonógrafos, de aparatos de radiotelefonía, de cinematógrafos, de linternas mágicas, de glosarios, de horarios, de prontuarios, de boletines...*”

Minhas duas bibliotecas imaginárias – dois estúdios ou dois escritórios –, a que Antonello pintou e a que Borges (ou seu *doppelgänger*) descreveu, remetem, ou querem remeter, às bibliotecas particulares, que convivem conosco, às bibliotecas de pequenos centros vizinhos, paróquias, sinagogas... As primeiras que se perdem, as que enterramos, as que ocultamos por medo ou por precaução.

Essas bibliotecas em ruínas vêm aparecendo paulatinamente na produção contemporânea das artes visuais. Às vezes como memoriais, feitos sob demanda, como os trabalhos de Misha Ullman e Rachel Whiteread. Outras surgem aqui e lá dentro do trabalho de alguns artistas, acontecimentos intermitentes ou repetidos, quase sempre a resgatar recordações, convocar nostalgias ou, ainda, instigar-nos a retomar hábitos perdidos.

As ruínas da biblioteca

Nos últimos anos, muitos artistas se voltaram para um imaginário de decadência e destruição. Observamos uma proliferação de trabalhos que exploram as ruínas da arquitetura modernista, das estruturas fenecidas dos anos 1950, das paisagens devastadas por desastres industriais ou climáticos. Os artistas e os pensadores das décadas de 1960 e 1970 são seus precursores imediatos, mas há ancestrais mais distantes, especialmente a partir do fim da Renascença.

Para Georg Simmel (1981), a ruína é o espaço da vida do qual a vida se separou, o ponto no qual a relação entre natureza e espírito se desequilibra. A tragicidade da ruína reside nesse desequilíbrio, a natureza parece se vingar pela violação que sofreu nas mãos do homem. Sobre a ruína estende-se a sombra da melancolia, que nasce da percepção paradoxal de que, nela, a obra humana transforma-se num brinquedo da natureza.

A ruína cria a forma presente de uma vida passada, não de acordo com os seus conteúdos ou o que dela resta, mas de acordo com o passado dessa vida enquanto tal. [...] Não importa se, num

caso particular formos enganados – com esta peça que temos na mão, dominamos em espírito todo o período de tempo desde que ela foi feita, o passado, com seus destinos e mudanças, concentra-se no ponto de um presente esteticamente perceptível (Simmel, 2019, p. 64-65).

As ruínas perturbam porque anunciam a iminente perda de sentido que ameaça toda obra humana; mas essa falha na significância transforma-se numa vertiginosa proliferação discursiva. Ruínas atravessam a obra de Walter Benjamin e se fazem presentes na poeira que Bataille vê se depositando ameaçadoramente sobre as cidades:

Um dia ou outro, a poeira, supondo que persista, provavelmente começará a ganhar das empregadas, invadindo imensas ruínas de casarões abandonados, armazéns desertos: e nessa época distante, já não subsistirá nada que nos salve dos terrores noturnos... (Bataille, 2013, p. 43, tradução nossa).⁵

Se o final do século XX foi marcado por uma intensa demanda pela memória, a primeira década do século XXI desperta contaminada por um estranho amor pelas ruínas. As ruínas do século XX – afirma Svetlana Boym – desvelariam as contradições internas das primeiras vanguardas; as singularidades e as excentricidades que as definem tanto quanto o elemento visionário e a busca da igualdade social (Boym, 2007, p. 20). O fascínio contemporâneo pelas ruínas revela-se como um paradoxo moderno a nos lembrar o inevitável fracasso das utopias.

As ruínas começaram a ser percebidas como resíduos valiosos do passado durante a Renascença. Os remanescentes arquitetônicos de antigas civilizações adquiriram o estatuto de testemunhos, ainda vivos, do passado. Mesmo tendo perdido seu significado e sua função, foram investidos com atributos estéticos, políticos ou históricos do presente. Assim, a ruína é

5 “*Un día u otro el polvo, dado que persiste, probablemente comenzará a ganarles a las sirvientas, invadiendo inmensos escombros de casonas abandonadas, almacenes desiertos: y en esa lejana época, ya no subsistirá nada que salve de los terrores nocturnos...*”

um tropo de indagação sobre a própria origem, o lugar de estratégias de reflexão que podem nos dizer mais sobre quem as olha do que sobre o que é olhado.

Georg Simmel acreditava que as ruínas denunciavam a ruptura do pacto entre o homem e a natureza (Simmel, 1981, p. 121-127). As construções, erguidas à revelia do espaço natural, ir-se-iam arruinando num processo em que a natureza parecia lutar contra o corpo estranho construído nela. Abandonado pelos humanos, o edifício esboroaria, derrubado pelo descaso e pela intempérie. A vingança consumava-se quando o monte de escombros era revestido pela vida vegetal e povoado pelos animais que faziam dele sua guarida.

Se toda construção leva em si, como uma semente prestes a brotar, o cerne de sua destruição, as ruínas seriam o resultado dessa germinação monstruosa. A ideia romântica da ruína como uma reconciliação do espírito com a terra-mãe aponta para o retorno da arquitetura à natureza – “morada da vida da qual desapareceu a vida” (Simmel, 2019, p. 64). O processo de deterioração temporal não ocultaria o trabalho do homem no informe da matéria bruta, mas estaria a criar novas formas contaminadas, totalmente significantes, compreensíveis e diferenciadas.

Na ruína, o equilíbrio entre natureza e espírito se destrói e a natureza prevalece. Surge, assim, um processo de luto que as habita com os espectros da melancolia. “A ruína cria a forma presente de uma vida passada, não de acordo com os seus conteúdos ou o que resta dela, mas de acordo com o passado dessa vida enquanto tal” (Simmel, 2019, p. 64).

A biblioteca, porém, está sempre a um passo da ruína. São Jerônimo queixa-se do estado lamentável dos velhos manuscritos, em parte porque o material não resiste à ação do tempo: a proximidade da água e a umidade enegrecem os livros e os destroem.⁶ As bibliotecas não só se inundam, mas se incendiam, e não cabe aqui se estender sobre os inúmeros relatos

6 “*Sicut enim libri iuxta aquas et humores cito obscurantur, delentur et pereunt...*”

desses acontecimentos, nem sobre a equivalência entre os livros e os humanos ao longo de séculos de literatura.

Novas tecnologias também anunciam o fim do livro impresso, e, com ele, o fim da materialidade de um dos objetos mais importantes de nossa civilização. Não nos deteremos nisso, mas talvez seja a persistência mental dessa ameaça que leve os artistas a produzirem cada vez mais livros.

A ideia da biblioteca em ruínas como um *tópos* da segunda metade do século XX vem, em primeiro lugar, em decorrência das demandas de memória da época, sobretudo com a identificação dos judeus como “povo do livro” e da lembrança traumática da *Bücherverbrennung* – organizada entre 10 de maio e 21 de junho de 1933, poucos meses depois da chegada de Adolf Hitler ao poder –, repetida em outros tempos e em outros países ao longo desse século.

De algum modo essas bibliotecas em ruínas são também as ruínas do futuro, elas nunca chegaram a existir em toda a sua plenitude, mas também nunca chegaram a ruir de fato. Interrompidas, estáticas, paralisadas na sua incompletude preservada, vagando como fantasmas entre o mundo dos vivos e dos mortos; longe, ao mesmo tempo, do espírito e da natureza, mantêm uma vida em suspensão.⁷

7 No artigo “Nas ruínas do futuro” (“In the Ruins of the Future”), publicado na Harper’s Magazine, em dezembro de 2001, Don DeLillo vê o atentado contra World Trade Center como sintoma de uma doença religiosa, tecnológica, moral e econômica: a guerra entre o passado e o futuro. O atentado parece ter corrompido definitivamente nossa relação com o futuro. Conforme afirma o autor, agora tratamos de dar nome ao futuro não com a atitude habitual de esperança, mas impulsionados pelo medo (DeLillo, 2001). Esse futuro em ruínas modificaria a história: pois a civilização do futuro está ameaçada por um Estado teocrático sem confins, flutuante e obsoleto até o ponto de depender do fervor dos suicidas para alcançar seus objetivos.

Micha Ullman. *Memorial for the book burning* (*Memorial da queima dos livros*), 1995

Em Bebelplatz, Berlim, onde os nazistas queimaram livros em 1933, o artista israelita Micha Ullman criou uma biblioteca subterrânea.⁸ O memorial consiste em uma janela sobre o chão da praça, sob a qual aparece uma pequena sala iluminada com estantes vazias. Esse vazio, como o vazio de cada sepultura, nunca se enche. Quanto mais profunda a cova, maior é o vazio. Na biblioteca sem livros o vazio é palpável; esperamos, em vão, ver o que não está. Uma placa de bronze ao lado cita Heinrich Heine: “Aqueles que queimam livros, acabarão por queimar pessoas”.⁹

Rachel Whiteread. *Judenplatz Holocaust Memorial* (*Memorial do Holocausto em Judenplatz*), Viena, 2000

O *Judenplatz Holocaust Memorial*, vulgarmente chamado como *Nameless Library* (*Biblioteca desconhecida*, em tradução livre), é um monumento fraguado em concreto, cujas paredes são feitas de fileiras de livros. Como uma biblioteca da qual tivessem arrancado as paredes, as páginas dos livros que estariam contra os muros agora veem-se do exterior. A massa de concreto que endureceu as páginas também moldou o negativo das portas duplas, fechadas.

8 Em 10 de maio de 1933, 25 mil livros foram queimados em 34 cidades universitárias alemãs, em rituais em que compareceram oficiais nazistas, reitores, professores e estudantes. Fizeram-se listas de escritores tidos como contrários à ideologia nazista, procurou-se fazer das universidades centros nacionalistas. Entregaram-se às chamas os escritos de Heinrich Mann, Ernst Gläser, Erich Kästner – críticos ao regime – e as obras de socialistas como Bertolt Brecht e Karl Marx, mas também as de escritores como Erich Maria Remarque, Heinrich Heine, Ernest Hemingway, Jack London e Helen Keller – “influências estrangeiras corruptoras” –, e até as de Albert Einstein, alemão de origem judia, ganhador do Nobel de Física em 1921.

9 “*Dort, wo man Bücher verbrennt, verbrennt man am Ende auch Menschen.*”

Vemos as bordas das capas dos livros e as páginas inutilizadas. Como todo o edifício, os livros de cimento são pálidos sob a luz fria do outono, e pequenas imperfeições sobre a superfície de alguns fazem com que pareçam gastos, usados, descoloridos pelo tempo. A chuva, as intempéries e o tempo mancharão as superfícies da Biblioteca desconhecida, aumentando o poder de evocação.¹⁰

À distância, os livros quase não se veem e o memorial parece ser feito de um empilhamento de placas. O topo da estrutura se corta em um ângulo e, mesmo que pareça ecoar nos tetos dos prédios barrocos que rodeiam a praça, sua volumetria o faz parecer com um *bunker*, sólido e pesado, detentor de uma espécie de duração prolongada.

A baixa altura do memorial se firma contra os prédios vizinhos, como uma interrupção ao ritmo edilício. A *Biblioteca desconhecida* não dialoga com a estátua de Gotthold Ephraim Lessing, nem com os edifícios que rodeiam a praça e, muito menos, com os restos de uma sinagoga do século XV que foi descoberta na construção do memorial e que jaz, ruína belamente conservada, num vão subterrâneo sob a praça. O Judenplatz Holocaust Memorial, um bloco impenetrável feito de livros silenciados para sempre, é uma rememoração muda e silente que não desaparece no esquecimento cotidiano: um lugar onde as memórias acontecem.

Marcelo Brodsky e Eduardo Feller. *Los condenados de la tierra* (*Os condenados da Terra*), 2001

Um punhado de imagens que mostram livros destruídos sobre uma camada de terra escura: a fértil terra da pampa úmida. *Los condenados de la tierra*, de Franz Fanon, *La sociedade industrial contemporânea*, de Fromm, Gorz, Marcuse e Flores Olea, *El llano en llamas*, de Juan Rulfo, *Revolución teórica*, de Marx; o mofo e humidade corroem as letras e

10 Cf. AUSTERE, silente and nameless – Whiteread's concrete tribute to victims of nazism, 2000.

devoram as capas das velhas edições do Siglo XXI Editores e do Fundo de Cultura Económica. Livros de sociologia, economia, romances, os livros de uma geração que queria mudar o mundo.

O vídeo é apenas um lento percurso pelos livros desenterrados, que vêm à luz depois de anos. Na Argentina, um casal, entre tantos, enterrou alguns dos seus livros num jardim de Mar del Plata, em 1976. Vinte anos mais tarde, seus filhos Leonardo e Javier procuraram esses livros e os desenterraram.

Esses quatro livros foram enterrados durante a ditadura militar. Permaneceram sob a terra durante quase vinte anos, no jardim da casa de Nélide Valdez y Oscar Elissamburu, em Mar del Plata. Gozaram de digna sepultura, um privilégio que não tiveram muitas das vítimas da ditadura. Hoje, desenterrados pelos filhos, são um testemunho do que tivemos que passar. [...] Suas folhas, palavras e signos se converteram na memória do que foram e em testemunho resgatado por uma nova geração (Brodsky, 2001, p. 77, tradução nossa).¹¹

No período ditatorial conhecido como *el proceso* (1976-1983), instaurou-se o estado de exceção que desembocou numa situação de terror pela qual todos pressentíamos que possuir um livro, uma agenda com nomes e endereços ou qualquer elemento que pudesse nos identificar com a ideologia perseguida poderia se converter numa passagem até a tortura e a morte. Muitos se viram obrigados a enterrar seus livros ou deixá-los abandonados junto com o lixo e os resíduos, nas esquinas. Nós, a geração que viveu a ditadura, destruimos com nossos livros uma parte de nossa identidade.

11 “*Estos cuatro libros fueron enterrados durante la dictadura militar. Permanecieron bajo tierra durante casi veinte años, en el jardín de la casa de Nélide Valdez y Oscar Elissamburu, en Mar del Plata. Gozaron de digna sepultura, un privilegio que no tuvieron muchas de las víctimas de la dictadura. Hoy, desenterrados por sus hijos, son un testimonio de lo que tuvimos que pasar. [...] Sus hojas, palabras y signos se han convertido en la memoria de lo que fueron y en testimonio rescatado por una nueva generación.*”

Porém, o sentimento que prevalecia naqueles que enterraram seus livros era esperança, não só medo. Não os destruíram nem os queimaram, mas os guardaram para serem recuperados. No momento mais perigoso de suas vidas, essas pessoas intuíram que haveria um tempo em que esses livros poderiam renascer em outras mãos. O trabalho de Brodsky, breve e episódico, mostra-nos o horror não do fogo, mas da água e da umidade corroendo e enegrecendo as páginas amadas.

Anselm Kiefer. *Chute d'étoiles (Falling stars ou Estrelas cadentes)*, Monumenta, 2007

Em Paris, em 2007, Anselm Kieffer monta, dentro do projeto Monumenta, a instalação *Chute d'étoiles (Falling stars)*. Sob o imenso teto de vidro do Grand Palais, o artista instala casas ou, talvez, *bunkers* de metal, torres de concreto em escombros, metais enferrujados e entulhos.

As sete “casas” são estruturas espetaculares cujos nomes estão carregados de ressonâncias emocionais, artísticas e intelectuais: *Estrelas cadentes*, *O segredo das samambaias*, *A via láctea*, *Aperiatur Terra*, *Viagem ao fim da noite*, *Terra de névoas*, *Domingo de Ramos*. Entre outras coisas, as casas contêm pinturas, ramos de girassóis, samambaias, uma imensa palmeira e suas folhas.

Três dos galpões exibem obras que são tributos a Paul Celan, Ingeborg Bachmann e ao livro de Louis-Ferdinand Céline, *Viagem ao fim da noite (Voyage au bout de la nuit)*. A sexta casa, *Estrelas cadentes*, contém uma estante onde livros de folhas de chumbo¹² e de vidro mal podem ser contidos, algumas delas já caíram, espalhando cacos estilhaçados sobre o chão.

Toda a instalação está impregnada de uma fascinação pela decadência e pela ruína, uma reação melancólica às fantasmagorias urbanas e às suas

12 Alguns dos livros contêm páginas de chumbo que pertenciam ao teto da Catedral de Colônia, que foi restaurado anos atrás.

promessas de mudança como progresso, porque, para Anselm Kieffer, as ruínas não são o resultado de catástrofes, mas o momento quando tudo pode voltar a começar. Mais interessado na transformação do que no monumento ou no memorial, ele diz não construir ruínas, mas sente que ruínas mostram as coisas no seu âmago. “Estou completamente desesperado porque não posso explicar por que estou aqui, é mais que luto, é desespero. Para sobreviver é necessário construir ou inventar ilusões”, afirma (Kieffer *apud* Riding, 2007, [n. p.], tradução nossa).¹³

A biblioteca rememora seu antigo trabalho *Mesopotâmia, A grande Sacerdotisa* de 1998, mas os cristais espalhados agregam gravidade e beleza aos *tópos*. Os livros são pesadíssimos, difíceis de manusear, se não impossíveis. Estão quase caindo das prateleiras, inclinados, tortos, a ponto de se espatifar no chão.

Rosangela Rennó. *Bibliotheca*, 2002

A obra *Bibliotheca*, complexa e dispersa, consiste em uma instalação e um livro de artista. Instalação e livro não convivem no mesmo espaço nem no mesmo tempo. O livro, publicado por uma editora espanhola, pode ser comprado ou consultado em bibliotecas (Rennó, 2003). A instalação pode apenas ser contemplada quando exibida ou em fotos. Ao ir e vir entre ambos, a experiência do leitor é sempre fragmentada e incompleta, instável como a memória ou como o esquecimento.

A grafia latina do título aponta, ironicamente, para uma obra antiga. Em Bizâncio, no século IX da nossa era, Fócio, que depois seria patriarca de Constantinopla, compilou uma antologia que chamou *Bibliotheca* ou *Myriobiblion*. A obra consiste, de acordo com o subtítulo, no “Registro e enumeração dos livros lidos por nós, 279 em número, dos quais nosso querido irmão Tarásio deseja ter um resumo” (Photius, 1920, p. 15, tradução

13 “I am completely desperate because I cannot explain why I am here. It's more than mourning, it's despair. But to survive, you build, ou create illusions.”

nossa).¹⁴ A obra de Fócio, ditada pelo amor fraterno, transforma-se, mais tarde, num importante repositório de livros perdidos para sempre.

A *Bibliotheca* de Rosângela Rennó, construída pelo obscuro amor às imagens, almeja ser um repositório das fotografias perdidas para sempre. A partir dela, é possível perceber o fluxo abrumador de fotos vernaculares que são produzidas, arquivadas e descartadas continuamente.

Como muitos trabalhos contemporâneos, *Bibliotheca* já não pressupõe o museu, nem sequer a biblioteca que lhe dá nome, mas, construída com os despojos dos arquivos mais pessoais e mais íntimos, aspira à condição de um novo arquivo, íntimo e público ao mesmo tempo. As memórias fotográficas de pessoas transformam-se nas memórias comuns a todos. Se a arte, hoje mais do que nunca, comporta uma região de sombras na qual se retraem os restos que não se deixam eliminar – o insolúvel, o inquietante, o enigmático –, é nessa zona de penumbra que se deve buscar a essência de *Bibliotheca*. Em suas vitrines/páginas, as imagens perdidas retornam e propagam, para quem queira escutar, que não há uma só história, um só sentido, mas que existem simultaneamente múltiplas histórias e infinitos sentidos.

Thomas Hirschhorn. Restore Now (*Restaurar agora*), 2006

Em *Restore Now*, uma diversidade de objetos e materiais se transformam em ferramentas para uma interpretação (re)construtiva do mundo. Rejeitando as normas acadêmicas de transmissão e formatação do pensamento e interrogando sobre as possibilidades de acesso democrático ao conhecimento, Thomas Hirschhorn transforma suas ideias sociopolíticas em situações materiais no mundo. A escolha dos objetos que compõem suas obras parte de uma associação simbólica entre eles, e seu valor e significado se tornam circunstanciais e contextuais. Por meio desses

14 “Register and enumeration of the books read by us, 279 in number, of which our beloved brother Tarasius desired to have a summary.”

elementos e de seu acúmulo, o artista denuncia a natureza consumista da sociedade contemporânea, a manipulação dos meios de comunicação e nos lembra, por exemplo, que os livros podem ser as novas ferramentas de intervenção no mundo. As obras de Hirschhorn são dispositivos cenográficos ativos que se apropriam do espaço numa propagação anárquica. Tudo parece que é ruína, mas tudo está em construção. Nesse sentido, *Restore Now* é um libelo a favor da reconstrução do nosso mundo. Junto dos livros colados e parcialmente inutilizados, há um reservatório de ferramentas e um arsenal não arrumados, há mensagens de paz escritas com pregos e fotos de trabalhadores massacrados. Livros contra fuzis ou livros inúteis amontoam-se no caos.

Se em “Restore Now” há livros de filosofia ampliados, se há livros de filosofia colados com fita adesiva, se coleí ferramentas nos livros de filosofia, se os confrontei com imagens de seres humanos destruídos ou feridos, é para dar forma à afirmação: as ferramentas que estão lá, nós as temos – vamos utilizá-las, utilizemos os martelos, os parafusos, furadeiras, os pé-de-cabra e utilizemos os livros de filosofia – para consertar, bricolar, tampar, construir, mas também para quebrar (as desigualdades), para lutar (contra o racismo, os ressentimentos), para lutar contra (as injustiças), é essa a mensagem de “Restore Now”: nós temos as ferramentas (é por isso que a responsabilidade é universal!), passemos à ação! (Lagnado, 2006, [n. p.]).

A obra procura se dirigir ao homem comum, ao que impulsiona a agir, *a filosofia e arte podem agir*. A força do trabalho, do seu material perecível, das suas fotos sangrentas, aliadas aos livros canônicos da filosofia ocidental contemporânea, colados, pregados, amarrados, desconcerta e, se a mensagem do artista é de convite à ação, a percepção do visitante é de catástrofe e ruína. Nem as ferramentas, nem os livros poderão salvar-nos.

As bibliotecas, arruinadas, rasuradas, fragmentárias, definitivamente incompletas – aquelas que não apenas convocam o corpo do leitor, mas que o mobiliza e o integra na comunidade daqueles que resistem ao esquecimento – impõem-se como emblemas da memória ativa.

Referências

AUSTERE, silent and nameless – Whiteread’s concrete tribute to victims of nazism. **The Guardian**, London, 26 out. 2000. Disponível em: <https://www.theguardian.com/culture/2000/oct/26/artsfeatures6>. Acesso em: 23 mar. 2025.

BATAILLE, G. **La conjuración sagrada**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2013.

BORGES, J. L. **Obras Completas**. Buenos Aires: Losada, 1976.

BRODSKY, M. **Nexo**. Buenos Aires: La Marca, 2001.

BOYM, S. De la torre de Tatlin a la arquitetura de papel. **Punto de Vista**, Buenos Aires, n. 88, 2007.

DELILLO, D. In the Ruins of the Future. **Harper’s Magazine**, New York, dez. 2001.

LAGNADO, L. “É preciso trabalhar para lutar contra o politicamente correto e a má consciência”. **Revista Trópico**, [s. l.], 2006.

PHOTIUS. **Biblioteca sine Myriobiblion**. Transcrito por J. H. Freese. London; New York: Society for promoting Christian knowledge; The Macmillan company, 1920. Disponível em: <https://archive.org/details/libraryofphotius00phot/page/14/mode/2up>. Acesso em: 24 mar. 2025.

RENNÓ, R. **Bibliotheca**. Barcelona: Gustavo Gilli, 2003.

RIDING, A. An artist sets up house(s) at the Grand Palais. **Surrealist in ny**, Paris, 31 mai. 2007. Disponível em: <https://blog.naver.com/heygirl516/140038889113>. Acesso em: 1 abr. 2025.

SIMMEL, G. La rovina. **Rivista di Estetica**, Turim, n. 8-127, p. 121-127, 1981.

SIMMEL, G. **A ruína**. Tradução de António Souza Ribeiro. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2019.

Sobre os(as) autores(as)

Andrés Vásch

Escritor e pesquisador independente de arte. Graduado em Cinematografia pela Universidade Columbia do Paraguai. Durante 2021 fez parte da residência de pesquisa de arte contemporânea da Überbau_House (São Paulo). Mestrando em Artes pela Universidade do Estado de Minas Gerais – UEMG.

Celso Azevedo Lembi de Carvalho

Formado em artes plásticas (2004), com habilitação em fotografia e gravura, especialista em arte e contemporaneidade (2019), licenciado em Artes Plásticas pela Escola Guignard (2024), mestre em Artes (2023) e doutorando em Artes (2024) pelo PPGArtes da Universidade do Estado de Minas Gerais – UEMG. Desenvolve há mais de duas décadas trabalhos e projetos como artista, professor, pesquisador, curador, coordenador artístico pedagógico e produtor cultural na interseção entre arte, educação, ciência, tecnologia, saberes populares e ativismo. Fundador da DuRolo Filmes (1994), da ONG Contato (2001), do Laboratório de Filmes (2004), do Cine Aberto (2004), do Coletivo Alvorada (2016), do Fotógrafos pela Liberdade (2018) e da Rede Projetemos (2020).

Clara Albinati

É professora do curso de Cinema da Faculdade de Comunicação e Artes da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais – PUC Minas. Realizou o doutorado pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG –, na linha de pesquisa “Artes plásticas, visuais e interartes”. Realizou o Máster em Investigação em Práticas Artísticas e Visuais pela Faculdade de Belas Artes da Universidad de Castilla-La Mancha – UCLM (Espanha) –, com bolsa da Fundación Carolina. É formada como cineteleasta pela Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio de los Baños – EICTV (Cuba) –, com especialização em Direção de Ficção. É graduada em Belas

Artes pela Escola de Belas Artes – UFMG –, com ênfase em Pintura e bolsa de investigação do CNPq. Também é professora convidada do curso de Cinema de Chavón – La escuela de diseño (República Dominicana). É cineasta independente. Integra o coletivo de ativismo artístico Bruxas de Blergh. Integra a Red Conceptualismos del Sur (RedCSur), tendo participado da pesquisa curatorial da exposição Giro Gráfico: como en el muro la hiedra, apresentada no Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia (Espanha) e no Museu Universitário Arte Contemporânea – MUAC (México).

Daniel Pucciarelli

Professor do Departamento de Filosofia da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. Concluiu o bacharelado (UFMG, 2009), o mestrado (Universidades de Praga, Toulouse e Wuppertal, 2012), o doutorado (Universidade de Munique, 2017) e um pós-doutorado em Filosofia (UFMG, 2017-2019). Foi professor visitante do Departamento de Filosofia da UFMG (2019-2020) e professor efetivo da Universidade do Estado de Minas Gerais (2020-2025). Foi bolsista e/ou desenvolveu projetos de pesquisa com apoios do MEC, da Comissão Europeia, do DAAD, da CAPES, da Fapemig e da ProPPG/UEMG. Atua também como poeta, tradutor e editor da *Ouriço: Revista de poesia e crítica cultural*.

Gustavo Silveira Ribeiro

Graduado em Letras, mestre e doutor em estudos literários – literatura brasileira e literatura comparada. Professor de Literatura Brasileira da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG –, pesquisador do CNPq e da FAPEMIG. Editor da *Ouriço: Revista de poesia e crítica cultural*.

Juliana Silveira Mafra

Formada em Educação Artística (2000) e em Artes Plásticas (2002) pela Escola Guignard – UEMG. Doutora em Artes pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG (2017). Atualmente é professora na Escola Guignard e professora do PpgArtes/UEMG. Participou de exposições individuais e coletivas. Integrou o coletivo Fabriquinha (2000–2008) e agora integra o Bruxas de Blergh (desde 2016). É pesquisadora no grupo de

pesquisa “Estratégias da arte em uma era de catástrofes” (Escola de Belas Artes/UFMG) e é uma das coordenadoras do grupo “Arte, crítica e política” (Escola Guignard/UEMG).

Letícia Weiduschadt

Graduada em Artes Plásticas pela Universidade do Estado de Santa Catarina – UESC –, com intercâmbio na Universidade de Buenos Aires – UBA –, mestra e doutora em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. Atualmente é professora na graduação dos cursos de Artes Plásticas na Escola Guignard – UEMG.

Maria Angélica Melendi

É graduada em Letras pela Facultad de Filosofía y Letras – Universidad de Buenos Aires (1967) – e em Artes Visuais pela Escola Guignard da Universidade do Estado de Minas Gerais – UEMG (1985). Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG (1999). Atualmente é professora associada na UFMG. Tem experiência na área de artes, com ênfase em fundamentos e crítica das artes, atuando principalmente nos seguintes temas: arte contemporânea, memória, arte, corpo e fotografia. Investiga as estratégias de memória desenvolvidas pela arte contemporânea na América Latina em relação aos terrorismos de Estado e à violência social, assuntos presentes em seus trabalhos publicados em livros e artigos em jornais e revistas acadêmicas nacionais e internacionais. É coordenadora do Grupo de Pesquisa Estratégias da Arte na Era das Catástrofes e editora da *Revista Lindonéia (on-line)*.

María Eugenia Salcedo Repolês

Bacharel em Artes Plásticas, especialista em Artes Plásticas e Contemporaneidade pela Escola Guignard e mestre em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado de Minas Gerais – UEMG. Atuou no Instituto Inhotim (Brumadinho/MG) de 2005 a 2021, onde desenvolveu projetos e pesquisas ligadas à mediação, à educação e à arte.

Foi Coordenadora de Arte e Educação até maio de 2012, momento em que assumiu a Gerência de Educação Transversal do Instituto Inhotim.

Marina Romano

Graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais – PUC Minas (2015) – e mestre em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado de Minas Gerais – UEMG.

Thiago Alcântara

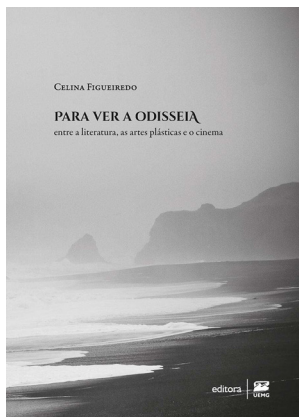
Graduado em Comunicação Social, Publicidade e Propaganda pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais – PUC Minas (2006). Pós-graduado em Mídias Sociais e Gestão da Comunicação Digital pelo Centro Universitário UNA (2012). Habilitado em pintura no bacharelado de Artes Plásticas da mesma universidade (2022). Mestre em Artes pela Universidade do Estado de Minas Gerais – UEMG.

Victor da Rosa

Graduado em Letras, doutor em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC (2015). Realizou estágios de pós-doutorado na Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG (2016–2017) – e na Universidade Estadual Paulista – Unesp (2017–2019). Professor adjunto de literatura brasileira no curso de graduação em Letras e no Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Ouro Preto – UFOP. Pesquisador associado ao Núcleo de Estudos Literários (NEL) da mesma instituição.

Este livro foi produzido pela Editora da Universidade do Estado de Minas Gerais (EdUEMG) em julho de 2025. O texto foi composto em Source Sans 3, por Paul D. Hunt, e Source Serif 4, por Frank Grießhammer. Para obter mais informações sobre outros títulos da EdUEMG, visite o *site*: editora.uemg.br.

Confira outros títulos da Editora UEMG



Para ver a odisseia – entre a literatura, as artes plásticas e o cinema

Celina Figueiredo Lage

O presente volume dedica-se ao estudo das formas de relacionamento entre as artes na tradição estética ocidental, vistas a partir da análise da visualidade na literatura, presente na Odisséia de Homero, e de sua recepção nas artes plásticas da antiguidade e no cinema (“O Desprezo” de Godard e “Um olhar a cada dia” de Angelopoulos).

Acesse em: editora.uemg.br/catalogo



Arte no Vale do Jequitinhonha

Paulo Schmidt (org.)

A obra apresenta uma seleção de peças de cerâmica, pertencentes ao Acervo Alberto e Priscila Freire, da Escola de Artes Guignard da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). Composto de 220 peças – muitas delas únicas – o acervo constrói uma representação do universo mítico e fabuloso do Vale do Jequitinhonha, região extremamente rica em expressões culturais, populares e artísticas.

Acesse em: editora.uemg.br/catalogo