Não existem mentiras, existem verdades pessoais

Paulo Miyada

Primeiras impressões sobre os panoramas da terra brasileira no 34o Panorama da Arte Brasileira

1. História(s) do Brasil

Em 3 de Outubro de 2015, à inauguração da 34a edição do Panorama da Arte Brasileira do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP)[1], a primeira percepção do meio artístico se deu predominantemente em uma chave historiográfica, como revisão e ampliação do escopo da arte brasileira[2]. De fato, a decisão curatorial mais marcante do projeto foi apresentar 59 peças arqueológicas atribuídas a autores desconhecidos, integrantes dos chamados povos sambaquieiros que viveram no litoral brasileiro meridional aproximadamente entre 6 e 3 mil anos atrás[3]. Conhecidos como zoólitos, tais artefatos líticos representam, junto com os sambaquis[4], o testemunho da existência de populações pouquíssimo familiares para os próprios brasileiros e, em certa medida, constituem um capítulo ainda por ser plenamente assimilado e entendido pelo imaginário da história da cultura e da arte do país. Por isso, sua presença implica, em primeiro lugar, um convite à reflexão sobre os limites das categorias enunciadas no próprio título do programa realizado pelo museu desde 1969: arte e Brasil.

Esses artefatos foram produzidos em nosso litoral, mas não propriamente por brasileiros[5]. Também, não se tratam exatamente de artefatos de arte, pelo menos do modo como a entendemos hoje[6]. A apresentação dessas peças impõe, portanto, uma dupla ressalva, que resiste à significação estritamente historiográfica de sua presença. É restritivo e arriscado dizer que se trata exclusivamente de ampliar o escopo da história do Brasil e da arte brasileira[7]. É preciso, em um só gesto, incluir e distinguir os zoólitos desse contexto historiográfico: desconfiar daquilo que atribuímos a esses objetos ao abordá-los com categorias que lhes são extemporâneas e, ao mesmo tempo, não deixar de se comover, como fez Georges Bataille em seus ensaios sobre a pintura rupestre pré-histórica[8], com a ancestralidade da disposição humana de marcar, sujar, representar e redefinir o mundo[9].

2. Aqui e ali

Na mostra, o efeito ambivalente de inclusão e distinção das peças arqueológicas paleoindígenas deveria ser alcançado pela sua convivência com obras de seis artistas contemporâneos convidados a realizarem novas obras para a exposição[10]. A seleção concisa, que gerou a mais enxuta lista de artistas da história dos Panoramas, garantiu que todos trabalhassem com suficiente espaço, recursos e interlocução diante do desafio de abordar o Brasil à luz do inominável que advém desse exemplo ancestral.

A partir de suas proposições, o escopo da exposição deixa de ser eminentemente historiográfico para converter-se numa arena reflexiva sobre modos de relacionar passado, presente e futuro do território brasileiro. *Filme em Anexo*, vídeo de Cao Guimarães[11] que se apresenta na entrada da exposição ao lado de um zoólito à maneira de prólogo ao que o visitante verá adiante, consiste num ensaio intertextual sobre emaranhados de tempos evocado pela exposição. O artista, convidado a viajar para visitar alguns sambaquis de Santa Catarina, começa seu vídeo com um email escrito pela curadoria da exposição, refletindo sobre a natureza peculiar dos sambaquis como monumentos coletivos e pautados pela duração, mais do que pelo desejo de eternizar um momento único[12], em seguida, passeia por imagens desses montes de conchas mimetizados com a paisagem circundante, sequência logo contraposta por cenas capturadas em película super-8 das pirâmides mexicanas de Teotihuacan. Até este ponto, o vídeo responde às sugestões do discurso curatorial que quer enfatizar a proximidade dos sambaquieiros com o ambiente natural em que viviam e de onde tiraram subsistência por milhares de anos.

Há, então, um interlúdio com a leitura poética de inúmeros substantivos que fazem parte do campo semântico dos estudos arqueológicos sobre esses povos, acompanhado de tomadas da paisagem do entorno dos sambaquis, que sutilmente dão lugar a cenas da vida de trabalhadores que vivem separando moluscos de valvas lançadas sobre o solo como um inesperado sambaqui contemporâneo. Enquanto esses homens pescam, empinam pipas e trabalham, o vídeo de Cao Guimarães oferece uma imagem que pode, poeticamente, suplementar a falta de representações do cotidiano dos homens sambaquieiros. Assim, ele compartilha conosco uma imagem extemporânea, um eco do passado que lhe foi oferecido pelo acaso no tempo presente[13].

Em quinze minutos, esse vídeo-ensaio convida o visitante a descolar-se do presente imediato e também de abordagens estritamente lineares do tempo e da história. Tal atitude poderá ter efeito durante o contato com os zoólitos dispostos em vitrines alinhadas em um eixo longitudinal que atravessa quase toda a extensão da Grande Sala do MAM-SP[14]. Há um texto curatorial no primeiro ambiente da mostra, o qual contextualiza tais peças. Trata-se, porém, de uma introdução sumária ao assunto, pois a compilação detalhada do que a arqueologia sabe sobre os modos de viver e a indústria lítica dos povos sambaquieiros encontra-se mais adiante, na segunda parte da exposição, na sala Paulo Figueiredo. Esse ritmo gradual na apresentação de informações arqueológicas quer sustentar o caráter enigmático das peças líticas, sem deixar de oferecer de modo claro e objetivo todo o esclarecimento que a pesquisa científica reuniu até o momento. Sustentar, portanto, o não-saber como sedução e insistência do olhar e da imaginação.

Em paralelo à sequência de peças líticas, sucedem-se os espaços ocupados pelas obras dos demais artistas convidados. Miguel Rio Branco exacerba o caráter sinestésico e compositivo de sua produção[15] em uma instalação que mobiliza substanciais volumes de terra, adubo, plantas, pedra, materiais de demolição e objetos obsoletos em uma espécie de labirinto de ruínas. O ambiente todo dessa nova instalação – chamada *Wishful Thinking* – é mantido como uma estufa implantada no interior do museu, com máquinas que garantem luminosidade e umidade adequada ao crescimento das plantas. Em meio à *mise-en-scene* pictoricamente definida pelo artista, aparecem eventualmente resíduos especialmente urbanos, detritos da ocupação contemporânea do território, como filtros de ar condicionado e tubos de televisores analógicos. Três desses tubos encontram-se em funcionamento e trazem sequências de imagens elegidas por Rio Branco em meio a seu vasto acervo de fotografias[16].

A sala fechada e climatizada funciona como um hiato após a introdução da exposição. Tem alguma coisa que soa absurda na instalação desse ambiente no interior lugar museográfico. A artificialidade da composição se mantém evidente e convive com o vigor das plantas vivas. O artista se remete ao mundo que poderá haver depois do fim da humanidade[17]. O visitante se descola temporariamente do espaço que de fato ocupa para, então, ter chance de pensar em como será o nosso território quando já não estivermos por perto, quando tivermos esgotado o futuro que consumimos como se fosse inesgotável.

Outro paradoxo de tempo, portanto. A seguir, a obra de Cildo Meireles concretiza um projeto idealizado em 1969[18]. *Arte física: Mutações geográficas: Fronteira*

vertical (1969/1998/2015) procura lidar com a dita "grandeza continental" do país que, tantas vezes, é levantada como fator que impossibilita generalizações ou entendimento homogêneos do Brasil. Ao invés de mais uma vez reiterar essa diversidade, Cildo Meireles propõe um gesto que, mesmo singelo, pode interferir simbolicamente no país todo – para isso, ele apela a nosso apego aos números, aos dados e às medidas, informações objetivas que, não obstante, possuem grande valor metafórico.

O projeto em realização consiste em retirar um centímetro de rocha do topo do pico mais alto do país - no Pico da Neblina, com seus 2993,78 m – e implantar no local uma rocha proveniente do manto terrestre sob o território brasileiro[19] que aumente em dois centímetros a altura do local. No total, a ação aumentou em um centímetro a altitude máxima do país[20].

Tal empreitada foi concretizada e se revela na mostra por meio do projeto original sobre papel milimetrado, acompanhado de fotografias que resumem a intervenção no Pico, uma maquete com o perfil da montanha encimada pela pedra que até então fazia seu cume, um vídeo que documenta a escalada liderada pelo fotografo Edouard Fraipont e um conjunto de textos e vídeos com o depoimento dos Yanomami sobre o sentido do Yaripó[21] como lugar sagrado em seu território. A abundância de informações e modos de apresentação contrasta com a forma sintética em que os projetos da série Arte Física realizados entre 1969 e 1970 foram apresentados[22].

A ação realizada em 2015 joga luz sobre algo importante na série Arte Física: a diferença entre a ação registrada em papel, divulgável como anedota, e o gesto concretizado, documentado. Tratando-se de uma iniciativa de cunho conceitual, qual poderia ser a relevância de executar o projeto original? O que se ganha que já não pudesse ser imaginado ao ler sobre a ideia de Cildo Meireles? A mudança de estatuto da ideia para o gesto muda a substância da proposição, oferecendo ao público um conjunto de provas de que alguém "esteve lá"[23], de que a realidade geográfica do país foi efetivamente alterada em nome da arte.

Essa efetividade garante certa consequência à ideia narrada. Em uma visita ao Panorama com estudantes, o artista contou uma anedota que poderia estar entre as referências na concepção de seu projeto. Dizem que o general Costa e Silva, quando presidente do Brasil, estava em um avião a 11 mil pés de altitude e perguntou a um assessor se ali eles ainda estavam em território brasileiro. Com a resposta positiva, o

general teria dito: “Nossa, sabia que o Brasil era grande, mas não que era tão alto!”. A estupidez do comentário tornou-se célebre porque reflete a vontade de grandeza e o discurso desenvolvimentista que a ditadura militar reeditou de forma caricata e que atravessa toda a história da república nacional. Nesse contexto, a ação do artista aterrissa no plano concreto um tipo de especulação sobre o crescimento do país que nos persegue até hoje, tamanha obsessão de jornais e analistas sobre índices econômicos e financeiros tratados como única panaceia ao atraso local. Pelo menos no âmbito da arte, o Brasil cresceu, sim, em 2015.

Há ainda outra consequência da concretização efetiva do projeto e de sua documentação. O que não se podia saber em 1969, já que não havia certeza sobre qual o maior cume do país, é que este estaria em um território indígena, de posse Yanomami. Sabendo disso, e diante das dificuldades burocráticas de acessar esse povo, em primeiro lugar, e de justificar a realização do projeto[24], em seguida, Cildo Meireles decidiu incorporar tal negociação à obra.

O termo de autorização assinado pelos Yanomamis foi incluído na montagem, além de dois textos e um vídeo com os depoimentos dos índios sobre o sentido do Pico em sua história e cosmogonia. “Você, geólogo que estuda os Yanomami, não entendeu nem a metade!”, diz um dos indígenas em seu depoimento, enfatizando uma intraduzibilidade reforçada pelo depoimento em yanomami que, sem legendas, complementa de forma enigmática as histórias sobre o Yaripó. Nessa opacidade reside o lembrete de que território e espaço nem sempre coincidem e que a ação de Cildo Meireles só tem sentido em relação ao território Brasil, perdendo razão e lógica quando a lente territorial é outra, pautada pela cultura yanomami. Trata-se de uma paralaxe fundamental também para compreender a contribuição dos povos sambaquieiros para o imaginário sobre as territorialidades de um mesmo lugar geográfico ou para projetar as visões algo apocalípticas trazidas pelos artistas contemporâneos frente ao absurdo da atual relação da sociedade com o seu meio.

3. Da pedra, da terra, da lama também

No texto Cruzeiro do Sul, escrito em 1970, Cildo Meireles afirmava: “O circo, os raciocínios, as habilidades, as especializações, os estilos acabam. Sobra o que sempre existiu, a terra. Sobra a dança que pode ser feita para pedir a chuva. Então pântano. E

desse pântano vão nascer vermes e outra vez a vida. Outra coisa. Acreditem sempre em boatos. Porque na selva não existem mentiras, existem verdades pessoais".

No contexto do Panorama, mencionar esse excerto pode reiterar a lembrança de que nossa civilização já se fez sobre os restos de povos passados e provavelmente será, cedo ou tarde, também superada. Se não bastassem as estatísticas alarmantes sobre o clima, os resíduos plásticos, o desmatamento e a extinção de espécies por todo o mundo, o Brasil viu, durante o período em que a exposição esteve aberta, tal percepção acentuar-se com a tragédia ambiental sem precedentes provocada pela ruptura da barragem da mineradora Samarco, em Minas Gerais. O caminho da lama densa, abundante e repleta de metais pesados até o litoral do Espírito Santo tornou-se metáfora inescapável do completo despreparo das instituições nacionais em manter o equilíbrio ambiental do território. Parece que o pântano entrópico para onde inelutavelmente caminha o desgaste termodinâmico do planeta torna-se a cada dia, no caso do Brasil, mais e mais iminente[25].

É difícil saber o quanto uma percepção afinada com preocupações dessa ordem tenha de fato participado da recepção da exposição, apesar da concomitância das agendas. Dentre os textos publicados nesses meses, apenas a resenha de Paula Alzugaray na Revista Istoé[26] pontua de modo claro a proximidade do passado distante visitado pelo Panorama como modelo dos limites de propagação do presente em que vivemos.

Nesse horizonte, o contraste entre a beleza sintética das formas dos zoólitos com o constante ruído das proposições dos artistas contemporâneos transcende o elogio da cacofonia, para materializar um sentido de urgência que os povos sambaquieiros talvez não tenham privilegiado em sua relação com o tempo, com o território e com as formas que produziram.

A proposição de Erika Verzutti, centrada na apresentação de diversos de seus "cemitérios"[27], materializa tal contraponto. Parece haver eco entre suas formas e as peças paleoindígenas reunidas ao lado[28], a artista chega a se surpreender com a possibilidade de imaginar que ela e os artistas anônimos do passado poderiam ter se conhecido ou, pelo menos, se inspirado mutuamente. Na verdade, de certa forma, na promiscuidade despojada de seu trabalho, Verzutti conhecia os zoólitos antes mesmo de vê-los pela primeira vez. Isso porque a simplicidade de sua forma não está restrita a eles: é uma propriedade inerente à matéria submetida às forças constantes da física e um caminho aprendido e replicado pela vida orgânica[29].

O potente na aproximação entre obras de morfologias afins e temporalidades distantes não reside em suas aproximações, mas no modo como estas seduzem o olhar a perambular em zigue-zague por tempo suficiente, até que as diferenças se tornem claras e incontornáveis. Ao contrário da fidelidade estilística e do desejo de síntese que transparece no conjunto dos zoólitos, o que os cemitérios de Verzutti evidenciam é uma atitude tão prolífica quanto onívora, que se alimenta das mais diversas imagens sem preferência por autenticidade, originalidade ou pertencimento identitário[30]. Daí emerge certo sentido escatológico como motor de uma obra que à primeira vista poderia aparentar singelo desejo de beleza e forma. Trata-se da escatologia que corrói a própria história como campo confiável em sua linearidade teleológica.

E se quisermos falar da refutação de uma beleza atemporal, nada melhor que passar às pinturas de Pitágoras Lopes, artista goiano[31] que se apresenta no espaço seguinte. Suas telas são exemplos de grande energia pictórica que se recusa a estabilizar-se em um repertório harmônico de formas ou mesmo em um critério único de pictorialidade. Assim como o artista, as obras são inclassificáveis e desafiam o bom gosto e a vocação formal que constituem os pilares da pintura consagrada em São Paulo.

Ligado à boemia urbana de sua cidade e, ao mesmo tempo, imerso em mitos e fabulações que projeta sobre seu entorno, Pitágoras Lópes explicita a associação em sua pintura de uma pulsão gráfica expressiva com um mundo interior turbulento, algo místico e ingênuo, algo irônico e mordaz. Talvez tenha vindo daí sua empolgação ao saber sobre os povos sambaquieiros e os artefatos a eles atribuídos. Logo se encantou com os vestígios que parecem carregar alguma mensagem perdida e passou a refletir sobre a inexorável ruína das coisas e ideias. Mergulhou no campo de referências da arqueologia, pensou em signos quebrados, mensagens partidas e símbolos decadentes. Sua abordagem, entretanto, nada tem de científica, didática ou ilustrativa. Melhor seria dizer que levou o imaginário histórico da exposição ao campo do delírio imagético, cruzando signos de escavações com arquiteturas futuristas, ocasionalmente mergulhados em um azul marinho[32] e habitadas por fantasmagóricas figuras humanoides. Assim, embora existam alguns isomorfismos entre as formas-garatujas de Pitágoras Lópes e as esculturas líticas em exibição, a qualidade de sua relação é de cruzamento, mais do que contiguidade.

Assim, nesse bloco, há algo de escatologia da história, seguido pelo delírio e terminando com a obsolescência da história, na obra de Berna Reale. A artista, que divide seu tempo com o emprego como perita criminal em Belém do Pará, recusou consciente e

terminantemente qualquer abertura à nostalgia ou à homenagem memorial. Ao contrário, como tem sido a tônica de sua produção[33], voltou-se para alguns dos tópicos mais urgentes da vida atual, os mesmos que ocupam páginas de jornais e programas televisivos inteiros: a constante e irrestrita violência urbana que marca presença em todas as cidades do país.

Em uma pequena sala escura, instalou uma grelha no teto que sustenta uma série de luminárias *giroflex*, as mesmas instaladas no topo dos carros de polícia. O efeito é uma iluminação agitada, como no interior de uma balada. Autofalantes reforçam esse efeito tocando uma música dançante. Sua composição, entretanto, reúne gravações de sons das sirenes de carros de polícia com telefonemas de denúncia de homicídios. Nas paredes, folhas de papelão criam o *décor*, sobrepostas de forma pouco ordenada e repletas de furos feitas por projéteis de revolveres de uso policial e apreendidos com criminosos. Para completar o efeito de desorientação entre diversão e perigo, mesinhas espalhadas pela sala trazem bandejas plásticas de festa com inúmeros suspiros oferecidos ao público para degustação. Na sala seguinte, um vídeo recoloca a violência em contexto ambivalente, agora promiscuamente relacionada aos símbolos do poder[34].

Juntos, os trabalhos aterrissam a reflexão sobre o território e a cultura brasileira em suas mazelas mais brutais e estúpidas, sobre as quais cabe pouco devaneio ou fantasia. Na verdade, é a própria condição de existência de uma sociedade que é colocada em jogo, uma vez que se aborda a perversão da celebração e da política como vetores que fortalecem a violência, ao invés de contrapô-la. No âmbito social, Berna Reale reforça a sensação de inutilidade da perspectiva histórica, dada a impossibilidade de consolidação do sujeito no presente, o que deixa a história sem ter quem pensá-la. Não se trata de um trabalho de barbárie, mas sobre a abrangência inescapável dela, a barbárie, nos tempos atuais.

4. As palavras vagas, as imagens vagas, os gestos...

Com o gosto amargo deixado pelas obras de Berna Reale, o visitante do Panorama precisa retornar pelo caminho que traçou, revisitando a exposição em ordem invertida. Possivelmente, tem aí uma oportunidade para pensar de novo sobre os sentidos do que já havia apreendido. Do outro lado do museu, na Sala Paulo Figueiredo, lhe aguarda um conjunto abrangente de informações que contextualizam os zoólitos e os povos sambaquieiros na história, na geografia e na arqueologia. Há textos, mapas, ferramentas,

vídeos documentários, fotografias... um resumo convidativo para conhecer até onde a ciência foi na elaboração dos enigmas deixados pela vida de tais povos neste território.

Ao longo do retorno pela exposição e da imersão em outros documentos, começa o processo de elaboração do que foi visto, que pode ou não chegar a sínteses para cada visitante. O que o percurso esboçado neste ensaio procurou explicitar é um pouco do que existe no Panorama que extrapola as atitudes do "entendimento" e da "fruição". Ao contrário de uma iniciativa eminentemente historiográfica, esta não é uma exposição que possa ser simplesmente compreendida como uma tese acabada. Também, ao contrário do que se afirma diante de um arranjo prioritariamente compositivo, parece insuficiente afirmar se houve ou não prazer estético na visita ao conjunto da exposição.

As atitudes que a organização do 34o Panorama privilegiou ensejar no público foram as da "dúvida" e da "escolha". Cada pedaço da exposição guarda um conjunto de gestos artísticos, teóricos, curatoriais e expográficos que foram justapostos sem aparar arestas ou incongruências entre eles. Assim, ao público cabe o desafio de navegar entre modos de discurso variados, que não se justificam mutuamente[35]. Para alguns, mais apegados aos modelos curatoriais discursivamente lineares e manifestos como composições harmoniosas no espaço, a dúvida e a necessidade de escolha trouxeram frustrações. Para outros, abertos a outros formatos expositivos ou simplesmente desapegados de ideais pré-formatados de exposição, estas aberturas foram recebidas até agora com entusiasmo e imaginação.

Trata-se, afinal, de uma exposição-ensaio, afim ao que se chama de ensaio na teoria crítica, da literatura e do cinema. Não obstante, uma vez que as relações de autoria se dão de modo distinto no espaço entre curadoria, arte, educação e público, a forma ensaio não se encerra no que pode ser escrito ou dito pelo discurso formulado como parte da própria exposição, precisando das preferências, deambulações, argumentos e vozes dos visitantes para efetivamente se realizar.

Como conclui Cao Guimarães, citando Manuel de Barros na parte final de seu vídeo: "É melhor aguardar um recolhimento de conchas".

1 Da pedra/ Da terra/ Daqui, curadoria da crítica e historiadora Aracy Amaral, que contou com Paulo Miyada como curador-adjunto e com o professor André Prous como consultor especial.

2 Este ensaio foi escrito em dezembro de 2015, enquanto a mostra ainda se encontra aberta à visitação. Pela proximidade cronológica e pelo envolvimento do autor com a concepção curatorial, não é possível entender o que se segue como uma resenha crítica. Antes, trata-se de um esforço de compartilhamento de leituras atualizadas após as primeiras recepções públicas cujas notas abundantes trazem informações e conceitos desenvolvidos ao longo do ano de pesquisa que antecedeu à abertura da exposição.

3 Sambaquis – montes de conchas e valvas de moluscos criados pelo homem – podem ser encontrados em diversas partes do mundo, em contextos e dimensões variadas. Também no território brasileiro, há algumas concentrações desse tipo de estrutura, com particular destaque para a faixa de aproximadamente 1000 quilômetros de extensão no litoral sul do país, que aparece destacada no mapa. É a essa região que estão associados os chamados "povos sambaquieiros", que, ao longo de milhares de anos, produziram centenas de sambaquis, alguns deles de escala excepcional, e também foram responsáveis pela produção das peças líticas apresentadas nesta exposição.

4 Até o século XIX, acreditava-se que os sambaquis fossem simples acúmulo de resíduos alimentares dos povos paleoindígenas, ou mesmo resultado de algum fenômeno marítimo. Pioneiros da arqueologia brasileira, como Guilherme Tiburtius (1892-1985) e Paulo Duarte (1899-1984), para citar apenas dois, contribuíram para desmontar esse entendimento fundado na ideologia eurocêntrica que não via nos indígenas brasileiros capacidade intelectual e/ou estatuto civilizatório para produzir propositalmente essas estruturas.

5 É apropriado que o professor André Prous, consultor especial desse Panorama, tenha chamado seu livro sobre os povos sambaquieiros e outros que antecederam a colonização de O Brasil antes dos brasileiros . Entre os sambaquieiros e nós – sejamos "nós" descendentes de europeus, indígenas, africanos, miscigenados ou recém-imigrados –, existe uma distância que não pode ser ignorada. Se eles foram brasileiros, foram-no de forma diferente daquela que se pode ser hoje – fizeram parte da história de ocupação deste território, mas viveram alheios às construções sociopolíticas inauguradas com a colonização. Incluí-los na discussão do país implica, portanto, em relativizar a identidade entre o Brasil e sua ocupação colonial, evocando uma história mais larga da ocupação deste território. Ou ainda, outras histórias deste território.

6 Embora resultem de inegável perícia técnica e manifestem notável síntese formal e padronização estilística, em seu contexto original justificavam-se por um sistema de valores e crenças estranho à instituição moderna da arte que orienta nossa relação contemporânea e com a história da arte. Somos nós quem enxergamos qualidade artística em peças arqueológicas como os zoólitos, as peças de pedra zoomorfas apresentadas na exposição.

7 Há uma esclarecedora introdução sobre os cuidados tomados pela arqueologia atual no que tange à interpretação de registros rupestres e da cultura material pré-histórica no artigo "Arte pré-histórica do Brasil: da técnica ao objeto", de Anne-Marie Pessis e Gabriela Martins, incluído na recente publicação organizada por Fabiana Werneck Barcinski, Sobre a arte brasileira – da pré-história aos anos 1960. São Paulo: Sesc e WMF Martins Fontes, 2015.

8 Ver "Lascaux, ou la Naissance de l'Art" (1955) e os escritos reunidos em The Cradle of Humanity. Nova York: Zone Books, 2005.

9 Nesse sentido, a apresentação desses objetos no âmbito da arte atual não significa que a instituição da arte deva ser tomada como se englobasse positivamente a totalidade das culturas humanas, mas sim que ela pode ser debatida pela justaposição de modelos culturais que lhe são em princípio estranhos.

10 Foram convidados Berna Reale, Cao Guimarães, Cildo Meireles, Erika Verzutti, Miguel Rio Branco e Pitágoras Lopes. Além da diferença geracional e geográfica, o contraste entre os artistas, seus processos e linguagens, visava garantir que as respostas que ofereceriam a esse convite apontariam debates divergentes, de maneira que a exposição não caminharia nem para um "assunto" nem para uma "técnica" única.

11 A obra de Cao Guimarães depende justamente do deslocamento contínuo (sobretudo dentro do Brasil, mas também pelo mundo) em busca de alguma coisa que ele nunca perdeu. É um exercício de atenção ao

circundante sempre disponível ao maravilhamento com o estado das coisas do mundo, sua capacidade de dessincronizar-se, mesmo que violentamente, da lógica do trabalho e da produtividade, sua possibilidade de construir pequenas zonas de exceção para as regras e exigências da realidade.

12 Talvez com exagero interpretativo, enviei uma notação para o artista Cao Guimarães, que incluía a passagem: "essa civilização que deixou muito poucas pistas, mas que com certeza foi capaz de se articular por um amplo território, por muito tempo, tendo como marco/monumento algo tão diferente das pirâmides e zigurates, já que, ao invés de uma forma una, clara e de significado assertivo, era orgânica, fluida e indistinta. Tanto sambaquis com função predominantemente sepulcral quanto os mais prosaicos seguiam a mesma forma, e o sambaqui podia crescer virtualmente sem limites, sempre apagando (recobrindo) suas camadas inferiores, que seriam então calcificadas. Se as pirâmides, os zigurates (e Brasília) são monumentos unos, coesos e por isso capazes de sugerir um congelamento do tempo para a eternidade, os sambaquis atuam ao contrário, enfatizando a duração e imponderabilidade do tempo, como um Bergson (muito) avant la lettre".

13 Sob um viaduto da cidade de Florianópolis, chamou-lhe atenção o solo coberto de conchas, ostras e berbigões. Não era um sambaqui envolto pela urbanização recente, mas um terreno ocupado por trabalhadores que passam os dias justamente separando os moluscos de suas valvas.

14 O projeto expográfico dos arquitetos Álvaro Razuk, Isa Gebara, Marcus Vinicius Santos e Ricardo Amado coloca os zoólitos em evidência em um display linear ladeado pelos espaços designados a cada um dos artistas convidados.

15 Em suas fotografias, o que está em evidência tem pouco de inefável translucidez luminosa e muito de pesada densidade terrena, porosa e sinestésica. Vemos tantos restos de coisas quebradas, corpos suados, olhares diretos, cores saturadas, aglomerações de gente e objetos, poeira, terra e vapor que imergimos em associações inapeláveis a odores, temperaturas e ruídos intensos – desnorteantes. Tais efeitos se multiplicam através das operações de edição, colagem e choque que o artista desenvolve ao reelaborar constantemente seus polípticos, livros-objetos, filmes, slide shows e instalações. Nessas montagens, o material fotográfico libera-se de seu contorno como unidade e instante, e se insere em fluxos turbulentos de imagens em que algumas narrativas convulsivas se delineiam para, em seguida, se desfazer.

16 Nesses vídeos, predominam enquadramentos de microrruínas comumente localizadas em grandes metrópoles, em terrenos baldios, latas de lixo, sítios de demolição, calçadas com pedintes e cachorros abandonados...

17 Apesar de pós-apocalíptico, o prognóstico de Miguel Rio Branco é de que os cenários de final do humano que ainda deixarem condições para a voraz retomada do planeta pela natureza devem ser considerados otimistas (wishful thinking), pois a cada década aumenta a probabilidade de que a humanidade se encerre levando consigo qualquer possibilidade de vida na Terra.

18 Sob a alcunha Arte Física, Cildo Meireles projetou diversas formas de atuação em escala territorial, partindo diretamente de gestos e atividades do corpo. Três dessas ideias foram experimentadas na época (as que o artista conseguiu realizar sem financiamentos ou apoios instituições), incluindo Arte física: Caixas de Brasília/Clareira e Arte física: Cordões / 30 km de linha estendidas e recolhidas. Nesta última, o artista percorreu esta extensão da rodovia Rio-Santos deixando para trás uma linha que foi posteriormente recolhida, acondicionada em uma caixa que guarda ainda um mapa do referido percurso. Assim, uma linha abstrata convertia-se em experiência concreta e era novamente sintetizada em um índice/prova portátil de sua concretização. O conjunto completo de ações e projetos dessa série pode ser encontrado no catálogo organizado por João Fernandes para a mostra "Cildo Meireles", Porto: Fundação Serralves, São Paulo: Cosac Naify, 2013.

19 No caso, um fragmento de kimberlito, composto mineral que, ao ascender para a crosta terrestre, pode carregar diamantes para a superfície. A pedra foi obtida com auxílio de Hugo Curti.

20 Por si só um lugar carregado de desafios cartográficos e geográficos, como a dúvida que por tanto tempo pairou sobre a posição do pico a Sul ou Norte da divisa entre Brasil e Venezuela; a indeterminação de sua altura pelas dificuldades em alcançar seu cume; a presença de comunidades indígenas Yanomami e também da

base do Exército Brasileiro; a "atualização" de sua altura em nova expedição recente e melhor equipada que as medições anteriores e assim por diante.

21 Denominação yanomami para o Pico da Neblina.

22 No Panorama, estão também expostos os objetos que documentam "Arte física: Caixas de Brasília/Clareira" e "Arte física: Cordões / 30 km de linha estendidas e recolhidas", duas das três ações concretizadas à época.

23 Daí a grande quantidade de elementos indiciais na apresentação do projeto: fotografias, vídeos e, mais especialmente, a pequena pedra que fica no topo da maquete. Trata-se da pedra que foi retirada do topo da montanha real, o antigo pico do país.

24 Em um ponto particularmente sensível da conversação, um representante Yanomami viajou desde a aldeia de Maturacá, no Amazonas, até o MAM-SP para apresentar um documento com a palavra yanomami e também apreender o que era um museu, para que pudesse esclarecer para seus pares. Ao final das negociações, os Yanomamis parecem ter aceitado que o projeto de Cildo Meireles era algo sem sentido para eles, mas em que os brancos acreditavam, sendo por isso tolerável sua realização.

25 Como nos lembram Viveiros de Castro e Déborah Danowski em "Há mundo porvir?", nem precisaríamos esperar o desastre recente para saber disso, bastaria perguntar aos ameríndios amazônicos. CASTRO, Viveiro de, DANOWSKI, Déborah, "Há mundo porvir?: Ensaio sobre os medos e fins", Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2014.

26 ALZUGARAY, Paula, "Arqueologias urbanas", São Paulo: Revista Istoé, N° 2393, 09 de Outubro de 2015. O primeiro parágrafo do texto resume: "Para cada tonelada de peixe, há outra tonelada de plástico espalhada nos oceanos do mundo. Enquanto fóruns mundiais se delongam discutindo o consumo de produtos descartáveis, cerca de 8 milhões de toneladas de lixo plástico são lançadas ao mar anualmente. Refletir sobre "um mundo entregue ao consumo e ao espetáculo imediato" é uma das questões centrais levantadas pelo "34º Panorama da Arte Brasileira – da Pedra da Terra Daqui". Com curadoria de Aracy Amaral e Paulo Miyada, a mostra propõe a discussão a partir de um olhar sobre uma parcela da história brasileira muito pouco conhecida: as esculturas em pedra polida produzidas entre 4000 e 1000 a.C pelos povos sambaquieiros, antigos habitantes do litoral que se estende hoje do sudeste brasileiro ao Uruguai".

27 As esculturas e estudos da artista que, por algum motivo, são consideradas por ela inadequadas para serem terminadas e expostas são acumuladas em um canto do ateliê da artista. Ao final de cada ano, então, ela organiza essas peças em um arranjo compacto, repleto de inúmeros detalhes e fragmentos que seriam dissonantes não fosse o esforço de ordenação estruturada que os aproxima. Ao mostrar quatro desses cemitérios no Panorama, Verzutti produziu uma espécie de retrospectiva ao avesso: ao invés de expor uma seleção dos melhores e mais bem sucedidos momentos de sua produção recente, organizou um arranjo de seus fracassos.

28 Houve muito cuidado para que a relação entre artistas contemporâneos e peças arqueológicas não se restringisse a rimas formais e materiais. A produção de Erika Verzutti é a exceção que pode confirmar a regra.

29 Em seu humor, mistério, autorreferência e paródia, o trabalho de Verzutti permite acessar de forma mais direta – porque despojada da pátina do valor arqueoantropológico – o tipo de essencialidade da forma coesa que os zoólitos também trazem: mesmo sem levarmos em conta as distâncias étnicas e culturais, essas formas (as do passado e as atuais) estariam grávidas, pregnantes do sentido de crescimento e tensão que pulsa sob a superfície tesa e abaulada de seus corpos.

30 As curvas abauladas de Tarsila do Amaral podem se encontrar com as atávicas colunas modulares de Brancusi; as linhas de força dos tentáculos de Maria Martins podem trombar com a bruta voluptuosidade da tipologia das "vênus" pré-históricas de dezenas de milhares de anos; o contorno coeso e um pouco exótico de uma fruta tropical pode ser marcado por incisões reminiscentes do design e da arquitetura modernas.

31 Em atividade desde a década de 1990, Pitágoras Lopes apresenta ele mesmo uma produção visual que enreda uma espécie muito peculiar de cosmogonia na qual observação atenta do cotidiano (marginal) converge com fantasia, delírio e algum nível de imaginário coletivo difícil de determinar.

32 O nome dado à série de pinturas feitas para o Panorama é "Tudo que é imenso me lembra o mar". Paradoxalmente, o artista se pôs a imaginar o ambiente lagunar dos povos pré-históricos a partir da paisagem urbana de Goiânia, uma cidade que não conhece o mar.

33 Se, ao produzir, cada artista contemporâneo precisa reagir a cada dia à pergunta "para que pode servir a arte", no caso de Berna Reale as respostas tomam sempre o mesmo rumo: a arte serve para estar junto com os conflitos do seu tempo. Não para resolvê-los, não para ensinar algo sobre eles e nem para apagá-los, mas, ao contrário, para torná-los presentes, visíveis e ásperos.

34 Em uma oficina localizada dentro de um presídio, uma figura abatida personificada pela própria artista (sem dentes e com os cabelos mal raspados) trabalha grandes volumes de plástico e os costura, ora para embrulhar os ternos finos dos políticos, ora para armazenar os corpos mortos das vítimas de crimes violentos (localizados na sala do Instituto Médico Legal de Belém).

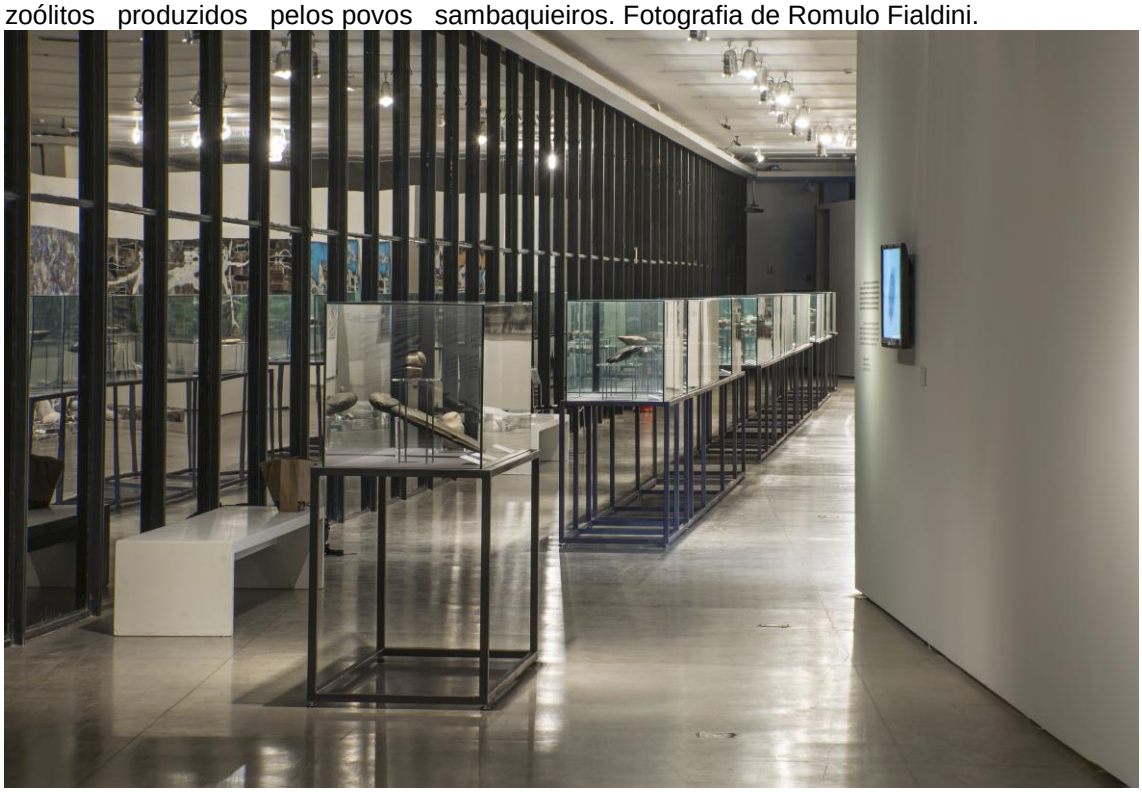
35 Para aderir fortemente a um ou outro trabalho contemporâneo, cada visitante acaba rechaçando outras obras e poéticas. Essa escolha acaba determinando ou sendo determinada pelo modo como a produção dos povos sambaquieiros pode ser interpretada por cada um. Já que dificilmente se repetem as preferências e julgamentos, é plausível que elas tenham menos relação com algum critério de qualidade inerente das obras e mais com as sensibilidades, interesses e atitudes do visitante.

Vista do primeiro ambiente do 34o Panorama da Arte Brasileira no MAM-SP, destaque para zoólito e Filme em Anexo (2015), Cao Guimarães. Fotografia de Romulo Fialdini.

Vista do 34o Panorama da Arte Brasileira no MAM-SP. Fotografia de Romulo Fialdini.

Vista do 34o Panorama da Arte Brasileira no MAM-SP. Fotografia de Romulo Fialdini.

Vista do 34o Panorama da Arte Brasileira no MAM-SP, destaque para vitrines com zoólitos produzidos pelos povos sambaquieiros. Fotografia de Romulo Fialdini.



Vista do 34o Panorama da Arte Brasileira no MAM-SP, destaque para vitrines com zoólitos produzidos pelos povos sambaquieiros. Fotografia de Romulo Fialdini.

Vista do 34o Panorama da Arte Brasileira no MAM-SP, destaque para zoólito e pinturas da série Tudo que é imenso me lembra o mar (2015), Pitágoras Lópes. Fotografia de Romulo Fialdini.

Vista do 34o Panorama da Arte Brasileira no MAM-SP, destaque para zoólitos e para obras de Erika Verzutti. Fotografia de Romulo Fialdini.

Vista do 34o Panorama da Arte Brasileira no MAM-SP, destaque para zoólitos e para a obra Arte física: Mutações geográficas: Fronteira vertical (1969/1998/2015), Cildo Meireles. Fotografia de Romulo Fialdini.

Vista do 34o Panorama da Arte Brasileira no MAM-SP, destaque para as obras de Erika Verzutti. Fotografia de Romulo Fialdini.

Vista do 34o Panorama da Arte Brasileira no MAM-SP, detalhe da obra Arte física: Mutações geográficas: Fronteira vertical (1969/1998/2015), Cildo Meireles. Fotografia de Romulo Fialdini. Fialdini.

Vista do 34o Panorama da Arte Brasileira no MAM-SP, detalhe da obra Arte física: Mutações geográficas: Fronteira vertical (1969/1998/2015), Cildo Meireles. Fotografia de Romulo Fialdini. Fialdini.

Vista do 34o Panorama da Arte Brasileira no MAM-SP, destaque para a obra Arte física: Mutações geográficas: Fronteira vertical (1969/1998/2015), Cildo Meireles. Fotografia de Romulo Fialdini.