



## **Expediente da revista *Concinnitas* 32:**

### **Editor Chefe**

Alexandre Sá Barretto, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

### **Corpo Editorial**

Inês de Araujo, UERJ

Analu Cunha, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Brasil

Fernanda Pequeno da Silva, Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Marisa Flórido Cesar, UERJ, Brasil

Mauro Trindade, IART/UERJ

### **Editores Executivos**

Anna Corina Gonçalves, UERJ, Brasil

André Sheik Luz, UERJ, Brasil

Tania Queiroz, UERJ, Brasil

### **Voluntário de pós-graduação**

Bianca Madruga Bianca da Cunha Madruga, UERJ, Brasil

Jean Carlos Azuos, UERJ

### **Voluntária de graduação**

Joyce Delfim, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Heloize Amaro, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Yago Toscano, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

### **Diagramação**

Anna Corina Gonçalves, UERJ, Brasil



## Entrevista com Victor Arruda

Provocadores: Alexandre Sá, André Sheik, Tânia Queiroz,  
Marisa Florido e Mauro Trindade

Victor Arruda (Cuiabá, 1947) tem uma trajetória artística que se inicia antes da década de setenta. Absolutamente singular, difícil de categorizar dentro da história da arte brasileira, sua pintura bruta, seus jogos de linguagem são carregados de lucidez crítica e corrosiva sobre a moral hipócrita de nossa sociedade, e as relações de poder e violência que as atravessam. São como anotações à margem de um mundo que lhe parece tão bizarro quanto insano, tão ridículo quanto melancólico. São anotações risíveis, corajosas e demolidoras sobre a rotina e o senso-comum, os clichês e os hábitos, as brutalidades perpetuadas no cotidiano, sobre o poder do dinheiro e a normatização dos comportamentos e das vidas consideradas desviantes e indesejáveis. A sexualidade e as questões de gênero, o racismo e a homofobia, o assédio e nossa crueldade dissimulada em discursos e pactos cordiais são amplamente abordados por uma obra que absorve referências mais diversas: de Picasso a Carlos Zéfiro, das pichações a Matisse, dos quadrinhos à ironia dadá e aos jogos verbo-visuais de Magritte, dos paradoxos visuais de Ben Vautier às inserções em mídias como o jornal, da arte conceitual a Nelson Rodrigues e à psicanálise.

A entrevista da *Concinnitas* com Victor Arruda ocorreu no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 16 de junho de 2018, em meio à ampla retrospectiva de 50 anos da trajetória artística, e que reuniu 105 obras do artista. Sob curadoria de Adolfo Montejo Navas, a obra foi abordada sob dois grandes eixos: palavras e textos, a escrita presente em vários suportes, e a dimensão artística e cultural de sua obra, repleta de diálogos heterodoxos tanto com artistas de diversas épocas, quanto por suas influências exteriores como Carlos Zéfiro.

**ENTREVISTA COM VICTOR ARRUDA NO MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO EM 16 DE JUNHO DE 2018.**

**Alexandre Sá** – Victor, você disse que tem vindo a sua exposição no MAM-Rio religiosamente. Como é isso?

**Victor Arruda** – Eu acho que meu trabalho, evidentemente, como qualquer trabalho de artista, fala por si próprio. Não tem que ficar dando explicação. Mas percebi que, durante quarenta e tantos anos, as pessoas tinham uma enorme aversão a essas imagens muito agressivas. Só para explicar melhor a situação: uma vez fiz uma exposição em Belo Horizonte/MG e fiquei lá conversando com as pessoas. Um casal me disse uma coisa muito espantosa. (risos) Eles esperavam que eu fosse uma pessoa completamente diferente, e eu perguntei porquê. Então me disseram que, como a minha pintura era muito agressiva, achavam que eu era um louco, que poderia morder as pessoas durante a exposição. Eu disse: não, minha agressividade está toda nas telas e sou uma pessoa educada, tranquila, quer dizer, até certo ponto, mas sou. Por isso que eu, ao conversar com as pessoas – e elas me questionam, inclusive com perguntas agressivas –, respondo com muita tranquilidade, com certa ironia, evidentemente, mas com tranquilidade. E as pessoas me perguntam coisas muito estranhas mesmo, entendeu? Teve um rapaz, estudante de arquitetura, que estava com a namorada, e eles olhavam, olhavam... Vi claramente que ela estava gostando mais da exposição do que ele. Eles se aproximaram, ela me fez perguntas, eu respondi, e então ele fez uma pergunta surpreendente para mim: – “Você acha que a sua pintura virou arte porque está no museu ou você acha que a sua pintura, mesmo estando no museu, é uma pintura *naïf*?” Eu respondi que a única coisa que

eu não sou *naïf*. Posso ser o resto, mas *naïf* não sou mesmo! Se você considera o meu trabalho agressivo, até primitivo, ou mesmo arte bruta, a arte dos chamados loucos, enfim, posso até concordar, mas chamar o meu trabalho de *naïf*, não tem nada a ver. *Naïf* é quem está querendo pintar bonitinho, quem está querendo pintar como os clássicos. E pedi a ele para me explicar por que considerava minha pintura dessa maneira. Ele respondeu que, na verdade, se levarmos em conta a função da pintura na arquitetura, a pintura é um adorno. E eu perguntei: o filósofo?<sup>1</sup> Isso é mentira, não perguntei se era o filósofo. (risos) Eu disse, bom, se você pensa que a pintura é um adorno para a arquitetura, quer dizer que você é uma pessoa extremamente ligada ao modernismo. Porque, depois do modernismo, isso até pode funcionar, não é proibido, mas a obra de arte hoje se desligou dessa questão da beleza e traz outras questões. O modernismo tinha seus dogmas absolutos. O bidimensional na pintura não podia falar da sociedade, não podia fazer biografia, não podia falar de você, enfim, não podia quase nada. Por sorte, percebi, muito cedo, que isso não ia dar conta do meu recado, porque o que eu estava querendo fazer era uma coisa muito ligada a um processo. Durante toda minha vida, a psicanálise fez parte do meu pensamento, da minha vivência: a psicanálise entrou junto com a história da arte. Sou um museólogo, conheço muito bem a história da arte, e conheço a ponto de perceber que eu nunca fui moderno. Quando comecei, naquela época, já iniciei sendo um artista contemporâneo, antes de existir esse termo – “artista contemporâneo” –, no sentido que nós usamos hoje. Mas essa é a questão que me faz ficar aqui na exposição: eu tenho ouvido coisas muito boas. Afinal de contas, estou com 70 anos de idade e chegando a um ponto em que meu trabalho está sendo

---

<sup>1</sup>Referindo-se ao filósofo alemão Theodor Adorno (1903-69).

reconhecido. Isso me dá um enorme prazer. Provavelmente, nenhuma série da Netflix vai me dar tanto prazer quanto conversar com as pessoas aqui. (risos) É por isso que eu venho religiosamente... Não! Não faço nada religiosamente, uma vez que sou um ateu ortodoxo. Então, venho às quartas e aos sábados, para conversar com as pessoas e para responder às perguntas. Uma das coisas que gostei muito de ouvir veio de uma das pessoas que trabalham aqui no museu. Esse funcionário temporário do MAM se aproximou de mim e disse: – “Eu gostaria de agradecer a você.” Gosto muito quando as pessoas começam a conversar comigo me chamando de “você”, porque, quando dizem “senhor”, elas já estão a um quilômetro de distância. E ele me disse que esta era a primeira exposição que tinha alguma coisa a ver com a vida dele, e creio que esse foi um dos maiores elogios que já escutei.

**André Sheik** – Essas perguntas que você ouve são alguma espécie de patrulhamento? Você foi patrulhado? Ainda é patrulhado?

**VA** – Olha, por incrível que pareça, explicitamente, não fui patrulhado. Algumas vezes, eu percebi umas irritações. Por exemplo, veio um casal, a mulher era brasileira e ele, francês. Ela fazia a tradução, ele passou a fazer vários comentários: – “Qual é o sentido da sua pintura; por que você faz essas coisas; o que isso tem a ver com aquilo?” Aí expliquei o que era, o que tinha a ver, expliquei tudo. Mas ele estava muito irritado, e a coisa que mais o irritava eram as cenas homoeróticas do meu trabalho, e percebi claramente que ele tinha um problema com isso. Nos sentamos, expliquei que essa minha questão do erotismo e do homoerotismo estava ligada a toda a produção do meu trabalho. O que eu faço e por que eu faço vem basicamente de uma questão: aos 13 anos de idade, eu já sabia – completamente lúcido! – que eu era homossexual. Morávamos em Cuiabá/MT, e vínhamos todos os anos para o Rio, pois parte da família morava aqui. Quando percebi que tinha de ir em frente e ser eu

mesmo, sabia que na minha casa não haveria problema. Tanto minha mãe, que era apaixonada por mim na mesma intensidade que eu por ela, quanto meu pai, que também era muito amoroso, eram pessoas muito cultas. Sabia que, em casa, não teria problemas, mas tive fora. Tinha certeza que eu teria muitos problemas, só que não achava que seria a terceira guerra mundial, porque eu ainda não entendia muito de História. E, desde então, tem sido sempre uma pequena terceira guerra mundial. Levei pedrada de colegas na escola, aquela coisa de um garoto mais metido a engraçadinho ficar passando a mão na minha bunda, quer dizer, no momento impróprio, o que enormemente me irritava. Fiquei absolutamente encolerizado com aquele rapaz, que era um pouquinho mais alto e mais forte que eu. Há coisas que a loucura explica, ou o pouco ou o muito de loucura que as pessoas têm! Assim, um dia ele veio de brincadeira comigo, e eu lhe dei uma surra. Não sei como isso aconteceu. Acho que ele ficou tão espantado, que não conseguiu reagir direito. Ali acabaram aquelas gracinhas comigo, pelo menos naquele colégio, porque viram que eu era doido. Mas tem isso, sempre teve. Inclusive, uma das coisas que mais me impressionam é as pessoas não perceberem que, quando você está sendo muito bem tratado, você está sendo corroído pelo preconceito do outro, né? Por que, ao me apresentarem, as pessoas ficam explicando que eu sou artista, que eu não sei o quê? Ele faz isso, ele é aquilo, ele é muito inteligente, entendeu? E por que não falam dos outros? Quando eu entro, tem um rito. O preconceito fez com que as minhas antenas se desenvolvessem de uma forma que eu consigo diferenciar minúcias de olhares, sorrisos, tons de voz. E o que aconteceu também? Eu resolvi, já que eu era o anormal, o viado, essas coisas assim, mostrar quem eram as pessoas ditas “normais” no meu ambiente, na classe média brasileira. Dessa maneira, eu fui falando do assédio sexual, do patrão branco que oferece um “salário mais justo” para uma empregada

negra. Ou seja, a perpetuação do processo de escravidão no Brasil, que está até hoje aí. Mas isso não tem nada demais, isso é “normal”. Então eu disse: – “Isso não é normal, isso é o que vocês fazem”. E assim fui falando de outras questões. Enfim, usei esse exemplo que é de 1975, mas é um assunto que está hoje na crista das discussões: o assédio sexual. Você assediar uma pessoa do seu nível social, que pode dizer “não quero”, sei lá, “vou lhe dar uma porrada”, dependendo do nível de loucura e de complexidade emocional da pessoa. Agora, você assediar porque você é poderoso, porque tem dinheiro e a pessoa está precisando daquilo... Vamos usar uma metáfora bem vulgar, “para levar a comida para os filhos”, isso é o fim da picada. Eu acho que toda a minha pintura fala disso. As pessoas perguntam muito o que um trabalho tem a ver com outro. O trabalho *Salário mais justo*, do patrão assediando a empregada, tem a ver com o trabalho *Homenagem às vítimas do dinheiro*.



*Salário mais justo* (1975), acrílica sobre tela. Foto de Vicente de Mello.

Um é uma pintura de 1975, o outro é um neon que entrou na Baía de Guanabara em um barco durante a Feira de Arte do Rio, e são a mesma coisa, estou falando da mesma coisa. E aí me perguntam quem é a vítima do dinheiro? Somos todos, eu sou vítima do dinheiro de muitas maneiras. Eu sou viciado em dinheiro, entendeu? Eu sou uma pessoa que não consegue pagar as contas no final do mês, aí eu enlouqueço, fico sem dormir. Mas isso é bobagem. Outra pessoa que é vítima do dinheiro, na qual ninguém pensa, é a esposa do senhor banqueiro que tem 50 milhões de dólares não sei onde, e que, quando o filho dela sai do colégio e atrasa cinco minutos, ela enlouquece. Por quê? Porque ela sabe que pode acontecer alguma coisa – tomara que não aconteça, nem com ela nem com ninguém –, e vai ser por causa do dinheiro.



Então acho que o dinheiro está em todo o meu trabalho. Meu trabalho fala do dinheiro o tempo inteiro.



*Homenagem às vítimas do dinheiro* (2014), neon em um barco. Foto de Vicente de Mello.

Aqui (aponta para a pintura *Cena carioca*, de 2014), por exemplo, esse rapaz que arrancou um cordãozinho de ouro de uma mulher foi punido. Ele tinha 16 anos. Foi despido e preso a um poste com uma tranca de bicicleta. Ficou lá, queriam matar o garoto. Nessa época, meu ateliê era na Lapa, a duas ou três quadras de onde isso aconteceu. E, claro, passando pelo lugar, você não pode não ver, não pode não perceber. Aí eu cheguei no ateliê e resolvi fazer essa pintura. Comecei a pintar e terminei o trabalho em quatro horas. No meio da pintura, descobri que não sabia o que era uma tranca de bicicleta. No meu tempo, não havia tranca de bicicleta, você parava a bicicleta junto a um banco, um muro, ia fazer o que tinha que fazer, voltava, e a bicicleta estava lá. Hoje, não tem mais isso. Claro, por muitos, muitos e muitos motivos, isso acabou. Mas eu queria terminar, então decidi pintar algemas no lugar

da tranca. E, aí, também, pintei essas figuras, que representam a mim e a outras pessoas que ficam olhando. E nada acontece, não muda nada, não muda nunca. Tudo isso caminhando aqui, no Rio de Janeiro/RJ, com o Pão de Açúcar. Por isso o trabalho se chama *Cena carioca*. Acho que todos os meus trabalhos têm a ver com essa minha revolta contra as pessoas “normais”, que acham que tudo é normal, menos eu, mas é na minha cabeça que o cascudo e a pedrada doem.



*Cena carioca* (2014), acrílica sobre tela. Foto de André Sheik.

Falo também de outras questões, de meus medos, das minhas ansiedades. Por exemplo, aquela série dos abismos, muitas pessoas têm certa dificuldade em

compreender porque eu, de repente, comecei a trabalhar com essa imagem que é quase... Quase uma imagem de quadrinhos. Outras pensam que estou querendo fazer metafísica. Não é o caso. Ou, se estou, estou querendo fazer em todas as telas. O que aconteceu? A questão é sempre ligada à psicanálise. Nos primeiros anos de psicanálise, eu fazia quatro sessões por semana. Estou agora no meu terceiro analista, porém, agora, é somente uma vez a cada 15 dias. Mas ainda vou fazer o refil, porque, de vez em quando, ainda preciso. Nessa época, que foi o final dos anos 1980 e início da década de 90, foi o único período no qual eu tive depressão. Era uma depressão muito forte, mas não queria colocar isso publicamente, porque ninguém tem nada a ver com isso, e eu também não queria chatear as pessoas mais próximas, minha mãe, meu pai etc. Mas eu acordava e minha única preocupação era saber como eu ia chegar até a noite para dormir de novo. Eu morava na Lagoa, no antepenúltimo andar de um prédio de 30 andares. Sempre fui um leitor obsessivo. Desde garoto, sempre li muito. Eu mesmo fico espantado com tudo que li, tendo que ir também à praia, à sauna, ao cinema, não sei aonde. E quando eu olho, pergunto: - "Gente, de onde eu tirava tempo para fazer isso tudo?" Tirava porque queria, não é? Mas sempre li muito. Nesse período, toda vez que ia ler, eu sentia um ruído na minha cabeça. Um pequeno ruído como pluc! pluc! pluc! Evidentemente, sabia que era uma coisa qualquer que eu estava produzindo, porque não vinha de fora. Chegou uma hora que me irritou muito, e pensei: "o que é isso?" Eu parei, encostei o livro aberto na cama e escutei: - "Pula!" Bom, são 100 metros de altura. Cem metros não, digo, pelo menos 50. Era o 24º andar. Daí pensei: "vamos ver, vamos ver". Coloquei a minha cabeça para fora, olhando lá embaixo e vendo os carros pequenininhos passando na rua. Já era muito tarde, três horas da manhã, provavelmente não mataria ninguém. Eu, sempre muito preocupado com as outras pessoas... Então



pensei: “se é para pular, vamos pular agora!” Aí fiquei pensando: “vou pular, não vou pular, vou pular, não vou pular.” Eu decidi não pular. Acabou a vozinha, nunca mais apareceu. E fiz essa série dos abismos, que também estão ligados a uma questão analítica e emocional.



*Hierarquia* (2000), acrílica sobre tela. Foto de Vicente de Mello.

Quando as pessoas perguntam: – “O seu trabalho lembra fulano?” O meu trabalho lembra todo mundo. Eu estudei história da arte e viajei para ver muitos museus, voltei, vejo, leio. Como posso não estar impregnado de outros artistas? Inclusive dos modernos, e dos mais antigos, da pintura rupestre. Sou absolutamente eclético, não sigo ninguém, faço o que eu quero. Se você não tem a liberdade de fazer o que você quer na arte, então você não é artista.

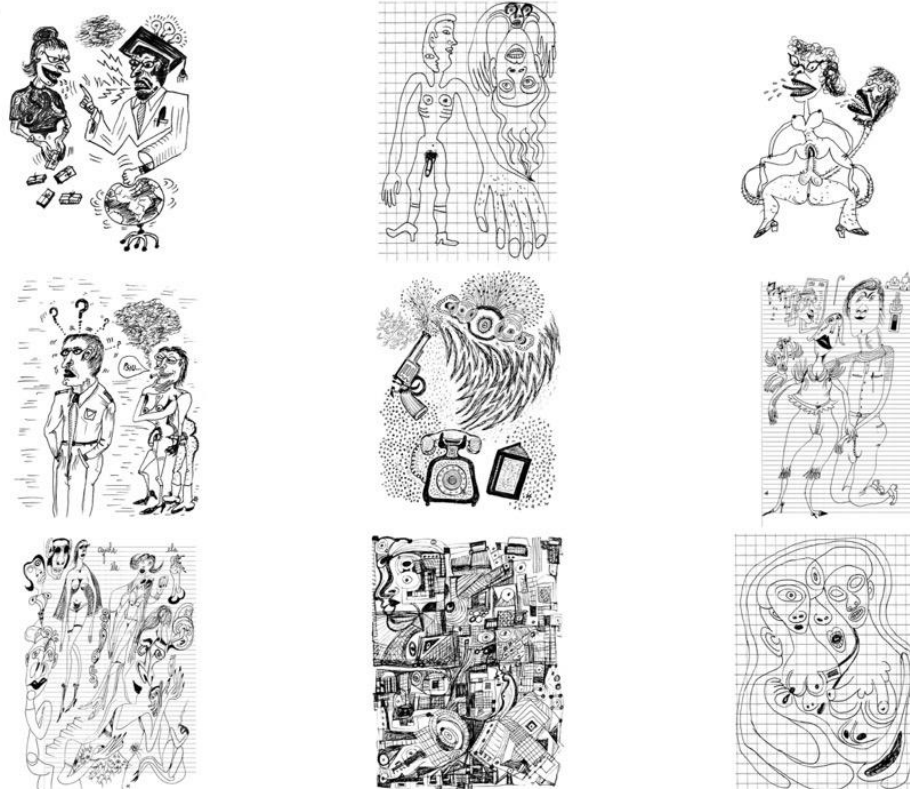




*Na arte não se pode mais falar sobre tudo* (2015), acrílica sobre tela. Foto de André Sheik.

**Tania Queiroz** – Nos anos 1970, a transgressão dos artistas estava nas *performances*, na intervenção urbana, e muito pouco na pintura. O período questiona o mercado, desmaterializando a arte de uma certa forma, mas você sempre foi um pintor.

**VA** – Sempre. E desenhista.



Desenhos com caneta esferográfica sobre papel. Começando do alto, da esquerda para a direita, os sete primeiros são da década de 1970, o penúltimo é de 2002 e o último, da década de 1990. Fotos de Vicente de Mello.

**TQ** – E você se sentia um transgressor isolado?

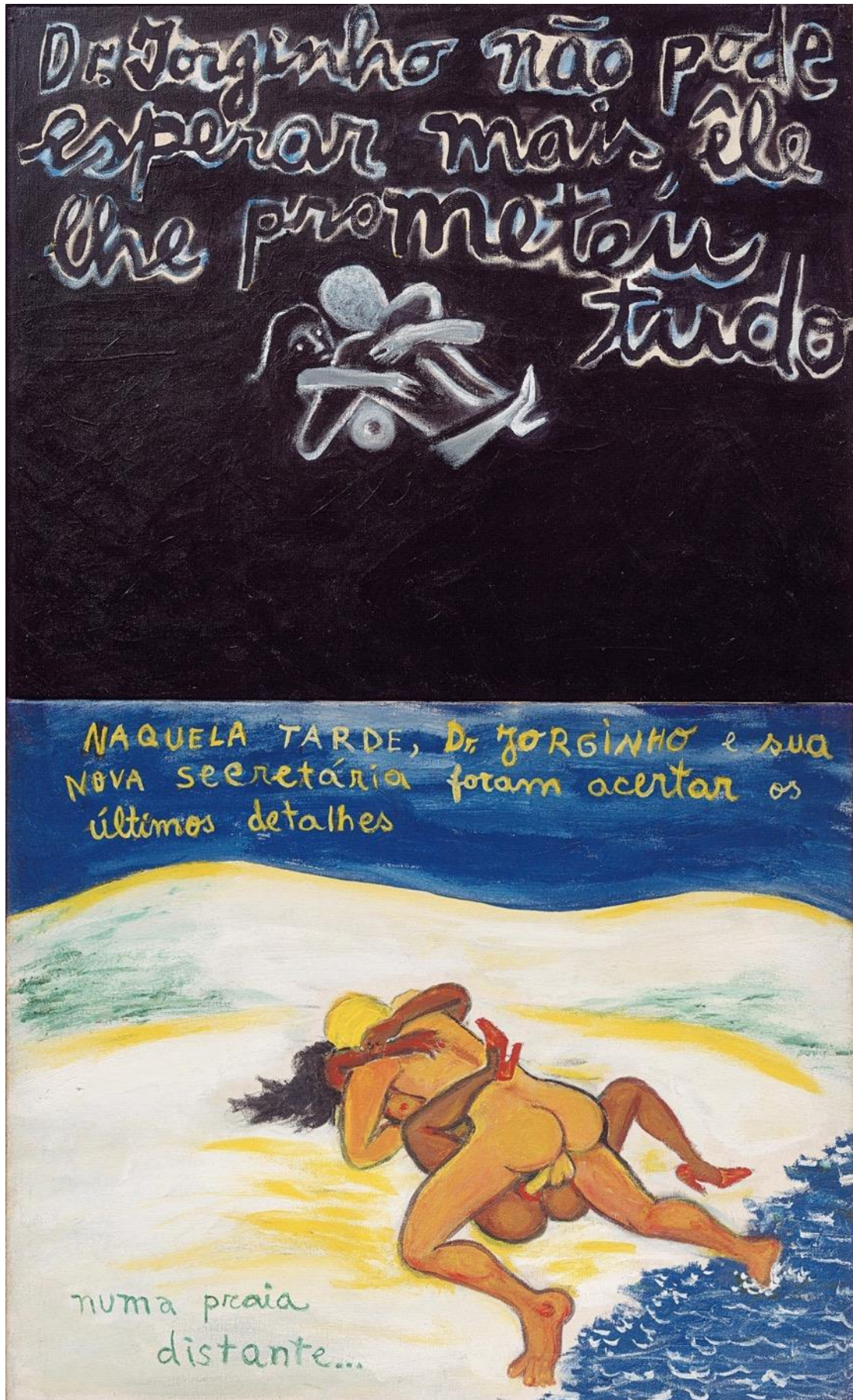
**VA** – Não. Eu me sentia um transgressor porque eu era um transgressor em tudo. Inclusive, pintava uma coisa que ninguém nem entendia na época. Outras pessoas entendiam muito bem, como os amigos, as pessoas cultas. Mas eu tenho um amigo crítico de arte, pessoa extremamente competente e inteligente que, quando viu meu trabalho, ainda na década de 1970, disse: – “Mas Victor, você tem tanta ideia, tanta efervescência intelectual, por que você não aprende a pintar?” Na hora que ouvi essa pergunta, eu pensei: “estou fodido, puta que pariu!” Disse-lhe que fazia assim porque era o meu jeito de mostrar a minha raiva, o meu incômodo com essas coisas todas que aconteciam. Eu percebi claramente que não fui acreditado. Achavam que

era porque eu era preguiçoso ou porque não queria pintar direito ou não sabia pintar direito. Tinha gente que até dizia que eu deveria ficar apenas no desenho, porque eu desenhava muito bem. Claro, eu desenhava muito bem, como também pintava muito bem, porque eu fazia o que eu queria, do jeito que eu queria.



*Osso* (1975), acrílica sobre tela. Foto de André Sheik.





*Dr. Jorginho (1975), acrílica sobre tela. Foto de Vicente de Mello.*

Agora, quanto à questão da transgressão: as pessoas iam para a rua, certo? Cada um é do seu jeito, não? Eu era viado, ia para os lugares de pegação dos viados. E nunca escondi isso de ninguém. Assumi para a família, na esquina, para os vizinhos. Também não ia ficar com uma placa. Mas essa foi a minha maneira, por exemplo, de nunca pretender ser o que eu não era. Poderia ser casado, poderia ser uma pessoa muito bem realizada financeiramente, coisa que, até certo momento, comecei a ser: uma pessoa com alguma grana. Mas torrei a grana toda! E agora estou aqui contando esta história. Também não vou dizer que estou debaixo da ponte, não é o caso, mas não tenho mais dinheiro como já tive antes, e tenho muita dificuldade, mesmo, de fechar o mês. Já a questão da arte na rua, eu não fazia isso, mas já usava, no meu trabalho, o que estava acontecendo. Quando surge Basquiat, Haring, essa gente toda, já é muito depois de eu fazer a minha pintura agressiva e bruta. Perguntam-me se fui influenciado por Basquiat. Claro que fui influenciado. Quem é que não foi? Quem é que, se estivesse vivo, não seria influenciado por Basquiat? Eu posso fazer uma lista de pessoas que me influenciam atualmente. Eu converso com um artista, vejo o trabalho de um artista, seja ele quem for, se ele faz um objeto que me encanta ou que me perturba, eu estou sendo influenciado por aquilo, não é? Ou eu teria que fazer um contrato dizendo que eu não poderia mudar nada [nos meus trabalhos]? Eu só faria telas de um metro por oitenta centímetros, nas seguintes cores, com os seguintes temas? Eu faço o que eu quiser! Eu faço o que eu quiser e ninguém tem nada a ver com isso! A coisa mais chata que podem fazer é não olhar para o meu trabalho. Se não olharam, eu fico chateado. Mas se olharam e não gostaram, eu adoro. Se olharam e riram, eu gosto mais ainda. E se olharam e entenderam, passam a ser meus amigos.





*Autorretrato com batom* (1992), acrílica sobre tela. Foto de Vicente de Mello.

**ASh** – Esse período que você teve mais dinheiro foi quando você foi sócio da galeria Saramenha?

**VA** – Eu fui sócio-diretor da Saramenha porque eu tinha ganhado dinheiro.

**ASh** – E era uma transgressão artista ser sócio de galeria?

**VA** – As pessoas não entendiam nada, porque eu já tinha feito tudo isso que já está aí. Já tinha participado do Salão de Verão no MAM, de 1975, aliás, aqui mesmo nesta sala onde nós estamos. Particpei do Salão Nacional de Arte Moderna de 1976. Todos sabiam que eu era artista. Diziam que só existiam quatro profissões que o artista também poderia ser, como dentista ou professor de história. Mas um galerista tinha de desistir de ser artista. Eu acabei desistindo da galeria. Como há outras pessoas que desistem de outras áreas da produção artística porque não estão sendo compreendidas. Agora, eu nunca deixei de trabalhar, comecei até a fazer mais exposições. E há coisas interessantes, porque eu estudei Medicina. Eu fiz dois anos de Medicina, porque queria ser psiquiatra, que era um dos meus delírios. Talvez eu tenha até procurado um psiquiatra para não precisar ser psiquiatra. Para dizer claramente, eu fiz um ano de Direito na PUC do Rio de Janeiro. (risos) Quase um ano, porque não aguentei, saí. Depois, fiz Museologia e terminei. Tudo me interessa, tudo eu quero fazer. Essa questão do porquê ser tudo tão diferente, sendo a mesma coisa, é porque tudo sou eu. Sou eu, ligado à história da arte e ligado à psicanálise.





*Composição com três figura sorrindo* (1989), acrílica sobre tela. Foto de Vicente de Mello.

**Mauro Trindade** – E você se dá bem com os galeristas, depois de ter sido um deles?

**VA** – Claro, claro. Inclusive, é porque eu compreendo muito bem algumas questões da relação dos artistas com os galeristas que eu agora passo a ver do outro lado. Realmente, é muito difícil para o artista, mas também para o galerista. É uma coisa muito complicada, porque alguns deles são vistos como alguém que pega o dinheiro

e paga. Mas ele não quer ser só isso. Ele quer participar do processo todo porque gosta. Quer dizer, a grande maioria. Tem uns que nem... Eu tenho uma frase a respeito do circuito da arte no mundo inteiro, mas, especialmente no Brasil, que eu adoro, que é a seguinte: - “No universo da arte, existem pessoas que trabalham, até produzem, etc., e que não sabem diferenciar uma pintura abstrata geométrica de uma estátua equestre.” Não sabem. Você bota uma pintura abstrata geométrica ao lado de uma estátua equestre e essas pessoas perguntam qual é a estátua equestre. Elas não sabem! Aí a pessoa olha, olha, e depois pergunta para você: - “Posso pedir auxílio aos universitários?” (risos) Como você pode levar a sério um sistema no qual as pessoas só compram um quadro que vai valorizar ou que combina com o sofá? É um universo muito particular e muito complicado. Talvez o universo mais complicado seja o das artes plásticas. Veja, por exemplo, os músicos. A música é um universo muito amplo, muito rico, e as pessoas se comunicam através dela. Músicos gostam de alguma coisa das artes plásticas, vão ao cinema... Mas são ligados mesmo na música. Agora, o pessoal das artes plásticas gosta de tudo, de música, literatura, cinema etc. Eu sinto que essa é uma sofisticação que as artes visuais permitem às pessoas que trabalham e pensam nesse universo.

**Alexandre Sá** – Você está falando a respeito de toda essa abrangência de gosto, desejo, de interesse. Eu fico me perguntando se isso não se reúne com o que eu comecei lhe perguntando. Há uma generosidade muito grande de sua parte, porque alguns alunos entraram em contato com você, que os recebeu, e fizeram *performances* etc. e tal, e é uma galera que também é influenciada por seu trabalho.

**VA** – Que bom.

**AS** – Por outro lado, parece que existem pessoas que, em vez de aproveitar essa abrangência, estão mais compartimentadas. Pensando na sua experiência, na



questão *gay*, como é que você sente isso hoje, essa experiência, essa militância, essa violência que a gente tem vivido, com uma certa compartimentação dessas forças, no sentido que, às vezes, há um enfrentamento...

**VA** – Um enfrentamento de quem com quem?

**AS** – Entre os nichos. Um exemplo absurdo: uma parte do movimento negro, que agora falou que a Fabiana Cozza não pode representar Dona Ivone Lara, que, inclusive, havia escolhido a Fabiana Cozza para fazer o seu papel, entendeu?

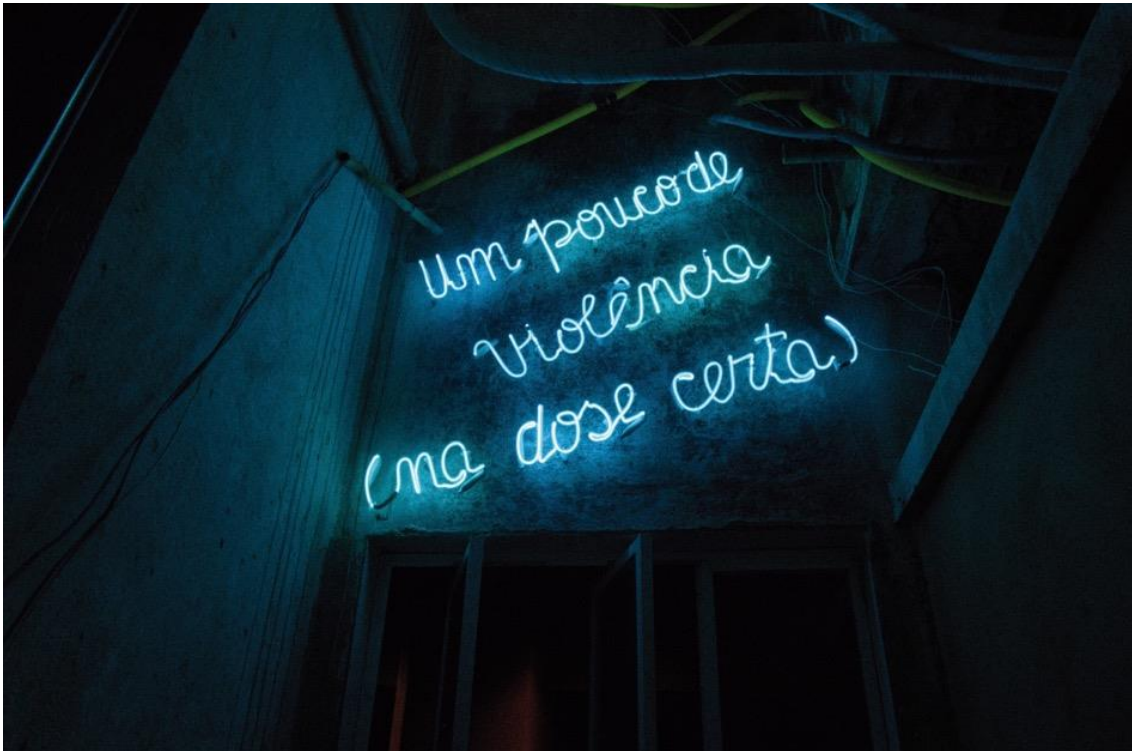
**VA** – O que eu acho? Acho perfeitamente compreensível. Mas exagerado. Eu, por exemplo, não me sinto desligado de nenhuma questão. Especialmente, não me sinto desligado das questões *gays*, LGBTQI+, e sei lá mais o quê, porque é todo mundo junto. Que bom, não é? Eu não me sinto desligado de nada disso. Considero tudo isso muito próximo. Isso tudo me interessa enormemente. Agora, o que eu acho é que existem pessoas que são extremamente radicais. A meu modo, de alguma forma, eu fui uma pessoa muito radical na década de 1970, tanto que meu trabalho não era bem-visto. Ao entrar no salão de Arte Moderna, eu tinha dez amigos que gostavam, cinco críticos de arte que gostavam, mas eu era tão radical, que as pessoas nem sequer levavam a sério o que eu estava fazendo. Eu acho que a radicalidade, quando se torna violência, é complicada. Toda violência é complicada, a não ser a violência em legítima defesa. Sou totalmente a favor da legítima defesa, e digo mais uma coisa, acho que a questão mais estranha que estou percebendo no momento é que a própria legítima defesa está se tornando um tema complicado, coisa que nunca foi. Qual é o limite da legítima defesa?

A radicalização entre os grupos é uma questão mais emocional do que intelectual.

Num primeiro momento, em uma discussão de grupos, o importante é não sermos os donos da verdade. Quero que as pessoas compreendam o que eu penso, mas se



pensarem diferente de mim, vamos conversando. Agora, não pode jogar pedra na minha cabeça que eu não gosto.



*Um pouco de violência (na dose certa)* (2007), instalação com neon. Foto de Vicente de Mello.

**ASh** - Você falou de uma não compreensão e de um não reconhecimento do seu trabalho, e que hoje você já percebe esse reconhecimento. E no período da Transvanguarda, não houve um reconhecimento do seu trabalho?

**VA** - Houve um reconhecimento desde o primeiro trabalho que fiz, que mostrei para amigos meus que eram artistas, amigos muito próximos e hoje artistas muito importantes, e também para o meu psicanalista. Eles entenderam desde o primeiro momento que aquilo era uma coisa que tinha qualidade, que tinha valor. Já outras pessoas, que não tinham conhecimento da história da arte e nem da psicanálise, não podiam julgar. Nesse caso, a primeira reação era debochar. Debochar eu até gosto, acho uma coisa interessante. A outra atitude é sentir que, não sendo capaz de compreender, achar que é uma porcaria. "Já que não compreendo, só pode ser uma

porcaria”, essa é a maneira de pensar dessas pessoas. Outro aspecto desse período é que parte dos artistas mais jovens, interessados em pesquisar dentro da produção de arte daquele momento, mas em busca de algo próprio, geralmente usava drogas. Eu usei muita droga. Não estou fazendo propaganda de nada, ao contrário. Hoje, eu acho que as pessoas têm que tomar cuidado, porque mudou tudo. Tudo agora é diferente. Basta dizer que, se eu tomar um ácido hoje, em meia hora estou no caixão. Depende do seu corpo, da sua vida, e de como a pessoa está inserida nesse movimento, que hoje é diferente do que era antes. Mas as pessoas usavam, e a droga era uma coisa muito libertadora, sem dúvida nenhuma. Comigo, ocorreram experiências que mudaram a minha maneira de ver o mundo. Uma coisa é você ler, outra coisa é você vivenciar. Uma coisa é você aprender a nadar no mar por correspondência. Chega a apostila, e você vai na banheira e faz assim. Outra coisa é pular no Arpoador e sair lá no Castelinho nadando. É completamente diferente, entre muitas outras coisas que são diferentes na imaginação e na prática. Eu me perdi, do que eu estava falando mesmo?

**ASh** – Sobre o reconhecimento de pessoas amigas.

**VA** – Isso. Eu tinha o reconhecimento de intelectuais, de artistas, de psicanalistas, de pessoas que faziam psicanálise. Eu tinha um embasamento e sempre soube que eu não estava falando sozinho. Por exemplo, Jorginho Guinle. O maior texto que ele escreveu sobre um artista, e que foi publicado na Revista Módulo, foi sobre o meu trabalho. Só que, quando fizeram o livro com os textos do Jorginho Guinle, “esqueceram” o meu, que era o maior e o mais próximo, pois éramos muito amigos. Meu texto foi cortado do livro. Por quê? Porque algumas pessoas não gostavam do meu trabalho, não compreendiam meu trabalho.

Quando chegou o Bonito Oliva, ele era amado e odiado por muitas pessoas. Mas ele foi o homem que escreveu sobre a Transvanguarda. O termo transvanguarda, quem inventou foi ele, que foi curador da Bienal de Veneza, que escreveu textos sobre Hélio Oiticica no Brasil, feitos para uma série de fascículos que foram publicados na Itália sob a supervisão Giulio Carlo Argan, que foi a pessoa que deu espaço para que Bonito Oliva falasse a respeito da Transvanguarda no Brasil. E, do Brasil, ele cita Hélio Oiticica, Antônio Dias, eu, Ivens Machado. Ele não conhecia meu trabalho, muita gente não conhecia o meu trabalho. Tudo que está aqui [nesta exposição] é apenas um terço do que eu pintei. Tinha o Frederico Moraes, Roberto Pontual, Reynaldo Roels, Marcus Lontra Costa, entre outros, que me apoiavam. Bonito Oliva foi levado por Antônio Dias ao meu ateliê, que era na minha casa na Lagoa, onde eu tive a tal visão louca dos abismos. Assim, quem levou o Oliva ao meu ateliê foi Antônio Dias, e há poucas pessoas mais prestigiosas e prestigiadas do que Antônio Dias. O que eu posso dizer é que o Bonito Oliva ficou muito entusiasmado com o meu trabalho. Logo depois, ele deu uma entrevista de página inteira ao Jornal do Brasil, que na época era o jornal mais importante, dizendo que, nessa viagem ao Brasil, o artista que mais o tinha surpreendido e interessado era o Victor Arruda. E nós fizemos um vídeo em que ele fala sobre isso. Ele fez a curadoria de uma exposição aqui no MAM, exatamente nessa parte do terceiro andar, para a qual selecionou Antônio Dias, Cildo, Tunga, Leda Catunda, enfim, uma imensa quantidade de artistas. E eu era o último naquela parede lá [aponta para a parede no alto]. E, de repente, com essa entrevista no JB e com essa exposição que acabou sendo muito vista, pelo menos pela classe artística, eu tive um reforço importante. Era o Achille Bonito Oliva, que não estava de brincadeira. Então, a partir daí, aconteceram coisas estranhas, pois passei a vender. Por exemplo, eu dei de presente um quadro do começo da



década de 1970 a um amigo meu ligado ao mundo das artes. Ele botou a pintura atrás de uma porta, para poder se esquecer. A porta ocultou a pintura. Quando Bonito Oliva deu a entrevista no jornal, no mesmo dia ele me ligou dizendo que queria pegar o quadro dele. Eu falei: – “Não, esse quadro não é mais seu. Esse quadro foi seu durante quatro horas. A partir daquele momento em que você fechou a porta, ele passou a ser meu.” E continuamos muito amigos. É interessante que a pessoa só se interessou pelo quadro depois da entrevista de um crítico europeu, vamos deixar bem claro, porque, se fosse boliviano, não teria a mesma força, não é?

**MT** – É interessante, porque o Oliva assimila a importância do seu trabalho e associa à Transvanguarda. E não há uma adesão de sua parte à Transvanguarda e muito menos à Geração 80.

**VA** – Não, claro. Mas, de certa forma, foram as pessoas que me aceitaram, e quando as pessoas me convidam, eu fico muito agradecido, até hoje. As pessoas que gostam do meu trabalho, eu automaticamente considero meus amigos, quando, na verdade, não é bem assim. Há, inclusive, pessoas que gostam muito do meu trabalho e que não gostam de mim. Se você é um intelectual, uma pessoa que trabalha com o conhecimento, não pode permitir que a sua simpatia ou a sua antipatia o impeçam de ver a produção do outro. O que, aliás, é muito comum.

**Marisa Flórido** – Eu quero fazer duas perguntas.

**VA** – Por favor, comece pela segunda. (risos)

**MF** – Vou começar pela segunda, pois tem a ver com muito do que você falou e com a pergunta do Alexandre. Seu trabalho é atravessado pelo erotismo. Penso então no deus Eros, que não rege apenas a sexualidade, mas os laços em geral. Eros é um deus cosmogônico, que rege os vínculos e as ligações entre os homens, os corpos, entre

os homens e a natureza, ele rege, enfim, as formas de partilha. Uma figura que serviu aos gregos para pensá-las. Claro, não nos faltam tais figuras ativadoras do laços em várias culturas (na cultura ocidental, do deus Eros à amizade ou ao ágape cristão, do antropófago tupinambá nestas terras ao ubuntu africano). Mesmo o contratualismo moderno é uma dessas figuras, que substituiu a dinâmica a complexidade das relações, por uma racionalidade (aparente) dos vínculos. O que me parece é que seu trabalho vem expor as tensões e os conflito dessas relações, e toda a dialética de assimetria e reciprocidade que as atravessam, especialmente na sociedade brasileira de fundo patriarcal, escravocrata, falocêntrica. Isso vale desde o patrão que assedia a empregada, a sexualidade como moeda de troca, ao julgamento e punição sumária do menino acorrentado. Você expõe as servidões subjacentes nas ligações, as violências perpetuadas em nosso cotidiano sob a falácia de nossos pactos cordiais, explicita a perversão da intimidade – o que se oculta entre as paredes das alcovas – se infiltrando nas relações de poder e hierarquia. Nesse sentido, é uma profanação também porque mostra, desvela, saqueia o que era um segredo, ou que não poderia estar incluído na “normalidade” das ligações, como os corpos e as sexualidades “desviantes”. Eu queria que você falasse um pouco sobre isso, porque, de alguma forma, a arte já é atravessada por Eros. Ela demanda uma ligação, é sempre endereçamento. No entanto, seu trabalho *You are still alive* é um endereçamento, um pacto *post-mortem* que você faz com o espectador, ele vai acontecer ainda.

**VA** – Concordo com você 100%. Mas falar sobre isso é difícil, porque eu não sou uma pessoa versada em filosofia.

**MF** – Mas não é filosofia. Quando Alexandre [Sá] perguntou sobre o que você pensa sobre esses guetos identitários que estão acontecendo... Você os atravessa, pois,

como você diz, você é um coquetel-molotov... Repito aqui o que você diz a respeito: “Minha família materna é russa, eles eram muito brancos de olhos claros, e por isso eu não me considerava branco. A família de meu pai já é uma mistura de índios, negros, judeus e europeus. Por isso me considero um coquetel molotov”.

**VA** – É, eu sou um coquetel-molotov.

**MF** – ...inclusive de influências, que vão de Carlos Zéfiro às pichações nas ruas e banheiros, da HQ a Matisse, Picasso, Tarsila, Magritte. Essa dinâmica de absorver tudo é o contrário de uma fixação identitária, no sentido de que “eu só sou homossexual”. Não, você é vários...

**VA** – Não, claro.

**MF** – Nós estamos vivendo essa dinâmica das relações num grau de estresseamento total. Você falou no fim das utopias... Podemos pensar que objetivo final da utopia moderna era uma comunidade de iguais, absoluta, integral, mas que sempre foi tensionada por sua face negra, o terror de uma desligação total ou as distopias e suas tiranias que resultam desse medo (Leviatãs sempre são evocados nesses momentos). Por isso, creio, estamos vivendo de uma forma tão polarizada. Por isso esse congelamento, de um lado e de outro, é tão preocupante. É o contrário do que eu acho que você faz mas, ao mesmo tempo, você mostra claramente, como uma *monstração* (a palavra mostrar vem de monstro) impiedosa dessas cordialidades falsamente construídas, é o monstro que sempre está à espreita. Você já “mostrava” antes da década de 1970. Para mim, então, sua obra é atravessada por essa dinâmica, sobre a complexidade e a fragilidade dos laços, dos vínculos, suas potências e desvios, suas perversidades e misérias. O erotismo, a sexualidade, é um deles. Georges Bataille dizia que o único animal que tem erotismo é o homem, porque ele tem consciência da morte. Se a sexualidade está ligada à procriação, à perpetuação

da espécie, a consciência disso traz o seu oposto, a consciência de que morreremos um dia. Por isso as pequenas e grandes mortes se encontram. O abismo e o erotismo se encontram em sua obra.

**VA** – Sim, sim, eu entendi. E vou responder como Victor. Eu ouvi, em algum lugar, alguém dizendo sobre a necessidade de dividir emoções. Digamos que a gente vai ver um filme fantástico, maravilhoso. Se eu pudesse escolher 200 palavras para falar do filme, eu falaria de minha capacidade de empatia e de querer dividir com os outros o que eu sinto. Acho que todas as pessoas que me conhecem sabem que eu sou muito extrovertido, brincalhão. Mas eu sou uma pessoa profundamente solitária. Profundamente solitária, mesmo, e que tem muita dificuldade de chegar até os outros. Talvez por isso eu faça esse carnaval, para poder chegar mais perto sem perigo. O que eu sinto é que, em meu trabalho, eu falo das coisas que me atingem e a respeito das quais eu preciso conversar com alguém. E essa necessidade foi muito ampliada pela psicanálise. Faço psicanálise há 40 anos e leio sobre psicanálise. Portanto, quando estou falando uma coisa minha através do trabalho, algo que senti, que pensei, que fiquei com medo, que me angustiou, que vi num sonho, e que, quando acordei, ficou na minha cabeça, não dava para abrir o jornal e saber o que estava acontecendo no planeta Terra, porque estava ainda envolvido com isso. Quando produzo isso, eu falo de questões que pertencem a muitas pessoas. Talvez não pertençam a outras. E, quanto a esses grupos que, de alguma forma, são fechados, eu não acho que eles estejam fechados, é o que sinto. Eles podem estar fechados para mim, e eu sei que estão. Inclusive, eu fico muito surpreendido, porque alguns grupos que deveriam me acolher, uma vez que eu estou trabalhando com questões muito próximas as deles, não o fazem. Como a moça que não pôde interpretar a dona Ivone Lara. Isso é um exagero sem tamanho.





Voltando ao Eros, acho que essa minha rede de ligação é algo que se dá internamente. Isso não vem do pensamento, vem de uma região muito profunda. Até escrevi uma coisa sobre isso. Às vezes, eu percebo o bicho, o bicho... Nós não chegamos aqui de disco voador. Saímos do mar. Os bichos viraram nós, de alguma forma. Eu sinto que existe um bicho lá dentro. Um exemplo: eu tenho pavor, horror de avião. Mas quando o avião levanta voo, eu fico tão deslumbrado que esse bicho, com milhares, milhões de anos, também se deslumbra, e passa o medo. Essa região onde está o bicho, não consigo atingir com meu consciente, mas percebo todas essas sensações. O que eu sinto é que alguma coisa vem lá do fundo dessa região, e vai chegando um momento em que começo a entender melhor aquele sentimento. Depois, ele chega a uma região que não é consciente, mas que eu já começo a decodificar. E uma parte dessa estrutura chega ao consciente. Isso está ligado à vontade de participar ao outro. Sendo assim, o que você falou sobre o Eros, de alguma maneira, tem a ver com conseguir trazer isso à tona. Numa imagem alegre, como se subissem, das profundezas até o consciente, agradáveis ou dolorosas borbulhas de champagne. Que, nesse caso, podem ser transformadas em comunicação. Isso talvez seja o Eros.

**MF** – Eros é também o deus das epifanias.

**VA** – Epifania, eu adoro. Agora, Marisa, eu gostei muito que você tenha citado o meu último trabalho. Não que seja o último trabalho que eu faço. Estou fazendo um projeto que será o meu trabalho derradeiro, e é em homenagem a um artista que eu gosto muito, o On Kawara. Porque eu também não tenho esse negócio de “eu só gosto de fulano e não gosto de sicrano”, isso de, se você gosta de Bacon, não pode gostar de Pollock. Não, eu gosto de tudo. E On Kawara é um artista que me impressionou

muito em relação ao tempo. Ele mandava para as pessoas do circuito da arte um cartão-postal ou um telegrama onde estava escrito: *“I am still alive. On Kawara.”*. Claro, isso tem a ver com o tempo, com ele naquela hora, naquele dia. Mas tem uma outra coisa que talvez ele nem tenha percebido: o lado um tanto patético da afirmação *“ainda estou vivo”*. Essa percepção me perturbou. Eu fiquei pensando muito nessa afirmativa. Logo eu quis fazer uma pintura em homenagem a ele, que era *“You are still alive, On Kawara”*. Que, a princípio, era para On Kawara, mas isso seria uma mentira, ele não está mais vivo. Contudo, eu posso, em homenagem a ele, mandar para algumas pessoas. Mas achei que isso era pouco e desisti da ideia. Um dia, eu percebi que havia uma possibilidade daquilo fazer sentido. Um sentido extremamente poético, que era fazer uma listagem das pessoas a quem eu quero enviar essas pinturas, que não estão à venda. É a uma lista que já tem trezentas e tantas pessoas, e elas receberão as pinturas no dia seguinte ao da minha morte. Quer dizer, *“you are still alive”* vai fazer sentido porque eu já estarei morto. Porque, se eu não estivesse morto, era a mesma coisa que eu pegasse o telefone e ligasse para cada um e falássemos: – “Oi, tudo bem? Você ainda está vivo.”; – “Oh, é mesmo, você também!”; – “Vamos tomar um café um dia desses?”; – “Vamos, ligue-me no mês que vem, que eu vou viajar.” Isso seria uma bobagem. Porém, quando, naquele momento, você recebe e sabe que eu morri, *“you are still alive”* tem outro sentido, que não é apenas um significado intelectual, mas um significado basicamente poético. Por isso eu fico muito contente por Marisa Flórido ter citado esse trabalho. Ela está na minha lista.



*You are still alive* (2015-), todas as pinturas são tinta acrílica sobre tela. Fotos de Rafael Adorjan.

**MF** – Voltando ao *You are still alive*, era aquilo que eu falei a respeito do pacto, do contrato que você estabelece após a sua morte e que transforma também todo o sentido da representação. Representação é a conjuração de uma ausência, tornar presente uma ausência. Eu estou na sua lista e, por mais que você coloque aquilo como retrato...

**VA** – Está gravando? Quero isso gravado, por favor!

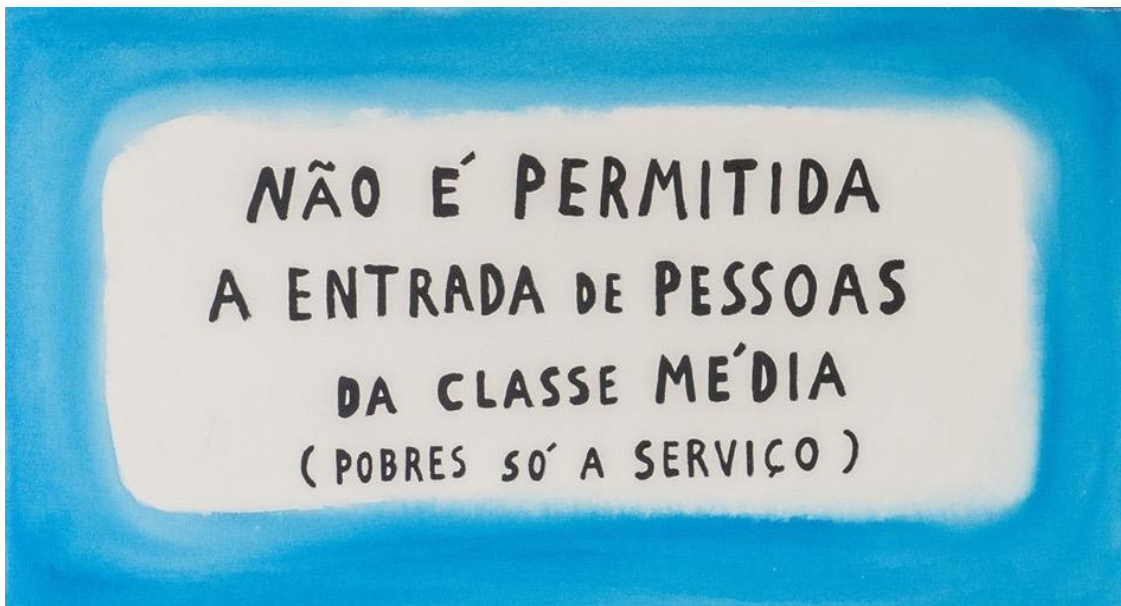
**MF** – É também a devolução de um espelho e de uma ausência. É a conjuração de sua ausência, naquela presença adiada, mas é, também, da minha própria ausência, um espelho vazio rebatido, né? Estamos sempre ausentes de alguma forma. É curioso, porque o trabalho é uma prodigalidade de cores.... Ele é muito festivo!

**VA** – São bandeiras.

**MF** – Vamos para a próxima questão, sobre palavra e imagem. Pois eu vejo várias formas da palavra entrar no seu trabalho. Ou ela entra como uma legenda, como uma anotação à margem, ou ela entra nos balões (seus personagens falam alguma coisa, como no universo dos quadrinhos), ou são frases apropriadas e desviadas como em *You are still alive* (de On Kawara, *I'm still alive*), ou são anúncios nos jornais, ou frases em neon, ou paradoxos visuais, como em Magritte. Tem muito desse jogos *magritteanos* ou dadá.

**VA** – Magritte é fundamental para mim.

**MF** – E muitos também são aforismos, que têm um sentido muito ambíguo. Essa é a grande inteligência dessas frases. Como *Homenagem às vítimas do dinheiro*. Nunca se sabe muito bem do quê ou de quem ou a quem se está falando ali, há aberturas e imprecisão de sentidos. “Não é permitida a entrada de pessoas de classe média.” Tem sempre um jogo que nos coloca num mal-estar. Sua inteligência é furar esse dito como um jogo, nos levando a estranhar o fundo moral nele encerrado.



*Não é permitida a entrada de pessoas de classe média (pobres só a serviço)*, (2009), acrílica sobre tela.

Foto de Vicente de Mello.

VA – E, ali, naquele outro [Marisa aponta para o quadro na exposição], tem uma imagem de um pequeno revólver e a frase “esta pintura dispensa flores”, que é uma coisa muito comum em enterros. Aquela pintura não precisa de mais nada, já tem um revólver ali.



*Esta pintura dispensa flores* (2001), acrílica sobre tela. Foto de André Sheik.



**MT** – É uma suspensão de expectativas.

**VA** – Exatamente.

**MF** – E a escrita é uma imagem, por mais que em nossa tradição seja fonética e tente esvaziar o caráter ideográfico dela. Você tem questões muito profundas sobre essa relação entre a imagem e a palavra. Um quadro que eu gosto muito é *E se as imagens não falam por si, falam por quem?* São muitas as questões colocadas. As imagens falam? Quem fala por elas? Elas encarnam as palavras? A quem as palavras se destinam? Quem fala em nome de quem? Para quem? E as palavras são imagens e, ao mesmo tempo, são silêncios, rumores, balbucios. Isso é uma coisa trabalhada desde o início, desde as suas primeiras telas já está presente.



*Se as imagens não falam por si, falam por quem* (2010), acrílica sobre tela. Foto de André Sheik.

**VA** – Ali [ele aponta] tem um outro onde está escrito “amor, sexo, diversão.” Eu até complementaria com mais uma coisa. Eu desenho desde garoto. Houve um momento, por volta dos meus 19 ou 20 anos, eu estava começando a análise, quando li que os matemáticos, depois dos 30 anos, não criam mais nada novo, e que muito poucos artistas criaram alguma coisa nova na velhice. O que não é verdade, basta pensar em Beethoven, por exemplo. Tive uma ideia por causa desse temor que eu tinha de que acabaria a minha criatividade. Por sorte, não acabou. Todos os dias, eu tenho vinte ideias razoáveis. E, de vez em quando, uma boa. Eu continuo com criatividade. Eu pensava o seguinte: “eu vou deixar os desenhos engraçados para transformar em pintura, porque é mais fácil pintar do que criar”. Então, como disse Adolfo Montejo Navas [curador da exposição] no livro que ele escreveu e organizou sobre o meu trabalho, eu tenho milhares de desenhos, e vou acabar jogando fora coisa que é legal. Aí eu passei a recortar algumas imagens, especialmente mais atuais. Este trabalho, que está aqui [aponta para a pintura *Encontraram uma arara morta dentro do samovar da vovó*], foi feito já com recortes de desenhos, no qual, depois, eu construí uma paisagem fictícia, mas que forma um conjunto meio de colagem, meio caótico inclusive com um retrato da Marisa Flórido, ali em vermelho, pois, quando eu terminei de pintar, reconheci que era ela. Também tenho usado partes de desenhos que eu não gosto. Descobri que, cortando com uma tesoura, ficam pedaços, como uma orelha ou um olho de uma outra figura. Também uso recortes com palavras ou números dos papéis que eu uso para desenhar, como envelopes de correspondência ou contas. Eu estou absorvendo isso e, numa pintura, no lugar de gaiotas, aparece a frase “depois de amanhã”. Isso não é uma tentativa minha de falar sobre um assunto. É a letra que está ali mesmo, o grafismo que já



estava no papel. Está me agradando muito, eu estou gostando muito. Nessa situação, as palavras estão entrando por acaso, e o que elas significam está em aberto.



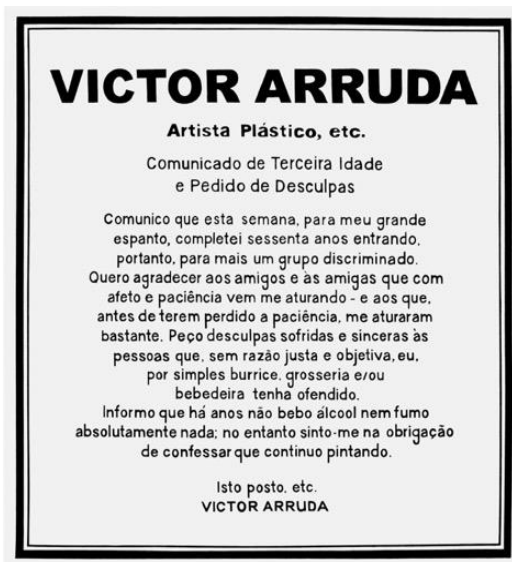
*Encontraram uma arara morta dentro do samovar da vovó* (2018), acrílica sobre tela. Foto de André Sheik.

**MF** – Já que você é o senhor dos laços, o senhor dos vínculos, de alguma forma mostra como é abstrata a relação entre a coisa e o nome que a nomeia, como essa relação é de uma arbitrariedade, de um abismo, acredito que há no seu trabalho também uma possibilidade infinita de enunciação.

**ASh** – Uma última pergunta: quando eu falei que o tema da revista era transgressão, você disse que não era transgressor e que até queria ser freira.

**VA** – Eu fui freira na minha última encarnação. E deu tudo errado, né? Porque eu fui freira junto com soror Mariana Alcoforado, que escreveu *As cartas portuguesas*,

aquelas cartas desesperadas de amor. Eu me senti muito injustiçado como freira, porque era eu quem ditava as cartas. Vocês sabem que a freira Mariana Alcoforado se apaixonou por um soldado francês em Portugal. Pois é, ela era minha companheira de catre. E, antes do soldado francês chegar, nós duas tivemos uma coisinha. (risos)



1 e 3 Anúncios (2007-2011), acrílica sobre tela; 1 e 3 Anúncios (2007-2011), página de jornal. Fotos de Alisson Prodlik.

## Panecástica mitopoética: jogos de graça

Leandro Gaertner<sup>1</sup>

**Resumo:** Neste artigo dialogamos sobre o antigo gesto de aprender e de ensinar música. Optamos por sublinhar as rodas musicais enquanto encontros maravilhosos, que existem, resistem e se propagam através de sua própria realização. Este simples fato encerra a possibilidade de algo existir sem explicação, ou seja, de existir por causa de sua real ação, de sua realização. Rodas de Choro são encontros de criação artística em grupo, de maneira colaborativa, solidária, um ouvindo o que o outro toca, todos ouvindo todos, de maneira voluntária, com tempo e espaço lúdico para se divertir improvisando entre amigos. Acreditamos que jogos não agônicos, como as rodas musicais livres, têm muito a contribuir na elaboração dos currículos e objetivos da educação musical contemporânea.

**Palavras-chave:** Panecástica, Roda de Choro, Educação Musical

**Title:** Mythopoetic panecastic: circle of joy

**Abstract:** In this article we talk about the ancient gesture of learning and teaching music. We chose to highlight the group musical practice as wonderful meetings which exist, hold on and spread through their own happening. This simple fact ensures the possibility of something existing without explanation, namely something because of its real action, its realization. A *Roda de Choro* is a group meeting for artistic creation, in a collaborative, supportive way, one listening to what the other plays, all willingly listening to everyone, with time and ludic space for having fun by improvising with friends. We believe that non-agonistic games, such as free music practice, have much to contribute for the curricula design and the contemporary music education goals.

**Keywords:** Panecastic, *Roda de Choro*, Musical Education

### Encontros maravilhosos

Quando na *Teogonia* de Hesíodo, as musas propiciam a felicidade, não se trata do momento de alegria banal e do riso fácil.

Mas de um encontro essencial do homem com o universo e com os deuses.

*Glória Kirinus*<sup>2</sup>

Fazer música livre e colaborativamente entre amigos é a mais cristalina vontade de potência. Encontrar-se em roda para musicar a vida num território comum e

---

<sup>1</sup> Flautista e educador musical, doutor em Musicologia pela Universidade Paris-Sorbonne (Paris IV). Atuou como docente na Universidade do Vale do Itajaí (Univali) e na Universidade Federal do Paraná (UFPR). Dentre os principais interesses de pesquisa estão as práticas musicais comunitárias, a roda de choro, a aprendizagem e o ensino de música em contextos educacionais colaborativos, dialogando Música, Educação e Filosofia. Reside em Curitiba. (legaertner@hotmail.com)

<sup>2</sup> KIRINUS, 2011, p. 96.



aberto às expressões espontâneas, às intuições, à heteronímica, aos múltiplos devires transfigurados pelo ritmo e pelo gesto musical é sem dúvida algo maravilhoso por nos trazer momentos de felicidade coletiva. E a marca mais profunda desta alegria compartilhada verifica-se na *igualdade* entre seus indivíduos, entre aqueles que jogam. Possuímos, cada um de nós, diferentes vontades, que podem ser observadas como razoáveis ou não, mas todos somos iguais na inteligência. Precisamos considerar esta inteligência compartilhada para abirmos a conversa, o diálogo, enfim, para fazermos música em conjunto. Quando a arte da conversa morre no julgamento do ser superior, iniciam as regras do jogo da guerra, pois cessa a razoabilidade coletiva e individual. As práticas musicais em grupo somente se desenvolvem se existe um clima de solidariedade entre seus jogadores que lá estão para construir algo, para dar continuidade a algo grandioso. O Ser solidário é alguém que reconhece as diferenças do outro e também sua potência criadora, traz essa força para seu lado porque sente que juntos podem mais: uma nova frase, uma nova harmonia, uma nova combinação rítmica, um gesto ainda mais tocante, um encontro sonoro inusitado, uma surpresa que só aquele momento de encontro poderia fazer surgir. Músicos reunidos em roda para jogar preservam a alteridade, aceitam as singularidades de cada amigo, de cada corpo que também emite seu discurso, que divide em grupo sua vivência e suas vontades mais profundas. Jogadores que buscam se divertir livremente na ação de um encontro maravilhoso são pessoas emancipadas, estão conscientes de sua emancipação enquanto seres criativos porque experienciam, em si e nos outros, o verdadeiro poder do espírito humano. Uma vez percebida a felicidade de jogar, não



são necessárias explicações adicionais, pois o círculo da emancipação e da graça já começou.

Quando nos divertimos em grupo, jogando, brincando, sentimos que estamos entre iguais, isto é, todos são muito importantes, não existe hierarquia. Ficamos tristes se alguém precisa sair e deixar o grupo, sentimos que aquela voz faz falta. Acredito que a maioria de nós já viveu o fim de algum jogo, de alguma alegria que gostaria de fazer durar “pra sempre”... Todos nós já presenciamos o choro sincero de uma criança quando tem que ir embora e parar de brincar. Os jogos de graça que experienciamos desde nossa infância nos ensinam a partilhar momentos felizes e seu encanto consiste em ritornelar a própria vida. Pessoas reunidas para fazer música com liberdade e solidariedade, como ocorre em rodas de Choro, de Jazz, em rodas para batucar, para dançar ou para cantar, são modos de ação perfeitamente razoáveis, pois nestes encontros sempre existe a possibilidade da réplica, da nova pergunta e da nova resposta. Verificamos entre os chorões sempre a expectativa do encantamento, do prazer de Ser e de Estar em ação criativa, divertida, recreativa, apaixonada: chorões, jazzistas, cirandeiros, mestres do tambor e das cantorias estão sempre prontos para jogar e significar.

Para Jacques Rancière podemos “sonhar com uma sociedade de emancipados, que seria uma sociedade de artistas” (RANCIÈRE, 2013, p. 104). Pessoas emancipadas são pessoas libertas da *comparação*, a matéria prima da *agonia* e da *desigualdade*. Acreditamos que a música feita em grupo de modo colaborativo, entre *iguais* que não desejam competir e vencer, mas sim fruir na aura do instante criativo, onde todos vencem na alegria, é duradoura no tempo e têm sementes por múltiplas culturas de nossa terra sonora: esta música simplesmente segue se transformando,



se renomeando a cada nova percepção, em contínua metamorfose de si no jogo de ritornelos, como ocorre no Choro, no Jazz ou em qualquer outro jogo musical livre, que inclusive pode estar renascendo neste exato momento em algum lugar.

Os jogadores da música livre se reúnem para criar, multiplicar, sentir o raro e efêmero fogo da vida em profunda alteridade e conexão. Por outro lado, indivíduos que se unem a outros através da *comparação* certamente estão em busca de alguma Verdade Superior, algo Ideal, Total, algo que comprove a Desigualdade. Indivíduos ligados a outros pela *comparação*, “reproduzem esta desrazão, esse embrutecimento que as instituições codificam e que os explicadores solidificam nos cérebros... Essa produção da desrazão é um trabalho no qual os indivíduos empregam tanta arte e tanta inteligência quanto o fariam para a comunicação razoável das obras de seu espírito” (RANCIÈRE, 2013, p. 118). Mas, na era da reprodutibilidade espetaculista, da fetichização do devir máquina pela propaganda totalitária, a comunicação razoável entre indivíduos resiste: o chorão de domingo ou o sorridente sambista no fundo de seu quintal, o músico de fim de semana ou o artista profissional mergulhado em sua arte diariamente, estão todos interessados no algo mais que a música pode nos dar, estão interessados no maravilhamento. Na música compartilhada livremente em conjunto não há hierarquias entre seus jogadores, afinal não existe voz dominante se estamos entre amigos e voluntários com vontade de brincar.

Ao jogador agônico, aquele que se interessa em competir, excluir a participação do outro e vencer, a vontade foi pervertida e este “não cessa de empregar a inteligência, mas sobre a base de uma *distração* fundamental” (RANCIÈRE, 2013, p. 118). Ao jogador que insiste em recusar “a aura de ideias irradiantes”, que se





recusa a adivinhar ou ser adivinhado, ao jogador dogmatizado que não observa nossa capacidade de criar improvisando, este competidor “habitua a inteligência a só ver o que concorre para a preponderância, o que serve para anular outra inteligência” (RANCIÈRE, 2013, p. 118). Uma vontade razoável sempre preza por falar a seus semelhantes e a não distrair-se na desigualdade. Músicos livres ao modo de chorões nos apontam por onde trilham os emancipados, aqueles que sabem seguir fora do “sistema de explicações aperfeiçoadas” (RANCIÈRE, 2013, p. 179) das instituições. O repertório do Choro aumenta e transforma-se ao longo de tantos anos porque sua tradição popular, que pertence às comunidades e sua gente, não prevê nenhum tipo de “exame aperfeiçoado”, como qualquer outra prática musical coletiva viva, não prevê uma “representação exemplar da onisciência do mestre e da incapacidade do aluno em jamais igualar-se a ele” (RANCIÈRE, 2013, p. 179). Quando presenciamos uma roda musical feita de pessoas animadas e entusiasmadas logo entendemos que trata-se de uma brincadeira, um jogo aberto a quem desejar participar, explicitamente alegre e solidário.

Rancière traz aos nossos dias o sonho revolucionário de Joseph Jacotot (1770-1840), o sonho de viver a filosofia panecástica, a igualdade entre homens e mulheres que não julgam a moralidade dos discursos e não esperam nenhum tipo de verdade a ser revelada pela força das palavras ou por qualquer jogo de linguagem. “Sabemos o que isso significava: em *cada* manifestação intelectual humana há o todo da inteligência humana” (RANCIÈRE, 2013, p. 186). Este é o encontro entre iguais, sem hierarquia entre seus oradores em sensível relação de alteridade, “pois a verdade se sente, não se diz” (RANCIÈRE, 2013, p. 186). Ao





panecástico importa a intenção de comunicar, ele reconhece o outro “como sujeito intelectual capaz de compreender o que outro sujeito intelectual quer lhe dizer” (RANCIÈRE, 2013, p. 187). Uma roda de Choro, uma roda tambores ou uma roda de dançarinos de Hip-Hop são exemplos de encontros panecásticos, reuniões de pessoas para jogarem com as Musas e serem felizes em si mesmos, independentes da sorte (RANCIÈRE, 2013, p. 105).

O panecástico se interessa por todos os discursos, por todas as manifestações intelectuais, com um só objetivo: verificar se eles põem em ação a mesma inteligência; verificar, traduzindo-os uns nos outros, a igualdade das inteligências. (RANCIÈRE, 2013, p. 187)

Em rodas musicais colaborativas, sejam jogos explicitamente tradicionais ou não, verificamos a igualdade. Amigos reunidos para fazer música assumem e atribuem grande importância a cada voz presente, os músicos ao redor de uma mesa abrem os braços a cada novo chorão que aparece... A razoabilidade deste encontro de pessoas consiste na ação criativa coletiva ética, solidária e não excludente. Encontros musicais livres celebram o gênio humano: “aprender, repetir, imitar, traduzir, decompor, recompor” (RANCIÈRE, 2013, p. 101), é a lição dos poetas, “em resumo, toda essa *improvisação* não é muito mais eloquente do que os poemas?” (RANCIÈRE, 2013, p. 100), nos pergunta Rancière. A possibilidade de improvisar durante uma prática musical coletiva é o grande segredo que une os jogadores, todos podem arriscar, vagar, tentar, jogar também sua voz dentro do jogo de expressões, todos podem improvisar no jogo de ritornelos, aí está a *igualdade*.

Ao modo de uma conversação, a música em roda também faz-se através do improviso. Ora, não precisamos antecipar com exatidão palavra a palavra, vírgula a vírgula, tudo o que iremos falar quando conversamos normalmente. Na música em



roda, também não precisamos saber de antemão tudo o que irá acontecer no discurso musical. Mesmo no Choro ou no Jazz, e seus tradicionais códigos de jogo, nós também improvisamos: a arte de chorões e jazzistas também imita a variedade da vida. “Num certo sentido, toda arte é improvisação” (NACHMANOVITCH, 1993, p. 19) e “a improvisação é a forma mais natural e mais difundida de fazer música. Até o século passado, era parte essencial da tradição musical do Ocidente” (NACHMANOVITCH, 1993, p. 19), escreveu Stephen Nachmanovitch: “Leonardo da Vinci foi um dos pioneiros em improvisações na *viola da braccio*. Com seus amigos, compôs óperas inteiras em que tanto a poesia quanto a música eram criadas na hora” (NACHMANOVITCH, 1993, p. 19). A improvisação, a arte da conversa, sempre aqueceu os encontros humanos. Seja na música dos renascentistas, no baixo cifrado dos barrocos ou nas sequências de acordes do Choro e do Jazz, as Musas sempre foram extremamente generosas. “Algumas improvisações são apresentadas no momento em que nascem, inteiras e de repente; outras são ‘improvisações estudadas’, revisadas e reestruturadas durante certo tempo antes que o público possa desfrutá-las” (NACHMANOVITCH, 1993, p. 19). O compositor solitário em seu processo de escrita criativa depura lentamente sua improvisação, nas palavras de Arnold Schoenberg: “...compor é ralentar a improvisação; muitas vezes não se consegue escrever tão rápido quanto a corrente das ideias” (SCHOENBERG, 1950, p. 98)<sup>3</sup>. Os compositores sempre beberam a água fresca da tradição popular na hora de criar, na hora de recontar o mundo. A música espontânea tradicional desta ou daquela comunidade, desta ou daquela cidade, deste ou daquele povo, ou como Schoenberg denominou, a “*natural folk music*” ou a

---

<sup>3</sup> Tradução nossa. Original: “...composing is a slowed-down improvisation; often one cannot write fast enough to keep up with the stream of ideas.”



“*real folk music*” é sempre perfeita, nascida da improvisação, como um “relâmpago de inspiração” (SCHOENBERG, 1950, p. 199)<sup>4</sup>. E, esta arte do povo que alicerça todas as criações artísticas, só pode existir, ou sobreviver *in natura*, “espontaneamente, como uma inspirada improvisação” (SCHOENBERG, 1950, p. 202)<sup>5</sup>.

Artistas que venceram a distância dos tempos e se tornaram clássicos como Bach, Mozart ou Beethoven eram, antes de tudo, grandes improvisadores, que conseguiram imprimir à tinta a mesma destreza que tinham nos instrumentos musicais. “Quando chegou a Viena, Beethoven se tornou conhecido como um surpreendente improvisador ao piano, só mais tarde como compositor” (NACHMANOVITCH, 1993, p. 19). Mozart foi um dos maiores improvisadores na pena e no papel, “escrevia sem interrupção imaculadas partituras, inventando a música na velocidade que conseguia imprimir à pena, praticamente sem rasurar uma só linha” (NACHMANOVITCH, 1993, p. 20). De um jeito diferente, as composições de Beethoven passavam por “um laborioso e vigoroso processo de esboço, correção, reescrita e redefinição” (NACHMANOVITCH, 1993, p. 20). Os caminhos da música em sua mente podem ser acompanhados passo a passo através de seus cadernos e anotações, à primeira vista, um *corpus* caótico, mas que foi desnudado numa *opera* sem precedentes. Estes grandes músicos de outras eras nos deixaram, através da escrita, sua tremenda energia vital, sua vontade de criar, de improvisar no jogo das Musas.

---

<sup>4</sup> Tradução nossa. Original: “Natural folk music is always perfect, because it stems from improvisation-that is, from a lightning flash of inspiration.”

<sup>5</sup> Tradução nossa. Original: “Real folk music could not exist, or survive, were it not produced similarly: spontaneously, as an inspired improvisation.”



No século XIX, o surgimento da sala formal de concertos pôs fim à improvisação. A Era Industrial trouxe consigo uma valorização excessiva da especialização e do profissionalismo em todos os campos de atividade. Os músicos, em sua maioria, viram-se restringidos a executar nota por nota as partituras escritas por um grupo de compositores que de alguma forma tinham acesso ao divino e misterioso processo de criação. A composição e a execução foram se separando gradualmente, em prejuízo de ambas. Formas clássicas e populares também foram se afastando cada vez mais, novamente em prejuízo de ambas. O novo e o velho perderam contato e continuidade. Entramos num período em que os frequentadores de concertos passaram a acreditar que os bons compositores estavam mortos. (NACHMANOVITCH, 1993, p. 20).

Nachmanovitch observa também que no século XX a improvisação volta à cena com o Jazz, com a música indiana e outras tradições que “devolveram ao músico o prazer da criação espontânea” (NACHMANOVITCH, 1993, p. 20). Em outras formas de expressão artística, como no teatro *augusto* ou *branco*, na dança ou na pintura<sup>6</sup>, a improvisação igualmente ressurge em nossos dias como *modus operandi*, “não apenas como técnica capaz de produzir um novo trabalho dentro do estúdio, mas na forma de performances totalmente espontâneas apresentadas ao público como obra acabada” (NACHMANOVITCH, 1993, p. 20). A arte musical dos dançarinos Marquese Scott e Poppin John<sup>7</sup>, por exemplo, atualizam múltiplas possibilidades de performance sem uma coreografia pré-estabelecida. São artistas capazes de fazer sua arte em qualquer lugar, conseguem brincar no jogo de gestos em criações espontâneas *solo* ou em grupo; arte que pode ser verificada em diversos vídeos disponíveis online. O flautista Greg Patillo também ensina o jogo polifônico das

<sup>6</sup> Nachmanovitch cita a série de pinturas *Improvisações*, de Wassily Kandinsky (1866 - 1944), onde o pintor “traça estados de espírito e transformações na forma como lhe ocorriam.” (p. 21).

<sup>7</sup> Cito aqui dois dançarinos contemporâneos, Marquese Scott e John Wesley Austin “Poppin John”, artistas que alcançam atualmente marcas históricas, com centenas de milhares de visualizações no Youtube, através de uma arte inovadora a cada segundo, que congrega diversos gestos corporais, que aqui chamarei de *tópicos da dança*, como o *robô* ou o *homem máquina*, o *desenho animado*, a *onda*, a *bola de energia*, o *cubo*, o *moonwalk*, a *bicicleta*, o *boneco*... Este conjunto de movimentos de dança, associado à música essencialmente eletrônica e minimalista (de narrativa bastante linear e episódica, mas sem abrir mão totalmente dos refrões) é conhecido hoje, de uma maneira genérica, como *Dubstep* ou mais especificamente como *Poppin*.



musas, ao demonstrar em seus vídeos online, como realiza a arte de tocar a flauta melódica, ao mesmo tempo que *'busca a batida perfeita'* através do *beat-box*: além de improvisar sobre músicas conhecidas, de certa maneira canônicas na percepção de um vasto público contemporâneo, emancipado emancipador, Patillo também se lança em jogo criativo no instante, na pura invenção musical compartilhada entre milhões de internautas mundo afora.

“Muitos músicos são extraordinariamente habilidosos na execução das notas impressas numa partitura, mas não sabem como essas notas foram parar lá e se sentem inseguros de tocar sem lê-las” (NACHMANOVITCH, 1993, p. 21). Quanto a isso, Nachmanovitch diz que a teoria musical não pode ajudar em nada, pois “ela apenas ensina as regras da gramática, mas não o que dizer... Como é que alguém aprende a improvisar? A única resposta possível é uma outra pergunta: O que nos impede?” (NACHMANOVITCH, 1993, p. 21). Todos nós somos improvisadores porque falamos. É fato que improvisamos quando conversamos ou quando escrevemos; ou então, dificilmente não experimentamos uma situação de improviso quando saímos do conforto de casa e viajamos. Numa roda musical livre entre chorões, jazzistas, cantores ou cirandeiros, caminhamos sempre por cidades desconhecidas, como os viajantes por intuição, que descobrem recantos secretos, mais gratificantes que a excursão metodicamente planejada, testada e aprovada. A música espontânea, como um trajeto intuitivo e não agônico, também lembra a pintura a nanquim ou a caligrafia oriental: o deslizar do pincel cheio de tinta negra sobre os poros do papel branco não permite que nenhum traço seja apagado ou refeito, cada movimento é único, é a marca do pintor-caligrafista no espaço e no tempo. “O impulso individual que nasce do ventre e se comunica para o ombro, e





daí para a mão, para o pincel e para o papel, deixa seu traço definitivo, um momento único congelado para sempre no papel” (NACHMANOVITCH, 1993, p. 33).

A possibilidade de improvisar livremente, a salvo de qualquer comparação distraída é a liberdade alcançada pelo gênio emancipado. Michelangelo se referia ao *intellecto*, como uma inteligência imaginativa que, como sabemos, era capaz de “remover superfícies aparentes para revelar ou libertar a estátua que está contida na pedra desde o início dos tempos” (NACHMANOVITCH, 1993, p. 39). O artista como um tipo de arqueólogo que com seu olhar atento, sensível, consegue penetrar camadas do tempo, do espaço e da matéria, de um jeito cada vez mais profundo, recuperando e libertando “não apenas antigas civilizações, mas algo que ainda está por nascer, algo nunca visto nem ouvido antes, a não ser pelo olho interior, pelo ouvido interior” (NACHMANOVITCH, 1993, p. 39). O músico, aquele que brinca com o tempo, aquele que tem diante de si “um bloco de tempo ainda não esculpido” (NACHMANOVITCH, 1993, p. 39), sente o *intellecto*, a imensidão de pensamentos transformantes que nos compõem. Nas palavras de Nachmanovitch, “é a corrente da consciência, um rio de lembranças, fragmentos de melodias, emoções, fragrâncias, anseios, antigos amores, fantasias” (NACHMANOVITCH, 1993, p. 40). São os devires, as diferenças, as variações que podemos tocar livremente no jogo de ritornelos, na música, na escultura, na pintura, na dança, no teatro, na gravura, no cinema, nas rodas de leitura literária ou em qualquer roda aberta de conversação.

Artistas emancipados, habituados aos encontros maravilhosos, compartilham a vontade de felicidade, um sentimento coletivo e solidário. O jogo, o rito e a festa, é



o impulso em direção à vida que tem sua expressão em diversas línguas: *axé* no candomblé afro-brasileiro, *baraka* para os sufis no Oriente Médio, *kundalini* e *prana* na Índia, *mana* na Polinésia ou *élan vital* em Paris, é o desejo de alegria para si e para o outro. É, em poucas palavras, a crença num presente bem vivido, em intensidade e em real comunhão com a existência, é a certeza que estamos aí para adivinhar algo maravilhoso.

### **Destinação feliz**

Jogadores reunidos na panecástica mitopoética experimentam a fruição do tempo compartilhado, desfrutam a partilha de momentos felizes. Sejam músicos improvisando mil devires e mil arquétipos, sejam os encontros de pessoas abertas à heteronímica da leitura literária, estes são seres poéticos, ou como poetiza a escritora Glória Kirinus, trata-se do ser “mitopoético”, do ser “integrador e integrado com e na sua ambiência... capaz de aceitar com naturalidade a *con-fusão* dos contrários e de criar o novo a partir do caos *con-fusional*” (KIRINUS, 2008, p. 74). Este é o ser pluralista que resiste e que, “apesar dos degraus entre tantas outras sinalizações impostas pela sociedade pós-industrial, sabe integrar-se na invisível corrente semiológica do universo, conjugando-se com ele” (KIRINUS, 2008, p. 74). É o ser que imagina novos mundos, multiversos possíveis, é o ser que ainda sonha perante uma noite estrelada e transita no jogo das simetrias possíveis: “jogar um poema ao cosmos é brincar de cosmólogo, inundando uma nova criação, uma outra maneira de dizer ao mundo: amanheceu de novo, a noite passou” (KIRINUS, 2011, p. 105). No fundo, é a vontade imaginativa que permeia todas as invenções e descobertas. Uma roda de leitura literária seguida de conversação livre entre indivíduos voluntários é, ao modo de uma roda de Choro, um encontro panecástico mitopoético. “A panecástica não dizia a verdade, nem pregava qualquer moral. Além disto, era simples e fácil como o relato que cada qual faz de suas aventuras intelectuais” (RANCIÈRE, 2013 p. 187-188). Nestes encontros artísticos contemporâneos, ritornelamos ancestrais jogos rituais ao redor do *Mithos*, isto é, daquilo que pode ser relatado (KIRINUS, 2008, p. 26), daquilo que



serve de matéria prima para os nossos jogos de linguagem. Re-citamos o repertório do Choro, do Jazz, do Samba, das cirandas folclóricas e de tantos outros repertórios comuns, e pelo jogo ritual nos religamos ao mito latente.

A felicidade dos indivíduos e também de suas comunidades depende da nutrição de sua memória, depende do espaço e do tempo destinados à imaginação, “não é por acaso que os ritos sociais tornam-se não apenas necessários, mas até urgentes. Um exemplo destes ritos sociais é o carnaval. Este ritual universal exige da massa humana, ano a ano, seu grito e coreografia milenar” (KIRINUS, 2008, p. 88). Artistas do improviso recitam e religam-se ao mito que carregam e através desta tradição da ação poética tudo é variado; os fazedores de arte e poesia, como a criança, “respondem bem a esse jogo de surpresas com a linguagem” (KIRINUS, 2011, p. 26). Kirinus discorda “da cunhada frase ‘a poesia não serve para nada’...

É verdade que a utilidade que resulta de ler, escrever ou compreender a poesia não tem medida em graus, quilômetros, horas ou notas avaliativas. E nem precisamos procurar uma oferta de palavras no supermercado mais próximo, porque elas já estão disponíveis para nós. Mas podemos constatar, na leitura e na criação de poesia, um estado natural, como diz sabiamente Bachelard<sup>8</sup>, de uma *amplidão feliz*. Mesmo que o poema trate da morte mais cruel ou do drama mais tenso e insuportável, o reconforto pertence à índole da estética e da criação. E também pertence ao outro, nosso semelhante que nos oferta com a palavra vivida e sobrevivida. (KIRINUS, 2011, p. 95)

Falar de música é obviamente falar de poesia. Falar ou escrever sobre música e seus tantos segredos é mais fácil quando adentramos no território dos jogos de linguagem mitopoéticos, quando deixamos os pensamentos mais afrouxados e sensíveis ao instante fecundo, quando jogamos também no verbo poético. Aos descrentes do *impossível verossímil*<sup>9</sup>, o poeta Manoel de Barros nos escreveu logo na porta de Entrada de seu livro “Poesia Completa”, quatro “desenhos verbais”:

- 1) É nos loucos que grassam luarais;
- 2) Eu queria crescer pra passarinho;
- 3) Sapo é um pedaço de chão que pula;
- 4) Poesia é a infância da língua;

<sup>8</sup> Kirinus referencia no livro “Synthomas de poesia na infância”, as seguintes obras de Gaston Bachelard: *A terra e os devaneios da vontade* (1991), *A terra e os devaneios do repouso* (1990), *A poética do espaço* (1989), *A poética do devaneio* (1988), publicados em São Paulo pela editora Martins Fontes e *O direito de sonhar* (1986), publicado em São Paulo pela editora Difel.

<sup>9</sup> De acordo com Manoel de Barros, o *impossível verossímil* remonta aos tempos do “mestre Aristóteles”. (BARROS, 2013, p. 7).



Sei que os meus desenhos verbais nada significam. Nada. Mas se o nada desaparecer a poesia acaba. Eu sei. Sobre o nada eu tenho profundidades. (BARROS, 2013, p. 7)

“Se a palavra é uma garça ou uma graça que ganhamos de graça, por mais afundado que esteja o barco, a poesia é uma receita gratuita de felicidade” (KIRINUS, 2011, p. 95): na poesia, venha ela de onde vier, simplesmente podemos ser mais. A poesia carrega nossa potência, nela experimentamos criar, recriar, improvisar... Jogadores musicais experimentam a liberdade poética, a liberdade de expressão no jogo de ritornelos, a salvo dos bloqueios da comparação desigualitária. As práticas musicais coletivas seguem bem vivas em diversos contextos do mundo contemporâneo porque conjugam, em sua antiga ação lúdica, duas coisas fundamentais: poesia e alegria. A poetisa Glória Kirinus nos propõe em sua “Unidade de Poesia Intensiva” uma dose de arte que pode nos contaminar de felicidade. No mundo de chorões, de crianças, de poetas e de outros artistas que já emanciparam seus pensamentos para além do *mundo da Lua*, os sintomas de poesia são latentes e verificados, por exemplo, na vontade de rimar ou de delirar no verbo. Kirinus observa também entre os poetas uma inevitável tendência ao estado contemplativo, sempre se perdendo e se achando em profundos devaneios crônicos. Existe entre os artistas uma forte vontade de viver e relacionar tudo intensamente, ora num fabuloso isolamento, ora num acesso de perguntas, em pleno surto de genial ingenuidade. Indivíduos jogando livremente, entre amigos, são visivelmente tomados pelos sintomas poéticos: nestas rodas solidárias e divertidas abundam o riso e a invenção natural, sem contraindicação porque são todos sintomas de saúde, de vitalidade poética.



Ao modo das muitas faces de Fernando Pessoa, podemos deixar que a heteronímica, que nos habita e nos constitui ganhe vazão na voz artística, precisamos destes encontros maravilhosos, com nossas próprias *personas* e com a multiplicidade dos outros. “A música é essencialmente a arte do sonho... O poeta sonhador, porque sonhador, é até certo ponto músico. E para comunicar o seu sonho precisa de se valer *das cousas que comunicam o sonho*. A música é uma delas” (PESSOA, 1992, p. 178). Estamos falando aqui de viver bem, viver com prazer, sobre a potência criadora de arte que existe dentro de cada um e que pode ampliar-se no jogo coletivo. Verificamos entre chorões, jazzistas e entre outros poetas do improviso a vontade de felicidade, a vontade de compartilhar um tempo virtuoso, “como um processo de aprendizado e um exercício de sabedoria alicerçada na experiência poética de cada um, voltada ao reconhecimento de uma destinação feliz. Porque imagino que ninguém está neste mundo para almejar uma destinação infeliz” (KIRINUS, 2011, p. 107). São as palavras de Glória Kirinus que nos tocam, ao lado de tantos outros poetas, pensadores, seres da linguagem que seguem, também seres da contingência, os rumos da alegria de viver em criação. Acreditamos que desde sempre os chorões souberam que “a alegria é a marca de que a vida triunfou em seu ímpeto e alcançou o seu destino: sua própria superação” (GOMES, 2013, p. 64)<sup>10</sup>.

### **Onde nascem as Musas?**

“O ritmo não só é o elemento mais antigo e permanente da linguagem, como ainda não é difícil que seja anterior à própria fala” (PAZ, 1996, p. 11), nos escreveu

---

<sup>10</sup> Original: “Segundo Bergson, a alegria é a marca de que a vida triunfou em seu ímpeto e alcançou o seu destino: sua própria superação.”





Octavio Paz. Nascemos cercados pelo ritmo, somos ele, encarnamos ele em nosso próprio corpo, nas nossas ações e movimentos; vemos o ritmo na Natureza que nos surge diante dos sentidos e à qual também nos percebemos inseridos. O balanço das ondas do mar é ritmo. Bem antes de existir a métrica, a sensação rítmica já se fazia em nós imagem e sentido. “Em si mesmo, o metro é medida vazia de sentido. O ritmo, pelo contrário, jamais se apresenta sozinho; não é medida, mas conteúdo qualitativo e concreto... O metro nasce do ritmo e a ele retorna” (PAZ, 1996, p. 13). A princípio, ritmo e métrica se confundem, não sabemos bem onde estão suas fronteiras, inclusive se confundem em nossa fala; mas é o ritmo que anima e dá vida ao metro cristalizado em formas fixas. “O metro é medida que tende a separar-se da linguagem; o ritmo jamais se separa da fala porque é a própria fala. O metro é procedimento, maneira; o ritmo é temporalidade concreta” (PAZ, 1996, p. 14). As Musas nascem animadas pelo ritmo poético, deste movimento surgido como um impulso vital, na vontade de significar afetivamente o gesto que sai espontâneo. O ritmo é o instrumento dos afetos e a métrica é o território comum. Os músicos reunidos em roda se divertem com as possibilidades da métrica no interior de um fecundo ritmo compartilhado, e ali brincam na linguagem. “Os metros são históricos, enquanto que o ritmo se confunde com a própria linguagem” (PAZ, 1996, p. 15). Em amplo sentido, a métrica surge e desenvolve-se na cultura, enquanto o ritmo é a condição do jogo. Poderíamos sugerir uma redução ainda maior dizendo simplesmente que: ritmo é o jogo e métrica não pode ser mais que uma de suas regras.

Os acentos e as pausas constituem a parte mais antiga e mais puramente rítmica do metro; estão ainda próximos da pancada do



tambor, da cerimônia ritual e dos calcanhares dançantes que batem no chão. O acento é dança e rito. Graças ao acento, o metro se põe em pé e em unidade dançante... Os acentos, as pausas, as aliteraões, os choques ou uniões inesperadas de um som com outro, constituem a parte concreta e permanente do metro... Esgotados os poderes de convocação e evocação da rima e do metro tradicionais, o poeta remonta a corrente, em busca da linguagem original, anterior à gramática. E encontra o núcleo primitivo: o ritmo. (PAZ, 1996, p. 16)

A escritora poetisa Glória Kirinus ultrapassa a barreira do som e nos pergunta:

“Como compreender que o ritmo, regente maior de todos os reinos da natureza, obedece não apenas aos sinais do som, mas também aos sinais do silêncio?”

(KIRINUS, 1999, p. 20). Todo um “arsenal de elementos sonoros nutre e familiariza o *infans*, desde seus primeiros meses de vida, com todo um jogo de sons, pertinentes ao campo do poético...” (KIRINUS, 2008, p. 29), nos fala Kirinus. Nasce entre a mãe e o *infans* o espaço potencial para o jogo sonoro, por onde fluem as “palavras postas em música” (KIRINUS, 2008, p. 31). Os contornos da voz, o timbre, o pulso da respiração, as singularidades e nuances da mãe são sentidas pelo bebê que, dia a dia, assimila o que lhe chega. É o nosso primeiro território mitopoético, onde cada movimento fala cantando dentro de nós e lá cria sua fonte de vida.

Ela, a poesia, é invenção, criação e harmonização. Os deuses inventados para aclamar ou acalmar as manifestações da natureza estão aí, poeticamente situados. As danças da chuva, os ritos de passagem, a escuta do canto dos rios e do barulho do vento, do código sonoro dos pássaros, são as primeiras escutas em estado de poesia. (KIRINUS, 2011, p. 25)

Músicos em roda, ao modo dos chorões, por exemplo, estão acostumados a falar no ritmo do coração. Faço minhas as palavras de François Delalande: “...eu acho que as pessoas sensíveis à música, aquelas às quais a música fala, são aquelas capazes de decifrar por trás dos sons este jogo de gestos e de movimentos, precisamente porque são eles que carregam o caráter expressivo da música” (DELALANDE,



1984, p. 41). Chorões e outros jogadores da música em grupo conversam diretamente nessa língua criada no jogo de ritornelos, “esta relação entre o som e o gesto que aprimoramos o simbolismo do movimento” (DELALANDE, 1984, p. 54). É no ritmo que reencontramos o mais antigo e profundo espaço-tempo lúdico que podemos conceber, é no jogo de gestos que sentimos a presença de nossa própria mãe poética e conseguimos nos expressar com liberdade e amor.

### **Concertos a céu aberto**

O sonho panecástico de Jacotot é a emancipação intelectual do indivíduo que torna-se razoável numa comunidade igualitária e, se este sonho humanista continua vivo em nossos dias, certamente vive no constante movimento de recriação das rodas musicais livres e colaborativas. É no jogo musical livre, como nos animados encontros de chorões, ou numa performance de um quarteto de Haydn ou numa singela cantiga de roda a céu aberto que as musas respiram a existência. Kirinus abre a roda fraterna, “metáfora solidária”, em sua tese de doutorado apresentada na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo; a autora dá meia volta – volta e meia ao redor de encontros alegres e solidários, e nos fala de suas vontades na “sala de aula, que bem poderia ser mímese da cantiga de roda, a simples disposição dos alunos em círculo, seria uma possibilidade restauradora da igualdade entre os alunos e por que não, da igualdade, também em relação ao professor” (KIRINUS, 1999, p. 248).

O bom senso e o senso comum de poetas educadores percebem uma única categoria: todos humanos, todos mortais, todos circulando saberes. Idealizando, assim, uma insólita *pedagogia da admiração*... Na sala de aula, os alunos dispostos em círculo, têm direito à mesma distância e ao mesmo foco de visão; de alguma maneira, a estrutura do círculo ameniza, pelo foco do centro, a competição. A roda fraterna quebra a individualidade, o



compartimento e os mais variados enfileiramentos que normalmente ocorrem na sala de aula. (KIRINUS, 1999, p. 248-249)

Um gesto simples e concreto: o de posicionar-se em roda, ao modo de uma conversação onde todos conseguem ver e ouvir, serem vistos e ouvidos, como uma roda de chorões... Deste modo, a poetisa Glória Kirinus lavra em nossos dias o sonho fraterno e igualitário dos panecásticos: “É na roda que a comunicação circula e favorece o diálogo, cria intimidade, cria unidade e concentração” (KIRINUS, 1999, p. 249). É claro que não basta simplesmente organizar pessoas em círculo e esperar o aparecimento do “gesto fraterno”. “É necessário que a ação, voltada à construção em conjunto, coloque-se como desejo de soma, de troca, de relação” (KIRINUS, 1999, p. 249). É necessário que o poeta mediador de saberes, seus e dos outros, contagie e também seja contagiado pelo instante poético compartilhado. Neste espaço-tempo destinado às trocas e aos intercâmbios, a roda docente-discente confunde seus personagens, pois todos se encontram dispostos a dar e a receber com sabedoria, simplicidade e bom senso as “lições de curiosidade, de perplexidade, de indagações, de contemplação, de devaneio, enfim, dessa tensão tão necessária para entrar em sintonia com a vida” (KIRINUS, 1999, p. 250). É do prazer do jogo, do encontro amistoso, que estamos falando, “nada a ver com a pressa que atropela o canto da cigarra, no afã de competir pelo primeiro lugar, nos corredores rígidos da ordem e do progresso” (KIRINUS, 1999, p. 251).

A roda de chorões ou de outros músicos emancipados, que são livres para jogar de modo criativo e espontâneo, enfim, estes jogadores que sentem a sua verdade no fundo de um tambor nos iluminam o caminho enquanto um modo de ação para além de razoável, muito agradável, pulsante de vida e bem estar. Ensinar



e aprender música pode muito bem passar pelos caminhos que vemos sendo trilhados por chorões, jazzistas, sambistas, cirandeiros e outros tantos artistas musicais do quintal hedonista, que ensinam e aprendem sem explicar. Estes mestres da tradição e da inovação nos mostram como a música pode ser maravilhosa, cheia de graça e felicidade compartilhada. No multiverso da *educação musical*, nós temos tudo para fazermos de cada “aula” um divertido encontro panecástico mitopoético. É o “jogo livre” que ouvimos no violino de Nachmanovitch: “A aventura da criatividade é uma aventura de alegria e amor. Vivemos pelo simples prazer de existir, e desse prazer se desdobram milhares de formas de arte e todas as ramificações do aprendizado e da solidariedade” (NACHMANOVITCH, 1993, p. 151).

“Em relação à leitura dos elementos poéticos na cantiga de roda, encontramos, além da profusão de metáforas, uma autonomia sonora com inúmeros elementos poéticos. Dentre eles, o ritmo, a rima e as repetições. Além dos estribilhos e aliteraões que compõem dentro de uma estrutura gramatical simples, um tecido de elementos sonoros” (KIRINUS, 1999, p. 34-35). Ora, chorões, jazzistas, sambistas, cirandeiros, gaiteiros, violeiros e outros tantos improvisadores da música em grupo se entendem no ritmo, na rima e nas repetições sempre variadas da performance, afinal sabem que *fá* rima com *lá* e que o *sol* fica *menor* em *si bemol*. Aí está o jogo mitopoético que nos encanta. Encontros panecásticos como o Choro duram no tempo, e observamos que a contingência desta duração assume intrincados caminhos rizomáticos. Como escreveu Kirinus:

Nada mais evasivo do que o tempo. Ele vai. Ele se esvai. Certamente, é por isso que não existe nada mais tentador que aprisioná-lo, dominá-lo e compreendê-lo. Nesta tentativa de





compreensão, os filósofos já teceram inúmeras teorias, os físicos inventaram o relógio para medi-lo. E os poetas também... Incansáveis, criaram gaiolas de versos para prendê-lo, e claro, também, para compreendê-lo e, paradoxalmente, libertá-lo. (KIRINUS, 1999, p. 67-68).

As práticas musicais coletivas vivas se fundem nos elementos lúdicos, duram e transformam-se dentro de seus códigos de jogo, estas “gaiolas de versos” onde o tempo pode efetivamente ser capturado, pode variar múltiplas vezes sem se perder de vista. É uma sensação comum partilhada, é o Kairós para além ou aquém de Cronos. Jogos musicais como as rodas de Choro e de Jazz, as cantigas de roda ou outras tantas reuniões de instrumentistas e cantores, ritornelam a infância humana, é quando o indivíduo torna-se artista e, de repente, encontra-se criança. Reencontra o nascedouro das musas que talvez lhe escapava. Jogar colaborativamente fascina porque possibilita a expressão criativa, o riso espontâneo, é algo que sentimos fundo, a presença da fantasia, da alegria, do mistério, a presença do lúdico.

### **Referências Bibliográficas:**

BARROS, Manoel de. *Poesia Completa*. São Paulo LeYa, 2013.

GOMES, Ana Beatriz Antunes. *Bergson e a criação artística*. Tese de Doutorado em Filosofia. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro e Université de Toulouse II, 2013.



KIRINUS, Glória. *Meia Volta – Volta e Meia: em torno das cantigas de roda de Cecília Meireles e Gabriela Mistral*. Tese de Doutorado em Letras, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo USP. São Paulo: 1999.

\_\_\_\_\_. *Criança e poesia na pedagogia Freinet*. São Paulo: Paulinas, 2008.

\_\_\_\_\_. *Synthomas de poesia na infância*. São Paulo: Paulinas, 2011.

NACHMANOVITCH, Stephen. *Ser criativo, o poder da improvisação na vida e na arte*. Tradução de Eliana Rocha, São Paulo: Summus Editorial, 1993.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PESSOA, Fernando. *O Banqueiro anarquista e outras prosas*. Seleção de textos de Massaud Moisés, São Paulo: Círculo do Livro, 1992.

RANCIÈRE, Jacques. *O mestre ignorante*. Tradução de Lílian do Valle, Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

SCHOENBERG, Arnold. *Style and Idea*. New York: Philosophical Library, 1950.



## Arte e corpo “se for pra não causar, eu nem vou”...

PELED, Yiftah<sup>1</sup>  
AZEVEDO, Elaine<sup>2</sup>

**Resumo:** O artigo é um estudo conceitual que elabora e problematiza conteúdos acerca do uso do corpo no campo da arte contemporânea através de um breve recorte histórico usando diversos artistas e autores que se debruçaram sobre a temática. Faz também uma análise do livro “*The Artist Body*”, de Tracy Warr e Amelia Jones e da exposição “O Corpo na Arte Brasileira”, realizada no Itaú Cultural de São Paulo em 2005 como instrumentos de contextualização da temática.

**Palavras chave:** corpo; censura; arte contemporânea; transgressão

**Abstract:** The article is a conceptual study that elaborates and problematizes contents about the use of the body in the contemporary art field through a brief historical review using several artists and authors that have studied the theme. The research also analyzes the book “*The Artist Body*” by Tracy Warr and Amelia Jones, and the exhibition “*The Body in Brazilian Art*”, held at the Itaú Cultural, in São Paulo, 2005, as instruments of contextualization.

**Keywords:** body; censorship; contemporary art; transgression

### Introdução

A crescente influência de setores religiosos e conservadores na política está transformando o Brasil e gerando impactos sobre diversas práticas sociais. Em 2017, o país assistiu a uma campanha contra a classe artística manifestada em discursos pretensamente moralizantes, em tentativas de censura e em propostas de leis para coibir direitos de liberdade artística. O ataque contra tal liberdade e contra várias instituições de cultura por todo o país encarnou-se primeiramente em Porto Alegre, em setembro de 2017, na exposição “*QueerMuseu*”, do curador

---

<sup>1</sup> Artista visual e curador. Doutor em Poéticas Visuais pela ECA/USP. Professor no Departamento de Artes Visuais (CAR/UFES). É pesquisador e coordenador dos Grupos de Pesquisa: 3P - Práticas e Processos da Performance e DISSOA - Diálogos entre Sociologia e Artes (ambos do CNPq/UFES). Coordenador do Espaço Independente ContemporâneoSP em São Paulo. Realiza projetos com foco em performance, participação e performatividade.

<sup>2</sup> Doutora em Sociologia Política. Professora no Departamento de Ciências Sociais (Graduação em Pós Graduação) na Universidade Federal do Espírito Santo. Coordenadora do Grupo de Pesquisa DISSOA - Diálogos entre Sociologia e Artes (CNPq/UFES). Coordenadora do Espaço Independente ContemporâneoSP, em São Paulo.



Gaudêncio Fidelis que tratava de questões de gênero e diversidade sexual. A mostra foi fechada no Espaço Cultural Santander após uma onda de protestos que foi articulada nas redes sociais pelo Movimento de extrema direita Brasil Livre e grupos religiosos. Em outubro de 2017, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, durante a abertura da 35ª. Panorama de Arte Brasileira, sob curadoria de Luís Camillo Osório, o artista Wagner Schwartz apresentou a performance “*La Bête*” deslocando a ideia da obra da Lygia Clark para seu corpo. A obra foi alvo de polêmica e censura gerada por setores conservadores e a manifestação contra o artista chegou a gerar agressões físicas. Nesse mesmo mês, no Espírito Santo, um projeto de lei que propôs a censura do corpo nu e de representação do ato sexual em exposições de arte foi aprovado na Assembleia Legislativa (e vetado posteriormente em fevereiro de 2018)<sup>3</sup>.

Porém, a partir desses episódios recentes e da ameaça da censura, considera-se importante retomar uma reflexão sobre o uso do corpo nas Artes Visuais.

O estudo inicia traçando alguns contextos historicamente emblemáticos no campo das Artes Visuais (incluindo mostras, trabalhos e publicações) Certamente, esse breve recorte histórico que inicia com o contexto moderno de arte não tem a pretensão de esgotar a ampla temática, mas servem como pano de fundo para uma relação com as duas fontes de pesquisa e pode guiar e situar o/a leitor/a na discussão que virá a seguir. Para isso serão utilizadas duas publicações: o livro “*The Artist Body*”, de Tracy Warr e Amelia Jones e a publicação da exposição “O Corpo na arte Brasileira”, realizada no Instituto Itaú Cultural, em São Paulo, em 2005, sob curadoria de Fernando Cocchiarale e Vivian Matésco. Tais publicações e

---

<sup>3</sup> Sobre a temática da censura veja o artigo: “Corpo e Censura Nas Artes Visuais: Só Se For No Fundo Do Mar” (Peled et al, 2018).



a exposição foram escolhidas por sua relevância e importante papel na organização conceitual histórica sobre o uso do corpo nas Artes Visuais no Brasil e no contexto internacional.

### **O corpo nas Artes Visuais: uma narrativa histórica**

O Dadaísmo e Surrealismo são vanguardas com forte influência sobre a arte contemporânea, seu movimento é de afastamento da visão utópica e da sublimação de cunho de abstração formal modernista. Por essa mesma razão, a relação com o corpo nessas linhas é diferenciada; ou seja, o corpo é tratado do seu ponto de vista material. Foi essa direção que uma geração de artistas e autores tomou em suas poéticas como Georges Bataille na literatura, Antonin Artaud no seu Teatro da Crueldade e Hans Bellmer nas Artes Visuais, indicando o caminho do corpo transgressor. Esse pensamento remete a uma clara oposição a ideologia da sublimação, incorporando elementos como a sexualidade, o grotesco e a obscenidade.

No Brasil, em 1928, surge o conceito moderno de Antropofagia que a partir da ideia de digestão trouxe o corpo para o centro da discussão. O manifesto antropofágico buscou as premissas tupiniquins, um diferente modo existencial que Oswald de Andrade (1928, p. 3) expressou no seu “*Tupi or not Tupi*”. Essa incorporação do indígena opera um desvio da cultura da burguesia, promovida pela vanguarda moderna mundial. Tal manifesto faz o resgate da cultura do corpo e afirma: “o que atropelava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior (...) o espírito recusa-se o espírito sem corpo”





(Andrade, 1928, p. 3). O devorar antropofágico implica em dispensar as lágrimas<sup>4</sup> e incorporar as energias e poderes do mais forte.

Mais tarde, em 1956, inspirado na linha moderna de transgressão as práticas conservadoras e religiosas, o multiartista Flávio de Carvalho inventou o “Traje Tropical” performando uma identidade libertária nas ruas do centro de São Paulo na sua “Experiência nº.3”. O artista usou ‘vestimentas ventiladas’ e expôs um corpo adequado ao nosso clima tropical desafiando as regras e padrões sociais da época.

Já nos anos 1960, sob influência do espírito construtivista discutido por Brito (1999), outra forma de relação com o corpo emerge através de manifestações da arte neoconcreta impulsionada pelas poéticas de Lygia Clark, Hélio Oiticica e Ligia Pape. Esses artistas, principalmente a partir dos anos 1970, propõem uma relação deslocada do corpo do artista para o possível ‘participador/*performer*’ como indicou o próprio Oiticica (1967)<sup>5</sup>. Oiticica (1967) escreveu o manifesto “A nova objetividade brasileira” apontando princípios do que chamou de “antiarte”, entre eles “a participação do espectador” e as experiências “corporal, tátil, visual, semântica, etc.” Tratam-se de experiências sensoriais previamente discutidas por Merleau-Ponti que focavam no despertar de outros sentidos do corpo (desqualificados pelo ocularcentrismo) de forma a tornar o tempo do visitante vivencial habitando o lugar com seu corpo e interagindo com outro presentes.

A memorável frase de Oiticica “eu incorporo a revolta” inserida no Parangolé e exposta na imagem da dança de Nildo da Mangueira, reforça um caminho da presença do corpo como ato de resistência cultural e política.

---

<sup>4</sup> Menção à estória de que Hans Staden, ao ser capturado pelos índios, não foi devorado porque chorou.

<sup>5</sup> Sobre o tema ver a tese de Peled (2014).



Em 1970, Antônio Manuel também apresenta outra possibilidade de presença do corpo do artista como elemento transgressor. “O corpo é a obra” foi rejeitada pelo júri do Salão de Arte Moderna, no Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro. Durante a abertura do evento, o artista apresentou-se nu na escadaria do museu e teve que fugir ao ser perseguido pelos seguranças. A ação gerou a célebre expressão do crítico Mario Pedrosa que definiu o ato como um “exercício experimental de liberdade” (Pedrosa apud Arantes, 1995, p. 45).

Nos anos 1970, o crítico e curador Frederico tratou do corpo na arte em seu livro “Contra a arte afluyente; o corpo é o motor da obra”. Morais (1970) também foi organizador de uma das mais importantes manifestações de arte ligada ao corpo: a exposição/ intervenção urbana “Do Corpo à Terra”, realizada em Belo Horizonte. Como aponta Paulo Reis (2006, p. 65) a ideia era promover a “(...) desmaterialização da obra artística”. Tal processo entretanto, é diferente do formato moderno de sublimação da matéria e é justamente essa diferença que se expressa de forma muito potente na intervenção “Situação T/T,1” as trouxas ensanguentadas de Artur Bário, que se tornou icônica na arte brasileira. O contexto da ditadura militar no Brasil despertou uma consciência politizada sobre corpos reprimidos, como mostram Cristina Freire e Ana Longoni (2009) no seu livro “Conceitualismos do sul/sur”. Ainda na exposição de Morais, o artista Cildo Meireles abordou radicalmente a revolta de Tiradentes no seu “Totem-monumento ao Preso Político” queimando corpos de galinhas vivas amarradas a um totem.

Quase no mesmo período, na Itália, Lea Vergine publica, em 1974, o livro “*Il Corpo Como Linguaggio*”. A curadora e escritora ressaltou que os artistas usam o corpo como uma “(...) tentativa de lidar com algo sobre a opressão que retorna à superfície como todo tipo de narcisismo que o cerca” (Vergine, 2000, p. 69). A



mesma publicação foi traduzida em língua inglesa sob o título “*Body Art and Performance*” (2000), enfatizando a proximidades entre as duas práticas.

Uma das estratégias centrais da arte da performance é o uso do corpo do próprio artista como obra. A bibliografia da arte da performance tem íntima interface com a temática do corpo e da sua presencialidade. Como enfatizou Peggy Phelan (1993), trata-se do efeito do corpo vivo sobre quem está no momento diante dele, algo que Renato Cohen (2002, p. 14) denominou de “virulência transformadora”.

Thomas McEvelley (1993) apontou pelo menos treze conteúdos identificáveis em obras de arte; um deles é pertinente para pensar o uso do corpo. Trata-se do conteúdo enraizado em respostas biológicas ou psicológicas ou na consciência cognitiva. Baseado no pensamento de Sebastian Timparano, McEvelley (1993) mostra que assuntos como morte, reprodução e sexo causam impacto devido ao fato de que somos organismos biológicos. Assim, sensações fisiológicas, como por exemplo, a tontura frente a visão do sangue, são potentes possibilidades de atingir o espectador. Essa é uma estratégia que muitos artistas usam para desestabilizar a indiferença. A performance ao vivo utiliza essa característica como forma de intensificação do uso do corpo nas Artes Visuais.

Os anos 1980 trazem uma diversificação de abordagens que fomentam o uso do corpo nas artes. Porém, trata-se de um momento específico da crise da AIDS que revela o sofrimento e a solidão das vítimas. A perda de amigos e parentes e a luta política para desmitificar a doença e enfrentar os preconceitos levaram vários artistas a expressar suas tragédias pessoais. O texto de Leonilson em sua pintura demonstra a perda da esperança e a fragilidade: “Leo não consegue mudar o mundo”. Abaixo dessa frase, o artista pintou um coração e suas artérias com as



palavras “inconformado, solitário, acima no espaço, luzes e abismo”. Na mesma direção, Felix Gonzáles Torres, em seu “*Portrait of Ross*”, de 1991, montou cerca de 84 quilos de balas em um canto do museu, equivalente ao peso do corpo do seu namorado, morto pela AIDS. No projeto, os visitantes poderiam levar as balas, tornando-se, assim, responsáveis pela desmaterialização da obra/corpo/doce.

As discussões sobre identidade, gênero, feminismo e raça/ etnia foram incorporadas por artistas contemporâneos. A artista Cindy Sherman tornou-se um ícone da “Condição pós-moderna”, título do livro de David Harvey (1989). Em seu projeto fotográfico, Sherman desempenha papéis femininos variados, desmontando a relação de naturalidade sobre os hábitos culturais relacionadas ao papel da mulher.

Impulsionado pelo pensamento de autoras como Judith Butler e Donna Haraway, a arte do corpo tornou-se uma opção potencializada para discutir o feminismo e a secular dominação dos olhares masculinos nas Artes Visuais, foco do projetos das *Guerrillas Girls*.<sup>6</sup> A temática do gênero tornou-se centro de investigação e grande tendência dentro dos estudos culturais da performance. Uma linha de estudos acadêmicos foi desenvolvida nessa direção dentro do Departamento de Estudos Culturais da Universidade de Nova York, iniciada por Barbara Kirshenblatt Gimbelt, Richard Schechner e outros estudiosos da performance.

A performer Adrian Piper explora sua condição de mulher negra. Em “*Cataylses III*”, de 1970, Piper desfilou nas ruas de Manhattan com uma camiseta molhada de tinta branca com uma placa com os dizeres “Tinta Fresca”. Nessa ação, a artista desqualifica a paleta de cor modernista para mostrar que a cor branca tem efeito social que ergue fronteira e gera discriminação. No Brasil, desde os anos 1980,

---

<sup>6</sup> Mais info em: <https://www.guerrillagirls.com/> Acesso em: 22 Jun 2018.



Rosana Paulino vem explorando a mesma temática ao usar imagens de mulheres negras com bocas costuradas expondo as mazelas do racismo e da escravidão. Uma variedade de jovens artistas brasileiros discutem hoje o sofrimento histórico (e ainda atual) e o racismo social através de exposição do corpo negro como Renata Felinto, Priscila Resende e Tiago Sant'Ana.

Voltando a produção internacional, ressalta-se a mostra "*Post Human*", realizada no EUA, em 1992, sob curadoria de Jeffrey Deitch (1992) que elaborou conteúdos relacionadas as novas possibilidades de manipulação do corpo e de superação do seu fatalismo biológico em obras de artistas como Mattheu Barney, Wim Delavoye, Jannini Antoni, Kiki Smith, entre outros. Na Europa, as intervenções plásticas gravadas da performer francesa Orlan problematizam a mesma questão. A ideia de possibilidade de domínio sobre o corpo alarga-se proporcionalmente a expansão das tecnologias de modificação do corpo, cada vez mais acessíveis.

Já no final dos anos noventa a exposição "*Sensation*", realizada na Inglaterra, em 1997, coloca novamente o corpo em evidência. Continuando a linha de pintores como Lucian Freud e Francis Bacon, uma nova geração de artistas entram em cena: Damien Hirst, Sarah Lucas, Ron Mueck, Marc Quinn, Tracy Emin, Jake /Dinos Chapman, entre outros. Fazem parte da mostra, impactantes '*ready made corporais*' como a obra "Mãe e Filho" (1991) - corpos de uma vaca e de um bezerro cortados ao meio, instaladas em aquários em formol por Damian Hirst - e "Mil Anos" (1990) um ambiente no qual proliferam-se moscas sobre a cabeça de um boi sem pele. Já sob a tradição hiperrealista, a mostra discute a tensão natural/artificial em obras de Ron Mueck ("*Dead Dad*", 1996) e Charles Ray ("Manequim masculino", 1990). No contexto de EUA, Charles Ray expôs um manequim sem roupa, com articulações visíveis, coberto com seus próprios pelos púbicos.





No Brasil, os trabalhos de Marcia X, Laura Lima, Nazaré Pacheco e Yiftah Peled, Ducha, entre outros artistas, problematizam o corpo sob outras dimensões. Pacheco cria vestidos e joias feitos de lâminas cortantes que expõem as feridas abertas pelos jogos de construção social de identidade feminina (1997). Laura Lima desde 1998 submete pessoas /carnes nuas a uma longa e estática permanência em espaços expositivos. Marcia X, em 2003, criou terços em formatos de pênis que remetem aos escândalos da pedofilia na Igreja Católica. Peled, entre 1997 e 1998, intervém sobre *outdoors* em espaços urbanos e expõe a desproporcional nudez do corpo do artista e sua fragilidade frente ao cenário publicitário, problematizando as afirmações e projeções ideológicas do consumo. Em 2002, o artista Ducha tatuou o símbolo do banco Itaú na nuca de um homem na obra “Tatuagem sobre homem mal remunerado” mostrada no Espaço Itaú Cultural, em São Paulo, expondo a penetração do setor econômico no campo da cultura.

A partir de 2000, evidencia-se a proliferação de publicações sobre o uso do corpo nas Artes Visuais. O livro de Sally O’Reilly (2009), “*Body in Contemporary Art*” explorou o uso do corpo através de temáticas como a natureza e a tecnologia, o grotesco, a política da identidade e o lugar do indivíduo na sociedade. O livro de Nicholas Thomas (2014) “*Body Art*” propõe abordagens relacionadas às práticas corporais pré-modernas de sociedades não ocidentais. Já o livro “*The Artist’s Body*”, das autoras Tracy Warr e Amelia Jones (2000), foi uma das mais consistentes publicações sobre o tema, abordando artistas de todo o mundo e, por isso, será aqui discutido mais detalhadamente nesse estudo.

Claire Bishop é uma das críticas mais atentas aos novos movimentos da arte contemporânea. Seu livro “*Artificial Hells*” explora a radicalização de ações sobre o corpo em direção aos visitantes/participantes/contratados em sua “*delegated*



*performance*”, algo como performance delegada (Bishop, 2012). Essa proposta, já presente entre as Seratas do futurismo e nos projetos de Oscar Bony e Oscar Massota na Argentina (e também em Laura Lima e Ducha supramencionados) aparece, em forma mais radical, na obra de Santiago Serra, “*250cm line tattooed on 6 paid people*” (1999). Em uma mostra em Cuba, o artista trouxe seis desempregados cubanos para dentro de um espaço de arte. Os seis homens permaneceram imobilizados e inativos. Entretanto, sua fragilidade foi extremada e tensionada, pois Sierra colocou-os em pé, lado a lado, e tatuou uma linha de 2.5 metros que marcou, de forma definitiva, suas costas. Outra artista importante para o problematização do contexto participativo é Tania Bruguera. Em “*Tatlines Whisper#5*” (2008), a artista conduz visitantes no espaço expositivo da Tate Gallery através da pressão de policias sobre cavalos.

Na contemporaneidade percebe-se um generalizado interesse e visível incorporação institucional da arte da performance ao vivo. A emblemática mostra “*The Artist is Present*”, de Marina Abramovic, realizada no MOMA de Nova York, em 2010, e a incorporação de festivais de performance em diferentes instituições e galerias privadas são claros exemplos dessa inclusão.

Curadorias como a Bienal com o tema da “Antropofagia” (acima mencionada) e “*Marcas do Corpo, Dobras da Alma*” (2000), ambas com curadoria de Paulo Herkenhof trouxeram conteúdos sobre questões do corpo. A mostra “*Erótica: os sentidos da Arte*” do curador Tadeu Chiarelli, realizada em 2006, no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro (que sofreu censura por causa da obra de Marcia X supramencionada) mostra a dificuldade de certos setores da sociedade em aceitar a incorporação de conteúdos sobre o corpo relacionados com a religião.



Em 2014, foi realizada na Galeria de Arte e Pesquisa da Universidade Federal do Espírito Santo, em Vitória, a exposição: “Corpo Humano: da célula ao homem, arte dos pequenos suspiros”. A mostra foi organizada pelos artistas/ curadores Raquel Garbelotti, Marcos Martins e Yiftah Peled e partia do diálogo entre duas áreas: arte e medicina. Através da incorporação de uma mostra científica com *displays* anatômicos de partes de corpo fragmentados em sistemas operacionais (respiratório, reprodutivo, digestório), os curadores investigaram pontos de contato, diferenciação e dicotomia entre os dois campos de conhecimento. Na parte científica a fragmentação do corpo e a objetificação dos anônimos corpos humanos em formol foram contrastadas pelo conteúdo das obras dos artistas. Uma das artistas, Jessica Frelinghuysen, apresenta um múltiplo em papel contendo a proposição e o título: “Indicadores de escuta” (2002) que serve para dobrar e formar um objeto de uso performático. O trabalho sugere que o aparelho físico da audição necessita de um acréscimo afetivo para que os sons se transformem em algo que crie sentido de vida e compartilhamento.

Mais recentemente, em 2017, a exposição “*QueerMuseu*” que aconteceu no Instituto Santander Cultural, em Porto Alegre, sob curadoria de Gaudêncio Fidelis, debruçou-se sobre questões de gênero e sexualidade e foi fechada sob enorme polêmica.

A exposição “Histórias da Sexualidade” realizada no MASP, em 2018, com curadoria de Adriano Pedrosa, Camila Bechelany, Lilia Schwarcz e Pablo León de la Barra faz um contraponto importante à censura que ameaça a realidade brasileira.

E, novamente em Vitória, a mostra “Só se for no fundo do MAR” realizada na Galeria de Arte e Pesquisa da Universidade Federal do Espírito Santo, em 2018, foi



uma reação frente as tentativas de censura no país e no estado e expõe o corpo como lugar de possível ruído no tecido social.

Voltando ao início dos anos 2005, a exposição “O Corpo na Arte Brasileira” realizada no Instituto Itaú Cultural em São Paulo, proporciona uma reflexão mais elaborada apresentada a seguir.

### **Exposição: “O Corpo na arte Brasileira”**

Como já indicado acima, essa exposição foi uma tentativa de organização conceitual histórica do uso do corpo no contexto do Brasil. A curadoria foi de Fernando Cocchiarale e Vivian Matésco (2005). Os curadores operaram um mapeamento extenso sobre os modos pelos quais o corpo foi tratado na arte brasileira concentrando-se na produção desde os anos 1960 até o ano da mostra.

Na parte introdutiva da exposição os organizadores identificam, através de quatro obras de artistas, diferenças atitudes em relação ao corpo relacionados a três épocas distintas: a neoclássica (o corpo academicista<sup>7</sup>), a moderna (o corpo inventado) e a contemporânea (o corpo político, erotizado, temática da exposição).

As duas primeiras categorias foram utilizadas apenas para esclarecer historicamente as mudanças na forma de tratar o corpo.

Essa categorização ajuda a compreender mudanças históricas essenciais no formato do uso do corpo e será apresentada na sequência.

---

<sup>7</sup> Importante diferenciar o termo academista (ideologia da escola de arte do século XVIII) do acadêmico (universitário); apesar de que várias graduação em Artes Visuais ainda assumem esses termos como sinônimo, ao manter em seus currículos disciplinas e professores que promovem atitudes artísticas do século XVIII.



O **corpo academicista** tratado na arte neoclássica é representado por uma figura feminina, “Faceira” (1880), do escultor Rodolfo Bernardelli.

O estilo neoclássico foi introduzido no Brasil pela missão francesa. ‘E um tipo de estética onipresente em monumentos pública nas grandes metrópoles brasileiras e em museus históricos. A representação do corpo neoclássico era idealizada, em clara alusão à época greco-romana, sem entretanto, conseguir reproduzir tal modelo. Cocchiarale e Matésco (2005) usam o pensamento do Kenneth Clark (1972) para diferenciar dois termos importantes que envolvem o corpo: o nu e a nudez. O primeiro termo trata do corpo como objeto neutro, diferente da condição de nudez que gera culpa e proibição. O corpo na arte neoclássica não era percebido como ‘desejante’, mas como instrumento pedagógico da doutrina moral e da aspiração idealista, condição questionada pelos surrealistas e dadaístas. Já Clark (1972, p. 357) afirma que a arte moderna usou o corpo enfatizando ainda mais a neutralidade: “ou seja, o corpo não simplesmente representa o corpo, mas o relaciona, através de analogia, a todas as estruturas que se tornaram parte da nossa experiência imaginativa” (Clark, 1972, p.357).

O segundo momento histórico trás a tona o **corpo moderno- inventado** representado pelos curadores pela obra “O impossível” (1945), de Maria Martins.

O vasto território do modernismo diferencia-se do estilo mais uniforme do neoclássico. No caso, a escolha dos curadores da obra de Martins como referência moderna, aproxima-se do Surrealismo que possibilitou o que os curadores denominam de “plástica do desejo”, uma menção ao inconsciente e ao sonhos (Cocchiarale; Matésco, 2005).

Na época moderna muitos artistas experimentavam um jogo formal entre a figura e a abstração, para a historiadora de arte Linda Nochlin citada por Cochiaralle;



Matesco, uma “ (...) constante presença do corpo fragmentado” (2005, p. 3) Para os curadores, o corpo humano foi desconstruído através do pensamento cubista.

Lembramos que as linhas mais racionais da arte moderna operaram a abstração uma radicalização que, ao final, eliminou a referência figurativa. Almejavam, assim, uma linguagem formal pretensamente pura que, em muitos casos, chegava próximo de uma tentativa de sublimação do aspecto orgânico e pulsante expresso na existência material de um corpo.

Muitos artistas dentro da linha do modernismo concentravam-se nos elementos formais e desvinculavam-se de temáticas históricas. A escolha da obra da Maria Martins acaba endossando o que Warr e Jones (2000, p. 20) criticam na prática modernista ao afirmarem que o modernismo na arte operava “repressão do corpo; marca à recusa do modernismo de reconhecer que todas as práticas culturais e objetos são enraizados na sociedade, porque o corpo, inexoravelmente, conecta o sujeito a seu contexto social”.

A terceira categoria trata do **corpo contemporâneo; o corpo político e o corpo objeto erotizado**, representada por dois artistas: Artur Bárrio e suas trouxas ensanguentadas e Edgard de Souza. Para os curadores, os dois artistas expressam uma desfiguração do corpo, porém com viés diferente das épocas anteriores. Com Bárrio as trouxas ensanguentadas apontam um uso político associado a fragmentação violenta do corpo. Já a obra de Edgard de Souza é um objeto escultórico de 1989, uma base de cadeira com um círculo cuja cor lembra um orifício corporal; a obra parece operar nos rastros do erotismo do objeto/corpo de Duchamp.





Com foco na categoria do corpo contemporâneo, os curadores dividiram a exposição nas seguintes temáticas: **“Marcas ou rastros e projeções do corpo”**; **“Corpo em Imagem”**; **“Corpos subterrâneos”** e **“Corpo em ação”**.

As **“Marcas ou rastros e projeções do corpo”** acolheram obras que provocam relação com corpo através da ausência. Ou seja, quando Nelson Leirner e Efraim Almeida usam roupas em seus trabalhos, a ausência do corpo real remete a sua temporalidade. No caso da Nazareth Pacheco supramencionada, seu vestido feito com miçanga e giletes faz pensar sobre as construções sociais do papel, da identidade e do corpo da mulher. Outras obras tridimensionais incluídas nesse grupo lembram o corpo através de analogias estruturais.

O **“Corpo em imagem”** tratou de obras que propunham o desdobramento do uso do corpo em fotos ou vídeos; obras que escapam de uma representação literal, como mencionam os curadores. As fotografias foram artificialmente construídos, diferenciando-se da fotografia tradicional e sua ideia da captura do momento como em Cartier Bresson. Na obra **“Marca Registrada”** (1975), Leticia Parente fotografa sua sola do pé com a frase *“Made in Brasil”*. Amilcar Packer apresenta **“Still de vídeo, Sem título #5”** (2004), uma relação entre seu corpo e as estruturas arquitetônicas.

A categoria incluiu **“Corpos subterrâneos”** apresentou “corpos eróticos e viscerais” e seu uso provocando os sentido “moral, ético e político” (Cocchiarale; Matésco, 2005, p. 87). A ideia de McÉvilley acima mencionada sobre o efeito fisiológico das obras torna-se pertinente. Nesse grupo, foram incorporadas artistas como Marcia X e seus terços eróticos e Karin Lambrecht que usa sangue em sua obra *“Con Alma em un Hilo”* (2003).



A categoria do **“Corpo em ação”** trouxe a arte da performance via registros - documentos, fotos, vídeos, objetos - como o vestido tropical de Flavio de Carvalho e fotos de performance de 1956. Nesse recorte, a exposição poderia apresentar ações artísticas mais radicais, mas prefere abordar o corpo em ação de uma forma mais segura, assegurando uma certa distância (via documentos). Na realidade, o aspecto mais provocativo - a presença do corpo vivo ao vivo em sua manifestação mais audaciosa na arte da performance - aparece timidamente na mostra.

Pode-se afirmar que a divisão em categorias operada pelos curadores foi uma tentativa didática de organização conceitual que pode ser alterada pelo caráter polissêmico das obras. As trouxas de Bárrio, por exemplo, poderiam estar também na categoria do corpo visceral. Entretanto, o material teórico da exposição “O corpo na Arte Brasileira” ajuda a perceber as viradas no uso do corpo do artista demonstrando algumas tendências temporais, bem como oferece uma narrativa de transição clara e de separação nítida. Além disso, mapeia de forma ímpar o uso do corpo na produção contemporânea do Brasil, assim como Tracy Warr e Amelia Jones (2000) o fazem no contexto internacional que será explorado a seguir.

### ***“The Artists Body”***

A arte do corpo indica uma relação intensa entre arte /vida. Warr e Jones (2000) destacam que os artistas que usam seu próprio corpo “escolheram ao mesmo tempo usar seu corpo como sujeito e objeto da obra de arte”, (...) são artistas que vivenciaram literalmente e corajosamente “a arte na própria pele” (p. 15). Essa ideia é recorrente nas teorias sobre a arte da performance como mostra Carlson (2010)



Através do uso do corpo, os artistas estão empenhados na investigação da “temporalidade, contingência, instabilidade do corpo, a ideia de identidade performada” (Warr; Jones, 2000, p.11).

Para as autoras, o formato no uso do corpo mudou do “corpo como conteúdo” para o “corpo como pincel, moldura e plataforma” (p.11). O que significa essa mudança? Indica que “o corpo do próprio artista agora é a obra e material” (p.11). O corpo que era antes algo retratado, agora se torna algo vivido. Esse é um *turning point* fundamental na produção contemporânea que procura enraizar a arte em situações e contextos sociais atuais e cruzar as fronteiras artísticas institucionais. É um movimento de caráter contraditório quando os agentes institucionais buscam validação da arte do corpo através de documentos e plataformas performativas que afirmam as ações artísticas, abrindo a inevitável/desejada fresta da ficção.

O livro assume temáticas de risco, medo, morte e sexualidade. Warr e Jones propõem sistematizar tendências sob as seguintes categorias: **“Corpos Pintados”**; **“Corpos Gestuais”**; **“Corpos Ritualísticos e Transgressivos”**; **“Limites do Corpo”**; **“Performando a Identidade”**; **“Corpos Ausentes”** e **“Corpos Estendidos ou Prostéticos”**. Aqui também alguns artistas aparecem em várias categorias, demonstrando que as divisões propostas são porosas e não tem o poder de categorizar as poéticas.

Na categoria **“Corpos Pintados”**, as autoras mostram como a pintura foi evidenciada através da tradição do expressionismo abstrato e das pinturas de ação (*Action Paintings*-1950). O mais conhecido exemplo é o pintor Jackson Pollock. Seus registros fotográficos e filme sobre seu processo de criação chamaram atenção sobre o processo da obra em detrimento do resultado. O ato artístico privado no estúdio tornou-se uma ação performática. Artistas de performance radicalizam



essa ideia de forma que o uso do pincel é substituído por outras partes do corpo pouco convencionais. Yves Klein em *“Anthropometry”* (1960) usou modelos vivos cujos corpos todos tornaram-se pinceis. Shigeo Kubota ironizou o poder masculino utilizando um pincel em sua vagina para pintar sua *“Vagina Paintings”* (1965). Utilizando outra técnica, no caso a fotografia, André Serrano registrou, em 1989, a trajetória da sua própria ejaculação. Para as autoras, a beleza da imagem subverte os tabus tradicionais contra os fluídos do corpo e desafia a distorção de valores que associam nossas substâncias excretórias como algo desprezível.

A próxima categoria é a dos **“Corpos Gestuais”** que junta obras que abandonam a relação com o instrumento (pincel, câmera, etc.) Agora o corpo em si é o instrumento, promovendo uma relação mais direta com o social. O corpo então se torna “material significativa” (p.201); um *“site”* como material da obra, uma dimensão de registro fotográfico ou ainda gestos artísticos que remetem a raça, classe e gênero. Para representar essa categoria, as autoras usam Yoko Ono e seu trabalho *“Cut Piece”* (1964) no qual ela senta-se imóvel no palco enquanto o público sobe e corta partes do seu vestido. Josef Beuys performa *“I like America and America likes me”* (1974), que consiste em uma convivência com coyote selvagem em um espaço de arte nos EUA. Outra artista emblemática é Mirele Laderman Ukes e sua *“Arte de manutenção”* (1973) que propõe a lavagem das escadas de um museu.

A categoria **“Corpos Ritualísticos e transgressivos”** trás ‘a tona deforma mais evidente a censura diante do poder de provocação do corpo ao tratar de questões como a violação de tabus sociais, sexo, comida, a crise da AIDS, a cura, a purificação, os cultos, ritos e religiões. Aqui os Acionistas Vienenses ganham destaque. O artista Otto Muhl teve que fugir da Áustria após urinar durante uma



palestra pública em sua “Pissacation” (1969). Seu colega Gunter Brus teve que fugir da Alemanha, em 1968, após realizar a performance “Função da arte na sociedade do capitalismo tardio”, passando fezes sobre seu corpo sob o som do hino nacional alemão. Anna Mendieta apresenta “Cena de Estupro” (1973) que mostra seu corpo nu, ensanguentado e amarrado sobre a mesa após o estupro real de uma aluna na Universidade de Iwoa. O artista Cris Burden coloca-se em situações de riscos extremos, como receber um tiro dentro da galeria.

Na categoria “**Limites do corpo**” são compilados artistas que examinam os limites entre o corpo e a sociedade. São obras que exploram relações de poder e de limites com a plateia, desafiam a tecnociência frente aos rearranjos corporais e questionam o grau de liberdade que temos sobre nossos corpos. Além disso, são trabalhos que problematizam o lugar do espectador de arte. Nesse contexto, Vito Acconci apresenta “*Seebed*” (1972), ação na qual ele fica deitado, escondido embaixo de uma plataforma enquanto assedia os passantes e se masturba. Gina Pane performa “Leite quente” (1972) cortando seu rosto com uma lâmina em frente a plateia. Ulay e Marina Abramovic executam sua marcante performance “*Imponderabilia*” (1977) posicionado nus na estreita entrada do espaço expositivo, obrigando os visitantes a encostar em seus corpos para entrar. Abramovic também performa “Ritmo” (1974) uma das mais potentes obras de performance na qual a própria artista se apresenta como objeto de manipulação da plateia oferecendo objetos variados como tesoura, arma, pente, rosa, faca, etc. A performance revela a violência do público, prestes a romper com a “fina pele da civilização”, para usar o termo da escritora e ativista negra Marita Bonner (1928).

Outra categoria apresentada pelas autoras do livro é denominada de “**Performando a identidade**” que trata das noções de rompimento do corpo como



objeto natural e da remodelação do corpo biológico, exploradas na exposição “*Pós-Human*” já mencionada. A categoria discute também obras que problematizam o gênero e a sexualidade, a raça e a fantasia social, como as fotografias de Cindy Sherman, o projeto “*Rose Sélavy*” (1921) de Marcel Duchamp no qual ele se transverte em mulher e o auto retrato de Andy Warhal (1981) usando uma peruca feminina. Também fazem parte desse grupo, os artistas Coco Fusco e Gomez Pena que, engaiolados em praça pública, apresentaram, em 1992, a performance “Dois ameríndios não conhecidos visitando Madri”, que ironiza a problemática da colonização dos povos ameríndios.

A categoria “**Corpos ausentes**” trata de lembranças do corpo, traços, marcas, etc. Aqui entra uma ideia de efemeridade e a questão da efemeridade e falência inevitável do corpo, independente da possibilidade real do seu prolongamento. As autoras mencionam Piero Manzoni na sua obra “Respiro do artista” (1960), um balão enchido com seu ar condensado a um esvaziamento precoce (como foi ironicamente a vida do artista) e a lembrança de um corpo sem vida. Ana Mendieta, em 1976 realizou variados trabalhos da serie “Silhuetas”, um negativo de seu corpo pigmentado na areia ou na terra. Marc Quinn, em 1991, faz sua obra “Eu” um autorretrato tridimensional feito com seu sangue congelado, exposto dentro da vitrine de um freezer. Cabe aqui menção ao paradoxo da profética “impossibilidade da morte em quem está vivo”, título da obra composta de um tubarão no formol, de Damien Hirst, de 1991.

Os “**Corpos estendidos e prostáticos**” testam as fronteiras entre o individual e o coletivo, estendendo a possibilidades de gerar outros estados de comunicação, vivência e consciência. Pioneiros dessa categoria foram Lygia Clark, em “Eu e Você”(1977) composta de dois performers que não podem se ver e acabam





ativando outros sentidos para se conectar. Hélio Oiticica com seus Parangolé (1968) que acolhem os visitantes e os levam a dançar. Outra faceta dessa tendência do corpo estendido são as tecnologias ou inteligências artificiais (IA). Nese campo tecnológico, os pioneiros foram Nam June Paik que cria um terceiro braço robótico, o Stelarc (1976) e Orlan que transmite ao vivo operações plásticas de seu próprio rosto como evento performático em “Ominipresença” (1993).

O livro de Warr e Jones apresenta uma vasta produção de mais de 140 artistas, junto com textos e elaboração sobre a temática. As pesquisadoras realizaram um mapeamento importante para percepção das tendências de uso do corpo que ainda parece estar em expansão. A inclusão dos artistas brasileiros mostra rompimento com as narrativas históricas norte americana e euro centradas, o que não impede de perceber ausências de artistas emblemáticos – e fora do eixo hegemônico - como Flávio de Carvalho e António Manuel.

### **Considerações finais**

Em 2018, doze anos após a exposição no Itaú Cultural e quase vinte anos depois do lançamento do livro de Warr e Jones, o uso do corpo ainda comemora sua qualidade transcultural – todo ser humano tem um corpo - e individual – cada um vivencia o mundo sob uma pele/realidade única. Sendo assim, o corpo se mantém como objeto intensamente pessoal e, ao mesmo tempo, inexoravelmente político. Porém, a partir dos anos 1980 os artistas (pelo menos os brasileiros) não tratam mais da questão política ligada à repressão militar, mas assumem uma maior complexidade no conceito de político, fato já observado por Cocchiarale e Matésco (2005).



O corpo político hoje questiona a singularização e o preconceito, assume a diversidade de gênero e a pluralização das diferenças. Os artistas encampam a luta contra a exploração dos corpos; dão voz aos movimentos sociais dos invisibilizados e colocam-se frente a ameaça do conservadorismo e do fanatismo religioso. A mensagem de cunho feminista “Seu corpo é um campo de batalha” (1989), da artista Barbara Kruger, é extremamente relevante no contexto atual.

Pode-se dizer que a arte contemporânea opera uma inversão intencional da nudez neoclássica. Os artistas não desejam mais neutralizar o corpo, mas potencializá-lo como objeto provocador; causar impacto e provocar desconforto frente as ideologias adestradoras. O corpo contemporâneo distancia-se do caráter mais abstrato e intelectual e torna-se mais provocativo.

Outra qualidade é a tentativa de expandir o corpo do artista em direção ao público. As práticas artísticas participativas ativam o visitante envolvendo seus corpos de formas mais comprometidas.

Todas as formas de adstração ideológica do corpo podem ser problematizadas através da potência da arte que permanece como território de disputa temporal, existencial e política acerca do destino dos corpos e, por consequência, das sociedades.

## Referências Bibliográficas

ANDRADE, OSWALD. Revista de Antropofagia, n. 1, 1928.

ARANTES, Otília B. F (org) *Modernidade Cá e Lá: Textos escolhidos de Mário Pedrosa*. São Paulo: EDUSP, 1995.

BISHOP, Claire. *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London, New York: Verso, 2012.

\_\_\_\_\_. *Delegated Performance: Outsourcing Authenticity*, 2012. Disponível em: [https://monoskop.org/images/f/f3/Bishop\\_Claire\\_2012\\_Delegated\\_Performance\\_Outsourcing\\_Authenticity.pdf](https://monoskop.org/images/f/f3/Bishop_Claire_2012_Delegated_Performance_Outsourcing_Authenticity.pdf) Acesso em: 20Julho 2018.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo. Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Coleção Espaços de Arte Brasileira. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

CLARK, Keneth. *The Nude: A Study in Ideal Form*, London: London Bridge Books, 1972.

DEITCH, Jeffrey. *Post Human*, Editora DAP: Nova York, 1992.

FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana. *Conceitualismos do Sul/Sur*. São Paulo: Annablume, 2009.

MORAIS, Frederico. *Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra*. Petrópolis: Editora Vozes, 1970.

McVILLEY, Thomas. *Art & discontent : theory at the millennium* New York: McPherson, 1993.

PHELAN, Peggy. *Unmarked: The politics of performance*, Routlege, Nova York, 1993.

VERGINE, Lea. *Body Art and Performance*. Milano: Editora Skira, 2000.

THOMAS, Nicholas. *Body Art*, Thames and Hudson, London, 2014.

WARR, Tracy; JONES, Amelia. *The Artist Body*. London: Phaidon, 2002.



## Que “corpo” é esse *de Preciado*? (Ou que corpos depreciados são esses?)

Rafael Haddock-Lobo <sup>1</sup>

*Addo hîc ipsam Corporis humani fabricam, quae artificio  
longissimè superat omnes, quae humanâ arte fabricatae sunt.*  
(Espinosa, *Ética*. Parte III, Proposição II)

O desafio que se apresenta na motivação desse texto consiste não apenas na complexidade das referências que ganham corpo na teoria contrassexual, sobretudo quando nos preocupamos em tratar do problema da materialidade dos corpos. Derrida, Foucault, Butler, Wittig, Haraway, Despenes, Deleuze, Artaud, e outras e outros, se encontram nessa encarnação de retalhos que é o *Manifesto contrassexual*. Nesse sentido, a fim de apresentar aqui um texto em torno da concepção contrassexual de “corpo”, parece necessário, em primeiro lugar, levar em consideração a *fragmentação*. Além dessa dificuldade, sabemos que a multiplicidade e a não-organicidade ou *des-organização* precisam ser elementos levados em consideração na própria construção desse corpo-texto, cuja única referência epistemológica possível encontra-se no Moderno Prometeu. Dessa maneira, satisfaço-me aqui com a ideia de simplesmente apresentar alguns dos

---

1 Professor do Departamento de Filosofia e do Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFRJ, coordenador do Laboratório KHÔRA de Filosofias da Alteridade e Autor de *Da existência ao infinito: ensaios sobre Emmanuel Lévinas* (PUC-Rio/Loyola), *Derrida e o labirinto de inscrições* (Zouk) e *Para um pensamento úmido – a filosofia a partir de Jacques Derrida* (PUC-Rio/Nau) e *Experiências abissais – ou sobre as condições de impossibilidade do real* (Via Verita). E-mail: [outramente@yahoo.com](mailto:outramente@yahoo.com).



membros costurados desse Frankenstein de látex que encontro ao longo dessa obra artificial e magnânima que é o *Manifesto contrassexual*<sup>2</sup>.

\*

Como epígrafe, tomo uma parte da *Ética* de Espinosa que se encontra no Escólio da Proposição II, Parte III – Dos Afetos. O trecho em destaque segue-se à célebre frase que marca uma tradição de leitura que liga Espinosa a Deleuze, passando por Nietzsche: “Com efeito, ninguém até aqui determinou o que o Corpo pode (*quid Corpus possit*)”. Certamente, essa questão “o que pode o corpo?” também poderia ser a linha de costura desses fragmentos, entretanto, minha opção aqui consiste em, apenas como mote, grifar uma palavra estranha que se encontra duas páginas à frente da célebre pergunta, já insistentemente trabalhada. Na tradução coordenada por Marilena Chaui, lê-se o seguinte: “Acrescento aqui a própria estrutura do Corpo humano, que de muito longe supera *em artificio* tudo o que é fabricado pela arte humana”<sup>3</sup>. E é sobre esse *artificio*, aqui grifado e que parece ligar Espinosa a Preciado, passando por Derrida, Butler e Haraway, entre outras, que gostaria aqui de me *demorar*<sup>4</sup>.

\*

---

2 Preciado, Beatriz. *Manifesto contrassexual*. São Paulo: n-1 edições, 2014 (Referido como MC).

3 Espinoza, *Ética*. Trad. Grupo de Estudos Espinosanos (Coord. Marilena Chaui). São Paulo: EdUSP. 2015.

4 Remeto aqui à tradução proposta por Carla Rodrigues e Flávia Trocoli para *Demeure*, de Derrida (*Demorar. Maurice Blanchot*. Florianópolis. Edusc, 2015. Sobre o termo, conferir o artigo de Carla Rodrigues “Memorar, me-morar, demorar”, in: *Ensaio Filosóficos*, v. XIII, 2016, Disponível em: [www.ensaiosfilosoficos.com.br/anterior.htm](http://www.ensaiosfilosoficos.com.br/anterior.htm).



**Fragmento um:** corpos escritos

No momento de reler essas provas impressas vejo na televisão este filme japonês, cujo título ignora e que conta a história de um artista de tatuagem. A sua obra-prima: uma tatuagem inaudita com que ele cobre as costas da mulher fazendo amor com ela, por trás, quando compreendeu que tal era a condição do seu “*ductus*”. Vemo-lo cravar a ponta de sua pluma acerada, enquanto a mulher, deitada de bruços, vira para ele num olhar suplicante e dolorido. Ela deixa-o por causa dessa violência. Mas envia-lhe mais tarde, sem que ele o reconheça logo, o filho que carregava dele, para que ele faça dele, por sua vez, um mestre de tatuagem. Doravante, o pai artista não poderá fazer obra, nas costas de uma outra mulher, senão deitando-a em cima do filho, um filho belo como um deus, um filho que ele ainda não reconheceu, mas que chama pelo nome a cada momento de dor intensa, e este apelo é uma ordem para, em compensação, ele dar mais prazer à jovem mulher, suporte ou sujeito da operação, substrato sofredor, paixão da obra-prima. O desenlace é terrível, não o contarei, mas só a mulher sobrevive, e portanto a obra-prima. E a memória de todas as promessas. A esta obra-prima que ela porta, ela não pode vê-la, não diretamente e sem espelho, mas ela subsiste como a própria mulher, pelo menos durante algum tempo. Para sempre por um tempo finito, evidentemente.<sup>5</sup>

Esse longo trecho, que opto por reproduzir aqui integralmente, consiste em uma instigante nota de rodapé que Derrida introduz em seu *Monolingüismo do outro*, pouco antes de sua publicação. A nota, que poderia, só ela, render um artigo (pois trata de tantas questões que aqui nos interessam, como a escrita e a carne, a tinta e o sangue, a mulher e a obra, a falibilidade do falo, a herança e os espectros), entra em cena na obra derridiana no momento em que o autor fala da marca nele cunhada pela cultura francesa. Frases como “arpoado pela literatura e pela filosofia francesas”, “flechas de metal ou de madeira”,

---

5 Derrida, Jacques. *O monolingüismo do outro ou a prótese de origem*. Belo Horizonte: Chão da feira, 2016, p. 85 (Referido como MO).





“corpo penetrante de palavras”, crivam em Derrida o desejo de deixar, ele também, sua marca na língua e na cultura francesas.

Esse seria o sonho do escritor Derrida, e tal a forma de seu *cortejo*, na inveja e no amor, no ressentimento e na dor, como “um hóspede incompreensível” ou “um chegante sem origem assinalável”, que obrigaria ela, a língua, a falar *na sua língua* de outro modo. Derrida escreve: “A falar sozinha. Mas para ele e segundo ele, guardando ela no seu corpo o arquivo inapagável desse acontecimento: (...) uma tatuagem, uma forma esplêndida, escondida debaixo da roupa, em que o sangue se mistura com a tinta para a fazer ver de todas as cores. O arquivo encarnado de uma liturgia de que ninguém trairia o segredo” (MO 84-85).

Seria interessante sublinhar, pouco tempo após a comemoração do cinquentenário da publicação da *Gramatologia*, esse aspecto interessante do entrelaçamento da escrita e da carne que se tatua na letra de Derrida. E opto por começar aqui por Derrida, não apenas por questão de homenagem, mas pelo fato de a desconstrução poder ser considerada um ponto de partida não só em minha trajetória, como também na de Preciado. Pelo menos três das obras principais de Preciado são marcadas pelo *rastro* de Derrida<sup>6</sup>: *Pornotopias*, fruto do doutorado em arquitetura em Princeton que Derrida leva Preciado a fazer; *Manifesto contrassexual*, um livro escrito para Derrida que parece responder às conversas que ambos tinham ao longo da estada de Preciado em Paris, que incluíam a conversão

---

6 A importância de Derrida ao pensamento da contrassexualidade fica explícito na entrevista “Um bem precioso”, disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/40931-um-bem-precioso-entrevista-com-beatriz-preciado>.



religiosa de Santo Agostinho como uma espécie de transexualidade; e *Texto yonqui*, cuja epígrafe remete ao imperativo de Derrida para se sexualizar a filosofia<sup>7</sup>. Mas que corpo seria esse – de Derrida?

Muitas críticas endereçadas a Derrida, desde as de Foucault, que o acusaria (injusta ou ingenuamente) de uma espécie de textocentrismo (devido à tão mal-interpretada frase que diz que “il n'y a pas de hors-texte”<sup>8</sup>), passando por Teresa de Lauretis<sup>9</sup> e, mesmo com todas as homenagens, chegando a Preciado, insistem justamente no aspecto de que a desconstrução permaneceria ainda presa ao nível dos discursos (valeria notar que essa mesma crítica, Preciado endereça não apenas a Derrida, mas também a Foucault e Butler – e um de meus objetivos aqui seria o de mostrar em que medida essa crítica é *ao mesmo tempo* justa e injusta. A infidelidade fiel de Preciado, fórmula mais do que derridiana, consiste em ver em que medida tais pensamentos abrem um espaço fundamental ao novo e, ao mesmo tempo, permanecem nos limites daquilo que criticavam. Daí a necessidade de desconstruí-los).

A questão que poderia nos conduzir nesse primeiro membro – artificial – dessa tessitura, seria, então: existe corpo em Derrida? Onde há corpo quando só há escrita?

---

7 Questão: “Se você pudesse ver um documentário sobre um filósofo, sobre Heidegger, Kant ou Hegel, o que é que você gostaria de ver nele? Resposta: Que eles falassem de sua vida sexual... *You want me a quick answer? Sua vida sexual*” (Jacques Derrida, in: *Derrida*, documentário de Kirby Dick e Amy Kofman, 2002), *Apud* Preciado, Paul B. *Texto Yonqui: sexo, drogas y biopolítica*. Buenos Aires: Paidós, 2017 (Referido como TY).

8 Sobre isso, remeto ao meu artigo “Derrida e a oscilação do real”, in: *Sapere Aude*, Vol. 4, n. 7, 2013. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/SapereAude/article/view/5485>.

9 Cf. De Lauretis, Teresa. “A Tecnologia do gênero”, in: Hollanda, Heloísa Buarque. *Tendências e impasses. O feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.



Poderia, então, começar, como faz Derrida colocando a questão do real e da ficção<sup>10</sup>, problematizando as bases ontológicas que pressupõem a oposição entre corpo e texto, entre escrita e carne, entre tinta e sangue. E Derrida, em sua *Gramatologia* ( ainda que sexualizada por Preciado, mas antes mesmo já lida por Butler e Haraway), talvez tenha sido o primeiro a embaralhar esses limites. Basta lembrar as vezes em que o filósofo exemplifica tal limite estranho tomando como exemplo a sua própria circuncisão – marca da cultura na sua pele.

É justamente a partir dessa leitura que problematiza a distinção entre natureza e cultura que Preciado parece enxergar a grande “descoberta” de Derrida, que ele/ela viria a chamar de “dildo”<sup>11</sup>. Então, deixemos a própria prótese textual de Preciado responder à questão de como a contrassexualidade herda esses restos mortais da desconstrução.

\*

Logo nas primeiras páginas, o *Manifesto contrassexual* apresenta seu pensamento a partir da necessidade de desconstruir as oposições binárias e hierarquizantes que marcariam as teorias do sexo e do gênero (MC 22), afirmando, logo em seguida, sua máxima que diz que “no princípio há o dildo”, e explica: “a contrassexualidade recorre à noção de 'suplemento' tal como foi formulada por Jacques Derrida (1967) e identifica o dildo como o suplemento que produz aquilo que supostamente deve completar” (MC 23). Se, para Derrida, a escrita,

---

10 Cf. Meu texto supracitado.

11 Sobre as principais noções do pensamento de Preciado, encontrados no *Manifesto contrassexual*, indico meu artigo “Preciado e o pensamento da contrassexualidade (uma prótese de introdução)”, in: Revista Trágica, vol. 9, n. 2, 2016. Disponível em: <http://www.tragica.org/volume-9-numero-2/>.



pensada a partir dessa lógica do suplemento, é o que ataca o coração da oposição natureza/cultura e a primazia do primeiro conceito com relação ao segundo, o mesmo valeria para o dildo, nome protético e plástico da economia apontada por Derrida em *Gramatologia*.

A relação entre dildo e escrita (ou escritura, como preferem alguns tradutores), fica bem clara quando, poucas páginas à frente, Preciado escreve que “o sistema sexo/gênero é um sistema de escritura” (MC 26). Mas qual relação teria isso com o corpo? Preciado responde:

O corpo é um texto socialmente construído, um arquivo orgânico da história da humanidade como história da produção-reprodução sexual, na qual certos códigos se naturalizam, outros ficam elípticos e outros são sistematicamente eliminados ou riscados. A (hetero)sexualidade, longe de surgir espontaneamente de cada corpo recém nascido, deve se reinscrever ou se reinstruir através de operações constantes de repetição e de recitação dos órgãos (masculino e feminino) socialmente investidos como naturais (MC 26).

É nesse sentido que o imperativo de uma “dildologia” ou uma “dildotectônica”, parte, como Derrida já havia previsto, da urgência de se “sacudir as tecnologias der escritura do sexo e do gênero” (MC 27). Ou seja, desconstruí-las.

A dildotectônica é a contraciência que estuda o surgimento, a formação e a utilização do dildo. Ela localiza as deformações que o dildo inflige ao sistema sexo/gênero. Fazer da dildotectônica um ramo prioritário da contrassexualidade supõe considerar o corpo como superfície, terreno de deslocamento e de localização do dildo. (...) É possível também generalizar a noção de “dildo” para reinterpretar a história da filosofia e



da produção artística. Por exemplo, a escritura, tal como foi descrita por Derrida, não seria senão o dildo da metafísica da presença. (MC 49-50).

Interessante notar que no capítulo justamente dedicado ao filósofo franco-magrebino, Preciado se refere muito pouco a Derrida. Mas essa é uma pista crucial e à qual, em outro lugar, procurei me dedicar<sup>12</sup>. O que nos interessa aqui, explicitamente no que concerne à “lógica do dildo ou as tesouras de Derrida”, são as questões norteadoras que Preciado enumera logo no início do capítulo: “Onde se encontra o sexo de um corpo que usa um dildo? O dildo, em si, é um atributo feminino ou masculino? Onde transcorre o gozo quando se transa com um dildo? Quem goza?” (MC 71-72).

Se, antes, Derrida teria sugerido a Preciado ensaiar suas pesquisas no campo da arquitetura (o que quer dizer que Derrida orientava a então jovem Beatriz a atentar para o caráter de construção espacial quando o assunto a ser estudado são os corpos), parece que aqui, Paul retorna a Derrida mostrando a ele como a lógica do suplemento é fundamental para se pensar a sexualidade, a normatividade e a corporalidade. Não é à toa que em “Aprendendo sobre o dildo”, um subcapítulo das “Tesouras...”, a relação dildo-martelo, na qual Preciado assume as heranças nietzschianas de seu gesto, faz-se marcar por intermédio de Derrida. Do martelo ao dildo e dos tímpanos ao ânus<sup>13</sup>, o caminho percorrido pela escrita contrassexual uma vez mais apela à *Gramatologia* de Derrida. O

---

12 Sobre isso, remeto a meu artigo “Quando as aspas se tornam tesouras: Preciado sobre Derrida sobre Nietzsche”, in: *Deleuze, desconstrução e alteridade*, organizado por Adriano Correia, Rafael Haddock-Lobo e Cíntia Vieira da Silva. São Paulo: ANPOF, 2017. Disponível em: <http://anpof.org/portal/index.php/pt-BR/2014-01-07-15-22-21/colecao-xvii-anpof>.

13 Cf. Meu texto supracitado.



impacto que a morte de Deus teve para o pensamento, diz Preciado, é o mesmo que o dildo representa para as teorias da sexualidade: o fim do pênis como origem da diferença sexual (MC 80).

E, nesse momento, há uma menção (a única, pois as outras são todas elípticas) ao que isso tudo teria a ver com as tesouras de Derrida.

Para desmascarar a sexualidade como ideologia, é preciso compreender o dildo (seu corte do corpo) como centro de significação diferido. O dildo não é um objeto que substitui uma falta. Trata-se de uma operação que acontece no interior da heterossexualidade. Digamos mais uma vez, o dildo não é só um objeto, é também, estruturalmente, uma operação de recortar-pegar: uma operação de deslocamento do suposto centro orgânico de produção sexual para um lugar externo ao corpo. (...) Tudo é dildo, inclusive o pênis. (MC 80-81).

Aqui, uma vez mais, Preciado recorre à definição de “suplemento” de *Gramatologia*. Para ele/ela, o dildo seria um exemplo paradigmático – essas são suas palavras – do que significaria a periculosidade do suplemento na gramato-lógica. Ou seja, o processo descrito por Derrida, em suas leituras da relação natureza/cultura em Rousseau (que descreve como aquilo que, aparentemente, surge como um substituto à coisa original e que, acaba, aos poucos, por denunciar a precariedade do original, desconstruindo inclusive, e sobretudo, a noção de origem), ganha corpo na teoria de Preciado (um corpo plástico, é importante sublinhar), e termina por mostrar como o pensamento de Derrida (uma “operação de corte”, segundo Preciado), se pensado em termos corpóreos, passa a ser fundamental para o “processo de desconstrução do órgão-origem” (MC 82).





A relação Preciado-Derrida, com relação a esses gestos dildológicos, suporia pensar algumas outras relações, como a Preciado-Nietzsche ou a Derrida-Nietzsche (e essa parece ser a pista que ela nos indica graficamente no capítulo seguinte, quando faz coincidir os símbolos das tesouras com os das aspas, remetendo o leitor, imediatamente, à leitura que Derrida empreende de Nietzsche em *Esporas*). Caberia, se pretendesse esgotar por completo a relação Preciado-Derrida, no que diz respeito ao corpo, passear por tantos outros indecíveis ou quase-conceitos, como diz o filósofo francófono: não apenas, de modo algum, a escrita ou escritura que se mescla com sangue e se marca na carne, no pênis, na pele; nem mesmo o suplemento que se plastifica em látex e que desordena a ereção do rei, do pai, do falo; mas também as esporas, as aspas, os élitros – que marcam Derrida com o ceticismo feminino de Nietzsche (as tesouras de Derrida, como na posição sexual lésbica na qual a penetração não ocorre); como o fármaco – que marca a oscilação entre o vício e a cura, e que Derrida aprende com Platão (para Preciado, a maneira dildológica de se ler o orgasmo (MC 115), configurando sua *fármaco-política*); os espectros – que Derrida herda de Marx e aos quais Preciado invoca em seu conjuro: “É exatamente nesse reino da naturalidade do pênis que o dildo irrompe como 'um espectro vivo'” (MC 144).

E, talvez sobretudo, nesse acento empírico-materialista que a contrassexualidade confere à desconstrução (guardando dela o que há de suplementar e artificial), há ainda um quase conceito ao qual Preciado pouco ou quase nada alude, mas que parece significativo e se encontra no subtítulo da obra com a qual abrimos essa sessão: *O monolinguismo do outro ou a prótese de origem*.



Talvez, e sobretudo, a noção de “prótese”, que marca o corpo norte-africano de Jackie e que dá, tira, e dá novamente sua nacionalidade (como o “*enter the ghost, exit the ghost, reenter the ghost*”, que escreve Shakespeare em *Hamlet*), essa prótese de subjetividade seja o que mais marque o percurso filosófico de Beatriz-Paul-Paul-Beatriz

Preciado:

Entretanto, desfruto do que tenho. O prazer único de escrever em inglês, em francês, em espanhol, de caminhar de uma língua a outra como transito da masculinidade à feminilidade à transexualidade. O prazer da multiplicidade. Três linguagem artificiais que crescem emaranhadas, que lutam para converter-se ou não converter-se em uma só língua. Mesclando-se. Encontrando sentido apenas nessa mescla. Produção entre espécies. Escrevo sobre o que mais me importa em uma língua que não me pertence. Isso é o que Derrida chamava o monolinguismo do outro. Nenhuma das línguas que falo me pertence e, sem embargo, não há outro modo de falar, não há outro modo de amar. Nenhum dos sexos que incorporo possui densidade ontológica e, sem embargo, não há outro modo de ser corpo. Desposseção na origem. (TY 114).

\*

### **Fragmento dois:** corpos gays

Ao contrário, os usos do corpo serão aqueles que podemos definir como dessexuados, como desvirilizados, seja o *fist-fucking* ou outras fabricações extraordinárias de prazer que os americanos atingem com o auxílio de certo número de drogas ou de instrumentos (...) para se inventar, para se permitir fazer de seu corpo masculino um lugar de produção de prazeres extraordinariamente polimorfos, afastados das valorizações do sexo e, particularmente, do sexo másculo.<sup>14</sup>

O trecho acima encontra-se na entrevista “*Le gay savoir*”, concedida por Michel Foucault a Jean Le Bitoux em julho de 1978 (e, surpreendentemente, não incluída nos *Dits et Écrits*).

---

14 Foucault, Michel. “Le gay savoir”. In: Revista Ecológica, no. 11 (Janeiro/abril de 2015). PUCSP, p. 9. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/ecopolitica/article/view/23545>.



A homofonia do título original brinca com a obra de Nietzsche (*Le gai savoir* na tradução francesa), e pode até mesmo fazer repensar o caráter “fresco” do original, *Die fröhliche Wissenschaft*.

A frescura ou a jovialidade científica, o saber alegre ou gaiato, a *viadagem* com a qual brinca Foucault, pode parecer interessante a ser aqui pensado, por duas razões (possivelmente as duas críticas silenciosas que Preciado dirige ao filósofo francês): em primeiro lugar, pelo fato de, em sua obra – apesar de sua homossexualidade assumida – Foucault nunca ter tratado como tema o seu lugar como intelectual gay; em segundo lugar, por fazer referência às suas experiências em São Francisco, que, segundo Preciado, teriam sido fundamentais às suas reflexões em torno da sexualidade e que entretanto não aparecem em seus escritos.

Com e contra Foucault, sem se ater ao sim nem ao não, ou contra mas a partir de Foucault, Preciado assume, aqui também, a infiel fidelidade que aprendera com Derrida. Nesse sentido, creio aqui explicitar três aspectos, incluindo os dois acima citados, que fazem com que a herança foucaultiana do *Manifesto* ganhe rumos tão interessantes para aquilo que aqui nos interessa. A ausência de referências às suas experiências em São Francisco, faz com que Foucault caia num problema muito comum aos filósofos, uma aparência de neutralidade ou cientificidade (histórica, no caso). Contudo, parece que Preciado precisa sublinhar a importância da descoberta de infinitas possibilidades de relações sexuais que Foucault descobre quando abandona o meio gay parisiense (que seria muito conservador naquela época, segundo o próprio). Chegar a São Francisco e experimentar roupas de couro, chicotes, dildos, *fist-fucking*, parece abrir radicalmente as



especulações foucaultianas para uma nova possibilidade de resistência corporal – e, além disso, todas essas culturas sexuais recolocam, de modo único, à questão do que pode o corpo.

Para Preciado, “como, por exemplo, entender as 'tecnologias do eu' sem pensar na experiência de Foucault nas comunidades sadomasoquistas de São Francisco?”<sup>15</sup>. Essa simples frase pode ser vista como ponto de partida para os três elementos que queria aqui destacar: 1. As teorias da sexualidade devem partir de uma certa experiência (“certa forma de materialismo ou empirismo radical *queer*”, MC 95); 2. As experiências dizem respeito aos problemas impostos por nosso tempo (e aqui a crítica a Foucault dirigir-se-ia no sentido de que, se foram suas experiências californianas que o levaram a repensar a sexualidade, porque se abstrair em uma história da filosofia antiga?<sup>16</sup>); e 3. As experiências radicais de resistência não podem se referir apenas à subjetividade – elas, para serem de tal modo radicais como indica Preciado, precisam ser experimentadas *coletivamente*, não por um “si mesmo”.

Essa tríplice herança/crítica é o que coloca Foucault como uma referência fundamental desde as primeiras páginas do *Manifesto*. Foucault, no sentido *pornotópico*,

---

15 Preciado, Beatriz. Entrevista com Jesús Carrillo, in: Revista Poiésis, n. 15, 2010, p. 17. Disponível em: <http://www.poesis.uff.br/sumarios/sumario15.php?ed=15&title=ARTE%20E%20G%20CANERO>.

16 Essa crítica parece bem mais pontual quando Preciado compara Foucault às pesquisas de Gayle Rubin sobre os corpos e objetos sexuais: “Gayle Rubin que, ao contrário de Foucault, não teve medo de adotar os modos de produção do capital e da cultura popular como referência, em vez de se voltar aos gregos, aponta a possibilidade de considerar a sexualidade como parte de uma história mais ampla das tecnologias (...) Trata-se, portanto, de repensar tanto o S&M quanto o fetichismo não mais como perversões marginais à sexualidade 'normal' dominante, e sim como elementos essenciais da produção moderna do corpo e das relações deste com os objetos manufaturados. Desse modo, a história da sexualidade se desloca do âmbito da história natural da reprodução para fazer parte da história (artificial) da reprodução” (MC 97-98).



talvez tenha sido, para Preciado, o primeiro *arquitecto dos corpos*, mostrando como sua conformação se dá a partir de práticas que docilizam o corpo para governá-los. E não seria o mesmo com a sexualidade? Daí, bem ao estilo das contraculturas, Preciado vê Foucault como um precursor da contrassexualidade e, ao se perguntar “o que é a contrassexualidade?”, Preciado responde, com acento fortemente foucaultiano: “não é a criação de uma nova natureza, pelo contrário, é mais o fim da Natureza como ordem que legitima a sujeição de certos corpos a outro” (MC 21). E, mais à frente, assume:

O nome contrassexualidade provém indiretamente de Michel Foucault, para quem a forma mais eficaz de resistência à produção disciplinar da sexualidade em nossas sociedades liberais não é a luta contra a proibição (...), e sim a contraproduzibilidade, isto é, a produção de formas de prazer-saber alternativas à sexualidade moderna (MC 22).

Seguindo uma linhagem que, sob esse aspecto, parte de Foucault, passando por Teresa de Lauretis, chegando a Donna Haraway e Judith Butler, a contrassexualidade (como vimos, sob o prisma dildológico ou dildotectônico, herdado da desconstrução) tem como seu “objeto” de estudo as “transformações tecnológicas dos corpos sexuais e *generizados*” (MC 24) – e daí a importância das heranças de Monique Wittig (análises da heterossexualidade como regime político), de Foucault (a pesquisa dos dispositivos sexuais modernos), Butler (as análises da identidade performativa) e Haraway (a política do ciborgue). Foucault, nesse sentido, seria o precursor dessa possibilidade de se pensar biopoliticamente o sexo em sua relação direta com a produção maquínica de corpos sexuais.



Para Preciado, a noção foucaultiana de tecnologia ultrapassa qualquer concepção reducionista de técnica. Não se trata, de modo algum, de um conjunto de objetos, instrumentos ou qualquer outra coisa dessa espécie, mas sim de “um dispositivo complexo de poder e de saber que integra os instrumentos e os textos, os discursos e os regimes do corpo, as leis e as regras para a maximização da vida, os prazeres do corpo e a regulação dos enunciados de verdade” (MC 154)<sup>17</sup>. Além disso, é graças à entrada em cena da noção de técnica em Foucault que o problema da subjetividade é ressituaado. A relação entre técnica de si e poder permite a Foucault afastar-se de qualquer forma de concepção de sujeito soberano ou autônomo, pensando o assujeitamento, desde então, de modo local e determinado. E são, portanto, essas tecnologias que interessam a Preciado para pensar esse “micropoder artificial e produtivo (...) que circula em cada nível da sociedade” (MC 156). Ou seja, central à própria estrutura do pensamento/prática contrassexual:

A forma mais potente de controle da sexualidade não é, logo, a proibição de determinadas práticas, mas a produção de diferentes desejos e prazeres que parecem derivar de predisposições naturais (homem / mulher, heterossexual / homossexual etc.), e que serão finalmente reificadas e objetivadas como “identidades sexuais”. As técnicas disciplinadoras da sexualidade não são um mecanismo repressivo, e sim estruturas reprodutoras, assim como técnicas de desejo e de saber que geram as diferentes posições de sujeito de saber-prazer (MC 156).

Interessante aqui notar que nesse momento, já chegando ao final do livro, Preciado parece, com essa citação, justificar as primeiras palavras nas quais definiu, bem antes, a

---

17 Logo em seguida a esse elogio da noção de tecnologia, Preciado retorna à crítica com respeito à elipse californiana: “É nesse momento, no final dos anos setenta, que Foucault volta obsessivamente à ideia de técnica: Canguilhem em demasia ou *fist-fucking* em demasia nas *backrooms* de São Francisco? A questão continua aberta e será o objeto de uma pesquisa contrassexual ulterior” (MC 154).





contrassexualidade. A noção de técnica, retirada de Foucault, em seu percurso que passa por De Lauretis, Haraway e Butler, é justamente aquilo que impulsiona Preciado a adotar o termo contrassexualidade, como forma de resistência à produção disciplinar (MC 22).

Contudo, e aqui as experiências que motivaram Foucault mas não entraram em sua letra (sobretudo a “novidade” californiana das práticas de S&M), parecem fazer Preciado radicalizar ainda mais aquilo que, para ele/ela, representaria a real possibilidade de resistência, que, certamente em sua concepção, nada tem a ver com uma estética de si. Os mecanismos de contraprodução sexual precisam ser sempre coletivos, nunca individuais. Se a sexualidade heteronormativa incide bruscamente sobre os corpos, cunhando-os como corpos sexados (o que se dá, sobretudo, pela sexualização dos órgãos reprodutivos), isso se dá sempre no nível de uma certa cultura. Podemos dizer que se é a sociedade que molda os corpos, apenas uma contracultura poderá recunhá-los ou ressignificá-los. Tal resistência, portanto, nunca pode ser pensada no nível subjetivo, seja esse sujeito soberano ou não, autônomo ou assujeitado, mas sim no âmbito de uma *sociedade contrassexual*.

É nesse espaço de paródia e transformação plástica que aparecem as primeiras práticas contrassexuais como possibilidades de uma deriva radical com relação ao sistema sexo/gênero dominante: a utilização de dildos, a erotização do ânus e o estabelecimento das relações contratuais S&M (sodomasoquistas), para citar ao menos três momentos de mutação pós-humana do sexo. (...) A prática do *fist-fucking* (penetração do ânus com o punho), que conheceu um desenvolvimento sistemático no seio da comunidade gay e lésbica a partir dos anos setenta, deve ser considerada como um exemplo da alta tecnologia contrassexual. Os trabalhadores do ânus são os novos proletários de uma possível revolução contrassexual (MC 31).

E, por fim:



As práticas S&M, assim como a criação de pactos contratuais que regulam os papéis de submissão e dominação, tornaram evidentes as estruturas eróticas de poder subjacentes ao contrato que a heterossexualidade impôs como natural. Por exemplo, se o papel da mulher no lar, casada e submissa, reinterpreta-se constantemente no contrato S&M, é porque o papel tradicional “mulher casada” supõe um grau extremo de submissão, uma escravidão em tempo integral e para a vida toda. Parodiando os papéis de gênero naturalizados, a sociedade contrassexual se faz herdeira do saber prático das sociedades S&M, e adota o contrato contrassexual temporal como forma privilegiada para estabelecer uma relação contrassexual (MC 32-33).

A proposta, portanto, de uma “sociedade contrassexual”, levando em consideração que a relação sexual é sempre uma relação de poder, precisa sustentar-se por meio de contratos, que precisam ser assinados já com seu fim previsto (pois os papéis nas relação de poder sexual sempre tendem a se solidificar), marcando o caráter artificial e provisório de todo contratualismo. Não há relação não violenta, e tanto mais violenta é a relação quanto mais natural ou duradoura (por vezes “até que a morte separe”) ela pretende ou dissimula ser.

\*

Alguns anos mais tarde, em *Testo yonqui*, revisitando o que ela chama de “História da tecnossexualidade” (TY 63-74), o já autor, no masculino, Paul B. Preciado relê sua teoria contrassexual, afirmando que toda sua leitura da *História da sexualidade* de Foucault, como uma *sexopolítica* mais do que como uma biopolítica, deve-se tanto mais às influências de Butler e Wittig. E no que diz respeito a essa última, devemos fazer uma breve pausa para pensar em que medida a noção do “corpo lésbico” de Wittig é fundamental para a teoria contrassexual.



Em meio ao corpo gay de Foucault, esbarramos por diversas vezes com a referência (algo entre um contraponto e um complemento) a Monique Wittig. Ao dizer que “a contrassexualidade se inscreve na genealogia das análises da heterossexualidade como regime político” (MC 24), Preciado parece precisar em que medida o pensamento da escritora francesa é libertador no que concerne ao corpo (em especial, é claro, ao corpo lésbico). A presença de Wittig no pensamento contrassexual – ainda que, dentre os nomes aqui elencados, seja talvez o que menos aparece – é de tal modo impactante que Preciado chega a propor o conceito “wittigs” para se referir aos corpos falantes ou pós-corpos na sociedade contrassexual (MC 43).

Essa nova concepção de corpo, o “wittig”, parte justamente das polêmicas afirmações de Monique de que o corpo lésbico não é um corpo feminino ou que as lésbicas não têm vaginas<sup>18</sup>. Para Preciado, as frases fortes e cortantes da escritora e lésbica radical indicam que “dada a relação causa-efeito que une os órgãos e as práticas sexuais em nossas sociedades heteronormativas, a transformação radical das atividades sexuais de um corpo implica de algum modo a mutação dos órgãos e a produção de uma nova ordem anatômico-política” (MC 135). Isto quer dizer que, ao não se adequar ao que se espera de um corpo feminino, ou seja, ao recusar o papel de mulher como fêmea-mãe, esse novo corpo, o lésbico, redefine-se ontologicamente como algo outro, não previsto na economia heterossexual da natureza.

---

18 Cf. Wittig, Monique. *Le corps lesbien*, Paris: Minuit, 1976.



No confronto do corpo lésbico com o pensamento *straight*, Wittig descreve a heteronormatividade não apenas como uma prática sexual, mas como um “regime político que faz parte da administração dos corpos e da gestão calculada da vida no âmbito da biopolítica”<sup>19</sup>, e, junto a Foucault, permite a Preciado pensar a tecnologia de produção dos corpos *straight*, “uma divisão do trabalho da carne, segundo a qual cada órgão é definido por sua função” (MQ). Não obstante, aqueles outros corpos que escapam à maquinaria (hetero)normativa, são, por um lado, indicados como abjetos, anormais e apontados como desviantes da norma; por outro, esse desvio marcaria tão somente a impossibilidade de retidão ou *straightness* de qualquer cunhagem corporal – a máquina sexual é, ela própria, produtora de desvios, sendo a sexualidade *sempre* dessa ordem. Contudo, é fundamental ao pretense “bom funcionamento” da máquina (para se garantir a ideia de norma) que aqueles corpos que se fazem radicalmente marcar como desviantes e que não podem se conter ou ficar “no armário”, sejam rechaçados a qualquer custo e apontados como “anormais”, para que se possa construir uma ideia de normalidade ou normatividade mediana.

É nesse momento que se torna fundamental a ressignificação do desvio como potência, para que esses corpos anômalos sejam vistos contrassexualmente como possibilidade de resistência e desmontagem da hetero-máquina. Em “multidões queer”, Preciado diz:

As minorias sexuais tornam-se multidões (...) É preciso admitir que os corpos não são mais dóceis. 'Desidentificação' (para retomar a formulação de De Lauretis), identificações estratégicas, desvios das

---

19 Preciado, Beatriz. *Multidões queer: notas para uma política dos anormais*. In: Revista Estudos feministas, vol. 19, no. 1. Florianópolis. Jan/Apr. 2011. O texto, dedicado à memória de Wittig, encontra-se disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2011000100002/18390> (referido como MQ).



tecnologias do corpo e desontologização do sujeito da política sexual são algumas das estratégias políticas das multidões *queer*. Desidentificação surge das 'sapatas' que não são mulheres, das bichas que não são homens, das trans que não são homens nem mulheres. Desse ponto de vista, se Wittig foi retomada pelas multidões *queer*, é precisamente porque sua declaração segundo a qual 'as lésbicas não são mulheres' é um recurso que permite opor-se à desidentificação, à exclusão da identidade lésbica como condição de possibilidade de formação do sujeito político do feminismo moderno. Identificações estratégicas. As identificações negativas como 'sapatas' ou 'bichas' são transformada em possíveis lugares de produção de identidades resistentes à normalização, atentas ao poder totalizante dos apelos à 'universalização' (MQ).<sup>20</sup>

Podemos, então, a partir dessa nomeação pontual feita aqui a Wittig, ver como toda a denuncia da falha hetero-máquina constante no *Manifesto*, deve-se às teorias do corpo lésbico que, em seu confronto com o corpo *straight*, dá-se sob a forma de uma “brincadeira ontológica” (termo tão interessante que Preciado retira de *The straight mind*<sup>21</sup>) que consiste na recitação subversiva, paródica e prostética do código sexual que se apresenta falsamente como transcendental. “A identidade homossexual”, Preciado exemplifica, “é um acidente sistemático produzido pela maquinaria heterossexual, e estigmatizado como antinatural, anormal e abjeta em benefício das práticas de produção do natural” (MC 30). A contra-construção da identidade homossexual, portanto, através de suas inversões e deslocamentos<sup>22</sup>, tem apenas – o que é muito – o poder de evidenciar

---

20 Interessante sublinhar aqui que essa estratégia de ressignificação do *queer* aparece bem antes em *Bodies that matter*, quando Butler, no capítulo final (“Critically queer”), parafraseando o duplo gesto de inversão e deslocamento, necessário à desconstrução da metafísica, mostra como o termo “*queer*” perde seu lugar de xingamento e ganha sua positividade performativa.

21 Wittig, Monique. *The straight mind and other essays*. Boston: Beacon Press, 1992, p. 97.

22 É importante aqui sublinhar que “inversão” e “deslocamento” são o que caracterizam o que Derrida chama de o “duplo gesto” da desconstrução. Para entender melhor esse movimento fundamental à “estratégia geral da desconstrução”, remeto a *Posições* (Derrida, Jacques. *Posições*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001, pp. 46-54) e ao capítulo “A an-arquitetura da desconstrução”, de meu *Derrida e o labirinto de inscrições*, no qual busco expor tal economia do pensamento derridiano (Porto Alegre: Zouk, 2008).



o caráter artificial e nada fundador de toda sexualidade, inclusive e sobretudo a hétero: “É possível inverter e derivar (modificar o curso, mudar, submeter à deriva) suas práticas de produção da identidade sexual” (MC 30), justamente através das notáveis brincadeiras ontológicas como as que propõe Wittig. Tais “imposturas orgânicas” ou “mutações prostéticas” da falsa transcendentalidade da norma são o que há de mais potente nas “aberrações” como a bicha, o travesti, a drag queen, a lésbica, a sapa, a caminhoneira, a butch, a machona, a bofinho, as trangêneras, as F2M e os M2F e tantos outros personagens de carne e látex que são invocados no *Manifesto*.

\*

Para encerrar esse fragmento, apenas como provocação ou auto-provocação para um estudo ainda por vir, caberia aqui nomear alguns outros *homo-corpos* presentes no Frankenstein de Preciado: o terror anal, de Guy Hocquenghem<sup>23</sup>, a homossexualidade molecular, de Deleuze e Guatarri<sup>24</sup>, o ânus solar de Ron Athey<sup>25</sup>, os quais ecoam o corpo

---

23 Cf. Preciado, Beatriz. “Terror anal”, Posfácio à tradução para o espanhol do livro *El deseo homosexual*, de Guy Hocquenghem (Buenos Aires: Melusina, 2009).

24 Cf. “Da filosofia como modo superior de dar o cu” (MC 173-196).

25 Logo em seguida aos princípios da sociedade contrassexual, composta de 13 artigos e do modelo de contrato contrassexual proposto, e antes mesmo de chegar à parte das “teorias contrassexuais”, uma pequena e divertida parte se dedica ao que Preciado chama de práticas de inversão contrassexual, que seria, por assim dizer, a aplicação prática da lógica do dildo. São elas três: 1. o ânus solar de Ron Athey (encontro de um dildo sobre sapatos com salto agulha, seguido de autopenetração anal); 2. masturbar um braço (encontro de um dildo sobre um antebraço); e 3. como fazer um dildo-cabeça gozar (citação gráfica de um dildo sobre uma cabeça). Com relação à primeira, resalto a importância das performances e da *body art* do final dos anos oitenta e noventa no trabalho de Preciado. Cf. MC 53-57. Contudo, faço um pequeno parêntese para sublinhar que toda a performance se inicia com a exibição de um filme, no qual o performer se encontra de quatro, com “o olho do cu aberto em direção à câmera”. E um sol negro é tatuado ao redor de seu ânus. Não poderíamos pensar aqui em como o exemplo de Derrida, de um homem que tatua uma mulher enquanto a engravida, é aqui totalmente dildotecnonizado, mostrando um homem, que entrará de salto alto e cintaliga, com o cu tatuado, injetando um líquido tóxico em seu pênis até deformá-lo, maquiando-se com seu próprio sangue pelas longas agulhas que crava na pele, coroando-se com espinhos e autodildando-se



sem órgãos de Artaud e a história do olho de Bataille – todos esses poderiam, e deveriam, estar aqui presentes, como partes desse todo que não se fecha em um, e permanece, pois deve aliás sempre permanecer, aberto.

Apenas como indicação do debate, no âmbito do *Manifesto*, remeto à tríplice e paródica indicação das práticas contrassexuais, que consistem na utilização dos dildos, a erotização do ânus e as relações de contrato sadomasoquistas. Com relação ao ânus, tendo mostrado a importância da criação da identidade homossexual como deslocamento do discurso da contranatureza, Preciado, ainda no início do *Manifesto*, cita Deleuze e Guatarri como aqueles que primeiramente denunciaram a exclusão de certas partes do corpo daquilo que pode ser considerado como “órgão sexual” (“mais particularmente o ânus; como Deleuze e Guatarri mostraram, 'o primeiro de todos os órgãos a ser privatizado, colocado fora do campo social' (O anti-Édipo<sup>26</sup>). (...) A arquitetura do corpo é política”). Assim os “trabalhadores do ânus” são incluídos no conceito de *wittigs* por desenvolverem um intenso trabalho de “desconstrução contrassexual” por três razões: 1. o cu representa, ao contrário do processo de genitalização (binária e hierarquizante) do sexo, um centro erótico universal; 2. o cu é uma “zona primordial de passividade”, desconstruindo assim o privilégio daquele que, na relação sexual, insiste na mera atividade (seja homem ou mulher, homo ou hetero, trans ou cis); 3. o cu empreende um trabalho sempre tecnológico, pois nunca estará atado à falsa conexão entre sexo-natureza-reprodução e será sempre

---

interruptamente com os saltos de seus sapatos? Não creio poder haver nenhum exemplo mais hiperbolicamente contrassexual.

26 Deleuze, Gilles e Guatarri, Félix. *O anti-Édipo*. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 189.





avesso a qualquer possibilidade de romantização nas relações sexuais: “Pelo ânus, o sistema tradicional da representação sexo – gênero *vai à merda*” (MC 32).

\*

### **Fragmento três: corpos tecnológicos**

Me llaman la Agrado, porque toda mi vida sólo he pretendido hacerle la vida agradable a los demás. Además de agradable, soy muy auténtica. Miren qué cuerpo, todo hecho a medida: rasgado de ojos 80.000; nariz 200, tiradas a la basura porque un año después me la pusieron así de otro palizón... Ya sé que me da mucha personalidad, pero si llego a saberlo no me la toco. Tetas, 2, porque no soy ningún monstruo, 70 cada una pero estas las tengo ya superamortizadas. Silicona en labios, frente, pómulos, caderas y culo. El litro cuesta unas 100.000, así que echar las cuentas porque yo, ya las he perdido... Limadura de mandíbula 75.000; depilación definitiva en láser, porque la mujer también viene del mono, bueno, tanto o más que el hombre! 60.000 por sesión. Depende de lo barbuda que una sea, lo normal es de 2 a 4 sesiones, pero si eres folclórica, necesitas más claro... bueno, lo que les estaba diciendo, que cuesta mucho ser auténtica, señora, y en estas cosas no hay que ser rúcana, porque una es más auténtica cuanto más se parece a lo que ha soñado de sí misma. (Almodóvar, Monólogo de Agrado)

O genial monólogo apresentado em *Todo sobre mi madre* pela personagem Agrado, uma travesti tipicamente almodovariana, poderia ser suficiente para, apenas ele, indicar a precariedade do título desse fragmento, já que, no fundo, o que Preciado indica em seu *Manifiesto* é que todos os corpos são artificiais, frutos de uma tecnocultura. Mas ainda assim eu gostaria aqui de fazer uma breve apresentação de alguns aspectos do pensamento de duas autoras que influenciam muito Preciado a pensar a artificialidade da carne e a relação entre corpo e prótese: Haraway e Butler. A primeira, influenciando definitivamente a obra de Preciado com seu *Manifiesto ciborgue* e a segunda, marcando profundamente a contrassexualidade com *Gender trouble* e *Bodies that matter*. Por uma



razão meramente estratégica, não seguindo nenhuma ordem das razões necessária, começar por pensar, em primeiro lugar, o corpo trans ou drag parece ser interessante para início de conversa. E em seguida, então, podemos pensar a relação entre o metal e a borracha, nessa mudança epistemológica dos anos 80 aos 2000 que marca a passagem de Haraway a Preciado.

\*

*Bodies that matter*, cujo título é intraduzível, pretende apontar à materialidade, à densidade do corpo, como resposta às críticas recebidas por seu *Gender trouble* por ele permanecer ainda preso à noção de gênero, que seria cultural, discursivo e que, por isso, não alcançaria os corpos existentes em sua concretude. Por isso, o livro começa com o seguinte anúncio: “Eu comecei a escrever esse livro tentando considerar a materialidade do corpo apenas para descobrir que o pensamento da materialidade invariavelmente me levou para outros domínios”<sup>27</sup>, e termina seu prefácio com a seguinte ideia: “Esse texto se oferece, então, em uma parte, a repensar algumas partes de *Gender trouble*<sup>28</sup> que causaram confusão, mas também como um esforço para pensar mais a fundo o funcionamento da hegemonia heterossexual na elaboração de matérias sexuais e políticas” (BM X).

Duas das epígrafes de sua introdução, de autoria, respectivamente, de Haraway e Derrida (“Porque nossos corpos terminam na pele, ou incluem, na melhor das hipóteses,

---

27 Butler, Judith. *Bodies that matter*. New York: Routledge. 2011, p. VIII (Referido como BM).

28 Em português: *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.



seres encapsulados pela pele”, do *Manifesto ciborgue*, e “Não há natureza, só os efeitos da natureza: desnaturalização ou naturalização”, de *Donner le temps*), podem servir de mote para exemplificar essa preocupação de Butler em afastar-se de qualquer ideia de natureza e pensar a materialidade do corpo em sua artificialidade. Esta *densa* obra de Butler interessará a Preciado especialmente no que concerne a dois capítulos em especial, centrais à herança *queer* do *Manifesto*: em primeiro lugar, o capítulo “*Gender is burning: questions of appropriation and subversion*” traz as brilhantes análise que Butler empreende do filme “*Paris is Burning*”, de 1991, dirigido e produzido por Jennie Livingston, sobre os bailes *drag* no Harlem no final da década de 80 e início dos anos 90. As análises de Butler dedicadas a uma *drag* em especial, Venus Xtravaganza (e deixamos por hora em suspenso se o termo *drag* é aqui o mais adequado) serão valiosas para o capítulo “Breve genealogia do orgasmo ou o vibrador de Butler” do *Manifesto*. E seu capítulo final, “Critically queer”, marcará não apenas o *Manifesto*, pelas análises que Butler empreende do uso estratégico do termo *queer*, como, poderíamos afirmar, a obra de Preciado como um todo. Contudo, como pretendo aqui pensar brevemente o impacto do corpo *drag* de Butler na obra de Preciado, preciso ater-me às *xtravaganzas* analíticas de Butler e Preciado, como metáfora ou metonímia da relação entre seus pensamentos.

Desde as primeiras páginas do *Manifesto*, Preciado afirma a importância das análises das identidades performativas para a contrassexualidade. As análises dos atos de fala performativos de Austin, tal como empreendida por Derrida<sup>29</sup>, *ganham peso*

---

29 Cf. Derrida, Jacques. “Assinatura acontecimento contexto”, in: *Margens da Filosofia*. Campinas: Papirus: 1991.



significativo quando Butler utiliza a noção de performatividade para a “virada ao avesso” que a linguagem *queer* faz na linguagem hegemônica, apontando sua força política que parte da abjeção à autodenominação (MC 27-28, TY 64). Contudo, as análises de Butler, segundo Preciado, *perdem densidade* justamente quando se apoiam na ideia de que o gênero seria simplesmente performativo, resultante das práticas culturais, linguísticas e discursivas. Para Preciado, “o gênero é, antes de tudo, prostético, ou seja, não se dá senão na materialidade dos corpos. É puramente construído e ao mesmo tempo inteiramente orgânico. O gênero se parece com o dildo” (MC 29).

De acordo com a crítica que o *Manifesto* apresenta com relação a *Bodies that matter* (o que parece irônico, pois as advertências de Preciado à falta de materialidade nas análises de Butler dirigem-se exatamente ao texto no qual seu objetivo seria o de revisitar seu *Gender trouble*, mostrando o corpo em seu aspecto concreto), essa compreensão parcial do gênero parece berrante nas análises que Butler empreende do filme de Livingston. As observações de Preciado com relação ao “caso Venus Xtravaganza”, aparecem no capítulo das teorias contrassexuais, quando ela situa a *second-wave feminism* com relação ao ultrapassamento que esta empreende da *História da sexualidade* de Foucault, sublinhando que o esforço de Butler seria, para Preciado, o “mais interessante dos últimos anos” (MC 91).

Não obstante sua “interessância”, certas figuras utilizadas para as análises da teoria performativa de Butler, em especial a da *drag-queen*, são especificamente o que mostram os limites de *Bodies that matter*. Ainda que o sucesso de Butler parta “da eficácia com que a performance da drag queen lhe permitiu desmascarar o caráter imitativo do



gênero” (concluindo que “a heterossexualidade é uma paródia do gênero sem original na qual as posições de gênero que acreditamos naturais (masculinas ou femininas) são o resultado de imitações submetidas a regulações, repetições e sanções constantes”, MC 91-92), ela, mesmo com seus esforços de 1993, permanece reduzindo as identidades – inclusive as *queer* – a um efeito discursivo, ou seja, a um nível não suficientemente material. E isso por não levar em consideração em suas análises as “formas de incorporação” específicas das identidades performativas, colocando “entre parênteses”, dessa maneira, a materialidade implicada nas práticas de imitação e os efeitos corporais que emergem de todo o processo performativo.

Desse modo, por exemplo, em *Bodies that matter*, ela utiliza o caso de Venus Xtravaganza, uma das protagonistas do documentário *Paris is burning*, sem levar em conta que Venus já iniciou um processo de transexualidade prostética, e que vive de um trabalho de prostituição sexual no qual utiliza tanto seus seios de silicone como seu pênis “natural”, esquecendo finalmente que Venus não é um(a) cidadão(ã) branc(a) american(a), e sim um travesti de cor e de origem latina. (MC 92-93).

Apoiada no exemplo de Venus, Preciado aponta os limites políticos da noção de gênero butleriana, que acabam por ignorar o processo técnico-político-carnal ao qual esses *wittigs* são submetidos em suas performances. A ausência de referências a esses aspectos radicalmente materiais, que são aquilo que culminam no assassinato de Venus por um de seus clientes, mostra que as análises de Butler não alcançam a crueza e a violência da realidade e não possibilitam uma radical crítica dos “processos tecnológicos de inscrição” das performances. Para Preciado, é exatamente a impossibilidade de *passar*



por mulher, americana ou branca que leva Xtravaganza à morte, e seria, por essa razão, “que as comunidades transgênero e transexuais americanas vão ser as primeiras a criticar a instrumentalização da performance da drag queen na teoria de Butler como exemplo paradigmático da produção de identidade performativa” (MC 93).

Butler, nesse sentido, como eu mesmo já me seduzi outras vezes<sup>30</sup>, atém-se à figura da *drag queen* por ela representar mais do que ninguém a inversão e o deslocamento que a metáfora empreende com relação ao conceito, a escrita com relação à fala: o artificial ou o “como se” do vestir-se e do travestir-se. Contudo, o exemplo que Preciado tomado aqui como metonímia de sua relação com Butler, faz (-nos) ver que é necessário um olhar mais atento aos aspectos socioeconômicos e étnico-raciais que marcam a *sexopolítica*. Acolhendo tal crítica a Butler, por acreditar que ela pode ser direcionada também a alguns escritos meus, a *entrada em cena* da contrassexualidade marca a urgência de nos atentarmos aos processos corporais e às transformações prostético-hormonais, ou seja, *farmacopolíticas*, dos corpos *trans* como hipérboles (e, por isso, o aspecto de maior abjeção e de violência sofrida, devido à sua *impassabilidade*) para se pensar “as técnicas de estabilização do gênero e do sexo que operam nos corpos heterossexuais” (MC 93).

---

30 Sem querer comparar, de modo algum, qualquer escrito meu com as brilhantes e complexas análises de *Bodies that matter* (sobretudo, porque eu nunca ousei tematizar tais questões de modo direto), indico aqui, como exemplo, os limites de um apontamento que faço logo no início do capítulo “O sentido ‘próprio’ da escritura como a metaforicidade mesma”, de meu *Para um pensamento úmido – a filosofia a partir de Jacques Derrida* (Rio de Janeiro: Nau Ed., 2011). Ali também pareço me entusiasmar demais (talvez animado demais devido a uma conversa com que tivera naquela época com Gianni Vattimo), no que diz respeito à figura da *drag queen* e proponho toma-la como alegoria-mor da própria metaforicidade da escritura, pela artificialidade, distanciamento e diferenciação de seu movimento de “*to dress as*”. Entretanto, a epígrafe do monólogo de Agrado, que lá também encabeçou meu texto, parece, diante das críticas de Preciado às (bem mais pertinentes) análises de Butler de Venus Xtravaganza, ter seu caráter de “artificialidade carnal” assustadoramente subaproveitado.



É preciso, pois, desconstruir a oposição entre “sexo” e “gênero”, que acaba por sustentar mudamente as oposições “natureza” e “cultura” ou “natural” e “artificial” e que impedem de se pensar *contrassexualmente* as paradigmáticas “tecnologias de transincorporação”:

Clitóris que cresceram até se transformarem em órgãos sexuais externos, corpos que mudarão ao ritmo de doses hormonais, úteros que não procriarão, próstatas que não produzirão sêmen, vozes que mudarão de tom, barbas, bigodes e pelos que cobrirão rostos e peitos inesperados, dildos que terão orgasmos, vaginas reconstruídas que não desejarão ser penetradas por um pênis, próteses testiculares que ferverão a cem graus e que poderão, inclusive, ser fundidas no microondas... (MC 94)

Tecnologias estas que marcarão profundamente o *empirismo radical* de Preciado, mostrando que a contrassexualidade não pode se restringir a um pensamento e que sua escrita, portanto, deve ser feita no “próprio” corpo (entre aspas, pois se tudo é artifício, a propriedade soçobra) que pensa e escreve. *Mit-T-sein incipit*.

\*

Diferente das críticas apresentadas a Butler, as referências a Donna Haraway parecem ser de tal modo bem recebidas por Preciado que parece difícil indicar com precisão a influência do primeiro manifesto no segundo. Talvez, trate-se apenas de uma questão de maleabilidade, na qual o material duro e denso do ciborgue ganha a plasticidade do dildo de borracha. Tal mudança de acento parece patente na concepção de “pós-humano” que Preciado apresenta: “a 'Natureza Humana' não é senão um efeito de negociação permanente das fronteiras entre humano e animal, corpo e máquina (Donna Haraway),





*mas também* entre órgão e plástico” (MC 23). Creio, portanto, que compreender esse “mas também”, que grifo nas palavras de Preciado, seja o mais importante para que se compreenda como o corpo metálico se plastifica na letra contrassexual. Vejamos como essa “negociação de fronteiras” aparece nas palavras de Haraway:

Quero assinalar, agora, três *quebras de fronteiras* cruciais. (...) Na cultura científica estadunidense do final do século XX, a fronteira entre o humano e o animal está completamente rompida. (...) O ciborgue aparece como mito precisamente onde a fronteira entre o humano e o animal é transgredida. Longe de assinalar uma barreira entre as pessoas e os outros seres vivos, os ciborgues assinalam um perturbador e prazerosamente estreito acoplamento entre eles. (...) A segunda distinção sujeita a vazamentos é aquela entre o animal-humano (organismo), de um lado e a máquina, de outro. (...) As máquinas do final do século XX tornaram completamente ambígua a diferença entre o natural e o artificial, entre a mente e o corpo, entre aquilo que se autocria e aquilo que é extremamente criado, (...) nossas máquinas são perturbadoramente vidas e nós mesmos assustadoramente inertes. (...) A terceira distinção é um subconjunto da segunda: a fronteira entre o físico e o não-físico é muito imprecisa para nós. (...) Os dispositivos microeletrônicos são, tipicamente, as máquinas modernas: eles estão em toda parte e são invisíveis.<sup>31</sup>

Essa “passagem das fronteiras”<sup>32</sup>, como diria Derrida, é crucial para a concepção de corpo tal como aparece no *Manifesto contrassexual*, e talvez seja por essa razão que, segundo Preciado, “O *Manifesto ciborgue* de Donna Haraway marca uma feliz virada no feminismo, ou, mais exatamente, inicia uma guinada pós-feminista ao passar da

---

31 Haraway, Donna J. “Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX”. In: *Antropologia do ciborgue*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, pp. 40-43 (Referido como AC).

32 *Le passages des frontières* foi o segundo Colóquio realizado em Cerisy em homenagem à obra de Derrida – e o que interessa aqui sublinhar é que o encontro situa-se entre *Os fins do homem* e *O animal autobiográfico*, ultrapassando assim a fronteira entre a crítica do humanismo rumo ao pensamento dos animais.



demonização da tecnologia para seu investimento político” (MC 166), o que coincidiria com a passagem do robô (marca do capitalismo industrial) ao ciborgue (capitalismo global). Preciado, como muitos de nós que cresceram na década de oitenta, não tem como não se deixar fascinar pela grande mitologia da época, que embasava uma estética, uma ética e uma política ciborgue (dos replicantes de *Blade runner* até o Terminator e Doug Quaid, dos sintetizadores de Vangelis a New order a Kraftwek etc.). Porém, impressionantemente atenta às transformações e fluidificações que se dão, tanto no capitalismo como na arte, na cultura e na política ao longo das últimas três décadas, Preciado parece adaptar o mito harawayiano à (in)consistência de nossos dias. Nesse sentido, para compreender aquele *mas também* ao qual me referi logo acima, é interessante uma pequena pausa sobre o quarto capítulo do Manifesto *Contrassexual*, a saber, “Tecnologias do sexo”.

No momento em que Preciado apresenta a tese de que o sexo é da ordem tecnológica, Haraway parece oferecer o grande apoio à desconstrução de qualquer aspecto natural/antropológico do humano<sup>33</sup>. A desconstrução da visão antropológica da tecnologia como o aquilo que estruturaria as espécies (humano/não humano), os gêneros (masculino/feminino), as raças (branca/negra) e a cultura (desenvolvidos/primitivos), mostra como tal binarismo preserva as hierarquias e garante à filosofia (do) ciborgue um papel fundamental como um pensamento *efetivamente político*.

---

33 Cf. MC 147-151.



De fato, desde o início de seu manifesto, Haraway destaca que o ciborgue é “um mito político” (AC 35). Destacando a anfibia do caráter *mitopolítico* de sua teoria, encontram-se preciosas definições para um pensamento contrassexual, como as que dizem que “um ciborgue é um organismo cibernético, um híbrido de máquina e organismo, uma criatura de realidade social e também uma criatura de ficção”, que “o ciborgue é uma matéria de ficção e também experiência vivida” e que tal “fronteira entre ficção científica e a realidade social é uma ilusão ótica” (AC 36). O mito do ciborgue, então, teria como objetivo representar a “guerra de fronteiras” que é a relação entre o orgânico e o inorgânico, como condição de possibilidade para o ultrapassamento de quaisquer fronteiras concernentes ao corpo. “Esse ensaio é a favor do *prazer* da confusão de fronteiras”, diz Haraway, mas acrescenta que não se trata apenas de prazer, mas também “da *responsabilidade* em sua construção” (AC 37). Prazer e responsabilidade, portanto, para *ver e fazer ver* a precariedade dos limites e forçar ao pensamento, de modo perverso, parcial e irônico (AC 39), alcançar o mundo “pós-gênero” que o ciborgue desde sempre, desde sua origem protética, habita (AC 38).

É por esse motivo, que, ao tratar das chamadas “próteses de gênero”, Preciado, no referido capítulo sobre as tecnologias do sexo, volta a acionar Haraway como aliada na guerra da contrassexualidade contra a natureza. Para Preciado, como ela deixa mais claro ainda em *Testo yonqui*, a substituição da noção foucaultiana de “biopoder” pela de “tecnobiopoder”, como faz Haraway, torna seu pensamento uma das formas mais inteligentes de se pensar o corpo do século XXI (TY 42). A “tecnoecologia” de Haraway implode irreversivelmente as distinções entre sujeito e objeto, entre natural e artificial e



entre vivo e morto e propiciam, com isso, um novo pensamento da sexualidade, pois, como afirma Haraway, o ciborgue não tem nenhum comprometimento com o binarismo sexual (AC 38). Por essa razão, Preciado celebra o mito ciborgue como aquela “feliz virada do feminismo” ou “guinada pós-feminista” que, mesmo anterior à obra de Butler, pode ser ainda mais atual para se pensar a política dos corpos.

“O ciborgue é texto, máquina, corpo e metáfora – ele todo teorizado e integrado na prática como comunicação”<sup>34</sup>. Eis alguns exemplos de tecnologia ciborgue biossocial que deveriam ser objeto de um estudo contrassexual: o dildo que goza, as pessoas que vivem com Aids, os hormônios, as pessoas transgêneras, as drogas, o sexo virtual, o corpo transexual... (MC 167)

*Talvez, por fim, essa complementação que Preciado faz da sentença de Haraway possa exemplificar aquele “mas também” que marca a relação dos dois manifestos desde o início. Sim, seguindo Haraway, “já somos ciborgues que incorporam próteses cibernéticas e robóticas. Não há volta” (MC 167). Além disso, a filósofa americana mostra que não pode haver nem “sim” nem “não”, nem otimismo nem pessimismo, em um pensamento da tecnologia: “as bio e cibertecnologias contemporâneas são, ao mesmo tempo, o resultado das estruturas de poder e os possíveis bolsões de resistência a esse mesmo poder; de uma forma ou de outra, um espaço de reinvenção da natureza” (MC 168). Mas também, para além da reprodução artificial e das tecnologias do sexo e do gênero, a contrassexualidade precisa dar um passo ainda mais radical quanto às formas*

---

34 Haraway, Donna. *Simians, Ciborgues and Women. The Reinvention of Nature*. New York: Routledge, 1991, p. 212.



de relação corporal e incluir como objeto de sua *pornotopia* todas as formas do promíscuo, do pornográfico, do vulgar e de tudo aquilo que constrange e faz tremer a *straight* sexualidade burguesa. É preciso invocar a amoralidade, a sujeira, os monstros do submundo, os anormais *et caterva*.

\*

### **Fragmento quatro:** corpos depreciados

Escrevo a partir da feiura e para as feias, as caminhoneiras, as frígidas, as mal comidas, as incomíveis, as histéricas, as taradas, todas as excluídas do grande mercado da boa moça. (...) Como mulher, sou mais King Kong do que sou Kate Moss. Sou esse tipo de mulher com quem não se casa, com quem não se faz filhos; falo desse meu lugar feminino sempre de maneira excessiva, muito agressiva, muito barulhenta, muito gorda, muito brutal, muito peluda, sempre muito viril, como me dizem. (...) Porque o ideal de mulher branca, sedutora mas não puta, bem casada mas não nula, que trabalha mas sem tanto sucesso para esmagar seu homem, magra mas não neurótica com a comida, que continua indefinidamente jovem mas sem se deixar desfigurar por cirurgias plásticas, uma mamãe realizada que não se deixa monopolizar pelas fraldas e pelos deveres de casa, boa dona de casa sem virar empregada doméstica, culta mas não tanto como um homem; essa mulher branca e feliz, cuja imagem nos é esfregada o tempo todo na cara, essa mulher com a qual deveríamos nos esforçar para parecer (...), devo dizer que jamais a conheci, em lugar algum. Acredito até que ela nem mesmo exista.<sup>35</sup>

Como uma tentativa de conclusão a estas páginas, como uma dildagem *interruptus* prostética, não há como não tentar (não) responder à questão “Que corpo é esse de Preciado?”, ou que *corpos depreciados* seriam esses que escapariam sempre ao conceitual, é certo, mas cujo pensamento, de algum modo, conduz Preciado a “certa forma de

---

35 Despentès, Virginie. *Teoria Kink Kong*. São Paulo: n-1, pp. 7-11.



materialismo ou empirismo radical *queer*” (MC 95) contra “uma filosofia nacional, pura e *straight*”<sup>36</sup> – a da sexualidade heterotranscendental. A pista é dada, como cheguei a aludir em outro lugar<sup>37</sup>, quando no *Manifesto*, ele/ela diz que “ser 'dildo-sapa' não é uma identidade sexual entre outras (...), e sim a última identidade possível” (MC 86), apontando, então, à reflexão filosófica sobre sua autoexperimentação ou brincadeira ontológica de “si”, assinando assim seu *Ecce trans*, no surpreendente livro que publica em seguida, *Testo Yonqui*.

E como também não relacionar esse empirismo radical ou *testosofia* com o encontro que se dá, ao mesmo tempo, com a testosterona, “o diabo em um gel transparente” (TY 120), seu “*Mit-T-sein*” ou “ser-com-a-testosterona”, e com Virginie Despentes? Como não tentar (não) responder a questão sem pensar nesse cruzamento de corpos depreciados, *punk-rocks* e pensantes e o profundo impacto que esse encontro provocará em duas obras seguintes: *Texto yonqui* e *Teoria King Kong*? Que corpo é esse de Preciado?

A testosterona não modifica radicalmente a percepção da realidade, nem o sentido da identidade. (...) Sempre fui um corpo andrógono e as microdoses de testosterona que me administro não mudam essa situação. Sem embargo, produzem mudanças sutis mas determinantes em meu afeto, na percepção interna de meu próprio corpo, na excitação sexual, no meu cheiro corporal, na resistência ao cansaço. (TY 120)

---

36 Cf. Preciado, Beatriz. Entrevista com Jesús Carrillo, p. 17.

37 Cf. Meu referido texto “Quando as aspas se tornam tesouras: Preciado sobre Derrida sobre Nietzsche”.



Nesse momento de vir-a-ser-artificialmente-o-que-se-é, como Píndaros pós-modernos, esses dois corpos depreciados se encontram, a dildo-sapa e o king kong, e seus corpos e pensamentos se deixam marcar. “O corpo de V.D. entra para formar parte do contexto experimental”, como afirma o capítulo homônimo (TY 75-88), e entre o louco desejo sexual, as drogas, os filmes e os livros, o depreciado encontro parece mostrar que, contrassexualmente, aquilo que podemos chamar de “prótese de amor” ou qualquer outro fetiche em torno desse nome, também é farmacologicamente possível, e esses corpos abjetos, *queers*, *wittigs*, no “tropismo” de seus corpos (TY. 15), podem se relacionar de modo muito mais radicalmente político, desmoldando-se, descunhando-se, remoldando-se, recunhando-se em tantas possíveis contrarrelações.

Não é por acaso que, em sua fábula, não havendo príncipes nem princesas, ao invés de “era uma vez”, porque as vezes são muitas e (ainda que de modo diferente) repetem-se, Preciado apresenta-se dessa maneira:

Esse livro não é uma autoficção. Trata-se de um protocolo de intoxicação voluntária à base de testosterona sintética que concerne ao corpo e aos afetos de B.P. É um ensaio corporal. Uma ficção, é certo. Em todo caso, e se for necessário levar as coisas ao extremo, uma ficção política ou uma autoteoria. (TY 15).

Grifando, com tesouras, agulhas, gel e látex, o que seria, portanto, uma forma radical de experimentar (-se), com e através de outros corpos depreciados. Preciado, assim, marca, ao deixa-se marcar, talvez, uma das experiências mais radicais de pensamento com a qual me deparei até hoje – e que, invejosamente, admiro.





\*

**Apêndice:** ABCDxs corpos depreciadxs <sup>38</sup>

As barulhentas, as bibas, as bichas, as bofinhos, as *butchs*, as caminhoneiras, as complicadas, as *drag queens*, as F2M, as fanchas, as feias, as frígidas, as gordas, as histéricas, as incomíveis, as lésbicas, as loucas, as machonas, as mais desejantes do que desejadas, as mal-comidas, as mulheres brutais, as mulheres de buceta sempre seca, as não vendidas, as putinhas, as putonas, as que dão medo, as que estão acabadas, as que gostam de beber nos bares até caírem no chão, as que não dão a mínima para os caras mas se interessam por suas amigas, as que não ganham presentes dos homens, as que não gostam de cosméticos, as que não provocam inveja, as que não sabem dizer não, as que não sabem manter as aparências, as que não sabem proteger, as que não sabem se comportar, as que não sabem se vestir, as que não têm nada que as proteja a não ser elas mesmas, as que provocam pena, as que quebram tudo o que encontram pela frente, as que querem mostrar tudo, as que querem usar roupas masculinas e barba na rua, as que queriam ser homens, as que são barrigudas, as que são indiferentes aos filhos, as que são muito feias para se vestirem como gostosonas mas que morrem de vontade de fazê-lo, as que são presas para que possam ser domesticadas, as que são pudicas por serem complexadas, as que sonham em ser atrizes pornô, as que sonham fazer um *lifting*, uma lipoaspiração, uma plástica no nariz mas não têm dinheiro, as que têm a cabeça raspada,

---

38 Aqui são recortadas e coladas algumas das “brincadeiras ontológicas” que se encontram, entre tantas outras, no *Manifesto Contrassexual* e na *Teoria King Kong*. Citamos estes apenas para elencar alguns dos muitos *corpos depreciados* que desmascaram a norma em sua performatividade encarnada e desviante. *I.e.*, Todxs nós.



as que têm a pele flácida e a cara cheia de rugas, as que têm bunda grande, as que têm dentes podres, as que têm medo de cheirar mal, as que têm pelos duros e bem pretos e que não se depilam, as que transariam com qualquer pessoa que as quisesse, as que usam batom excessivamente vermelhos, as saídas, as sapas, as taradas, as transgêneras, as viris, os carecas, os hermafroditas, os hermafrodykes, os intersexuais, os M2F, os muito pobres para reclamar, os que choramingam à vontade, os que de noite, sozinhos, têm medo, os que gostariam de ser protetores mas não sabem como, os que não entram em disputa, os que não querem que a gente conte com eles, os que não são ambiciosos nem competitivos, os que não são bem dotados ou agressivos, os que não sentem vontade de serem protetores, os que praticam *fist-fucking*, os que preferem cuidar da casa a sair para trabalhar, os que são delicados, os que têm medo, os que têm vontade de dar o cu, os S&M, os tímidos, os trabalhadores do cu, os travestis, os vulneráveis, *ad eternum*.



## Revolução sem dança é como se revolução não tivesse havido

Carlos Eduardo Felix da Costa<sup>1</sup>

### Resumo

Este artigo apresenta reflexões em torno do projeto *Soy Mandala*, desenvolvido durante residência artística de longa duração, em parceria com a Fundação *InSite*, na cidade do México. Apresento o processo em diálogo com conceitos e imagens que pensam a cidade, a diluição da autoria e a arte como meio de manutenção e estabelecimento de elos.

**Palavras chaves:** Coparticipação; Crochê; Mandala; Ritual.

### Revolution without dance is as if revolution had not occurred

#### Abstract

This article presents reflections on the *Soy Mandala* project, developed during a long-term artistic residency, in partnership with the *InSite* Foundation in Mexico City. I present the process in dialogue with concepts and images that think the city, the dilution of authorship and art as a means of maintaining and establishing bonds.

**Key words:** Coparticipation; Crochet; Mandala; Ritual.

---

<sup>1</sup> Artista plástico, professor do Instituto de Artes da UERJ, da PUC-Rio e da Escola de Artes Visuais do Parque Lage. A prática artística de Cadu lida com a criação de sistemas, máquinas, instalações, pinturas, desenhos e esculturas que incorporam elementos da natureza para impulsionar as barreiras da relação entre o homem e a paisagem. Esses sistemas também são utilizados para explorar a arte sonora.





Imagem 1: Aula de dança, Casa de Cultura de Santa Maria la Ribeira (cidade do México). Projeto Soy Mandala, 2015 / 2017.

*Los laberintos  
que crea el tiempo  
se desvanecen<sup>i</sup>*

*Federico García Lorca<sup>ii</sup>*

O primeiro é sempre tomado como uma questão pessoal, o tratamos como a imagem de nossa própria mente. Contemplar é mais que entrar num labirinto, é emergir um. Sob a forma de jogo ou procura metafísica, estimamos mensurar nosso grau de progressão em suas padieiras como se estivéssemos avançando sobre as mais íntimas paisagens. Um objeto de estupefação, enigmas e condutor de equívocos, em que os cálculos definham. Uma miopia matemática alerta que o passo é sem memória. Becos, corredores, encruzilhadas, encruzilhadas já vistas. Encruzilhadas erigidas para parecerem já vistas. A ilusão de similitudes o torna infinito.

Adentrar em seus domínios impõe estratégias de resgate. Nem que seja um simples fio de algodão. Ao se ir de encontro a besta, algo deve nos conduzir para fora, ao ponto inicial. Algo deve marcar o regresso para que a frase seja dita: “Acreditarás, Ariadne? O minotauro mal se defendeu.”<sup>iii</sup> Mas ingênuo daquele que pensava Asterion prisioneiro. O mesmo fez questão de informar que em seu palácio não haviam portas nem fechaduras. Que esteve sob o sol do entardecer, mas que por aversão a plebe, regressou. Talvez seja apenas uma questão de tempo para que o labirinto se torne lar. Ou talvez, a maior das imprecisões, é acreditar que seus domínios são de passagem, ou até mesmo, que já não vivemos imersos em um.

As peças que desde de 1992 foram criadas no particular *untopos* entre Estados Unidos e México colaboraram significativamente para definir muitas das práticas situacionais e de coparticipação presentes no léxico das ações definidas como Arte Pública. Um olhar retrospectivo para a história do *InSite*, promove a contemplação de mais de 150 projetos de artistas locais e internacionais, cuja vinculação

retroalimentou a arte contemporânea e serviu como rito de passagem introspectivo para muitos de seus participantes. Mark Dion, Francis Alÿs, Rosangêla Rennó, Silvia Gruner, Mark Bradford, Carlos Amorales, dentre muitos outros, constituíram essa plataforma colaborativa, negociando criativamente o espaço urbano, fluxos de empatia grupal e rituais cotidianos em diálogo com suas poéticas pessoais. A partir de 2014, após uma pausa de quase 10 anos, o projeto abandonou o tema macro político da migração e da fronteira, inaugurando uma nova sede no bairro de Santa Maria la Ribeira, localizado na capital mexicana. Fui um dos primeiros artistas convidados a compor esta edição denominada de *Casa Gallina*<sup>iv</sup>.

Na segunda metade do século XIX, a cidade do México cresce nas cercanias do centro. Terrenos cedidos pela família Flores são utilizados para a construção de parques, canais, mercados e praças. Edificações que pudessem atender e atrair a burguesia abastada já incomodada com a saturação das áreas históricas. Num destes bulevares, durante as festividades do centenário de independência, é remontado o pavilhão mexicano da Exposição Internacional de Nova Orleans (dezembro de 1884 a maio de 1885), conhecido como *Kiosco Morisco*. Sua arquitetura de ferro e vidro em estilo franco-árabe torna-se o símbolo de Santa Maria, determinando o epicentro da região. Ao lado instala-se o museu de Geologia da Universidade Autónoma do México (UNAM) e, a poucas quadras deste, o Museu Universitário del Chopo. No entanto, nos anos 30 e 40, o desenvolvimento desloca-se para regiões como San Rafael, Roma e Condessa, iniciando o traslado da classe intelectual e econômica. Os edifícios históricos e antigas mansões coloniais, ou são recortados, convertendo-se em cortiços, ou demolidos para a

construção de condomínios. Após o terremoto de 1985, a densidade populacional cresce devido a migração de desabrigados para imóveis desocupados, transformando definitivamente o bairro numa colônia popular.

Sua localização central, o baixo valor dos alugueis, a oferta de espaço residencial em moldes mais generosos, a proximidade com unidades universitárias e o passado aristocrático, atraíram também uma população jovem, que buscou alternativas as zonas de classe média. Esse componente ofereceu ao lugar uma textura plural, dando origem a novos negócios, vida noturna e cultural, em convivência com comércios familiares e moradores de baixa renda. A combinação entre porosidade social, ausência de gentrificação e diálogo entre passado e futuro foram as determinantes que levaram a fundação a se estabelecer num antigo casarão.

Para a fundação, a coparticipação artística seria um dos modos possíveis de se manter a sustentabilidade das bases do contrato social. Uma prática restaurativa marcada pela aceitação da fragilidade e pela impossibilidade total de consolidação, mas que oferece o intercâmbio de perspectivas necessário para o reforço dos laços comunitários. A diversidade é exercitada e constrói seu braço político em manifestações desta natureza, propondo mudanças nos espaços de criação partilhados, antes de se darem na realidade. Arjun Appadurai, estabelece o marco conceitual de atuação da plataforma:

No tengo una fórmula para la solución, excepto por una cosa. En la búsqueda de soluciones respaldemos el siguiente principio: Aún el más pobre de los pobres debe tener la capacidad, el privilegio y la habilidad de participar en el trabajo de la imaginación. ¿Podemos crear una política que reconozca eso? Ahí está la pregunta.<sup>v</sup>





Uma vez instalado num dos quartos do imóvel, no início de 2015, percorri por semanas – acompanhado de curadores, produtores e antropólogos – 18 quarteirões previamente mapeados. Fui atualizado de toda natureza de atividades desenvolvidas na área; *petshops*, cabelereiros, vendas, bares, oficinas mecânicas, escritórios, áreas de atividades de gangues, residências de moradores ilustres, tendas de curandeiros, quem roubava nas cartas, “as árvores que os pombos escolhiam pra morrer”<sup>vi</sup>, tudo estava listado. Meu papel naquele momento era o de entender o tabuleiro. As regras e os demais colaboradores apareceriam conforme abandonasse ansiedades.

Um bairro é um domínio de sociabilidade, uma porção familiar do espaço urbano em que o indivíduo, em maior ou menor grau, se vê reconhecido. Um espaço público em progressiva privatização. Área de intimidade ampliada, em que a partir do habitar, implementam-se bases para negociação com usuários pertencentes ao ambiente, ou de outros contextos urbanos. Zona de aprendizagem social, onde convenções coletivas tácitas são implementadas através de códigos de conduta e linguagem.

Deveria frequentar os lugares, sentir afinidades e após um período de incubação silenciosa, tentar aproximações. Consentir a deriva como companheira primeira foi fundamental nesta fase de prospecção. Resgatei antigos heróis da espreita e escorreguei para uma disponibilidade branda, a partir da desaceleração. Pretendia descolar meu tempo íntimo do tempo do mundo e inaugurar a possibilidade de encontros e percepções menos turísticas advindas da observação lenta. A ambição era introduzir na horizontalidade cotidiana uma ciência caseira, de métodos próprios, que proporcionasse serenamente a passagem da condição



expectadora para uma participativa. Transformar o vivido numa narrativa é confiar no prumo que habita o acaso. O mestre espanhol nos ensina:

E, por não podermos parar, nada nos acontece. A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço.<sup>vii</sup>

Os antigos peregrinos que não completavam a migração até Jerusalém, mas também não retornavam a Europa, estabelecendo-se em algum lugar no meio do caminho, eram chamados de *santerreadores*. Indivíduos sem morada fixa, ou que se encontravam abrigados onde quer que fosse. O que poderia parecer um exemplo de fracasso ou acídia, continha enorme capacidade de adaptação e generosidade para com o jornada. Tão importante quanto seguir para a terra santa, é entender que ela pode estar sob seus pés. O centro do labirinto vaga com o caminhante. A Veneza de Marco Polo, de ruas estreitas e intrincadas, preparou-o para narrar as maravilhas do império tártaro. Onde quer que se encontrasse, as sombras do *cazmal fil* de Kublai Khan o protegeriam. Não havia um homem perdido num domínio interminável, mas uma capital temporária em movimento. O andarilho experiente deve carregar consigo apenas o que pode, deixando espaço para que o resto lhe seja ofertado pelo próprio caminho. O caminho recolhe e dá a cada um dos que o percorrem aquilo que é seu. Para se andar genuinamente é



necessário estar leve. E talvez não haja condição mais difícil. Porque não estamos falando de como cobrir distâncias com pouca bagagem, mas de como residir no processo que o deslocamento proporciona. Uma viagem não se distingue pela relevância objetiva dos lugares visitados, nem pela quantidade mensurável do movimento, mas pelo modo como *somos* no espaço. Algo atingível quando nossa apreciação aproxima-se de uma consciência ingênua. O caminho passa então a ser determinado pela intensidade de afetos, de propriedades do local; o cheiro, os ruídos, as cores passam a ser o mapa do peregrino e a direção é encontrada magneticamente por sua carne. Uma vez aceita a ideia de que estamos onde devemos estar, mesmo quando nos sentimos sem rumo, o que se faz premissa é a travessia do vocábulo *erro* para a *errância* nos lábios que sustentam o cachimbo. Após algumas inserções frustradas num pequeno negócio de comida e numa fundação para cegos, onde pretendia trabalhar como voluntário, matriculei-me numa aula de baile para idosos. A dança sempre exerceu um enorme fascínio sobre mim, porém, como afirmou o curador chefe do projeto, Osvaldo Sanchez: “Cadu é um desses raros brasileiros que não dança”<sup>viii</sup>. O que não é totalmente verdade. Mas a classe ideal para minhas habilidades era mesmo aquela. Duas vezes por semanas um grupo de senhoras entre 58 e 89 anos reunia-se na Casa de Cultura. Ali desenvolviam coreografias de grupo sobre ritmos latinos como danzon, chá-chá-chá, cúmbia, mambo, salsa e bolero. A liderança ficava sob responsabilidade de maestra Juanita, uma senhora de 62 anos, que passou infância e juventude deslocando-se pelo país a bordo de uma caravana férrea, composta por operários responsáveis pela manutenção da rede federal. Sua mãe possuía um vagão restaurante, que funcionava também como bar, mercearia e lavanderia. Juanita

conheceu praticamente todo o México até casar-se com um funcionário da companhia e decidir viver na capital. Herdou a classe após o falecimento da antiga mentora, por ter o hábito de anotar os movimentos em cadernos. Passei por uma entrevista como qualquer aluno e fui aceito com desconfiança e ressalvas.

Aos poucos descobri que o grupo era muito bem organizado e nada amador. As *abuelitas* eram conhecidas como *Las chicas de ayer, hoy y siempre* e apresentavam-se em eventos e comemorações cívicas. Já haviam dançado até em outros estados. Passado um primeiro momento de estranhamento, em que o exotismo compunha uma zona de interesse mútuo, estabeleceu-se um elo consistente de confiança. Fui convidado para chás, voltinhas na praça e missas. Cada incursão ao mundo destas senhoras abria suas fragilidades, melancólicas histórias de vida, dores e alegrias. Descobri que uma delas era especialista em medicina floral; a outra fugitiva de um casamento infeliz; outra dona de uma tenda de *abarrotes* (secos e molhados). Uma atravessava conflitos com a irmã deficiente mental; a segunda estava estudando para ser esteticista; a terceira gerenciava uma pequena pensão no bairro; e uma quarta complementava o orçamento vendendo produtos brasileiros da Natura. Mas além da dança havia algo a mais que as unia. Todas *crochetavam* e se reuniam regularmente, em grupos menores porém constantes, para a troca de gabaritos e apreciação de trabalhos.

Durante a residência junto ao *InSite*, que durou quase 3 anos (contando produção e pós-produção), fui paralelamente convidado à participar de outro projeto na cidade de Nowy Sacz, interior da Cracóvia. Dentre as obras em parceria com a comunidade, uma peça criada com uma artesã local contribuiu significativamente para o projeto no México. Eva Szpila era conhecida pelas habilidades em tricô,

crochê, bilro e bordado. Uma senhora na casa dos 50 anos, que afirmava empregar o artesanato para tranquilizar a mente. A prática surgiu como um meio de se ocupar durante madrugadas insones. Quando nos conhecemos, estava muito envolvida no desafio de ensinar Malgorzata Szpila, sua filha, algumas técnicas. Juntos elaboramos um meio de transmitir esses conhecimentos através de uma escultura performativa.

Uma estrutura baseada em dois cilindros, como mangas agigantadas de suéter do tamanho de mãe e filha, possuíam início e fim interligados por vários metros de fio. Cada casulo foi colocado num extremo da galeria, para que não tivessem contato direto entre si, exceto pelo trabalho concomitante. O fio que ligava as estruturas corria por toda a galeria desenhando o espaço. Para a manutenção dos ciclos, precisavam subtrair da estrutura gêmea em poder da outra, ao mesmo tempo que ceder. Usurpando e ofertando ciclicamente, conquistavam em proporção ao abandono. Deste modo, a primeira mulher instruiu sua cria na misteriosa arte de invocar labirintos por passes de mão e linha. Estaria ela já intuindo na prole a herança das noites em claro? *“There must be some kind of way out of here. Said the joker to the thief.”*<sup>ix</sup> Aliciava o trovador da postura esquerda. Após semanas de treino, Malgorzata era quase tão habilidosa quanto sua genitora. Dormia melhor também, dizem. Clotho, umas das três Moiras, manipuladora da Roda da Fortuna e detentora do destino de mortais e deuses batizou a obra.





Imagem 1: Chocho, 2015. Instalação constitutiva da mostra “It’s Gonna Rain” – BWA Sokol (Nowy Sacz).

A partir desta experiência, estudei profundamente os pontos, cores e padrões aplicados por minhas parceiras em Santa Maria nos bordados. Percebi estar diante de manifestações complementares da suas feminilidades, mas que podiam ser encaradas como coreografias; uma dos “pequenos” músculos e outra dos “grandes” músculos. Tecer e dançar eram atividades mais próximas do que supunha. Surgia a possibilidade de encriptar a memória coletiva do grupo numa partitura de baile fiada. Mas faltava ainda um último elemento simbólico temporal a ser articulado.

No extremo oriente há estruturas recursivas constituídas do recheio de ampulhetas. Denominamos esses labirintos arenosos de mandalas. Arquiteturas

celestes, que construídas com paciência e abnegação, favorecem a incorporação de valores transcendentais, adquiridos em consonância com a sabedoria silenciosa da matéria. Após semanas de trabalho, sua fisicalidade deve ser superada pelo sacrifício (sagrado ofício) do desmanche. Artesanatos têxteis costumam integrar a mesma expansão circular e não raro, são também percebidos como rituais domésticos mínimos. Inspirado na planta baixa do símbolo arquitetônico do bairro, o já citado *Kiosco Morisco*, iniciei com as senhoras desenhos preliminares, que resultaram em padrões geométricos tramados.

Sloterdijk<sup>x</sup>, rememora que na entrada da Academia de Platão havia um aviso saudando os geômetras e desaconselhando o ingresso daqueles que não o fossem. Apesar da aparente arrogância, os dizeres compunham um convite subliminar de reflexão sobre o que seria esse indivíduo; alguém com conhecimentos prévios numa área espacial da matemática, ou com a inteligência intuitiva de determinadas reminiscências, anteriores à vida, da estadia num mundo de formas perfeitas? É conhecida também a presença de um segundo alerta. De que se afastassem também os indispostos a viver casos de amor no interior do jardim dos teóricos, ou seja, aqueles que se desviam da imanência de Eros, não estariam aptos ao entendimento da história das formas como um romance.

No centro dos jardins protegidos, como intuo ser o platônico, há sempre um chafariz, os alquimistas o chamavam de *fons mercurialis*, Fonte de Mercúrio, ou de Hermes. O deus grego costuma conduzir a formação de contenedores, de áreas reservadas ao trabalho interior e ao cuidado. Um claustro monástico, uma câmara de meditação, a cela dos amantes, o vaso alquímico, a compota de ambrosia, todos são espaços hermeticamente selados, chancelados por Hermes. Onde a primavera



se preserva é o local onde ocorre a fusão. Não apenas dos metais pelos princípios da dissolução e coagulação, mas dos corpos venéreos:

Quando duas pessoas estão fechadas nas intimidades de um caso de amor, especialmente o que é secreto, podem sentir que os sólidos em seu interior se transformam em líquidos, e os líquidos, em ar. O calor de Eros é um prazer misturado com perigo.<sup>xi</sup>

Para se viver o perigo com deleite, quanto o prazer ainda não conhece problemas, é preciso proteção. É preciso bordas e, acima de tudo, é preciso admirar como a órbita das geometrias circunscritas que emanam de seu núcleo, propiciam encontros metamórficos. Foi esta a confiança necessária para se chegar aos elos emocionais caros a este projeto, que como eco, possibilitaram redondezas físicas temporárias. O que fazíamos, essas senhoras, eu e toda a equipe de produção, era essa travessia do afeto pelo mundo das formas invisíveis. Aquilo que foi delicadamente cultivado no interior de cirandas protegidas com as companheiras de revolução, deveria nos modificar e nos purificar, e como consequência colateral, deixar algo passageiro neste plano. A intersecção das esferas *imunino simbólicas*, estava fadada a desaparecer, mas não antes sem o labor depurativo.

Após meses colendo informações em entrevistas, realizando estudos de cores, discutindo com as senhoras como encontrar equivalências entre movimentos de crochê e passos de dança e, principalmente, convencendo-as da importância da desconstrução do quer que produzíssemos, chegamos ao desenho definitivo. Porém, não havia como empregar minhas parceiras na execução da peça. Entre seus afazeres domésticos, as práticas de baile e o conhecimento limitado de técnicas de tecelagem, ficou claro que o processo era para especialistas. Iniciamos essa busca visitando um *pueblo* à duas horas e meia da capital. Gualupita é famosa

pelo tingimento artesanal de fibras e o trabalho em tear de cintura, pregos e pedal. Lá conheci outro importante interlocutor, *Don Efren*, um senhor de 67 anos pertencente a uma família que, por gerações, dedica-se a executar tecidos comemorativos sob encomenda. Os *manteles*, como são conhecidos, levam anos para ficar prontos e incorporam dúzias de tipos de fios, conjugando os mais belos padrões tradicionais mexicanos com os de origem europeia.

O maestro contribuiu com valiosos conselhos quanto a espessura dos barramentos, ordenações de cores e meios de realizar emendas passíveis de serem desfiadas com facilidade. Forneceu também estimativas de metragem, peso e tempo de execução. Quando lhe expliquei a ideia, que pretendia desfazer a mandala durante uma coreografia de baile com as senhoras, lamentou não poder participar da dança. Mas acredito que este entendimento o sábio já havia incorporado. Entre os trabalhos em andamento, tecia um manto que pretendia estar envolvido durante seu funeral. Estava há 15 anos trabalhando na peça, tecendo e desfiando-a em aprimoramento, estando distante de terminar. Não tinha pressa, não pretendia morrer tão cedo. Impossível não rememorar outro profeta comprometido com o mesmo nobre cuidado, Bispo do Rosário.

No entanto, o artesão não produziria a peça. Morava longe, trabalhava sozinho e num ritmo lento até pra mim. Foi quando conheci Esperanza. Que nome mais apropriado! Tudo que um criador necessita quando perdido em labirintos logísticos e decisões projetuais cabeludas é conhecer um parceira de trabalho com esta auspiciosa alcunha de nascimento. Esperanza era uma das fundadoras da *Tejiendo otro Mundo*, uma organização comprometidas em executar cobertores para a população de rua. O princípio é muito simples: os voluntários tecem

superfícies de 20 x 20 cm, com os desenhos e cores que preferirem, e os enviam a sede. De lá outros voluntários fazem as emendas dos quadros e, pelo intermédio de associações de assistência, os distribuem aos necessitados. Simples, direto e eficaz. Nas palavras da agremiação:

Nos parece importante compartir con ellos no sólo la cobija sino un mensaje de empatía, decirles que cada cuadrado de cada cobija representa a una persona que decidió dejar de ser indiferente ante las problemáticas que enfrentan, y escuchar de ellos lo que tengan que decir de sus experiencias de vida en calle.<sup>xii</sup>

Esperanza reuniu amigas e com base nos desenhos oferecidos iniciaram os trabalhos. Mulheres jovens prestavam uma homenagem à anciãs num gesto de respeito por suas histórias. Diariamente o grupo tecia por 5 horas uma estrutura de 6 por 7 metros. Tarefa por si complexa mas que, feita para ser desmanchada ao final, demonstrou-se ser uma verdadeira façanha da engenharia dos entrelaçamentos. A produção tomou mais de 7 meses. Durante esse período, as senhoras ensaiavam e ensaiavam. Em parceria com Esthel Vogrig, bailarina e coreógrafa, desenvolvemos uma rotina baseada em passos de outros números do grupo. *Las chicas* eram *caprichosas*, não dispostas a mudar muito sua maneira de bailar em função da peça. O que fazia sentido, haviam encontrado ritmos e movimentos perfeitamente adequados a sua idade e capacidade física. Nós deveríamos nos adequar a elas, não elas a nós. Esse era o chamamento. Criamos um modo de simular o desafio da mandala, utilizando rolos de algodão, para que dançassem formando novelos em suas mãos.

Dois anos após minha primeira visita ao México, estávamos prontos para nosso cerimonial reservado sobre a vida e a finitude. Até aquele momento mais de 40

pessoas já haviam se envolvido com o projeto; curadores, produtores, antropólogos, dançarinos, artesãos, fotógrafos, coreógrafos, editores, sonoplastas, músicos e tantos outros colaboradores representavam os milhares de gestos necessários para construir uma rede de afetos e habilidades, sem os quais, seria impossível avançar. Mesmo trabalhando há 20 anos em todo o tipo de atividade relacionada com o fazer artístico e há 10 observar minha prática adaptando-se a diferentes contextos culturais colaborativos, ainda é espantoso testemunhar o que foi desenvolvido para este projeto. Tão espantoso quanto o que permaneceu velado para a maioria daqueles que o conheceram apenas como observadores.

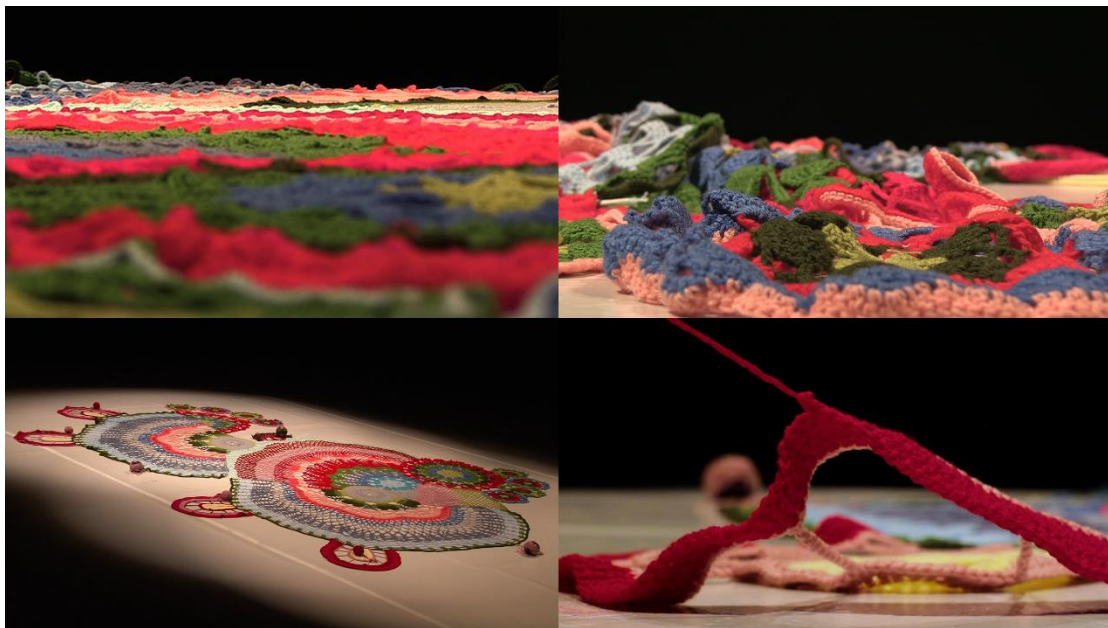


Imagem 3: Projeto *Soy Mandala*, 2015 / 2017.

No final de 2016 nos reunimos no teatro Julio Castillo, inaugurado em maio de 1957 com “Bodas de Sangue” e “A Casa de Bernarda Alba”, de García Lorca, poeta e escritor, cujos versos abrem este texto. No mesmo palco, 11 senhoras,

protagonistas anônimas de seus enredos de vida, desfiaram durante dois dias de filmagem o tempo de trabalho de todos. Quando afirmo a invisibilidade do processo, não me refiro apenas ao fato da mandala ter desaparecido. Restam duas cópias em menor escala feitas posteriormente para exibição com o filme em exposições, mas da dificuldade de expressar a transformação interior diante de um processo tão intenso, cujas resultantes pouco podem fazer para aludi-lo. Mais do que a construção de uma peça, o processo foi a construção de laços invisíveis, porém inquebrantáveis.

É comum em minha produção debruçar-me sobre evidências frágeis de largos esforços ocultos; o gráfico de um desenho na conta de luz, a melodia triste de milhares das dezenas de loteria perfuradas em cartões; os testemunhos tímidos de uma cabana; as confissões de uma temporada no deserto; o derretimento do volume escultórico de um sabonete que contém um botão de roupa. Incurções disciplinadas em consonância com o apagamento. Em *Soy Mandala*, o mesmo processo de aparecimento e desaparecimento ritual se deu.

Giordano Bruno<sup>xiii</sup> nos ensina que os vínculos são elos múltiplos, que nos atam a muitas coisas. A natureza até aqui ainda não reuniu num único ser todas as razões, para que nos satisfizéssemos numa unidade, oferecendo-as na multiplicidade de distintas partes da matéria. Já outro italiano, que muito deve ao primeiro, nos rememora da importância do tributo ao *Genius*, o deus que nos é confiado ao nascimento. É ele que nos promete *o mundo e ao mundo*, fazendo com que a esfera que nos contém, momentaneamente nos pertença. Somos parte do todo e um todo em si mesmos. A tragédia é que, pouco a pouco, aquilo que foi ofertado é tomado.



Nosso *Genius* revela-se não partido como a dualidade pretende, em que um bom e outro mal estão sentados a sussurrar em nossos ombros nos momentos de dilema, mas uma só entidade mutável, contrastada como a arena tauromáquica, com um lado luz e outro sombra. Hora pode ser generoso e cândido, outras promíscuo e perverso. Seria ele que nos usurpa lentamente os pedaços do mundo, que os traumas dos anos demonstram ausentes quando mais precisamos? É ele apenas o agente de uma anedota de mal gosto de Moros, deus do destino? Intuo que não seja essa sua intenção, mas outra mais nobre. Meu desejo íntimo, ou aquilo que me sopra *Genius*, é que o que se foi, na verdade foi posto sob guarda distinta. Forçando-nos ao resgate partilhado e a constituição dos tais vínculos *giordianos* com o impessoal. É pelo traumático impulso em direção ao outro a que somos lançados, para retomar contato com aquilo que já nos constituiu, que devemos ao *Genius* os sacrifícios de mel, incenso e focaccias que Agamben<sup>xiv</sup> se refere.

É possível, por caráter superior, atar outro sem estar atado, mas que o vínculo recíproco é próprio daqueles que se percebem em situação de igualdade. Porque quando finalmente o encontro se dá, não vamos ao próximo para retirada, mas para partilha. O que ascende, inspira e alegra os *daemones* de ambos. Quando nos disponibilizamos a criar, principalmente em processos coletivos, essa é uma elaboração importante. Seja lá o que saia da negociação, a autoria é diluída entre semelhantes e fará jus às relações e aos eventos de afeição construídos para sua realização. Para reestabelecer uma integração, que não está sob a posse absoluta de ninguém, é preciso generosidade. Palavra que em sua etimologia contém os significados “fazer nascer” e “aquele que teve bom nascimento”, simultaneamente.



Há um antigo ditado tibetano, que reproduzo de forma livre: “no topo da montanha avistei um animal, em sua base, tratava-se de um homem. Ao me aproximar era meu irmão”. Independente de nossos vínculos anteriores, que indiretamente nos conduziram a possibilidade da elaboração de novos, há uma área de intersecção em que contextos culturais, diferenças etárias e qualquer outros meios de distinção, podem ser abrandados. Uma vez que percebamos o outro como coprotagonista na construção do enredo, uma vez que consigamos tolerar o indeterminado grupal até que se insinuem direções, a fisicalidade da matéria e seu traumático desaparecimento, são encarados com tranquilidade diante da inestimável identificação e exercício de convivência.

Todo celebrador dos ensinamentos de Gautama, o Buda, em algum momento de sua existência compromete-se em dar uma volta em torno dos 52 quilômetros do monte Kailash. Assim como o devoto de Alá deverá ir a Meca, ou o cristão peregrinar a Jerusalém, a fé deve ser provada pelo deslocamento penitente e iluminativo. Há aqueles que o contornam em prostração, há aqueles que impedidos de ir, mergulham em pranchas de madeira por 3 semanas, 6 horas por dia, repetindo o movimento 100.000 vezes. Deste modo cumprem a distância equivalente. Viajam sem sair do lugar. Presos em sua minúscula rota, mas que nem por isso deixa de espelhar as voltas do universo em que estão inseridos. Por meses estas senhoras ensaiaram uma travessia. Desenharam um totem, e num processo invertido de rito, o desmancharam. Por movimentos ritmados suavizaram arestas e esculpiram os ovos que crescem do consumo do próprio ninho. Foram Sísifo e sufis. Confiando no poder ascendente contido em ecoar o giro de cada astro do Zodíaco. O teto da mesquita é espelho do cosmos, nos rememoraram.



Imagem 4: Projeto *Soy Mandala*, 2015 / 2017.

Seus gestos erigiram pelas bordas das ilhas que evanescem pelas modulações das marés, uma mapa para se perder. Uma cartografia que, a medida que desapareceu, aportou novas paisagens interiores, equilibrando o que é apreendido pela racionalidade com aquilo que apenas o faro retém. Sustentando a miragem coleante entre aquilo que é visto e o que é sonhado. Coabitaram a geografia-mundo de uma grafia imaginal de mundo ainda em insinuação.

Realizamos estas cerimônias para sair de nós mesmos, para obter alguma conciliação com as forças que nos habitam. Observar a Natureza é perceber que ela se encontra em continua simbiose desarmônica, em dilaceração, e não há nada que indique que o mesmo não se aplique a nós. O retorno das senhoras nestas instâncias também ocorreu. Quer fazer entrada no museu do Inferno? Me traga empalhada sua Fênix. É na grande lareira forjadora onde se consome o ser – numa



ambição delirante de promover um mais-ser – que mais que ser se dá. É onde dinamizamos os ciclos da matéria. Tolo daquele que ignora que para criar não é preciso corte, violência e excesso. *Solvat et Coagula*.

Atravessaram também aquilo que Nietzsche<sup>xv</sup> chamou de as três metamorfoses do espírito. Na primeira o aceitamos camelo. Quando, para dura travessia, o viajante julga importante transformar sua alma em besta de carga e acumular provações que curvem os joelhos na esperança de açoitar o ego. A tenacidade é testada com abnegação diante das violências impostas pelo mundo. Consciente mais de suas limitações do que de suas virtudes, atravessa a segunda metamorfose. Percebe-se leão, quando não mais quer seguir a nenhum senhor e exercer seu desejo sem temor. Quando quer conquistar o direito sagrado ao não. A fera se faz necessária para rapinar antigos valores e abrir espaço para a escolha, mesmo diante do dever. Porém o que pode a criança, diante do leão? Por ser inocência e esquecimento o complementa. Agressividade à doçura, oferecendo o entendimento de que o novo nasce de passos tolos e que manter o estado infante é o único meio de se jogar o jogo da criação. É esta a terceira e última metamorfose do espírito.

É no ocaso da existência que esta reconciliação se dá. Quando não se quer mais do que se tem, mas que se seja restituído o que foi levado. Pois nas ausências residem os recomeços. É sabido que a morte deve aguardar a última dança do guerreiro. Se desenhou a vida de intensos eventos, a coreografia será longa, rica. E assistirá com prazer os movimentos antes de conduzi-lo. Sua companhia em todos os momentos da existência é para este latente alerta: para lembrarmo-nos de coreografar no limite do impensável, do gozo, da dor e da doçura. Não para anunciar o fim. Este

somos nós que damos. Revolução sem dança é como se revolução não tivesse havido.

Pela praxeológica do viajante, o dédalo abandona sua condição asfixiante e passa a irradiar o apelo à exploração. Suas bifurcações não são mais fontes de equívocos, mas zonas de troca. Seus ciclos não mais cirandas inúteis, mas circulações de encontros. Seus dutos não mais fluxo, mas pontos de espera e tédio meditativo para as visões de Kinich Ahau. Segundo a lenda judaica, Deus escreveu as leis usando dois fogos. Um branco e um negro. Com o fogo negro foram escritas as palavras, com o fogo branco os espaços entre as letras. Durante sete mil anos o homem lerá as palavras em preto, mas nos próximos sete mil aprenderá a ler os espaços em branco. Quando esse tempo chegar, entenderemos o que se oculta no ardente labirinto dos jaguares.

<sup>i</sup> Os labirintos/ que cria o tempo/ se desvanecem (tradução livre). Trecho de “Y despues”.

<sup>ii</sup> LORCA, Federico García. *Obra poética completa*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

<sup>iii</sup> BORGES, Jorge Luis. *O aleph*. São Paulo: Globo, 2001, p. 78.

<sup>iv</sup> *Casa Gallina* é o espaço físico de onde opera a fundação *InSite*. Para mais informações: [http://insite.org.mx/wp/ct\\_proyecto/casagallina/](http://insite.org.mx/wp/ct_proyecto/casagallina/)

<sup>v</sup> APPADURAI, Arjun. El derecho a participar en el trabajo de la Imaginación. In: APPADURAI, MULDER, et all. *Transurbanismo*. Rotterdam: NAI Publishers, 2002, pp. 32-47.

<sup>vi</sup> Tradução livre de verso da canção “Take this Waltz”, de Federico Garcia Lorca e Leonard Cohen.

<sup>vii</sup> BONDIA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Rev. Bras. Educ.*: 2002, n.19, pp.20-28. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1413-24782002000100003&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-24782002000100003&lng=en&nrm=iso)>.

<sup>viii</sup> Trecho retirado da apresentação da exposição *Soy Mandala* em publicação da Fundação *Jumex* em 2017.

<sup>ix</sup> Verso da canção “All along the watchtower”, de Jimi Hendrix.

<sup>x</sup> SLOTERDIJK, Peter. *Esferas I: Bolhas*. São Paulo: Estação Liberdade, 2016.

<sup>xi</sup> BLY, Robert. *João de ferro*. Rio de Janeiro: Campus, 1991, p. 126.

<sup>xii</sup> Trecho de apresentação do projeto disponível no site: <https://tejiendootromundo.com/> Acessado em 20 de maio de 2018.

<sup>xiii</sup> BRUNO, Giordano. *Os vínculos*. São Paulo: Hedra, 2012.

<sup>xiv</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

<sup>xv</sup> NIETZSCHE, F. W. *Assim falou Zarathustra*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.

## A rota na rua e peida na constituição

Fabio dos Santos Morais<sup>1</sup>

### Resumo

“A rota na rua e peida na constituição” é uma reflexão sobre as atuais experimentações político-formais da escrita como um corpo linguístico em performatividade, fato tão discursivo quanto estético, alinhado às atuais pautas de direito à singularidade e à diferença do corpo.

**Palavras-chaves:** Escrita – corpo – disputa narrativa – experimentação político-estética

### Abstract

"Burp in the streets and fart on the constitution" reflects on the current formal-political experimentation of writing as a performative linguistic body. As such, we understand that performative writing is as discursive as it is aesthetic; it is committed to today's pressing issues pertaining to the rights to singularity and to the differential body.

**Key words:** Writing - body - narrative dispute - aesthetic/political experimentation

---

<sup>1</sup> Doutorando em Processos Artísticos Contemporâneos na UDESC. Possui graduação em Artes Plásticas pela Fundação Armando Álvares Penteado (2001) e mestrado em Artes Visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina (2013). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Artes Plásticas, atuando principalmente nos seguintes temas: publicação de artista e texto de artista.



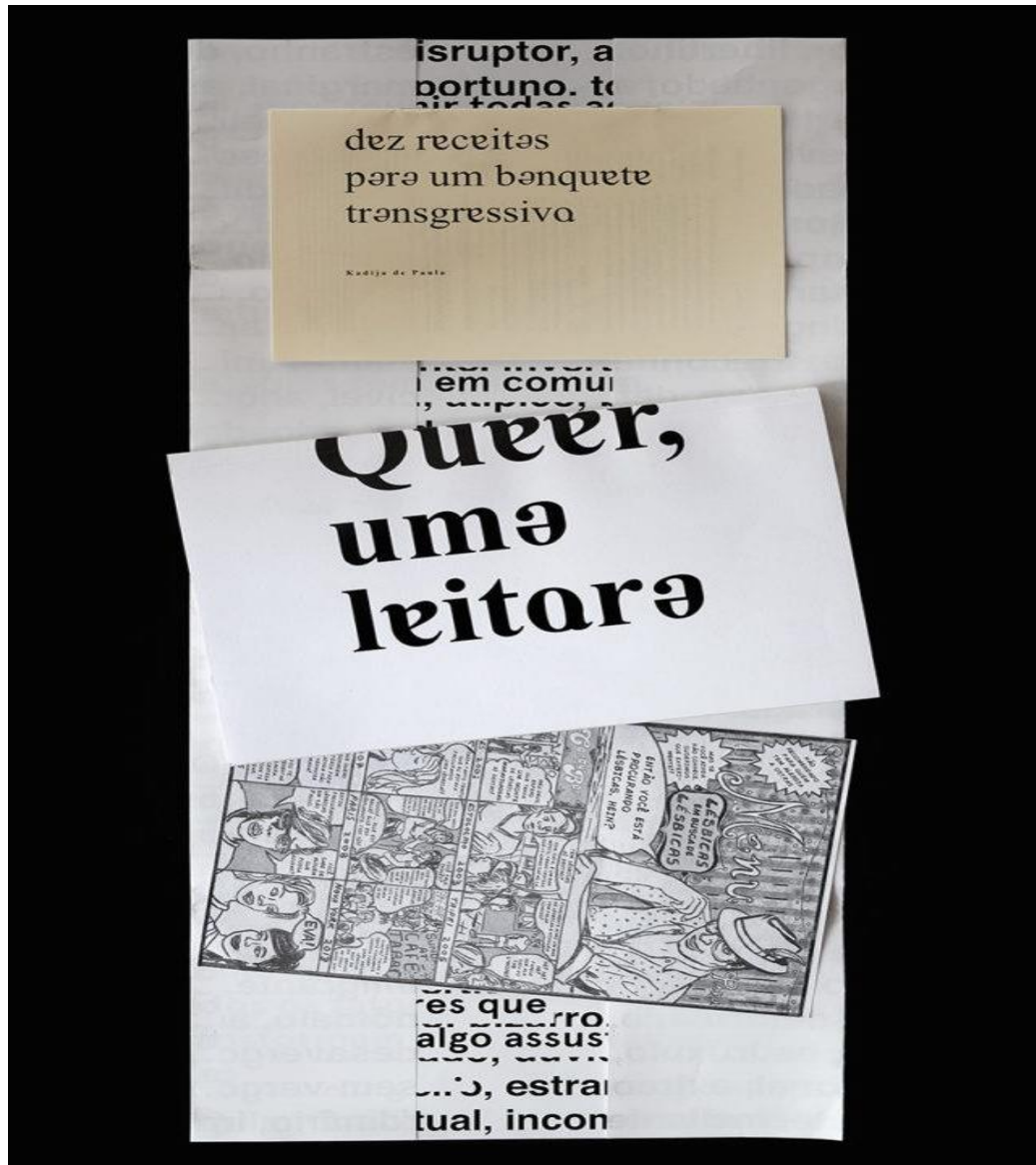


figura 1. Capa e poster do livro *Cidade Queer, uma Leitora*, Edições Aurora, 2017. Imagem de divulgação do site da editora <http://www.edicoesaurora.com/cidade-queer-uma-leitora/>

### **A rota na rua e peida na constituição<sup>2</sup>**

O charmoso sentimento filosófico-literário de incomunicabilidade, tão estetizado no último século, parece ter apagado o cigarro e dado lugar à atual hipercomunicabilidade. Como tudo o que opera com o prefixo “hiper”, a velocidade e o excesso dão o tom e o risco do “hiper” tornar-se “in”, do excesso impulsionar um fluxo paranoico que impossibilita a pausa necessária à absorção do que é dito, é fatal. Porém, ao apagar o cigarro, talvez o século passado tenha também desativado certas posturas de cunho decadentista e dado lugar a outras que, em vez de detectar renovada incomunicabilidade surgida do excesso, preferem a estratégia de atuar sem receio no fluxo da hipercomunicabilidade, assumindo uma tática preocupada não só em comunicar, mas também em afetar.

Nos momentos em que o “dizer” não dá conta de comunicar, a limitação da linguagem ganha evidência, semelhante a um tecido inflamado e mudo. A incapacidade que o regime verbal arrisca ao encadear de forma linear o que não é linear e de nomear o que se renomeia de forma constante, deixa à mostra que a linguagem é um código estabelecido por acordos cujo uso se dá sob desacordos e falências. Além da tentativa de dizer de forma justa e eficiente, moldando-se nas regras do idioma, a linguagem configura-se como produtora de usos linguísticos pessoais e singulares, abertos a reconfigurações e subversões constantes.

Para o diálogo, o regime verbal estabelece a arena de disputa do “dizer”. “Nas democracias, grande parte das batalhas essenciais são linguísticas”<sup>2</sup> e, nessa disputa, perseguir a clareza do que é dito é apenas uma possibilidade. Outra, seria dizer para além do sentido construído pela semântica ordenada na sintaxe, através



do modo como se usa, manipula ou sabota os códigos estabelecidos da linguagem: dizer com o corpo do texto – do mesmo modo como o gesto, no corpo humano, é um enunciado.

O corpo do texto também está na arena. As formas de experimentação dos códigos da linguagem são muitas, detectá-las é o faro principal de todas as artes e, sobretudo hoje, dos enfrentamentos políticos. Regras básicas e formais do idioma, como a regência masculina do português ou a ordem sintática de um sujeito que, através de um verbo, atua de modo hierárquico sobre um predicado, são formas que ao ser usadas reforçam de modo subliminar o posicionamento político estrutural da língua. O idioma não é neutro, “a linguagem é uma legislação, a língua é seu código”<sup>3</sup> e, é fingindo-se transparente, que o texto consegue dissimular sua atuação como legislador. Se a transparência da escrita garante que o corpo do texto desapareça para que deste desaparecimento emerja apenas o discurso, a opacidade apresenta o texto como corpo, ou objeto, um código dotado de texturas perceptíveis carregadas de significado. É nas regras formais do idioma, em sua gramática, que experimentações, tanto de cunho poético como de cunho político, tensionam a transparência do texto e fazem com que este, enquanto corpo, apresente-se e também “diga” algo. Ao ser percebido, o texto coloca seu corpo na arena. Quando afirmado e assumido, esse espaço textual coisificado apresenta-se como mais uma camada do discurso, localizada entre a configuração gráfica da escrita e o ato de lê-la. “A linguagem transparente é formal; sim, uma linguagem puramente mecânica, operacional, que elimina toda ambivalência”<sup>4</sup>, ambivalência essa que, por sua negatividade, poderia ser vista tanto como acionadora de diálogo, e portanto de política, quanto como potência estética.



Escrever “objetualmente” faz com que a escrita seja um corpo que afeta, além de discurso inteligível. O “afetar”, tão comum à arte, à poesia, é sobretudo experimentado no uso cotidiano do idioma. Quem experimenta e altera a língua é o uso. É ele quem, no dia a dia, experimenta ritmos, reformula metáforas e desacata gramáticas e dicionários. Seria possível dizer que as subversões diárias e pessoais são uma espécie de entropia própria do uso da linguagem, o ruído de uma mecânica ajustada pelo acordo dos códigos que finge-se perfeita nas gramáticas e nos dicionários mas rende-se aos atritos e desentendimentos que o corpo humano impõe à gramática ao suá-la. O modo singular como cada pessoa “esculpe” o idioma faz do texto um objeto pessoal, nada transparente. A linguagem, apesar de parecer asséptica em seus códigos, é corpo puro e, nesse sentido, a objetualização do texto passa, por consequência, pelos preceitos performativos que relacionam corpos: o corpo humano tecendo linguagem e o corpo da linguagem garantindo a teia.

A atual hipercomunicabilidade se dá em um modo de vida no qual se lê e se escreve em ritmo e quantidade muito maiores do que em qualquer outra época. O corpo produz linguagem de forma permanente, o corpo é linguagem 24 horas por dia, e, por consequência – política, sobretudo – pode demandar à linguagem que assuma seu próprio corpo e o gestualize como enunciado. Há aqui uma virada no sentido de que assumir a linguagem como corpo, objeto e lugar, é algo que ultrapassa a tentativa de considerar o verbal também como imagem – caro à poesia dos últimos cem anos – ou de tratar a imagem como signo discursivo – da ideogramização do texto à atual febre dos *emojis*<sup>5</sup> – mas sim de coisificar o texto para que a leitura vá além do cognitivo e atinja o tátil-visual.



“O ato que o corpo realiza ao falar nunca é totalmente compreendido; o corpo é o ponto cego da fala, que atua em excesso em relação ao que é dito. Pelo fato de o ato de fala ser um ato corporal, isso significa que o ato é duplicado no momento da fala: trata-se do que se diz, mas existe também o modo de dizer realizado pelo ‘instrumento’ corporal de enunciação.”<sup>6</sup> Se o texto também pode ser considerado um corpo – cujo metabolismo trama o discursivo, o gramatical, o visual, o sonoro, etc. – sua opacidade pode tratar-se desse ponto cego, o instrumento corporal da enunciação que performa a si mesmo com a possibilidade de dizer algo além da semântica, para a qual funciona como código.

Como performance e legislatura dos códigos, é na arena da disputa linguística do dizer que a presidenta do STF Cármen Lúcia recusa o termo “presidenta” ao reivindicar ser chamada de “presidente”, exatamente em uma época em que grupos sociais tentam subverter, no corpo da linguagem, os idiomas que usam o masculino como “neutro” – por exemplo, no Brasil, o uso de “amigxs”, “amig\_s”, “amigues”, que muda a regra normativa e sexista e ainda reivindica o direito de mudar o corpo do idioma. Nesse caso, o termo “presidenta” alinha qualquer fala às ações que questionam a regência masculina da língua portuguesa, pauta mais comum à esquerda que à direita, além de, indiretamente, referir-se à presidenta Dilma Roussef, deposta pelo golpe de Estado de 2016. Quando a presidenta do STF solicita que a tratem pelo termo “presidente”, ela lança mão de um aspecto gramatical da língua para comunicar um posicionamento político travestido de linguístico tão claro como quando alguém abre um e-mail digitando “Car\_s amig\_s” ou começa uma reunião dizendo “todas nós”, sem se importar se há um só homem no recinto. A presidenta do STF combate a opacidade do texto ao mesmo tempo em que avaliza a





afirmação barthesiana de que o idioma é fascista porque obriga modos de dizer. Enquanto isso, “car\_s amig\_s” experimenta uma espécie de transgeneridade na ortografia.

Textos são corpos. Assim como o corpo humano e a praça pública, o campo formal da linguagem também é lugar de manifestação política, de modo que operar sobre ele pode desvelar algo tão discursivo quanto o semântico. O uso de “car\_s amig\_s” é apenas um dos muitos exemplos de alteração ortográfica de cunho formal-político que, no corpo da linguagem, sabota o binarismo que avaliza a hierarquia do masculino como “universal” e cria um corpo verbal diferente, dissidente e estranho. Se o uso de “presidenta” já causa reação, é certo que a naturalização de “car\_s amig\_s” irá depender do tempo, levando em conta ainda o curto circuito que essa alteração dá na leitura oral, fato que demanda jogo de cintura para uma língua fonética como o português. Mas, somada a essa alteração ortográfica, cuja naturalização demanda tempo, pode-se buscar outras formas de guerrilha linguística sutis, de leitura fluida e, por isso, aceitação imediata.

Declaração Ciborgue - Ciência, tecnologia e prática feminista-socialista nas últimas décadas mil-e-novecentistas

Esta obra é uma vontade de construir uma referência política, plena de ironia, que tenha fidelidade às causas feminista, socialista e materialista. Uma referência que poderá ter, talvez, mais fidelidade – na medida em que a blasfêmia possa tê-la – do que uma adoração ou uma identificação com reverência. A blasfêmia sempre exigiu levar as coisas com seriedade. Não conheço, dentre as tradições seculares religiosas e evangélicas da política estadunidense, incluindo a política feminista socialista, nenhuma posição melhor a adotar do que essa. A blasfêmia nos protege da maioria moral interna, e de forma simultânea insiste na necessidade da comunidade. Blasfêmia não é apostasia. A ironia tem a ver com contradições que não se resolvem – ainda que dialeticamente – em totalidades mais amplas: ela tem a ver com a tensão de manter juntas coisas incompatíveis porque todas são necessárias e verdadeiras. A ironia tem a ver com a graça e com uma partida jogada de forma séria. Ela constitui também uma estratégia



retórica e uma metodologia política que eu gostaria de ver mais respeitadas na questão feminista socialista. Na base central de minha fé irônica, de minha blasfêmia, está a imagem da ciborgue. (...)

Este é o primeiro parágrafo do *Manifesto Ciborgue*<sup>7</sup>, de Donna J. Haraway, em uma tradução para o português que foi “retraduzida” para termos no feminino. O trecho “normal”, como foi publicado no Brasil, é:

Manifesto Ciborgue - Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX

Este ensaio é um esforço para construir um mito político, pleno de ironia, que seja fiel ao feminismo, ao socialismo e ao materialismo. Um mito que poderá ser, talvez, mais fiel – na medida em a blasfêmia possa sê-lo – do que uma adoração ou uma identificação reverente. A blasfêmia sempre exigiu levar as coisas a sério. Não conheço, dentre as tradições seculares-religiosas e evangélicas da política dos Estados Unidos, incluindo a política do feminismo socialista, nenhuma posição melhor a adotar do que essa. A blasfêmia nos protege da maioria moral interna, ao mesmo tempo em que insiste na necessidade da comunidade. Blasfêmia não é apostasia. A ironia tem a ver com contradições que não se resolvem – ainda que dialeticamente – em totalidades mais amplas: ela tem a ver com a tensão de manter juntas coisas incompatíveis porque todas são necessárias e verdadeiras. A ironia tem a ver com o humor e o jogo sério. Ela constitui também uma estratégia retórica e um método político que eu gostaria de ver mais respeitados no feminismo socialista. No centro de minha fé irônica, de minha blasfêmia, está a imagem do ciborgue. (...)

E, a título não só de curiosidade, mas para se ter uma experiência perceptiva real das diferenças entre ler um texto no feminino e outro no masculino, segue o mesmo trecho retraduzido para o masculino:

Manifesto Ciborgue - O conhecimento científico, o tecnológico e o feminismo-socialista no final do século XX

Este ensaio é um esforço para construir um mito político, pleno de teor irônico, que seja fiel ao feminismo, ao socialismo e ao materialismo. Um mito que poderá ser, talvez,



mais fiel – no modo em que o blasfemo possa sê-lo – do que um adorar ou um identificar reverente. O blasfemo sempre exigiu levar tudo a sério. Não conheço, dentre os costumes tradicionais seculares-religiosos e evangélicos do campo político dos Estados Unidos, incluindo do campo político do feminismo socialista, nenhum modo melhor a adotar do que esse. O blasfemo nos protege do, em maior número, moralismo interno, ao mesmo tempo em que insiste no quanto é necessário o viver de modo comunitário. O blasfemo não é o apostásico. O irônico tem a ver com o contraditório que não se resolve – mesmo que dialeticamente – em totais mais amplos: ele tem a ver com o tensionamento que existe em manter juntos aquilo que é incompatível porque são necessários e verdadeiros. O irônico tem a ver com o humor e o jogo sério. Ele constitui também algo estrategicamente retórico e um método político que eu gostaria de ver mais respeitado no feminismo socialista. No centro de meu ato fiel ao irônico, de meu ato blasfemo, está o retrato do ciborgue. (...)

“A questão do limite entre o que se diz e como se diz” gera perguntas como se “é possível uma publicação feminista ter uma linguagem patriarcal como base? Somos todos feministas ou todas feministas? A necessidade de fala é maior que a subversão da forma? Qual a medida entre essas duas coisas?”<sup>8</sup> Realmente, subverter a forma corre o risco de obscurecer a fala. Mas, optar por uma regência feminina do texto, abolindo o masculino, pode ser uma sabotagem tão sutil quanto, ao escrever ou traduzir um texto, substituir “o homem” por “a espécie humana”, “os homens” por “as pessoas”. A espécie humana chegou à Lua, não o homem. Esses instrumentos estão nas mãos de qualquer pessoa que escreve. Escrever é uma arma<sup>9</sup> com a qual é possível não apenas construir discursos combativos, mas também detectar, combater e subverter os usos da língua que, de forma subliminar, reforçam estruturas de poder. “Quem quiser destruir um espaço de poder, um corpo de poder, tem de desnudá-lo e privá-lo especialmente de sua linguagem”<sup>10</sup>.



O cabo de guerra que desacata acordos e muda a estética da língua evidencia o quanto quem esgarça e reinventa o idioma é também a experimentação política e que, nessa experimentação, a transgressão de uma simples regra ou costume gramatical já é discurso em si. A forma também discursa, não apenas o conteúdo, e o discurso da forma afeta quem lê em uma camada a mais em relação à compreensão semântica. O olho que lê “amig\_s” percebe o alinhamento político do texto no momento em que é afetado por um suposto ruído de digitação que subverte não só a língua mas também a relação transparente que a leitura tem com o objeto lido. Anulada a transparência que revelava apenas o discurso textual, o texto passa a ser um objeto político estético-discursivo tão atuante e performativo quanto os chamados “corpos estranhos” que reivindicam o direito à diferença e à singularidade – sobretudo no plano da ação, para além da teoria de si mesmo. O texto objetificado, nesse caso, torna-se ação política no espaço público que é a língua.

Ao que parece, hoje, em muitos campos, quem experimenta a forma e a estética é a política, e talvez isso seja uma alteração importante para a diferença entre a noção de vanguarda artística dos séculos 20 e 21. Se algumas disputas políticas apostam hoje no reforço da opacidade textual, essa é uma operação estética que se dá no uso social da língua e não no campo estético especializado, da arte ou da literatura. Na história específica das artes visuais, a virada linguística da segunda metade do século 20 teve sim um diálogo com a poesia, porém, o campo mais prolífico de intercâmbio e experimentação foi o do uso social da linguagem, como no caso dos modelos da comunicação influenciando a arte conceitual dos anos 1970, sobretudo a latino-americana que, como luta política, aderiu mais à sintaxe dos enunciados curtos propensos à crítica e à denúncia – em cartazes, postais, panfletos e carimbos



– que à especulação formal linguística. As experimentações estéticas da linguagem que mais afetam as artes visuais que enveredam pelo campo linguístico parecem não estar na literatura, o natural campo estético da linguagem, mas sim no uso cotidiano da língua que, sem perceber, ou de forma desproposital, lança mão de instrumentos estéticos para atingir transgressões que, na vontade de origem, não visam o estético.

Nesse sentido, a criação e uso anônimos de “querid\_s amigos” tornam-se tão instigantes quanto experimentações poéticas que tensionam normas sintático-ortográficas e que têm autoria artística localizada na arte e na literatura, de um Kurt Schwitters a um Christian Bök, passando por um e. e. cummings, pela poesia concreta ou pelo letrismo francês. Não se trata, aqui, de forjar um cruzamento artificial e forçado de campos e contextos tão distintos – as experimentações sintático-ortográficas da poesia do último século e o uso atual de “querid\_s amigos” – mas de notar em ambos um curto circuito formal inegável que, para o olhar especulativo da arte, não importa de onde vem. Em ambos os campos – literatura e ativismo político – a experimentação formal objetifica o texto, torna a linguagem um corpo, e é a performatividade desse corpo, seja literário seja político, que interessa aqui, como potência.

Hoje, vive-se um momento de disputas narrativas acirradas – aliás, como costuma ser a história. Em paralelo, tem-se instituído também disputas formais, sintáticas e ortográficas que resvalam na estética da língua. No atual contexto, no qual se abre e-mails com “querid\_s companheir\_s”, é interessante pensar que se o campo de questionamento estético da linguagem é a arte, as experimentações de artistas que atuaram no plano fechado da palavra e da letra – no Brasil, da tradição concreta na



poesia a Mira Schendel nas artes visuais – não ultrapassaram o campo da arte a ponto de suas experimentações serem absorvidas pelo uso social e cotidiano das palavras, e é apenas dentro do campo da arte que essas experimentações ganham aceitação social. Da mesma forma, as atuais tentativas de sabotagem ortográfica ligadas às questões de gênero, como em “amigue”, “queridxs” ou “tod\_s”, configuram-se como uma transgressão política do código linguístico. Mas, diferente das experimentações de cunho artístico, essas sabotagens políticas ganham certa adesão social circunscrita à batalha diária de grupos específicos que disputam as narrativas históricas no corpo da própria linguagem que narra. Nessa batalha diária, narrativas têm que ser contadas e recontadas “porque as histórias difíceis precisam ser narradas muitas vezes, por muitas mentes, sempre com palavras diferentes e de ângulos muito distintos”<sup>11</sup>. Esse processo requer a insistência que cunhe “car\_s amig\_s” no uso cotidiano da língua pois esse espaço, o do uso, é o lugar visado, ao contrário da arte que, muitas vezes, contenta-se em circular apenas em um espaço de especulação estética muitas vezes apartado do uso cotidiano.

É notável que ao mesmo tempo em que a poesia e a política mudam a língua, cada uma ao seu jeito e em sua velocidade e contexto, a acelerada era digital vem forçando novas relações que se tem com a escrita e a leitura, ao ponto de uma rápida reforma molecular dos códigos permitir hoje a leitura de “kd vc? manda msg qd chegar. bj e obg”. Essa compactação linguística é fruto da otimização do tempo, tão em voga no atual estágio do hipercapitalismo. Compactações são comuns no processo linguístico, porém é recorrente que elas aconteçam primeiro na oralidade, depois na escrita, e de forma distendida no tempo – como nos vários séculos transcorridos para a transformação de “vossa mercê” em “vossemecê” em “vosmecê” em “você”



em “cê” em “vc”. Porém, “kd vc? manda msg qd chegar. bj e obg” tornou-se possível em menos de uma década e, embora pareça ter sido um código construído e acordado de maneira coletiva, trata-se de uma das muitas construções impostas por um modo de vida dominado e regido por uma tecnologia digital que demanda a simplificação ortográfica para uma hipercomunicação veloz.

A impressão que fica é a de que a macroeconomia neoliberal, baseada nos fluxos rápidos, do capital à informação, também entra nas disputas de narrativas ao reformar o modo de narrar, transgredindo e refundando códigos que otimizem esses fluxos – com a mesma “liberdade” e rapidez com que suas multinacionais e petroleiras derrubam governos eleitos de forma democrática. Enquanto isso, a transgressão do idioma via disputa política é, hoje, algo em pleno processo e que depende da força e insistência política do grupo que demanda a mudança, fato de adesão social mais lenta. Já a arte, ela também consegue transgredir, porém, ao que parece, em seus próprios limites – em livros e dentro de molduras.

Desses três regimes de recriação sintático-ortográfica no corpo do texto – o da arte, o da sabotagem gramático-ortográfica e o da vida digital otimizada – é perceptível o quanto ler “kd vc? manda msg qd chegar. bj e obg” parece já ter atingido a transparência do texto, a mensagem é lida de forma natural. Enquanto isso, “amig\_s”, “estão todes convidades” ou “queridxs companheirxs” incomoda o olhar e apresenta-se opaco, tripartindo-se em um ato que é, ao mesmo tempo, visual (percepção estético-objetual do texto, leitura afetada pela forma), semântico (compreensão, inteligibilidade) e político (sabotagem), ou seja, uma leitura que se dá em uma tripla camada de percepção e significado.



Essa tripla camada sempre foi, e é, perseguida por boa parte das práticas artísticas. Surge, então, a questão de como teria uma ação política tão simples e direta, a dos grupos sociais que tentam desbancar o “universal” masculino do idioma, conseguido uma mudança formal e estética que, ao contrário da arte e da poesia, vai ganhando uso cotidiano e público, mesmo que de forma gradual. Outra questão: se, ao tentar simplificar o discurso sintático em signos em dialética, a poesia concreta se viu em um beco sem saída formalista autoprotégido pelos próprios preceitos, essas subversões políticas que hoje empurram o discurso rumo à forma gramatical para, nela, subverter a regra e disso fazer uma arma política, não tiram a forma de qualquer beco sem saída – a experimentação formal em si – ao assumi-la como instrumento de disputa política?

É interessante perceber que, ao longo da história de todas as artes, as experimentações formais mais radicais sempre tenderam a circunscrever cada arte em um campo de discussão de si mesma. Em muitos casos, a tentativa de sair desse beco se deu no plano do assunto tratado, como nos poemas concretos de claro teor político a partir dos anos 1960, ainda que a forma continuasse hermética para um leitor desacostumado. Já no caso de “queridxs”, não se trata da vontade de uma experimentação formal por ou em si mesma, mas sim da experimentação formal como instrumento político de afetação, atentado, reforma, sabotagem e desacato ao corpo normativo do idioma. Assim, seu possível hermetismo não se trata de algo para iniciados, mas sim de algo para se iniciar: uma mudança política, uma onda de reforma linguística, a percepção de como a regra gramatical molda discursos. É claro que, mesmo atingido certo hermetismo, as experimentações formais no campo da arte sempre visam uma mudança de paradigmas que, em si, é algo político. Mas, no





caso de “queridxs”, parece que a experimentação primeiro explode como atentado na arena política da linguagem, para só depois tal explosão iluminar o campo formal e estético.

Ao constatar o quanto o ato político de escrever “amig\_s” parece ter ganhado mais adesão social que as tentativas poéticas de subverter a ortografia apenas pela experimentação formal, vale lembrar que há momentos em que a prática artística também mais parece surgir de uma prática política – que usa a arte como instrumento ou arma – que o contrário. A nota de dinheiro carimbada com “quem matou Herzog?” talvez seja uma das poucas obras da história da arte ocidental que de fato ganharam adesão social, furaram a membrana discursiva da arte e passaram a ser instrumento de manifestação política. As atuais reinserções – ou traduções contexto-temporais – da obra em notas carimbadas com “fora Temer”, “liberdade para Rafael Braga”, “quem matou Marielle” e “Lula livre”, muitas delas provavelmente feitas por pessoas que não sabem quem é Cildo Meirelles, mostram o quanto esta obra, nascida de uma vontade política, e por esse viés cunhada como obra no discurso da “arte e política”, voltou para a esfera pública onde, dispensada do discurso da arte, tornou-se gesto militante e ganhou uso social e coletivo semelhante a um “car\_s amig\_s”.

Cabe pensar então que se o formalismo da arte – em sua autonomia – deixou boa parte da produção artística em um beco sem saída na segunda metade do século XX, o atual uso formal da língua como arma política já parte do princípio de que este beco não existe, que o formal é parte do discurso e precisa ser usado estrategicamente.



Hoje, quando a história renasce e mostra que sua falsa morte foi mais um dos estelionatos que o neoliberalismo aplicou na humanidade, talvez viva-se um momento em que experimentações estético-formais e políticas mais uma vez transbordam e diluem-se acima dos muros que existiam entre si. Neste sentido, daqui a décadas talvez o dicionário precise se render ao corpo humano e à história que o corpo expõe – à fisiologia somada à etimologia – e assumir-se como um espaço onde a história reconhece-se no corpo, para então aceitar as palavras como corpos modificados, ou mutantes, em processo de transformação contínua, e então explicar o significado de – ou não permitir o apagamento histórico de neologismos ou palavras-valises como – #porqueobrasilmatoumatheusa.

---

<sup>22</sup> Li o cartaz “A rota na rua e peida na constituição” há três ou quatro anos, em uma manifestação que descia a Rua da Consolação, em São Paulo. A soma dos três segundos a mais de contemplação que dediquei ao cartaz – que poderiam significar uma fuga retardada que me colocasse alvo fácil a ser atingido por um tiro da PM – com o fato desta frase ter ficado em minha memória, faz-me voltar a ela. O que preenche esses três segundos esticados em memória constante? Em meio à tensão de mais uma manifestação pacífica sendo reprimida pelo braço armado do Estado, em um primeiro momento pareceu-me que ser arrebatado por questões estéticas era o cúmulo da afetação. E era. Mas eu não podia fugir disso, e nem negar. “A rota na rua e peida na constituição” tinha camadas e camadas de significados formais e semânticos que, na hora que li, embaralharam meu olhar que lia um cartaz de manifestação e não um enunciado literário sobre a página.

“A rota na rua” é um trocadilho que não cessa de intercambiar significados. R.O.T.A. é a sigla de Rondas Ostensivas Tobias de Aguiar, uma tropa da PM de São Paulo famosa pela violência repressiva, ao ponto do termo “rota” ter se tornado sinônimo de policiamento violento e também lugar comum em discursos de candidatos a cargos executivos que prometem “botar a rota na rua para acabar com a bandidagem”. A incessante troca de significados entre “a rota” e “arrota”, modulando o “peida na constituição” ora como signo do Estado violento que passa por cima da lei – “a rota” – ora como função fisiológica usada como metáfora desse desrespeito – “arrota” – movimentam a potência literária de um enunciado que ousou, em uma manifestação de rua onde palavras de ordem precisam ser claras e transparentes, ter opacidade formal e afetar esteticamente.

<sup>2</sup> “Eu penso muito que a criação crítica sobre o contemporâneo é uma criação crítica sobre a linguagem, porque nas democracias grande parte das batalhas essenciais são linguísticas. E nós percebemos que a linguagem é uma máquina que pode funcionar de diferentes maneiras: uma máquina por vezes irônica, por vezes de manipulação, por vezes uma máquina de cercar, muitas vezes uma máquina de tentar explicar a realidade. Portanto a linguagem está sempre no centro da democracia. Felizmente, de alguma maneira, a arma foi substituída pelo verbo. E o que me parece interessante é que as pessoas deveriam ter uma espécie de manual de defesa da linguagem e não têm, um pouco como aprender uma arte marcial, aprender a estrutura da linguagem, a forma como ela funciona.” em *Batalhas essenciais da democracia são*



*linguísticas*, afirma Gonçalo Tavares, entrevista do escritor Gonçalo M. Tavares à Revista Cult, 26 de junho de 2017, acessado em 6 de maio de 2018. <https://revistacult.uol.com.br/home/batalhas-essenciais-da-democracia-sao-linguisticas-goncalo-tavares/>

<sup>3</sup> “A linguagem é uma legislação, a língua é seu código. Não vemos o poder que reside na língua, porque esquecemos que toda língua é uma classificação, e que toda classificação é opressiva: ordo quer dizer, ao mesmo tempo, repartição e cominação. Jákobson mostrou que um idioma se define menos pelo que ele permite dizer, do que por aquilo que ele obriga a dizer. Em nossa língua francesa (e esses são exemplos grosseiros), vejo-me adstrito a colocar-me primeiramente como sujeito, antes de enunciar a ação que, desde então, será apenas meu atributo: o que faço não é mais do que a consequência e a consecução do que sou; da mesma maneira, sou obrigado a escolher sempre entre o masculino e o feminino, o neutro e o complexo me são proibidos; do mesmo modo, ainda, sou obrigado a marcar minha relação com o outro recorrendo quer ao *tu*, quer ao *vous*; o suspense afetivo ou social me é recusado. Assim, por sua própria estrutura, a língua implica uma relação fatal de alienação. Falar, e com maior razão discorrer, não é comunicar, como se repete com demasiada frequência, é sujeitar: toda língua é uma reição generalizada.” BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Editora Cultrix, 2011, pp. 12-13.

<sup>4</sup> O trecho todo diz: “A linguagem transparente é formal; sim, uma linguagem puramente mecânica, operacional, que elimina toda ambivalência. O próprio Humboldt já chamara a atenção para a intransparência fundamental que é constitutiva da linguagem humana: ‘Na palavra, ninguém pensa justa e precisamente aquilo que o outro [pensa], e por menor que seja a diferença, ela oscila, como um círculo na água, e atravessa toda a linguagem. Todo compreender é ao mesmo tempo um não compreender; toda concordância de pensamentos e sentimentos é igualmente uma divergência’. Um mundo que consistisse apenas de informações e cuja comunicação fosse apenas a circulação de informações, livre de perturbações, não passaria de uma máquina”. HAN, Byung-Chul. *Sociedade da Transparência*. Petrópolis: Editora Vozes, 2017, p.12.

<sup>5</sup> Sobre a atual febre de comunicar-se por *emojis*, Elaine Brum, em um artigo que aborda a crise climática, diz que “é para esse tipo de comportamento que a indústria de entretenimento preparou a geração de consumidores de emoções que aí está. E está preparando a nova que vai assumir um mundo em dificuldade extrema. As carinhas sorridentes, a raivinha e os coraçõezinhos das redes sociais são um estágio a mais na infantilização da humanidade. Somos adultos botando desenhos fofos em *posts* o dia inteiro.” BRUM, Elaine. *O mundo precisa de adultos responsáveis, não de otimismo infantilizado* em artigo publicado no jornal El País em 21/05/2018. Acessado em 22/05/2018. [https://brasil.elpais.com/brasil/2018/05/21/politica/1526914514\\_866691.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2018/05/21/politica/1526914514_866691.html)

Aqui, neste artigo, reitera-se o quanto a objetualização do texto – como arma político-estética – está na contramão desta mediação da imagem apontada por Brum, até porque tal objetualização não visa nem mediação e nem identificação infantil leitor-leitura, mas sim o leitor afetado, até mesmo de forma violenta, pelo texto.

<sup>6</sup> BUTLER, Judith. *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid: Editorial Síntesis, 1997, p. 30. Tradução livre do autor.

<sup>7</sup> HARAWAY, Donna J. Manifesto Ciborgue: Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX, in TADEU, Tomaz (org.). *Antropologia do Ciborgue, As vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009, p.33. O exercício de escrita e tradução sobre o trecho de Haraway foi feito pelo autor no contexto do Laboratório Gráfico Desviante, proposto por Julia Ayerbe e Laura Daviña, como parte da plataforma Cidade Queer, no Ponto Aurora, São Paulo, entre maio e junho de 2016. O laboratório fez parte de várias ações que tinham a finalidade de editar o livro *Cidade Queer, uma Leitora*, para o qual a designer Laura Daviña criou uma fonte que altera e deixa ambíguas as letras que definem gênero em português: “a”, “o” e “e”. Na figura 1, que abre este artigo, o uso das três letras pode ser visto na palavra “leitora”, impressa na capa e poster do livro.

<sup>8</sup> AYERBE, Julia. *Laboratório Gráfico Desviante*, in *Cidade Queer, uma Leitora*. São Paulo: Edições Aurora, 2017, p. 164.

<sup>9</sup> Tradução livre do autor para “Écrire est une arme”, frase de uma obra do artista francês Ben Vautier.

<sup>10</sup> HAN, Byung-Chul. *Topologia da Violência*. Petrópolis: Editora Vozes, 2017, p.149.



---

<sup>11</sup> LUISELLI, Valeria. *Los Niños Perdidos (Um Ensayo en Cuarenta Preguntas)*. Ciudad de México: Sexto Piso, 2016, p. 88. Tradução livre do autor.



## LUGARES DO EXPERIMENTAL NO RIO DE JANEIRO: DA DÉCADA DE 1970 AO ZONA FRANCA

Thiago Spíndola Motta Fernandes<sup>1</sup>

### Resumo

Este artigo traça uma genealogia da arte experimental no Rio de Janeiro, partindo das exposições realizadas na *Área Experimental* do Museu de Arte Moderna, interrompidas após o incêndio de 1978, e chegando ao *Zona Franca*, evento realizado entre 2001 e 2002 na Fundação Progresso através do esforço coletivo de artistas.

**Palavras-chave:** Arte experimental, exposição, evento, ações coletivas

### Abstract

This article builds a genealogy of experimental art in Rio de Janeiro, starting from the exhibitions held in the *Experimental Area* of the Museum of Modern Art, interrupted after the fire of 1978, to *Zona Franca*, an event held between 2001 and 2002 at Fundação Progresso through collective effort of artists.

**Keywords:** Experimental art, exhibition, event, collective actions

Até 1978, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) foi o principal núcleo de experimentalismos artísticos da cidade, tendo como ponto alto o período entre 1975 e 1978, quando a *Área Experimental* estava em plena atividade em seu espaço. Mais de duas décadas separam o incêndio que interrompeu definitivamente as atividades desse programa do MAM-RJ e o *Zona Franca*, evento de arte experimental que ocorreu ao longo de um ano, a partir do esforço coletivo de artistas,

---

<sup>1</sup> Mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, na linha de pesquisa História e Crítica da Arte. Graduado em História da Arte pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e em Design Gráfico pela Universidade Estácio de Sá.



em sua maioria jovens, estudantes ou recém-graduados. O *Zona Franca* ofereceu novamente ao Rio de Janeiro um lugar de escoamento de propostas artísticas experimentais, criando um circuito alternativo para aqueles que não se encaixavam nos poucos espaços existentes até então. Mas o que ocorreu no período entre essas duas propostas? Os anos seguintes ao incêndio do MAM-RJ são comumente lembrados pelo retorno à pintura e ascensão do mercado de arte, contudo, o presente artigo pretende lançar um olhar para além da chamada *Geração 80* e seus reflexos, apontando espaços de sobrevivência da arte experimental no Rio de Janeiro que surgiram na contramão do circuito estabelecido a partir da década de 1980. São enfatizadas, sobretudo, iniciativas coletivas de artistas, marcadas por um ideal de liberdade e autogestão. Destaca-se, nesse contexto, o evento *Zona Franca*, que funcionou a todo fôlego ao longo de 51 edições realizadas entre 2001 e 2002. O presente artigo também busca traçar as diferenças entre as proposições da década de 1970 e as mais recentes, sobretudo no que diz respeito à sua estrutura e organização.

## O EXPERIMENTAL NA INSTITUIÇÃO

A *Área Experimental* foi um programa do MAM-RJ responsável por realizar, ao longo de três anos, 38 exposições<sup>2</sup>, em sua maioria no terceiro andar do Bloco de

---

<sup>2</sup> Participaram os seguintes artistas: Emil Forman, Sérgio Campos Mello, Margareth Maciel, Bia Wouk, Ivens Machado, Cildo Meireles, Gastão de Magalhães, Anna Bella Geiger, Tunga, Paulo Herkenhoff, Umberto Costa Barros, Rogério Luz, Wilson Alves, Letícia Parente, Carlos Zilio, Mauro Kleiman (duas mostras), Lygia Pape, Yolanda Freire (duas mostras), Fernando Cocchiarale, Regina Vater, Waltercio Caldas, Sonia Andrade (duas mostras), Amélia Toledo, João Ricardo Moderno, Ricardo de Souza, Luiz Alphonsus, Reinaldo Cotia Braga, Jayme Bastian Pinto Junior, Dinah Guimaraens, Reinaldo Leitão, Lauro Cavalcanti, Dimitri Ribeiro, Orlando Mollica e Essila Burello Paraíso, além de Beatriz e Paulo Emílio Lemos, Murilo Antunes e Biiça, Luis Alberto Sartori, Jorge Helt e Maurício Andrés, que apresentaram a mostra coletiva Minas audiovisuais.



Exposições do museu. A *Área Experimental* abrigou uma produção nova, que não encontrava espaço em galerias devido a sua incompatibilidade com os interesses do mercado. Por lá passaram artistas de diversas gerações que lançavam diferentes olhares sobre o experimental, entre os quais Fernanda Lopes, no livro *Área Experimental*, identifica três vertentes:

Uma delas reuniria artistas interessados em possíveis leituras e desdobramentos de um experimentalismo de origem/herança neoconcreta (em alguns casos, estabelecendo diálogos com produções mais recentes, como a arte conceitual, a arte povera e o minimalismo); outro caminho era mais diretamente internacionalista, com artistas ligados a experiências com vídeo e arte conceitual (mais voltado ao aspecto da linguagem); e a terceira possibilidade era a que resistia às outras duas por diferentes razões, mantendo-se atrelada a uma posição mais formalista.<sup>3</sup>

Os artistas eram selecionados pela Comissão Cultural, que analisava os projetos enviados e não seus currículos ou trabalhos anteriores. O projeto foi marcado por alguns momentos de conflito, pois, apesar de a Comissão ser formada por membros ativos dentro da produção e pensamento sobre arte contemporânea, no conselho diretor do museu havia membros mais conservadores, além de haver funcionários de outros setores que demonstravam resistência a propostas que extrapolavam o espaço expositivo, como intervenções sonoras<sup>4</sup>. Um grupo de artistas mobilizou-se e apontou uma série de problemas em torno da *Área Experimental*, como conta Giselle Ruiz:

Destacaram o descaso na montagem, a falta de apoio material, a insegurança e os erros na divulgação das datas das mostras, alegando que não havia um empenho institucional da realização do projeto, e que as atividades aconteciam mais pelo comprometimento dos artistas e menos por iniciativa e apoio do Museu. Em 1975, os problemas tornaram-se públicos através da publicação do questionamento dos artistas: afinal, o apoio à experimentação era efetivo ou tratava-se apenas de uma tentativa,

---

<sup>3</sup> LOPES, 2013, p. 48-49.

<sup>4</sup> Ibid.



por parte do museu, de neutralização da atividade contemporânea?<sup>5</sup>

No artigo *Sala Experimental*, publicado na revista *Malasartes* em 1976 pelos artistas Anna Bella Geiger, Ivens Machado e Paulo Herkenhoff, os autores acusavam a *Área Experimental* de ser um espaço isolado e delimitado, que mantinha certa distância da exibição do acervo e de outras mostras, deixando claras suas fronteiras. Nesse sentido, nomeiam o artigo como “Sala Experimental”, e não “Área Experimental”, considerando-se que a ideia de “sala” remete a um espaço fixo e fechado entre quatro paredes.

Apesar dos conflitos gerados por essa institucionalização do experimental, a *Área Experimental* foi muito bem recebida por críticos, como Francisco Bittencourt, que em um artigo publicado na *Tribuna da Imprensa* em abril de 1975 destaca, sobretudo, a vigorosa produtividade que se instituía naquele momento no MAM-RJ.<sup>6</sup> Roberto Pontual identifica, nesse contexto, o surgimento de um fenômeno: a *Geração MAM*. No artigo publicado no *Jornal do Brasil* em 1978, como comenta Fernanda Lopes<sup>7</sup>, o crítico tenta traçar um novo perfil de artistas que estavam expondo na *Área Experimental* e lançando um olhar crítico sobre a instituição a partir de propostas que questionavam o espaço e papel do museu, bem como da *Área Experimental*, em particular. Trata-se de uma geração que retorna ao museu, após uma geração anterior que transcendeu suas paredes e ocupou sua área externa e arredores em eventos abertos à comunidade, como *Do Corpo à Terra e Arte no Aterro*, organizados por Frederico Moraes, ou ainda a ação de Hélio Oiticica, que em 1965

---

<sup>5</sup> RUIZ, 2013, p. 83.

<sup>6</sup> LOPES, 2013.

<sup>7</sup> Ibid.





apresentou os *Parangolés* nos jardins do MAM-RJ após ser impedido de entrar com a bateria da Mangueira na exposição Opinião 65. Também cabe pontuar que, a partir de 1967, Lygia Clark apresentou nos pilotis e jardins do museu propostas participativas e sensoriais como: *Respire comigo*, *Diálogos corpo-roupa-corpo*, *O eu e o tu*, *Máscaras sensoriais*, entre outros. Nos cursos que ofereceu no MAM-RJ, no início da década de 1970, Anna Bella Geiger levava seus alunos para fora da sala de aula, mais especificamente à área externa do museu, onde exploravam o território e realizavam interferências na paisagem. Em algumas ocasiões, Geiger e seus alunos seguiam para locais mais distantes, como a Barra da Tijuca, numa Kombi pertencente a um dos estudantes, como relata a artista em depoimento cedido à Jessica Gogan<sup>8</sup>.

Os eventos organizados por Frederico Moraes nos arredores do MAM-RJ também tiveram caráter experimental e pedagógico. *Arte no Aterro: um mês de arte pública*, realizado entre 6 e 28 de julho de 1968, abrangeu “exposições de arte contemporânea, manifestações de arte de vanguarda, aulas e atividades criativas para crianças e adultos”<sup>9</sup>. Em 1969, já tendo assumido a coordenação de cursos do museu, o Moraes criou a *Unidade Experimental* em parceria com Cildo Meireles, Guilherme Vaz e Luiz Alphonsus, que funcionava no Bloco Escola do MAM-RJ e era encarada como um laboratório de linguagem, onde foram promovidos debates com a participação de artistas, cientistas e teóricos, um concerto de Guilherme Vaz e um curso de Cildo Meireles. Em depoimento a Jessica Gogan, Luis Alphonsus relata que a *Unidade Experimental* cresceu de tal maneira que não cabia mais na Sala 12 do

---

<sup>8</sup> GOGAN; MORAIS, 2017.

<sup>9</sup> Ibid., p. 236.



Bloco Escola e, portanto, começou se expandir para fora do museu, desdobrando-se no *Domingos da Criação*, uma série de manifestações criativas organizadas por Frederico Morais na área externa do museu.<sup>10</sup> Foram ao todo 6 domingos ao longo de 1971: *Um domingo de papel* (24/01), *O domingo por um fio* (07/03), *Domingo terra a terra* (25/04), *O som do domingo* (30/05) e *O corpo a corpo do domingo* (29/08). Cada edição propunha experimentações criativas com um material/conceito diferente, entre eles o próprio corpo. Seu caráter aberto e participativo evidencia a ideia de que não é necessário ser artista para ser criativo e aponta para a importância da criatividade na vida de qualquer pessoa. A ideia de Morais era libertar o espectador, colocando-o no processo criador. O evento foi um grande sucesso de público e mídia, com caráter lúdico, descontraído e pedagógico, ocorrendo no auge da Ditadura Militar.

Desde sua fundação, o MAM-RJ foi palco de propostas experimentais.<sup>11</sup> Como observa Michelle Sommer<sup>12</sup>, enquanto nos Estados Unidos e Europa, nas décadas de 1960 e 1970, havia a dicotomia dentro-fora, no Brasil as instituições artísticas nascem na década de 1950 e logo são contaminadas pelo experimental, havendo, em vez dessa dicotomia, um hibridismo (dentroefora e criaçãoefruição).

---

<sup>10</sup> Ibid.

<sup>11</sup> Pode ser considerado um marco inicial a criação do ateliê livre de Ivan Serpa, no início dos anos 1950, que mais tarde se desdobraria no surgimento do Grupo Frente e do Neoconcretismo, que também tiveram o MAM-RJ como espaço de articulação e exposição. Os anos 1960 são marcados por uma série de exposições que confrontavam o regime militar, como Opinião 65, Opinião 66, Nova Objetividade Brasileira e o Salão da Bússola, considerado um divisor de águas por lançar a chamada Geração AI-5 e por levar ao extremo o desejo de ruptura com a arte do passado ao inaugurar uma nova categoria artística: o “etc”. Isto se deve ao fato de que, ao inscreverem seus trabalhos, os artistas deveriam escolher entre as categorias “desenho, escultura, objeto, etc”, e muitos os inscreveram como “etc”, o que fez a mostra ficar conhecida também como “Salão do etc”.

<sup>12</sup> SOMMER, 2018.



Escapamos à catequização do cubo branco: sua consolidação em território nacional significou também a sua imediata devoração. O cubo branco não foi domesticador das práticas artísticas, mas potência para experimentar o experimental em integração às proposições artísticas vigentes. O nosso dentro é o fora, como proclamou Lygia Clark já no início dos anos 60. O nosso cubo branco é a flexível fita de Moebius e, diferentemente de lá, as relações entre dentro e fora são de continuidade e fusão, impulsionado pelo experimental que transbordou do corpo e invadiu o espaço.<sup>13</sup>

Contudo, nos anos imediatamente anteriores a 1975, havia uma certa polarização entre a produção experimental no espaço público e a coleção e exposições dentro do MAM-RJ. Com a fundação da *Área Experimental*, aquela produção que se distinguia dos projetos expositivos do museu ou era associada a atividades pedagógicas, sobretudo ao Bloco Escola, ganhou espaço no Bloco de Exposições, ainda que com algumas controversas. Porém, é inegável a efervescência do experimental no MAM-RJ naquele período. No segundo semestre de 1978 o projeto começaria a se expandir, recebendo exposições de artistas de outros estados, como José Resende (São Paulo) e Vera Chaves Barcellos (Rio Grande do Sul). Mas o incêndio que abalou o museu na madrugada de 8 de julho de 1978 interrompeu as atividades da *Área Experimental* e, mesmo após a reabertura do MAM-RJ, o projeto jamais foi retomado.

O incêndio do museu, além da perda de um precioso patrimônio artístico e histórico, significou a interrupção de um projeto de arte experimental que vinha sendo construído com grande força no Rio de Janeiro. Ao longo do processo de reestruturação do museu, propostas distintas foram elaboradas: um núcleo de

---

<sup>13</sup> SOMMER, 2016.



artistas e críticos defendia que deveria ser priorizada a recuperação da *Área Experimental*, deixando em segundo plano a recuperação do acervo. Desta maneira, o museu seria retomado como um centro cultural, tomando como modelo instituições como o Centro Georges Pompidou, de Paris, onde se via exposições de toda parte, mas não necessariamente de um acervo. Outra proposta, elaborada pelo crítico Mário Pedrosa, defendia a criação de cinco novos museus para o antigo espaço, o Museu das Origens, que seria formado pelo Museu do Índio, Museu de Arte Virgem (Museu do Inconsciente), Museu do Negro, Museu de Artes Populares e, finalmente, Museu de Arte Moderna, que seriam todos afins, porém independentes de si.<sup>14</sup> Enquanto o projeto de centro cultural dava ênfase ao presente, o projeto de Mário Pedrosa lançava um olhar ao passado, buscando as origens da arte e cultura brasileira. Contudo, nenhum dos dois projetos foi levado adiante.

### **NOVOS CIRCUITOS: UM BREVE PANORAMA DAS DÉCADAS DE 1980 E 1990**

Um local dedicado à arte experimental no Rio de Janeiro, após o incêndio do MAM-RJ, foi o *Espaço ABC – Arte Brasileira Contemporânea*, da Funarte, que funcionou entre 1980 e 1984 no Parque de Esculturas da Catacumba (posteriormente foi transferido à Galeria Sérgio Milliet e em seguida ao MAM-RJ). Em entrevista a Ivair Reinaldim<sup>15</sup>, Paulo Sergio Duarte aponta o Centro Cultural Candido Mendes como um espaço que cobriu o vácuo deixado pelo MAM-RJ, pelo menos entre 1978 e 1980.

---

<sup>14</sup> SANT'ANNA, 2014

<sup>15</sup> REINALDIM, 2012.



A Escola de Artes Visuais do Parque Lage também foi um efervescente núcleo de experimentações artísticas durante a gestão de Rubens Gerchman (1975 – 1978). O ano em que ocorre o incêndio do MAM-RJ corresponde ao último ano da gestão de Gerchman na EAV, que em 1979 passa a ser dirigida por Rubem Breitman, cuja ênfase recai, sobretudo, à pintura, transformando a escola num grande ateliê.<sup>16</sup> O ano de 1984, que data a realização da exposição *Como vai você, Geração 80?*, coincidentemente é o ano em que o *Espaço ABC* se dilui, marcando, como comenta Reinaldim, a conquista de visibilidade de uma nova geração de artistas e críticos, em paralelo com transformações no âmbito da política, cultura, circuito e crítica.<sup>17</sup>

A arte da década de 1980 é comumente lembrada pela chamada *Geração 80* e pelo retorno à pintura, que por sua vez são relacionados a fatos históricos como a implantação do neoliberalismo, a queda do muro de Berlim, o fim da Guerra Fria e, no âmbito nacional, a abertura política, apesar de dificilmente ser possível encontrar evidências visuais ou conceituais relacionadas a essas transformações geopolíticas e sociais. Passaria a predominar, segundo o artista e pesquisador Newton Goto, um novo perfil de artista: um artista profissional que se adequa às instituições e ao mercado, cujo trabalho se pauta em discursos formalistas e cuja carreira é construída em museus e galerias comerciais, enquanto a postura crítica e experimental da geração da década anterior seria rotulada como uma manifestação datada.<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> LOPES, 2013.

<sup>17</sup> REINALDIM, 2010.

<sup>18</sup> GOTO, 2010.



Uma historiografia mais recente, no entanto, busca tecer novo olhar sobre a arte dos anos 1980, para além da *Geração 80* e do retorno à pintura, como os discursos críticos levantados por Ivair Reinaldim em sua tese de doutorado, *Arte e crítica na década de 1980: vínculos possíveis entre o debate teórico internacional e os discursos críticos no Brasil*, e a dissertação de Newton Goto, *Remix Corpobras*, onde o autor levanta uma série de artistas que não se encaixavam no circuito estabelecido naquela década e não se conformavam com a lógica do mercado e, portanto, juntaram-se a partir de interesses em comum formando o que chama de *circuitos heterogêneos*, calcados numa autogestão, não-hierarquização e processos cooperativos.

Ao tratar de *circuitos heterogêneos* no Rio de Janeiro, ainda na década de 1980, é notável a atuação do grupo *A Moreninha*, formado por jovens artistas, em sua maioria participantes da exposição *Como Vai Você, Geração 80?*, além do crítico Márcio Doctors.<sup>19</sup> Esse grupo acreditava que a produção crítica local ignorava ou não enfrentava as problemáticas levantadas pela jovem produção de arte, que não se encaixava no gênero “pintura”.<sup>20</sup>

*A Moreninha* se apropria do nome de uma pedra localizada na ilha de Paquetá, no Rio de Janeiro, onde o grupo realizou sua primeira ação, em 1987, na qual promoveram uma maratona de pintura impressionista. Nesta ocasião, o grupo homenageava o centenário de um suposto grupo de “pintores de domingo”,

---

<sup>19</sup> O número de artistas varia de acordo com cada ação, mas fizeram parte do grupo: Alexandre Dacosta, André Costa, Beatriz Milhazes, Chico Cunha, Cláudio Fonseca, Cristina Canale, Enéas Valle, Geraldo Vilaseca, Hamilton Viana Galvão, Hilton Berredo, João Magalhães, John Nicholson, Jorge Barrão, Lúcia Beatriz, Luiz Pizarro, Maria Moreira, Márcia Ramos, Maria Lúcia Cattani, Paulo Roberto Leal, Ricardo Basbaum, Solange de Oliveira e Valério Rodrigues, entre outros.

<sup>20</sup> REINALDIM, 2012.



seguidores de Manet, também chamado *A Moreninha*, que no século XIX teria se reunido na ilha de Paquetá para realizar pinturas ao ar livre.

Após esta primeira ação, os *moreninhos*, como eram chamados os integrantes do grupo, passaram a realizar encontros periódicos em seus ateliês, onde debatiam aspectos referentes às artes plásticas, como os movimentos internacionais e questões do meio de arte brasileiro e, mais especificamente, carioca. *A Moreninha* também realizava intervenções no circuito artístico, como a performance que aconteceu durante a palestra do crítico italiano Achille Bonito Oliva, na galeria Saramenha, na qual Enéas Valle assistia ao discurso de costas, segurando um espelho retrovisor, enquanto um grupo servia doces e outro circulava pela galeria com orelhas de burro, em resposta ao discurso do crítico italiano.

Mas os *circuitos heterogêneos* ganham maior força e projeção no Rio de Janeiro no final da década de 1990, com o surgimento de espaços como *Galeria do Poste, Agora, Capacete* – que mais tarde se fundiriam formando o *Agora/Capacete* – e no início da década de 2000, com o *Zona Franca*, entre outros projetos. Diante de um circuito artístico que ainda passava por um refluxo da *Geração 80*, a arte experimental encontra lugar nesses espaços autônomos, como são definidos por Kamilla Nunes:

Os espaços autônomos de arte contemporânea, também conhecidos como “espaços independentes”, “espaços alternativos”, “espaços autogestionados”, “espaços experimentais” ou, ainda, no caso da Europa e América do Norte, “centros culturais independentes” e “artist-run spaces”, entre outros, passaram a ocupar um lugar estratégico na recepção, articulação e desenvolvimento da arte experimental no Brasil. Eles são parte de um conjunto de práticas autônomas, governadas por políticas e dinâmicas intensivas, por processos não lineares e por um ideal de autogestão, liberdade e resistência.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> NUNES, 2013, p.14



A *Galeria do Poste* foi um espaço expositivo alternativo localizado em Niterói, na região metropolitana do Rio de Janeiro. Inaugurada em 1997, a *Galeria do Poste* convidava, uma vez por mês, um artista para realizar uma intervenção num poste da Rua Coronel Tamarindo, no bairro do Gragoatá. A casa localizada exatamente em frente ao poste, pertencente ao artista Ricardo Pimenta, idealizador do projeto, também fazia parte da galeria e abrigava eventos, manifestações artísticas variadas e o *Bistrô da Galeria do Poste*.<sup>22</sup>

Em setembro de 1999, Ricardo Basbaum, ao lado de Eduardo Coimbra e Raul Mourão, fundou a *Agora – Agência de Organismos Artísticos* – com o objetivo de “dinamizar e trazer alternativas à produção de arte contemporânea do Rio de Janeiro”.<sup>23</sup> No mesmo período, Helmut Batista coordenava o *Capacete Entretenimentos* e durante dois anos e meio os dois espaços se fundiram, formando o *Agora/Capacete*, localizado na Lapa. A parceria foi desfeita em 2002, quando cada agência decidiu seguir o próprio rumo.

Basbaum e Coimbra já haviam participado da criação e das atividades do grupo *Visorama*, que funcionou, a princípio, como grupo de estudos entre 1989 e 1994, composto por artistas contemporâneos do Rio de Janeiro. Segundo Basbaum, o *Visorama* conferiu ao artista uma nova posição diante do circuito e de um mercado de arte muito restrito, que lhe reduzia a uma figuração passiva. A mobilização e as estratégias deste grupo diante do sistema de arte conferiram aos artistas o papel de agenciadores, como relata Basbaum:

---

<sup>22</sup> BEDRAN, 2002

<sup>23</sup> BASBAUM, 2002, p.85





Para todos os participantes, [o Visorama] significou uma tomada de posição em relação ao circuito, investindo numa imagem do artista preocupado não apenas com a sua posição num ultra-restrito mercado de arte, mas também com as conversas e comentários críticos que suas intervenções poderiam suscitar; significou, sobretudo, a construção de um lugar menos passivo do artista frente ao circuito. Não podemos nos esquecer de que a maioria dos nomes envolvidos havia começado a trabalhar nos anos 80 (eu, Modé, Marcus André e Analu Cunha, por exemplo, participamos da festejada *Como Vai Você, Geração 80?*, organizada em 1984 no Parque Lage), tendo por isso mesmo vivenciado um momento particular de sua configuração, em que o valor econômico parecia importar mais do que os valores em jogo na dinâmica da arte: era a época da “volta triunfante da pintura”, e, tanto local como internacionalmente, as galerias coordenavam as ações. Nessa cadeia de relações, o artista era talvez o menos importante, reduzido a figuração passiva frente a outras instâncias.<sup>24</sup>

Basbaum e Coimbra também conduziram a criação da revista *item*, em junho de 1995, motivados pela insatisfação com a crítica de arte produzida naquele momento. Um episódio que marcou a criação da revista foi o lançamento do catálogo da exposição coletiva *Escultura Carioca*, cujos textos, segundo Basbaum, não abordaram os trabalhos e os percursos dos artistas envolvidos, mas discorreram sobre as raízes do projeto moderno e buscaram referências em Cézanne, Brancusi, Tatlin e no Construtivismo.<sup>25</sup> A *item* buscou, portanto, abrir espaço para que colaboradores de diferentes campos pudessem escrever sobre arte, e não apenas críticos de arte.

Enquanto a insatisfação com a crítica de arte conduziu à criação da revista *item*, e anos mais cedo havia impulsionado a criação do grupo *A Moreninha*, espaços como *Agora* e *Capacete* surgem a partir de uma insatisfação com a curadoria e com os espaços expositivos. Este tipo de produção coletiva ilustra a inconformidade com o modelo hegemônico de “artista bem-sucedido” e evidencia a posição de um artista-

---

<sup>24</sup> Id.

<sup>25</sup> Ibid.



agenciador<sup>26</sup>, ou *artista-etc*<sup>27</sup>. Segundo Goto, a atuação de novos artistas no início dos anos 1990 estava restrita a salões de arte, mostras promovidas por grandes empresas, galerias comerciais e salas de exposição de instituições públicas e privadas. Já a partir de meados da década os rumos da circulação da produção artística passam a ser revistos, com a visibilidade conquistada pelos *circuitos heterogêneos*, além da implantação de cursos de pós-graduação em artes, o fortalecimento do meio editorial de arte e a valorização de nomes como Hélio Oiticica, Antônio Manuel, Artur Barrio, Cildo Meireles e toda uma arte crítica e política dos anos 1960 e 1970.<sup>28</sup>

Já contando com uma credibilidade conquistada devido a projetos anteriores (*Visorama, item, etc.*), o espaço *Agora/Capacete* funcionou como duas diferentes frentes de trabalho, um agregado de agências que, apesar das diferenças, se complementavam mutuamente, formando uma rede de contatos locais, nacionais e internacionais e possibilitando a vinda ao Brasil de nomes que dificilmente seriam trazidos por um museu, já que isso que mudaria a natureza de condução do projeto, intensificando o custo e burocracia. Devido a suas pequenas dimensões e à pouca burocracia, a condução dessas agências torna-se mais ágil e flexível. Essas diferenças entre instituições “oficiais” e espaços autônomos são comentadas por Kamilla Nunes:

Formalmente, as instituições públicas e privadas, para que sejam instituições reconhecidas como tal, necessitam seguir regras administrativas e de atuação que as definem como um “museu”, uma “fundação”, um “instituto”, um “centro cultural”, uma “casa

---

<sup>26</sup> BASBAUM, 2006

<sup>27</sup> BASBAUM, 2005.

<sup>28</sup> GOTO, 2004.



cultural”, entre outros. Um espaço autônomo de arte contemporânea, por sua vez, configura um modo de agir e estar no mundo, sitiado por suas próprias leis.<sup>29</sup>

Cabe reforçar ainda, como afirma Basbaum, que uma agência não é uma galeria, museu, escritório ou centro cultural, aproximando-se mais da ideia de prestação de serviços - neste caso a produção de textos, organização de exposições, palestras, exibição de filmes, comercialização de trabalhos e edições de múltiplos. Não querendo competir com as instituições, ou manter-se à margem, o objetivo dessas agências é encontrar espaço no circuito para realização de iniciativas que, de outra maneira, se desgastariam na burocracia das grandes instituições.<sup>30</sup>

#### **ZONA FRANCA: UM EVENTO EXPERIMENTAL**

Iniciativas como *A Moreninha*, *Visorama*, *Galeria do Poste* e *Agora/Capacete* abrem espaço, mais tarde, para o *Zona Franca*, espaço coletivo autogerido que foi um dos principais polos de arte experimental no Rio de Janeiro no início do século XXI.

O *Zona Franca* surgiu em 2001 e, mais de duas décadas após o incêndio do MAM-RJ, o Rio de Janeiro ganhou um novo lugar de escoamento de propostas artísticas experimentais que funcionava a todo fôlego. O evento teve a duração de 51 semanas, acontecendo em uma sala da Fundação Progresso durante todas as segundas-feiras, sem interrupções, ao longo de um ano, do dia 16 de abril de 2001 ao dia 01 de abril de 2002. Embarcando na onda de circuitos autogeridos, o evento foi coproduzido pelos artistas Adriano Melhem, Aimberê Cesar, Alexandre Vogler, Ducha, Edson

---

<sup>29</sup> NUNES, 2013, p. 46

<sup>30</sup> BASBAUM, 2002



Barrus, Guga Ferraz e Roosevelt Pinheiro. Dentre os coprodutores, Melhem, Vogler, Ducha, Guga e Roosevelt eram jovens artistas recém-formados pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Diante de um circuito artístico incipiente, com poucas galerias que pudessem acolher seus trabalhos e poucos espaços dispostos a expor trabalhos experimentais, esses artistas decidiram criar seu próprio circuito. A década de 1990 havia sido marcada pelo afastamento do Estado no fomento a cultura, resultando na extinção da Fundação Nacional da Arte (Funarte), Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme) e Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), que, embora tenham sido restabelecidos pelos governos posteriores, passaram a atuar na realidade de um Estado enxuto, que já não tinha o patrocínio direto como principal política de financiamento à cultura.<sup>31</sup> Na mesma década, diversas galerias comerciais do Rio de Janeiro fecharam suas portas. Um panorama dessa década pode ser acessado no artigo *RIO 40º Fahrenheit*, de Luis Andrade, publicado na Revista Concinnitas em 2003, onde o autor relata as dificuldades enfrentadas por artistas e produtores culturais no período em questão.<sup>32</sup>

Os produtores do *Zona Franca*, exceto Aimberê Cesar, já haviam produzido, no ano anterior, o *Atrocidades Maravilhosas*, uma ação colaborativa de intervenção urbana formada, inicialmente, por vinte artistas que colaram cartazes em locais estratégicos do Rio de Janeiro. Cada artista desenvolveu uma imagem e a imprimiu em uma tiragem de 250 cópias, que formava painéis de aproximadamente 120 metros com a mesma imagem repetida ou com algumas variações. Essa ação experimental em

---

<sup>31</sup> ALBUQUERQUE, 2006

<sup>32</sup> ANDRADE, 2003.



espaço público buscava investigar o efeito da imagem repetida sobre o espectador em movimento.

Esses artistas, portanto, já vinham buscando, a partir da coletividade, a criação de alternativas ao circuito tradicional, formado por museus, galerias, bienais, etc.

Segundo Cláudia Paim,

As iniciativas de artistas podem ser observadas como respostas às insuficiências do sistema das artes para organizar a apresentação da produção artística. Essa produção não encontra aí seu lugar buscando criar outros espaços para si. Indicam uma vontade de realização fora dos limites do circuito estabelecido com um investimento em outros espaços. Esta movimentação questiona os espaços existentes onde haveria uma inadequação entre o tipo de proposta em arte concebida pelos participantes destes coletivos, questiona o próprio sistema das artes visuais e os trajetos de legitimação do artista e seu trabalho.<sup>33</sup>

O espaço onde ocorreu o *Zona Franca* já havia sido negociado por Guga Ferraz para a realização de um evento que produzia na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA-UFRJ) e posteriormente serviu de ateliê ao *Atrocidades Maravilhosas*, ao longo do ano 2000. Contudo, o evento não se limitava a essa sala. No filme *A (Re)Volta do Zona Franca*, produzido por Alexandre Vogler para integrar uma mostra na Alemanha em 2005, é possível ver ações que acontecem na rua.

O *Zona Franca* foi um espaço de experimentação e liberdade, sem a interferência de um curador ou galerista. Por lá passaram mais de 200 artistas, não-artistas, artistas-não-artistas<sup>34</sup> e grupos, brasileiros e estrangeiros, grande parte jovens, mas também artistas mais experientes, como Márcia X. O *Zona Franca* contrabalanceava

---

<sup>33</sup> PAIM, 2005, p. 306

<sup>34</sup> Categoria citada por Alexandre Vogler em um relato sobre o evento publicado em seu site.



performance, música, poesia, vídeo, artes plásticas, etc. O evento dava liberdade aos participantes de apresentarem qualquer trabalho que não conseguissem exibir em um museu ou galeria comercial, e muitos deles envolviam a própria destruição do espaço e influências da anti-arte. O *Zona Franca* também foi um espaço de circulação de textos e de contato entre diferentes gerações, como relata Ericson Pires:

[o Zona Franca] tornou-se um espaço importante para a articulação de diversos textos que circulavam em meio às diversas produções, que perpassavam gerações diferentes, grupos distintos e pontos de vistas sobre as ações de arte e suas significações extremamente variados. Por lá passou toda – se não a maioria da – produção contemporânea carioca, e muitas produções brasileiras e até internacionais.<sup>35</sup>

Ericson Pires também conta que, muitas vezes, chegava-se ao *Zona Franca* e nada estava acontecendo, a não ser a disposição do espaço como lugar de acontecimentos: conversas, articulações, trocas, rompendo com a obrigatoriedade linear de um evento de arte ou de entretenimento. O *Zona Franca* foi um espaço de articulação e afirmação de produtores, que buscavam escapar da lógica do mercado de arte.

Há poucos registros das ações disponíveis em domínio público, além do filme *A (re)volta do Zona Franca*. O filme foi realizado por Alexandre Vogler, a convite de Ricardo Basbaum, para integrar a mostra *On Difference* (Stuttgart, Alemanha, 2005), conhecida por apresentar coletivos e iniciativas de resistência. *A (re)volta do Zona Franca* mistura registros de ações, levantadas por Vogler, com depoimentos gravados em 2005 e cenas de ficção, que mostram amigos no bar Arco Íris, na Lapa, como se estivessem reunidos para lembrar do evento anos depois do ocorrido.

---

<sup>35</sup> PIRES, 2007, p.98.



Uma pequena matéria publicada no jornal O Globo, no dia 16 de abril de 2001, anuncia algumas ações que ocorreriam no evento em sua estreia:

Arte é ação. A curta afirmativa pode ser considerada uma síntese do projeto Zona Franca que acontece hoje, às 18h, na Fundação Progresso, na Lapa, inaugurando um novo espaço de discussão e exibição de arte.

Sempre às segundas-feiras, um grupo diferente de artistas mostrará ao público que a obra de arte não precisa ser somente contemplada e que todo ato pode ser interpretado como uma ação artística. É o que vai ser visto hoje na intervenção do artista Terence Diehl, que convidará travestis da região para circular entre os visitantes.

[...] Além da intervenção de Diehl, o espaço vai abrigar uma performance de Márcia X., uma instalação sonora de Marssares e leitura performática de Xico Chaves, entre outros trabalhos. Sempre com a intenção de interagir com o público. Não é à toa, por exemplo, que o ingresso para o evento custa R\$ 1,99. O valor será o ponto de partida para que o artista Maurício Ruiz devolva o centavo de troco em forma de objetos criados por ele.

[...] A interação da obra de arte com as pessoas e o ambiente também é tema do pequeno documentário “Intervenções urbanas em vídeo”, conjunto de vídeos mostrando intervenções feitas por artistas em ruas e praças cariocas. O vídeo “É greve”, de Terence Diehl, com trocadores de ônibus caminhando pelas ruas de Santa Teresa é um deles.<sup>36</sup>

Algumas performances foram relatadas pelos artistas em entrevistas e outras são citadas em um relato de Alexandre Vogler, publicado em seu site.<sup>37</sup> Entre elas a performance de Sandrigo Monteiro, que realizou uma escultura com um pneu preso ao teto da sala, ao qual ateou fogo, no dia em que o evento contou com a presença de Lygia Pape na plateia, que estava lotada, à espera da exibição de um *Super 8* de Antonio Manuel. Ou ainda o *Piscinão do Zona Franca*, proposto por um artista em

---

<sup>36</sup> O GLOBO. Lapa ganha novo espaço para produzir e debater arte. Rio de Janeiro: 16 de abril de 2001.

<sup>37</sup> <http://www.alexandrevogler.com.br>



referência ao Piscinão de Ramos, recém-inaugurado pelo então governador do Rio de Janeiro, Anthony Garotinho. Esses artistas inicialmente eram convidados pelos produtores, mas a participação espontânea foi se tornando cada vez mais frequente. O público, que aos poucos foi se formando (em grande parte estudantes da EBA-UFRJ), com o passar do tempo também foi se tornando participante. A entrada custava R\$ 1,99 e o evento funcionou sem qualquer financiamento.

Sabotagens também eram frequentes. Por exemplo, quando um participante não gostava da apresentação do outro, desligava a chave geral do espaço, deixando o ambiente sem energia. Alexandre Vogler cita a ação de Carlos Eduardo Feferman, que quebrou uma parede durante a exibição de um filme<sup>38</sup>. Guga Ferraz também relata suas memórias:

O processo de anarquia clássica mais próximo que já enfrentei foi o Zona Franca. Houve um momento em que começamos a desafiar o nosso limite. Uma vez, quando não havia nada acontecendo, o Ronald Duarte começou a rodar uma corrente e dar linha, quase pegando na galera, e ele continuava rodando aquilo. Então começamos a tacar latinhas de cerveja nele, a jogar várias coisas nele, até ele parar. Nós quase nos feríamos, o Ducha quebrava tudo, eu quebrava tudo, ficava bêbado, esquecia de tudo. Não fomos expulsos da Fundação Progresso, mas ficamos felizes quando falamos que não ia mais acontecer o Zona Franca.<sup>39</sup>

O *Zona Franca* teve sua morte anunciada no dia 1º de abril de 2002, o que levou todos a pensarem que fosse mentira. Boa parte da responsabilidade pela continuidade do evento é atribuída a Aimberê Cesar, que insistiu em sua realização mesmo nos momentos de baixa audiência, pensando o *Zona Franca* como um organismo, que às vezes acorda de mal humor e às vezes acorda bem.<sup>40</sup>

<sup>38</sup> VOGLER apud. FERNANDES, 2017.

<sup>39</sup> FERRAZ apud. FERNANDES, 2017, p. 82.

<sup>40</sup> VOGLER apud. FERNANDES, 2017.





Enquanto projetos da década de 1970, como a *Área Experimental e Domingos da Criação*, estavam diretamente ligados à figura de críticos, como Frederico Morais, ou instituições, como o MAM-RJ, o *Zona Franca* era coordenado por artistas e não necessitava de instituições ou quaisquer agentes que aprovassem ou legitimassem os trabalhos apresentados. Os próprios artistas atuavam como autolegitimadores de suas obras. Sobre essa estrutura “anárquica” do *Zona Franca*, Luis Andrade comenta:

Suas datas foram pautadas por estruturas de produção executiva muito próximas da anarquia clássica, ao colocar em evidência o exercício da liberdade contraposto à relativa escassez de meios em que a atividade de invenção sobrevive – quando não se encontra submetida às burocracias e formulações que caracterizam inequivocamente as instituições ou o mercado: firmes provedores de meios, com relativas provisões de fins.<sup>41</sup>

Adriano Melhem, em uma resenha sobre o *Zona Franca* publicada na revista *Arte & Ensaios* em 2001, quando o evento ainda estava a todo vapor, comenta:

Não estou querendo ser maniqueísta, dizendo que os críticos são todos péssimos, mas o que mais me anima em participar do *Zona Franca* é esse caráter anticuratorial do evento. Se a superação do paradigma modernista tem a ver com uma retirada de centro, retirada de uma voz totalizante, então como ainda persistir com essa coisa de seleção, melhor, pior, hierarquia, etc.?<sup>42</sup>

No *Zona Franca*, diferente dos espaços citados anteriormente, os artistas “se curavam”, ou seja, não eram selecionados por uma comissão ou por um alguém em outro nível hierárquico, mas decidiam por si mesmos que iriam participar do evento e o que iriam apresentar. Outro fato relevante para entender esse processo de autonomização do artista é que, nesse mesmo período, os artistas passaram a buscar a universidade cada vez mais como local de formação e atuação profissional, quando são implantados cursos de mestrado e doutorado em Artes no Rio de Janeiro. Isso

---

<sup>41</sup> ANDRADE, 2003, p. 143.

<sup>42</sup> MELHEM, 2001, p. 208.



poderia, segundo Marina Menezes, indicar uma mudança no perfil do artista, que demanda cada vez mais sua especialização, ou, por outro lado, pode ser visto também como uma tática de sobrevivência diante da falta de um meio artístico estruturado.<sup>43</sup> Desta maneira, o artista deixa de ser apenas produtor de obras de arte e passa a ser também teórico, crítico, pesquisador, professor, curador ou produtor cultural. O artista passa a ter maior autonomia diante dos críticos e teóricos, passando a produzir artigos, dissertações e teses, muitas vezes sobre o próprio trabalho.

Muito do que se sabe sobre o *Zona Franca* e sobre outras propostas artísticas colaborativas do mesmo período, chegaram até nós através de escritos de artistas que circulam em revistas acadêmicas, livros e catálogos de exposições, além de trabalhos de mestrado e doutorado dos próprios artistas participantes. Menezes afirma ainda que a universidade é um espaço com poder de legitimação de obras de arte, mas diferencia-se do museu pois supõe-se que sua configuração é de um espaço para a arte em processo, mais comprometida com a experimentação do que com o resultado final.

Pode-se concluir que o *Zona Franca* cria um *circuito autodependente*, termo tomado emprestado de Newton Goto, que por sua vez se apropria do conceito de autodependência, sugerido pelo cineasta alemão Werner Herzog como alternativa para compreender a dinâmica do “cinema independente”. Herzog entende que esse âmbito produtivo, ao contrário de ser desvinculado de parcerias e relações, depende de seus próprios realizadores para existir, bem como para a articulação de parcerias.

---

<sup>43</sup> MENEZES, 2013.



*Circuitos autodependentes* tornaram-se a principal alternativa para a sobrevivência da arte experimental a partir da década de 1980, funcionando no contrafluxo do mercado, ainda que essas estratégias desviantes tenham sido absorvidas pelo circuito institucional e pelo mercado algumas vezes. Um exemplo é o 27º *Panorama da Arte Brasileira* do Museu de Arte Moderna de São Paulo, realizado em 2001, conhecido por mapear uma série de *espaços autodependentes* e coletivos de diversas regiões do Brasil. Contudo, como afirma Ericson Pires, o interesse do circuito institucional nesses projetos desviantes acaba por explicitar mais o valor dessas ações, enquanto eventos poéticos de afirmação de singularidades, do que o caráter de legitimação e poder da instituição.<sup>44</sup> Esses diferentes circuitos, portanto, não devem ser vistos como antagônicos, mas como complementares. Não é objetivo dos *circuitos heterogêneos*, ou *circuitos autodependentes*, excluir museus ou galerias, mas descentralizar a produção e circulação da arte contemporânea.

O valor do *Zona Franca*, enquanto espaço de resistência ao mercado, está em sua efemeridade. O evento em questão foi um espaço de articulação entre diversos produtores e de experimentação intensa, onde os limites desse experimental eram desafiados. Não havia qualquer busca por legitimidade, seu compromisso era com o aqui-e-agora. O *Zona Franca* é um evento, também no sentido sugerido por Fredric Jameson em *Aesthetic of Singularity*, como algo que não é feito para a posteridade ou para ser armazenado em uma coleção<sup>45</sup>, como algumas exposições que ocorreram na *Área Experimental*. Por exemplo, *Atensão*, exposição de Carlos Zílio montada originalmente na *Área Experimental* em 1976, era constituída por treze objetos que

---

<sup>44</sup> PIRES, 2007.

<sup>45</sup> JAMENOS, 2015.



foram doados posteriormente ao museu, que remontou a mostra em 1996 e em 2016.

O *Zona Franca*, seguindo a definição de evento proposta por Jameson, tem ocorrência única e irrepetível, conectada àquele espaço e tempo. Neste sentido, é priorizada a experiência vivida em detrimento do registro.<sup>46</sup> A mesma lógica pode ser identificada nos eventos organizados por Frederico Moraes décadas antes, como *Arte no Aterro* e *Domingos da Criação*. O que diferencia esses eventos, como já comentado anteriormente, é a ausência da figura de um crítico ou de uma instituição à frente do *Zona Franca*.

Mais de duas décadas separam o *Zona Franca* do incêndio que interrompeu as atividades da *Área Experimental* do MAM-RJ. Nesse tempo o Rio de Janeiro assistiu à ascensão do mercado de arte que, ainda que tenha recalcado a produção de arte experimental e a jogado para segundo plano, não impossibilitou sua existência. Esta encontrou sobrevivência, sobretudo, em *circuitos heterogêneos*, ou *circuitos autônomos*, segundo as duas definições similares propostas por Newton Goto. Destaca-se a atuação do *Zona Franca*, entre tantas outras iniciativas cariocas, por seu intenso fôlego ao longo de 51 semanas ininterruptas, seu caráter efêmero e pela estrutura não-hierárquica, que reforça o caráter de um espaço ideal para o exercício experimental da liberdade e reverbera na intensidade das ações propostas.

---

<sup>46</sup> SOMMER, 2018.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUE, Fernanda. Trocas, soma de esforços, atitude crítica e proposição: um reflexo sobre os coletivos de artistas no Brasil (1995 a 2005). Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Porto Alegre: UFRGS, 2006.

ANDRADE, Luis. RIO 40º fahrenheit. In: Concinnitas, Instituto de Artes da UERJ, Rio de Janeiro, n. 5, 2003, pp. 127-149.

BASBAUM, Ricardo (org.). A Moreninha: documentos, 1987/88. Disponível em: <[http://rbtxt.files.wordpress.com/2010/01/dossie\\_moreninha.pdf](http://rbtxt.files.wordpress.com/2010/01/dossie_moreninha.pdf)>. Acesso: 12/11/2017.

BASBAUM, Ricardo. E agora? In: Arte & Ensaio, Revista da Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes/UFRJ, Rio de Janeiro, n. 9, 2002, pp. 84-93.

BASBAUM, Ricardo. O artista como curador. In: FERREIRA, Glória (org.). Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: FURNARTE, 2006.

BASBAUM, Ricardo. Amo os artistas-etc. In: MOURA, Rodrigo (org.). Políticas Institucionais, Práticas Curatoriais. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2005.



BEDRAN, Laura Martini. Galeria do Poste Arte Contemporânea: estudo etnográfico sobre arte e inventividade no espaço urbano. In: *Arte & Ensaio*, Revista da Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes/UFRJ, Rio de Janeiro, n. 9, 2002, pp. 30-37.

FERNANDES, Thiago. Guga Ferraz: trânsitos entre espaço urbano e espaços expositivos. Monografia (Bacharelado em História da Arte). Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2017.

GEIGER, Anna Bella; MACHADO, Ivens; HERKENHOFF, Paulo. Sala Experimental. In: *Malasartes*, n. 3, 1976.

GOGAN, Jessica; MORAIS, Frederico. Domingos da criação: uma coleta poética do experimental em arte e educação. Rio de Janeiro: Instituto Mesa, 2017.

GOTO, Newton. Remix Corpobras. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Rio de Janeiro: PPGAV/UFRJ, 2004.

GOTO, Newton. Sentidos (e circuitos) políticos da arte: afeto, crítica, heterogeneidade e autogestão entre tramas produtivas da cultura. In: GOTO, Newton (org.). *Circuitos Compartilhados – Catálogo de Sinopses / Guia de Contextos*. Curitiba: Epa!, 2008.



JAMESON, Fredric. The aesthetics of singularity. In: *New Left Review*, n. 92, 2015, pp. 101-132.

LOPES, Fernanda. *Área Experimental: lugar, espaço e dimensão do experimental na arte brasileira dos anos 1970*. São Paulo: Prestígio Editorial, 2013.

MELHEM, Adriano. Zona Franca. In: *Arte & Ensaaios, Revista da Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes/UFRJ*, Rio de Janeiro, n. 8, 2001, pp. 207-209.

MENEZES, M. P. O artista e sua formação desde 1980: o ambiente contemporâneo e o Rio de Janeiro. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Rio de Janeiro: PPGAV/UFRJ, 2013.

NUNES, Kamilla. *Espaços autônomos de arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2013.

PAIM, Cláudia. Iniciativas coletivas de artistas. Fórum Permanente, 2005. Disponível em: [http://www.forumpermanente.org/event\\_pres/simp\\_sem/pad-ped0/documentacao-f/comunic/dia08\\_17/](http://www.forumpermanente.org/event_pres/simp_sem/pad-ped0/documentacao-f/comunic/dia08_17/). Acesso: 15/02/2018.

PIRES, Ericson. *Cidade ocupada*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.



REINALDIM, Ivair Junior. Arte e crítica de arte na década de 1980: vínculos possíveis entre o debate teórico internacional e os discursos críticos no Brasil. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Rio de Janeiro: PPGAV/UFRJ, 2012.

REINALDIM, Ivair (org.). Espaço Arte Brasileira Contemporânea – ABC/Funarte. In: Arte & Ensaio, Revista da Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes/UFRJ, Rio de Janeiro, n. 20, 2010, pp. 113-139.

RUIZ, Giselle. Arte/cultura em trânsito: o MAM/RJ na década de 1970. Rio de Janeiro: Mauad X: Faperj, 2013.

SANT'ANNA, Sabrina Parracho. Presságios e projetos: o incêndio do MAM e os rumos da arte contemporânea. In: VIS. Revista do Programa de Pós-graduação em Arte da UnB, v. 3, n. 1, 2014.

SOMMER, Michelle. Exposição como cânone lá e cá: reverência ou devoração? In: Anais do 25º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, setembro de 2016, Porto Alegre, RS. Nara Cristina Santos [et al.] (orgs.). Santa Maria: ANPAP/UFSM/PPGART/UFRGS/PPGAV, 2016, pp. 1095-1108.

SOMMER, Michelle. Mover-se em direção a um (possível) estado da arte das exposições contemporâneas lá e cá. In: MODOS. Revista de História da Arte. Campinas, v. 2, n.1, 2018, pp.133-150.





VOGLER, Alexandre. Zona Franca: fazendo nosso povo mais feliz. Disponível em: <<http://www.alexandrevogler.com.br/wp-content/uploads/2016/06/Zona-Franca-%E2%80%93-Fazendo-nosso-povo-mais-feliz.pdf>>. Acesso: 14/09/2017.

VOGLER, Alexandre (dir.). A Re(volta) do Zona Franca. 2006. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=H1JByY7hWws>>. Acesso: 06/11/2017.



**(Para o Lattes: “Performar o performativo de Austin”, mas o título mesmo é:)  
UMA TRANSGRESSÃO – EU(,) MANIFESTO:**

Ana Paula Grillo El-Jaick<sup>1</sup>

**Resumo:**

Um dos propósitos deste texto é, a partir da noção austiana de *performativo* e de manifestos, performar um manifesto. O método é essencialmente bibliográfico. O resultado (mais) esperado é este ato de fala perlocucionário: que o próprio texto performe um manifesto artístico-poético.

**Palavras-chave:**

Manifesto; Ato performativo; Teoria dos Atos de Fala; J. L. Austin.

**Abstract:**

One of the purposes of this text is, from Austin’s notion of *performative utterances* and manifests, to perform a manifesto. The method is essentially bibliographic. The (most anticipated) result is this perlocutionary act: that this text perform an artistic-poetic manifesto.

**Keywords:**

Manifesto; Performative utterances; Speech Act Theory; J. L. Austin.

Este texto começa entre parênteses: (Para o Lattes: “Performar o performativo de Austin”). Para o Lattes, este artigo é fruto de pesquisa na grande área Letras, Linguística e Artes. Contudo, sua classificação desafia esses próprios limites, essas linhas imaginárias que falsamente delimitam campos de saber. Isso porque este artigo parte de um debate no campo da Filosofia da Linguagem, que se liga a performances artísticas, e que deseja ser, ele próprio, uma obra artística-poética-política. Então, começar entre parênteses já mostra que propor uma transgressão –

---

<sup>1</sup> Professora Adjunta da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Pós-doutora com pesquisa no Laboratório Arquivos do Sujeito (LAS) da Universidade Federal Fluminense (UFF). Doutora em Estudos da Linguagem pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2009), tendo desenvolvido estágio doutoral na École Normale Supérieure (Paris). Possui Mestrado em Letras também pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2005),



no caso, da própria *forma* – esbarra no problema dos limites de nossa (in)dependência acadêmica. Esse tipo de barreira tem sido posto à prova pelo grupo de pesquisa XXX de que faço parte, em que seus integrantes desenvolvem pesquisas em que ignoramos as fronteiras frágeis entre Estudos da Linguagem, Filosofia da Linguagem e Estudos Literários, por exemplo.

Ainda entre parênteses, este artigo tem como pano de fundo a História das Ideias Linguísticas tal como formulada por Sylvain Auroux, ou seja, tem a pretensão de fazer uma historiografia linguística levando em conta as condições de produção daquilo que institucionalizamos como *saber*. Trata-se de pesquisa essencialmente teórica-bibliográfica – aqui, vou investigar o conceito de *performativo*, de J. L. Austin. A partir dessa primeira ideia austiana de que alguns termos linguísticos são performativos – o que, espero, ficará mais claro à frente –, analisarei um performativo específico: “Eu manifesto”. Para isso, lançarei mão, também, de alguns manifestos, como o surrealista, o dadaísta, assim como outros textos-manifestos, como o Dogma 95, e também o filme-performance *Manifesto* (2015/2017), de Julian Rosefeldt. Dito isso, vamos para o segundo começo:

A Teoria dos Atos de fala de Austin é melhor entendida quando contextualizada naquilo que ficou conhecido como *virada linguística* na Filosofia. Fala-se em “virada” porque, até o início do século XX, predominava na Grã-Bretanha o *idealismo absoluto* (com F. H. Bradley) ou o *empirismo* (principalmente com J. S. Mill).<sup>1</sup> Conforme nos ensina Danilo Marcondes, esses estudos colocavam no centro a problemática da consciência e o conceito de *representação*.<sup>2</sup>



A *virada* se dá quando, para responder aos problemas filosóficos clássicos, formula-se uma pergunta linguística como questão primordial a ser respondida: como uma sentença pode ter significado? Isso significa dizer que, agora, a problemática a ser examinada pela filosofia deve ser a da *linguagem*. O conceito-chave, a partir desse novo ponto de vista, passa a ser o *significado*.

O exame linguístico apontava, então, para duas possibilidades metodológicas diferentes. Uma primeira era analisar o significado linguísticos até o limite da sentença, sendo que esta seria decodificada em sua forma lógica, isto é, teria seus elementos constituintes transcodificados logicamente. Uma segunda possibilidade de análise era revisitar questões filosóficas – epistemológicas, éticas etc. – *linguisticamente*, examinando o *uso comum* dos seus conceitos centrais.

A primeira possibilidade deu origem à chamada *filosofia da linguagem analítica*, em que a análise linguística é um exame lógico da proposição. Na esteira de G. Frege, as proposições são decodificadas em linguagem lógica, e seu exame deve levar em conta seu sentido e sua referência. A verdade da sentença será estabelecida a partir desses conceitos – bem como da noção de nomes próprios, predicativo etc.

A segunda possibilidade deu origem à chamada *filosofia da linguagem ordinária*, em que a análise linguística é um exame das condições de possibilidade de *uso* das expressões verbais. Também conhecida como Escola de Oxford, essa ramificação dos estudos linguístico-filosóficos teve como um de seus principais representantes



Austin. O método de análise austiano procura revelar as condições de possibilidade das circunstâncias que permitem o uso efetivo de termos linguísticos pelo falante – para argumentar, se livrar de alguma responsabilidade etc. É a ideia de linguagem como *ação*.

Encontramos aí a grande influência no pensamento de Austin: a filosofia da linguagem de Ludwig Wittgenstein – neste caso, o dito *segundo* momento de seu pensamento, identificado com um ideário *pragmático* de linguagem, que entende a linguagem como ato, *ação*, *práxis*. O interesse específico de Wittgenstein pela linguagem está em grande parte relacionado à sua convicção de que uma má compreensão da linguagem está na raiz de equívocos recorrentes, isto é, de que grande parte dos problemas metafísicos tradicionais seriam derivados de um mau entendimento da linguagem.<sup>3</sup>

Conforme foi dito, críticos e intérpretes costumam dividir a trajetória de Wittgenstein em pelo menos dois momentos. Ainda segundo Marcondes,<sup>4</sup> a ruptura mais explícita entre o primeiro e o segundo Wittgenstein está exatamente na sua concepção de linguagem. De fato, não só sua perspectiva de linguagem muda, como tal mudança se dá de um polo a outro: de uma busca por uma linguagem matematicamente calculável, ao reconhecimento de que não há cálculo capaz de reduzir a heterogeneidade da linguagem (isso mostra como Wittgenstein é um filósofo cujo pensamento passa tanto pela tradição da filosofia analítica, quanto pela filosofia da linguagem ordinária).



O chamado primeiro Wittgenstein é o autor do *Tractatus Logico-Philosophicus*, seu único livro publicado em vida. O objetivo do primeiro Wittgenstein é compreender a relação entre linguagem e realidade através da lógica.<sup>5</sup> A linguagem cotidiana estaria na superfície – subjacente a ela haveria uma lógica essencial. A análise lógica, por sua vez, deve mostrar duas coisas: que as proposições empíricas têm significado; e que as proposições metafísicas são absurdas, já que transgridem a sintaxe lógica<sup>6</sup> – o que faz com que Wittgenstein termine seu livro com a famosa frase: “Sobre aquilo de que não se pode falar, deve-se calar”.<sup>7</sup>

A ideia central da teoria do primeiro Wittgenstein é a de que proposições são uma forma de *representação*.<sup>8</sup> Uma vez que as proposições afiguram *estados de coisas* que se efetivam ou não na realidade,<sup>9</sup> Wittgenstein afirma que elas devem ser necessariamente *bipolares*: podem ser verdadeiras e *também* podem ser falsas, conforme estejam em acordo ou desacordo com os fatos do mundo. A linguagem não é autônoma, já que deve espelhar a natureza essencial da realidade.

Entretanto, como o próprio Wittgenstein reconhece mais tarde, em que pese a sua declarada investida crítica contra o dogmatismo dos filósofos metafísicos, sua própria teoria acaba por lançar mão do procedimento dogmático mais típico: uma vez que não encontra acesso aos fundamentos últimos do real e do pensamento na superfície do mundo, os dogmáticos localizam-nos num fundo oculto, duplicando a realidade. No *Tractatus*, igualmente, ao não encontrar os fundamentos últimos do mundo e do pensamento na superfície, Wittgenstein duplica a linguagem para encontrá-los num fundo encoberto da linguagem.<sup>10</sup>



Essa concepção essencialista será totalmente descartada pelo segundo Wittgenstein. Não há mais que se falar em duplicação da linguagem; de uma lógica essencial encoberta pela linguagem cotidiana. Porque a linguagem ordinária é só a que há, voltemos à superfície. Wittgenstein deixa de lado a concepção da linguagem como um sistema abstrato e objetivo para se comprometer com uma perspectiva antirrepresentacionista da linguagem. Renunciando à crença de que a linguagem é um instrumento para representação do real, ele rejeita a dicotomia linguagem/realidade em benefício de uma visão em que linguagem e mundo se constituem mutuamente.

Se no *Tractatus* Wittgenstein defendia um espaço lógico único e necessário, bem como uma essência única da linguagem, nas *Investigações Filosóficas*<sup>11</sup> ele reconhece que não há *uma* lógica na linguagem, mas uma multiplicidade delas. Ele substitui a ideia de cálculo pela de *jogo de linguagem*. O conceito de jogos de linguagem, na perspectiva wittgensteiniana, reforça a natureza múltipla e heterogênea da linguagem, além de sua compreensão como práxis, isto é, como atividade necessariamente imersa em formas de vida [*Lebensform*]. Também fortalece a ideia de que as expressões linguísticas não substituem nada que lhes é exterior, mas são como *lances* nas práticas que constituem os jogos de linguagem.

No *Tractatus*, a essência estava escondida – por isso a necessidade de uma análise lógica para *descobri-la*. Nas *Investigações Filosóficas*, porém, Wittgenstein afirma que “Queremos *compreender* algo que já [está] diante de nossos olhos”.<sup>12</sup> Não há nó a se



desatar: o que se quer entender já está ao alcance da vista -- nada está oculto, escondido<sup>13</sup> –, porque não há nada além daquilo que a própria linguagem articula e exprime.<sup>14</sup> Quando se quer saber *o que* alguma coisa é, a resposta não deve se basear na busca por essências metafísicas, por verdades necessárias, mas no esclarecimento do significado da palavra, através de seu uso. Querer chegar à *essência* do significado linguístico é fruto da doença de que a filosofia, desde seus primórdios, sofre. O objetivo de Wittgenstein, ao revés, é reconduzir as palavras do seu emprego metafísico para seu uso cotidiano.<sup>15</sup> Dessa forma ficará claro como seu uso estava sendo feito de maneira imprópria e incorreta pelos filósofos, que não observavam a gramática de uso da linguagem, deixando-se enfeitiçar pelos seus meandros.<sup>16</sup> Assim, em resposta ao modelo referencial de linguagem, que estabelece o significado de um conceito como sendo o objeto ao qual a palavra se refere, a sua essência metafísica, Wittgenstein vai dizer nas *Investigações Filosóficas* que o significado de uma palavra é seu *uso*:

Pode-se, para uma grande classe de casos de utilização da palavra “significação” – se não para todos os casos de sua utilização –, explicá-la assim: a significação de uma palavra é seu uso na linguagem.<sup>17</sup>

O significado não é propriedade das palavras, uma vez que as atividades linguísticas se interligam às práticas não-linguísticas; ou melhor: a práxis linguística está *imersa* em práticas extralinguísticas. Wittgenstein, conforme já foi dito, rejeita a ideia da linguagem como uma abstração, como alguma coisa que possa – e deva – ser considerada independentemente de seu uso. Porque quando a linguagem é considerada em abstrato, fora do seu uso, é que os problemas filosóficos nascem: “Pois os problemas filosóficos nascem quando a linguagem entra em férias”.<sup>18</sup>





Wittgenstein nos faz atentar para o equívoco de se entender a significação de uma expressão linguística como algo que se constitui independentemente, sem a consideração das condições efetivas de seu uso numa forma de vida.<sup>19</sup> O trabalho com a linguagem deve ser então o de clarificar, esclarece conceitos em seu uso cotidiano. O que podemos fazer? Ensaiair uma saída do vidro: “Qual é o seu objetivo em filosofia? – Mostrar à mosca a saída do vidro”.<sup>20</sup>

A perspectiva de linguagem de Austin, seguindo de perto o pensamento de Wittgenstein, também se configura como que constituindo e sendo constituída pelo mundo. Contudo, diferentemente de Wittgenstein, Austin propôs uma Teoria dos Atos de Fala, em que faz aquilo que Wittgenstein parecia dizer ser impossível: teorizar o próprio uso. Afinal, para Wittgenstein, seria uma contradição nos termos teorizar o contexto, as condições de produção da linguagem humana, uma vez que são sempre já voláteis, móveis, movediças.

Nas primeiras formulações de sua Teoria dos Atos de Fala, Austin ainda via uma diferença entre os proferimentos a que chamou de *constatativos* e aqueles a que nomeou de *performativos*. Os constatativos seriam aqueles mais próximos do que a filosofia sempre privilegiou em suas análises (logicistas) da linguagem: frases declarativas que *descreveriam* estados de coisas – e que, por isso, estariam sujeitas à verdade ou falsidade, dada sua correspondência (ou não) com os fatos do mundo. A grande contribuição de Austin para a filosofia da linguagem ordinária – e para os estudos da linguagem, principalmente pragmáticos – foi, seguindo os rastros de Wittgenstein, mostrar que a linguagem não apenas descreve fatos do mundo. A



linguagem *faz* coisas: dizer é um ato que, por sua vez, *realiza* ações. São proferimentos *performativos* – do inglês, *to perform*: atuar, agir. A linguagem *não* é meramente um instrumento que diz as coisas do mundo, que descreve o mundo. Afinal de contas, lembrando o exemplo de Austin, quando digo “Eu prometo” – verbo na primeira pessoa do singular do presente do indicativo da voz ativa –, *performo* uma ação: *faço* uma promessa. Ou seja: a sentença “Eu prometo” não é passível de ser verdadeira nem falsa; antes, dizê-la é já *prometer* algo. Assim, a tarefa do linguista não é estabelecer o valor de verdade das sentenças, mas suas *condições de felicidade*. São estas que mostrarão o *sucesso* (ou o insucesso) do ato performativo. Isso quer dizer que a linguagem é, *essencialmente*, performativa.

Com essa virada de visada, tanto a perspectiva de linguagem wittgensteiniana quanto a de Austin se mostram revolucionárias porque estabeleceram um novo paradigma na análise linguística: se desde os gregos até visões formalistas contemporâneas da linguagem o que está em jogo é a *verdade* da sentença, agora, nos estudos *pragmáticos* linguísticos, devemos observar o uso efetivo da linguagem, suas condições de *felicidade*. Isso fica mais explicitado ao lembrarmos que o grande lema de Austin é “minha palavra é meu penhor” – isto é, o ato de fala(r) estabelece um contrato, um compromisso entre as partes. Em caso de felicidade, a linguagem institui um novo estado de coisas: sob esse paradigma linguístico, ela não só diz o mundo, mas *cria* mundos.

É bem verdade que esse *poder demiúrgico da linguagem* não foi descoberta *pós-moderna*. Afinal, conforme certo *renascimento* do pensamento sofisticado que vem se



operando recentemente, constatamos que os sofistas eram pós-modernos *avant la lettre*, pois já tinham percebido tal *poder* da linguagem.<sup>21</sup> Assim, Górgias já havia mostrado, em seu *Elogio de Helena*, que “o discurso [lógos] é um grande soberano que, por meio do menor e do mais inaparente dos corpos, realiza os atos mais divinos, pois ele tem o poder de dar fim ao medo, afastar a dor, produzir alegria, aumentar a piedade” (GÓRGIAS, *Elogio de Helena*).<sup>22</sup>

Buscando ser coerente com meu próprio objeto de pesquisa, meus últimos experimentos vêm sendo compor textos que, como todo ato de fala, *criem* mundos (im)possíveis – (des)estabeleçam um novo estado de coisas. Enfim, propor uma espécie de radicalização do performativo de Austin com textos que façam o que eles próprios teorizam, encenando uma *performance*. Esta transgressão deve ser um exemplo de *como fazer coisas com a linguagem*.<sup>23</sup>

Dessa forma, para um número de revista que se propõe uma *transgressão*, transgrido este ensaio – englobando o sentido de *ensaiar, experimentar* – num *mise em abyme*: uma tentativa de fazer do próprio texto um performativo. Claro que, a partir da perspectiva de linguagem de Austin, todo ato de fala abrangeria: um ato locucionário (o próprio ato de fala com significado); um ato ilocucionário (a força *na* linguagem que *faz* algo, como *prometer, manifestar* etc.); e um ato perlocucionário (o efeito obtido *pela* linguagem, isto é, o *resultado, a consequência* do ato de fala). Ainda assim, minha intenção é que meu texto seja, ele próprio, um grande ato locucionário com a força ilocucionária de um *manifesto*. Minha *intencionalidade* é a de performar uma força ilocucionária, o que também acaba por ser um *gesto*. Enfim, performar um



gesto – um ato de fala. Ver na fala do poeta Vladimir Maiakovski um *locus* de pensamento sobre a linguagem: “Sem forma revolucionária não há arte revolucionária”. Desse modo, quis pensar numa *forma revolucionária* para um texto performativo. E, com meu texto, performar um acontecimento – artístico, poético, político.

Pensei como título para este ato performativo “Eu”, vírgula, “manifesto”. Nessa primeira leitura, este texto seria, ele próprio, um texto-eu-manifesto. Uma segunda possibilidade é ser ele um “Eu manifesto”, dois pontos(:). Ficando com essa segunda leitura, tudo o que foi dito até agora e que direi até o ponto final é um manifesto, de maneira que todo este ato locucionário deve ter a força ilocucionária de (se) manifestar. Começo do manifesto (fora do parêntese):

Manifesto, substantivo masculino, quarta acepção do Dicionário Eletrônico Houaiss: “declaração pública e solene, na qual um governo, ou um partido político, um grupo de pessoas ou uma pessoa expõe determinada decisão, posição, programa ou concepção”.

Manifesto, adjetivo, quinta acepção do Houaiss: “impossível de ser oculto ou dissimulado”.

Nesse sentido, “Eu manifesto” é impossível de ser oculto, dissimulado. Ou, de acordo com a primeira acepção: “Eu manifesto” é expor uma posição, um programa, uma concepção.



No entanto, não basta proferir o ato de fala que se conseguirá o resultado almejado. Lembrando Austin, se há condições de felicidade para os atos de fala é porque as “coisas [...] podem ser ou resultar malogradas, por ocasião de [um] proferimento”:<sup>24</sup> isto é, os atos de fala podem ser *infelizes*. Para que um ato de fala não seja infeliz, é preciso o “proferimento de certas palavras, por certas pessoas, e em certas circunstâncias”.<sup>25</sup> Logo, por exemplo, de nada adianta eu dizer “Eu vos declaro marido e mulher” se não sou a pessoa indicada para isso, nem se, mesmo que eu fosse a pessoa adequada, as circunstâncias não fossem as convencionadas.

Dessa forma, temos (no mínimo) um problema. Porque não basta eu proferir “Eu manifesto” para que a intenção de minha força ilocucionária tenha sucesso. É preciso, então, clarificar, elucidar as condições de felicidade do meu ato performativo. Conforme estabelecido por Austin, proferi certas palavras convencionadas (o ato locucionário “Eu manifesto”, dois pontos) com o verbo na primeira pessoa do singular do presente do indicativo da voz ativa. Uma primeira pergunta é se sou uma pessoa adequada para dizer isso. Um segundo questionamento é se o contexto de uso dessas expressões linguísticas responde a tal requisição.

Sobre esses requisitos, não me parece haver problemas: (se) manifestar (ainda) é um ato democrático, sem regras deveras castradoras. A *verdadeira* questão então parece recair sobre os *efeitos* perlocucionários que obterei com este meu ato



performativo. Que efeitos de sentido minha *performance* suscitará? Ainda: ela será contida, refreada? Ela será “completa”?<sup>26</sup>

A questão que se impõe agora é: ensina-se e pesquisa-se *linguagem*, mas, nesses últimos tempos, parece que os atos de fala de ensinar e pesquisar estão sendo *infelizes* – ou *malogrados*, ou, até mesmo, *vazios*.<sup>27</sup> Afinal, como pode acontecer de ensinarmos, pesquisarmos, e, apesar disso, nos vermos em “Tempos sombrios”?<sup>28</sup> Sóbrios(?) especialistas em linguagem – e, no entanto, parece que ainda não descobrimos um jeito de criar um mundo melhor com a linguagem. Eu manifesto: artífices da linguagem de todo o mundo, uni-vos!

No romance *Quem matou Roland Barthes?*, Laurent Binet imagina uma sétima função da linguagem nos escritos do linguista russo Roman Jakobson – quer dizer, além das funções referencial, expressiva, fática, metalinguística, conativa e poética, ainda haveria uma sétima. “Essa sétima função teria o efeito mágico de convencer qualquer um de qualquer coisa, isto é, daria a quem a utilizasse o maior dos poderes: o domínio absoluto da linguagem e de seus efeitos.”<sup>29</sup> No romance, François Mitterrand usa essa sétima função da linguagem para vencer as eleições e tornar-se presidente da França. Pessoalmente, já dei aulas sobre as funções da linguagem de acordo com o modelo comunicacional de Jakobson. Deveria descobrir essa sétima função, ainda que inexistente, no texto de Jakobson para dizer “Eu manifesto” – e, então, convencer, como se este texto fosse o próprio uso da (imaginada) sétima função da linguagem.



Antes: orientei pesquisa sobre a *Retórica*, de Aristóteles. Lá estão as regras básicas de persuasão:

Persuade-se pelo caráter quando o discurso é proferido de tal maneira que deixa a impressão de o orador ser digno de fé. [...] Persuade-se pela disposição dos ouvintes quando estes são levados a sentir emoção por meio do discurso, pois os juízos que emitimos variam conforme sentimos tristeza ou alegria, amor ou ódio. [...] Persuadimos, enfim, pelo discurso [lógos] quando mostramos a verdade ou o que parece verdade, a partir do que é persuasivo em cada caso particular.<sup>30</sup>

É preciso que o rétor dê uma boa impressão de si; é preciso que os ouvintes sejam levados a sentir as emoções, as paixões que o rétor quer que sintam; é preciso que o *lógos* seja estruturado de forma a ser eficaz – quer dizer: persuasivo. Orientei pesquisa aristotélica, vi congressos de argumentação, mas posso fazer um manifesto que cause as paixões que quero nos meus ouvintes? Que paixões quero evocar nos meus interlocutores? “Sou a favor de uma arte que é política, erótica e mística”.<sup>31</sup> Sou a favor, mas...

...recentemente alguém me disse que “convencer é infrutífero”. Na ocasião, fiquei sem *lógos*. Agora me manifesto assim: *se* for mesmo infrutífero convencer, será infrutífero tanto convencer você a me amar, como, também, será infrutífero você me convencer a deixar de amá-la. “Paciência, meu coração!”,<sup>32</sup> paciência!

Um ato de fala é uma ação, um gesto – como: uma mulher enxuga os olhos.<sup>33</sup> Um ato de fala como um gesto. Um manifesto é um gesto: “Para lançar um manifesto é preciso querer: A. B. C. irrompa contra 1, 2, 3”.<sup>34</sup> Objetivo geral do texto “Eu manifesto” fora dos parênteses: irromper contra a lógica produtivista, mercantilista



de currículos Lattes, que vem substituindo a *criação viva*. Eu manifesto: “Dance, dance, senão estamos perdidos”.<sup>35</sup>

Segundo objetivo geral do texto “Eu manifesto” liberto dos parênteses: irromper contra uma das formas perversas dos nossos “tempos sombrios”, forma contra a qual novamente estamos tendo de nos insurgir: a censura. Por exemplo, quando a exposição “Queermuseu – Cartografias da diferença na arte brasileira”, que explorava questões de gênero e sexualidade, em cartaz no final de 2017 no Santander Cultural de Porto Alegre, acabou sendo cancelada, cedendo à pressão moralista e moralizante de grupos ultraconservadores. Por exemplo: quando o Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo recebeu a performance de um artista nu, o que se transformou em campo fértil para outra censura político-religiosa. Uma infelicidade: na atualidade, moralistas moralizantes e populistas subjugam o papel do artista, do intelectual – como se fossem pessoas inadequadas para realizarem atos (de fala), gestos felizes. Um respiro – em tempos sombrios de censura, um alento *polkyannesco*: se há censura, se imagens são repreendidas em seu poder de circulação, é porque elas torturam moralistas e moralizantes; é porque a arte, o discurso, o *lógos* (ainda) têm a força de pôr em debate.

Objetivo específico do texto “Eu manifesto”, tira parênteses: reivindicar o direito à felicidade. Será este um ato de fala feliz? É infrutífero convencer? Um ato performativo, uma transgressão: Eu manifesto:

Manifesto: promote a revolutionary flood and tide in art.  
Promote living art, anti-art, promote non art reality to be fully





grasped by all peoples, not only critics, diletants and professionals.<sup>36</sup>

Um artigo científico cujo objeto é o performativo de Austin, mais especificamente o ato de fala performativo “Eu manifesto”, um texto que quer radicalizar o ato de fala performativo e performar um manifesto é uma forma revolucionária? “Convencer é infrutífero”, recentemente alguém me disse. Artistas de todo o mundo... artistas de todo o mundo... uni-vos! Convencer será infrutífero? De acordo com um Austin provavelmente bastante mal-humorado, os problemas filosóficos podem ser resolvidos com uma ida ao dicionário. Então, ao Houaiss:

Frutífero: “o que produz frutos, especialmente quando comestíveis”. Fruto: estrutura fértil. Fruto: semente. Fruto: formado pela maturação de um ou mais ovários. Fruto: filho. Fruto: o resultado de um trabalho. Semiose infinita: significante que remete a outro significante, infinitamente.<sup>37</sup> Pesquisamos concepções pós-estruturalistas da linguagem que, ao questionarem o estatuto da face *significado* do signo linguístico, muitas vezes acabam por aboli-la, afirmando que tudo que temos é *significante*. O significado, então, não existiria mais do que um remetimento de significantes – que remeteriam a outros significantes, numa semiose infinita. Sendo assim, pesquisamos a questão do *ceticismo* sobre a possibilidade de significarmos, de nos entendermos mutuamente, de nos comunicarmos com a linguagem humana. Consequentemente, outra questão comparece: (se há) um *limite* da linguagem – os limites do nosso mútuo (des)entendimento.



Semiose infinita: significante que remete a outro significante, infinitamente, um remetimento infinito de significantes: fruto, semente, *semeion*. *Semeion*: semiose disseminada; disseminar a semiose infinita + o poder demiúrgico da linguagem – dizer “Eu manifesto:” e criar um novo estado de coisas. Convencer é infrutífero? O fruto do meu trabalho de convencimento deve ser o poder de originar as paixões que eu queira nos meus ouvintes. É infrutífero convencer? (Se) Manifestar é um gesto democrático. A democracia é um exercício: respire (pausa). (Ponto.) Expire (pausa). (Ponto.) Conte até cem.

Repito: pesquisamos a questão do *ceticismo* sobre a possibilidade de significarmos, de nos entendermos mutuamente, de nos comunicarmos com a linguagem humana. Consequentemente, outra questão comparece: (se há) um *limite* da linguagem – os limites do nosso mútuo (des)entendimento. Os limites da linguagem: como se vasculhássemos o limiar da própria capacidade de comunicação humana – dali para diante, não é possível mais argumentar, de modo que só nos resta bloquear amigos no Facebook. Um gesto – como: uma mulher enxuga os olhos.<sup>38</sup>

Um gesto – como: geste à peau / Gestapo.<sup>39</sup> Eu manifesto: um performativo-imperativo: “Sem forma revolucionária não há arte revolucionária”.<sup>40</sup> Assim, quis pensar em uma *forma revolucionária* para um texto performativo, e, com meu texto, performar um acontecimento – um ato de fala feliz. Feliz: “Gente é para brilhar”.<sup>41</sup> Um ato de fala feliz de outra forma: “Não há nenhuma limitação *a priori* de como as obras de arte devem parecer – elas podem assumir a aparência de qualquer coisa”.<sup>42</sup>



Um artigo é um artigo é um artigo – assim como a rosa de Gertrude Stein é uma rosa, é uma rosa, é uma rosa.<sup>43</sup> Uma transgressão: fazer do esperado o inesperado. Fazer de um artigo um manifesto. Um manifesto é um manifesto é um manifesto: é democrático – e a democracia é um exercício. Respire (pausa). (Ponto.) Expire (pausa). (Ponto.) Conte até mil e faça um gesto – como: uma mulher enxuga os olhos.<sup>44</sup> Dali para diante, não é possível mais argumentar, de modo que só nos resta bloquear amigos no Facebook: *ceticismo* sobre a possibilidade de nos entendermos mutuamente, de nos comunicarmos. Consequentemente, há um *limite* da linguagem – os limites do nosso mútuo (des)entendimento? Ceticismo linguístico: a recusa do sentido:

O receptor experimenta essa recusa do sentido como choque. Este choque é intencionado pelo artista de vanguarda, que mantém a esperança de, graças a essa privação de sentido, alertar o receptor para o fato de a sua própria práxis vital ser questionável e para a necessidade de transformá-la. O choque é ambicionado como estimulante, no sentido de uma mudança de atitude; e como meio, com o qual se pode romper a imanência estética e introduzir uma mudança da práxis vital do receptor.<sup>45</sup>

Um choque: uma forma revolucionária. Transformar, mudar o gesto. Contudo, recentemente alguém me disse: “Convencer é infrutífero”. Eu poderia ter perguntado: é infrutífero porque “tudo que poderia ser dito já foi”?<sup>46</sup> Como Augusto de Campos quis, eu quis também, eu quis:

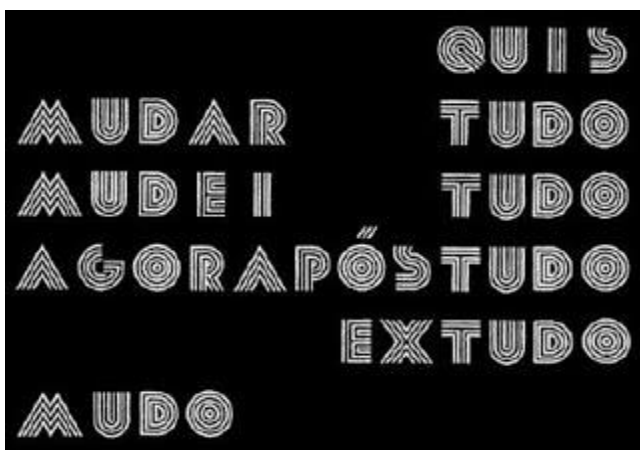


Figura 1: (CAMPOS, Augusto. *Pós-tudo*, 1984)

Tudo já foi dito, inclusive que tudo já foi dito. “Nada é original”, já disse Jean-Luc Godard – e o longa-metragem (a vídeo-instalação) *Manifesto* já repetiu.<sup>47</sup> “Não importa de onde você tira as coisas, mas sim para onde as leva”, outra citação de Godard repetida no filme *Manifesto*.<sup>48</sup> Já fomos modernos, pós-modernos, estruturalistas, pós-estruturalistas, sejamos perspectivistas: “Eu manifesto” tem de ocorrer no presente do indicativo. “Alienação temporal e geográfica estão proibidas. (Isso quer dizer que o filme se passa aqui e agora.)”.<sup>49</sup> “Eu manifesto” aqui e agora. Será um ato de fala feliz? No fim das contas, de acordo com Austin, um ato de fala feliz é você proferir um ato locucionário cujo resultado, o ato perlocucionário, seja compatível com a força ilocucionária pretendida. Por exemplo: você profere uma ordem de deixar de amá-la; você diz: “Convencer é infrutífero”, e o ato performativo, o resultado, o efeito, é que, depois de você mandar a pessoa deixar de amá-la, a pessoa deixa. Um ato de fala feliz. Um ato de fala feliz? “A palavra *liberdade* é a única que ainda me exalta”.<sup>50</sup> Eu me exalto: fico feliz – gente é para brilhar.<sup>51</sup>

Convencer a deixar de amar é um ato de fala performativo, um gesto – uma mulher enxuga os olhos.<sup>52</sup> O performativo acontece “agora”: “neste momento” presente. “Marielle, presente!”. Este texto: um manifesto-poema que ensaia o poder demiúrgico da linguagem de performar um texto-bomba. Um texto-barricada. Não, não houve barricada: Marielle não escapou de um atentado à bala. Marielle morreu aos 38 anos de idade. Obituário: Marielle deixa a esposa, Monica – e um país à beira do abismo. Não, não houve barricada: “Em certo sentido, todo levante é, ao mesmo tempo, urgente e tardio”.<sup>53</sup> Obituário: Marielle deixa a esposa – uma mulher que, agora, enxuga os olhos de lágrimas. Mais exatamente: Marielle deixa um “nós” que enxuga os olhos de lágrimas – um país à beira do abismo. Um texto-performance. Um performativo-imperativo: diga-me o nome dela(!):





*Inserções em circuitos ideológicos 2: Projeto Cédula*, de 1970, de Cildo Meireles, pertencente ao Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, de Madri, é uma forma de *Levantes*:<sup>54</sup> sete impressões *offset* sobre papel com carimbos de tinta com textos e *slogans*. 5 x 15 cm cada. Praticamente cinquenta anos depois, a obra de Meireles tem de ser repetida, reeditada, repetida: em lugar da pergunta “Quem matou Herzog?” perguntamos “Quem matou Marielle?”: “Nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida”.<sup>55</sup>



Não é compreendida: *ceticismo* sobre a possibilidade de nos entendermos mutuamente, de nos comunicarmos. A Camera War de Lech Kowalski, entre outras cenas, filma slogans de manifestações, como o cartaz “Jump, You Fuckers!” embaixo de prédios de Wall Street.<sup>56</sup> Embaixo de prédios de Wall Street, homens se manifestam com slogans – homens de ação. Austin compara os homens de ação aos homens de letras:

Por exemplo, podemos contrastar homens de letras com homens de ação; podemos dizer que eles não fizeram nada, apenas falaram ou disseram coisas. Contudo, podemos também contrastar o fato de estar apenas pensando em algo, com o fato de realmente dizê-lo (em voz alta), em cujo contexto, então, dizer é fazer algo.<sup>57</sup>

Antonio Negri confirma minha suspeita: “o levante é linguístico, performativo; é de fato uma passagem do dizer ao fazer, mas, sem o dizer, não há levante”.<sup>58</sup> Mensagens de ordem, inscrições pichadas em muros, escritos inscritos em postes – manifestos: “o punho fechado: são palavras”.<sup>59</sup> São palavras: gestos performáticos – um manifesto. Mondzain também entoia esse canto: “Não há insurreição sem o levante de peitos que fazem ressoar palavras e cantos”.<sup>60</sup> Palavras e cantos: atos performativos – performances. Este texto-performance: a linguagem, como sempre, como um risco – como sempre um risco, como sempre a vida:

Você deve ter em atenção que o jogo de linguagem é, por assim dizer, imprevisível. Quero dizer: não se baseia em fundamentos. Não é razoável (ou irrazoável). Está aí – tal como a nossa vida.<sup>61</sup>

Um ato de fala arriscado, como a vida: arriscar-se a um risco. Escrever, escrever, escrever: *words, words, words*.<sup>62</sup> Como vai ser o resto do texto, da vida? Jogar jogos





de linguagem. Este manifesto-performance-poema: um levante linguístico para reflexão – posto que na escrita também há revolta.

Wittgenstein e Austin concordam que não temos controle sobre nosso querer-dizer: (i) o falante pode tencionar causar um efeito, e não causar; (ii) o falante pode não tencionar causar um efeito, e, no entanto, causar. Um ato de fala infeliz. Por exemplo: quando você quer convencer o outro a amar você, mas você não é a pessoa adequada para isso. “[O real] é quando a gente se machuca”.<sup>63</sup> A gente se machuca quando alguém nos diz: “Convencer é infrutífero”. Na ocasião, fiquei sem *lógos*. Agora expressaria este gesto: “A expressão de que não há nada a expressar, nada com que se expressar, nada a partir do que expressar, nenhuma possibilidade de expressar, nenhum desejo de expressar, aliado à obrigação de expressar”.<sup>64</sup> A obrigação de expressar, mesmo que seja um ato de fala infeliz, infrutífero. Um ato de fala infeliz não é o fato de uma mulher enxugar o rosto – um ato de fala infeliz é um ato de fala sem sucesso. É tentar convencer o outro a amar você – sem sucesso. Um ato infeliz. Ainda assim: uma práxis. Um gesto: ainda assim, amar. Um imperativo: “Dance, dance, senão estamos perdidos”.<sup>65</sup> Um convite: dança comigo? Eu manifesto um ensaio de um texto-performance. Imprimir este ensaístico experimento (de pensamento): uma impressão. No final, de resto, o que podemos fazer? Mostrar à mosca a saída do vidro. Um ato de fala, mesmo que infeliz, é um gesto. Um ato de fala performativo-imperativo feliz também é um gesto – eu manifesto: “Imagem!”.

---

<sup>1</sup> MARCONDES, D. Apresentação. In: AUSTIN, J. L. *Quando dizer é fazer*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990[1962], p.7.

<sup>2</sup> Idem.





- <sup>3</sup> MARCONDES, D. Wittgenstein: linguagem e realidade. In: *Caderno de pedagogia e cultura*. Niterói, jul./dez. 1994, p.221.
- <sup>4</sup> MARCONDES, 1994, p.224.
- <sup>5</sup> MARCONDES, 1994, p.220.
- <sup>6</sup> GLOCK, Hans-Johann. *Dicionário Wittgenstein*. Tradução: Helena Martins. Revisão técnica: Luiz Carlos Pereira. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998, p.48.
- <sup>7</sup> WITTGENSTEIN, L. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Tradução, apresentação e estudo introdutório: Luiz Henrique Lopes dos Santos. Introdução: Bertrand Russell. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001, § 7.
- <sup>8</sup> MCGINN, M. *Routledge philosophy guidebook to Wittgenstein and the Philosophical investigations*. London and New York, Routledge, 1998, p.33.
- <sup>9</sup> GLOCK, 1998, p.61-3.
- <sup>10</sup> SANTOS, Luiz Henrique Lopes dos. A harmonia essencial. In: NOVAES, Adauto (Org.) *A crise da razão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p.451
- <sup>11</sup> WITTGENSTEIN, L. *Investigações filosóficas*. Tradução: José Carlos Bruni. São Paulo: Abril Cultural, 1975. (Coleção Os Pensadores). Doravante: IF.
- <sup>12</sup> IF § 89.
- <sup>13</sup> IF § 435.
- <sup>14</sup> BARBOSA FILHO, Balthazar. Nota sobre o conceito de jogo-de-linguagem nas “Investigações” de Wittgenstein. *ITA-Humanidades*. Vol. 9, p. 75-104, 1973, p.100.
- <sup>15</sup> IF § 116.
- <sup>16</sup> IF § 109.
- <sup>17</sup> IF § 43.
- <sup>18</sup> IF § 38.
- <sup>19</sup> BARBOSA, 1973, p.87.
- <sup>20</sup> IF § 309.
- <sup>21</sup> Essa expressão “poder demiúrgico da linguagem” é de Barbara Cassin: CASSIN, B. *O efeito sofístico: sofística, filosofia, retórica, literatura*. Tradução: Ana Lúcia de Oliveira; Maria Cristina Franco Ferraz; Paulo Pinheiro. São Paulo: Ed. 34, 2005 [1995].



- <sup>22</sup> Tradução para o português tirada do livro de Barbara Cassin (2005[1995]).
- <sup>23</sup> O título original da conhecida obra de Austin é *How to do things with words* – ou seja: *Como fazer coisas com palavras*. A edição brasileira seguiu a tradução francesa: *Quando dizer é fazer*.
- <sup>24</sup> AUSTIN, J. L. *Quando dizer é fazer*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990[1962], p.31.
- <sup>25</sup> Idem.
- <sup>26</sup> Idem.
- <sup>27</sup> Idem.
- <sup>28</sup> BRECHT, B apud DIDI-HUBERMAN, G. (Org.). *Levantes*. Tradução: Jorge Bastos; Edgard de Assis Carvalho; Mariza P. Bosco; Eric R. R. Heneault. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017[2016].
- <sup>29</sup> PERRONE-MOISÉS, Leyla. Orelha do livro. In: BINET, Laurent, *Quem matou Roland Barthes?*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- <sup>30</sup> ARISTÓTELES. *Retórica*. Prefácio e introdução: Manuel Alexandre Júnior. Tradução e notas: Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto; Abel do Nascimento Pena. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012 (Coleção Obras Completas de Aristóteles). Referência do trecho citado: 1356a, grifos nossos.
- <sup>31</sup> Afirmação do escultor sueco radicado nos Estados Unidos Claes Oldenburg. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/cinema/noticia/2017/10/cate-blanchett-vive-13-personagens-em-manifesto-filme-que-discute-grandes-movimentos-artisticos-cj979jv5w085301ol2p47wqc0.html>. Acesso em: 30 mai 2018.
- <sup>32</sup> Há um diálogo aqui com HOMERO, *Ulisses*.
- <sup>33</sup> Faço aqui menção a DIDI-HUBERMAN, 2017[2016], p.291 quando este analisa duas cenas de *O fundo do ar é vermelho*, de Chris Marker.
- <sup>34</sup> TZARA, Tristan. *Sept manifestes Dada*. Hollande: Jean-Jacques Pauvert, 1963. Tradução minha.
- <sup>35</sup> Há um diálogo aqui com PINA BAUSCH.
- <sup>36</sup> Manifesto Fluxus. Disponível em: <http://georgemaciunas.com/about/cv/manifesto-i/>. Acesso em: 29 mai 2018.



- <sup>37</sup> Cf. ECO, U. *Os limites da interpretação*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000; DERRIDA, J. *Torres de Babel*. Tradução: Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- <sup>38</sup> Ver nota 33.
- <sup>39</sup> Há um diálogo aqui com LACAN, J.
- <sup>40</sup> Há um diálogo aqui com MAIAKOVSKI, V.
- <sup>41</sup> MAIAKOVSKI, V. “A aventura insólita que viveu V. Maiakóvski quando de sua estada na datcha”. Tradução: Augusto de Campos, 1920. Uma crítica a essa tradução está disponível em: <<http://sibila.com.br/critica/o-sentido-do-sol-de-maiakovski/5322>>. Acesso em: 29 mai 2018.
- <sup>42</sup> DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da História*. Tradução: Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora, 2006, p.19.
- <sup>43</sup> STEIN, Gertrude. *Sacred Emily*, 1913.
- <sup>44</sup> Ver nota 33.
- <sup>45</sup> BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Tradução: José Pedro Antunes. São Paulo: Ubu Editora, 2017[1974], p.176-177.
- <sup>46</sup> FONTANA, Lucio. *The White Manifesto*, 1946. Disponível em: <<http://theoria.art-zoo.com/the-white-manifesto-lucio-fontana/>>. Acesso em: 29 mai 2018.
- <sup>47</sup> MANIFESTO. Direção: Julian Rosefeld. Alemanha; Austrália, 2015/2017. Drama/ Experimental/Performance, 95 min, color.
- <sup>48</sup> Idem.
- <sup>49</sup> TRIER, Lars Von; VINTERBERG, Thomas. *DOGMA 95*. *Cinema*, São Paulo, ano 3, n. 13, jul./ago. 1998, p.16-21.
- <sup>50</sup> BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. Tradução: Sergio Pachá. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001[1924], p.17.
- <sup>51</sup> Ver nota 41.
- <sup>52</sup> Ver nota 33.
- <sup>53</sup> BUTLER, Judith. Levante. In: DIDI-HUBERMAN, G. (Org.). *Levantes*. Tradução: Jorge Bastos; Edgard de Assis Carvalho; Mariza P. Bosco; Eric R. R. Heneault. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017[2016], p.26.
- <sup>54</sup> DIDI-HUBERMAN, 2017[2016], p.185.



- 
- <sup>55</sup> ROCHA, Glauber. Eztetyka da fome 65. In: \_\_\_\_\_. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004[1965], p.63-67.
- <sup>56</sup> KOWALSKI, Lech apud BRENEZ, Nicole. Contra-ataques – Sobressaltos de imagens na história da luta de classes. In: DIDI-HUBERMAN, G. (Org.). *Levantes*. Tradução: Jorge Bastos; Edgard de Assis Carvalho; Mariza P. Bosco; Eric R. R. Heneault. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017[2016], p.82.
- <sup>57</sup> AUSTIN, 1990[1962], p.83.
- <sup>58</sup> NEGRI, Antonio. O acontecimento “levante”. In: DIDI-HUBERMAN, G. (Org.). *Levantes*. Tradução: Jorge Bastos; Edgard de Assis Carvalho; Mariza P. Bosco; Eric R. R. Heneault. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017[2016], p.45.
- <sup>59</sup> Idem.
- <sup>60</sup> MONDZAIN, Marie-José. Para “os que estão no mar...” In: DIDI-HUBERMAN, G. (Org.). *Levantes*. Tradução: Jorge Bastos; Edgard de Assis Carvalho; Mariza P. Bosco; Eric R. R. Heneault. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017[2016], p.50.
- <sup>61</sup> WITTGENSTEIN, L. *Da certeza*. Lisboa: Edições 70, 1998, p. 157, § 559.
- <sup>62</sup> Há um diálogo aqui com SHEAKESPERE, W. *Hamlet*.
- <sup>63</sup> LACAN apud BINET, 2016.
- <sup>64</sup> BECKETT, S. *Três Diálogos com Duthuit*, 1949.
- <sup>65</sup> Ver nota 35.



## Os Meios e as Margens da Arte

Gilton Monteiro Jr. (org.)<sup>1</sup>

### Apresentação

O objetivo que orienta a organização desse dossiê é traçar algumas considerações a respeito da estrutura do circuito de arte, aquilo que se conhece como “meio artístico”, espaço constituído por um conjunto de equipamentos institucionais e agentes variados, implicados direta ou indiretamente com o que se supõe ser o motivo central de seu funcionamento: a obra de arte. Sabe-se que nas últimas décadas testemunhamos uma intensificação do circuito que tornou-se mais dinâmico, estruturalmente mais complexo, gerando novas demandas e convocando novas formas de atuação de seus agentes e instituições. Dentre os fatores que ocasionaram essa galvanização podemos destacar a soma de investimento projetada pelo mercado, que com avidez acelerou o processo de institucionalização dos trabalhos.

Os artigos aqui reunidos expõem distintos aspectos da complexa relação da arte com seu *meio*, enfatizando ora as condições que se apresentam ao artista, os valores associados à imagem cultural (ou ideológica) da qual este é investido, ora o papel político desempenhado pelas instituições etc. Distintos enfoques que fornecem um pequeno recorte do cenário que compreende o atual circuito de arte.

---

<sup>1</sup> Doutor em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Professor Colaborador do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.



No ensaio de abertura procuramos justamente apontar as consequências geradas sobre o pensamento e procedimento artístico em meio às mudanças ocorridas entre o instante inicial da arte contemporânea e o momento subsequente, quando as novas gerações de artistas tiveram que se ver atuando em um campo saturado pelas pesquisas e proposições estéticas que preencheram a cena entre as décadas de 1950 e 70. Nesse novo ambiente o que parece estar posto à prova é a eficácia do senso de experimentalidade, que se demonstrou decisivo para a formulação do conceito de *contemporâneo* nas artes. Como caracterizar as diversas investigações levadas a cabo por artistas atualmente, uma vez que o violento processo de institucionalização tende a garantir o valor estético daquilo que ela expõe, fetichizando-a?

O artista-pesquisador-curador-etc. Ricardo Basbaum enriquece esse problema trazendo à tona as consequências que a complexidade do circuito ocasiona sobre a obra de arte numa era de fluxo global de capitais de investimento. Nesse processo é a expectativa/espectação – categorias que envolvem o desejo apreciativo da obra de arte em dois níveis – que estarão sofrendo um deslocamento, a partir daquilo que os artistas propõem e do como mobilizam essas zonas receptivas do público. Considerando, por um lado, a ampla rede de signos que estarão mediando a inserção e relação da obra com o meio artístico, e por outro a forma intrusiva com que o mercado penetra em cada nível da vida sócio-cultural, Ricardo aponta o manobra versátil que o fenômeno estético opera para garantir sua significância, contabilizando em sua elaboração os diferentes níveis de sua repercussão no circuito. Ora, se as obras já vêm há algum tempo sintomatizando e envolvendo em sua lógica formal esse aspecto estrutural relativo à sua inscrição social, chega a hora de sublimar esse fator na dissolução da polaridade conceito-vida.



Em seu artigo, Gabriela Motta destaca essa dissolução da polaridade entre arte e instituição. Partindo da antagônica relação entre arte e cultura, observada com pertinência por Jean-Luc Godard, a autora tece uma reflexão sobre os vínculos e diferenças que marcam as duas instâncias. Tal tensão entre fenômeno estético e aparato institucional é menos fruto de um aspecto ontologicamente ligado à obra de arte do que de uma conjuntura impelida pelos valores inerentes à racionalidade e modelo de vida burguesa instaurados no ocidente. Ora, apesar das graves contradições que antepõe uma à outra, sabe-se que o sentido histórico da arte se faz percebido e legitimado a partir de sua inscrição em dado contexto sócio-cultural. Se a arte é *exceção*, é porque ela se estabelece como um tipo de experiência e pensamento que se quer limiar a um conjunto de *regras culturalmente instituídas*. A relação dialética entre arte e cultura se exprime diretamente na legitimação que a primeira adquire através dos aparelhos institucionais que desempenham a tarefa de organização social. Ao mesmo tempo em que essa base institucional impõe os entraves às intenções artísticas ela também assegura as condições desse tipo de atividade num quadro marcado pela vigência do neoliberalismo econômico e graves ameaças aos valores democráticos.

Mas se a violenta institucionalização ameaça pôr em banho-maria qualquer princípio interventor que se queira radical, amortizando os efeitos investidos nos trabalhos e tornando inócua toda pretensão transgressora, restaria então romper com o último elo da tradição idealista da arte ocidental: o próprio artista. Acusado de figura mistificada, “aristocrata da autonomia”, assegurando assim o estatuto *diferenciado* de sua função social, o artista torna-se o alvo das novas proposições. Em seu ensaio, Stéphane Huchet examina esse derradeiro desejo de gesto



neovanguardista, que, contraditoriamente (ou não) aos seus interesses, passa a ser mercantilizado. O resultado dessa empresa é a permanência e fetichização da imagem desse agente, de modo que sua autoderrisão, ao invés de atacar e expor a fragilidade ideológica, “alimenta o sistema”. Diante da voracidade com que mercado e instituições buscam levar a termo seus interesses, a figura do artista se converte em incremento para a lógica atrativa que rege o vórtice do circuito. No fim se demonstra a resiliência desse agente demiúrgico, alguém tão *diferenciado* quanto seu próprio produto – a obra de arte. Esta a tacada final de quem sabe “amoedar, com a ajuda e a demanda exponencial das instituições externas o capital simbólico da arte na hora em que não se mostram capazes de projetar alguma verdadeira causa artística”.

Outro aspecto que marca a atuação das instituições é o modo como buscam forjar no imaginário social a ideia de um país a qual estas instituições representam. Trata-se de um papel político desempenhado no âmbito da cultura. Foi esse o papel assumido pelo Instituto Brasil Estados Unidos – IBEU – a partir da década de 1960, disseminando a política ideológica norte-americana de modo a minimizar a imagem negativa que lhe era associada em plena ditadura militar. A estratégia era exercer uma influência afetiva por via de incentivo cultural, adotando políticas de atração. Não era a primeira vez que os norte-americanos se valiam do aparato simbólico para disseminar sua ideologia, “com o propósito de construir uma imagem positiva daquele país” e de sua forma de vida. Esses interesses refletiam-se até nos critérios estipulados para a seleção de artistas, de modo a tornar eficaz “o processo de premiação para a construção de uma silhueta assertiva das instituições norte-americanas no meio brasileiro”.





O material desse dossiê procura abordar aspectos históricos da vida institucional, da figura do artista e questões relativas aos trabalhos etc. Procuramos assim oferecer algumas visadas sobre um tema que se mostra complexo e inesgotável, e que marca, de uma forma ou de outra, nosso modo de pensar e produzir arte hoje.

### **A arte, o artista, seus meios, suas margens.**

Gilton Monteiro Jr. (org.)

#### **Resumo:**

O texto aponta os desdobramentos ocorridos no meio artístico brasileiro, em particular, e seu impacto sobre as pesquisas artísticas produzidas em dois contextos: nas décadas de 1970 marcada fortemente pelo senso de experimentalidade, e as gerações consecutivas, que empreendem suas ideias num ambiente fortemente marcado pela onipresente ação das instituições e mercado. A intenção é tecer considerações preliminares sobre uma das atuais condições que se colocam para se pensar e produzir arte, apontando o esgotamento de alguns pressupostos históricos que se viam no centro da formulação teórica da arte contemporânea.

**Palavras-chave:** arte; experimentalismo; meio artístico; instituições.

Aquilo que entendemos por *meio artístico* foi responsável por garantir o desempenho da arte no contexto da sociedade burguesa moderna, em vista da racionalização do modo de vida no ocidente. Seus preceitos, critérios, valores e rede variada de interesses se materializam nas ações de distintos agentes e espaços institucionais. Foi muito a custo dessas ações e inclusive contra elas que a arte moderna performatizou seu destino a partir de meados do século XIX. Essa empresa que teve nas vanguardas históricas seu auge marcou a produção e o pensamento artístico que deu início à contemporaneidade. Mas os movimentos artísticos



surgidos a partir de 1950 exponenciaram certos aspectos dos experimentos vanguardistas precedentes, deixando como um de seus legados um campo aberto de procedimentos e técnicas, além da fina consciência do complexo, sutil e problemático modo de inserção e repercussão da arte na cultura.

No Brasil, as pesquisas artísticas encampadas a partir de fins dos anos de 1960 e ao longo da década de 70 radicalizava o modo de se fazer arte em diversos níveis. Destaquemos três: 1) questionar o entendimento corrente que se vinha produzindo sobre arte, com todo peso moral que discriminava seu lugar e eficiência em face das condições locais<sup>2</sup>. Esse aspecto crítico desdobrava e ultrapassava o primado essencialista das correntes formalistas que na alta modernidade liquidou com o regime mimético naturalista e o dualismo de seu paradigma representativo; 2) uma recusa do modo de apropriação reificado do objeto artístico levado a cabo por instituições e mercado, e do fetichismo que acompanhava seu consumo cultural; 3) de tal recusa, por sua vez, sucedia uma orientação *interventora* capaz de modificar nossa experiência da arte e da própria cultura, abordando assuntos e empregando técnicas que problematizassem diretamente a atualidade dos trabalhos.

Naquele momento, esses três propósitos se apresentavam em conjunto nas obras atentando contra os atavismos típicos de uma sociedade subdesenvolvida e periférica como a nossa. Ainda assim, o que vinha sendo posto em questão era o estatuto burguês da obra de arte, cristalizado na compreensão do papel

---

<sup>2</sup> Sobre esse aspecto ver o ensaio de autoria de Carlos Zilio, José Resende, Ronaldo Brito e Waltercio Caldas. *O Boom, O Pós-boom e o Disboom*. Em: BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte Contemporânea Brasileira: Texturas, Dicações, Ficções, Estratégias*. Rio de Janeiro: Editora Rios Ambiciosos. 2001. Ver também de Ronaldo Brito *O Moderno e o Contemporâneo: O Novo e o Outro Novo*. Em: Experiência Crítica. São Paulo: Editora CosacNaify, 2005.



desempenhado pelo mercado e instituições. Desencantados com qualquer esforço que pretendesse a superação heroica dessa condição histórica (dadas suas complexas implicações sociais) só restava uma operação no sentido de explicitar e romper com as rédeas culturais vigentes, escancarando as condições que definiam a pertinência da arte. Havia supostamente a chance de que essa resistência e explicitação das condições impostas pelos aparelhos institucionais desencadeasse um efeito ainda negativo nas *formas*, de modo a expor e transtornar o aparato ideológico.

Uma das virtudes poéticas desta empresa (situada entre os desdobramentos das experiências neoconcretas e das correntes conceituais e pós-minimalistas) estava em promover uma expansão do repertório plástico, desdobrando os modos de *realização* da arte, isto é, de pensá-la, produzi-la, destiná-la e apreciá-la no nosso contexto social e econômico. Um paradoxo emerge dessa situação: democratizado os meios de se fazer arte, expandindo a sintaxe para regiões bem próximas do mais corriqueiro e vernacular dos materiais e objetos, as intenções dessa proposta se tornavam mais e mais herméticas ao senso-comum.

Mas se de início a recorrência à procedimentos até então estranhos ao repertório plástico vinha associada a um misto de ceticismo e crítica institucional (orientada a certos axiomas estéticos que asseguravam, como primado transcendental, a ideia de obra) com o passar do tempo, essa diversidade de procedimentos deixa de colocar em tensão, ao menos enfaticamente, certos imperativos axiológicos vigentes no ambiente artístico e cultural brasileiro. Os interesses que marcam as pesquisas artísticas iniciadas nas décadas de 1980 e 90 até nos levariam a pensar que as



desconfianças que tanto incrementaram a imaginação das gerações de nossa arte contemporânea e o sentido crítico que as acompanhava, acabou cedendo lugar a um ambiente mais conformista, tornando a indiferença uma marca do cenário atual. Mas não é bem assim. O nível de esclarecimento deixado pelas sucessivas *pesquisas de linguagens* teria que se ver com um meio artístico mais complexo. Certamente as condições mudaram, afetando o campo temático e o funcionamento das obras, sem que sua energia interna perdesse com isso. Diante da atual conjuntura, a imensa diversidade de questões que balizam o setor da produção e a ausência de um único polo atrativo que haja sobre ela torna impossível uma descrição genérica do terreno. De todo modo, boa parte das obras continuam a pôr em tensão distintos níveis de relações entre espaços aparentemente desconexos e autônomos do circuito de arte, apelando a uma inteligência formal que se expresse na manipulação artilosa dos materiais e recursos empregados.

A questão sobre uma espécie de sujeição dos trabalhos ao *status quo*, no entanto, é fruto da desilusão do potencial crítico diante do totalitarismo econômico-cultural<sup>3</sup>. E se as obras desempenham um desvio dessa sujeição restaria saber como ele se dá. O *cinismo* foi uma das principais consequências dessas desilusões pós-modernas, se apresentando como uma forma de consciência resignada face ao imperativo do mercado e seu poder de sedução e recuperação dos trabalhos. Ele se apresentou como o mal-estar da consciência pós-revolucionária, sintomatizando o esgotamento

---

<sup>3</sup> Ver sobre esse aspecto os ensaios de Peter Sloterdijk, *Crítica da Razão Cínica*. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2012. E no Brasil o estudo de Vladimir Safatle intitulado *Cinismo e Falência da Crítica*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.



dos ideais modernos e esvaziamento das pretensões críticas e das conseqüentes mudanças estruturais almejadas pelas vanguardas e neovanguardas.

Mas mesmo em um movimento de *internacionalização*, a arte brasileira não viu a tragédia crítica ser sucedida pela farsa cínica. Por aqui o cinismo não adquiriu repercussão em larga escala no campo do debate e da produção estética. O que vimos entre os anos de 1960 e 80 foi, de início o acirramento do viés crítico expresso na ampliação do arco de questões e temas com os quais os artistas vinham tratando. Nos dias que seguem, a diversidade de interesses e assuntos, por um lado, e a demanda de investimento e apelo institucional por outro não enfraqueceu o teor crítico dos trabalhos, que prossegue na prospectivação de sua inscrição cultural em nosso quadro social globalizado.

Se se faz caduca, por exemplo, a crítica que se voltaria a certo entendimento do que seja a arte, isso se dá na medida em que aceitamos sua obscuridade simbólica não como a componente ontologicamente ligada à atividade estética, mas sim como uma condição histórica que parece marcar a intencionalidade artística numa cultura pós-iluminista. E se essa indefinição do conceito de arte gera muito mal-estar por parte do grande público (especialmente sobre a produção contemporânea) ela ocorre, no entanto, num contexto adverso, que se sabe hoje bastante cifrado pela lógica do turismo cultural, alimentada no hedonismo do entretenimento, e que torna o fenômeno artístico um objeto cada vez mais atrativo para as massas.

Suspeita-se que esse caráter apelativo da cultura contemporânea impõe um tipo de relação no mínimo pueril com as obras, recalcando de saída a experiência de estranhamento que elas procuram facultar. Essa atração social estimulada pela



publicidade e certo tipo de interesse que é disposto pelas instituições e mercado fragiliza a pertinência estética dos trabalhos. E isso não é tudo. Os violentos efeitos da massificação e do turismo cultural parecem identificar o desencanto crítico a uma espécie de resíduo romântico, resistindo inutilmente às pressões e diligências institucionais. Sabemos que o mercado se impõe de modo claustrofóbico à toda esfera da cultura<sup>4</sup>. Tendo convertido a arte em capital de investimento, ele ocasiona uma situação paradoxal: a torna a um só tempo bastante exposta, porém muito pouco fruída no que diz respeito à sua *verdade*. Só resta reorientar a questão para lugares menos enfáticos – ainda que mercado, instituições, campo ideológico etc., estejam, direta ou indiretamente, sendo abordados em muitos trabalhos.

Mas tal suspeita da *significância* da arte não é um privilégio da cultura atual. Ela faz parte das condições impostas pela própria sociedade burguesa e sua razão instrumentalizada. Certamente a arte é uma modalidade de pensamento que envolve propriedades e aspectos cognitivos muito particulares, uma forma significativa com lógica própria, que quase nada reitera acerca das dimensões práticas da vida. Um importante legado das pesquisas de linguagens foi explorar e expandir os limites dessa lógica, expondo as condições de sua inserção na esfera da cultura. Substituindo a teleologia moderna por uma modalidade mais imanente de ação, essas pesquisas, como vimos, faziam com que as obras aderissem de modo mais consciente e problemático aos acidentes do terreno.

---

<sup>4</sup> Sobre a ubiquidade do mercado na vida cultural pós-moderna ver, entre outros, os ensaios de Fredric Jameson coletados no volume *A virada cultural: reflexões sobre o Pós-Moderno*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1998.



Se hoje parece ser indefensável a acusação de uma diluição dos experimentalismos é porque o poder de persuasão do mercado e instituições evidenciam a recuperação e domesticação das atuais pesquisas artísticas. Mas se a pergunta pelas condições de possibilidades da arte não incrementa as propostas atuais, isso não quer dizer que não haja algum tipo de incômodo em face das conjunturas que lhes são impostas. O motor das obras continua ancorado no desejo poético de resguardar uma negatividade possível para si, na forma de experiência e de pensamento que jogam com o excesso de informação que o ambiente impõe. Ainda assim, esse *efeito negativo* parece atender estranhamente aos desejos em circulação no meio artístico. Mesmo sendo sua antípoda, a arte caminha junto com as intenções do mercado, restando aos artistas saber fazer uso dos apelos e investimentos que lhe são endereçados. A condenação à liberdade (uma exigência atual das instituições) torna-se o oximoro tardio e pós-existencial da contemporaneidade.

Assim, aquela margem, aquele papel periférico ocupado pela arte parece ceder lugar a outro tipo de lateralidade na vida cultural. Se fazendo visível num confronto que não se dá num quadro diretamente polarizado (de um lado a liberdade artística e de outro os anseios institucionais) os artistas jogam com diversos níveis e componentes sociais que tocam, contrastam ou interagem com as obras. Se envolvido com questões políticas, por exemplo, devem estar ciente dos desafios que se colocam para esse tipo de proposta, pois, para não correr o risco de parecer um



engodo, os trabalhos terão que articular com perspicácia os meios e as contradições expressas em suas formas<sup>5</sup>.

Atualmente os “limites” da arte parecem difíceis de serem apontados. Sua repercussão dentro de um ambiente estruturado para além das tensões dicotômicas entre centro e margem, impõe às obras uma topologia mais complexa. No entanto, o fenômeno estético protagoniza um jogo sutil que destila cada componente da cultura, mercado e processo institucional com o qual se defronta.

### **Bioconceitualismo: exercícios, aproximações e zonas de contato<sup>6</sup>**

Ricardo Basbaum<sup>7</sup>

#### **Resumo**

A partir do desenvolvimento de práticas de ação e intervenção no campo da arte contemporânea, tornou-se necessário demarcar zonas de contato com um território identificado como *bioconceitual*, em que traços da arte conceitual e do conceitualismo se articulam a elementos de configuração biopolítica, presentes nas

---

<sup>5</sup> Sobre esse aspecto é esclarecedor o famoso texto tecida a partir de um diálogo entre Hans Haacke e Pierre Bourdieu, *Libre-Échange*. Paris: Seuil, 1994.

<sup>6</sup> Apresentado no III Simpósio Internacional LAVITS - Vigilância, Tecnopolítica, Territórios, Rio de Janeiro, 2015.

<sup>7</sup> Professor do Departamento de Artes, Universidade Federal Fluminense





formações do circuito de arte em seu processo de reorganização, em curso desde as últimas décadas do século XX: ao mesmo tempo em que se percebe as mutações da arte contemporânea e seu circuito institucional – efeitos da macroeconomia neoliberal sobre o sistema de arte – é preciso considerar a ação de artistas e intelectuais no redesenho de discursos poético-teórico-críticos atentos ao valor do encontro entre sujeito fruidor e obra de arte. No quadro atual, práticas e políticas curatoriais e de mediação, assim como embates em torno dos temas da produção social e da construção do artista, indicam o quanto as questões da espetação/expectação e da imagem do artista se deslocaram para o centro do debate político da arte contemporânea – temas que colocam a produção da obra e o papel do artista como aparentemente subsidiários e acessórios em uma cadeia de produção permeada de automatismos e fortemente regulada. É frente a estas formações que artistas e intelectuais buscam articular práticas poético-teórico-críticas, de modo a desautomatizar e desnaturalizar processos e protocolos e ativar as regiões do encontro, do contato, da experiência, da fala e da escrita.

Começo descrevendo dois termos que em português soam do mesmo modo mas possuem grafias ligeiramente diferentes: *espectação* [com 's'] e *expectação* [com 'x'] – ambos são substantivos derivados de verbos, indicando alguma forma de ação ou seu efeito. Assim, o primeiro termo remete ao verbo 'espectar': “olhar, assistir, apreciar, observar atentamente, contemplar”, ações, todas estas, performatizadas pelo *espectador*, logo um termo bastante familiar. Já o segundo organiza seu sentido em torno de outro verbo, 'expectar' (com 'x', claro), apontando para “estar ou permanecer em expectativa”; encontramos também aqui um *expectador*, cuja condição performativa, desta vez, é “daquele que espera”, mas também de “um desejo de ver, saber, de curiosidade”. Se pensarmos que o tradicional *espectador* (com 's'), presente em exposições, filmes, peças de teatro, etc, se dirige aos eventos atraído por alguma expectativa, ele/ela também seria um *expectador* (com 'x'); – pois enfim, claro, qualquer gesto de atenção indicaria atividade, vontade, desejo de encontro. De tal modo que seria possível articular as duas ações, grafando o termo de maneira a juntar 's' e 'x' no mesmo vocábulo – e teríamos *es/xpectador*.



Trago esta construção inicial pois me parece que a junção dos dois termos indica algo da condição atual do circuito de arte, tal como vem se delineando desde o final do século passado, com as mutações que se instalam aproximadamente desde os anos 1980, sob o impacto da economia neoliberal globalizante: se após a Segunda Grande Guerra o campo da arte se experimenta e se reconhece a partir das linhas de um 'circuito' (ou seja, percebe-se com maior clareza a rede de relações que instauram uma economia específica para este campo de práticas – seja economia da produção de sentido, economia institucional ou o mercado da arte – podendo ser cartografada enquanto um conjunto de relações entre agentes em seus diferentes papéis – artista, público, crítico, historiador, galerista, diretor de museu, curador, etc – e instituições – galeria, museu, centro cultural, associação, espaço independente, etc – e há aí, claro efeito de ideias vindas da cibernética, como o feedback ou mesmo a ideia de rede, permitindo que se visualize como todos os termos se implicam mutuamente), é esta consciência que torna possível o surgimento de uma arte contemporânea, se a tomamos como aquela que se reconhece não mais em um devir historicista (crise das vanguardas históricas) mas se produz a partir de uma dobra da modernidade, escavando as relações entre produção, recepção e distribuição – problematizando-as – e medindo a possibilidade de negociação de sua presença quase que lance a lance, quando se re-elabora continuamente a pergunta (duchampiana) acerca de se a proposição funciona como obra de arte e como. É na direção de uma pesquisa intermídia (múltiplos meios) e inter-, trans- ou extradisciplinar que as experiências caminham, em diálogo com as camadas de institucionalização e inscrição cultural. Em cada interstício ou zona de contato



instala-se uma condição conceitual (a ser retomada adiante neste texto). E é este cenário que com o neoliberalismo e a globalização se intensifica de modo quase exponencial, desdobrando-se no circuito de arte hiperinstitucionalizado do século XXI, estabelecendo relações com a macroeconomia.

Frente a tal ambiência, o exercício da expectativa – as linhas do gesto de, no encontro com a obra, olhar, assistir, experimentar, participar, mesclando-se com o desejo e expectativa de que algo se produza a partir desse encontro – ganha contornos de intensidade particular: seria preciso perguntar, desde logo, como se chega à obra, quando se tem um circuito de arte tão desenvolvido e desdobrado em tantas camadas; ao mesmo tempo, múltiplos interesses concorrem na construção da expectativa e seus efeitos e não é difícil considerar que talvez certas expectativas (de artistas e críticos, por exemplo) não se encontrem diretamente com outras (de patrocinadores e do mercado), apontando com clareza a condição da obra de arte contemporânea como um agregado de interesses diversos que ali se instalam, em combate e negociação.<sup>8</sup> Quando o artista francês Daniel Buren escreve em 1972, em relação à exposição Documenta 5, que “cada vez mais o assunto de uma exposição tende a não ser mais a exposição de obras de arte mas a exposição da exposição como obra de arte” e que “hoje em dia a obra de arte serve apenas de gadget decorativo para a sobrevivência do museu enquanto quadro, cujo autor não será

---

<sup>8</sup> Questão desenvolvida no texto “Quem é que vê nossos trabalhos?”, in *Criação e crítica*, Glória Ferreira e Fernando Pessoa (Orgs), Vila Velha, Seminários Internacionais Museu da Vale, Museu Vale, 2009, pp. 200-208.



outro que o organizador da exposição”<sup>9</sup>, está diagnosticando precocemente certos traços que se consolidam a partir do final do século, especialmente o papel do curador na construção do evento de arte contemporânea e sua relação com os novos fluxos de capital corporativo que se espalham pelo planeta a partir dos fenômenos das bienais e feiras de arte. Afinal, se os grandes eventos se constroem a partir de tal escala espetacular, é de imaginar que aí também se produz um processo de es/xpectação que vai se modificando: basta que se perceba o paradigma fenomenológico – encenado de modo brilhante pelo neoconcretismo brasileiro – do embate corpo/obra, em que a obra se franqueia à percepção em direção à “formulação primeira”, “onde a obra aparece pela primeira vez livre de qualquer significação que não seja a de seu próprio aparecimento”, como escreve Ferreira Gullar, e continua: o não-objeto neoconcreto mantém uma relação com o sujeito que “dispensa intermediário”<sup>10</sup>. A mudança de escala está evidenciada, sendo impulsionada pela re-organização do circuito de arte em sua condição hiperinstitucional em que se multiplicam as camadas de mediação que constituem o evento de arte contemporânea. Hoje, qualquer um desses grandes eventos irá se organizar de maneira que o espaço expositivo seja atravessado por uma arquitetura da exposição, por elementos de museografia, pela camada de sinalização do espaço e das informações técnicas das obras, pelos discursos educativo e curatorial, pelos guias e mapas de orientação para o visitante, pelas marcas e imagens que creditam os patrocinadores e apoiadores, pelas peças publicitárias que expandem o evento

---

<sup>9</sup> Buren se refere ao curador Harald Szeemann. Citado em Jean-François Lyotard, “Plusieurs silences”, in *Des dispositifs pulsionnels*, Paris, Galilée, 1994, pp. 214.

<sup>10</sup> Ferreira Gullar, “Manifesto neoconcreto” e “Teoria do não-objeto”, in *Etapas da arte contemporânea – do cubismo à arte neoconcreta*, Rio de Janeiro, Revan, 1998.



pelo espaço urbano com cartazes, outdoors e outras peças gráficas, pelas estratégias de divulgação que distribuem o evento pelos meios de comunicação e redes sociais, etc – a lista talvez pudesse continuar mais um pouco, indicando a complexidade do arranjo que deve ser coordenado pelo curador e sua equipe, enquanto construtores do evento. Sim, entre tantas camadas – sempre super-elaboradas e sofisticadas, constituindo trama finamente ajustada – devemos encontrar ali as obras, articuladas em conjunto e compondo com cada um dos tópicos apontados acima, em diversas medidas. Certamente, é de se compreender que frente a tal cenário o embate entre espectador e obra, que dispensa intermediários – tal como idealizado pelo neoconcretismo – se torna virtualmente impossível, uma vez que ao se multiplicarem as arestas de contato são muitos os agentes que ali se acoplam, com já foi aqui apontado. Torna-se claro que serão nestas condições que deverá ser praticada a es/pectação, em região superpopulosa de demandas e desejos, corpos e interesses. É a partir da multiplicação de camadas de mediação que o evento vai também construir a seu modo vetores de expectativa (com ‘x’) de modo a orientar e modular as possibilidades de espectação (com ‘s’) – pois, além do artista e seus jogos de linguagem em precisa engenharia, também cada interessado na produção e condução dos efeitos deflagrados pela obra de arte (curador, educador, arquiteto museográfico, patrocinador, etc.) também se posiciona tecnicamente na organização e produção do desenho da visita e planejamento do encontro possível com a obra de arte. Sim, antes que o visitante se acerque e adentre o espaço expositivo, sua presença já se faz sentida, um aparato técnico já o espera – engenharia da expectativa (‘x’), preconditionando possibilidades de espectação (‘s’). Não é possível aqui qualquer nostalgia de “encontros saudáveis em outros tempos



mais calmos”; mas sim reconhecer nos processos em curso ao longo das últimas décadas as ferramentas de linguagem desenvolvidas pelos artistas enquanto modos de resistência, modulação e intervenção frente à economia organizacional da cultura sob a economia neoliberal (rápidos exemplos: Muntadas e o desenvolvimento de projetos seriados de longo prazo mobilizando estratégias da comunicação e mídia; Barrio e as relações arte/vida; Waltércio Caldas e a ultra-evidência da imagem; Cildo Meireles e suas estruturas topológicas; etc).

Em seu modo de manejo da experiência de es/xpectação, o circuito de arte contemporânea em sua formação hegemônica e globalizante, não deixa de incorporar traços do que seriam elementos de governabilidade biopolítica: na medida em que a megaexposição se estrutura como evento que oferece áreas de encontro com o visitante, recebendo espectadores a cada momento em que se constrói o contato das camadas com os corpos que para ali se dirigem, o que está em ação é também modos de se construir subjetividades: no encontro com a obra/exposição se “produzem subjetividades agenciais dentro do contexto biopolítico: produzem necessidades, relações sociais, corpos e mentes – ou seja, produzem produtores. Na esfera biopolítica, a vida é levada a trabalhar para a produção e a produção é levada a trabalhar para a vida”<sup>11</sup>. O que se ambiciona com a experiência de encontro com a obra de arte – experiência que envolve camadas afetivas de contato, ativando o par sensação-conceito – é a possibilidade *transformativa*, se tornar outro após tal encontro, modificador do sujeito e da obra.

---

<sup>11</sup> Antonio Negri e Michael Hardt, *Império*, Rio de Janeiro, Record, 2001.



Está em jogo a mobilização potente de ferramentas para a produção de si e é preciso saber reconhecer o visitante em seus desejos de es/pectador – para esse ponto convergem as forças articuladoras do evento artístico (megaexposição); mas para essa mesma região também se dirige o artista: que se reconheçam essas e outras forças em disputa junto ao agregado de interesses que é a obra de arte – dispositivo que se articula enquanto “*conglomerado* (termo *ativado* por Hélio Oiticica) de alteridades – eu (o artista para fora de si), você, vocês, ela, elas, ele, eles, os amigos, a cultura, a sociedade, a história, etc.”<sup>12</sup> E finalmente, que também se tenha em conta a obra de arte como este composto que vocaciona o descontrolado, o dispositivo incontrolável – no sentido de um composto que não se reduz a qualquer interesse e que se mantém em aberto, disponível sempre para novos acoplamentos. Frente a essa potência, será preciso regulá-lo – tarefa para a qual prontamente se apresentam instituições diversas em variados registros, justificadas sob papéis, responsabilidades sociais (arquivo, colecionismo, patrocínio, mercado) e pactos político-econômicos – mas também conduzi-lo sempre para locais em que esteja à salvo, isto é, em que se articulem protocolos de es/pectação que conduzam para contato aqueles interessados. Mas sempre se pode escapar.

As camadas de mediação, se se prestam ao controle do evento na medida em que os organizadores assim as articulam, através, por exemplo, do projeto curatorial – sobretudo a partir do desenho expositivo proposto, indicando as possibilidades de encontro com as obras – também, é claro, permitem diversas ativações. Se o jogo

---

<sup>12</sup> “Quem é que vê nossos trabalhos?”. V. nota 1.



curatorial se desenvolve na direção de fazer do evento a principal obra a ser percebida, transformado em grande zona de fruição, também ali em cada camada descobrem-se zonas de contato incontroláveis, abertas às mais diversas ativações pelo es/xpectador. Claro, trata-se de um campo onde as diversas partes, em contato multiplicado, franqueiam espaços intermediários em que tudo se toca. Como nos lembra Gilles Deleuze, é na ativação dos espaços *entre* que se pode produzir movimento e mobilizar vetores, ou seja, trazer desvios – e mais, é na região dos intercessores que se produz criação, pois “sem eles não há obra”<sup>13</sup>: na medida em que se compreende a articulação institucional-curatorial em sua construção das camadas de mediação da obra de arte no evento curatorial, traz-se à superfície ao mesmo tempo a cartografia desse jogo de contatos, ferramenta com a qual se produz a possibilidade de intervenção – trata-se ao mesmo tempo de gesto que produz a obra mas também fabrica a intervenção crítica e a fabulação teórica, ou seja, um conjunto de práticas poético-teórico-críticas. Deleuze conduz a fabricação de intercessores na direção da formação de um discurso minoritário<sup>14</sup>: “às ficções pré-estabelecidas”, elaboradas nas estratégias de es/xpectação propostas pelo evento, “trata-se de opor o discurso minoritário, que se faz com os intercessores” – pode-se assim “negociar os modos, os meios, a velocidade”, isto é, resistência. Encontramos aí importantes traços da pedagogia das vanguardas, se se percebe no devir minoritário a construção de públicos (“um povo que falta”, Klee/Deleuze) –

---

<sup>13</sup> Este trecho e os próximos: Gilles Deleuze, “Os intercessores”, *Conversações*, São Paulo, Editora 34, 1992.

<sup>14</sup> As três características do devir minoritário seriam “agenciamento coletivo de enunciação”, “desterritorialização da língua” e a consciência reflexiva de que “tudo é político”. Cf. Deleuze e Guattari, *Kafka: por uma literatura menor*, Belo Horizonte, Autêntica, 2014, pp. 35-53.





assumindo a consciência do antagonismo entre obra e recepção, em que se desenvolvem mediações diversas na construção de um campo instituinte a partir de intensidade sensorial-conceitual própria da obra. Assim, ao mobilizar determinadas ferramentas sensoriais-conceituais nota-se que as camadas de mediação que estruturam o megaevento de arte contemporânea se abrem a uma ativação outra, recuperando relações de intensidade antes apenas percebidas no encontro aparentemente apenas direto e não mediado entre sujeito e obra – a força desse encontro se desdobra e distribui através dos agentes e elementos que compõem a rede do evento e do circuito de arte, indicando linhas que compõem com a tradição da crítica institucional, embora não mais apenas para exteriorizar os diversos arranjos que articulam a instituição e seus interesses na construção do evento, mas sim no sentido de ativá-lo e movimentar de maneira intensiva as possibilidades de se praticar os jogos de expectativa: vontade participativa-colaborativa, desejos de transformação e de fabricação de si, atualização das obras em relação ao presente da intervenção.

A artista Lygia Clark, ao “descobrir”, em 1954, a linha orgânica, desenvolveu poderosa ferramenta sensorial-conceitual que lhe serviu para tantas outras descobertas e experimentos. É possível perceber nessa ferramenta aspectos que aproximam a artista de questões que permearam a arte conceitualista<sup>15</sup> – articulação entre texto e obra; relações arte/vida; uso de meios variados;

---

<sup>15</sup> Cf. Ricardo Basbaum, “Within the organic line and after”, in Alexander Alberro e Sabeth Buchmann (Eds.), *Art after conceptual art*, Massachusetts, MIT Press, Viena, Generali Foundation, 2006, pp. 87-99.



disponibilidade experimental – ainda que tenha iniciado seu percurso a partir de práticas de inscrição construtiva, com o neoconcretismo. Interessa destacar, entretanto, o que seria o principal eixo trazido pela arte conceitual e conceitualismo: fazer da produção da obra também a produção de um problema, sobretudo nos termos de se deixar em aberto questões acerca da natureza da obra de arte – se isto que se produz aqui e agora, frente a este contexto, junto a esta formação cultural, funciona como obra, produz formas de expectativa, articula relações, provoca transformação. Trata-se de articular um dispositivo aberto, atento às mediações que ativa e também inventa. Se a dinâmica conceitualista nos parece um eixo chave da condição contemporânea da obra de arte, a partir da obra de diversos artistas atuantes no período 1960-70, a inflexão proposta por Clark e suas pesquisas em torno do corpo e processos de intensa sensorialização abre as linhas de um conceitualismo orgânico que sempre evitou reduzir-se a jogos de linguagem. Esse é também o percurso de Hélio Oiticica, que sobretudo em seu último período de atividade, em Nova York, foi capaz de reinventar-se mais uma vez como artista<sup>16</sup>, experimentando a intensidade de uma vida cotidiana que não se separava dos modos de produção da obra. São importantes referências para a demarcação de um campo bioconceitual, ao conduzirem de maneira brilhante uma prática poético-crítico-teórica que não descuidou do par sensação-conceito.

---

<sup>16</sup> Pode-se falar de ao menos quatro Oiticicas: HO1 neoconcreto (1959); HO2 parangolés e transobjetos (1964); HO3 pós Whitechapel experience (1969); HO4 em Nova York (1971-78). Cf. meu texto “Hélio Oiticica: exercícios de autoconstrução de si como artista”, in *Hélio Oiticica para além dos mitos*, Bárbara Szaniecki, Giuseppe Cocco, Izabela Pucú (Orgs), Rio de Janeiro, R&L Produtores Associados, 2016, pp. 212-231.



Seria necessário complementar aqui, porém, com as linhas de fuga que compreendem a necessidade de se abrir o campo das relações institucionais do circuito de arte, reconhecendo ali a construção de uma cartografia de produção do evento onde se localizam os diversos agentes e os múltiplos interesses em jogo – enquanto camada atravessada por mecanismos de controle e mediação em que se articulam produção de corpos e formas de vida a partir da economia dos sentidos e das sensações: o campo da arte é também laboratório a partir do qual se organizam modalizadas de gestão e controle coletivo e se organiza o fluxo de desejos de grupo. Estaríamos aí diretamente em terreno onde natureza e cultura se entrecrocaram, uma vez que o território dos experimentos artísticos é região de fabricação de protocolos onde se discute a produção de sentido mais radical, no limite da matéria bruta, ali onde as coisas podem ser incorporadas de modo intenso, em que o sujeito é fortemente exteriorizado – encontros entre coisa e carne, a partir de ritmos e sucessivas aproximações. Há ainda muito a pesquisar – e a prova dos nove continua sendo a alegria.



## Arte e instituições – pontos de contato

Gabriela Kremer Motta<sup>17</sup>

**Resumo:** A partir dos questionamentos de Jean Luc Godard a respeito das intersecções entre arte e cultura, insinuadas no curta-metragem *Je Vous Salue Sarajevo* (1993), o presente artigo propõe reflexões sobre a complexidade das relações entre arte e instituições. Tais considerações têm por base o conceito de compreensão “solidarista do social”, desenvolvido por Boaventura de Souza Santos (2017), em que o sociólogo português defende uma visão das instituições sociais enquanto agentes de neutralização da desigualdade entre os indivíduos. Neste contexto, indagamos em que situações a cultura se institucionaliza e, ao mesmo tempo, por paradoxal que seja, apontamos para a necessidade da existência de instituições que atuem na manutenção do espaço de dissenso da arte.

**Palavras-chave:** Arte, instituições, cultura e sociedade.

Em *Je Vous Salue Sarajevo* (1993)<sup>18</sup>, a partir da decupagem detalhada de uma única fotografia<sup>19</sup>, Godard elabora uma ácida reflexão sobre a relação entre arte e

---

<sup>17</sup> É curadora, crítica e pesquisadora em artes visuais. Bolsista PNPd (Programa Nacional de Pós-Doutorado) junto ao PPG do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas/RS. (2016 – 2020). Doutora em Teoria, Ensino e Aprendizagem da Arte, pela USP (2015).

<sup>18</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=LU7-o7OKuDg>

<sup>19</sup> O fotógrafo Ron Haviv realizou esta tomada em 20 de julho de 1992, em Sarajevo, mostrando civis bósnios no chão, sob a ameaça de armas de soldados sérvios. Segundo Alexandre Carrasco, esta imagem revoltou Godard “pois se vê um soldado chutar um moça ferida, deitada no chão: vergonha do soldado, evidentemente, carrasco sádico e quase desenvolto. Mas vergonha também do fotógrafo, que toma essa imagem sem ir ao socorro da vítima”. Ainda segundo Carrasco, Godard consegue entrar em contato com a moça ferida que aparece na fotografia e pede para ela, não para o fotógrafo, o direito de reproduzir a foto. Disponível em [http://www.revistafevereiro.com/pag.php?r=03&t=08#\\_edn7](http://www.revistafevereiro.com/pag.php?r=03&t=08#_edn7)



cultura. No texto em *off* que acompanha o curta-metragem ele sentencia: *a cultura é a regra, a arte é a exceção. A regra quer a morte da exceção.* Em seu pequeno filme, um libelo em defesa da liberdade e da vida em suas infinitas possibilidades, o cineasta sentencia que a arte (*a exceção*), ao contrário da cultura (*a regra*), *não é dita, é escrita: Flaubert, Dostoyevski. É composta: Gershwin, Mozart. É pintada: Cézanne, Vermeer. É filmada: Antonioni, Vigo. Ou é vivida, e se torna a arte de viver: Srebrenica, Mostar, Sarajevo.*

Destaco essas duas passagens da narração, a primeira evidenciando a tendência à regulação das estruturas socialmente definidas e a segunda afirmando a insubordinação própria da vida (e da arte) enquanto condição necessária para a sua existência, pois elas irão nortear as reflexões aqui desenvolvidas sobre arte e instituições.

Pode se dizer que, ao aproximar arte e vida sublinhando a diferença entre arte e cultura o filme reconhece a singularidade e imprecisão da primeira. Quer dizer, Godard argumenta que a arte (e a vida) estão ligadas a uma prática, a um exercício experimental (pintar, viver, escrever...), e, portanto, manifestam-se pelo sensível, não sendo possível, em relação a elas, definições que lhes antecedam. Ao contrário da cultura – uma série de formulações sobre práticas sociais – a arte *não é dita*, afinal.

Ao mesmo tempo, ainda que tal assertiva prefigure um enunciado metafísico sobre o ser-da-arte – como se a ideia de arte fosse algo que pudesse ser definido a

---

Ao mesmo tempo, esta foto permitiu ao tribunal de Haia julgar e condenar o chefe das milícias paramilitares que atuavam na Bósnia nessa época. Além do que, o fotógrafo foi jurado de morte, pois mentiu a esse mesmo chefe sobre a existência da foto.



priori, independente dos códigos culturais que a engendram – a colocação não está, necessariamente, em desacordo com a noção de que a arte se define histórica e socialmente. Pelo contrário, desafia-nos a não reduzir a organicidade da história e da sociedade à cultura, forma tradicional sob a qual as manifestações sociais são rapidamente subsumidas nos discursos institucionalizados. Assim, ao assumir simultaneamente que a ideia de arte se constrói histórica e socialmente e que a cultura (a regra) quer a morte da arte (a exceção), o filme nos sugere um terceiro enunciado: a cultura, apesar de se configurar por uma prática social, a partir do momento que se vê consolidada, quer definir e delimitar essa prática. Na visão abissal de Godard a cultura não reconhece o que lhe é exterior.

Se o conjunto das práticas sociais, incluindo aí suas manifestações comportamentais, simbólicas e estéticas, reúnem-se sob o conceito de cultura, a cultura, por sua vez, define-se também pelo conjunto de instituições que se propõem a organizar a vida coletiva. É a essa dimensão institucional da cultura que Godard se refere ao associar cultura e regra.

Mas como a cultura se institucionaliza? Como se constituem essas estruturas reguladoras do social? Na nossa sociedade, por mais controversas e limitadas que as instituições culturais possam ser, sua formação está relacionada a um entendimento *solidarista do social*, nos termos do sociólogo Boaventura de Souza Santos. Em tempos de crise ideológica mundial, com a ascensão de líderes fundamentalistas e a consequente fragilização dessas mesmas instituições, é necessário reconhecer a disputa em jogo na própria noção de sociedade. Em um artigo publicado recentemente, Boaventura aponta para diferentes entendimentos do social:



Muito esquematicamente, podemos distinguir na cultura eurocêntrica que serviu de base ao capitalismo moderno dois entendimentos extremos do social. De um lado, o entendimento reacionário, que confere total primazia ao indivíduo e o concebe como um ser ameaçado pelo social. Os indivíduos, longe de serem iguais, são naturalmente diferentes e essas diferenças determinam hierarquias que o social deve respeitar e ratificar. Entre essas diferenças, duas são fundamentais: as diferenças de raça e as diferenças de sexo. No outro extremo está o entendimento solidarista, que confere primazia ao social e o concebe como o conjunto de regras de sociabilidade que neutralizam as desigualdades entre os indivíduos<sup>20</sup>.

A compreensão solidarista do social está na gênese de uma estruturação institucional da sociedade concebida como este conjunto de regras de sociabilidade definidas sobretudo pelo Estado, e que devem ser respeitadas pelo Mercado e pela Sociedade Civil. Algo ligado ao próprio projeto da modernidade, calcado por sua vez na paradoxal noção de autonomia dos campos de produção simbólica, que deixam de ser orientadas pelo poder monárquico e religioso e passam a vincular-se ao Estado moderno, organizado política, social e juridicamente. A compreensão solidarista sobrepõe o coletivo ao individual e considera a igualdade entre os indivíduos um princípio universal e inalienável e não uma contingência.

As análises sociológicas da atual fase do capitalismo, balizadas tanto pelas revoluções eletrônicas e digitais como pelo domínio global do capital financeiro, *o setor do capitalismo mais antissocial por criar riqueza artificial com escassíssimo recurso à força de trabalho*<sup>21</sup>, apontam para uma retomada sem precedentes do entendimento reacionário do social, que apóia-se ideologicamente na defesa de uma desigualdade natural entre os indivíduos para justificar explorações e violações dos

---

<sup>20</sup> SANTOS, Boaventura de Souza. A desimaginação do social. In.: *Jornal de Letras*.pt 08 a 21 de Novembro de 2017. P.27

<sup>21</sup> Idem



direitos humanos. O entendimento reacionário do social adota como medida para avaliar a pertinência de qualquer manifestação humana valores mercadológicos, como sucesso, retorno econômico, valor de uso e de troca, e identificam as instituições orientadas pelo entendimento solidarista do social como entraves para desenvolvimento do projeto liberal.

Ora, já está evidente aqui que, se as instituições de modo geral podem ser vistas como estruturas sociais ligadas a sustentabilidade e durabilidade de determinados constructos sociais, e por conseguinte, ideológicos (pensando na história da arte narrada pelas instituições museais, por exemplo, pode-se dizer que reafirmam, para dizer o mínimo, o racismo e o machismo da sociedade ocidental) estas mesmas instituições são também o espaço social conquistado para justamente abrigar um debate plural de ideias e projetos diversos, acolhendo as disputas inerentes a essas construções sociais.

As instituições sociais, aquilo que Godard aponta como mantenedor de uma dada ordem – a cultura é a regra –, paradoxalmente, são as estruturas capazes de salvaguardar, na nossa realidade social, a diferença, a arte – aquilo identificado com a exceção, com o inominável, com a pluralidade, enfim, com a vida, que a ela, à regra, se opõe. Nesse sentido, as instituições sociais só funcionam socialmente, só contribuem para uma sociedade mais acolhedora e inclusiva, na medida em que lutam contra sua própria institucionalização amortizante, porquanto estão aptas a acolher debates sobre outras formas de ensino, de política, de arte, de sociedade afinal, que não aquelas nas quais estão baseadas.

Até aqui, apontamos para alguns papéis e funções institucionais, bem como para modos de entendimento do social e da relação entre arte e cultura. Em relação





a prática artística, no que tange ao seu entendimento enquanto uma atividade independente das demais estruturas sociais, esta sempre esteve ligada as suas instituições. Quer dizer, só há a preocupação em se ter algo coletivamente definido como arte e algo coletivamente definido como não arte do ponto de vista das suas instituições, por sua vez, estruturas envolvidas na classificação, ordenação e preservação da produção simbólica de um determinado grupo social. Assim, é preciso perceber que as relações entre arte e instituição, desde o surgimento das primeiras estruturas do gênero, como os Salões de Arte de Paris ainda no século XVII e suas dissidências, como o Salão dos Recusados em 1863, e da primeira bienal da história inaugurada às portas do século XX, em Veneza, sempre foram controversas e questionáveis, reforçando a leitura que Godard faz do binômio arte e cultura.

No decorrer desse percurso parece fácil identificar os partidos assumidos pelas instituições culturais em relação à produção artística – e os embates que ocorreram no enfrentamento das limitações estéticas e políticas dessas instituições, como a chamada “crítica institucional” e seu papel na redefinição da função dos museus nas décadas de 60, 70 e 80, ajudam nesse entendimento. Até então, o papel do Estado quanto ao controle dessas instituições ainda é aparentemente dominante e, conseqüentemente, há uma certa clareza quanto ao seu papel político e social. Em tal cenário, como já apontado, desenvolvem-se também disputas ideológicas e equívocos históricos, mas mantém-se a defesa de um espaço capaz de abrigar o dissenso e, possivelmente, de se modificar a partir de divergências, no sentido de ampliar suas concepções.

A questão que se coloca, pensando no campo da cultura no caso do Brasil, tem a ver com a crescente fragilização institucional dessas estruturas sociais, cada



vez mais sucateadas e sem condições econômicas de se sustentarem enquanto instituições públicas, voltadas para a coletividade social. Nesse sentido, indago como podem ser vistos os cada vez mais frequentes episódios de ataques físicos e virtuais às instituições culturais, à artistas e à intelectuais que, grosso modo, defendem a liberdade de expressão e o respeito às diferenças? Ao mesmo tempo, onde localizar os ataques à arte que identificam seus autores com suas obras, que desqualificam manifestações artísticas desconsiderando seus contextos históricos e políticos?

Parte da resposta a esses questionamentos está justamente na troca de prevalência entre quem exerce o poder de regulação dessas instituições, que vem passando do Estado para o Mercado. Esta situação em curso no interior da sociedade é provocada, em parte, pelo próprio Estado através de suas políticas culturais, fortemente apoiadas em leis de renúncia fiscal.

Itaú Cultural, Santander Cultural, Centro Cultural Banco do Brasil, Fundação Bienal de São Paulo, Fundação Bienal do Mercosul, Centro Cultural Caixa Econômica, são instituições culturais vinculadas à instituições financeiras de natureza privada. Ou são instituições financeiras que se apóiam na cultura com intuito de investirem em capital simbólico. De todo modo, desempenham um papel importante no circuito nacional da arte contemporânea e assumem, ou deveriam assumir, responsabilidades sociais próprias do Estado. Tal conjuntura, ao contrário daquela dominante até meados dos anos 80, na qual havia uma certa clareza quanto ao papel social das instituições, exige uma reflexão que busque tangenciar a complexidade da associação entre interesses econômicos e interesses sociais que está no bojo das relações entre cultura, iniciativa privada e Estado.



É a obscuridade do casamento da cultura com o capital dominante que pode endossar a visão de Godard sobre a cultura e sua tendência homogeneizante quando institucionalizada de modo a negar a sua própria heterogeneidade. Ao mesmo tempo, é a arte e sua potencial insubordinação aos cânones que lhe são exteriores que pode encontrar brechas de intervenção cultural em instituições financeiras que se apoiam na cultura, pois a fissura é inerente à subjetividade da arte. De qualquer forma, mercado e cultura não são pares antitéticos e, portanto, não se definem por oposição. No entanto existe um jogo de forças entre tais pólos onde o que se disputa são valores antagônicos – simbólicos e materiais, qualitativos e quantitativos –, porém não excludentes. Interesses econômicos e culturais sempre estiveram associados, mas adquirem contornos específicos na situação contemporânea. E a clareza das ações institucionais e sua capacidade de manter vivo um espaço de dissenso são as condições mínimas para a sua legitimidade social.

As complexidades reveladas pela associação explícita do mercado com a cultura dizem respeito ao específico de uma relação entre dois universos muito amplos, onde o núcleo que desperta o interesse de todos – a arte – não pode ser definido pelo campo que o contém. No entanto, é esse núcleo e o tratamento que ele recebe que pode fazer com que um evento cultural signifique um meio de aproximação entre a arte e as pessoas. A proliferação das exposições de âmbito nacional e internacional a partir dos anos 1980 e a presença cada vez mais explícita do mercado na conformação de um circuito internacional de arte, trouxe à tona uma série de problemas envolvendo, principalmente, as questões de afirmação cultural, de legitimação da arte frente ao global, do espetacular como qualidade, do curador



como autor, da política apoiada na cultura. O que une todas essas questões é o objeto artístico através do qual são feitas essas colocações.

Se para nos aproximarmos de um evento desses as ferramentas podem ser bastante definidas, como as publicações oficiais, os artigos de periódicos, as colocações de autores que estão refletindo sobre as estruturas de circulação de bens simbólicos, o mesmo não acontece com os objetos que conformam esse tipo de evento. A arte exige, para cada manifestação, um novo exercício de aproximação que vai encontrar na própria proposição possibilidades de entrada. É aí que reside a possível saída da encruzilhada em que o campo da arte – e o entendimento solidarista do social – se encontram.

### **Bibliografia**

BOURDIEU, Pierre. *Livre-troca. Diálogos entre ciência e arte*. Pierre Bourdieu e Hans Haacke. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

BUENO, Maria Lucia. *Artes plásticas no século XX. Modernidade e Globalização*. São Paulo: Unicamp, 1999.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas – estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 1997.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2005.

SANTOS, Boaventura de Souza. *A desimaginação do social*. In.: *Jornaldeletras.pt* 08 a 21 de Novembro de 2017.



## Os prêmios no IBEU do Rio de Janeiro: construindo uma imagem positiva dos Estados Unidos no meio das artes<sup>22</sup>

Dária Jaremtchuk

**Resumo:** Neste artigo são analisados o *Prêmio IBEU - Standard Electric*, concedido a Antônio Maia, em 1968, e a Raimundo Colares, em 1970, e o *Prêmio International Telegraph Telephone*, dado a Ivan Freitas, em 1969, como estratégias que visavam a construção de uma imagem positiva das instituições norte-americanas no meio das artes no Brasil. Com isso, esperava-se uma reversão do antiamericanismo identificado na produção artística e cultural no país na década de 1960.

**Palavras-chave:** *Prêmio IBEU - Standard Electric; Prêmio International Telegraph Telephone; Antônio Maia, Ivan Freitas; Raimundo Colares; Salão Esso.*

Durante as décadas de 1960 e 1970, os Institutos Brasil-Estados Unidos (IBEU) foram utilizados para afirmar a qualidade da produção artística e cultural dos Estados Unidos no Brasil. Normalmente, esses centros binacionais ofereciam cursos

---

<sup>22</sup> Essa pesquisa vem sendo financiada pelo CNPq e pela Fapesp. Partes das reflexões desse artigo foram também discutidas no texto “**Políticas norte-americanas e arte brasileira nos anos 1960 e 1970**” a ser publicado no catálogo da mostra “Coleção Roger Wright” pela Pinacoteca do Estado de São Paulo (no prelo).



de língua, organizavam mostras e eventos culturais e mantinham bibliotecas de qualidade. Tornaram-se espaços estratégicos de influência efetiva, sobretudo porque suas ações eram de responsabilidade de personalidades locais, embora fossem apoiados economicamente por agências norte-americanas. Com aparência de cooperação bilateral, tinham bastante dissimulado o caráter de centros de propaganda. Como se pode constatar em relatórios oficiais, o Serviço de Informação Norte-americano (USIS) no Brasil acompanhou de perto as programações dos IBEUs:

A importância dos centros binacionais no Brasil para esse objetivo não pode ser ignorada; ensinando 80.000 alunos de inglês em 53 centros, 19 dos quais recebem suporte do USIS, essas organizações têm sua atribuição em descrever para os brasileiros o que a cultura americana é e como se relaciona com o Brasil. Esses centros geralmente colaboram para ajudar nos esforços de programação cultural do USIS.<sup>23</sup>

Surgidos no Brasil em 1937<sup>24</sup>, esses institutos ganharam impulso na década de 1960, quando suas agendas praticaram “políticas de atração” de modo mais evidente<sup>25</sup>. Por “políticas de atração” entendem-se um conjunto de estratégias levadas adiante

<sup>23</sup> USIA COMMUNICATIONS UNIT, Brasília (DF), Brasil. **Annual Field Proposal For Brazil**. Brasília: 12 jun. 1972. 79 p. Confidential. Localizado na University of Arkansas Library – *Special Collections*, Bureau of Educational and Cultural Affairs Historical Collection (CU), Mc 468, Box 15.F10, Fayetteville, Arkansas, EUA.

<sup>24</sup> Em 13 de janeiro de 1967, o IBEU comemorou trinta anos de existência. Uma pequena nota alguns dias antes no **Jornal do Brasil** lembrou da sua trajetória na cidade carioca: “Fundado em uma sala do Itamarati, o IBEU viveu seus primeiros anos na sede da associação Brasileira de Educação, de lá passando para a Rua México, onde até hoje tem uma filial, e daí expandindo-se por Copacabana, Botafogo, Tijuca, Méier e Bangu, com um total de 7 mil alunos.” In: IBEU faz 30 anos sexta-feira. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 10 jan. 1967.

<sup>25</sup> O IBEU também foi responsável por gerenciar intercâmbios, como mostram notícias de jornal, tais como esta: “Estão abertas as inscrições para bolsas de estudos nos EUA. É preciso ser brasileiro nato ou naturalizado, ter bons conhecimentos de inglês e no máximo 35 anos de idade (para as bolsas de especialização) e de 17 a 20 para as de nível *undergraduate*.”. In: IBEU dá bolsas nos EUA. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 13 jul. 1962. O mesmo modelo se repetiria em abril de 1968. Agenda: bolsas. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 23 abr. 1968.



por setores ligados ao governo dos Estados Unidos que pretendiam reverter a forte rejeição a este país na América Latina. Para esse fim, foram desenhados projetos e ações específicas, como o intercâmbio de intelectuais, cientistas, e artistas, a organização de eventos literários, artísticos e culturais e a circulação de exposições com a produção de artistas norte-americanos pelo continente com o propósito de construir uma imagem positiva daquele país<sup>26</sup>.

Nesse processo, destaca-se o projeto *International Program of Circulating Exhibitions* que o MoMA mantinha desde 1952 e que estava diretamente ligado ao contexto da Guerra Fria europeu<sup>27</sup>. Já na década seguinte, o museu envolveu o continente latino-americano para que também recebesse mostras itinerantes. O IBEU, entre outras instituições no Brasil, recebeu algumas dessas exposições, como, por exemplo, a de Josef Albers, exibida em 1964 como a primeira de um novo e extenso programa interamericano<sup>28</sup>. No ano seguinte, o IBEU exibiu *Letras na Arte Moderna*, mostra que evidenciava a letra e a palavra como elementos de expressão visual<sup>29</sup>.

Antes disso, em junho de 1960, foi inaugurada a Galeria de Artes do IBEU, espaço dedicado às exposições em Copacabana. Para a ocasião, foi organizado um Salão de Artes Plásticas e oferecido um prêmio de viagem aos Estados Unidos para o artista

---

<sup>26</sup> Cabe aqui lembrar que o IBEU abriu-se também para mostras de artistas brasileiros. Entre elas, podem ser citadas a mostra de Ivan Serpa realizada em 1951, com texto de Mário Pedrosa e a primeira exposição do Grupo Frente, em 1954.

<sup>27</sup> ELDERFIELD, John. Preface. **Studies in Modern Art: The Museum of Modern Art at Mid-Century at home and abroad**. New York: The Museum of Modern Art, 1994. p. 7.

<sup>28</sup> LAUS, Harry. Homenagem ao quadrado. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 11 nov. 1964. A mostra seguiu para o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP).

<sup>29</sup> LAUS, Harry. Letras na arte moderna. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 15 dez. 1965.



premiado, que passaria 45 dias naquele país<sup>30</sup>. Considerando-se esse formato, muito provavelmente tratava-se da bolsa padrão oferecida pelo Departamento de Estado. O propósito do prêmio foi atrair o interesse de artistas reconhecidos, além de colocar o espaço de exposições em evidência e assegurar um protagonismo do IBEU no meio das artes. Dentre os quarenta participantes do certame foi selecionado o pintor e gravador Henrique Oswald. Uma pequena notícia, veiculada no **Jornal do Brasil**, informava que o propósito do projeto era marcar a presença dos Estados Unidos no meio artístico, pois desejava ao vencedor o “máximo proveito em sua viagem, assim como [fazia] um convite para que seja[fosse] um grande divulgador da cultura americana quando voltar[voltasse] ao Brasil.”<sup>31</sup>.

Como sugestão das próprias agências governamentais, empresas comerciais foram envolvidas em “políticas de atração”, como se pode ver no *Country Plan* de 1975 para o Brasil: “encorajar companhias americanas sediadas no Brasil a oferecer bolsas a candidatos qualificados. (Nesse momento, a *National Distillers Company* e a *Gillette Corporation* enviaram, cada uma, um aluno para os Estados Unidos por ano).”<sup>32</sup>.

---

<sup>30</sup> JORNAL DO BRASIL. IBEU oferece Prêmio de Viagem aos EUA para artistas da Guanabara. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 16 jun.1960. A sede do IBEU ficava na Senador Vergueiro, 103, e foi transferida em 30 de agosto de 1962 para Rua Visconde do Rio Preto, 36, em Botafogo. A sede para as exposições era exclusiva e localizava-se na Avenida Nossa Senhora de Copacabana, 690.

<sup>31</sup> JORNAL DO BRASIL. Henrique Oswald (Lilico) ganhou o prêmio de viagem-EUA do IBEU. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 27/10/1960. (A Coluna Artes Visuais era assinada com as iniciais F.G., o que se supõe ser Ferreira Gullar. Nos anos posteriores as siglas são substituídas pelo nome do crítico). A Comissão de Arte do IBEU foi composta por Abelardo Zaluar, Carlos Flexa Ribeiro, Leopold Arnaud (adido cultural da Embaixada americana), Marc Berkowitz e Marilu Ribeiro.

<sup>32</sup> DEPARTAMENTO DE ESTADO DOS ESTADOS UNIDOS. Serviço Nacional de Informação. **[Carta]** mensagem n. 27, 15 maio 1974, [de] USIS Brasília (DF), Brasil, [para] USIA Washington (D.C.), EUA. p. 16. Submete o *Country Plan 1975*. Uso Oficial Limitado. Localizado na University of Arkansas Library – *Special Collections*, Bureau of Educational and Cultural Affairs Historical Collection (CU), Fayetteville, Arkansas, EUA. MC 468, Box 14, folder 17.





Dessa forma, o propósito da iniciativa privada em conjunto com setores do governo de oferecer viagens e subvencionar exposições foram duas estratégias comuns de propaganda cultural norte-americana.

A *Standard Oil*, que utilizou seu nome **Esso**, organizou mostras e eventos em diversos países da América Latina. Em seu material de divulgação no Brasil ela assim se apresentava:

Não fazemos arte porque não é nosso negócio. Mas entramos nas atividades artísticas à procura de gente que queira se ajudar, ajudando a sua arte. Para tanto criamos o Salão Esso de Artistas Jovens. [...] Para nós, os artistas plásticos são gente muito importante. Têm algo para dizer, coisas para comunicar, contribuições para fazer.<sup>33</sup>

Durante os anos de 1964 e 1965, foram realizados salões em 18 países da América Latina com o propósito de levar os vencedores nacionais a participarem do *Salão Esso de Arte da América Latina*, na sede da OEA em Washington, D. C.. Mais uma vez, aqui se observa como os interesses econômicos e diplomáticos se dissipavam nas exposições de arte.

No livro **Making Art Panamerican – Cultural Policy and the Cold War**, Claire Fox discute a relação que esses salões tiveram com a Aliança para o Progresso, porque constituíram uma espécie de política cultural que complementava as áreas sociais e econômicas do projeto inicial. Além disso, a autora apresenta o envolvimento da Organização dos Estados Americanos (OEA) nas mostras de arte e discute como, a

---

<sup>33</sup> MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. Artes. Nossa presença. **Esso**. s. p.; s. d. Material de divulgação localizado no setor de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, RJ (MAM/RIO).



partir delas, José Gómez-Sicre formulou um paradigma transnacional de arte latino-americana, que, segundo a autora, ainda permanece na era contemporânea da globalização<sup>34</sup>.

As duas edições brasileiras do *Salão Esso de Artistas Jovens* foram patrocinadas pela *Standard Eletric do Brasil* e ocorreram, em 1965 e 1968, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ). Nessas duas edições do *Salão*, foram expressivos os números de artistas inscritos.

Na primeira delas, o próprio José Gómez-Sicre, que dirigia o Setor de Artes Visuais da OEA viajou dos Estados Unidos ao Brasil para fazer parte do júri, dando assim maior prestígio ao evento<sup>35</sup>. A determinação de que o *Salão Esso* aceitaria artistas

---

<sup>34</sup> FOX, Claire F. **Making Art Panamerican – Cultural Policy and the Cold War**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013. p. 117-178.

<sup>35</sup> Realizado em 1965, o *I Salão Esso* teve o júri formado por José Gómez-Sicre, Quirino Campofiorito e José Geraldo Vieira. O Primeiro Prêmio de Pintura, no valor de Cr\$ 1 milhão, foi para Alberto D’Almeida Teixeira; o Segundo Prêmio de Pintura, no valor de Cr\$750 mil, foi para Yuka Toyota. Já em Escultura, o Primeiro Prêmio, no valor de Cr\$ 1 milhão, foi para Maurício Salgueiro e o Segundo Prêmio, no valor de Cr\$ 750 mil, para Nicolas Vlavianos. Ver: *I Salão Esso de Artistas Jovens*. Rio de Janeiro (RJ) Brasil – Washington (D.C.) EUA. Organização dos Estados Americanos, Esso, Rio de Janeiro, 1965. Participaram da edição que envolvia também ganhadores de outros países, realizada em abril de 1965, e que ocorreu nos Estados Unidos, os artistas brasileiros Alberto Teixeira, Maurício Salgueiro, Nicolas Vlavianos e Yutaka Toyota. No júri dessa edição internacional, estiveram Alfred H. Barr, Gustave Von Groschwitz e Thomas M. Messer. Ver: *Esso Salon of Young Artists*. Washington (D. C.), abr. 1965. Logo depois, trinta e quatro obras desse conjunto foram exibidas na Galeria IBM em Nova York. Desta vez, apenas Alberto Teixeira foi incluído. Ver: *Young Artists of Latin America*. Sponsored by the Esso Companies, 25 maio a 18 jun. 1965. Durante cinco anos, a mostra foi ainda exibida em outras cidades norte-americanas. Para essa informação, ver: *Esso Salon of Contemporary Latin American Artists*. A New, Permanent Collection. Lowe Art Museum. University of Miami, Coral Gables, Flórida, 9 dez. 1970 a 31 jan. 1971. Essa instituição recebeu 59 peças do *I Esso Salon* para incorporá-las em sua coleção permanente. Detalhes sobre essa aquisição, consultar <<http://www.essosalons.artinterp.org/omeka/about-the-esso-young-artists-salons>> (acesso em 7 ago. 2016). Já o *II Salão Esso* foi realizado em fevereiro de 1968. Dessa vez, a gravura foi incluída e o júri foi composto por Maria Eugênia Franco, José Roberto Teixeira Leite e Frederico Moraes. Os vencedores na categoria Escultura foram Fernando Jackson Ribeiro, com o Prêmio Esso, de NCr\$ 3.000; a dupla Elke Hering e Hamilton Cordeiro recebeu o Prêmio Aquisição, de NCr\$800. Na categoria Pintura, o Prêmio Esso, de NCr\$3.000, foi para Vilma Pasqualini e o Prêmio Aquisição, de NCr\$ 2.000, para Raimundo Colares. Na categoria Gravura, o Prêmio Esso, de NCr\$3.000, ficou com Sérgio Lima, e o Prêmio Aquisição, de NCr\$ 800, para Rubens Gerchman. A taxa de recusados nessa mostra foi de 90%. Ver: **O Globo**, Rio de Janeiro, 29 fev. 1968. Não foram localizadas informações sobre a realização da segunda edição internacional do *Salão Esso*.



com idade de menos de 40 anos era um protocolo comum na década de 1960 e essa convenção era conveniente nessa mostra, considerando a efetividade das “políticas de atração” em jovens com perfil de destaque e de liderança.

Além dos *Salões Esso*, a empresa *Standart Eletric do Brasil* patrocinou outros dois prêmios de viagens ao exterior para artistas que se destacaram em mostras no Rio de Janeiro. Nas duas edições, de 1968 e de 1970, as exposições com obras dos vencedores foram levadas para o Brazilian-American Cultural Institute (BACI) com sede em Washington, D.C.<sup>36</sup>. Assim, Antônio Maia e Raimundo Colares tiveram suas obras lá expostas e ambos viajaram para os Estados Unidos, como se verá mais adiante.

Aqui cabe destacar apenas que nos dois casos houve um complexo envolvimento no traslado das mostras e dos artistas ainda do Departamento de Estado e da diplomacia brasileira.

Também no que se refere ao patrocínio das artes pelo meio empresarial, o caso do prêmio dado pela *International Telephone and Telegraph* (ITT) a Ivan Freitas merece uma análise em separado, porque a empresa se utilizou de obras de arte para fazer sua própria propaganda<sup>37</sup>.

### ***Prêmio IBEU - Standard Electric de 1968: Antônio Maia***

Em setembro de 1968, a imprensa noticiou o lançamento de uma bolsa de artes plásticas para os que haviam se destacado em mostras individuais naquele ano.

---

<sup>36</sup> O Brazilian-American Cultural Institut (BACI) foi oficialmente criado em 1964 em Washington, D.C. e encerrou suas atividades em 2007. Embora fosse uma organização não lucrativa regida pelas leis norte-americanas, permaneceu ligado à Embaixada Brasileira na capital dos Estados Unidos.

<sup>37</sup> ÚLTIMA HORA. Brasileiro organiza exposição nos EUA. **Última Hora**, Rio de Janeiro, 26 out. 1970.



Haveria uma Comissão de Arte do IBEU que elegeria três artistas e, posteriormente, um júri indicaria o vencedor de uma viagem e estadia de quatro a seis semanas nos Estados Unidos. A programação do deslocamento interno seria feita pela Divisão Cultural da Embaixada Americana e o vencedor teria ainda uma mostra na Galeria do IBEU no Rio de Janeiro<sup>38</sup>. Em 16 de dezembro de 1968, foram divulgados os nomes dos três artistas mais votados: Ione Saldanha, Antônio Maia e Ivan Serpa. A segunda comissão, desta vez composta pelo Adido Cultural da Embaixada Americana, pelo presidente da Comissão de Artes Plásticas e por um membro nomeado pela comissão preliminar, selecionou Antônio Maia<sup>39</sup>. Anunciou-se que a escolha deveu-se ao “seu talento, persistência e contemporaneidade, aliados a uma inquieta juventude, [que] aproveitará bem desta viagem de observação no maior centro de criação artística do mundo moderno.”<sup>40</sup>. Assim, em 1969, Maia seguiu para uma turnê pelos Estados Unidos e para exibir seus trabalhos no BACI.

Maia, que havia nascido em Carmópolis, no Sergipe, era comumente apresentado como um artista autodidata que, com um apurado processo de aprendizagem, refinou seu trabalho. Os críticos chamavam esse processo de “evolução erudita”. Ligadas à cultura popular nordestina, em suas primeiras pinturas, as efígies de ex-votos concorriam com uma fatura rica na superfície da tela, que na realidade era composta de texturas com rendas coladas. Paulatinamente, os trabalhos foram se

---

<sup>38</sup> AYALA, Walmir. Uma bolsa americana. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 18 set. 1968.

<sup>39</sup> *Ibid.*, 16 dez. 1968.

<sup>40</sup> AYALA, Walmir. Artes na semana. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 23 dez. 1968. Deve-se notar que em nenhuma das notas publicadas pelo jornal o nome da empresa *Standard Electric* havia sido mencionado, informação adicionada apenas nas etapas seguintes.



depurando até darem lugar a superfícies de cores planas, com contornos sutis de partes de corpos que ainda remetiam às imagens de ex-votos.

Em 1968, Vera Pedrosa observou que, apesar de Maia ter permanecido fiel aos temas populares de sua infância de nordestino,

[...] sua maneira de lidar com as imagens mudou. Antes, aproximava-se de seus mitos de um modo nostálgico, apegado. O envolvimento do artista era total. Em termos pictóricos, isto se traduzia no recurso à colagem, onde utilizava rendas e panos bordados, como quem não consegue se desfazer de suas relíquias pessoais. [...] Agora, com uma técnica muito rigorosa, ‘limpou’ a superfície. Utilizando elementos do desenho, faz uma pintura quase narrativa.<sup>41</sup>

Manter-se fiel ao seu próprio processo e ficar longe dos modelos replicantes da arte vinda do estrangeiro foram dois dos atributos mais frequentes nas análises das obras do artista. Maia oferecia a imagem de uma “arte popular” que se modernizava, referência perfeita para os propósitos de exportação de um modelo de nacionalidade explorado pela ditadura militar.

Recebendo o prêmio *IBEU - Standard Electric*, Maia fez a viagem-padrão oferecida pelo governo norte-americano, que englobava instituições universitárias e artísticas de cidades das duas costas norte-americanas, incluindo ainda Chicago.

Mesmo em viagem, suas impressões sobre o percurso apareceram em nota publicada pela imprensa: “Cheguei ontem de Washington e a programação aqui [Chicago] é excelente.”<sup>42</sup>. Essas repercussões davam ainda mais evidência e importância ao *Prêmio IBEU - Standard Electric*.

---

<sup>41</sup> PEDROSA, Vera. Maia: iconografia. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 6 nov. 1968.

<sup>42</sup> JORNAL DO BRASIL. Das artes. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 24 out. 1969.



Como uma espécie de celebridade, seu retorno, no início de novembro de 1969, foi noticiado por vários periódicos. No **Jornal do Brasil**, por exemplo, com o título *Americanos não pintam mais a mulher*, constava a declaração do artista de que a tendência da pintura era fixar coisas, deixando de lado a figura da mulher. No Galeão, disse o pintor sergipano que “o movimento pop continua[va] a predominar nos EUA”<sup>43</sup>. As invariáveis informações sobre as impressões do artista em sua chegada levam a supor que o conteúdo provinha de algum *briefing* que produzido e enviado à imprensa<sup>44</sup>.

O crítico de arte Walmir Ayala concedeu todo o espaço de sua coluna no **Jornal do Brasil** para que Maia expusesse o relato de sua viagem. Em tom entusiasmado, ele declarou que “nesse prêmio, o artista tem a oportunidade de ver o que há de mais importante na matéria por ele escolhida e dentro de uma ótima programação do Departamento de Estado Americano. Não se perde tempo e tudo funciona à perfeição. São seis semanas que valem por seis meses.”. Em seguida, apresentou de modo deslumbrante o roteiro que fez e resumiu as exposições vistas, os encontros e as instituições visitadas<sup>45</sup>.

Se o intuito desses prêmios era provocar um visão positiva no bolsista/visitante, no caso de Maia a resposta foi exemplar, pois ele não manifestou qualquer ressalva ou

---

<sup>43</sup> JORNAL DO BRASIL. Americanos não pintam mais a mulher. **Jornal do Brasil**, 3 nov. 1969. No jornal **Última Hora** da mesma data, a manchete foi quase a mesma: *Americano não pinta mais mulheres*. Já no **Diário de Notícias**, de 2 de novembro de 1969, o conteúdo da nota era o mesmo, mas o título era *O objeto é a arte do momento*. E na **Gazeta de Notícias**, de 2 de novembro de 1969, sob a manchete *Americanos não pintam mais a mulher: só coisas*, o conteúdo se repetia.

<sup>44</sup> A repercussão da viagem teve ainda outros desdobramentos, pois o artista expôs *slides* sobre ela na Galeria do IBEU em Copacabana, no dia 25 de novembro de 1969.

<sup>45</sup> AYALA, Walmir. Um prêmio de viagem. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 6 nov. 1969. As cidades visitadas teriam sido: Washington, Chicago, São Francisco, Oakland, Berkley, Los Angeles, Nova York e Filadélfia.



crítica aos lugares pelos quais passou. Os comentários extrapolavam o âmbito das artes e incluíam também aspectos comportamentais, como a “liberdade” que pôde observar na visita a São Francisco:

Por falar em erotismo, a liberdade neste sentido é total nos Estados Unidos. Nudez já é coisa secundária. Há uma verdadeira exaustão do erótico, encarado com naturalidade e a disposição de quem quiser ver, como uma realidade irrefutável. Uma posição sadia, a meu ver. Voltando à viagem programada devo salientar o tempo que passei em São Francisco e arredores. [...] Além do proveito pessoal da viagem, tive duas exposições programadas pelo Itamaraty, uma já feita em Washington e outra que será realizada brevemente em Nova Iorque.<sup>46</sup>

Várias matérias publicadas enfatizavam como os novos ambientes não deixaram de provocar transformações no trabalho do artista:

O problema da preocupação com a cor pode ser consequência da minha viagem aos Estados Unidos em setembro do ano passado. Na Filadélfia, por exemplo, me despertou enorme interesse a cor das árvores. Nova Iorque, que é uma cidade completamente cinza, tem em compensação uma iluminação artificial feérica. Essas coisas devem ter influído na minha nova cor.<sup>47</sup>

O texto ainda descrevia uma pintura em que o tema era a bandeira americana com cinza-azulado na parte inferior, com listras vermelhas na parte superior e um anjo em tons de azul com rosto e pés em ocre no primeiro plano. No trabalho denominado “Espetáculo Matinal”, sob raios de sol, havia uma multidão apoiada em estrelas, próprias também da bandeira americana<sup>48</sup>. Parece que o símbolo da nacionalidade

---

<sup>46</sup> *Ibid.*

<sup>47</sup> JORNAL DO BRASIL. Antônio Maia. Do ex-voto ao homem. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 25 jun. 1970.

<sup>48</sup> *Ibid.*



americana, que o artista deve ter notado em todas as partes do país, não deixou de lhe assombrar. A análise da pintura chamava a atenção para o surgimento de uma nova paleta, assim como para o pesar e a tristeza nas silhuetas das cabeças pintadas. Apesar do entusiasmo demonstrado pelos Estados Unidos, quando ganhou o *Prêmio de Viagem ao Exterior*, Maia preferiu se estabelecer em Barcelona. Poderia-se aventar que viver nos Estados Unidos requeria, além do domínio da língua, uma rede de apoio e de contatos, que o artista pareceu não ter. A opção pela Espanha, disse ele, foi porque era um país mais barato e possível de se viver com a bolsa de U\$500, cuja “regularização” o artista ainda aguardava <sup>49</sup>. No entanto, reconheceu que havia um fascínio por aquele país que sempre quis conhecer devido às festas religiosas. Voltaria ao Brasil dois anos depois, após ter exposto em várias outras cidades na Europa.

Em 1973, já no Brasil, ele fez um balanço comparativo entre a situação do artista brasileiro com o que viu em suas duas experiências internacionais:

O artista, principalmente o jovem, tem mais cobertura e incentivo do que na Europa e Estados Unidos. Colunas diárias nos jornais, cobertura permanente pela imprensa, prêmios como o ‘Prêmio de Viagem ao Estrangeiro’ com direito a bolsa de 2 anos oferecido pelo Ministério da Educação e Cultura através do Salão de Arte Moderna, são coisas que não se vê lá fora. [...] Lá a coisa já se estabilizou. No Brasil ainda está em formação, mas é inegável que o apoio oferecido ao artista é fantástico. A diferença está apenas no campo econômico. Lá o artista desfruta de maiores recursos, enquanto aqui ele sofre muito na busca do material para trabalhar. Mas já existem compensações tais como o mercado nacional de compra que está evoluindo satisfatoriamente. Na verdade o mercado brasileiro já garante uma estabilidade ao artista de artes plásticas.

---

<sup>49</sup> Vários dos artistas desta pesquisa que receberam o *Prêmio de Viagem ao Exterior* tiveram atraso em começar a receber o valor da bolsa. Amílcar de Castro, por exemplo, chegou a acionar um advogado para começar a recebê-la.





Os leilões de arte se sucedem e a classe média está entrando firme na compra de pinturas através de planos de financiamento.<sup>50</sup>

Tal animação com a cena brasileira deve-se a um certo aquecimento do mercado de arte brasileira devido ao milagre econômico do início da década de 1970. Além disso, o suporte que o regime ditatorial manteve durante os anos de ditadura às artes como fachada de ‘normalidade’ subjaz às comparações feitas pelo artista. No entanto, apesar da análise otimista, com o passar dos anos, Antônio Maia acabou por ser um nome cada vez mais rarefeito na cena artística brasileira. Permaneceu pintando temas relacionados às silhuetas de ex-votos modernizadas.

O caso de Maia parece ter sido exemplar no que diz respeito à associação de seu nome com o do Departamento de Estado e com a *Standard-Elétric* por meio das manchetes de jornais onde ainda apareceu ao lado de autoridades do governo norte-americano e de empresários. Quando retornou do tour pelos Estados Unidos, ocupou longos espaços na imprensa com depoimentos e com reprodução de suas obras. Não fosse isso suficiente, quando recebeu o *Prêmio de Viagem ao Exterior* e foi viver na Europa, realizou inúmeras mostras em Embaixadas e Consulados brasileiros. Nesses casos, além de contar com a simpatia do meio diplomático, suas pinturas de ex-votos modernizados ofereciam uma imagem de brasilidade bastante conveniente para ser exibida em tempos de ditadura militar, uso das artes que a diplomacia brasileira fez no complexo cenário das décadas de 1960 e 1970.

### ***Prêmio IBEU - Standard Electric de 1970: Raimundo Colares***

Em fevereiro de 1970, Walmir Ayala anunciava em sua coluna a realização do segundo prêmio oferecido pela empresa norte-americana:

---

<sup>50</sup> VIEIRA, Jonas. Antônio Maia: pintura é para se gostar. **A Notícia**, Rio de Janeiro, 16 abr. 1973.



O IBEU, sob o patrocínio da Standard Electric e através de seu Conselho de Arte, conferiu no ano passado um prêmio de viagem de seis semanas aos Estados Unidos ao pintor Antônio Maia. O sucesso da promoção, o aproveitamento do artista, a retribuição generosa em termos de vários diálogos ilustrados sobre o movimento artístico americano animaram a Standard Electric a repetir o prêmio.<sup>51</sup>

Sem dúvida que, após esse resultado promissor, os ânimos para a repetição da experiência estavam exultantes. Desta vez, Amélia Toledo, Emanuel Araújo e Raimundo Colares<sup>52</sup> haviam sido os artistas indicados, sendo este último o escolhido “por sua qualidade, pela consequência de seu trabalho com as linhas da vanguarda americana, por ser jovem e estar no ponto exato de poder aproveitar uma oportunidade como esta.”<sup>53</sup>

Os aspectos de proximidade dos trabalhos de Colares com a produção norte-americana foram utilizados mais de uma vez pela mídia para justificar a escolha. Além disso, anunciava-se que a premiação era decidida por personagens de fora do âmbito artístico:

---

<sup>51</sup> AYALA, Walmir. Prêmios do IBEU. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 4 fev. 1970. É importante sinalizar que havia outras categorias de premiações, como na área teatral, por exemplo. Concedia-se um prêmio anual para a melhor montagem carioca de texto americano. Mas, por não serem o foco dessa pesquisa, essas premiações não foram analisadas neste trabalho. Em algumas ocasiões, houve a presença significativa de público, como informa o relatório do USIS: “um especial e notável resultado foi obtido no Centro Binacional do Rio [IBEU] em conexão com o segundo prêmio anual pela melhor Peça Americana da estação, A história do Zoo.” [“an special noteworthy result was obtained in the Rio Binational Center in connection with the second annual prize for the season’s best American Play, The Zoo Story.”] Ver: COUNTRY PUBLIC AFFAIRS OFFICE, United States Information Agency (USIA), Information Service (USIS), Washington (D.C.), EUA. [Carta] n. 3, 7 jul. 1970, [de] USIS Rio de Janeiro [para] USIA Washington (D.C.). Informa sobre atividades culturais patrocinadas pelo USIS Brasil/Janeiro-Junho de 1970. Não-classificada. Localizada na University of Arkansas Library – *Special Collections*, Bureau of Educational and Cultural Affairs Historical Collection (CU), Fayetteville, Arkansas, EUA

<sup>52</sup> “É esta a segunda vez que o prêmio é concedido (o premiado do ano passado foi Antônio Maia) e Colares chegou às finalistas juntamente com Amélia Toledo e Emanuel Araújo.” In: MORAIS, Frederico. Prêmio do IBEU para Colares. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro. 12 mar. 1970. Em pequenas notas na imprensa, a ITT aparece também como patrocinadora da viagem do artista. Ver: MARCONDES, Sérgio. Vencendo concurso realizado no Rio... **O Jornal**, Rio de Janeiro, 25 out. 1970.

<sup>53</sup> ZÓZIMO. Das Artes. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 12 mar. 1970.



Assim o prêmio do IBEU não deve ser para a melhor exposição do ano, mas para aquela exposição que reúna mais condições de aproveitamento: juventude, apetência de conhecimento, margem de aproveitamento, etc. [...] Apesar do tumulto de conceitos e pontos-de-vista para a seleção da Comissão de Arte do IBEU, chegou-se, em dois escrutínios, à escolha de excelentes nomes finalistas: Amélia Toledo, Raimundo Colares, que no meu ponto-de-vista reúne com mais força todos os elementos de justificativa do prêmio que defendi acima. Esta última decisão [...] depende de uma outra comissão, após prévio contato com os artistas selecionados. [...] Enfim, qualquer que seja o resultado **dessa estranha segunda comissão, composta de personagens da Embaixada americana e da firma patrocinadora do prêmio**, já temos a certeza de que um elemento de valor, jovem e com visão bem atualizada, é que desfrutará da breve e fecunda visita aos mais importantes centros de arte norte-americanos.<sup>54</sup>

Ayala não parece se indispor completamente com a segunda comissão composta por figuras do meio político e empresarial, pois vislumbrava uma juventude apta a desfrutar do prêmio e trazer ‘frutos’ para o meio brasileiro.

Raimundo Colares, segundo sua irmã Therezinha Collares, teria saído de Montes Claros, Minas Gerais, ainda na metade do 3º ano do Científico, com uma bolsa da Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE)<sup>55</sup>, para terminar o curso em Salvador. Em seguida, deveria cursar Engenharia Civil na Universidade da Bahia, o que não aconteceu por ele ter dispensado a bolsa e ter ido viver no Rio de Janeiro em 1966<sup>56</sup>. Ainda em Salvador, conheceu jovens admiradores de Mondrian, Klee, Kandinsky e também interessados na arte concreta. Colares considerou essa convivência importante para as suas futuras decisões, pois apesar de ter continuado a fazer paisagens, a geometrização foi incorporada<sup>57</sup>.

---

<sup>54</sup> AYALA, Walmir. Prêmio do IBEU. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 4 fev. 1970. O grifo da pesquisadora.

<sup>55</sup> As bolsas da SUDENE têm a sua criação relacionada com verbas concedidas e com a política da Aliança Para o Progresso.

<sup>56</sup> COLLARES, Terezinha. **Raimundo Colares**. Manuscrito localizado no Arquivo MAM/RJ. p. 1 (3 p.).

<sup>57</sup> TRISTÃO, Maristella. Artista mineiro ganha o Rio. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 19 jan. 1969.



Para ele, o Rio de Janeiro era o “verdadeiro centro cultural” e foi lá que conseguiu em poucos anos fazer uma carreira vertiginosa, não sem antes sobreviver como guia de turismo, intérprete, professor, desenhista de letras e monitor no Museu de Arte Moderna (MAM/RJ)<sup>58</sup>. Em 1967, Antonio Dias o teria convidado para participar da mostra *Nova Objetividade Brasileira*. No ano seguinte, Colares conseguiu o segundo lugar no *II Salão Esso* e mais a isenção do júri no *Salão Nacional*. Já em 1969, obteve o primeiro prêmio no *Salão dos Transportes*. Assim, seus trabalhos, com imagens que lembravam a combinação de carrocerias e laterais de ônibus, acabaram por provocar um debate sobre as características de suas produções, que combinavam o rigor formal da tradição construtivista com a cultura pop.

Quando acusado de fazer arte americana, ele se defendia dizendo que nunca tinha viajado para além do Rio e que os ônibus, referências constantes em suas pinturas, relacionavam-se com a moderna urbe carioca. Admitia, porém, ter crescido lendo gibis<sup>59</sup>, revistas em quadrinhos, e ter assistido a muitos filmes do cinema americano durante a infância e a adolescência<sup>60</sup>. Dizia que desenhava desde criança e que seus primeiros trabalhos assinados eram de 1959, quando fez retratos de artistas de cinema, cópias de cartões postais e paisagens de Montes Claros<sup>61</sup>.

Em sua viagem, provavelmente, repetiu o mesmo percurso de Antônio Maia. Os “gibis” e as pinturas foram exibidas no BACI entre 13 de novembro a 4 de dezembro

---

<sup>58</sup> JORNAL DO BRASIL. Raimundo Colares. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 26 mar. 1970.

<sup>59</sup> Lançada em 1939, **Gibi** foi a primeira revista de histórias em quadrinhos no Brasil.

<sup>60</sup> MAURÍCIO, Jayme. Colares: o ônibus e as barreiras a vencer. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 3 set. 1969.

<sup>61</sup> JORNAL DO BRASIL. Raimundo Colares. A afirmação do autodidata. **Jornal do Brasil**, Rio DE Janeiro, 25 jun. 1970. Cabe aqui ainda sinalizar que ele ficou preso por dois dias porque, em uma batida policial, estava sem sua carteira profissional. In: **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 20 mai. 1970 (Seção *Gente*). Outra nota na imprensa informa que ele “jogou pedra nas vidraças do MAM. Está preso”. In: LAMARE, Germana de. A goela da fera. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 18 dez. 1970.



de 1970. Nesse mesmo ano, receberia ainda o prêmio de *Viagem ao Exterior*, mas desta vez preferiu se estabelecer em Trento, na Itália, passando antes um período em Nova York no apartamento de Hélio Oiticica.

Com essas duas premiações, ganhou ainda maior espaço nas notícias dos jornais, o que lhe possibilitou falar sobre seus próprios trabalhos:

Os ônibus e os automóveis em alta velocidade preocupam-me, participam esteticamente da minha obra porque tento relacioná-los com o homem, a rapidez de sua vida, de seu progresso. Meu trabalho sugere a velocidade dos acontecimentos e é a tentativa de coordenação dos mesmos. [...] Minha primeira preocupação foi sair da tela para o espaço. Formas soltas da parede. O problema financeiro me impediu de materializar meus projetos, porque, em realidade eles já existem. Por outro lado, consegui isto, plenamente, através dos últimos trabalhos, os livros-objetos, que são de realização mais fácil, com papel mais barato – o papel – tendo conseguido, assim, esta saída virtual para o espaço, e, também, espontaneamente, uma coisa que muito me preocupava, que era a participação do espectador. [...] este livro é constituído de folhas de papel em duas cores, com cortes semelhantes às trajetórias dos ônibus, e que o espectador vai, ao mexer, dispor de novas combinações. Há em cada página o elemento - surpresa, motivando uma busca que identifique a sensibilidade do espectador, integrando-o a uma determinada forma. Este trabalho, com características lúdicas, pode servir de protótipo a uma produção de massa [...].<sup>62</sup>

Denominou seus livros-objetos de “gibis”, espécie de livros de artista compostos de páginas de pura cor (normalmente com a combinação de duas cores contrastantes) e formas geométricas recortadas. Ao serem manipuladas e desdobradas, elas se destacavam e se reorganizavam em múltiplos rearranjos espaciais. Talvez aqui seja importante lembrar que, quando adolescente, Colares havia trabalhado em uma

---

<sup>62</sup> O GLOBO. Prêmio IBEU-70 explica técnica. **O Globo**, Rio de Janeiro, 20 mar. 1970.



papelaria em Montes Claros, onde manipulou e conviveu “com postais, papéis coloridos”<sup>63</sup>.

Também no caso de Colares, as notas na imprensa brasileira reafirmavam positivamente sua experiência nos Estados Unidos:

Se toda a minha viagem pelos Estados Unidos tiver o mesmo êxito que tiveram minhas viagens a Nova Iorque e Washington, isso será fantástico. [...] O de que mais gostei em Nova Iorque foi o Museu Guggenheim. Sua Arquitetura é maravilhosa. Senti imenso prazer em caminhar pela rampa circular em torno da qual se acham as telas. É como se fosse um museu aerodinâmico. Espero voltar a Nova Iorque no fim de minha viagem para visitar outras galerias.<sup>64</sup>

A vibração de Nova York o teria atraído para uma segunda viagem, quando passou uma parte de seu prêmio do *Salão Nacional* por lá. Hélio Oiticica o hospedou em seu *loft* e assim se referiu ao cotidiano de Colares e ao que produziu:

Iniciou as DOBRAGENS, livros desdobráveis espetaculares [...] compra sem parar *comics* revistas ídolos cine-rock lê peças do FUTURISMO ITALIANO, etc. e vê sessões diárias de filmes antológicos no ARCHIVES: o artista de rigor e coerente q com DIAS é o q me interessa por aqui: whoelse?<sup>65</sup>.

Nova York deve ter despertado o interesse de Colares em explorar suportes tecnológicos. Assim, em 1972, durante essa segunda estadia na cidade, realizou filmes em que a fragmentação e a decomposição, características de seus trabalhos

---

<sup>63</sup> COLLARES, Terezinha. **Raimundo Colares**. Manuscrito localizado no Arquivo MAM/RJ. p. 1 (3 p.).

<sup>64</sup> ÚLTIMA HORA. Brasileiro organiza exposição nos EUA. **Última Hora**, Rio de Janeiro, 26 out. 1970. A nota informava ainda que a turnê havia começado em 21 de setembro e que Colares regressaria ao Brasil em novembro.

<sup>65</sup> OITICICA, Hélio. **[Carta]** 1º maio 1972, [para] Daniel Más. New York, EUA. Arquivo HO 00449.72.



plásticos, repetiam-se. Em todos eles, o artista teria colocado em frente à câmera um canudo ótico que resultava em imagens decompostas pela cor, similar a um caleidoscópio. Diferentemente de suas pinturas e livros de artistas, que já avançavam no plano, a experiência com os filmes lhe trouxe ainda mais fortemente a sobreposição dos planos e a profundidade como elementos plásticos novos. Lygia Canongia descreveu esse canudo ótico como “composto por lâminas de acetato de diversas cores que, de acordo com a movimentação das lâminas ou a cor evidenciada, reflete a imagem invertida ou distorcida”. Ela destacou ainda a ênfase na mobilidade, além da fragmentação nos três filmes que o artista tinha realizado em Nova York: *Trajatórias, Gotham City, Broadway-Boogie-Woogie*<sup>66</sup>.

Em carta à Aracy Amaral, Colares explicou como perdeu essa produção. Sua câmera havia sido roubada e junto com ela se foram os 8 *reels* de *Broadway Boogie-Woogie*. Sobre esse filme, diria que se tratava de sua terceira experiência com

[...] uma espécie de caleidoscópio que uso para distorção/melhor seria chamar de decomposição da imagem uma pena o roubo [...] porque não sei quando poderei voltar a n.y. de qualquer modo não tem muita importância o fato de ter sido rodado na zona bdway times square 42<sup>a</sup> st. é certo que ali tinha concentrado bastante luz neon em movimento e de efeitos impressionantes naturalmente farei de novo nem que seja ‘copacabana boogie-woogie’.<sup>67</sup>

Passada a segunda temporada em Nova York, estabeleceu-se em Trento, onde permaneceu a maior parte do tempo relativo à bolsa. Após ter vivido oito anos em

---

<sup>66</sup> CANONGIA, Lygia. Raymundo Colares. Quase Cinema. Cinema de Artista no Brasil, 1970/80. Arte Brasileira Contemporânea. Caderno de Textos. Rio de Janeiro: Edição FUNARTE/Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1981. p.26.

<sup>67</sup> COLARES, Raimundo. [Carta] 5 mar. 1973, Trento, [para] Aracy Amaral, na preparação da Expo-Projeção. Publicada no catálogo **Expo-Projeção 1973-2013**. Curadoria de Aracy Amaral e Roberto Moreira Cruz. SESC Pinheiros, 2013, p. 31.



cidades grandes, esperava encontrar naquela pequena cidade italiana, perto dos Alpes, o sossego desejado. Em carta ao amigo Antônio Manuel, registrou: “estou muito cansado, não quero mais agitação, poluição, competição.”<sup>68</sup>. Na nova morada, teria o espaço desejado para trabalhar, mas pouco se conhece o que aí produziu. Dedicou grande parte do tempo à escrita de cartas para os amigos, de contos e de poemas.

No retorno ao Brasil, Colares se retirou da cena artística e alternou períodos de permanência no Rio de Janeiro e em Montes Claros. Morreria de forma trágica, queimado em uma cama de hospital, em 1986, em incêndio provocado por um cigarro.

### ***Prêmio International Telegraph Telephone: Ivan Freitas, 1969***

Ivan Freitas saiu de João Pessoa em 1958 e rapidamente se envolveu com o meio artístico carioca, participando de salões e mostras, bem como recebendo prêmios. Em 1962, foi para Paris com uma bolsa de seis meses oferecida pelo governo francês<sup>69</sup>. De volta ao Brasil, avaliou que, apesar de o meio parisiense ser promissor, os artistas encontravam por lá dificuldades financeiras devido à “imensa concorrência nacional francesa e internacional”<sup>70</sup>. Com a experiência em Nova York, o resultado não seria muito diferente.

---

<sup>68</sup> *Apud.* COLARES, Raimundo. Trento, 26 nov. 1972, p. 62. In: **Raymundo Colares**. MAM/RJ, 18/10/2010 a 19/12/2010. Curadoria Luiz Camilo Osório.

<sup>69</sup> Quando retornou ao Brasil, integrou o grupo de artistas brasileiros que participaram da *III Bienal dos Jovens* (1963) em Paris.

<sup>70</sup> O JORNAL. Pintor paraibano diz que se acotovelam em Paris mais de 70 mil colegas. **O Jornal**, 25 abr. 1963.





Do período parisiense, incorporou a prática da colagem às obras e começou a se interessar pelo movimento e pela tecnologia. Considerava sua pintura uma experiência sensório-visual e assumia que o ritmo de seu trabalho se desenvolvia lentamente, às custas de experimentações. Afirmava se interessar pelo contraste entre o velho e o novo, “a arquitetura, o mecanicismo, a eletrônica, as velhas estruturas e o novo urbanismo.”<sup>71</sup>.

Com cada vez mais espaço na cena artística carioca, não foi surpresa quando, em 1969, foi selecionado pela *International Telegraph Telephone* (ITT) para participar da *Super Corporate Campaign*. Tratava-se de uma divulgação publicitária relacionada ao contrato de expansão da telefônica do Rio de Janeiro, assinada pela companhia telefônica brasileira com a *Standart Eletric S/A*, associada à ITT do Brasil<sup>72</sup>. A tela, pela qual Freitas recebeu mil dólares, denominou-se *Comunicação*, e foi veiculada em revistas de âmbito internacional acompanhada da declaração do artista: “Nós brasileiros gostamos muito de conversar. Quando a tecnologia moderna vem facilitar nossas conversas, então nós aplaudimos a tecnologia moderna.”

Na campanha, o artista representava toda a América do Sul e não apenas o Brasil. Convidado para o lançamento, foi para Nova York no início de fevereiro de 1969 e voltou apenas em 1972. Embora não se conheçam detalhes sobre essa prolongada estadia, produziu “construções cinéticas”, espécie de objetos que envolviam

---

<sup>71</sup> BENTO, Antonio. Ivan Freitas volta de Paris. **Diário Carioca**, 5 maio 1963.

<sup>72</sup> “O tema brasileiro da campanha é o contrato de expansão telefônica do Rio assinado pela companhia telefônica brasileira com a Standard Eletric S/A, associada a ITT do Brasil.”. In: JORNAL DO BRASIL. Ivan Freitas viaja. **Jornal do Brasil**, 2 fev. 1969.



processos tecnológicos. Em cartas enviadas aos críticos de jornais brasileiros, o artista informava sobre as novas experimentações:

Cheguei ao desenvolvimento natural do meu trabalho, a construção da obra. No sentido em que dirijo a pesquisa, necessito cada vez mais da tecnologia, física, eletrônica, mecânica. Como vê, o processo, para ser bom, tem que ser lento. Como você percebe, tudo isso, na verdade, iniciei em 1964, no Rio. Agora desejo demorar-me por aqui. As possibilidades materiais são ilimitadas. Posso ir onde quiser com minhas experiências.<sup>73</sup>

No mesmo texto, o colunista Walmir Ayala, além de exaltar os trabalhos, afirmava ser oportuno que a Galeria Ralph Camargo os trouxesse para exibí-los no Brasil. Afinal, “a pesquisa atual de Ivan de Freitas [...] coloca-se honrosamente no panorama americano, dentro de uma tendência que é sem dúvida a mais poderosa nos vários núcleos de criação contemporânea.”<sup>74</sup>

Na perspectiva do artista, a facilidade de acesso aos materiais em Nova York lhe possibilitava levar adiante as questões cinéticas, que já estavam latentes em sua poética. Considerava que a visão do mundo tecnológico passou a organizar o seu plano estético. O campo tridimensional tornou-se um campo de possibilidades fantásticas relacionadas à tecnologia e exatidão matemática <sup>75</sup>.

As máquinas sofisticadas lhe fascinavam desde criança. Cresceu seduzido pelas imagens dos aviões da II Guerra. Utilizando as tintas do pai, um pintor primitivo da Paraíba, chegou a representá-los em pinturas de batalhas aéreas entre alemães e

---

<sup>73</sup> AYALA, Walmir Ayala. A nova pintura de Guma. **Jornal do Brasil**, 1º jul. 1971.

<sup>74</sup> *Ibid.*

<sup>75</sup> JORNAL DO BRASIL. Ivan Freitas. Uma pesquisa estética feita de espaço, natureza e muita técnica. **Jornal do Brasil**, 6 abr. 1973.



ingleses<sup>76</sup>. O imaginário de criança fascinado pelas engrenagens de aparatos parece ter se atualizado com a experiência vivida em Nova York, que ele chamava de “cidade máquina”:

[...] uma cidade estimulante, onde as coisas novas surgem a cada minuto, 24 horas por dia. [...] [comecei] principalmente com o acrílico de forma acabada, formas já cortadas e polidas; um spray que seca rapidamente e que oferece uma gradação de cor fabulosa. Depois passei a trabalhar com motores e circuitos alternados, até desenvolver, em menos de um ano, uma prática de artesanato que nunca tive. Aí passei às construções em alumínio e aos objetos cinéticos.” [...] Vi *2001* oito vezes, aqui e em Nova Iorque. Fiquei vidrado: interessa-me a angústia do ser humano colocado nos grandes espaços, a sua desproteção quando entra numa sala imensa, vazia [...].<sup>77</sup>

Nas obras produzidas nos Estados Unidos, Freitas conjugou o rigor matemático à experimentação, utilizando alumínio, madeira, acrílico, motores, instalações elétricas e eletromagnéticas. Os temas tratavam do espaço, da imensidão da galáxia e dos *robots*, assuntos em sintonia com a ficção científica e as explorações espaciais daquele momento.

Assim como muitos brasileiros que viveram um ‘exílio artístico’<sup>78</sup>, Freitas tampouco sobreviveu como artista em Nova York, apesar de ter conseguido realizar uma exposição em dezembro de 1969 na *Pan América Union*, em Washington, D.C., e

---

<sup>76</sup> *Ibid.*

<sup>77</sup> *Ibid.*

<sup>78</sup> O tema do ‘exílio artístico’ foi mais largamente tratado no artigo: JAREMTCHUK, Dária. “Exílio artístico” e fracasso profissional: artistas brasileiros em Nova Iorque nas décadas de 1960 e 1970. **ARS (São Paulo)**, São Paulo, v. 14, n. 28, p. 283-297, dec. 2016. ISSN 2178-0447. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/124997>>.doi:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2016.124997>.



participar de duas coletivas em 1971, na *Iramar Gallery* e na *Bloomingdales Art Gallery*, ambas em Nova York.

O artista fazia um balanço amargo sobre a projeção e a presença da arte brasileira nos Estados Unidos, valorizada pelo governo brasileiro:

Em Nova Iorque quando te apresentam – *brazilian painter* – as pessoas logo perguntam: primitivo? É que o governo brasileiro faz uma política ruim, de só divulgar os primitivos brasileiros. Resultado: no ano passado visitei uma grande exposição em Nova Iorque, chamada *Olhando o Sul*, onde estavam todos os pintores sul-americanos, desde Torres Garcia até Fernando Sotero [*sic*], passando pelo célebre Le Parc, da Argentina. Eram artistas de todas as épocas, de todas as tendências, bons, ótimos, maravilhosos, alguns mais ou menos, mas não havia nenhum brasileiro.<sup>79</sup>

A observação de Freitas sobre a imagem que o governo reafirmava da arte brasileira como ‘folclórica’ e primitiva pouco contribuíram para que encontrasse qualquer espaço na cena nova-iorquina. No entanto, mesmo sem apoio ou com ínfimas demandas, continuou produzindo e acabou por tornar essa experiência no estrangeiro bastante profícua em suas explorações.

Quando retornou ao Brasil, a crítica considerou notáveis as mudanças em seu trabalho provocadas pela temporada nos Estados Unidos. Sobre o retorno e a realidade brasileira, fez um balanço desanimador: “trabalhando no mesmo lugar [...] onde as pessoas são amigas, onde os materiais não existem ou chegam com muitos anos de atraso, acaba sendo perigoso para o artista: ele acaba parando, repetindo-se, e instala-se numa retaguarda cômoda”<sup>80</sup>.

---

<sup>79</sup> JORNAL DO BRASIL. Ivan Freitas. Uma pesquisa estética feita de espaço, natureza e muita técnica. **Jornal do Brasil**, 6 abr. 1973.

<sup>80</sup> *Ibid.*



Talvez sentindo-se menos estimulado e desafiado, as pesquisas cinéticas não foram levadas adiante pelo artista e as experimentações tecnológicas foram sendo substituídas por representações ilusionistas de espaço do Rio de Janeiro. Essas imagens pouco lembravam o entusiasmo de Freitas pelo cinetismo e materiais tecnológicos. As paisagens cariocas acabaram sendo seu último refúgio:

[...] colocadas sob luzes agudíssimas, cruéis que apenas acentuam o clima insólito, a quase atmosfera de alucinação que cerca essas paragens. São marinhas e paisagens de um mundo reinventado. Sempre rigorosamente desertas, contém em primeiro plano objetos cuja função real não é clara, mas que têm uma função pictórica importante, de projetar as sombras incisivas que pontuam o espaço.<sup>81</sup>

Assim, se na década de 1960 suas obras haviam participado de importantes mostras, nos anos seguintes essa presença se esvanece e Freitas deixa de frequentar o primeiro plano da cena artística.

Por fim, para a conclusão do percurso aqui proposto, é necessário reafirmar mais uma vez que as viagens de Antônio Maia, Raimundo Colares e Ivan Freitas, patrocinadas por empresas comerciais, foram apresentadas publicamente no meio carioca, sobretudo, de modo bastante favorável. Junto às notícias dos deslocamentos e exposições, os jornais incluíram informações elogiosas às instituições dos Estados Unidos (“fecunda visita aos mais importantes centros de arte norte-americanos”<sup>82</sup>). Desejava-se que os artistas tirassem o “máximo proveito em sua viagem”, e que, no

<sup>81</sup> ARAÚJO, Olivio Tavares. **Ivan Freitas: a paisagem inventada**. São Paulo, A Galeria Arte Aplicada, 23 de setembro a 10 de outubro de 1986.

<sup>82</sup> AYALA, Waldir. Prêmio do IBEU. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 4 fev. 1970



retorno ao Brasil, o artista fosse um “grande divulgador da cultura americana”<sup>83</sup>. Pode-se observar que, nesses textos jornalísticos, além de a cultura americana ser sempre “atrativa”, os deslocamentos parecem ter servido de modelos para que outros artistas quisessem repetir a experiência. Nada disso aparenta casualidade, principalmente quando se conhecem as prerrogativas das agências norte-americanas: “desde que a imprensa brasileira continue a estar disponível e receptiva para divulgar materiais de orientação política do USIS, o Posto acredita que suas operações de imprensa sejam um efetivo instrumento”<sup>84</sup>.

Seguramente, a viagem de Antônio Maia, Raimundo Colares e Ivan Freitas para os Estados Unidos não lhes foi indelével. A magnitude da cena artística que conheceram ou a dinâmica urbana efervescente que vivenciaram não deixaram de ressoar em suas poéticas. No entanto, se quis aqui enfatizar a eficácia do processo de premiação para a construção de uma silhueta assertiva das instituições norte-americanas no meio brasileiro. Nesse processo, a promoção de prêmios de viagem, o que o IBEU fez com bastante propriedade, não parece ter sido nada desprezível.

### ***In fine* : o artista é a derradeira instituição da arte**

Stéphane Huchet<sup>85</sup>

---

<sup>83</sup> JORNAL DO BRASIL. Henrique Oswald (Lilico) ganhou o prêmio de viagem-EUA do IBEU. (A Coluna Artes Visuais era assinada com as iniciais F.G., o que se supõe ser Ferreira Gullar. Nos anos posteriores, as siglas são substituídas pelo nome do crítico.) **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 27 out. 1960. A Comissão de Arte do IBEU foi composta por Abelardo Zaluar, Carlos Flexa Ribeiro, Leopold Arnaud (adido cultural da Embaixada americana), Marc Berkowitz e Marilu Ribeiro.

<sup>84</sup> DEPARTAMENTO DE ESTADO DOS ESTADOS UNIDOS. Serviço Nacional de Informação. **[Carta]** mensagem n. 27, 15 maio 1974, [de] USIS Brasília (DF), Brasil, [para] USIA Washington (D.C.), EUA. p. 16. Submete o *Country Plan 1975*. Uso Oficial Limitado. Localizado na University of Arkansas Library – *Special Collections*, Bureau of Educational and Cultural Affairs Historical Collection (CU), Fayetteville, Arkansas, EUA. MC 468, Box 14, folder 17

<sup>85</sup> Professor Titular; Escola de Arquitetura da UFMG; Pesquisador PQ do CNPq



**Resumo** : esse curto artigo põe em questão a existência de um nível mais profundo da « instituição » artística : a figura do artista. O artista seria a derradeira instituição da arte. Malgrado as tentativas de diluí-la, a *diferença* simbólica do artista é provisoriamente inapagável porque ela constitui uma potente herança histórica.

**Palavras-chave**: artista – mito – coletivos – jogo – Vik Muniz

O tema « arte e instituição » é um tema recorrente na reflexão crítica moderna e contemporânea. Consiste, amiúde, em pensar as práticas artísticas que tomam como motivação principal sua relação, sua inserção e seu diálogo com as instituições: galerias, museus, *kunsthallen*, bienais, feiras etc. Nos anos 1970, a chamada « crítica institucional » se inscreveu nessa linha. A atenção dada ao que chamamos de « mercado » representa também um desdobramento significativo do tema. Por quê tanta recorrência, já que tudo parece ter sido dito a esse respeito? Agora, essa temática exige extensões. Extensões históricas e críticas. O vínculo estreito que a arte sempre manteve com diversas instituições, religiosas, políticas, como também com diversas realidades simbólicas, de caráter mais cultural ou antropológica, caracterizam a arte na sua história. Entretanto, a relação dos artistas (não de todos...) com os poderes é bastante conhecida: muita arte foi encomendada, programática, de prestação de serviço paga, de propaganda, de auxílio a projetos « políticos ».

Nossa recente pesquisa tende a nos encaminhar numa direção mais inusitada, que enxerga *no artista* alguns componentes que tendem a ressaltá-lo como uma figura de alta relevância social e simbólica. À medida que a modernidade cultural foi se consolidando, a sociedade atribuiu ao artista uma importância crescente, processo



que se mostrou exponencial a partir do século XIX. Em uma palavra, o artista é um mito e isso explica porque ele nos parece ser e representar, *em si*, uma instituição social e simbólica insubstituível.

Se todo texto tivesse de enunciar sua proveniência, se, como formulava Paul Klee cem anos atrás a respeito da obra de arte, deveria tornar sua origem manifesta e tangível, mantê-la visível e legível na sua imanência, deveríamos, como historiador da arte, fazer nossos textos apresentarem sempre suas raízes. Assim, há tempo que refletimos sobre a figura do artista a partir de discursos e atitudes que tendem a negá-la, ao mesmo tempo em que a mantêm viva. Não nos deteremos muito na lógica desconstrutiva que motiva essa leitura, mas é inegável que o trabalho de revisão que certos artistas ou grupos de artistas, em geral reunidos em *coletivos* (frequentemente batizados de « ativistas »), realizam para reelaborar a postura tradicional do artista, sugere que, de certa maneira, algo significativo está acontecendo.

Nossas sociedades herdaram uma imagem bastante mitificada do artista. O teórico francês Dominique Chateau a resume pertinentemente na fórmula que o define como « aristocrata da autonomia »<sup>86</sup>. São duas palavras que tenderiam hoje a dar uma certa dor de cabeça àqueles que não aceitam enxergar na palavra « artista » o rótulo de uma *diferença* e de uma singularização social. Entretanto, todos os ataques frontais ou mais oblíquos contra um estatuto que, numa parceria histórica bem fértil

---

<sup>86</sup> CHATEAU, Dominique. *Qu'est-ce qu'un artiste?*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008, p. 47.





situada entre o Renascimento e a arte moderna, os leigos e os iniciados construíram gradativamente, não conseguem desmanchá-lo.

No nível mais básico da observação, vemos que o artista continua sendo o motor de uma vida institucional dinâmica: como já lemos ou dissemos, o mercado das exposições é mais vivo do que nunca. Perante esse dado empírico, porém carregado de significação social e cultural, só se pode concluir, além da vivacidade do mercado e das instituições, a permanência do papel motor do artista no mundo contemporâneo.

Trata-se, em muitas circunstâncias, de contextos bem nitidamente « industriais », isto é, de circulação em escala « macro », entre bienais e outras mega-exposições. No caso, o artista nunca perde de sua visibilidade. Em contraste, é no âmbito de práticas mais auto-produtivas, de iniciativas de artistas sem inserção consolidada no mercado, que observamos as vezes um desejo de romper com a figura tradicional do artista, aquela que encontrou no artista « moderno », herdeiro de uma metafísica da arte, sua coroação. Muitos *coletivos* almejam diluir a figura do artista em processos de partilha em que os papéis do produtor e do público seriam invertidos, suas respectivas responsabilidades compartilhadas num platô de interações horizontais descontaminadas de toda moldura institucional tradicional e desvinculadas dos espaços habituais que legitimam algo « como arte ». Uma pretensa diluição « democrática » do circuito produção-apropriação transforma a estética « relacional » em relações de de-diferenciação, contando com a boa vontade de um público que não sabe que o *jogo* que lhe é proposta pode ser também, mesmo quando a generosidade filantrópica motiva a ação, *uma estratégia de artista* para acertar certas contas com a arte, cujas regras sistêmicas esse público costuma



desconhecer. Tivemos a ocasião de apontar para as contradições dessa atitude quando se trata de artistas que defendem essa postura *dentro* de uma exposição organizada por uma construtora de automóvel, por exemplo<sup>87</sup>. Podemos também refletir sobre o trabalho de Vik Muniz no filme intitulado *Lixo Extraordinário* [The Waste Land, por Lucy Walker, 2010], que constitui uma encenação do poder do artista.

Quando um Muniz procede à manipulação semiótica dos recursos simbólicos encontrados na história da arte clássica (a grande iconografia) e contemporânea (a « participação » dos anônimos), o estatuto diferencial do artista se mostrando capaz, debaixo da máscara da partilha e da poli-autoria, de agenciar uma potente confirmação empírica e simbólica de seu poder, ele faz exatamente o que Chateau chama um jogo momentâneo com a própria imagem e com o próprio estatuto para melhor confortar, em última instância, o mito de si. É exatamente o que constitui o caráter perturbador, constrangedor, do filme de Muniz, que, através de uma alegria processual constante, encena de maneira muito eficaz os *paradoxos* enfrentados pelo receptor ou espectador, quando, na hora em que acredita assistir a uma verdadeira ruptura com a autoria tradicional, com a auto-glorificação do artista, com sua imagem socialmente diferenciada, ele vê pouco a pouco o espetáculo se transformar em nova promoção do artista-mito, isto é, em afirmação de seu caráter irreduzível de hiper-autor, de hiper-produtor, de hiper-agenciador. A revolução não acontece.

---

<sup>87</sup> HUCHET, Stéphane. « Osíris contemporâneo », em *Fiat Mostra Brasil*, Porão das Artes da Fundação Bienal, 6 de nov.-2 de dez. de 2006, catálogo da exposição, Belo Horizonte, Casa Fiat de Cultura, 2006.



Se reservamos tanta importância a esse trabalho polêmico de Vik Muniz é porque as contradições não se resorbem e deixam tanto o espectador quanto o artista na berlinda: *com o artista não se acaba porque ele é a última convenção da arte e, inclusive, em certos casos, seu último e mais radical material*. Sua solidez tem fortes raízes históricas e epistemológicas, além de corresponder, como gosto de lembrar, a uma demanda que o filósofo Peter Bürger qualifica de « antropológica », e não apenas social, quando, na hora em que a fronteira entre arte e vida está em situação de ser apagada, o artista e o público concordam implicitamente em restabelecê-la<sup>88</sup>. Chateau também evoca o artista que finda o jogo com sua própria imagem e a promessa de transgressão e superação de sua diferença por um processo de restauração *in fine* dessas mesmas imagem e diferença. Esses mecanismos constituiriam, para ele, uma espécie de motivação institucional e simbólica masoquista que transforma o artista e seu público em parceiros de uma pseudo-desconstrução, sempre ritualizada no interior de uma instituição simbólica sólida e bastante inamovível: o mito do artista. Certos jogos irônicos ou cínicos, característicos do momento que Chateau chama de « pós-artístico », não desmentem a estrutura do mito. É sabido: a autoderrisão alimenta o sistema. Agora, frente a essa situação, podemos constatar a força de resiliência da figura e do estatuto de artista.

Essa situação não surpreende. Há quem fez a hipótese de que a figura do Homem, construída pelas ciências humanas a partir do século XVII, um dia desaparecerá

---

<sup>88</sup> BÜRGER, Peter. "Aporien der ästhetischen Moderne / Aporie di un'estetica dell'epoca moderna", em *Extra Muros* (catálogo). Zeitgenössische Schweizer Kunst / Arte svizzera contemporanea, Musée des Beaux-Arts, La Chaux-de-Fonds; Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne; Musée d'Art et d'Histoire, Neuchâtel, 14 de jun.-16 de set. de 1991.



(Foucault). No momento, as tentativas de apagar a silhueta analógica do artista na praia da história não conseguem se concretizar. As desconstruções artísticas, estéticas e epistemológicas realizadas no decorrer do século XX não afetaram sua significância mítica. Quem negaria que o *jogo irônico* de artistas, todos reunidos na célebre década de 1960, Yves Klein, Piero Manzoni, Gilbert and George, Allan Kaprow, Andy Warhol etc., em vez de dismantelar a « soberba » do artista como figura social de destaque, acabaram, na hora de produzir e propor como arte algumas extremas tomadas de posição simbólicas, por reforçar seu próprio poder de distinção? Quiçá o *dandysmo* seja a patente mais potente da arte moderna... Entrar na circulação social e simbólica de uma maneira que gere *estranhamento*, assegurando-se e garantindo seu próprio poder de *disrupção*, tal seria o secreto da postura artística moderna<sup>89</sup>.

A resiliência simbólica e social do artista, a irredutibilidade de sua significância como mito – e agenciador de ritos e ritualizações –, devem, contudo, ser ressituidas numa perspectiva maior. Afirmamos há pouco que seu estatuto diferencial é uma construção social e histórica. Ela se inicia no Renascimento, através da reivindicação do reconhecimento da autonomia do artista pela sociedade. Isso é conhecido. Mas quando aprofundamos as condições de possibilidade *teóricas* desse processo, demorado, mas imparável, que nos leva do século XV ao século XIX, vemos como

---

<sup>89</sup> Ler ADVERSE, Angélica Oliveira, *DEVEMOS SER UMA OBRA DE ARTE OU VESTIR UMA: o Dandismo como medium-de-reflexão na Arte*. Tese de Doutorado defendida em 2016 no Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG, Belo Horizonte, sob a direção da Profa. Patricia Franca-Huchet. Essa tese recebeu o prêmio de Melhor Tese da UFMG e o Prêmio CAPES de Tese 2017, na área de Artes.



sucessivas gerações tenderam a fazer do artista – nessas épocas, o termo não era usado como substantivo, mas só como adjetivo, e se falava em pintor ou escultor –, uma espécie de encarnação de um estado supremo do humano. Basta reler da Vinci e sua convicção de que o artista é o agenciador privilegiado do espírito, do olho e da mão, isto é, um ser caracterizado pela faculdade de integrar o espiritual e o sensível num conhecimento que encontra vias para se projetar no real. Vasari também propôs, com seu conceito muito rico de *disegno*, o conceito nuclear de toda a tradição idealista, que desagua na permanência, nos estratos mais enraizados da crença popular, na singularidade simbólica do artista.

O modelo vasariano do processo de criação artístico, a saber, a articulação do juízo, do conceito e da « declaração » – *giudizio, concetto, dichiarazione* –, apresenta o artista como o detentor de um conhecimento mais aprofundado do real – na época de da Vinci ou Vasari, era a natureza –, como inteligência mais apurada dos interstícios do sentido, e como capaz de fazer-imagem dessa matriz cognitiva, intuitiva, empática. Aqui, poderíamos lembrar como Baudelaire, em meados do século XIX, considerava que o verdadeiro artista era uma « inteligência do todo », como o romantismo transformou a arte em mecanismo de revelação do absoluto, inaugurando assim uma longa sequência histórica na qual os artistas enxergaram seu trabalho da mesma maneira (bastaria citar Kandinsky, Klee, Mondrian, Malevich, quarteto metafísico por excelência). A proposta do filósofo da arte Daniel Payot, de ler essa tradição – que começaria com Leonardo e iria até Barnett Newman e sua relação com o sublime e a Cabala, ou com o iluminismo de Rothko e os *myth-makers* do Expressionismo Abstrato – como a promoção de uma ideia de arte na qual toda obra seria um « autorretrato » do humano, me parece constituir uma chave



para entender o teor mais intenso da figura transtemporal do artista como estado supremo do humano.

Hoje, não é bem como consciência idealista guiadora que ele pode ainda alimentar o mito, mas como detentor de uma faculdade crítica abrangente, até o ponto de novamente suscitar resistências sociais e culturais, como vemos recorrentemente nos movimentos que fazem da arte contemporânea o alvo favorito de sua vontade de restaurar a censura. Confrontados ao retorno da censura, ou, pelo menos, ao desejo de censura, vemos que é a instituição(do)-artista que está em jogo e que, por cima do lindo momento em que o « aristocrata da autonomia » conclamava seu desejo de existir sem restrições e de sair de sua condição subserviente, algum retorno às proibições platônicas da *República* está a ocorrer : o artista, agente e produtor de uma indevida e sedutora mimesis das aparências, era considerado por Platão como um perturbador social, um intruso na *Cidade*, um corruptor dos costumes e da justiça.

A situação *paradoxal* daqueles artistas que querem hoje pôr um fim ao reinado do artista, às suas glória e soberania..., ao fato de ele ser *alguém*, isto é, sempre elite, o que gera o evidente mal-estar psicológico de alguns deles, é de cruzar linhas de pensamento conflitantes que desenharam um nó que acaba por consolidar, contrariamente ao que querem, seu *diferencial* social. Quando eles querem desativar a legitimidade social do artista como elite, competência singular, diferença cultural, agenciador de imagens, eles são platônicos, como o Platão inimigo do artista visual, do pintor que simula as aparências, e anti-aristotélicos, já que Aristóteles reconhecia



a singularidade processual e produtiva do « artista ». Mas eles são também (néo-)platônicos quando reciclam, sem saber, num eco longínquo aos tempos do Renascimento, os antigos ímpetos idealistas de quem sempre acreditou que o Bem pode melhorar o mundo e que a arte (no caso, uma espécie de não-arte) é-lhe uma modalidade privilegiada etc. etc. A força moral atribuída à arte a partir, por exemplo, do neo-classicismo testemunha, historicamente, a crença popular na faculdade que a estética teria de envolver questões éticas.

Alimentado por um conjunto de matrizes tão diversas e pela junção de tantas fontes e raízes simbólicas – platonismo, mas também catolicismo implícito, cripto-marxismo, populismo, ética social etc. – o artista, última convenção indetronável da arte, parece possuir longos tempos de vida à sua frente.

A sorte do « pós-artista », que teria, em certos casos, como única possibilidade de ação a encenação irônica de um jogo com sua própria imagem e com a consistência simbólica que ele herdou de uma longa história, consistiria precisamente em poder explorar, e até lucrar com esse amplo capital simbólico. Na hora de crises de inventividade, caracterizadas por uma ausência cruel de verdadeiras *causas artísticas*, essa possibilidade seria um derradeiro privilégio. Tal seria a situação de alguns: saber amoedar, com a ajuda e a demanda exponencial das instituições externas<sup>90</sup>, o capital simbólico da arte na hora em que não se mostram capazes de projetar alguma verdadeira *causa artística*.

---

<sup>90</sup> Historicamente, observamos que as estratégias de perturbação cultural realizadas por certos artistas a partir do século XIX foram contemporâneas do processo de profissionalização do conservador de museu e do crescente papel de preservação desempenhado pelo mesmo. Jacques Rancière tem sublinhado pertinentemente que o crescimento das “vanguardas” modernas, desde o



Aqui, curiosamente, o artista do mercado e o artista anti-mercado se encontram. Até quando a desvalorização da ética, no cinismo mercadológico, e a desvalorização da tradição, num ativismo desativador do legado, conseguirão manter ilesa a rocha do mito? Até quando as meras causas sociais permitirão que o artista seja ainda considerado como artista mesmo quando não apresenta causa ou proposta ou embasamento plásticos e linguagéticos consistentes, coerentes e convincentes?

Sabendo como todos os materiais da arte foram potencialmente esgotados pela experimentação infinita das possibilidades de expressão na arte do século XX, será que o último material, o artista, resistirá sempre?

---

século XIX, foi simultâneo ao crescimento do sentimento e das políticas patrimoniais ou de patrimonialização. Tal é a modernidade. Mais recentemente, os museus “trabalha(ra)m” os discursos artísticos de “ruptura” de tal maneira que gostam agora de promovê-los. Os artistas sabem também controlar os mecanismos de valoração de seus produtos, mesmo quando “subversivos”. O artista bem pode questionar a crença na arte, dessacralizar o valor artístico, a instituição da preservação-conservação redime o questionamento e a dessacralização através da ressacralização cultural. Se o poder do artista tem sido, desde um bom tempo, o de uma certa “destruição” simbólica, o poder da instituição consistiu, num certo momento, a restabelecer e reconstruir sua aceitabilidade. Tudo é solúvel através da mitificação (que pode ser idealista, mas também, em muitos aspectos, mercantil...). Na verdade, esse processo é antigo: as instituições se comportam, no nível público, como a burguesia acabou se comportando na época de surgimento das vanguardas, no fim do século XIX: gradativamente, a reação de hostilidade se transformou em aceitação, reconhecimento social e frutificação financeira do capital cultural representado pela “ruptura” e pela contestação estética.







## O Parangolé de Hélio Oiticica e a arte da transgressão

Renato Rodrigues da Silva<sup>1</sup>

Este ensaio foi inicialmente desenvolvido como um capítulo da minha dissertação de doutorado defendida na Universidade do Texas em Austin (UT), EUA, em agosto de 2001. Gostaria de agradecer aos professores Jacqueline Barnitz, Richard Shiff, Linda Henderson, John Clark e Ana Maria Mauad (Universidade Federal Fluminense - UFF) pelo apoio à realização deste trabalho. Meus estudos foram financiados pela UT, através do Departamento de História da Arte e do Instituto de Estudos Latino-Americanos (lias), pelo CNPq (processo no. 200179/94-2) e pela UFF. Dedico o presente ensaio a Tami Bogéa e a Isabel Bogéa-Silva - razão de tudo.

---

<sup>1</sup> É professor de História da Arte da Universidade Federal Fluminense e autor de A Fotografia Moderna no Brasil (Funarte).



No ensaio “Anotações sobre o Parangolé”, Hélio Oiticica (1937-80) descreveu seu trabalho mais famoso. Referindo-se à versão mais característica da proposição, o artista afirmou que:

O espectador ‘veste’ a capa, que se constitui de camadas de panos de cor que se revelam à medida que este se movimenta correndo ou dançando. A obra requer aí a participação corporal direta; além de revestir o corpo, pede que este se movimente, que dance, em última análise. O próprio ‘ato de vestir’ a obra já implica uma transmutação expressivo-corporal do espectador, característica da dança, sua primeira condição.<sup>1</sup>

A descrição da proposição é objetiva. Tratava-se de uma vestimenta constituída de “camadas de panos de cor”, que se revelavam com o movimento corporal. O resultado desse processo, entretanto, parecia destravar poderes mágicos, pois “implicava uma transmutação expressivo-corporal do espectador”. De fato, Oiticica depositou enormes esperanças na sua descoberta, procurando expor os Parangolés em diversas ocasiões.



Figura 1: Sentido dos Parangolés. Rua Capitão Salomão, Botafogo, Rio de Janeiro. Foto Tami Bogéa

Oiticica começou a pesquisa dos Parangolés no final de 1964, sendo que os experimentos iniciais apresentavam tendas, estandartes e bandeiras. Assim, a capa foi introduzida logo a seguir<sup>2</sup>. A utilização de diferentes objetos, todavia, levantava dúvidas sobre a proposição. A capa era uma forma de vestimenta, requerendo o uso sobre o corpo; o estandarte e a bandeira foram confeccionados para serem carregados como em uma procissão; a tenda, por sua vez, foi planejada para ser ocupada provisoriamente numa alusão à arquitetura das favelas. Como resultado dessa escolha, objetos designados para desempenhar funções diferentes foram incorporados aos Parangolés, de maneira que a noção de autonomia da arte foi questionada com severidade. A estratégia de inclusão multiplicava as possibilidades expressivas da proposição, mas também dificultava o seu entendimento.

Ao desdobrar uma pesquisa da forma numa experiência dos objetos, os Parangolés adquiriram um significado especial. Para Oiticica, o trabalho “assume o mesmo caráter que para [Kurt] Schwitters, p. ex., assumiu a de Merz e seus derivados (Merzbau etc.), que para ele eram a definição de uma posição experimental específica, fundamental à compreensão teórica e vivencial de toda a sua obra”<sup>3</sup>. Tanto o Merz quanto os Parangolés, portanto, ocuparam posições centrais nas obras de Schwitters e Oiticica, respectivamente. Mais do que uma série de experimentos – como as que tinham caracterizado a fase neoconcreta –, a proposição definiu-se por uma tomada de “posição” em relação à própria prática artística, requerendo uma estratégia inovadora. Para desenvolver o seu trabalho, Oiticica incorporou procedimentos distintos, tais como a confecção de objetos e – como veremos a seguir – a apropriação de ambientes.



No período inicial, os Parangolés retinham algo do sincretismo que caracteriza as grandes invenções culturais. Com o passar do tempo, entretanto, a proposição sintetizou formulações que eram provenientes tanto do aprendizado vanguardista do artista quanto da sua experiência pessoal<sup>4</sup>. Desse modo, Oiticica idealizou o “programa ambiental”, afirmando que “na arquitetura da ‘favela’, p. ex., está implícito um caráter do Parangolé, tal a organicidade estrutural entre os elementos que o constituem”. Ademais, o mesmo caráter encontrava-se em “tabiques de obras em construção”, “recantos e construções populares”, “feiras, casas de mendigos, decoração popular de festas juninas, carnaval etc.”<sup>5</sup>. Como os exemplos revelam, os Parangolés objetivavam apropriar-se de um determinado ambiente da cidade, já que a arquitetura provisória desenvolvida pelas classes populares foi priorizada<sup>6</sup>. Embora Oiticica não tenha esclarecido o procedimento, é importante ressaltar que a sua escolha recaiu sobre os elementos que seriam capazes de transgredir a norma urbanística.

Em meados dos anos 60, contudo, alguns acontecimentos mudaram a vida do artista<sup>7</sup>. Com efeito, ele criou os Parangolés logo após começar a frequentar a Favela da Mangueira no Rio de Janeiro. Buscando um refúgio existencial, Oiticica praticamente mudou-se para aquela comunidade, atuando como passista da escola de samba local. Eis o seu relato sobre as mu- danças promovidas pelo samba:

Antes de mais nada é preciso esclarecer que o meu interesse pela dança, pelo ritmo, no meu caso particular o samba, me veio de uma necessidade de desintelectualização, de desinibição intelectual, da necessidade de uma livre expressão, já que me sentia ameaçado na minha expressão de uma excessiva intelectualização<sup>8</sup>.



Para Oiticica, o samba tornou-se um meio de expressão artística. Podemos imaginar também que a “necessidade de desintelectualização” abriria novas perspectivas em relação ao desenvolvimento do trabalho. Assim, os Parangolés representavam essas novas possibilidades. Além disso, o artista realizou outras proposições que traduziam a sua experiência na Mangueira<sup>9</sup>. Os Parangolés, portanto, não só incorporaram vários objetos e procedimentos como também ativaram universos expressivos distintos, unindo a arte de vanguarda e o samba. Sabendo-se ainda que Oiticica visou contextos diferentes (ou seja, da Favela da Mangueira, do Museu de Arte Moderna, do Aterro do Flamengo, entre outros), somos levados a questionar a natureza da proposição. Na verdade, trata-se de um problema semântico. Como seria possível a produção de significados se a noção de forma tornou-se obsoleta? O que Oiticica procuraria comunicar se os mecanismos de transmissão da mensagem estética – estabelecidos numa relação convencional entre forma e conteúdo – variavam ou eram diretamente solapados? No presente ensaio, objetivamos equacionar esses problemas. Para tal, enfocamos as origens dos Parangolés, analisando os processos através dos quais eles se tornaram significantes.

### **O que significam os parangolés?**

No ensaio “Feito sobre o Corpo: o Parangolé de Hélio Oiticica”, o crítico de arte Guy Brett enfocou a recepção da obra em contextos diferentes. Nessa oportunidade, ele ressaltou três maneiras de apreender os Parangolés:

A primeira parte poderia intitular-se ‘Interior/Exterior’ e situa o Parangolé dentro de um discurso onde a forma evolui em direção à idéia de liberdade humana. Na segunda parte, ‘Os Trapos do mendigo/ Os Mantos do rei’ [Les Haillons du mendiant/ Les Robes



duroi], eu tento compreender a emergência do Parangolé dentro da realidade social pós-colonial e polarizada do Brasil. Na terceira, 'A Bolsa de água/ O Lençol' [la Poche de eaux/ Le Linceul], o Parangolé é considerado à luz de certos dilemas ligados à subjetividade e à experiência em um sentido mais amplo, universal.<sup>10</sup>

No decorrer do ensaio, Brett descreveu cada uma dessas maneiras de apreender os Parangolés. A primeira relacionou-se aos processos de “extroversão – a performance, a projeção de uma mensagem visando os espectadores – e de introversão – a exploração pessoal e introspectiva das circunvoluções da matéria”. A segunda objetivou entender “o relacionamento do Parangolé com a cultura e a realidade do Brasil”. A terceira, finalmente, referiu-se à oposição entre a vida uterina que “contém o corpo antes do nascimento e o lençol que o contém depois da sua morte”.

O ensaio de Brett parece-nos apropriado, pois representa um avanço significativo na literatura sobre o tema. Em relação à argumentação, é importante notar que o crítico apresentou as três maneiras expostas acima sob a forma de oposições conceituais, sublinhando que a polarização dos termos produzia os significados da proposição. Assim, a sua análise mostrou que os Parangolés possibilitavam leituras múltiplas e que cada uma delas baseava-se no estabelecimento de um “par de contrários” (couple des contraires). Para resumir sua hipótese, Brett mencionou mais um exemplo desse tipo de polarização: “o Parangolé é transexual, sem relação com os atributos convencionais da masculinidade e da feminilidade: todos os dois parecem dissolver-se na vontade de suscitar a expressividade. Hélio escrevia muito sobre a mistura dos sexos, inventando para falar disso um tipo de mistura de línguas: ‘multisexo’, ‘twowayness’ (bidirecionalidade) e assim por diante”<sup>11</sup>.



Brett deixou claro, entretanto, que as significações eram produzidas a partir da relação dos Parangolés com o corpo do observador. Para referendar a unidade do processo, o crítico afirmou que “o objetivo paradoxal dessa divisão do objeto em partes separadas é de demonstrar que esses três domínios são indissociáveis e totalmente imbricados”<sup>12</sup>. Seguindo essa perspectiva, ficamos tentados a concluir que o objetivo principal dos Parangolés era a produção de significados contraditórios. No final do texto, esse argumento foi exposto da seguinte forma: “Para concluir, eu gostaria de voltar a essa questão da dupla significação [la double signification]. Quanto mais eu reflito sobre o Parangolé de Oiticica, mais esse aspecto torna-se evidente”<sup>13</sup>. Em consequência, Brett não só sugeriu algumas leituras para os Parangolés, como também apreendeu a sua estrutura conceitual. Na verdade, uma das grandes contribuições do seu ensaio foi a descrição desse último elemento.

Os Parangolés apresentaram uma estrutura que produzia “duplas significações”. Não se tratava apenas de uma operação simbólica, mas de uma interferência no real através da inflexão de conflitos específicos; com efeito, esses conflitos eram trazidos à superfície do processo social e, assim, modificados. Em Oiticica, portanto, o real e o simbólico estavam sempre misturados. O último exemplo fornecido pelo crítico evidenciou o procedimento. Como vimos, os Parangolés eram “transexuais”, o que significava a negociação entre o masculino e o feminino. Na performance, o artista fazia comunicar esses dois termos, criando um diálogo sobre a sexualidade ao mesmo tempo em que questionava a escolha dogmática dos papéis sexuais. Segundo Brett, tratava-se de “um travestismo, que era também um travestismo das normas sociais e culturais”<sup>14</sup>. Como resultado da utilização repetida desse procedimento, os Parangolés explicitaram várias





questões contenciosas no mesmo momento em que criaram os meios para superá-las na construção de uma nova praxis.

De acordo com o ensaio de Brett, podemos listar os significados dos Parangolés. Além das contradições entre o interior e o exterior, os trapos de mendigo e os mantos reais, a bolsa de ossos e o lençol e, enfim, o masculino e o feminino, seria ainda possível considerar outras interpretações. Num certo sentido, por exemplo, a proposição revelava a distância entre a imanência da cor e o corpo do observador, que era entendido, assim, como um novo suporte artístico. Ademais, havia uma evidente contradição entre o conteúdo normalmente atribuído ao samba e a perspectiva transgressiva do trabalho de Oiticica. Seja como for, é sempre possível acrescentar uma nova leitura às já existentes. Em função das duplas significações, entretanto, o sentido dos Parangolés torna-se elusivo, enganoso, revelando uma polissemia difícil de ser compreendida.

Na medida em que os contextos da performance mudaram frequentemente, a recuperação de todos os conteúdos dos Parangolés seria improvável. Em última instância, contudo, entendemos que as operações de significação dependiam da transformação do observador em participante – essa transformação dava unidade à proposição e era o seu verdadeiro objeto. Esse ponto foi defendido em outro trabalho fundamental sobre o artista. No livro *A Invenção de Hélio Oiticica*, Celso Favaretto escreveu:

A estrutura implícita do objeto dirige-se sempre para a participação, para o desvendamento da estrutura pela ação corporal direta. Assim, a ‘totalidade ambiental’ opera como um ‘sistema ambiental’ cujo pólo é o participante. Na ‘vivência-total Parangolé’ desenvolve-se um espaço intercorporal, criado pelo



desdobramento da estrutura-Parangolé, executada pelo participante e pelos elementos da situação<sup>15</sup>.

Como afirmou Favaretto, os Parangolés baseavam-se no processo de “desvendamento da estrutura pela ação corporal direta” do participante. Nesse processo, conseqüentemente, a transformação do observador em participador era fundamental. Assim, podemos expor os significados da proposição de Oiticica de acordo com o quadro abaixo:

**Quadro 1: O significado dos Parangolés**

Os sinais “negativo” (-) e “positivo” (+) não implicam julgamentos de valor sobre os conceitos expostos, mas indicam o estado de polarização em que se encontram. Assim, o par “A / Não- A” representa simultaneamente a forma dos contrários e a possibilidade de novas leituras. Finalmente, a seta de duplo sentido, colocada na parte inferior do quadro, revela que as transformações das funções do observador e do participador eram a característica fundamental dos Parangolés

| -                 | +                   |
|-------------------|---------------------|
| Interior          | Exterior            |
| Trapos demendigo  | Mantos reais        |
| Bolsa de ossos    | Lençol              |
| Masculino         | Feminino            |
| A                 | Não-A               |
| <b>Observador</b> | <b>Participador</b> |

Oiticica construiu a significação dos Parangolés entre as funções desempenha- das pelo observador e pelo participador, sendo que a reversibilidade do processo era

mais importante que a sua paralisação indenitária. A proposição resolvia-se in between, na expressão de uma tendência que só se consumava para que a produção de significados fosse reiniciada. Para usar a própria terminologia do artista, portanto, podemos dizer que o processo era “bidirecional”. Mas, dependendo do contexto da performance, algumas contradições eram sugeridas em detrimento de outras. Oiticica concentrava-se em áreas significantes específicas, atuando tal qual um poeta na procura das palavras certas<sup>16</sup>. Os Parangolés tinham mais em comum com a comunicação verbal do que se imagina hoje. A existência de conceitos opostos, entre- tanto, desorienta o gesto analítico, parecendo favorecer até mesmo leituras excludentes.

Cada leitura dos Parangolés revela novos significados. Como bem lembrou o poeta Waly Salomão, a origem da palavra “parangolé” estava ligada à gíria<sup>17</sup>, que – de acordo com o Dicionário Aurélio – significa: “linguagem de malfeitores, malandros, etc., com a qual procuram não ser entendidos pelas outras pessoas”. Antes mesmo de ser apropriada por Oiticica, a palavra já se apresentava de forma ambígua. Desse modo, a interpretação dos Parangolés apresenta um problema semântico mais complexo do que havíamos imaginado antes, pois tanto os objetos da proposição quanto os seus conteúdos multiplicavam-se sistematicamente. Neste ensaio, procuramos detectar os mecanismos que conectam essas duas séries. Como estratégia interpretativa, aprofundamos a hipótese de Brett, analisando a estrutura do trabalho.

**Lygia Clark e Jacques Lacan**



Desde meados dos anos 50, Lygia Clark (1920-88) e Hélio Oiticica desenvolveram uma relação de amizade e intercâmbio. Apesar da diferença de idade, ambos compartilharam preocupações muito similares. Eles frequentaram o mesmo ambiente cultural e participaram dos movimentos de vanguarda do Rio de Janeiro, culminando com a adesão conjunta ao Neoconcretismo. Até mesmo quando moraram distantes um do outro durante a década de 70 – pois Clark mudou-se para Paris e Oiticica, para Nova York –, o relacionamento continuou através da troca regular de cartas<sup>18</sup>. Com efeito, os dois artistas escreveram sobre os seus projetos experimentais, os problemas pessoais e os planos de carreira. Através dessa correspondência, eles tomaram conhecimento sobre as suas descobertas.

Contrariando a história oficial, o momento político do Brasil não era de otimismo e muito menos de ufanismo. Os problemas causados pelos militares – assim como a sensação de incerteza que traziam – determinaram a permanência de Clark e Oiticica no exterior, de onde retornaram apenas no final da década. A distância do país deixou-os desatualizados em relação ao nosso panorama cultural; a informação disponível chegava através das visitas eventuais de outros artistas brasileiros, que também passavam longas temporadas fora. Em função da troca de experiências, portanto, o maior desafio dos dois amigos era guardar as características dos seus projetos individuais. Além disso, o acirramento das perspectivas e a criação de novas proposições revelaram situações existenciais limites. Nessas circunstâncias, portanto, eles acabaram desenvolvendo um diálogo artístico que era tão intenso quanto produtivo



Durante a primeira exposição retrospectiva dos dois artistas<sup>19</sup>, Clark comentou o relacionamento com o amigo de forma pertinente. Da totalidade do seu discurso, transcrevemos o seguinte trecho:

Nós éramos muito ligados porque tínhamos muita coisa em comum. Ao mesmo tempo, havia um contraponto muito curioso: quando eu e ele começávamos a conversar eu dizia: 'Hélio, a gente é como uma mão, uma luva; você é a parte exterior e eu a parte interior'. Ele com a parte exterior pegava mais o mundo no sentido abstrato, no sentido real, no sentido concreto, e construía muito mais a coisa evidente. Eu, como mulher, o que deve ter sido a minha fraqueza e minha força, ia muito mais pra coisa que já não era tão visível, tão tocável.<sup>20</sup>

A comparação entre os dois amigos ainda foi expressa de maneira tentativa. Clark dar-lhe-ia uma versão definitiva num futuro próximo. Em relação ao trecho citado, sublinhamos que a mão foi identificada à luva, tornando os dois elementos indistintos. Provavelmente, ela fez referência à luva para trabalhar mais facilmente com a noção de interioridade. De qualquer forma, é importante ressaltar a ênfase que a artista colocou na seguinte imagem: "Hélio, a gente é como uma mão, uma luva; você é a parte exterior e eu a parte interior".

Desse modo, a luva funcionou como o meio que distribuiu as identidades de Clark e Oiticica, permitindo compreender o seu relacionamento. Logo após, a artista criou uma nova versão da imagem, expressando-a assim: "Hélio era o lado de fora de uma luva, a ligação com o mundo exterior. Eu, a parte de dentro. Nós dois existimos a partir do momento em que há uma mão que calce a luva"<sup>21</sup>. Para comparar os dois trabalhos, Clark utilizou a mesma metáfora. Na segunda versão, porém, as palavras foram escolhidas com zelo, resultando num texto mais complexo. Assim, houve a introdução de um elemento novo, pois a mão e a luva foram transformadas em



elementos diferentes. Sem dúvida alguma, a “mão que calça a luva” representou o papel desempenhado pelo observador nas proposições dos dois artistas. Como resultado dessa modificação, Clark criou uma equação através da qual as relações desenvolvidas com Oiticica e com o observador foram cuidadosamente analisadas e distribuídas.

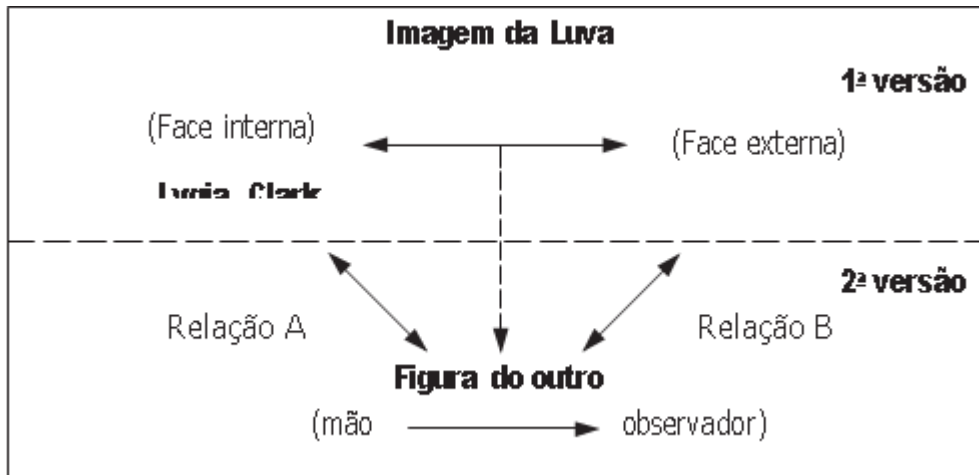
Na correspondência entre Clark e Oiticica, constatamos que ambos eram transformados no público ideal, com o qual o diálogo era possível e até mesmo desejável. “Posso muito: falo inglês, conheço sua obra, jamais distorço o que pensa”<sup>22</sup> disse Oiticica quando se preparava para representar a amiga junto ao circuito de vanguarda americano. Assim, se o diálogo dos dois artistas pode ser compreendido como a relação ideal do eu com o outro ou da identidade com a alteridade –, nada mais plausível que o seu hipostasiamento numa instância independente, que representaria o observador. Em consequência, a segunda versão de Clark potencializou a imagem da luva, colocando-a numa dupla perspectiva. Podemos utilizá-la agora não apenas para entender o seu relacionamento, mas também para investigar cada obra em seu caráter individual. No quadro abaixo, sugerimos a seguinte análise para a metáfora da artista.

## **Quadro 2: Análise da imagem da luva de Lygia Clark**

A parte superior do quadro (acima da linha pontilhada) refere-se à primeira versão da imagem, que dimensiona o diálogo da artista com o amigo. Com a segunda versão, porém, esse diálogo transforma-se num elemento independente, que é representado



pela figura do outro. A partir desse ponto crítico, criam-se duas novas correspondências: as de Clark e Oiticica com o observador (Relação A e B). Assim, podemos acessar diretamente o objeto do presente ensaio, que é o relacionamento de Oiticica com o observador.



Depois do neoconcretismo, as descobertas de Clark podem ser divididas em três fases distintas<sup>23</sup>. Na primeira fase, o espectador foi resensibilizado através da estimulação direta dos sentidos; assim, os experimentos feitos posteriormente a Caminhando (1963) sinalizaram esse momento. Logo após – em obras como Óculos (1968) e Luvas Sensoriais (1969) –, o corpo do espectador foi reordenado através da ênfase nos seus “objetos parciais”<sup>24</sup>. Finalmente, a artista descobriu uma forma de subjetividade que ultrapassou o indivíduo na formação de uma libido coletiva; essa fase caracterizou-se pelas proposições Arquiteturas Biológicas (1968-69) e Estruturas Vivas (1969). Dando continuidade a essa pesquisa, a artista desenvolveu um tratamento alternativo – a “estruturação do self”<sup>25</sup> –, através do qual seu

trabalho adquiriu funções terapêuticas. A exploração das motivações psicológicas do espectador, portanto, tornou-se o objeto da sua experimentação.

Em relação à imagem de Clark, reparamos ainda que uma luva tem uma estrutura topológica – com uma clara distinção entre interior e exterior –, que se revela instrumental para o estudo da sua obra. Com efeito, a artista era fascinada por topologia e alguns dos seus trabalhos propuseram investigações simbólicas dessa disciplina. Por exemplo, o Diálogo de Mãos (1966), que foi realizado com Oiticica, pode ser interpretado como um comentário sobre o relacionamento dos dois amigos. De acordo com essa proposição, duas pessoas foram atadas pelo pulso por uma fita de Moebius elástica, de modo que as mãos encontraram-se, então, unidas pelo avesso – tal como se a interioridade de um pudesse encontrar a exterioridade do outro e vice-versa. Na nossa análise, portanto, a imagem de Clark adquire um conteúdo heurístico, transformando-se também num meio para a compreensão do trabalho de Oiticica.

A teoria de Jacques Lacan (1901-81) possibilita o desdobramento conceitual da imagem da artista. Na palestra intitulada “Anamorfose” (1964), o psicanalista utilizou uma metáfora semelhante à de Clark para construir seu argumento. Numa passagem intrincada, Lacan expos suas idéias do seguinte modo:

Leia, por exemplo, a nota relativa àquilo que ele [Merleau-Ponty] chama o virar o dedo de uma luva de dentro para fora, na medida do que aparece lá – note o modo pelo qual o couro envolve a pele numa luva de inverno – a consciência [...] encontra sua base na estrutura voltada de dentro para fora [inside-out structure] do gaze<sup>26</sup>.

Nessa passagem, Lacan referiu-se ao último trabalho do filósofo Maurice Merleau-Ponty (1907-61), *O Visível e O Invisível*<sup>27</sup>, que ficou inacabado devido à sua morte





prematura. Em termos técnicos, ele comparou a imagem de uma luva à organização psíquica do homem. Conseqüentemente, a topologia foi também utilizada de forma crítica, pois a reversão das superfícies de uma luva serviu como metáfora para a “estrutura do gaze”. Assim, alguns elementos da sua teoria são avaliados a seguir. O conceito lacaniano de gaze apresenta vários aspectos, possibilitando a sua utilização em disciplinas diferentes. Em geral, o “gaze” – cuja tradução literal para o português é “olhar fixo, atento” – significa uma perspectiva de verdade que é entendida sob o registro de uma pulsão visual ou escópica. Essa perspectiva organiza o real, sendo inconscientemente compartilhada por todos os indivíduos que estão ligados a ela de forma espontânea, natural. O único meio de distanciamento e proteção dessa verdade torna-se a representação da individualidade psicológica, ou a criação da consciência do eu. Para Lacan – como vimos no trecho citado acima – “a consciência [...] encontra sua base na estrutura voltada de dentro para fora do gaze”. Em consequência, “o gaze é o lado inferior [underside] da consciência”<sup>28</sup>. Em termos topológicos, portanto, as noções de consciência e gaze são tão complementares quanto os lados interno e externo de uma luva.

Caso empregássemos a teoria de Lacan para analisar a imagem de Clark, os resultados mostrar-se-iam proveitosos. Os experimentos-limite da artista brasileira, por exemplo, revelariam uma investigação dos processos inconscientes do indivíduo em um estado “pré-verbal”. Mesmo quando ela, posteriormente, desenvolveu o método “estruturação do self”, seu ponto de partida permaneceria similar: “então começo a trabalhar de dentro para fora em vez de começar pela periferia e chegar ao núcleo [psicótico] e levar anos para conseguir isso. Eu toco no



direto e a gente vai depois para a periferia para formar a pele, a membra- na”<sup>29</sup>. Poderíamos também focar o trabalho do seu amigo através do mesmo processo analógico. Em Oiticica, contudo, as proposições experimentais tornar-se-iam investigações sobre o gaze, uma vez que – para usar as palavras de Clark – ele era “a ligação com o mundo exterior”.

A teoria de Lacan apresenta outra característica importante. De acordo com o psicanalista, a perspectiva do gaze pode ser assustadora: “a partir do momento que esse gaze aparece, o sujeito tenta adaptar-se a ele, o sujeito transforma-se naquele objeto puntiforme, naquele ponto de desapareci- mento do ser com o qual o sujeito confunde-se com o próprio fracasso”. De fato, quando o gaze atinge o sujeito, seu conteúdo de verdade ameaça submetê-lo. Para não desaparecer completamente “o sujeito consegue, felizmente, simbolizar seu próprio desaparecimento e obstrução puntiforme [to symbolize his own vanishing and punc- tiform bar] na ilusão da consciência (...), na qual o gaze é suprimido”<sup>30</sup>. Nessa passagem, a palavra-chave é “simbolizar”, pois possibilita a criação da identidade psicológica como forma de controlar e até mesmo “suprimir” o gaze. Assim, a consciência resulta de um duplo processo, produzindo uma limitação no sujeito (ou seja, a percepção do seu próprio desaparecimento) para poder representá-lo no real.

Para ilustrar sua hipótese, Lacan reportou-se a uma famosa história, que ver- sou sobre a percepção de uma lata de sardinha. Trata-se de uma anedota de natureza autobiográfica que foi contada na palestra “A Linha e a Luz” (1964). O psicanalista lembrou-se do tempo em que era muito jovem com o seguinte discurso: “Eu estava com pouco mais de vinte anos ou por aí – e naquele época, sendo um jovem intelectual, eu queria desesperadamente escapar, ver alguma coisa diferente, lançar-



me em algo prático, algo físico, no campo ou no mar”<sup>31</sup>. Para responder aos seus anseios pessoais, Lacan mudou-se para uma comunidade de pescadores na Bretanha (norte da França), vivendo lá o suficiente para conhecer as péssimas condições de vida dos seus habitantes. Essa experiência foi fundamental para a formação do psicanalista.

Certo dia, Lacan e alguns companheiros navegaram em direção ao mar aberto. Durante o trajeto, um pescador avistou uma lata de sardinha flutuando sobre a água, apontando-a para o grupo logo a seguir. Ela era proveniente da fábrica de processamento de alimentos que a comunidade costumava suprir. Todos viram a lata brilhando sob o sol, exceto Lacan, o que suscitou a seguinte anedota: “ – Você vê aquela lata? Você a vê? Bem, ela não vê você”<sup>32</sup>. O jovem psicanalista não achou a situação tão divertida quanto os seus amigos. Nessa oportunidade, entretanto, ele compreendeu que não pertencia àquele “quadro” (picture), uma vez que “não se parecia com nada na terra” (“I looked like nothing on earth”). Desse modo, Lacan percebeu com clareza as diferenças sociais, psicológicas e intelectuais que o separavam dos outros pescadores. Tecnicamente, ele estava desaparecendo sob o gaze daquela realidade e foi justamente a consciência da situação que possibilitou a representação da sua identidade<sup>33</sup>.

A convergência entre a teoria de Lacan e a imagem da luva de Clark sugere um approach para os experimentos de Oiticica. Nesse sentido, o que significariam os conceitos de “gaze”, “consciência”, “identidade” e “desaparecimento do ser” para Oiticica? Que validade teria o verbo “simbolizar” para o seu trabalho? Que proposições requisitariam a criação da oposição conceitual entre o “eu” e o “outro”? Ademais, quem seriam esse eu e esse outro e sob que condições seria produzida essa



oposição? Para o desenvolvimento da nossa análise, entendemos que os Parangolés sejam a proposição ideal, visto que mantêm uma relação de homologia com a imagem de Clark, enfatizando a relação com o observador. Com efeito, a capa-Parangolé – assim como as luvas de Lacan e Clark – necessitava de alguém para colocá-la<sup>34</sup>.

As condições que possibilitaram a criação dos Parangolés por Oiticica foram similares àquelas encontradas por Lacan no norte da França. Na verdade, ambos procuravam alívio de um esforço intelectual prolongado. Quando tinha 25 anos de idade, Oiticica ansiava por encontrar um lugar em que pudesse reordenar seus pensamentos e valores depois de anos de convívio com o meio artístico carioca. O lugar que ele escolheu foi a Favela da Mangueira, onde cedeu a uma “necessidade de desintelectuação” que era tão imperiosa quanto urgente. Essa comunidade representou para o artista o mesmo que a vila de pescadores:

para Lacan porque eles “queriam desesperadamente escapar, ver alguma coisa diferente, lançarem-se em algo prático, algo físico, no campo ou no mar”. Assim, a mudança para a Mangueira não foi uma opção de natureza esteticista, mas uma necessidade existencial<sup>35</sup>.



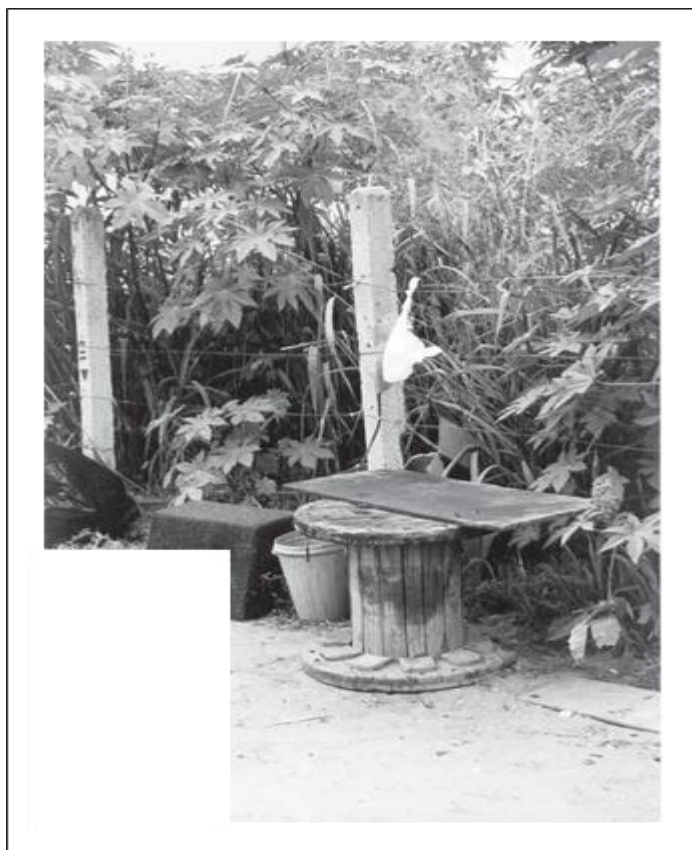


Figura 2: Atualidade dos Parangolés. Praça Mozart Firmeza, Recreio dos Bandeirantes. Foto: Tami Borgeá

Oiticica conviveu intensamente com os moradores da Favela da Mangueira, mas a relação entre eles não foi tão fácil quanto se faz acreditar. O artista era branco, proveniente da classe média-alta, morador da zona sul da cidade e com uma educação erudita; já a comunidade era localizada na zona norte, sendo que seus moradores eram majoritariamente negros, pobres e sem escolaridade significativa. É possível que Oiticica tenha percebido a sua situação como estranha àquele universo:

Creio que a dinâmica das estruturas soci-ais revelou-se aqui para mim na sua crudeza, na sua expressão mais imediata, advinda desse processo de descrédito nas chama- das 'camadas' sociais; não que considere eu a sua existência, mas sim que para mim se tornaram como que esquemáticas, artifi- ciais, como se, de repente, visse eu de uma altura superior o seu mapa, o seu esquema, 'fora' delas<sup>36</sup>.

Esse texto foi escrito no momento em que Oiticica assumia uma posição marginal em relação às “camadas sociais” que até hoje dividem a cidade em zonas distintas. Para realizar esse gesto, seria preciso antes que Oiticica fosse submetido ao gaze daquela “estrutura social”, vendo “de uma altura superior o seu mapa, o seu esquema, fora delas”. Da mesma forma que Lacan, portanto, o artista tornou-se consciente da sua identidade, correndo o risco de desaparecer sob a perspectiva de verdade da sua condição.

Para enfrentar a situação, Oiticica criou os Parangolés. Eles representavam a consciência de sua exterioridade à Favela da Mangueira, assim como a sua superação num novo estado de comunhão existencial com esse universo. Tratava-se de um gesto que era necessariamente transgressivo, pois como afirmou Oiticica em 1965 – “a marginalização, já que existe no artista naturalmente, tornou-se fundamental para mim”<sup>37</sup>. Como vimos, há vários significados que podem ser atribuídos à proposição, porém, eles devem ser remetidos a esse denominador comum ou elemento unificador, que é o seu verdadeiro parâmetro crítico. Talvez essa seja a razão por que os Parangolés não se adaptam bem ao contexto institucional, à consagração da história da arte e ao debate acadêmico. Em oposição, seu lugar privilegiado é a rua, lugar onde se tecem as lutas sociais e onde o jogo político é declarado abertamente.

É importante sublinhar que os Parangolés apresentaram um conteúdo simbólico significativo, embora ele seja pouco estudado na literatura. Oiticica notou essa característica ao analisar as transformações que a capa provocava no espectador:

Há como que uma violação do seu estar como ‘indivíduo’ no mundo, diferenciado e ao mesmo tempo ‘coletivo’, para o de ‘participar’ como centro motor, núcleo, mas não só ‘motor’ como



principalmente 'sim- bólico', dentro da estrutura-obra. É esta a verdadeira metamorfose que aí se verifica na inter-relação espectador-obra (ou participador-obra)<sup>38</sup>.

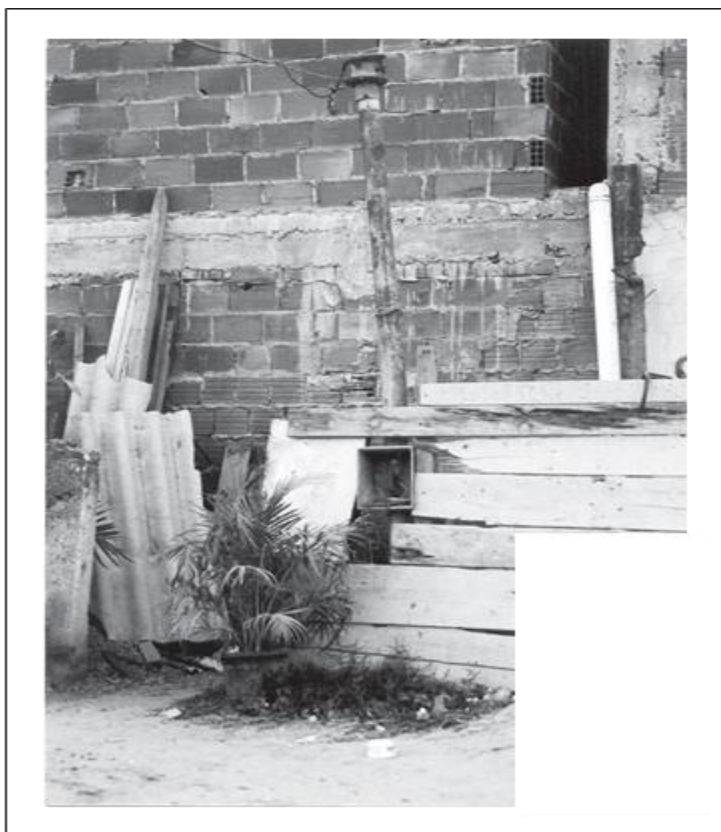


Figura 3: Origem dos Parangolés. Rua Prof. Lara Vilela, São Domingo, Niterói, Rio de Janeiro. Foto: Tami Borgeá

Assim, o espectador era o “centro motor” e “principalmente simbólico” do trabalho. Devemos investigar, entretanto, a natureza da transformação que criava o participador. Se a teoria de Lacan ressaltou a diferenciação psicológica do eu, o simbolismo dos Parangolés baseava-se no mesmo processo, pois a capa acarretava uma “violação do seu estar como indivíduo no mundo”. Dessa maneira, a proposição gerava uma reflexão sobre a origem do símbolo.

Regularmente, Oiticica imprimia palavras e expressões nas capas-Parangolés. Assim, ele dava continuidade à prática de usar a linguagem escrita nas suas obras. O

artista produzia frases de grande efeito e, entre outras, tornaram-se famosas as seguintes: “Da adversidade vivemos” (1966), “Estou possuído” (1966), “Sou o mascote do Parangolé, o mosquito do samba” (1967) e “Incorporo a revolta” (1967)<sup>39</sup>. Essas frases não forneciam o significado da proposição; durante a performance, elas catalisavam as energias dispersas, conectando a subjetividade do espectador com o contexto. Se retornarmos à metáfora de Clark, podemos entender a origem dessa prática, pois, enquanto seus experimentos eram “pré-verbais”, os de Oiticica eram verbais – e o Parangolé era a sua palavra.

Entre a experiência de Lacan na vila de pescadores da Bretanha e a proposição de Oiticica, entretanto, há uma diferença fundamental. De fato, a “verdadeira metamorfose” provocada pelos Parangolés era estruturalmente similar à representação do eu através da consciência. Mas é preciso notar que ambos os processos seguiram direções opostas. Enquanto em Lacan o sujeito ganhava uma identidade, com os Parangolés, o sujeito perdia finalmente a própria. As primeiras apresentações da proposição na Favela da Mangueira explicitaram essa função. Tão logo Oiticica percebeu a distância (de natureza social, psicológica e cultural) que o separava dos membros da comunidade, ele fez um movimento oposto ao de Lacan. Seu objetivo era transgressivo. Em consequência, a proposição paradoxalmente recusava a própria consciência do artista, anulando qualquer identidade que porventura fosse diferente daquela dos seus novos amigos.

Através dos Parangolés, Oiticica identificou-se com os moradores da Mangueira, estimulando, no entanto, que eles seguissem um movimento contrário. Assim, a proposição deve ser entendida como uma forma de simbolização que criava um elemento diferencial no contexto para que fosse transgredido e, posteriormente,





suprimido. Em última instância, o conceito de “parangolé” estava relacionado com esse processo:

Parangolé é a formulação definitiva do que seja a antiarte ambiental, justamente porque nessas obras foi-me dada a oportunidade, a idéia de fundir cor, estruturas, sentido poético, dança, palavra, fotografia [...]. Chamarei, então, Parangolé, de agora em diante a todos os princípios definitivos formulados aqui, inclusive o da não formulação de conceitos, que é o mais importante<sup>40</sup>.



Figura 4: Processo de institucionalização. Rua Hélio Oiticica, Vargem Pequena, Rio de Janeiro

De acordo com Oiticica, os Parangolés operavam uma síntese de várias atividades e meios, quer visuais, quer corporais ou lingüísticos, criando a “antiarte ambiental”. A seguir, o artista revelou também o paradoxo fundamental da proposição, isto é, a recusa da formulação de conceitos como um modo de definição conceitual. Através desse processo, engendrava-se a passagem de um pólo a outro, levando o observador a tornar-se participante do trabalho.

### **Crítica Institucional**



Oiticica criou os Parangolés para transgredir sua posição na sociedade carioca. O seu objetivo, entretanto, era atuar tanto no campo existencial quanto no simbólico uma vez que não via uma distinção entre as duas esferas. Assim, a proposição caracterizou-se por expor os códigos que determinavam o seu contexto institucional. Oiticica sabia explorar bem esse potencial. Enfocamos agora a performance dos Parangolés em três momentos diferentes, analisando a sua criação na Favela da Mangueira, o seu lançamento no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e os acontecimentos que cercaram a sua apresentação na Bienal Internacional de São Paulo. Em algumas passagens, a reconstituição é hipotética, visto que as informações sobre esses eventos são ainda fragmentadas.

A presença de Oiticica na Favela da Mangueira não poderia passar despercebida em meados dos anos 60. Tratava-se de um artista que aprendera a sambar através de aulas particulares, interagindo com uma comunidade de origem afro-brasileira. A distância sociocultural entre ambos os agentes era enorme e aparentemente insuperável. Devido à sua extraordinária capacidade comunicativa e ao rápido aprendizado como passista<sup>41</sup>, contudo, ele se tornou bem-vindo na comunidade. Nesse período, Oiticica ficou conhecido como o “branco falador bom de samba”<sup>42</sup>, o que demonstra não só um estranhamento como também o modo como a integração estava sendo efetivada. Mas o carisma do artista permitiu que as diferenças fossem minimizadas, possibilitando-lhe acesso à vida íntima da Mangueira.

Nessa comunidade, Oiticica transformou sua vida, desenvolvendo interesses pessoais e profissionais diferentes dos anteriores. Como sempre, as duas atividades estavam imbricadas. Paralelamente à criação de laços afetivos com vários



personagens locais, alguns dos quais possuíam fichas policiais extensas, ele percebeu as qualidades ambientais do trabalho. Muito antes das experiências de Robert Smithson em Passaic, Nova Jersey, Oiticica afirmou-se como um precursor da “arte ambiental”<sup>43</sup>. No seu caso, todavia, a pesquisa implicava um esforço de identificação com seus novos companheiros<sup>44</sup>. Em função dessa necessidade, o artista manifestava o desejo de tornar-se um membro efetivo da comunidade, afirmando em diversas ocasiões: “Eu quero ser negro!” .

Uma das origens dos Parangolés aponta para as tensões vivenciadas por Oiticica na Favela da Mangueira. Hipoteticamente, poderíamos imaginá-lo num ensaio geral da escola de samba às vésperas do carnaval de 1965<sup>45</sup>. Nessa oportunidade, ele fez uma contribuição especial para o sucesso da festa, apresentando-se pela primeira vez numa capa-Parangolé. A vestimenta funcionou, então, como uma motivação particular e o artista passou a noite toda dançando com os novos amigos. A proposição unificou os seus experimentos visuais com o samba sem recusar as características das duas atividades. Através dos Parangolés, portanto, Oiticica pôde finalmente identificar-se com os membros da comunidade, percebendo-se como passista da Mangueira. É fundamental notar que, nesse momento, ele não sentiu nenhum conflito psicológico uma vez que conseguiu fundir arte e vida.

A realização do sonho modernista, porém, acabou camuflando uma manobra crítica bem mais sutil – manobra essa que contrastou os valores relacionados ao artista (e a sua condição) com aqueles dos moradores da Mangueira. Nesse nível semiótico, a proposição conectou-se com o contexto institucional, favorecendo a percepção das suas regras socioculturais. Os Parangolés funcionaram como o signo da diferença dos agentes, a sua transgressão e a sua dissolução no espaço coletivo. Como



resultado da operação, Oiticica tornou-se um passista, pois conseguiu reinventar-se na figura do outro, que era o membro da comunidade. Na verdade, a proposição construiu a passagem de um pólo ao outro: do observador ao participante, da consciência do artista à não- consciência do passista, do eu ao outro – e daí, ao infinito. A partir desse momento, entretanto, o processo poderia ser invertido, produzindo o sentido contrário.

Assim, podemos compreender essa pro- posição através da perspectiva dos moradores da Mangueira. No lugar de Oiticica, se- ria possível imaginar um dos seus amigos usando a capa. Desse modo, Nildo - que é negro e contemporâneo do artista – estava também estreando a vestimenta no mesmo ensaio geral<sup>46</sup>. Podemos supor que os dois amigos estivessem felizes de compartilhar o mesmo procedimento. Através dele, o passista transgrediu também uma série de valores culturais, pois não estava usando apenas uma fantasia de carnaval, mas um trabalho de arte. Para que isso acontecesse, contudo, seria necessário que ele recalcesse a consciência dessa diferença – através da dança –, liberando o conteúdo estético do Parangolé para afirmá-lo em outro nível<sup>47</sup>. Mesmo sambando a noite toda, Nildo sinalizou o afastamento da sua antiga condição de passista, tornando-se um artista.

Oiticica e Nildo transgrediram as barreiras sociais, culturais e raciais que determinavam os seus lugares na sociedade carioca. Embora o procedimento fosse similar, os percursos eram contrários: enquanto Nildo tornou-se um artista, Oiticica assumiu a identidade de passista. O artista Ricardo Basbaum descreveu esse processo:

Unlike body-artists, however, their main [support was not their own bodies, but those [of others: the pattern



YOU the spectator ME the artist  
 was sensorially reversed by them into the  
 [conceptual flux  
 YOUwillbecoME.<sup>48</sup>

De acordo com Basbaum, Oiticica distanciou-se da body-art uma vez que seu trabalho requisitava o corpo do outro. Dessa forma, o “fluxo conceitual” liberado pelos experimentos de Oiticica pavimentava o caminho entre o artista e o espectador, fazendo os seus papéis reversíveis. Talvez isso tenha acontecido porque – como afirmou Lacan – o “corpo do gaze” (“the body of the gaze”) é instaurado “na dimensão da existência dos outros”<sup>49</sup>.

Em diversas oportunidades, Oiticica e seus amigos deixaram a Favela da Mangueira para participar de eventos artísticos na cidade. Até hoje, o cruzamento desses territórios urbanos é problemático. Para lidar com as diferenças sociais dos dois ambientes, por exemplo, a população carioca criou uma terminologia específica. Expressões populares como “subir o morro”, “armar um barraco”, frequentar o “asfalto”, etc., fazem referências a essa geopolítica da exclusão e do preconceito social. Com efeito, ninguém muda de ambiente sem se transformar, pois a favela é um gueto cujo surgimento e crescimento obedecem a uma lógica própria. Assim, o mero fato de Oiticica ter percorrido todo o círculo social – indo do asfalto para o morro e, daí, para o asfalto de novo (dessa vez, com os passistas da Mangueira) – pode ser considerado um escândalo de grandes proporções<sup>50</sup>. Apesar dessas circunstâncias, Oiticica e seus amigos lançaram os Parangolés no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Tratava-se da abertura da exposição “Opinião 65”, para qual o artista fora convidado a apresentar um trabalho. A intenção de expor no MAM, todavia, contrastava com algumas das suas declarações sobre o assunto. Em 1971,



por exemplo, Oiticica afirmou publicamente: “Quero esclarecer que não vou expor em Galeria alguma em São Paulo, como vem sendo noticiado em jornais do Rio – S. Paulo, segundo soube; em primeiro lugar: não sei desde quando ‘exponho em galerias’<sup>51</sup>. Nesse artigo, Oiticica declarou também que se opunha ao “caráter assumido” das exposições (“venda de obras, chauvinismo promocional, etc.”), uma vez que as galerias comerciais tentariam com- prometer seus experimentos com “contextos inapropriados”. Contrariando essas afirmações, o artista exibiu seu trabalho ao público diversas vezes, denominando os eventos de que participou de “experiências extraordinárias”. A apresentação dos Parangolés no MAM, portanto, foi concebida para uma dessas ocasiões.

Para essa apresentação, Oiticica e seus amigos estavam vestidos com capas-Parangolés, carregando bandeiras e estandartes. O artista comandava a festa e a música envolvia o ambiente com uma sonoridade que era, então, típica das favelas cariocas – todos sambavam alegremente. Chegando ao museu, entretanto, o grupo foi impedido de entrar. “Não foi possível a apresentação dos passistas comandados por Hélio Oiticica, no interior do Museu, por uma razão que não conseguimos entender: barulho dos pandeiros, tamborins e frigideiras”<sup>52</sup>. Revoltados com a proibição, os passistas da Mangueira, seguidos agora pelos participantes do vernissage, direcionaram-se para o lado de fora do museu. Nos jardins de Burle Marx, Oiticica mudou a programação, fazendo um duro mas bem recebido discurso contra a instituição. De acordo com o testemunho de Waly Salomão, ele disse de forma direta: “ – Merda! Otários! Racismo! Crioulo não entra nessa porra! Etc., etc., etc...”<sup>53</sup>.



Dado o desenrolar dos acontecimentos, podemos apenas imaginar o que seria o lançamento dos Parangolés nessa oportunidade. Se o grupo fosse admitido, não se trataria apenas da participação na abertura de uma exposição; mais apropriadamente, Oiticica seria o artista que teria aceito antes a identidade de passista e que – nessa condição – queria ser reconhecido como um artista. Os seus amigos não seriam apenas convidados; na verdade, eles seriam passistas que se tornaram artistas e que – nessa condição – queriam ser reconhecidos como passistas. Desse modo, Oiticica e os moradores da Mangueira não estavam apenas procurando a aceitação dos seus antigos papéis sociais – de artista e passista –, mas reinventando-os e, assim, incorporando a alteridade como forma de defini-los. Nessa perspectiva, os Parangolés produziriam, articulariam e sinalizariam esse intenso tráfego de identidades sociais.

O discurso enfurecido de Oiticica justificava-se pelas expectativas que mantinha a respeito da eficácia da sua proposição. Caso não tomasse uma atitude conservadora, a instituição tornar-se-ia o locus no qual aquelas operações seriam realizadas. Não se tratava apenas de redirecionar a discussão sobre a identidade da arte brasileira, lançando luz sobre a cultura popular. Mais especificamente, através dos Parangolés, o branco e o negro, o morador do asfalto e o da favela, o artista e o leigo, o masculino e o feminino e, enfim, o erudito e o popular trocariam de papéis sem cessar<sup>54</sup>. Em consequência, esse acontecimento geraria uma compreensão da figura do outro na nossa sociedade. Num país onde o culto à memória ainda é um privilégio das classes dominantes – e no qual até mesmo segmentos da pesquisa artística contemporânea apelam à suposta imutabilidade do passado –, o lançamento do trabalho



desempenharia uma função, no mínimo, profilática. Infelizmente, Oiticica e seus companheiros não conseguiram apresentar os Parangolés no MAM.

Mesmo após o desaparecimento de Oiticica, os Parangolés continuaram a exibir seu poder disruptivo. A performance realizada durante a Bienal Internacional de São Paulo de 1994 é outro exemplo. Essa apresentação foi organizada pelo artista Luciano Figueiredo e contou com a participação de passistas da escola de samba paulista Vai- Vai. Um crítico relatou o ocorrido:

Os dez passistas negros convidados, tra-jando o vestiário que Oiticica criou, per- correram os quatro andares do pavilhão da Bienal, no Ibirapuera, exibindo a obra. Mas na passagem pelas salas museológicas, onde estão as obras de Piet Mondrian e Kasemir Malevitch, foram barrados pelos curadores estrangeiros, que torciam o nariz para a performance.<sup>55</sup>

Em relação a esse artigo, gostaríamos apenas de sublinhar os elementos que Figueiredo recolocou em circulação no evento: os “dez passistas negros”, o “vestiário que Oiticica criou” e – como elemento de contraste – as “salas museológicas”.

Quando o grupo de passistas entrou na sala dedicada a Malevitch, cuja pintura era bastante admirada por Oiticica, a reação tornou-se explícita. Assim o curador dessa exposição, o holandês Wim Beeren, explicitou o preconceito dos seus colegas, gritando para os integrantes da Vai-Vai: “Get out! Get out!” (“Fora! Fora!”). As conotações do seu gesto parecem-nos óbvias e, apenas como registro, ressaltamos a intolerância racial, o elitismo e a certeza da dominação cultural. Como de costume, a performance revelou o conteúdo repressivo do contexto. A despeito da atitude de Beeren, entretanto, vale notar que a sua paranóia acabou enfatizando uma das características mais importantes dos Parangolés – pois é justamente do lado de fora que a arte e o pensamento nascem.





<sup>1</sup> Hélio Oiticica, *Aspiro ao Grande Labirinto*, Rio de Janeiro, Rocco, 1986, p. 70. Os termos e expressões entre aspas e em itálico são do próprio Oiticica. Adiante, esse livro é referido como AGL

<sup>2</sup> Sobre os primeiros Parangolés, ver: Luciano Figueiredo e Lygia Pape, “Chronology”, in Hélio Oiticica, Paris/Rio de Janeiro/ Rotterdam, Galerie Nationale Jeu de Paume/Projeto Hélio Oiticica/Witte de With Center for Contemporary Art, 1992, p. 212.

<sup>3</sup> Hélio Oiticica, AGL, p. 65.

<sup>4</sup> Sobre a síntese efetuada pelos Parangolés, ver o artigo de Hélio Oiticica, “Parangolé Synthesis”, in Hélio Oiticica, pp. 165-7.

<sup>5</sup> Hélio Oiticica, AGL, p. 68

<sup>6</sup> Sobre a relação entre a arquitetura provisória das favelas e o trabalho de Oiticica, ver: Paola Berenstein Jacques, *Estética da Ginga, a Arquitetura das Favelas através da Obra de Hélio Oiticica*, Rio de Janeiro, Casa da Palavra/ Rioarte, 2001

<sup>7</sup> Dentre esses acontecimentos, o falecimento do pai do artista, ocorrido em 26 de julho de 1964, teve uma importância decisiva na sua carreira

<sup>8</sup> Hélio Oiticica, AGL, p. 72

<sup>9</sup> Além dos Parangolés, os Núcleos (1960), os Penetráveis (1960) e os Bólides (1963) resultaram diretamente da experiência de Oiticica na Favela da Mangueira

<sup>10</sup> Guy Brett, “Fait Sur Le corps: Le Parangolé de Hélio Oiticica”, in *Cahiers du Musée National d’Art Moderne*, no 51, primeira de 1995, p. 34. Os próximos trechos citados encontram-se nas páginas 37, 39 e 43, respectivamente. Optamos por uma tradução literal do texto de Brett, fornecendo, quando necessário, os termos originais em francês.

<sup>11</sup> Idem, ibidem, p. 43

<sup>12</sup> Idem, ibidem, p. 34

<sup>13</sup> Idem, ibidem, p. 43

<sup>14</sup> Idem, ibidem

<sup>15</sup> Celso Favaretto, *A Invenção de Hélio Oiticica*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1992, p. 106

<sup>16</sup> Durante os anos 70, Oiticica desenvolveu uma espécie de escrita em que a experiência artística e a prática crítica estavam misturadas. Tratava-se de experiências-limite, mas que revelam o entendimento que o artista tinha da natureza desses dois meios

<sup>17</sup> Ver Waly Salomão, *Hélio Oiticica, Qual é o Parangolé?*, Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1996, p. 28.

<sup>18</sup> Ver Hélio Oiticica e Lygia Clark, *Lygia Clark – Hélio Oiticica, Cartas, 1964-1974*, Rio de Janeiro, Editora da UFRJ, 1996. Sobre o relacionamento dos dois artistas, ver também Lygia Clark, “A Quebra do Quadro – Entrevista de Lygia Clark a Luciano Figueiredo e Matinas Suzuki Jr.”, in *Folha de São Paulo*, 2 de março de 1986.

<sup>19</sup> Essa exposição foi realizada no Paço Imperial do Rio de Janeiro, em 1986. Ver o catálogo *Lygia Clark e Hélio Oiticica*, Rio de Janeiro, Funarte, 1986.

<sup>20</sup> Lygia Clark, “Entrevista com Lygia Clark por Fernando Cocchiarale e Anna Bella Geiger”, in *Abstracionismo Geométrico e Informal, a Vanguarda Brasileira nos Anos Cinquenta*, Rio de Janeiro, Funarte, 1986, p. 148

<sup>21</sup> A segunda versão está citada como epígrafe do livro de Hélio Oiticica e Lygia Clark, *Lygia Clark – Hélio Oiticica, Cartas*, Essa comparação foi escrita também em 1986.

<sup>22</sup> Idem, ibidem, p. 104

<sup>23</sup> Sobre o trabalho da artista, ver: Lygia Clark, *Barcelona/ Marseille/Porto/Bruxelas/Rio de Janeiro, Fundació Antoni Tàpies/Galleries Contemporaines des Musées/Fundação Serralves/Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts/ Paço Imperial*, 1997. Ver também Yve-Alain Bois, “Nostalgia of the Body”, in *October*, no 69, inverno de 1994, pp. 85-90



<sup>24</sup> O conceito de “objeto parcial” foi desenvolvido pela psicanalista Melanie Klein. Sobre esse conceito, ver: Laplanche e Pontalis, *Vocabulário da Psicanálise*, São Paulo, Martins Fontes, 2000, pp. 325-6

<sup>25</sup> Graças ao trabalho da terapeuta Gina Ferreira, que compilou, organizou e editou as anotações pessoais de Clark, hoje conhecemos o método “estruturação do self”. A partir de uma pesquisa cuidadosa e extensiva, Gina Ferreira reuniu os escritos da artista para um projeto de livro, que, dessa forma, encontrou uma versão definitiva e bastante aproximada. Ver Lygia Clark, *Memória do Corpo*, Glossário de Casos Clínicos, organizado e editado por Gina Ferreira, inédito

<sup>26</sup> Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, New York, W. W. Norton & Company, 1981, p.82. Optamos por uma tradução literal do texto de Lacan, fornecendo, quando necessário, os termos da versão em inglês

<sup>27</sup> Os escritos de Merleau-Ponty foram publicados postumamente por Claude Lefort. Várias passagens, entretanto, permaneceram sob a forma de rascunho. Em particular, a nota referida por Lacan foi escrita em 16 de novembro de 1960: “Reversibilidade: o dedo da luva que se põe do avesso – Não há necessidade de um espectador que esteja dos dois lados. Basta que, de um lado, eu veja o avesso da luva que se aplica sobre o direito, que eu toque um por meio do outro (dupla ‘representação’ de um ponto ou plano do campo) o quiasma é isto: a reversibilidade – É somente através dela que há passagem do ‘Para Si’ ao ‘Para Outrem’ – Na realidade, não existimos nem eu nem o outro como positivos, como subjetividades positivas. São dois antros, duas aberturas, dois palcos onde algo vai acontecer – e ambos pertencem ao mesmo mundo, ao palco do Ser” (Merleau-Ponty, *O Visível e O Invisível*, São Paulo, Perspectiva, 2000, pp. 236-7). Os termos entre aspas e em itálico são do próprio Merleau-Ponty

<sup>28</sup> Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, op. cit., p. 83

<sup>29</sup> Lygia Clark, “Entrevista com Lygia Clark por Fernando Cocchiarale e Anna Bella Geiger”, op. cit., p. 151. O termo “pré-verbal” foi empregado pela artista no mesmo trecho dessa entrevista.

<sup>30</sup> Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, op. cit., p. 83. A citação anterior encontra-se na mesma página.

<sup>31</sup> Idem, *Ibidem*, p.95.

<sup>32</sup> Idem, *ibidem*. As expressões em itálico são de Lacan

<sup>33</sup> É importante notar que a criação das identidades de Lacan e dos seus companheiros estavam mutuamente relacionadas. Assim, o “intelectual” surgiu ao mesmo tempo que os “pescadores”. Para o psicanalista, portanto, a noção do “eu” era correlativa à noção do “outro”.

<sup>34</sup> É possível que Clark tenha desenvolvido a metáfora da luva a partir da sua experiência com os Parangolés. Essa experiência impressionou-a profundamente: “Quando o Hélio começou a fazer coisas com tecido, que depois acabei fazendo também só que com outro sentido, comecei a achar que o Hélio estava fazendo coisa de costureiro” (Lygia Clark, “A Quebra da Moldura – Entrevista de Lygia Clark a Luciano Figueiredo e Matinas Suzuki Jr.”, op. cit.).

<sup>35</sup> Em 1978, Oiticica referiu-se à sua experiência nessa comunidade da seguinte forma: “Aí me introduzi na Mangueira e eventualmente eu me tornei passista da Mangueira, que foi uma transformação louca da minha vida, era uma obsessão total” (Hélio Oiticica entrevistado por Jary Cardoso, “Um Mito Vadio”, in *Folha de S. Paulo*, 5 de novembro de 1978).

<sup>36</sup> Hélio Oiticica, *AGL*, p. 74

<sup>37</sup> Idem, *ibidem*. Logo a seguir, Oiticica escreveu em seu diário: a marginalização “seria a total ‘falta de lugar social’, ao mesmo tempo que a descoberta do meu ‘lugar individual’ como homem total no mundo, como ‘ser social’ no seu sentido total e não incluído numa determinada camada ou ‘elite’, nem mesmo na elite artística marginal mas existente (dos verdadeiros artistas, digo eu, e não dos habitués da arte)”. A transgressão propugnada por Oiticica, portanto, era ao mesmo tempo social e artística. No trecho citado, as expressões com aspas e em itálico são do artista

<sup>38</sup> Idem, *Ibidem*, p. 71.

<sup>39</sup> Sobre os Parangolés com frases inscritas, ver: Hélio Oiticica, op. cit., pp. 75, 96, 101 e 247

<sup>40</sup> Hélio Oiticica, *AGL*, p. 79.

<sup>41</sup> Sobre a importância da música para o artista, ver: Hélio Oiticica, *O que Faço é Música*, São Paulo, Galeria de Arte São Paulo, 1986. Nesse texto, o artista ligou a criação dos Parangolés ao samba: “o SAMBA em que me iniciei veio junto com essa descoberta do corpo no início dos anos 60: PARANGOLE e DANÇA nasceram juntos e é impossível separar um do outro”. Sobre esse assunto, ver também, de Oiticica, “A Dança na Minha Experiência”, *AGL*, pp. 72-76.



<sup>42</sup> Ver Wilson Coutinho, “O Marginal Iluminado”, in *Veja*, 5 de fevereiro de 1986

<sup>43</sup> Sobre a origem da arte ambiental nos Estados Unidos, ver Robert Smithson, “A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey”, in Robert Smithson, *The Collected Writings*, Berkeley, The University of California Press, 1996, pp. 68-74.

<sup>44</sup> Por outro lado, a identificação de Robert Smithson com os habitantes de Passaic era inevitável, uma vez que o artista havia morado nessa cidade durante a infância

<sup>45</sup> Há várias fotografias do artista que sustentam essa análise no seu aspecto geral. Sobre a relação de Oiticica com a Mangueira, ver: Waly Salomão, *Hélio Oiticica: Qual é o Parangolé?*, op. cit., pp. 25-39

<sup>46</sup> Oiticica tornou-se amigo de vários passistas da Mangueira. Aparentemente, a relação com Nildo foi intensa, como podemos perceber nas fotos legadas pelo artista. Sobre a utilização das capas-Parangolés por Nildo, ver Hélio Oiticica, op. cit., pp. 97, 98, 101, 102, 106, 107, 247 e 257

<sup>47</sup> Em 1967, Oiticica notou a participação espontânea de algumas costureiras do Morro do Estácio numa apresentação dos Parangolés. Para essa ocasião, elas confeccionaram as próprias roupas. “Algo surpreendente aconteceu: a moda, o mau ou bom gosto, não existem – tudo depende da invenção livre, espontânea: chegará o dia em que cada pessoa fará sua roupa segundo sua percepção e vontade, segundo a sua aspiração: talvez tenha sido aqui pela primeira vez formulado tal problema. O corte, as vestimentas em sua totalidade, pela ingenuidade com que foram feitos, resultaram em coisas audaciosas que só certos costureiros (talvez um Courreges) teriam coragem de executar, mesmo assim apelando para o exótico. Quero aqui dar os nomes, como informação, dessas moças, as primeiras a criarem o Parangolé Coletivo: Rosemary e Rosenely Souza Mattos, Helena e Lúcia Cardoso” (Hélio Oiticica, “A Vanguarda Deve Jogar Fora o Esteticismo”, in *Jornal do Commercio*, 16/7/67).

<sup>48</sup> Ricardo Basbaum, “Clark & Oiticica”, in *Blast 4: Bioinformatica*, dezembro de 1994. O trecho transcrito refere-se a Hélio Oiticica e Lygia Clark. Não apresentamos uma tradução do texto para que o jogo de palavras seja mantido. Agradecemos ao artista Ricardo Basbaum pelo envio desse artigo.

<sup>49</sup> Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, op. cit., p. 84

<sup>50</sup> A frequentação de ambientes tão diversos era um escândalo na medida em que considerarmos os anos 60, quando o relacionamento dos dois grupos não era tão comum quanto hoje. Foi justamente a atuação de artistas como Oiticica que aproximou a favela do resto da cidade. Sobre o relacionamento dos dois grupos sociais, ver Myrian Sepúlveda dos Santos, “Mangueira e Império: a Carnavalização do Poder pelas Escolas de Samba”, in *Um Século de Favela Rio de Janeiro*, Fundação Getúlio Vargas, 1999, pp. 115-44; e Zuenir Ventura, *Cidade Partida*, São Paulo, Companhia das Letras, 1994

<sup>51</sup> Hélio Oiticica, “Oiticica: Exposição? Eu Não!”, in *Última Hora*, 29 de setembro de 1971. Sobre a relação de Oiticica com o circuito de arte, ver também: Luciano Figueiredo, “The Other Malady”, in *Third Text*, nos 28-29, outono/inverno de 1994, pp. 105-16.

<sup>52</sup> Claudir Chaves, “Parangolé Impedido no MAM”, in *Diário Carioca*, 14 de agosto de 1965.

<sup>53</sup> Hélio Oiticica citado por Waly Salomão, *Hélio Oiticica: Qual é o Parangolé?*, op. cit., p. 51. Nessa ocasião, Miro, Nildo, Tineca, Rose e Mosquito, entre outros, foram os passistas da Mangueira

<sup>54</sup> Carlos Zílio escreveu sobre os Parangolés: “o projeto se desenvolve a partir do entendimento que se dá numa sociedade de classes. Ele age buscando, pela utilização de um repertório fora do seu contexto, provocar a tensão entre universos simbólicos diferentes. Nisto está implícita uma relativização cultural: o samba conquista o sacrossanto ‘museu’, e o ‘museu’ ‘desce’ à quadra de samba” (Carlos Zílio, “Da Antropofagia à Tropicália”, in *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*, São Paulo, Brasiliense, 1982, p. 39).

<sup>55</sup> Paulo Reis, “Bienal Abre em Clima de Tensão”, in *Jornal do Brasil*, 13 de outubro de 1994. Sobre a rerepresentação dos Parangolés na Bienal de São Paulo, ver também: Luciano Figueiredo, “The Other Malady”, op. cit., p. 116; e Waly Salomão, *Hélio Oiticica: Qual é o Parangolé?*, op. cit., pp. 57-9.



COME INTO THE (W)HOLE, 2017-2018

(depois de Marcos Chaves)

Chico Fernandes

























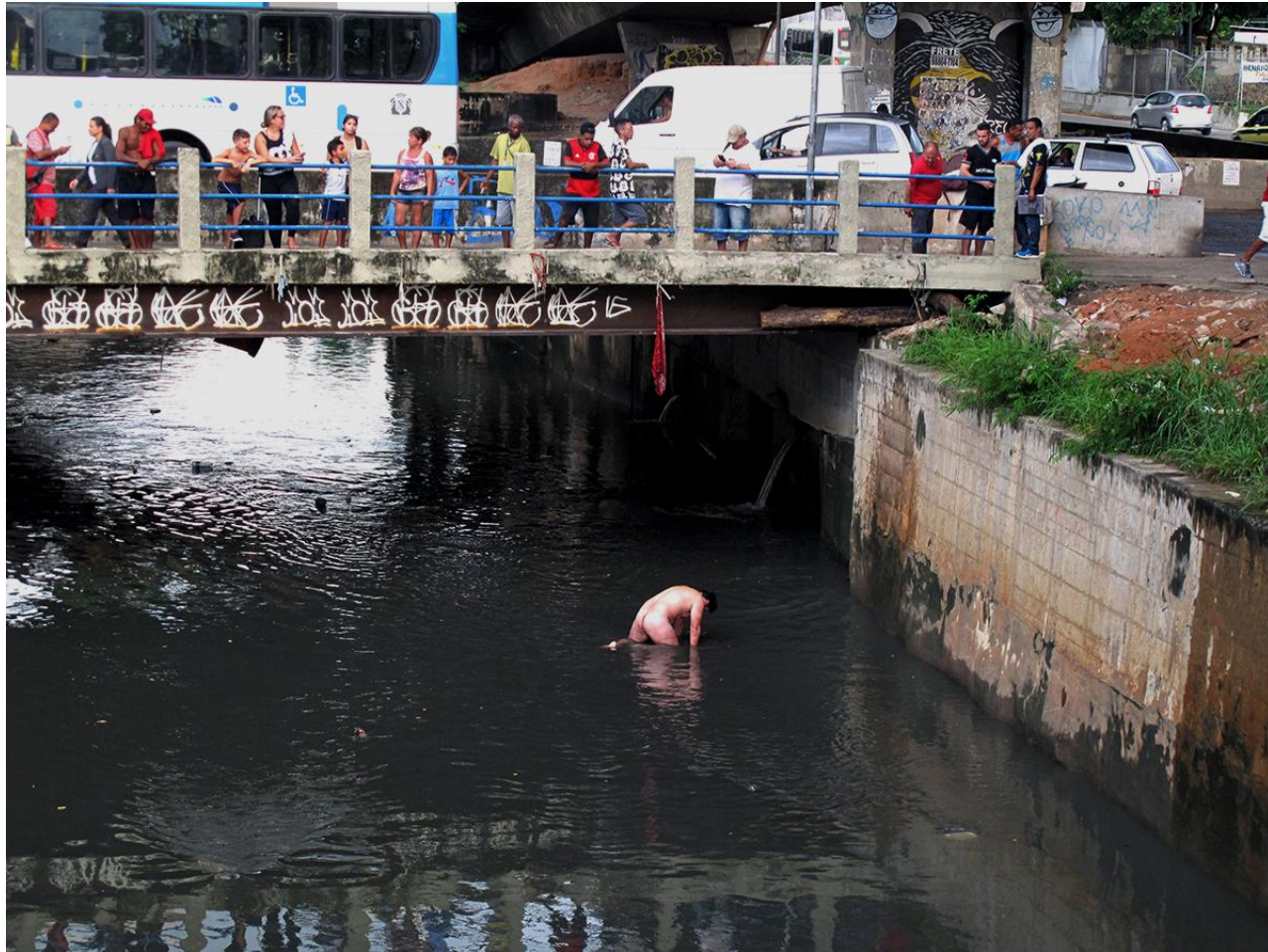












Este trabalho é o desdobramento de série de ações realizadas com o lixo jogado nas ruas da cidade, que agora se estabelece em um embate entre a vulnerabilidade do corpo nu do artista e os dejetos da cidade. Se aproxima, e por isto dá título à série, à frase *COME INTO THE (W)HOLE*, (1999), do artista Marcos Chaves, em que cria um jogo de palavras que problematiza certa questão ancestral, do buraco no sujeito, mas que a transpõe. Ao colocar o *w* entre parênteses, a palavra é lida tanto como *whole* como *hole*, sendo que a primeira pode ser traduzida por totalidade ou completude, e a segunda por vazio, incompletude ou buraco. A frase então pode ser traduzida como *Venha para dentro da totalidade/vazio* ou *completude/imcompletude(buraco)*. Um embate do corpo, mas também um convite para o olhar entrar no buraco.

## **Super Zentai**

Rafael Bqueer





Super Zentai é uma pesquisa sobre erotismo, identidade e pós-pornô que parte da apropriação de ícones da cultura de massa japonesa, buscando relações com o imaginário infantil hiper-secualizado dos anos 90 e a influência dessas referências para pensar as relações entre os corpos e as identidades contemporâneas.

Os macacões colados sobre o corpo que remetem imagens de roupas sadomasoquistas, o corpo do super-herói em suas curvas ressignificadas. Uma imagem sem identidade que convida o transeunte da rua e as pessoas presentes em galerias de arte a participarem de um ato fetichista onde tenciona-se o desejo por meio do toque e do estímulo gerado pelo tecido que cerca o corpo.





Sex Ranger- Super Zentai, 2017  
Foto - performance  
São Paulo, SP  
Registro: Gustavo Damas.



Sex Ranger- Super Zentai, 2017  
Foto - performance  
São Paulo, SP  
Registro: Lost Art .



Sex Ranger- Super Zentai, 2017  
Foto - performance  
São Paulo, SP  
Registro: Lost Art .





Sex Ranger- Super Zentai, 2017  
Foto - performance  
São Paulo, SP  
Registro: Gustavo Damas.



Sex Ranger- Super Zentai, 2017  
Foto - performance  
São Paulo, SP  
Registro: Gustavo Damas.

Rafael Bqueer

Belém, PA.1992.Vive e trabalha no Rio de Janeiro. Licenciado e Bacharel, graduado em Artes Visuais pela UFPA. Trabalha com performance, entre outras linguagens , a partir dos temas: decolonialidade, gênero e sexualidade. Participou de diversas exposições, incluindo premiação pelo edital LGBT de Arte e Gênero da galeria Transarte Brazil - SP(2015). Recentemente participou da exposição “How to Read El Pato Pascual: Disney's Latin America and Latin America's Disney “,MAK Center for Art + Architecture \_ Los Angeles, EUA (2017). Atualmente é aluno do curso de formação da escola de artes visuais do Parque Lage.





***Think Different: todo mundo agindo igual; ativismo e  
consumismo hoje.  
Ou amar ainda é transgressor!***

Ducha<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Estudou pintura na Escola de Belas Artes da UFRJ, atuou como artista plástico de 1999 a 2008, principalmente com arte pública e *performances* ambientais. Trabalha como instrutor de escalada em rocha e combate incêndios florestais pelo Ibama. Tem dois filhos, vive em Teresópolis dentro do Parque Estadual dos Três Picos e só bebe água de mina.

“Comportamento ético é fazer o certo mesmo quando ninguém está olhando e até mesmo quando o errado é legal.”

Aldo Leopold

“Você não odeia as segundas-feiras, você odeia o capitalismo.”

Slavoj Zizek

“Die, twitter, die!!!”

Francis McDormand

“Todas as coisas que se movem são deus e todas as coisas que não se movem são deus.”

Jack Kerouac

- Roubar para comer.
- Entrar numa casa vazia e morar nela.
- Plantar Cannabis.
- Manter os filhos fora da escola.
- Não comprar nada que não seja estritamente necessário.
- Brincar e fazer metáforas.
- Vender legumes e frutas na rua.
- Vender arte direto no ateliê.
- Passar uma fronteira nacional sem documento.
- Captar água da chuva.
- Criar nosso próprio sistema de transporte em carros particulares  
(não Uber).
- Construir um barco em casa e cruzar um oceano.
- Viajar de bicicleta ou de carona.

## **O déficit de natureza é uma doença, uma síndrome.**

O humano é um macaco (o único) sem pêlos e que se enxerga fora ou acima da natureza. Outros macacos também têm cultura e usam ferramentas, as baleias se comunicam e em diferentes partes do planeta falam diferentes dialetos, as plantas sentem dor, o extinto homo neanderthalensis tinha espiritualidade, comunicação, arte geométrica e cultuava as forças naturais. Esses são somente alguns dos exemplos de que as justificativas para a superioridade humana sobre os outros seres vivos (ou essa natureza a ser subjugada) são comprovadamente uma falácia total.

Homo demens. O último rinoceronte branco acaba de morrer!

O universo é formado de uma complexa teia de poderes individualizados. Nele, tudo é vivo, consciente e tem memória. O único cego é o que faz questão de não ver. Até as moléculas de água se organizam de forma diferente ao ter contato com o baixo-astral, o ódio ou com a música de Bach ou orações.

Vivemos hoje na dita sociedade da informação e da comunicação, mas estamos cada vez mais isolados e com dificuldade de nos comunicarmos. O ex-frei Leonardo Boff já dizia algo similar quando a moda ainda era o *tamagoshi*, nos idos de 1990!

Em tempos de capitalismo neoliberal “selvagem”, o único desvio possível a qualquer um, mesmo aos que não têm coragem ou necessidade de roubar, seria se restringir a consumir conscientemente o estritamente necessário. Somente o necessário. E seguir com o que nos é essencial. Mas quantos de nós estão dispostos? E para construir o quê?

As relações de trabalho estão se transformando, as pessoas procuram cada vez

menos empregos formais: empreendem ou oferecem serviços por contratos temporários, se autoexplorando ao máximo e achando que isso é realização pessoal, profissional. Eu li isso no El País.

A vida não vem com bula, não tem um sentido em si mesma: cabe a você dar sentido a ela. Isso é assustador para a maioria de nós, mas é, ao mesmo tempo, lindo. Você não precisa de *ayahuasca* para sentir que é parte do todo, mas pode escolher esse atalho também, se quiser.

### **Roubar dos pobres para dar para os ricos.**

O velho modelo escravocrata de oferecer trabalho remunerado a pessoas em situação de vulnerabilidade e manter a dominação em forma de um custo de vida que torna esse trabalhador livre um eterno devedor é considerado crime hoje em dia (trabalho análogo à escravidão), a menos que seja praticado por instituições financeiras que dominam as pessoas através de dívidas, de empréstimos pessoais impossíveis de pagar, agiotagem oficial com a tutela dos governos. Esse estado mínimo que só é protecionista para com as grandes corporações, nunca com as pessoas comuns em situação de precariedade, de abandono, só fortalece a lavagem cerebral via uma educação pasteurizada, obrigatória e terceirizada, onde acontece o verdadeiro abandono intelectual e se perpetua a precariedade. Recentemente, o Trump, Donald, canetou uma restrição à importação de aço para proteger a metalurgia americana. Se esse ato relativista não é protecionismo, o que é? O Bolsa Família?

E como explicar essa síndrome (muito comum, não só em Estocolmo) do amor incondicional do refém por seu algoz? Toda uma população adestrada a comprar

–principalmente – eletrônicos, pessoas adestradas a se isolarem socialmente, se deprimirem e adoecerem sozinhas, mesmo vivendo em megacidades superpovoadas – repito: sozinhas!

E amando o conforto desconfortável de terem, ou desejarem, um estilo de vida de primeiro mundo. Sonhar em adquirir uma casa, aparelhos, roupas e produtos industrializados, e não feitos em casa ou localmente. Sonhar em ter comida abundante, produzida em larga escala industrialmente, transportada de mais longe possível, fazer seguros, planos de saúde, fazer turismo sem conhecer lugar algum, andar em veículos automotores (de preferência carro próprio), não de metrô, a pé ou de bicicleta. O sonho americano que não se sustenta em escala planetária.

O humano das grandes cidades apresenta o comportamento e as patologias semelhantes aos do pobre animal do zoológico. Têm toda a comida que necessitam, estão a salvo dos terríveis predadores, mas não estão fortes e felizes como os desprotegidos e lindos selvagens. Só que as grades não lhe são impostas como no zoo, são instaladas por esse próprio homem, por livre e espontâneo medo. Medo de si mesmo. Numa sociedade que aboliu a possibilidade da aventura, a única aventura que nos resta é a de abolir a própria sociedade. Não se preocupem, esse processo já está em marcha. Marcha acelerada.

A política, os governos nos preocupam e nos desunem em discussões que só fortalecem o verdadeiro poder que manda e desmanda hoje em nossa sociedade: as corporações. Cinco ou seis conglomerados mundiais gigantescos que são donos de todas as outras corporações. São elas que mantêm e controlam os governos (às vezes, destituindo também), sejam esses governos quem forem: partidos vermelhos, azuis ou verdes, todos eles são apoiados e, depois de eleitos, prestam

deveres a esse poder maior. O poder corporativo, que constrói e mantém hegemonia: não há poder sem hegemonia, sem controle sobre os gestos e imagens da vida corrente. O poder que financia campanhas eleitorais de todos os candidatos na mesma eleição, porque eles não jogam para perder. Não podem apoiar somente um lado, para não correr o risco de, quem quer que seja o eleito, não tenham esse fantoche como um representante de seus lucros. Somente no “fim” da cadeia estamos nós, os consumidores. Nós que temos, em maior instância, o poder final de decisão. Mas, para isso, temos que nos ver como tal e inverter a lógica. Como os que mantêm ou não o poder e a hegemonia das corporações, e não o contrário. E nós podemos e devemos cruzar nossos braços e nos negar a fazer essa roda girar. Basta querer e fazer. E, nesse momento, eles, os acionistas e CEO's, vão tremer de medo. Para isso, temos que começar quebrando a barreira mental, as crenças limitantes. Uma verdadeira rebeldia. Um poder rebelde que consiste em difundir uma nova visão de mundo. Simples assim. Nossa responsabilidade como indivíduos críticos e não como parte de um sistema hierárquico ilegítimo. E isso... isso é anarquismo, *baby*. Um anarquismo possível e zero utópico. Como uma infiltração, mais do que um assalto.



**Toda nova mídia que proporciona um escape de nossas responsabilidades é um perigo. Uma desculpa para perdermos o contato real entre seres humanos.**

(Tecnologia, dependência e padrão de comportamento.)

Não existe nenhuma razão técnica para que sempre as novas versões de *software* venham mais pesadas. Isso só ocorre para que sejamos obrigados a comprar novos *hardwares*, porque as novas versões tornam máquinas mais antigas inúteis, mesmo sem estarem com nenhum problema. Assim nos tornamos ainda mais dependentes de corporações do vale do silício, que, além de detonar o meio ambiente de países de terceiro mundo, detonam o imaginário das pessoas, tornando a todos consumidores escravizados, acorrentados pela própria vontade a essa cadeia de consumo/dependência/lavagem cerebral/mais consumo/amor incondicional: a tecnologia da qual são dependentes e entendem muito pouco ou quase nada. Estou falando de tecnologia, de celulares, de computadores, de automóveis e até de eletrodomésticos...

Um exército de pessoas que dão uso bastante básico aos seus Macintosh Pro (checando e-mail, escrevendo no Office, navegando num *browser*...), que poderiam muito bem montar um PC com peças chinesas compradas na Avenida Central, mas que, seduzidas por uma estratégia de marketing muito bem montada, por um projeto de produto muito sedutor e por uma identidade visual bonitinha, acabam desejando loucamente todos os produtos dessa marca, sem saber que estão se escravizando mais e mais. *Software* aberto e livre poderia quebrar essa cadeia de dependência, consumo e ignorância, mas a interface é feia...

Lançaram o novo *smart watch*, corram para consumi-lo!

Essa lógica serve para tudo, não só produtos *hi-tech*: roupas, alimentos, cosméticos, remédios, relógios, perfumes, carros... e até bicicletas.

As redes sociais viciam que nem salário, açúcar, videogame e remédio. E quando as redes sociais tornam cada vez mais limitadas a escrita (menos caracteres, mais acéfalas) e cada vez mais visuais, a tendência das pessoas se sintirem fora dos padrões e deprimidas só aumenta. Estou falando, sim, do Instagram, que também é do Zucki. O homem do ano. Aquele que tem acesso às informações das pessoas e as vende a quem pagar mais. A dependência a redes sociais e à pornografia já é considerada um distúrbio mental por vários psiquiatras e universidades mundo afora.

Pouco se fala sobre tratamentos alternativos aos farmacológicos tradicionais. Um fato que é inevitável é que, quando nosso cérebro se acostuma e ter o que precisa (descarga de dopamina produzida pelo próprio corpo) a todo momento, *likes*, *gozadas*, *matches*, novos seguidores, mensagens caindo, passagens de fase de jogos... as coisas “simples” da vida, que costumavam nos dar prazer, perdem a graça, e o próximo passo é que até esses mecanismos, em algum momento, passem a não dar mais onda: é o fundo do poço. E o processo para desprogramar esse circuito passa, como em qualquer dependência psíquica (que em última instância é sempre química), pela abstinência, e isso dói. Leva em torno de 90 dias para conseguirmos começar a reprogramação e criar novos circuitos, novas escolhas de vida, que não dão uma recompensa imediata. Nossas alternativas *hippies* são menos intrusivas, elas passam todas pela solidariedade, pela socialização, pelos sentidos, pela alimentação, pela volta à floresta, por uma atividade física e também pelos livros. Ou a reconexão com a mamãe natureza,

com nossos mecanismos essenciais.

### **O sonho do oprimido é ser opressor.**

Vamos falar um pouquinho sobre artes plásticas?

Imagine se todos os artistas representados por uma determinada galeria se juntassem e resolvessem sair, deixar de serem do quadro e passassem a vender seus próprios trabalhos. Seria um sonho ver galeristas sendo obrigados e ter que arrumar uma atividade profissional de verdade, em vez de explorar a produção alheia. Outro sonho seria ver as feiras de arte internacionais se adaptarem, tendo *stands* de artistas em vez de *stands* de galerias, ou mesmo deixarem de existir (que coisa bizarra uma feira de arte. Se você gosta de salsicha, não deveria nunca ir a uma fábrica de salsicha.) Porque os artistas mundo afora tiveram a coragem de não quererem atravessadores entre os colecionadores e seus produtos. Os colecionadores indo direto aos artistas. Por que não?

A Gentil Carioca, que deveria ser uma galeria gerida por artistas, optou por manter a cadeia de dominação sobre outros artistas, o que faria uma galeria normal, com um dono galerista. O que faz dela uma galeria normal. Ou pior.

E se os artistas tivessem outro meio de fazer dinheiro e continuassem a fazer arte por outras motivações, o que ia mudar em suas produções? Iam, provavelmente, melhorar muito seus trabalhos, porque arte contemporânea é a coisa mais alienada já vista: tautológica e olhando para o próprio umbigo, com raríssimas exceções. Existem mil e uma desculpas para todos os que estão dentro

do *mainstream* quererem manter tudo como está, trabalhando para a corporação (galeria) e chamando essa relação de arte. O problema do artista profissional é que ele tem que produzir o tempo todo, para garantir o seu sustento, mas algumas fichas mais relevantes levam anos para cair. E a mesma lógica que serve para telefones móveis, para computadores, para meios de transporte, para vestimenta, para cosméticos, serve para arte. Produção e consumo (in)consciente.

### **Momento atual, um povo educado por novelas de TV.**

#### ***Nobody expects the spanish inquisition!***

Vivemos tempos de polarização máxima, no Brasil e no mundo. Essa polarização nunca teve nada a ver com luta contra corrupção. Tem a ver com luta pelo poder. Cada dia fica mais claro que nossa herança histórica, nossas raízes, dizem muito a respeito da forma seletiva, desmembrada, com que enxergamos o que vem acontecendo. Forma *desplazada*, como os corpos decapitados da revolução francesa. Em seu recente texto, Amador Fernandez-Savater levanta, entre tantas imagens relevantes, úteis e fresquíssimas (que salpiquei aqui e ali nesse meu artigo) para uma visão libertária que pode nos auxiliar a manter o otimismo mesmo num momento tão sombrio como o que estamos passando: a rebeldia social. O texto de Amador usa como um dos exemplos de tentativa de mudança (via política partidária) o movimento 15-M espanhol, mas é inacreditável como pode nos servir como auxílio para melhor compreensão e tomada de postura social rebelde hoje no Brasil. “O lamento e a queixa nunca deixaram de



acompanhá-lo: ‘nada mudou’. Sem outras lentes e outras bússolas, apegado a antigas imagens, reenvia-se uma e outra capacidade de transformação social às formas e a fórmulas já conhecidas: o partido que, tomando o poder (por via eleitoral dessa vez), muda as leis e os marcos jurídicos, a macropolítica. A mudança social é uma mudança de cima para baixo ou não é?” Caraca.

Mas como manter o otimismo e não se deixar cair num sentimento de total impotência diante de tamanho atoleiro, num momento no qual se privilegia tanto o massivo, o épico, o hipervisível?

Ainda o mesmo texto aponta o Zapatismo e o feminismo como exemplos reais e atuais de mudança de baixo para cima através de uma rebeldia social horizontalizante e “capazes de dar valor e visibilidade às transformações invisíveis e silenciosas (...), informais, imprevisíveis e involuntárias, micropolíticas e efetivas, bastardas e impuras. Imagens em que encontramos companhia, valor e potência.”

### **A vagabundagem como saída.**

O digital não tem peso, não tem tato, não tem olfato. Ainda bem. Ainda podemos nos encontrar, olhar nos olhos uns dos outros, dar um abraço, um beijo em outro ser vivo real.

Mas, para isso, temos que lembrar que ser gente é ser animal. E é aí, nesse momento do olhar no olho, sentir o hálito do outro, é que 90% dos encontros marcado pelo Tinder vão para o buraco.

Até o Strava, aplicativo de treinamento para corredores e ciclistas, com mídia

social embutida, vem causando danos: muita gente se acidenta quando sai pra correr/pedalar “stravando”, porque querem dar tudo de si e mostrar para outros *stravers* e, às vezes, dá m... Temos mais acidentes quando filmamos nossos cotidianos com a GoPro, ao ser quem nós sabemos que não somos, do que quando simplesmente vivemos, porque tendemos a atuar menos com a câmera desligada, a fingir menos. Porque fingir ser quem nós somos não tem tanta graça. Se analisarmos psicologicamente as autofotos das pessoas, vamos encontrar inúmeros indícios de pedidos de socorro inconscientes. Um caso famoso é o da Trump, Melania, que só aprecia a paisagem através de vidros, pobre mulher. Gente à beira do suicídio. Como a atriz pornô canadense, August Ames, que acabou se suicidando de fato, vítima do *cyberbullying*.

Diógenes conheceu boa parte da Europa a pé e sem roupa; Siddhartha fugiu de seu palácio para conhecer a natureza do sofrimento humano; Jesus também era um vagabundo e pouco se sabe sobre o hiato de 22 anos em sua biografia; Francisco de Assis abdicou da fortuna de sua família para amar ao próximo, a humanos e a outros bichos. Todos andarilhos, maltrapilhos. Viviam de doações.

Os ambientes naturais têm o poder de nos reconectar com nossa verdadeira essência. Nossas pernas têm o poder de nos levar até eles, e nossos corpos e mentes se reequilibram por si só: olhando, ouvindo, cheirando, sentindo o tato, o gosto e os pensamentos que (re)aparecem pelo caminho. É só se permitir servir de canal, o resto fica por conta do universo.

**AMAR, descascar mais e abrir menos embalagens.**

*Mas there is a natural mystic blowing to the air, if you listen carefully then you will hear.*

A boa notícia é que todos nós já vivemos muitas vezes aqui neste mundo, já estendemos a mão aos outros e já aprendemos a pedir ajuda muitas vezes. O universo demonstra que tem uma inteligência superior: nele, tudo é vivo, consciente e tem memória. Parece até que existem outros universos paralelos a este, no exato momento em que a senhora ou o senhor estão lendo este texto mal escrito, mal pensado, mas muito sentido, outros mundos estão surgindo, estrelas estão se apagando. E parece que tudo não passa de uma reinvenção eterna.

O mal não existe. O que existe são pessoas que não conheceram o amor. Como vão se enxergar no outro e cuidar, se não foram cuidadas?

Daí a urgência do amor, das zonas autônomas temporárias, do feminismo, das insurgências, da arte urbana (de verdade), da tática *black bloc*, da pirataria, do furto justo, do *software* aberto e livre, das plantas de poder fora da lista da Anvisa, da desescolarização, do *shinrin-yoku*, das hortas urbanas, da *yoga* de rua, do *ni una menos*, da cooperação: do amor genuíno. Do cuidado. Do matriarcado paleolítico. De vereadoras pretas. Um movimento coletivo e anônimo. E rebelde.

Mais do que uma operação vertical centralizada, uma forma de pressão indireta, cotidiana e difusa. Horizontal não hegemônica.

A transgressão hoje é um dever. Porque, só de agir diferente, diferente do que o sistema opressor manda, já transgride e tem o poder de mudar a realidade, um simples agente ou um grupo pequeno têm o poder de alterar um sistema de alta



complexidade simplesmente mudando de atitude. Sem a necessidade de catequizar ninguém, porque isso é chato, e o resultado é a desunião ao invés de somar. Se você muda algum elemento mínimo em uma ponta do sistema (complexo) essa mudança pode desencadear uma transformação profunda e geral, caso esse sistema esteja pronto para uma transformação.

### **Conclusão não conclusiva.**

São muitos os assuntos aqui abordados e enorme a confusão dada à falta de metodologia adotada. Unabomber, em seu manifesto, apontava para o acelerado processo de desumanização da sociedade industrial. Mas esse processo começou muito antes, só teve um aceleração vertiginosa pós-industrialização, mas é um processo que remonta ao período neolítico, quando a humanidade deixou de vagar, coletar frutos e passou a caçar menos e a plantar e a cercar outros animais. E a diminuir, suprimir, extirpar as forças do feminino dentro de nós, homens e mulheres. Uma desgraça de 10.000 anos de idade. A quase morte do cuidado primordial.

Aqui pincelei, sem hierarquias, assuntos tão diversos, e possivelmente vistos como desconexos, tais como: a venda da força de trabalho de forma injusta nas sociedades capitalistas; o consumo desenfreado e sem autocritica desse trabalhador escravizado; o afastamento do ser humano de sua própria natureza animal; o medo que a liberdade causa; o aniquilamento do matriarcado, da liberdade para as crianças brincarem ao ar livre (que adultos vão se tornar esses vagabundinhos?); do fenômeno das doenças associadas ao mal uso das novas

tecnologias e de uma subsequente onda depressiva e de solidão; da invisibilidade do sofrimento dos outros; da quase imediata absorção mercadológica pelas grandes corporações de qualquer tentativa de transgressão e da transformação dessas iniciativas em produtos que retroalimentam esse ciclo de dominação, que gentrificam zonas da cidade; dos *hipsters* vendendo tudo caríssimo e seus bigodes arrumadinhos; do isolamento e da depressão, da solidão urbana, da falta de perspectiva, da falta de pensamento crítico... do uso sistemático dessa lógica para manter a dominação.

Mas também apontei possíveis saídas ao alcance de todos para inverter a lógica de dominação do capitalismo. Nos negarmos a sermos massa de manobra. Parar a máquina. E as ferramentas para isso estão ao alcance de todos. Informação, informalidade, solidariedade, compaixão e ação cooperativa. E o mais importante: a quebra das estruturas de poder. Não aceitar a dominação de alguns poucos sobre outros muitos.

Qual seria então uma verdadeira postura transgressora diante de tamanho enigma? Os extremistas, terroristas optaram pelas explosões, tiros e atropelamentos. E os famintos? E os assalariados? E as mães solteiras, e as casadas com homens misóginos? E os artistas representados por galerias? E os pais de filhos pequenos? E as pessoas que se isolam em seus apartamentos assistindo Netflix e pedem comida por telefone ou via internet? Vão optar por fazer o quê?

A única transgressão que nos sobrou é buscar alternativas. Melhores. Imediatas. Proponho uma maior integridade entre o inevitável personagem egoico cotidiano que todos nós vivemos, nosso discurso e nossas ações, por mais sutis que sejam esses atos: ser, falar e agir com integridade. A sensibilidade como

arma principal do rebelde.

A verdadeira transformação social é uma mudança de dentro, de baixo para cima, das relações sociais e de poder.

Vamos estender a mão aos semelhantes (não existe o outro), repensar os conflitos e a inimizade, vamos nos tornar vagabundos iluminados, porque não faz sentido tentar buscar o nirvana quando o nirvana já está dentro de nós. Vamos?

Ou não?...

Porque, pior do que a extinção, é o medo da extinção.

***notas e desvios, uma tradução.***

Cezar Migliorin  
2018









certamente muito em seu fôro íntimo. Sem dúvida, êsse despeito existia, era fatal, mas havia outra coisa. "Estar ansioso até a náusea e não poder precisar o que quero. Não pensar, talvez..."

Ivã Fiódorovitch tentou "não pensar", mas nada conseguiu. O que o irritava sobretudo era que aquela ansiedade tinha uma causa fortuita, exterior, sentia-o êle. Um ser ou um objeto obsedava-o vagamente, da mesma maneira que se tem por vêzes diante dos olhos, sem que se perceba, durante um trabalho ou uma conversação animada, alguma coisa irritante até o sofrimento, até que nos vem por fim a idéia de afastar aquêle objeto incômodo, muitas vêzes uma bagatela: uma coisa que não está no lugar, um lenço caído no chão, um livro fora da estante, etc. De muito mau humor, chegou Ivã à casa paterna; a quinze passos da porta ergueu os olhos e adivinhou de repente o motivo de sua perturbação.

Sentado num banco, perto do portão, o criado Smierdiákov tomava fresco. Ao primeiro olhar compreendeu Ivã que aquêle Smierdiákov o incomodava e que sua alma não podia suportar como um raio de luz. Ainda há pouco, quando Aliócha chegou ao encontro com Smierdiákov, sentira uma sombria repulsa, e, por contragolpe, animosidade. Em seguida, durante a conversa, não pensou mais naquilo, mas, desde que se encontrou só, a sensação esquecida emergiu do inconsciente. "Será possível que êsse miserável me inquiete a tal ponto?", pensava êle, exasperado.

Com efeito, havia pouco, sobretudo nos últimos dias, tomara aversão àquele homem. Êle próprio acabara por notar aquela antipatia crescente. O que a agravava talvez é que, no comêço de sua estada entre nós, experimentava Ivã Fiódorovitch por Smierdiákov uma espécie de simpatia. Achara-o a princípio muito original e conversava habitualmente com êle, julgando-o um pouco limitado ou antes inquieto, e sem compreender o que podia mesmo atormentar constantemente aquêle contemplador. Entretinham-se também com questões filosóficas, perguntando mesmo por que a luz brilhava no primeiro dia — quando o sol, a lua e as estrêlas só tinham sido criados no quarto dia — e a maneira de compreender isso. Mas em breve Ivã Fiódorovitch convenceu-se de que Smierdiákov interessava-se mediocrementemente pelos astros e que lhe era preciso outra coisa. Manifestava um amor-próprio excessivo e ofendido. Isto desagradou bastante a Ivã e engendrou sua aversão. Mais tarde sobrevieram incidentes desagradáveis, o aparecimento de Grúchenka, as brigas de Dimítri com Ivã, e houve barulho. Se bem que Smierdiákov sempre falasse com a Ivã, não se podia saber o que desejava êle para si mesmo. Alguns de seus desejos, quando os formulava involuntariamente, impressionavam pela sua incoerência. Eram constantemente perguntas, alusões que êle não explicava, interrompendo-se ou falando de outra coisa no momento mais animado. Mas o que exasperava Ivã e acabara por tornar-lhe Smierdiákov antipático era a familiaridade chocante que êste lhe testara a cada vez mais. Não que fôsse descortês, pelo contrário; mas Smierdiákov chegara a um ponto, Deus sabe por que, em que se acreditava solidário com Ivã Fiódorovitch; exprimia-se sempre como se existisse entre êles uma aliança secreta conhecida só dos dois e incompreensível para os que os cercavam. Ivã Fiódorovitch levou muito tempo para compreender a causa de sua repulsa crescente e só muito recentemente dera-se conta disso. Queria passar irritado e desdenhoso, sem nada dizer a Smierdiákov, mas êste se levantou e êsse gesto revelou a Ivã Fiódorovitch seu desejo de falar-lhe em particular. Olhou-o e parou, e o fato

de agir assim, em lugar de passar adiante como era sua intenção, transtornou-o. Olhava com cólera e repulsa aquêla figura de dunuco, de cabelos penteados sôbre as têmporas, com uma mecha levantada. O olho esquerdo piscava maliciosamente como para dizer-lhe: "Tu não passarás, vêz bem que nós, gente de espírito, temos de conversar". Ivã Fiódorovitch estremeceu.

"Para trás, miserável! que te importa com nós, imbecil?!", quis gritar; mas em lugar disso, com a mesma postura, e para grande assômbro seu, preferiu coisa bem diversa.

Mesmo pai ainda está chegando? perguntou num tom resignado, e sem esperar resposta, sentou-se no banco. Um instante mais teve medo, lembrou-se de Smierdiákov mantinha-se de perto dele, com as mãos atadas, e não se movia com segurança, quase com severidade.

— Reposa um pouco, disse, sem se apressar. Foi de quem me dirigiu por aqui, me chamou. O lugar me causa panto — acrescentou, dando um passo em silêncio para o banco, com afetação, brincando com o dedo do seu botim engatado, com o pé direito para a frente.

— Que é que tu estás fazendo? — perguntou secamente Ivã Fiódorovitch, esfregando o nariz e mas rouseado por não ouvir viva curiosidade, que se queria saber as quatroz peças.

— Por que não te sentas? — perguntou Smierdiákov, com um sorriso amargo. Deves compreender meu sorriso, se és um homem de espírito, para não dizer seu olho.

— Que estás fazendo? — perguntou Smierdiákov, com o mesmo sorriso.

Houve um silêncio. — Fôde Pávlovitch, perguntou-lhe insistentemente, sem se apressar, como se não se sentisse nenhuma urgência. "Indico-te um motivo de interesse para o teu trabalho, mas não sei se tu tens alguma coisa".

— Com os olhos, disse, e imediatamente. Que queres? — perguntou Ivã Fiódorovitch, com o mesmo sorriso amargo. — Smierdiákov parou um instante para ajustar o guarda-redes, e sempre com o mesmo sorriso amargo.

— Nada de novo, disse, e imediatamente. — Nada de novo, disse, e imediatamente. — Nada de novo, disse, e imediatamente. — Nada de novo, disse, e imediatamente.

— Não sei como sair daqui, disse, e imediatamente. — Não sei como sair daqui, disse, e imediatamente. — Não sei como sair daqui, disse, e imediatamente.

— Não sei como sair daqui, disse, e imediatamente. — Não sei como sair daqui, disse, e imediatamente. — Não sei como sair daqui, disse, e imediatamente.

— Não sei como sair daqui, disse, e imediatamente. — Não sei como sair daqui, disse, e imediatamente. — Não sei como sair daqui, disse, e imediatamente.

— Não sei como sair daqui, disse, e imediatamente. — Não sei como sair daqui, disse, e imediatamente. — Não sei como sair daqui, disse, e imediatamente.

— Não sei como sair daqui, disse, e imediatamente. — Não sei como sair daqui, disse, e imediatamente. — Não sei como sair daqui, disse, e imediatamente.



conquistasse uma multidão de corações mais pelo amor que pelos milagres e tivesse constituído como que uma falange com aquêles que o amavam, atraía, no entanto, por isso mesmo, invejosos, depois inimigos encarniçados, declarados e ocultos, não sòmente no mosteiro, mas entre os leigos. Se bem que não houvesse causado dano a ninguém, dizia-se: "Por que passa êle por santo a tal ponto?" E sòmente esta pergunta, à fôrça de repetida, acabara por engendrar um ódio inextinguível. De modo que, penso que muitos, ao saber que êle cheirava mal ao fim de tão pouco tempo — pois ainda não se passara um dia que êle morrera —, ficaram encantados; da mesma maneira, aquêlê acontecimento foi quase um ultraje e uma ofensa pessoal para alguns dos partidários do *stáriets* que até então o haviam reverenciado. Eis em que ordem se sucederam as coisas.

Desde que se declarou a corrupção, bastava ver o aspecto dos religiosos que entravam na cela, podia-se adivinhar o motivo que os levava. O que entrava, tornava a sair ao fim de um momento para confirmar a notícia à multidão dos outros que o esperavam. Uns abanavam a cabeça com tristeza, outros não dissimulavam sua alegria, que explodia em seus olhares maliciosos. E ninguém lhes fazia censuras, ninguém elevava a voz em favor do defunto, o que era mesmo estranho, porque seus partidários formavam a maioria no mosteiro; mas via-se que o Senhor mesmo permitia que a maioria triunfasse provisoriamente. Em breve, apareceram na cela, também como emissários, leigos, na maior parte pessoas instruídas. O baixo povo não entrava, muito embora se comprimisse em multidão às portas do eremitério. É incontestável que a afluência dos leigos aumentou notavelmente, após três horas, em consequência daquela notícia escandalosa. Os que não teriam talvez vindo naquele dia chegavam agora de propósito e entre êles algumas pessoas duma posição notável. Aliás, o decôro não fôra ainda abertamente perturbado e o Padre Paísi, com olhar severo, continuava a ler o Evangelho à parte, com firmeza, como se não notasse nada do que se passava, se bem que já tivesse observado algo de insólito. Mas vozes a princípio tímidas, que se firmaram pouco a pouco e tomaram certa audácia, chegaram até seus ouvidos. "De modo que o julgamento de Deus não é o dos homens!", ouviu de repente o Padre Paísi. Esta reflexão foi formulada a princípio por um leigo, funcionário da cidade, homem de certa idade, que passava por muito piedoso; não fêz, aliás, senão repetir em voz alta o que os religiosos diziam entre si ao ouvido desde muito tempo. O pior é que proferiam essas palavras pessimistas com uma espécie de satisfação que ia aumentando. Em breve, começou o decôro a ser perturbado, dir-se-ia que todos se sentiam autorizados a agir assim; "Como pôde ocorrer isso?", diziam alguns, a princípio como se lamentando, "êle não era corpulento, só tinha a pele e os ossos, por que haveria de feder?" "É uma advertência de Deus", apressavam-se em acrescentar outros, cuja opinião prevalecia, porque indicavam que, se o odor tivesse sido natural, como para todo pecador, ter-se-ia manifestado mais tarde, após 24 horas pelo menos, mas "isso adiantou-se à natureza", portanto deve-se ver nisso o dedo de Deus. Êste raciocínio era irrefutável. O manso Padre Iósif, o bibliotecário, favorito do defunto, pôs-se a objetar contra certos maldizentes que "não era em tôda parte assim", que a incorruptibilidade do corpo dos justos não era um dogma da ortodoxia, mas apenas uma opinião, e que nas religiões mais ortodoxas, no Monte Atos, por exemplo, liga-se menos importância ao odor deletério; não é a incorruptibilidade física que passa lá como o principal sinal da glorificação dos redimidos, mas a côr de

seus ossos, depois que seus corpos permaneceram longos anos sob a terra: "Se os ossos se tornam amarelos como a cêra, significa isto que o Senhor glorificou um justo; mas se ficarem negros, é que o Senhor não o julgou digno. Essa se pôde ver no Monte Atos, santuário onde se conservava em toda a sua pureza as tradições da ortodoxia", concluiu o Padre Iósif. Mas as palavras do humilde padre não causaram impressão e provocaram nem réplicas irônicas: "Tudo isso é erudição e novidade, não adianta ouvi-lo", decidiram entre si os religiosos. "Mantemos os antigos usos, seria preciso mudar tôdas as novidades que apareçam", acrescentavam outros. "Temos tantos santos quanto êles. No Monte Atos, sob o jugo turco, esqueceram tudo. A ortodoxia alterou-se entre eles desde muito tempo, sem sinos têm", encareciam os mais fôrtes. O Padre Iósif resistiu-se cheio de pesar, tanto mais quanto exprimia sua opinião com polida segurança e sem ajuntar-lhe muita fé. Previa, na sua perturbação, uma cena chocante — um começo de tumulto. Pouco a pouco, e a seguir a do Padre Iósif, tôdas as vozes prudentes se calaram. Como por sua espécie de acordo todos aquêles que haviam amado o defunto e acatado com ternura submissa a instituição do "stáriegismo" foram de súbito tomados de pavor e imitavam-se a tocar os seus tons quando se encontravam. Os frangos do stáriegismo que consideravam novidade, erguiam altivamente a cabeça. Não sòmente o Padre Varsóphi não fedia, mas espalhava um odor suave, recordavam êles com uma alegria maliciosa. "Sem méritos e não sua posição lhe tinham valido essa justificação." Em seguida, a censura e até mesmo as acusações não foram poupadas contra o defunto: "Ensina-via erroneamente que a vida é uma grande alegria e não uma humilhação dolorosa", diziam alguns entre os mais obtusos. "Cria segunda a nova moda, não admitia o fogo material no inferno", acrescentavam outros ainda mais obtusos. "Não jejuava rigorosamente, permitia-se o uso de doces, tomava mesmo docinhos de cereja com chá, de que gostava muito e que lhe eram enviados pela senhasa", deve a senhasa beber chá", diziam outros invejosos. "Enfaticava cheio de orgulho", lembravam com encarecimento os mais malévolos acreditando-se um santo, aqui haviam-se diante dêle que acetava isto como coisa devida." "Abusava do sacramento da comunhão e cochichavam malignamente os mais fogosos adversários do stáriegismo e entre êles religiosos idosos, de uma devoção rigorosa, verdadeiros jejuadores taciturnos, que haviam guardado silêncio durante a vida do defunto, mas abriam agora a bôca, coisa deplorável, porque suas palavras influíam fortemente nos jovens religiosos." Estes. O monge de S...

Obde... profun...  
"O...  
men...  
Já...  
rio,  
essa...  
men...  
gadc...  
impe...  
que...  
que...  
entã...  
ciso...  
váve



no número de pessoas o seguiu, mas a maior parte se dispersou, com pressa de ir à cerimônia. O Padre Paísi cedeu o lugar ao Padre Iósif e saiu. Os clamores dos fanáticos não podiam abalá-lo, mas sentiu de súbito uma tristeza e uma angústia singulares invadirem-lhe o coração. Perguntou a si mesmo donde lhe vinha essa tristeza que chegava até o abatimento e compreendeu que provinha, ao que parecia, duma causa insignificante. O fato é que, na multidão que se apertava à entrada da cela, avistara Aliócha entre os agitados e lembrava-se de ter experimentado então uma espécie de sofrimento. “Esse rapaz manteria agora tal lugar em meu coração?”, perguntou a si mesmo, com surpresa. Naquele instante, passou Aliócha ao lado dêle, apressando-se não se sabe para onde, mas não para a igreja. Seus olhares encontraram-se. Aliócha desviou os olhos e baixou-os; somente pelo seu aspecto adivinhou o Padre Paísi a profunda mudança que se operava nêle naquele momento.

— Fôste também seduzido? — exclamou o Padre Paísi. — Estarias também com as pessoas de pouca fé? — acrescentou, tristemente.

Aliócha parou, olhou-o vagamente, depois de nôvo desviou os olhos e baixou-os. Mantinha-se de lado, sem encarar seu interlocutor. O Padre Paísi observava-o atentamente.

— Aonde vais tão depressa? Tocam para o ofício — disse êle ainda, mas Aliócha não respondeu.

— Deixarias o eremitério sem autorização, sem receber a bênção?

De repente Aliócha sorriu constrangidamente, lançou um olhar dos mais estranhos ao Padre Paísi, que o interrogava, aquêle padre ao qual o confiara, antes de morrer, seu antigo diretor, o mestre de seu coração e de seu espírito, seu *stáriets* bem-amado; depois, sempre sem responder, agitou a mão como se já nem cuidasse do respeito devido e dirigiu-se a passos rápidos para a saída do eremitério.

— Tu voltarás! — murmurou o Padre Paísi, acompanhando-o com os olhos e com dolorosa surpresa.

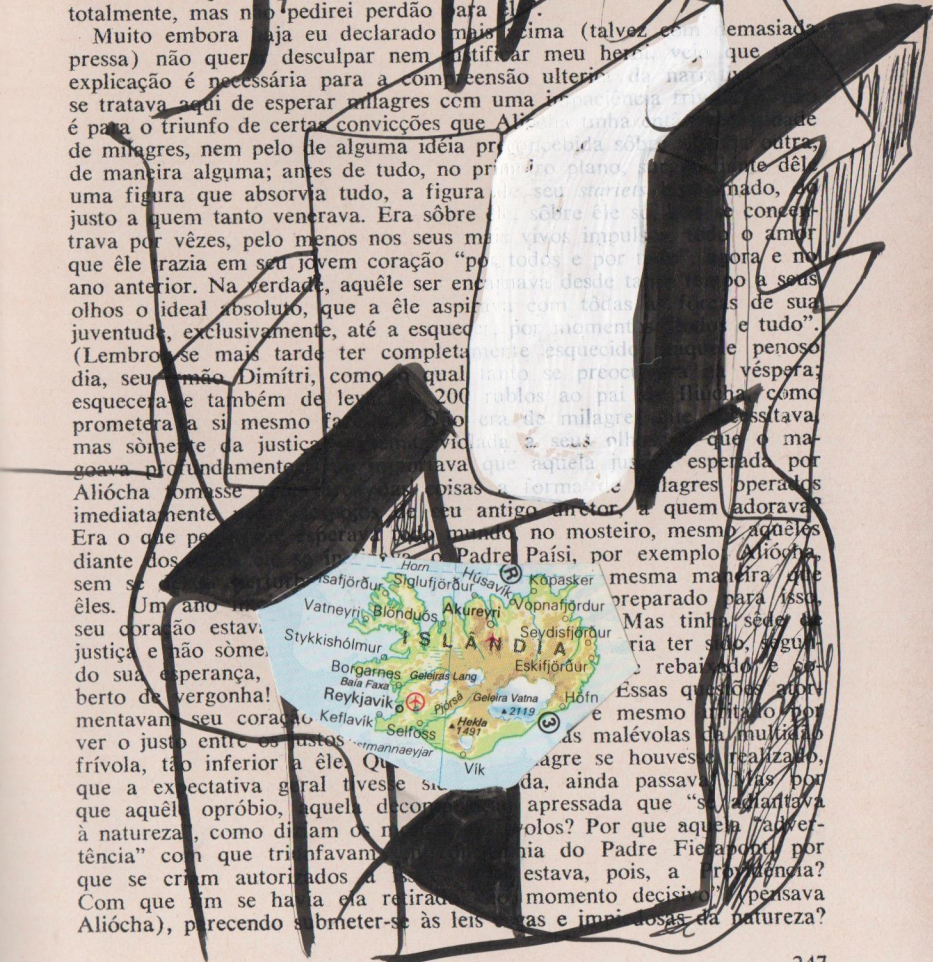
## II

### MOMENTO CRÍTICO

O Padre Paísi não se enganava ao decidir que seu “caro rapaz” voltaria; talvez mesmo compreendera, senão totalmente, pelo menos com sagacidade, o verdadeiro estado de alma de Aliócha. Não obstante, confesso que me seria agora muito difícil definir exatamente aquêle momento estranho da vida do jovem e simpático herói de minha narrativa. A pergunta entristecida que o Padre Paísi fazia a Aliócha: “Estarias também com as pessoas de pouca fé?”, poderia eu decerto responder com firmeza em lugar dêle: “Não, não está com elas”. Mais ainda, era até muito pelo contrário: sua perturbação provinha precisamente de sua fé ardente. Existia, contudo, essa perturbação, e tão dolorosa que mesmo muito tempo depois considerava Aliócha aquêle triste dia como um dos mais penosos e dos mais funestos de sua vida. Se se perguntar: “É possível que experimentasse êle tanta angústia e agitação unicamente porque o corpo de seu *stáriets*, em lugar de operar milagres, se havia pelo contrário rapidamente decomposto?”, responderei sem reboços: “Sim, é bem isso”. Rogarei todavia ao leitor que não se apresse em rir da simplicidade de meu rapaz. Não somente não

tenho a intenção de pedir perdão por êle, ou de desculpar e de justificar sua fé ingênua atribuindo-a à sua juventude, por exemplo, ou aos fracos progressos realizados em seus estudos, etc., mas declaro, pelo contrário, sentir sincero respeito pela natureza de seu coração. Seguramente, outro rapaz, acolhendo com reserva as impressões do coração, morno e não ardente nas suas afeições, leal, mas de espírito por demais judicioso para sua idade, tal rapaz, digo eu, teria evitado o que aconteceu ao meu; mas em certos casos é mais honroso ceder por inteiro ao impulso, ainda que pouco sensato, provocado por um grande amor, que a êle resistir. Com mais forte razão na juventude, porque um rapaz constantemente judicioso é suspeito e não vale grande coisa, eis minha opinião. “Mas”, dirão talvez as pessoas sensatas, “todo rapaz não pode crer em tal preconceito e vosso não é um modelo para os outros.” Ao que responderei: “Sim, meu rapaz acreditava com fervor, totalmente, mas não pedirei perdão para êle”.

Muito embora haja eu declarado mais acima (talvez em um momento de pressa) não quero desculpar nem justificar meu herói, mas a explicação é necessária para a compreensão ulterior de sua vida. Não se tratava aqui de esperar milagres com uma imbecilidade trivial, mas de lutar pelo triunfo de certas convicções que Aliócha tinha adquiridas, não de milagres, nem pelo de alguma idéia pre concebida sobre a natureza humana, de maneira alguma; antes de tudo, no primeiro plano, a idéia de uma figura que absorvia tudo, a figura de seu *stáriets*, bem-amado, tão justo a quem tanto venerava. Era sobre esse sobre êle que se concentrava por vêzes, pelo menos nos seus mais vivos impulsos, o amor que êle trazia em seu jovem coração “por todos e por tudo” — como um ano anterior. Na verdade, aquêle ser encantava desde a infância com os olhos o ideal absoluto, que a êle aspirava com todas as forças de sua juventude, exclusivamente, até a esquecer, por momentos, “por tudo”. (Lembro-se mais tarde ter completamente esquecido o nome de seu penoso dia, seu irmão Dimitri, como se qual tanto se preocupava a véspera: esquecera e também de lembrar os 200 rublos ao padre Paísi, embora como prometera a si mesmo fazer o que era de milagres, mas somente da justiça e da misericórdia de seus olhos, que o magoava profundamente. Não sabia que aquêla justiça esperada por Aliócha fôsse a justiça de suas próprias obras e milagres operados imediatamente pelo seu antigo diretor, a quem adorava? Era o que pensava, não se lembrando no mosteiro, mesmo aquêles dias, de sua vida com o Padre Paísi, por exemplo. Aliócha, sem se dar conta, estava preparado para isso, na mesma maneira que êles. Um ano antes de morrer, o Padre Paísi estava preparado para isso, seu coração estava preparado para isso. Mas tinha sede de justiça e não somente de justiça, mas de justiça ter sido, segundo a sua esperança, rebatido e rebatido de vergonha! Essas questões atormentavam seu coração e mesmo a multidão de as malévolas da multidão frívola, tão inferior a êle. Que se houvesse realizado, que a expectativa geral tivesse sido satisfeita, ainda passava. Mas por que aquêl opróbio, aquêl decomposição? Por que aquêl advertência? Por que aquêl advertência do Padre Fieapont, por que se criam autorizados a desobedecerem a Aliócha? estava, pois, a multidão a aguardar o momento decisivo? pensava Com que fim se havia ela retirado? Aliócha), parecendo submeter-se às leis das coisas e imperiosas da natureza?









— Nós também suspeitamos dêle.

Mítia baixou os olhos.

— Basta de brincadeiras, escutem: desde o comêço, quase no momento em que saí de trás daquela cortina, esta idéia já me viera: "Foi Smierdiákov!" Sentado a esta mesa, quando gritava a minha inocência, o pensamento de Smierdiákov me perseguia. Agora, por fim, pensei nê-le, mas por espaço de um segundo, e logo disse a mim mesmo: "Não, não foi Smierdiákov!" Esse crime não é obra dêle, senhores!

— Não suspeita então de alguma outra personagem? — perguntou com precaução Nikolai Parfiéovitch.

— Não, não. Não foi Smierdiákov! — disse resolutamente.

— Mas a existência que não foi êle?

— Não, não. Não foi Smierdiákov! — disse resolutamente.

— Mas a existência que não foi êle?

— Não, não. Não foi Smierdiákov! — disse resolutamente.

— Mas a existência que não foi êle?

— Não, não. Não foi Smierdiákov! — disse resolutamente.

— Mas a existência que não foi êle?

— Não, não. Não foi Smierdiákov! — disse resolutamente.

— Mas a existência que não foi êle?

— Não, não. Não foi Smierdiákov! — disse resolutamente.

— Mas a existência que não foi êle?

— Não, não. Não foi Smierdiákov! — disse resolutamente.

— Mas a existência que não foi êle?

— Não, não. Não foi Smierdiákov! — disse resolutamente.

— Mas a existência que não foi êle?

— Não, não. Não foi Smierdiákov! — disse resolutamente.

— Mas a existência que não foi êle?

— Não, não. Não foi Smierdiákov! — disse resolutamente.

— Mas a existência que não foi êle?

— Não, não. Não foi Smierdiákov! — disse resolutamente.

— Mas a existência que não foi êle?

— Não, não. Não foi Smierdiákov! — disse resolutamente.

— Mas a existência que não foi êle?

— Não, não. Não foi Smierdiákov! — disse resolutamente.

— Mas a existência que não foi êle?

— Não, não. Não foi Smierdiákov! — disse resolutamente.

— Mas a existência que não foi êle?

explicasse com mais detalhes como se mantinha êle sôbre a paliçada. Mítia admirou-se.

— Ora! Estava sentado assim, a cavalo, com uma perna de cada lado...

— E o pilão?

— Tinha-o na mão.

— Não estava no seu bôlso? Lembra-se dêsse detalhe? O senhor deve ter golpeado do alto.

— É provável. Por que essa observação?

— Quereria o senhor colocar-se sôbre sua cadeira como estava então na paliçada, para nos mostrar perfeitamente como o senhor golpeou?

— Será que não está zombando de mim?

— Não, não. Não foi Smierdiákov! — disse resolutamente.

— Mas a existência que não foi êle?

— Não, não. Não foi Smierdiákov! — disse resolutamente.

— Mas a existência que não foi êle?

— Não, não. Não foi Smierdiákov! — disse resolutamente.

— Mas a existência que não foi êle?

— Não, não. Não foi Smierdiákov! — disse resolutamente.

— Mas a existência que não foi êle?

— Não, não. Não foi Smierdiákov! — disse resolutamente.

— Mas a existência que não foi êle?

— Não, não. Não foi Smierdiákov! — disse resolutamente.

— Mas a existência que não foi êle?

— Não, não. Não foi Smierdiákov! — disse resolutamente.

— Mas a existência que não foi êle?

— Não, não. Não foi Smierdiákov! — disse resolutamente.

— Mas a existência que não foi êle?

— Não, não. Não foi Smierdiákov! — disse resolutamente.

— Mas a existência que não foi êle?

— Não, não. Não foi Smierdiákov! — disse resolutamente.

— Mas a existência que não foi êle?

— Não, não. Não foi Smierdiákov! — disse resolutamente.

— Mas a existência que não foi êle?

— Não, não. Não foi Smierdiákov! — disse resolutamente.

— Mas a existência que não foi êle?

— Não, não. Não foi Smierdiákov! — disse resolutamente.



## DEPOIMENTOS DAS TESTEMUNHAS. O NENÊ

Começou o interrogatório das testemunhas. Mas não prosseguiremos nosso relato de uma maneira tão detalhada como até agora, deixando de lado a maneira pela qual Nikolai Parfiénovitch lembrava a cada testemunha que devia depor de acôrdo com a verdade e sua consciência, e repetir mais tarde seu depoimento sob juramento, etc. Notaremos somente que o ponto essencial, aos olhos do juiz, era a questão de saber se Dimítri Fiódorovitch tinha gasto 3 000 rublos ou 1 500 por ocasião de sua primeira estada em Mókroie, um mês antes, bem como na véspera. Ai! tôdas as testemunhas, sem exceção, foram desfavoráveis a Mítia, algumas contavam fatos novos, quase esmagadores, que infirmavam as declarações dêle. O primeiro interrogado foi Trifon Borísovitch. Apresentou-se sem o menor temor, pelo contrário, cheio de indignação contra o acusado, o que lhe conferiu grande ar de veracidade e de dignidade. Falou pouco, com reserva, esperando as perguntas às quais respondia com firmeza, refletindo. Declarou, sem reboços, que um mês antes o acusado deveria ter gasto pelo menos 3 000 rublos, que os mujiques testemunhariam isso, tinham ouvido o próprio Mítri Fiódorovitch dizê-lo.

— Quanto dinheiro atirou êle aos ciganos! Só com êles, creio que deve ter gasto mais de 1 000 rublos.

— Não cheguei talvez a dar-lhes nem 500 — observou Mítia. — Sômente não os contei então, estava bêbedo. É pena.

Mítia escutava com ar sombrio, parecia triste e fatigado e parecia dizer: “Ora! Contem o que quiserem, agora para mim dá no mesmo”.

— Os ciganos custaram-lhe mais de 1 000 rublos, Mítri Fiódorovitch. O senhor atirava-lhes o dinheiro sem contar e êles o apanhavam. É uma corja de gatunos, roubam os cavalos, foram expulsos daqui, senão teriam talvez declarado a quanto montou o ganho dêles. Eu mesmo vi então a soma nas mãos do senhor — o senhor não ma deu a contar, é verdade —, mas assim à vista, lembro-me, havia bem mais de 1 500 rublos... Nós também sabemos o que seja o dinheiro...

Quanto à soma do dia anterior, Dimítri Fiódorovitch lhe havia declarado, desde sua chegada, que trazia 3 000 rublos.

— Vejamos, Trifon Borísovitch, declarei eu que trazia 3 000 rublos?

— Mas sim, Mítri Fiódorovitch. Disse-o em presença de Andriéi. Êle ainda está aqui, chamem-no. E na sala, quando o senhor servia o côro, exclamou mesmo que deixava aqui sua sexta nota de 1 000 rublos, contando com a outra vez, bem entendido. Stiepan e Siemion ouviram isso, Piotr Fomitch Kolgánov mantinha-se então ao lado do senhor, talvez também êle se lembre...

A declaração relativa ao sexto milhar de rublos impressionou os juizes e lhês agradou pela sua clareza: 3 000 então, 3 000 agora, completavam bem os 6 000.

Foram interrogados os mujiques Stiepan e Siemion, o cocheiro Andriéi, que confirmaram o depoimento de Trifon Borísovitch. Além disso, consignou-se a conversa que Andriéi tivera em caminho com Mítia perguntando se iria para o céu ou para o inferno e se lhe perdoariam no outro mundo. O “psicólogo” Ipolit Kirílovitch, que escutara, sorrindo, recomendou que se acrescentasse essa declaração aos autos.

Quando chegou sua vez, Kolgánov apresentou-se a contragosto, com ar sombrio, caprichoso, e conversou com o procurador e Nikolai Parfiénovitch, como se os visse pela primeira vez, quando os conhecia desde muito tempo. Começou por dizer que “não sabia de nada e de nada queria saber”. Mas ouvira Mítia falar da sexta nota de 1 000 e confessou que se encontrava então ao lado dêle. Ignorava a soma que Mítia podia ter e afirmou que os poloneses tinham trapaceado no jôgo de baralho. Após perguntas reiteradas, explicou que, expulsos os poloneses, Mítia voltara às boas graças junto a Agrafiêna Alieksândrovna e que esta declarara amá-lo. A respeito desta última exprimiu-se com delicadeza, como se pertencesse ela à melhor sociedade, não se permitiu nem uma só vez chamá-la Grúchenka. Malgrado a repugnância visível do rapaz em depor, Ipolit Kirílovitch reteve-o muito tempo e sômente por êle soube do que constituía, por assim dizer, o “romance” de Mítia naquela noite. Nem uma vez Mítia interrompeu Kolgánov, que se retirou sem esconder sua indignação.

Passaram aos poloneses. Tinham-se deitado em seu quartinho, mas não haviam pregado olho a noite tôda; à chegada das autoridades, vestiram-se rapidamente, compreendendo que iriam chamá-los. Apresentaram-se com dignidade, mas não sem apreensão. O *pan* baixinho, mais importante, era funcionário aposentado, de décima-segunda classe, servira como veterinário na Sibéria e se chamava Mussialóvitch. *Pan* Vrubliévski era dentista. As perguntas de Nikolai Parfiénovitch, responderam a princípio dirigindo-se a Mikhail Makaróvitch, que se conservava de lado, tomavam-no como a pessoa mais importante e chamavam-no, a cada frase, *pán polkhóvnik*.\* Conseguiram fazer que êles compreendessem seu êrro, aliás falavam corretamente o russo, salvo a pronúncia de certas palavras. Ao falar de suas relações com Grúchenka, *pan* Mussialóvitch pôs nisso um ardor e uma altivez que exasperaram Mítia; exclamou que não permitia que um “tratante” se exprimisse assim em sua presença. *Pan* Mussialóvitch rebateu o termo e rogou que o mencionássemos nos autos. Mítia ferveu de cólera.

— Sim, um tratante! Façam contar, isto não me impedirá de repetir que êle é um tratante.

Nicolai Parfiénovitch deu prova de muito tato por ocasião dêste desagradável incidente; depois de uma severa repreensão a Mítia, renunciou a inquirir a respeito do lado romanesco do caso e passou ao fundo. Os juizes interessaram-se bastante pelo depoimento dos poloneses, segundo o qual Mítia oferecera 3 000 rublos a *pan* Mussialóvitch para renunciar a Grúchenka; 700 de contado e o resto “amanhã de manhã na cidade”. Afirmava sob palavra de honra não ter consigo, em Mókroie, a soma completa. Mítia declarou a princípio que não prometera fazer o pagamento no dia seguinte na cidade, mas *pan* Vrubliévski confirmou o depoimento, e Mítia, depois de pensar, conveio que poderia ter falado assim na sua exaltação. O procurador fêz grande caso dêsse depoimento; tornava-se claro para a acusação que uma parte dos 3 000 rublos caídos nas mãos de Mítia tinha podido ficar escondida na cidade, talvez mesmo em Mókroie. Assim se explicava uma circunstância embaraçosa para a acusação, o fato de terem sido encontrados apenas 800 rublos com Mítia; era, até então, a única que falava em seu favor, por mais insignificante que fôsse. Agora, aquêle único testemunho vinha abaixo. À pergunta do procurador: onde teria êle arranjado os 2 300 rublos prometidos ao *pan* para o dia seguinte, quando êle

\* *Senhor coronel, em polonês.*



próprio afirmava não ter em seu poder senão 1 500, havendo dado sua palavra de honra, respondeu Mítia que tinha a intenção de propor ao pan, em lugar de dinheiro, a transferência por ato em cartório de seus direitos sobre a propriedade de Tchernachniá, já oferecidos a Samsónov e à Senhora Khokhlakova. O procurador sorriu da "ingenuidade do subterfúgio".

— E o senhor pensa que êle teria consentido em aceitar êsses "direitos" em lugar de 2 300 rublos em dinheiro?

— Decerto, porque isso lhe iria dar não 2 000, mas 4 000 e até mesmo 6 000 rublos. Teria mobilizado seus advogados judeus e poloneses, que haveriam de trazer o velho num cortado.

Naturalmente, o depoimento de pan Mussialóvitch foi transcrito *in extenso* nos autos, depois do que êle e seu companheiro puderam retirar-se. O fato de haverem trapaceado no jôgo foi silenciado; Nikolai Parfiénovitch era-lhes grato e não queria inquietá-los por bagatelas, tanto mais quanto se tratava de uma querela entre jogadores embriagados e nada mais. Aliás, o escândalo não faltara naquela noite... Os 200 rublos ficaram assim no bolso dos poloneses.

Chamaram em seguida o velho Maksímov. Entrou timidamente, a passos miúdos, o ar triste e a roupa em desordem. Refugiara-se todo o tempo junto a Grúchenhka, sentado ao lado dela em silêncio, "pronto a choramingar, enxugando os olhos com seu lenço de quadrados", como contou mais tarde Mikhail Makárovitch. Tanto que era de quem o acalmava e consolava. De lágrimas nos olhos, o velho pediu desculpas por ter perdido emprestados 10 rublos a Dimítiri Fiódorovitch, visto sua pobreza, e declarou-se pronto a restituí-los... Tendo-lhe Nikolai Parfiénovitch perguntado quanto êle pensava que Dimítiri Fiódorovitch tinha em dinheiro, visto que podia observá-lo de perto ao pedir-lho emprestado, respondeu Maksímov categoricamente: 20 000 rublos.

— O senhor viu antes alguma vez 20 000 rublos? — perguntou Nikolai Parfiénovitch, sorrindo.

— Como não? Decerto. Não 20 000, mas 7 000, quando minha espôsa hipotecou minha propriedade. Para falar a verdade, ela só mos mostrou de longe e aquilo formava uma massa de notas de 100 rublos. Dimítiri Fiódorovitch também estava com notas de 100 rublos...

Não o retiveram muito tempo. Por fim chegou a vez de Grúchenhka. Os juizes temiam a impressão que sua chegada poderia produzir em Dimítiri Fiódorovitch, e Nikolai Parfiénovitch dirigiu-lhe mesmo algumas palavras de exortação, às quais Mítia respondeu com um aceno de cabeça, indicando assim que não haveria desordem. Foi Mikhail Makárovitch quem trouxe Grúchenhka. Ela entrou, o rosto rígido e sombrio, o ar quase calmo, e tomou lugar em frente de Nikolai Parfiénovitch. Estava muito pálida e enrolava-se frouxamente no seu belo xale negro. Sentia, com efeito, o arrepio da febre, comêço da longa doença que contraiu naquela noite. Seu ar rígido, seu olhar franco e sério, a calma de suas maneiras produziram a impressão mais favorável. Nikolai Parfiénovitch ficou mesmo seduzido; contou mais tarde que somente então compreendera quanto era encantadora aquela mulher; antes via nela "uma cortesã de subprefeitura". "Tem as maneiras da melhor sociedade", deixou êle escapar uma vez com entusiasmo num círculo de senhoras. Ouviram-no com indignação e logo o trataram de "descarado", o que o encantou. Ao entrar, lançou Grúchenhka a Mítia um olhar furtivo; êle, por sua vez, a examinou com inquietação, mas seu ar tranqüilizou-o. Após as perguntas habituais, Nikolai Parfiénovitch, com alguma hesitação, mas com o ar mais polido, perguntou-lhe

"quais eram suas relações com o tenente reformado Dimítiri Fiódorovitch Karamázov".

— Era um conhecido e como tal o recebi em minha casa neste último mês.

Em resposta a outras perguntas, declarou francamente que não amava Mítia então, se bem que êle lhe agradasse "por momentos"; seduzira-o por maldade, bem como ao velho; o ciúme que Mítia sentia de Fiódor Pávlovitch e de todos divertia-a. Jamais pensara em ir à casa de Fiódor Pávlovitch, de quem ela zombava. "Durante todo êste mês, não me interessava por êles; esperava um outro, que tinha culpa para comigo... Sômente acho que não precisam os senhores de interrogar-me a êsse respeito e não tenho obrigação de responder-lhes. Trata-se de minha vida privada."

Nikolai Parfiénovitch deixou imediatamente de lado os pontos "romanesco" e abordou a questão capital dos 3 000 rublos. Grúchenhka respondeu que fôra mesmo a soma gasta em Mókroie um mês antes, segundo as palavras de Dimítiri, porque ela mesma não havia contado as cédulas.

— Disse-lhe êle isso em particular ou diante de terceiros, ou então só o soube a senhora por intermédio de outras pessoas? — perguntou logo o procurador.

Grúchenhka respondeu afirmativamente a essas três perguntas.

— Ouviu-o a senhora dizê-lo em particular uma ou várias vezes?

Respondeu que várias vezes.

Ipolít Kirilovitch ficou bastante satisfeito com êste depoimento. Ficou depois estabelecido que Grúchenhka sabia que o dinheiro provinha de Catarina Ivánovna.

— Não ouviu a senhora dizer que Dimítiri Fiódorovitch gastara então menos de 3 000 rublos e guardara para si a metade?

— Não, nunca.

Pelo contrário, havia um mês Mítia lhe declarara por várias vezes estar sem dinheiro. "Esperava sempre recebê-lo de seu pai", concluiu Grúchenhka.

— Não disse êle, diante da senhora... incidentalmente ou num momento de irritação — perguntou de repente Nikolai Parfiénovitch —, que tinha intenção de tentar contra a vida de seu pai?

— Sim, ouvi-o dizer — respondeu Grúchenhka.

— Uma vez ou várias?

— Várias vezes, sempre em acessos de cólera.

— E a senhora acreditava que êle poria êsse projeto em execução?

— Não, nunca! — respondeu ela com firmeza. — Contava com a nobreza de seus sentimentos.

— Senhores, um instante — exclamou Mítia —, permitam-me que diga, na presença dos senhores, uma palavra apenas a Agrafiêna Aliek-ândrovna.

— Pode falar — consentiu Nikolai Parfiénovitch.

— Agrafiêna Alieksândrovna — disse Mítia levantando-se —, juro-o perante Deus: sou inocente da morte de meu pai!

Mítia tornou a sentar-se. Grúchenhka levantou-se, benzeu-se piedosamente diante do ícone.

— Deus seja louvado! — disse ela com efusão e acrescentou, dirigindo-se a Nikolai Parfiénovitch: — Acredite no que êle disse! Eu o conheço, é capaz de dizer não se o que por brincadeira ou por teimosia, mas nunca fala contra a sua consciência. Diz a verdade completa, esteja certo!



QUARTA PARTE

LIVRO X  
MORTE DE VIÚCHA

LIT. KRASÓTKIN

meiros a um dia de novembro. Onze graus de frio e rugêlo. Durante a noite, caía um pouco de neve sêca, que o vento áspero e picante levanta e varre através das ruas e das lombrias de nossa cidadezinha sob o céu escuro a manhã, mas a neve cessou. Não longe da praça, perto da loja dos Plótnikovi, encontra-se a casa de uma mulher muito limpinha no exterior e no interior, da Senhora Krasótkin, viúva de um funcionário. Completar-se-ão em breve catorze anos da morte do secretário do governo Krasótkin, mas sua viúva, ainda graciosa e com pouco mais de trinta anos, vive de suas rendas em sua casinha. Doce e alegre, teve uma existência modesta e digna. Tendo ficado viúva aos dezeto anos, com um filho que acabava de nascer, consagrou-se inteiramente à educação de Kólia. Amava-o cegamente, mas o menino lhe causou certamente mais pesares que alegrias, no tenor perpétuo de vê-lo adoecer, esfriar-se, vadiar, ferir-se ao brincar, etc. Quando Kólia entrou para o colégio, sua mãe pôs-se a estudar todas as matérias, a fim de ajudá-lo a fazer seus exercícios, teve conhecimento com os professores e suas espôsas, adulou mesmo as camaradas de seu filho, para evitar que zombassem dele ou que se dessem. Chegou a ponto de começar com as colegas a zombar, verdadeiramente, de Kólia, a importuná-lo com o queridinho da mamãe. Mas o menino soube fazer-se respeitar. Era ousado e logo passou a achá-lo na classe "duzentos e vinte", e além disso esperto, de caráter teimoso, espírito atrevido e empreendedor. Era um bom aluno, corria mesmo o rumor de que era matématico nas órbitas universais, passava a perna no Professor Dardaíélov. Mas não se pôde provar, porque não se viu o estudo de superioridade, era o camarada e não o rival. Aceitava com respeito o respeito dos colegas e não se deixava levar a um orgulho arrogável. Conhecendo sobre tudo a medida, sabia quando se devia conter e para com os professores não ultrapassava jamais o derradeiro limite além do qual a vivacidade não pode ser tolerada, tornando-se desordem e insubordinação. No entanto, estava sempre pronto à travessura, quando se ensinava ocasião, como o derradeiro dos garotos, ou antes a bancar de malicioso, a chamar a atenção. Cheio de amor-próprio, soubera ganhar ascendência sobre sua mãe, que sofria desde muito tempo o seu despotismo. Somente era-lhe insuportável a idéia de que seu filho a amava pouco. Kólia parecia-lhe sempre insensível a seu respeito e acontecia que, numa







velho criado, foi ele que nos fez atirar fora com uma maldição e instrumento fatal, não há outra explicação. Se podia sentir remorso desse assassinato, foi certamente porque estava inocente do de seu pai. Um parricida, longe de se aproximar da vítima por compaixão, só teria pensado em salvar a pele. Pelo contrário, repito-o, em lugar de ir atendê-la, teria acabado de rebentar-lhe o crânio. A piedade e os bons sentimentos supõem, previamente, uma consciência pura. Eis outra espécie de psicologia. É de propósito, senhores jurados, que recorro também eu à psicologia para demonstrar claramente que dela se pode tirar não importa o quê. Tudo depende daquele que opera. Quero falar dos excessos da psicologia, senhores jurados, do abuso que dela se faz."

Aqui se ouviram de novo, entre o público, risos aprovadores. Não reproduzirei por inteiro a defesa, limitando-me a citar-lhe as passagens essenciais.

## XI

### NEM DINHEIRO, NEM ROUBO

Houve uma passagem da defesa que surpreendeu todo mundo: foi a negativa formal da existência daqueles 3 000 rublos fatais e, por consequência, da possibilidade de um roubo.

"Senhores jurados, o que impressiona neste processo, a qualquer espírito não prevenido, é uma particularidade das mais características: a acusação de roubo e, ao mesmo tempo, a impossibilidade completa de indicar materialmente o que foi roubado. Pretende-se que 3 000 rublos desapareceram, mas ninguém sabe se existiram realmente. Julgai: em primeiro lugar, como viemos a saber da existência desses 3 000 rublos e quem os viu? Somente o criado Smierdiákov, que declarou que se encontravam eles num envelope subscrito. Falou disso antes do drama ao acusado e a seu irmão, Ivá Fiódorovitch. A Senhora Svetlova foi também informada. Mas essas três pessoas não viram o dinheiro e uma questão surge: se verdadeiramente ele existiu e Smierdiákov o viu, quando foi que o viu a derradeira vez? E se seu amo tivesse retirado esse dinheiro da cama para torná-lo a guardá-lo no cofre, sem lho dizer? Notai que, segundo Smierdiákov, estava ele oculto debaixo do colchão; o acusado deve tê-lo arrancado dali; ora, o leito estava intacto, como está provado nos autos. Como pode ser isso, e sobretudo, por que os lençóis finos colocados expressamente naquela noite não ficaram manchados pelas mãos ensanguentadas do réu? Mas, dir-se-á, e o envelope rasgado sobre o soalho? Vale a pena falar disso. Ainda há pouco, fiquei um tanto surpreso por ouvir o próprio eminente acusador dizer a esse respeito, quando assinalava o absurdo da hipótese de ser Smierdiákov o assassino: 'Sem esse envelope, se ele não tivesse ficado no chão como uma prova e o ladrão o tivesse levado, ninguém no mundo teria sabido de sua existência e de seu conteúdo e, por conseguinte, do roubo cometido pelo acusado'. Assim, pela própria confissão da acusação, é unicamente esse pedaço de papel rasgado, munido dum sobrescrito, que serve para culpar de roubo o réu, 'senão, ninguém teria sabido que houve roubo e, talvez, que o dinheiro existisse'. Ora, o simples fato de achar-se no chão esse pedaço de papel basta para provar que continha dinheiro e que o roubaram? Mas, objeta-se, Smierdiákov viu-o no envelope. Quando o viu pela última vez? Eis o que

eu pergunto. Conversei com Smierdiákov, disse-me tê-lo visto dois dias antes do drama! Mas por que não supor, por exemplo, que o velho Fiódor Pávlovitch, trancado em seu quarto, na febril expectativa de sua bem-amada, teria, de toda, tirado e rasgado o envelope? 'Ela talvez não me acredite, mas quando eu lhe mostrar um maço de trinta cédulas, isto causará mais efeito, a água lhe virá à boca' — e rasga o envelope, retira dele o dinheiro e atira-o no chão, sem temer naturalmente comprometer-se. Senhores jurados, não vale esta hipótese o mesmo que a outra? Que há nela de impossível? Mas neste caso a acusação de roubo cai por si mesma; não havendo dinheiro, não há roubo. Pretende-se que o envelope encontrado no chão prova a existência do dinheiro; não posso eu sustentar o contrário e dizer que ele estava cheio e vazio no soalho precisamente porque aquele dinheiro tinha sido dele retirado previamente pelo seu próprio dono? 'Mas, neste caso, onde foi parar o dinheiro, não o encontram por ocasião da busca?' Em primeiro lugar, encontraram uma parte no seu cofreinho; depois pôde ele retirá-lo de manhã ou mesmo na véspera, dispor dele, enviá-lo, mudar afinal completamente de idéia, sem julgar necessário dar disso parte a Smierdiákov. Ora, se esta hipótese é um tanto pouco verossímil, como se pode inculpar tão categoricamente o réu de assassinato seguido de roubo e afirmar que houve roubo? Entramos assim no domínio da novela. Para sustentar que uma coisa foi roubada, é preciso designar essa coisa ou pelo menos provar irrefutavelmente que ela existiu. Ora, ninguém nem mesmo a viu. Recentemente, em Petersburgo, um rapaz de dezoito anos, comerciante ambulante, entrou em pleno dia na casa de um cambista e levou a golpes de machado com uma audácia extraordinária o cofre do cambista. Foi preso cinco horas depois; encontrou no cofre, porém, somente, menos 15 rublos já gastos. Alegando que não sabia onde se havia ausentado, indicou à polícia o nome do cambista, mas o valor e o número das cédulas não correspondiam ao que se compunha a soma. Foi tudo o contrário de quanto o cambista fez aliás confissões completas. Mas, senhores jurados, não há uma prova! O dinheiro está aí, não há dúvida alguma da existência. Dá-se o mesmo caso que se deu com o filho de um certo senhor de sorte de um homem está em juízo acusado de roubo de 1 000 rublos que foram encontrados no cofre dele. Mas por que não fazer de só terem encontrado 1 500 rublos a metade do que se roubou? O dinheiro não provinha talvez de mais algum do que o ladrão estava analisando rigorosamente o tempo, estabeleceu o método de roubo e depois de ter visto as criadas, se dirigiu diretamente à casa do funcionário Pierkótin, pois não ficou só um instante, não tendo podido, pois, ocultar na cidade a metade dos 3 000 rublos. A acusação se baseia nisso para supor que o dinheiro está oculto em alguma parte na aldeia de Mókré. Por que não nos subterrâneos do Castelo de Udolfo, senhores? Não é isto uma suposição fantástica e romanesca? E notai, basta afastar-se um pouco para que a acusação de roubo venha a dar lugar a uma outra hipótese: os 3 000 rublos que foram encontrados no chão, de qual provedor se dá origem? Está demonstrado que o seu amo foi a parte alguma? E se o mesmo antes disso, que se tem preses a destruir a vida humana. 'No entanto', dir-se-á, não soube ele explicar a proveniência do dinheiro encontrado no seu poder, e da qual sabe que ele não viu antes.' Mas quem o sabia? O acusado explicou a parte onde provinha o dinheiro, e se quiserdes, senhores jurados, esta explicação é das mais



Cezar Migliorin é professor de Cinema na UFF. Trabalha com palavras e imagens. Realizou diversos filmes, entre eles *Meu nome é Paulo Leminski* (2004), *Ação e Dispersão* (2003) e o documentário *Educação* (2017), com Isaac Pipano. Publicou, dentre outros: *Inevitavelmente cinema: educação, política e mafuá* (2015), *Cartas sem resposta* (2015), *A menina* (2014) e *Breve Inventário das Felicidades Instantâneas* (2018).



## O Rio do Samba - Resistência e Reinvenção

Alexandre Franco Dacosta<sup>1</sup>



No pulso do coração - surdo: no calo da articulação - palma da mão - nas vértebras da espinha - reco-reco : no couro da pele - tamborim : no membranofone de fricção - cuíca : nas tripas dos nervos de aço - cavaquinho : nas soalhas de lata - pandeiro : na esteira do rufo - caixa : no eco da espiral - reco de mola : na fome do desejo - prato e faca : no gogó do ferro - agogô : na casca do vegetal - violão.

---

<sup>1</sup> é artista visual, músico, compositor, cineasta, ator e poeta. Realizou 17 exposições individuais e mais de 90 coletivas no Brasil e no exterior. Como cantor, músico e compositor além de fazer trilhas sonoras para filmes, vídeos e teatro, lançou o álbum “Antimatéria” (2017) com 13 canções nas plataformas digitais de música e o CD-Livro ADJETOS (Ed. 7 Letras/2011). Como diretor e roteirista produziu 14 filmes de curta-metragem, 6 ficções, 3 documentários, 5 experimentais, tendo ganho 11 prêmios em festivais. Como ator, protagonizou 4 longas metragens, 10 curtas e participou de mais de 40 filmes, 17 peças de teatro e musicais, seriados, minisséries e novelas. Como poeta lançou o livro [tecnopoética] (Ed. 7 Letras/2011), “Memória do Vidro” (2016), participa de revistas, publicações e colabora com áudios de poesias em programas de rádio.

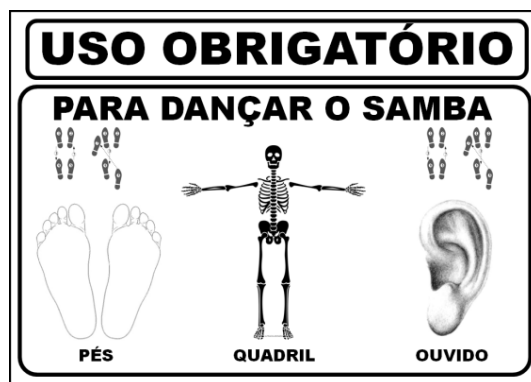


A exposição “O Rio do Samba - Resistência e Reinvenção”, que está atracada no MAR - Museu de Arte do Rio, com curadoria de Clarissa Diniz, Evandro Salles, Marcelo Campos e mais Nei Lopes, curador convidado que na estiva do samba, o carrega como estima no sangue.

Como é bom ouvir música! Já está provado pela neurociência que esta linguagem estimula o desenvolvimento do cérebro em inúmeras ações cognitivas, afetivas e sociais.

Já na entrada, nas pilastras do museu, bandeiras das agremiações das Escolas de Samba do Rio de Janeiro estão penduradas e nos saúdam com suas cores, também um grande mapa da cidade na parede se traduz em zonas de calor do samba e seu vasto território. Ao entrar na mostra, um mergulho por um corredor-artéria pulsa ao som do coração, e ao percorrê-lo com os pés dos ouvidos e as mãos dos olhos, ouvimos, um a um, instrumentos característicos utilizados na confecção do ritmo e harmonia do samba construindo a argamassa desta parede musical que revela a alma carioca há um século. Frases com letras de sambas de diversas épocas também estampam os tapumes desta instalação sonora, rampa-musical que é uma veia aberta da América Latina Brasileira.





Como é bom dançar! Já está provado que o corpo tem memória, escuta, pensa, simboliza, motiva sentidos, que a dança dá autonomia, equilíbrio e renova o âmago do ser.

Projeções em tamanho natural de pessoas sambando, o corpo e a alma revestidos de alegria. Essas imagens introduzem nossos passos há tempos idos - da África oceânica, atlântica, sopra o vento rítmico dos tambores, da fissura das madeiras e cordas esticadas de suas naus, que contam e cantam sua história de resistência e marginalidade, com personagens e personalidades atuantes na história do samba desta metrópole de clima quente, marcada a ferro e fogo desde a diáspora negra.

No tempo do metrônomo em cima dos pianos dos salões da elite, ao batuque das ruas, morros, do carnaval pagão, todo esse som se mistura às partituras das canções populares da Europa (polca, valsa, modinha), e nessa "musicofagia" reinventa-se os gêneros: do jongo ao samba raiado, da capoeira ao samba de roda, da valsa ao choro, do maxixe ao samba. E com o surgimento do rádio e das gravações de discos, o samba inclusive se transforma em moeda, com músicos e



letristas vendendo suas composições ou incluindo parcerias com atravessadores, editores ou cantores que registravam assiduamente suas músicas a partir do primeiro samba maxixado gravado e creditado por Donga em 1917 - “Pelo Telefone”.



**“Negro que já foi escravo, negro é a voz da verdade, negro é destino, é amor, negro também é saudade, um sorriso negro, um abraço negro, traz felicidade, negro sem emprego, fica sem sossego, negro é a raiz da liberdade”.** (Sorriso Negro - Adilson Barbado, Jair de Carvalho e Jorge Portela).

Esta montagem procura abarcar todo o universo do samba, da pessoa à comunidade, do trabalho ao lazer. E ao sabor de cada linguagem - aquarela, fotografia, pintura, objeto, fantasia, capa de disco, documento, vídeo, texto - expande para uma conversa pública que transmite vida, ódio, amor, sofrimento, um Mix-X-Tudo com direito a ovo frito na frigideira do batuque - não dá tempo de respirar - num resfolêgo, num fôlego só, encontramos em outro andar abaixo da crista do MAR, uma instalação de surdos com baquetas (instrumentos percussivos

graves que marcam o tempo forte e também o contratempo do samba), que o visitante pode tocar e insuflar a sala de graves batidas do coração, e observar coloridas fotografias e uma escultura enredada pendurada no teto.

**“Veja que situação e veja como sofre um pobre coração, pobre de quem acredita na glória e no dinheiro para ser feliz”** (Saudade da Bahia - Dorival Caymmi).



A exposição “O Rio do Samba - Resistência e Reinvenção” retrata um amplo panorama deste ritmo que é a força motriz desta cidade, que sempre se renova em melodias, harmonias, partidos altos, novas bossas e pagodes, e contorna o país com suas pulsantes síncopes que trespassam nosso corpo da razão ao afeto. E como é bom ter uma exposição com música nos tocando, nos roçando a pele o tempo todo!

**“O samba especializou-se, o samba especializou-se, trazendo uma nova linguagem no batuque, da dupla dinâmica, artistas da vertente atlântica e então, velho livro morreu, vocação voz do morro, enterrada no mar,**



**laraiá...esqueçam antigas divisões, sala, praça ou casa, barracão, sol e bar, laraiá, dupla de rara mensagem, variedade de imitação, com vocês o ar ameno das margens, super arte é a meta afinal” (O Samba Especializou-se - Dupla Especializada - Alexandre Dacosta e Ricardo Basbaum).**

Ilustrações: Série Placas de Aviso - 2016-2018 - Alexandre Dacosta



## Verdades e mentiras

Mauro Trindade<sup>1</sup>

Desde os anos 80, o catalão Joan Fontcuberta surpreende o mundo da arte com uma produção avessa a qualquer apego ao documental, que ele vem desconstruindo com obras de grande impacto visual, e artigos e livros que miram invariavelmente na dicotomia entre real e imaginário que permeia a história da fotografia. Suas obras *Herbarium* (1984) e *Fauna* (1987) já se utilizavam da paródia como forma de pôr em suspensão o tom peremptório e totalizante do discurso científico, com a “invenção” de novas espécies botânicas e animais registradas fotograficamente. O primeiro trabalho remete-se claramente às fotografias hoje clássicas de Karl Blossfeldt publicadas nos livros *Unformen der Kunst* (1928) e *Wudergarten der Natur* (1932), com imagens de brotos, folhas e galhos que sugeriam uma fantástica arquitetura. Em *Fauna*, o artista – com Pepe Formiguero – cria um bestiário que ironiza e previne os riscos da manipulação genética e da neutralidade da Ciência. Nas duas séries, as legendas realizam uma operação neodadaísta com a suspensão dos entendimentos e das expectativas com resultados cômicos.

A mesma estratégia é realizada em *Sputnik* (1997), no qual o artista desconstrói as certezas do jornalismo como forma de registro dos acontecimentos, numa rapsódia desvairada a respeito do coronel Ivan Istochnikov (nas fotos, o próprio Fontcuberta), um astronauta que sobe ao espaço na Soyuz 2 e desaparece

---

<sup>1</sup> É professor adjunto de História e Teoria da Arte no Instituto de Artes da UERJ. Foi professor na Escola de Belas Artes da UFRJ, Estácio de Sá, Veiga de Almeida e nas pós-graduações da Uniflu, Angel Vianna e da Escola de Comunicação da UERJ.



misteriosamente. Em meio à corrida espacial, os líderes soviéticos manipulam as fotografias para parecer que toda a viagem do militar foi um sucesso, ao mesmo tempo que seus antigos companheiros são ameaçados e sua família é exilada na Sibéria. Com o fim da União Soviética, a incrível história de Istochnikov é revelada, da mesma forma que foram divulgadas as alterações de imagens da Era Stalin, nas quais políticos expurgados desapareciam das fotografias. Finalmente, em *Karelia: Miracles & Co.* (2002), um monastério esquecido entre a Rússia e a Finlândia escondia uma *holdind* esotérica que se infiltrava em seitas, religiões e serviços secretos de todo o mundo através de um curso de miracologia interdenominacional. As fotografias alteradas revelam a irracionalidade das palestras motivacionais e das crenças e religiões como forma de dominação de maneira especialmente sarcástica. *A câmera de Pandora* amplia e aprofunda essas questões. São temas que o autor já tinha explorado no igualmente cáustico *O beijo de Judas: Fotografia e Verdade*, de 1997, no qual se utilizava de breves ensaios para analisar as ficções cinematográficas de Cindy Sherman, que impõem modelos de comportamento e subjetividade, a ampliação dos temas familiares com Nan Goldin, ou as fotos aparentemente documentais de Mike Mandel e Larry Sultan na série *Evidence*, que revelam profundas ambiguidades. O esgotamento do regime de verdade associado à fotografia já dava mostras desde os anos 60, quando a televisão passou a tomar o lugar da imprensa escrita como a principal meio de comunicação e de construção da realidade. Com o avanço de novas formas de comunicação a longa distância – isto é, afastada dos referentes – e do surgimento da tecnologia digital, a simulação da imagem fotográfica alcança níveis jamais imaginados.



A trama visual que esconde a fotografia suplanta, para o autor, quaisquer noções de evidência ou índice de realidade que pode ser apreendido na imagem, seja analógica ou digital. Esse é o principal tema de *A câmera de Pandora*, cujo título é uma citação à expressão “caixa de Pandora”, a partir da lenda grega de uma mulher criada pelos deuses com o intuito de espalhar entre os homens o caos escondido em uma ânfora – “caixa” teria sido uma má tradução renascentista atribuída a Erasmo de Rotterdam, que confundiu *phitos* (ânfora) com *pyxis* (caixa). Para Fontcuberta, a imagem digital também espalha terror – e, ao mesmo tempo, possibilidades – ao potencializar a dubiedade naquilo que foi, por mais de um século, a principal evidência do real que agora se dissipa. “A questão da representação da realidade dá lugar à construção do sentido”, escreve.

O escritor analisa igualmente a explosão das vendas de novas máquinas fotográficas, agora em conjunção com a internet e as redes sociais na plataforma dos telefones celulares, e ainda a exploração da subjetividade pelo capitalismo, território livre para monetarização através de selfies e outros elementos de uma retórica identitária cada vez menos memorialística e que funciona como expressão de vitalidade, narcisismo e poder.

Também está presente no livro impacto do digital na fotografia no campo das artes, da segurança pública, do jornalismo e da publicidade, em textos que reiteram o caso da mimesis ante aos “sistemas de representação culturais e subjetivos”. No artigo *O mistério do mamilo desaparecido*, são analisadas as cirurgias estéticas digitais de atrizes e modelos através de programas de edição agências de publicidade e também do trabalho de artistas, como próprio Fontcuberta, que alteram as imagens conforme seus interesses. Caso da britânica Alison Jackson, que insere a imagem de



políticos e celebridades em ambientes e situações incontornáveis que explicitam seus preconceitos e tendências políticas.

Fontcuberta apresenta ao leitor brasileiro outros criadores contemporâneos seminais, mas de pouca ou nenhuma notoriedade no Brasil, sequer nos meios acadêmicos. Entre eles, a mexicana Adriana Calatayud, que trabalha com sobreimpressões de rostos em inesperados palimpsestos, os húngaros Gergely László e Peter Rakosi e sua coleção de fotografias e memórias coletivas de famílias na sociedade israelense, a alemã Sinje Dillenkofer, que retrata fantasias femininas, e muitos outros criadores capazes de estimular a produção artística e a reflexão crítica no país com suas experiências e pesquisas.

O texto de Fontcuberta é antiacadêmico, no que ele tem de anticonfessional, antipassional e antimemorialístico. Nesse sentido chega a lembrar Montaigne e sua prosa coloquial e generosa e, ao mesmo tempo, “complexa e assistemática”<sup>i</sup>, como descreve Marilena Chauí em sua biografia do filósofo. *A câmera de Pandora* é igualmente complexa e assistemática, e sem o menor desejo de esgotar as reflexões sobre pós-imagens, simulações ou os usos sociais da fotografia, mas é capaz de oferecer uma introdução lúcida, viva e abrangente sobre as práticas e as transformações da fotografia na contemporaneidade.

*A Câmera de Pandora*, de Joan Fontcuberta. São Paulo: Editora G. Gilli, 2012.







Foto 1. Joan Fontcuberta. *Karelia, miracles & Co.* O milagre da feminilidade, c-print, dimensões variáveis, Imago ergo sum, de Joan Fontcuberta.





Foto 2. Joan Fontcuberta. *Fauna: Solenoglypha polipodida*, s.d., dimensões variáveis, Imago ergo sum, de Joan Fontcuberta.



Foto 3. Joan Fontcuberta. *Sputnik: sem título, c-print*, dimensões variáveis, Imago ergo sum, de Joan Fontcuberta.

---

<sup>1</sup> CHAÚÍ, Marilena. Vida e obra *in Montaigne*. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda, 2004, p. 11.

## Signos em Rotação: Individual e Retrospectiva de Alex Hamburger

Anna Corina Gonçalves<sup>1</sup>

O público que esteve na abertura da exposição *Signos em Rotação* foi recebido por Alex Hamburger de modo provocativo: o artista dormia, deitado em um dos vãos das janelas do Centro Municipal de Arte Helio Oiticica. Hamburger inaugura a exposição com a (in)ação *In/Out* (2016), questionando a figura do artista enquanto um 'grande criador', e confrontando o sistema e a instituição arte, no sentido de estar fora e dentro ao mesmo tempo. Com curadoria de Izabela Pucu, a exposição reúne trabalhos realizados ao longo de 30 anos e é a primeira individual de Hamburger.

---

<sup>1</sup> É artista, educadora e curadora independente. É Mestra em História Social da Cultura (PUC-Rio) e Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Artes na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).





Figura 1: Performance In/Out. Signos em Rotação, Centro Municipal de Artes Helio Oiticica. Alex Hamburger, 2016.

Hamburger conversou conosco e falou um pouco sobre sua trajetória artística, que de certa maneira começou com sua vinda ao Brasil ainda criança. Viveu em São José do Rio Preto, onde também formou-se em Economia. O trabalho na área o permitiu deslocar-se para diferentes cidades, como Rio de Janeiro e São Paulo. Assim, em meados dos anos 1970, mudou-se para o Rio de Janeiro. Todavia, como encontrou poucas manifestações artísticas, algumas no campo da música, mas ainda muito embrionárias, decidiu, em 1975, partir para Londres, onde ficou por dois anos. Para ele, esse momento foi de extrema importância, pois possibilitou, sobretudo, acesso a publicações sobre as neovanguardas (Fluxos, Acionistas Vienenses, John Cage, entre outros). Quando voltou ao Brasil, especificamente a

São Paulo, começou a produzir poemas experimentais, se aproximando de grupos de recitais, de literatura e de performance.

Assim, a produção de Alex Hamburger é marcadamente heterogênea, que se expandiu do campo da palavra para a interdisciplinaridade e a experimentação. É autor de obras performativas, que, desde dos anos 1980, reverberam as inquietações do artista em experimentar os entrecruzamentos entre objetos, livros de artistas, performances, instalações, vídeoartes, fotografias, poesias verbais, visuais e sonoras. “*O poeta contemporâneo deve ser um artista multimídia*”, nos disse em nosso encontro.

Ao longo da sala expositiva, pudemos encontrar esses deslocamentos poéticos presentes nas documentações, nas obras expostas e nas cartas endereçadas a outros artistas e críticos de arte, como Ricardo Basbaum, Roselee Goldberg, Dick Higgins, Alison Knowles, Richard Kostelanetz, entre outros. Estão presentes publicações, cartas, poesias sonoras, poemas-objetos e registro/relato raros de performances, como *Tricic(l)age* (1986), performance realizada com Marcia X (sua parceria na arte e na vida por oito anos), no Teatro Cecilia Meirelles, no evento em homenagem à vinda de John Cage ao Brasil.

Em meio à apreensão de Cage, ao som de *winter music*, Hamburger e Marcia X montam em triciclos e os dirigem no palco. “Ser serrote não é defeito, defeito é viver serrando”, estava escrito no cartaz que Marcia X segurava com a boca. Diante da reprovação de Caetano Veloso, lançada desde que os viu se aproximar da ribalta, Hamburger e Marcia X percorrem o palco, atravessando em ziguezague por

debaixo dos pianos de calda, integrando os rangidos dos triciclos à composição dodecafônica.

Mesmo antes de começar a parceria com Márcia X, Hamburger realizou algumas performances, como a performance *Manifestação Pânica*, no Planetário do Rio de Janeiro, e a intervenção *Sub*, realizada nos corredores da Galeria Candido Mendes. Como a intervenção não autorizada pela Galeria, o artista foi retirado da Instituição que não concordou com a proposta.

Na entrevista, o artista destacou que o encontro com Marcia X foi o encontro com alguém que conseguia dialogar e reverberar suas propostas artísticas. Assim, de 1984 a 1986 a dupla começou a marcar presença no cenário artístico/experimental. *Anthenas da Raça*, de 1985, foi uma de suas primeiras performances. O título faz alusão a frase de Ezra Pound “Poetas são antenas da raça”. A proposta surgiu quando viram um casal de camelôs vendendo antenas no Largo da Carioca e ficaram inquietados com a maneira performativa que as comercializavam, daí os convidaram para integrar a uma performance. Enquanto o casal vendia as antenas, Marcia X e Alex Hamburger liam textos, escovavam os dentes, ou seja, realizavam ações voltadas para o cotidiano. Nesse mesmo, no lançamento do jornal alternativo *Alguma Poesia*, na 2ª Feira do Livro no Fashion Mall, realizaram a performance *Cellofane Hotel Suite*. Hamburger, vestido de “homem sanduiche”, lia poemas, e Marcia X, com uma roupa de plástico transparente – pintada de vermelho nas partes íntimas. Em dado momento, Hamburger corta tais partes da veste, deixando aparente o corpo da artista. Tal





ação gerou desconforto por parte do público presente, que acabou acionando os seguranças armados do Shopping e exigindo que se ela vestisse e se retirassem do local. A repercussão do evento gerou uma matéria no jornal e uma socialite homônima da artista se pronunciou em uma coluna social pedindo para ser desvinculada de tal evento. Isso fez com que a artista, antes Pinheiro, substituísse o sobrenome pelo pseudônimo Marcia X. Os artistas exploravam no campo da performance um gesto de descolamento da normatividade, provocando o escárnio e propondo novos elementos de reflexão para o circuito artístico.

Encontramos também expostos em *Signos em Rotação* trabalhos dos anos 1990, como *Biscoito Final* (1991-1992), *livrospoeima* ou *poemobjeto*, em homenagem a Oswald de Andrade. O artista incorpora a frase “a massa ainda comerá o biscoito fino que fabrico” e cria um *livropoeima* tendo como matéria-prima um biscoito. Hamburger destaca que criou um poema concreto, no sentido literal, pois é um objeto tridimensional que pode vir a ser manipulado. Este trabalho é um exemplo das proposições de Hamburger, que têm como características explorar a irreverência e a ironia através da poesia e objetos apropriados. Como podemos ler em *Poemobjetos*, de 1990, exposto em *Signos em Rotação*:

Os poemobjetos (livrospoeimas) inauguram fase em que, sem ter esgotado o uso dos recursos léxicos (palavra), pretendo ampliar com componentes não-linguísticos (ópticos, tácteis) suas principais indagações e/ou insumoprodutos. Com efeito, os tempos se anunciam no horizonte sob o signo do polidimensional e do múltiplo, mescla do escrito, sonoro, dito posto em contacto, posta em imagens, fixas ou animadas, representações naturais, representações naturais para uma era muito anunciada como Science-fictional. Advento definitivo, no campo do conhecimento, do procedimento inferencial – transmissão, acuidade -, busca de contrastes de confrontos que fatalmente aflorarão no decorrer



dessa época sinestésica. Nas metrópoles as funções e os agentes se deslocam e se entrelaçam como na tela de um videogame, onde os elementos, materiais e imateriais, se justapõem em sintonia com o canal de escolha do jogador, artista, ou não; - comercio, interferência nos circuitos e nos métodos; ruído na informação em formação permanente; subestação repetidora de sinais apontando para o final do século da automação e dos movimentos de rotação pré-determinados.

Para a exposição, foram selecionadas algumas performances, como *Rei dos Copinhos*, realizada no Paço Imperial, em 1994. Nela, Hamburger resgata uma brincadeira de infância, onde batia com as mãos no corpo criando sons. Segundo ele, depois que o som começou a ser explorado em suas investigações, percebeu que poderia incorporar o corpo, a partir desse atrito com as mãos que emitem sons.

Também produzidos nos anos 1990 encontramos performances sonoras e poemas fonéticos, como poemas *nonsense*, que exploram o campo da escuta e uma saída do campo da visualidade para o campo da sonoridade. Para a exposição foram selecionadas obras do seu primeiro CD de poesia sonora, *12 Sonemas*, de 1993, além de trabalhos mais recentes, como: *Hard disk* (2002), *Tele-fonemas* (2014) e *12 Sonemas* (2014), que exploram os aspectos fonetistas da palavra (poesia fonética) e do aparelho fonador humano (poesia sonora).

Também dos anos 2000 encontramos em *Signos em Rotação* os *abjetos*: objetos encontrados ao acaso, que dialogam com os *poemas abjetos*, que de forma irônica e atemporal remetem ao Dadá. Em texto produzido para a exposição, Ricardo Basbaum escreveu: “trazer Marcel Duchamp para o Catete [bairro central de suas atividades] não é mero deslocamento, pois é preciso re-situar as práticas de



invenção diretamente ao nível das ruas, reinventá-las para o vocabulário das conversas locais”.

Entre os registros de performances, o espectador poderá experimentar a série *Música em ação* (2013), ação sonora realizada no evento Bicletaria Cultural, em Curitiba, em que o artista transforma sugestões sonoras em intervenções vivas, divididas em seis peças: (1) *Serenata Inorgânica: aparelho de fazer bolas de sabão, caixa e trompete*; (2) *Musaka: com folhas/ partituras e estante emula mic e guitar Hendrix*; (3) *Circular Fonográfica: leitura de um texto ready made da Sony: pedestal, vareta de maestro*; (4) *Music theatre é uma composição de 1963 de Takehira Kosuki, um fluxista, e pioneiro da action music, interpretada por Alex Hamburger: cartolinas, baldinho de tinta, caneta pilot e o texto “Keep Walking intently” (permanença andando intencionalmente)*; (5) *Vox Populi: mostrar para o público os discos de vinil, compactos de 33’, sentado à mesa anunciando-os por cantor e nome de disco*; (6) *Sonia: “numa audiência comemorativa não poderia deixar de ter um bolo!”: bolo, velinhas e sopros!*.

*Doctypes* (2016) é um dos seus mais recentes trabalhos. Trata-se de um livro-objeto em que o artista se apropria de códigos HTML do seu perfil do facebook. Nas palavras de Basbaum: “O experimento mais recente, aposta na saturação da linguagem – ilegível, sem voz, infinita em sua replicação – re-encenando o artista que resiste no contrafluxo da máquina, agora digital e em rede, sincronizada com as estações de controle”. Na verdade, sua intenção, a princípio, era que a diretora do CMAHO o orientasse na edição desse trabalho. Porém, Izabela Pucu o propôs



uma retrospectiva de sua carreira. Como escreveu no texto de curadoria da exposição:

Atuação constante e, na mesma medida, irregular, marcada por forte carga performativa, crítica e conceitual, que resultou em livros, livrosobjetos, abjetos; que foi anotada em papezinhos discutida em cartas e textos; que ganhou corpo em aparições performáticas aqui e ali, registradas em vídeo, em palavras “no ar”, que ganhou forma e arqueologia no seu arquivo pessoal, que reunidos pela primeira vez (!), ganharam potência significativa (PUCU, 2016).

*Signos em Rotação* problematiza o “contínuo”. Suas propostas provocam e instigam no espectador/ouvinte/participador formas de resistir e ressignificar os pares arte-vida. Hamburger é um artista “multimídia”, ligado à performance ou a poéticas mais efêmeras que corre à margem. “*Sempre procurei boicotar a arte*”, nos diz, para não ser capturado pela estrutura mercadológica ou museológica, mas poder confrontar o circuito de artes. “*Não produzir seria hoje um ato revolucionário? [...] mas é um paradoxo*”. Com os trabalhos de Alex Hamburger, a relação da criação com a arte é posta como que em uma “fita de Moebius”: seu processo artístico estimula constantemente a rotação e a transformação das “situações limites”, em um permanente jogo de confronto do que está dentro e fora ao mesmo tempo.



## POEMÁTICA

### EXPOSIÇÃO DE ADOLFO MONTEJO NAVAS

Tania Queiroz<sup>1</sup>

Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro

De 2/6 a 11/8/2018

Plural-conexões-extensões-correspondências-territórios de criação-*in progress*-linguagens cruzadas-iceberg-natureza híbrida-cultura da imagem-experimentação dos signos-poesia e imagem-lugar inaugural-lugar do aberto-pensamento de imagens-política artística-trabalhos díspares-inventário-leitura politeísta do mundo

Retirei as palavras acima do texto que apresenta a exposição de Adolfo Montejo Navas, no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, de 2 de junho a 11 de agosto de 2018. Fiz um inventário das palavras e expressões que, para mim, traduziam o que estava ali, na mostra. Achei que ao

---

<sup>1</sup> Graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Santa Úrsula, tem Especialização lato sensu em Sociologia Urbana pela UERJ; fez formação livre em Arte na EAV Parque Lage; tem Licenciatura em Artes pela Universidade Cândido Mendes, é Mestranda em Arte, Cognição e Cultura, na UERJ. Participou de salões e exposições individuais e coletivas no Brasil. Foi Coordenadora Geral da Casa França Brasil, Coordenadora de Ensino e professora da EAV Parque Lage, professora substituta no Instituto de Artes da UERJ. Atuou como Educadora no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Museu do Açude e Paço Imperial. É professora de Artes da Secretaria de Educação do Estado do Rio de Janeiro. É professora da Escola sem Sítio, que coordena com o curador e professor Marcelo Campos. Publicou, com Maria Tornaghi e Cristina de Pádula “ O mundo é mais do que isso ”, em 2014.



fazê-lo, me impregnaria um pouco da liberdade de criação presente no processo de trabalho de Adolfo.

A exposição apresenta obras produzidas entre 1994 e hoje. E quando digo hoje, é com a impressão de que neste momento outras obras estão sendo feitas, tamanha a profusão de palavras e imagens que ali encontramos. Como o iceberg, que se mostra apenas por uma pequena parte de si, a produção de Adolfo Montejo parece esconder muitas outras coisas, tanto como possibilidades de desvelamento, de desdobramentos, como em quantidade.

O que pode estar compreendido em vinte e quatro anos? Uma produção que passa por diferentes meios, linguagens, que passa pelo poético uso de objetos familiares, cotidianos, e por signos da tecnologia mais recente. São mesmo territórios de criação, em que campos de pensamento assumem diversas formas.

Nomear Adolfo Montejo Navas como artista visual não seria justo com a produção apresentada na exposição POEMÁTICA. Esperamos - e encontramos - obras realizadas por um artista certamente, com o repertório da arte, mas encontramos também um tal cruzamento entre linguagens, um atravessamento de poesia, poesia visual, intervenções no espaço e, como dito no texto de abertura, a impressão de uma obra sempre *in progress*. É uma produção plural, com conexões, extensões, correspondências das mais diversas ordens, que nos indicam os mais diversos caminhos.

"A chave da imagem é o poema", é a frase que está escrita na própria obra, mas a manobra poética da palavra recortada na chave coloca literalmente em si o que, de si, diz. E assim ocorre com a maioria dos poemas objeto produzidos nos anos 2000, que estão na primeira sala.





Apresentam-se como jogos de ver e ler, as camadas de significados se sobrepondo, surgindo e reverberando. Mas essa é a proposta, não? Da mesma forma o objeto “lápiz” ali presente fisicamente é o que vai trazer a idéia para o papel, transformar o pensamento em imagem. Interessante essa colocação. Chave e objeto estão lá, não a sua representação, mas ao mesmo tempo estão imersos em metáforas, analogias, em camadas de percepção. Talvez seja esse o importante movimento que a mostra nos faça fazer - da materialidade para a poesia, da palavra e seus possíveis significados para a imagem, desse desvelamento.

Para além das relações que o artista-poeta nos apresenta na primeira sala, está seu empenho num extenso trabalho de pesquisa que resulta na obra **Antologia Poética**, na segunda sala. Um denso e cuidadoso levantamento de imagens aplicadas em notas de dinheiro de vários lugares do mundo, revelando a ordem de valores e relevância dos “nomes” escolhidos para figurá-las. Nessa ampla amostragem aparecem poetas, escritores, artistas, e Adolfo Montejo questiona essa escolha com um texto preciso, claro, contundente. Por que estão ali? Afinal, são campos tão antagônicos - o do valor de compra e o do valor cultural. Confundem-se aí os conceitos de valor e preço, discussão tão cara à arte, em especial a partir dos anos 60.

A exposição traz para discussão muitas e importantes questões - da arte e da vida - do olhar que busca o imediato e que se surpreende ao se permitir um tempo, uma “demora”, para que outras camadas de percepção possam surgir; da profícua exploração da relação entre palavra e imagem; da imersão em signos da contemporaneidade como o QR CODE e Código de Barras e em suas possibilidades poéticas, que encontramos na terceira e última sala da mostra.

A exposição, enfim, não encerra significados, deixando para o espectador o citado lugar do aberto, que possibilita a experimentação dos signos, e de trabalhos tão díspares. O tempo necessário para a apreensão de tamanho inventário, deverá ser o de cada um.



