



Equipe Editorial

DOI: 10.12957/concinnitas.2019.44893

Editor Chefe

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

Editores

Analú Cunha, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

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

Inês de Araujo, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Marisa Flórido Cesar, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Mauro Trindade, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Editores Executivos

André Sheik Luz, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Davi Pereira, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Débora Seger, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Nathan Braga Motta de Paula, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Tania Queiroz, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Coordenação de Arquivo e Memória

Lucas de Sousa e Souza, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Coordenação de Comunicação Visual e Mídias Sociais

João Paulo Racy, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Design gráfico e Diagramação

José Lucas Albuquerque da Silva, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Coordenação de Indexação e DOI

Daniele Cavalcante, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Assistentes Editoriais

Emmanuele Russel Salvador, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Rayssa de Oliveira Ruiz, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil



Conselho Editorial

Aldo Victorio Filho, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
Alexandre Santos, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil
André de Souza Parente, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Carlos Eduardo Felix da Costa, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil
Cláudio Oliveira, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Cristiana Nogueira Menezes Gomes, Universidade Federal do Amapá, Brasil
Daniela de Oliveira Mattos, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Daniela Labra, Alemanha / Brasil
Elisa de Magalhães, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Guilherme da Silva Bueno, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
Jorge Vasconcellos, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Lílian de Aragão Bastos do Valle, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
Livia Flores, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Luciana Persice, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
Luciano Vinhosa Simão, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Luiz Camillo Osorio, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil
Niura Aparecida Legramante Ribeiro, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil
Paulo Roberto de Oliveira Reis, Universidade Federal do Paraná, Brasil
Paulo Sergio de Castro Pinto Duarte, Universidade Cândido Mendes, Brasil
Pedro Caetano Eboli Nogueira, Brasil
Peter Pal Pelbart, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil
Philippe Yves Paul Michelin, Consulado Geral da França, Brasil
Regina Melim, Universidade do Estado de Santa Catarina, Brasil
Sheila Cabo Geraldo, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
Tania Rivera, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Viviane Furtado Matesco, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Vladimir Pinheiro Safatle, Universidade de São Paulo, Brasil
Wilton Montenegro, Brasil



Apresentação

Dedicada a publicação de pesquisas em arte, a 35ª edição da revista Concinnitas apresenta um conjunto de textos provenientes de dissertações de mestrado e teses de doutorado de programas de pós graduação em Artes do Rio de Janeiro e do Espírito Santo. Apesar de encaminhada a várias coordenações de programas de pós graduação em Artes, reconhecemos que o método dessa chamada precisa ser aprimorado, visto que não foi possível acompanhar todas as etapas de sua distribuição aos docentes. Contudo, pretendemos estabelecer um ritmo anual para esta edição dedicada a pesquisas discentes. Acreditamos assim que desde sua próxima edição a reunião de artigos será mais abrangente.

Ainda que incompleto, o conjunto de textos reunidos não deixa de apontar para a diversidade e singularidade das orientações e desdobramentos temáticos, teóricos e práticos, dos experimentos em arte e de arte que articulam nosso campo de conhecimento. Vale lembrar que o convite à leitura e à reflexão instigado por essas contribuições levanta questões sobre a condição viva e geradora de debate das relações que se tecem entre a pesquisa em arte e a vida contemporânea.

Registramos o conjunto a seguir segundo sua ordem de publicação, e mencionamos, igualmente, alguns eixos de leitura associados a cada texto: Interrogando um modo do olhar, do praticar e do existir de experiências estéticas, *O imperceptível como estratégia*, de Amanda Brum de Moraes Ponce Devulsky, abre a publicação sugerindo articulações entre superfícies técnicas e conceitos políticos de feminilidade. Interessada por relações temporais e espaciais não lineares em *Interstícios da matéria*, Anais Karenin busca aproximar o sertão brasileiro e o nordeste japonês. Em *Percursos para achar-se os deslocamentos de Robert Smithson*, Anelise Tiez evoca a figura do flâneur para propor uma deriva através de obras do

artista que apresentam deslocamentos físicos e trânsitos entre o espaço institucional e não institucional. Ao refletir sobre o lugar e parceria assumidos pela natureza em trabalhos contemporâneos, Claudia Tavares destaca a participação crucial do elemento água e do conceito de jardim em sua hipótese de *Um jardim em Floresta*. Através da leitura de *Funes, o memorioso*, conto de Jorge Luis Borges, *Cair (recair) saltar*, de Débora Seger, vislumbra relações entre imagem e trauma, explorando as experiências da insônia (e do sono), da memória, do sonho e da escrita. Debruçando-se sobre o processo de ocidentalização em *Luta pra dançar*, Edu Monteiro pesquisa sobre Ladja, dança de combate nascida nas encruzilhadas da diáspora africana na Martinica. *Petite Galerie, Franco terranova e o circuito de arte no rio de janeiro, 1954-1988*, de Gabriela Caspary, pontua questões que marcam a trajetória de seu principal sócio, o marchand e escritor Franco Terranova. *Verbetes iniciais do pequeno glossário sobre o mau pintor*, de Hugo Houayek, aborda conceitos que se relacionam com a posição do artista contemporâneo no mundo e de como este pode atuar criticamente. *À Deriva*, de Jean Carlos Azuos, trata de ressonâncias das superfícies de convívio na contemporaneidade, como o espaço do quarto, lugar de criação de esboços do mundo. Em *Sobre o perecível*, Julia Arbex destaca conceitos do filósofo Gilbert Simondon, como sua noção de sistema metaestável, aproximando-os dos processos de trabalho em arte. *Arquitetura da paisagem*, de Júnia Penna investiga como essa temática dá lugar a produção artística ao estabelecer conexão com vários autores que refletem sobre a noção da paisagem na atualidade. *Um presente sem porvir*, de Lara Ovídio, suspeita do presente em seu movimento de correr muito depressa pelos escombros do futuro. **A PRODUÇÃO DE RESISTÊNCIA DAS PRÁTICAS CONCEITUALISTAS LATINO-AMERICANAS: uma perspectiva decolonial sobre o estudo da arte**, de Lara Carnini, sustenta argumentos sobre a produção de resistência das práticas conceitualistas latino-americanas frente a matriz colonial. Em *Economia da Energia Vital: arte e movimentos da transição*, Lívia Moura apresenta conceitos e ações do Coletivo Vendo Ações Virtuosas onde a matéria e o objeto artístico dão lugar a ações, proposições, desmaterializações, energias sutis e vitais. Ao enfatizar o caráter localizado

temporalmente e geograficamente de práticas metodológicas originadas na modernidade, *O contexto epistêmico do museu de história da arte a partir de uma abordagem decolonial*, de Mariana Estelita, busca problematizar a existência de um pensamento supostamente universal. Priscilla Menezes de Faria adota o viés da incompletude como condição necessária à criação e o feminino como uma via de acesso ao pensamento poético ao tratar de obras de Louise Bourgeois em *Mulher-casa, mulher-faca*. Rodrigo D'Alcântara expõe em *SIMBOLISMOS DA DESOBEDIÊNCIA NO FILME ASCENSÃO E QUEDA DAS BIXAS: O ESTADO ENTICO E A QUEDA DISRUPTIVA*, fantasias e ficções contra-hegemônicas e anti-coloniais como forma de resistência que atravessa a video-arte. Em *Mediação como atribuição de força a uma arte fraca*, Tania Queiroz investiga as relações entre arte contemporânea e público e o estabelecimento de estratégias de aproximação entre ambos. Por último em *Como medir o tempo*, Vítor Martins reflete sobre a capacidade da arte técnica e do manuseio da câmera ao usar o tempo como insumo.

Balbúrdia

Em abril de 2019, o Ministério da Educação, fez uma declaração que faria um corte considerável de verba nas universidades públicas que estivessem promovendo a balbúrdia. Talvez o atual governo não tenha sido informado, mas para o ambiente universitário, a problematização das normas e do status quo são elementos determinantes à manutenção do seu funcionamento com alguma dignidade. Ou de outra maneira, é possível considerar que o questionamento, quando lúcido, faz parte da consolidação do posicionamento crítico; eixo imprescindível para a construção da ciência e do pensamento em quaisquer estabelecimentos de ensino. E obviamente, não se trata aqui de uma postura político-partidária, mas de uma forma de operacionalização natural e consideravelmente sadia.

A questão é que infelizmente, a universidade tem sido alvo de diversos ataques pelas mais diversas instâncias de poder, fazendo uso de justificativas inaceitáveis que encobrem o fato que a fragilização do ensino gratuito e de qualidade é parte de uma estratégia de desestabilização política e demolição de qualquer polo de produção de saber que auxilie na construção subjetiva e preze por uma autonomia da opinião pública.

Tal proposta guarda outro objetivo mais grave: potencializar e legitimar uma ignorância generalizada que termina por pasteurizar toda e qualquer matiz de percepção e cuidado de si, para que a dissimulação de fatos, o nublamento de questões primordiais e em última instância, a produção massiva de massa de manobra aliada ao movimento galopante das mídias em seu regime de pós-verdade possam ocorrer sem maiores obstáculos. Em termos superficiais, a tática é historicamente conhecida: levar a instituição à inanição para que o regime antidemocrático seja mantido, da mesma forma que o protecionismo econômico das classes dominantes.

Considerando as experiências anteriores da década de 1960, sabemos que as circunstâncias são ligeiramente diferentes. Trata-se de uma relação um pouco

menos explícita e consideravelmente mais perversa dentro de um regime neoliberal que no caso do Brasil, tende a estabelecer vínculos precisos com o capital internacional, promovendo concessões inaceitáveis e escancarando o território brasileiro à exploração desenfreada e ao seu consequente desaparecimento.

Por outro lado, o ambiente universitário conseguiu, apesar do preço alto bem pago, um certo fortalecimento de seus agentes e de suas redes de contato. A abertura da universidade e a potencialização do seu regime democrático, estabeleceu vínculos mais potentes com as discursividades minoritárias, através de um conjunto de ações, como por exemplo, o regime de cotas, no qual a UERJ é uma das pioneiras no Brasil. Exatamente por isso decidimos nesse número, explicitar parte da pesquisa dos nossos mestrados e doutorandos realizados nos últimos anos, bem como de outras universidades, endossando nossa parceria conjunta, nossa solidariedade e a certeza de que de fato, a única balbúrdia que somos capazes de produzir, é a da reinvenção dos nossos saberes em busca de uma profundidade que nos honre como nação; seja lá o que isso for.

Alexandre Sá



Superfícies/feminilidades: O imperceptível como estratégia sobre o olhar

Amanda Brum de Moraes Ponce Devulsky¹

Resumo: O artigo a seguir percorre o trabalho de diferentes autores para desenvolver uma reflexão que visa propor um território para um modo de olhar, praticar e existir em experiências estéticas que se dão na relação entre superfícies técnicas e conceitos políticos de feminilidade.

Palavras-chave: Feminilidades. Imagem técnica. Estéticas. Processos artísticos contemporâneos.

Surfaces/femininities: The imperceptible as a strategy regarding seeing

Abstract: The following article wanders between the work of different authors to develop a reflection that proposes a territory for a way of seeing, practicing and existing in aesthetic experiences that occur at the intersection of technical surfaces and political concepts of femininity.

Keywords: Femininities. Technical image. Aesthetics. Contemporary artistic processes.

¹ Mestre em Arte e Cultura Contemporânea pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro na linha de Processos Artísticos Contemporâneos. Bacharel em Audiovisual pela Universidade de Brasília. Realiza pesquisa teórico-prática ao redor da imagem técnica transitando entre cinema, fotografia e videoarte. É também realizadora dos trabalhos Tente não existir (21º Festival Luso Brasileiro de Cinema), Fantasma cidade fantasma (Cinélatino 30º Rencontres de Toulouse), A outra caixa (Mostra Itinerante de Videoarte Feminista Bienal Miradas de Mujeres), entre outros, além de curadora do Cine Cleo e coeditora do Verberenas.



They judge me like a picture book
By the colours like they forgot to read²
– Lana Del Rey

O presente texto parte de uma simples motivação: estar nos territórios das políticas do imperceptível, olhar para feminilidade enquanto conceito político, pensar as possibilidades de manifestação dessas sensibilidades na superfície técnica. Se a intenção é questionar que poéticas podem surgir desse lugar, o passo exposto aqui é o primeiro, ou seja, aquele de definir o lugar.

Explico a definição desse recorte conceitual em que tal mapeamento se dá: ele surge em um ponto que pode ser determinado como a intersecção de três linhas. A primeira linha é o conceito de imagem técnica como definida pelo filósofo Vilém Flusser (1984), que é útil para pensar toda e qualquer imagem que é gerada a partir de um aparelho, proporcionando um pensamento que não esteja excessivamente voltado para as diferenças e separações ontológicas entre as imagens da fotografia, cinema, vídeo, novas mídias, arte digital e afins. A ideia não é rejeitar ou ignorar especificidades entre os citados, mas evitar sua sobrevalorização. Pensar sua convergência parece mais prolífico: o que têm em comum, como funcionam, como as experienciamos, quais são seus potenciais.

A segunda linha que compõe essa intersecção é composta pela ideia de dimensão estética, junto à terceira linha, que trata da dimensão política expressa aqui pelo conceito de feminilidade. A proposta não é a de uma estetização da política ou uma politização da estética, mas a de enxergar o local desse encontro. Olho para a feminilidade enquanto conceito não essencialista, ou seja, para as associações simbólicas, ficções e experiências que se relacionam ao que foi descrito como

² Em português: “Me julgam como um livro de ilustrações / Pelas cores, como se esquecessem de ler”.

feminino, acompanhada da premissa de que não existe essência ou natureza que justifique por si só tais desdobramentos histórico-sociais.

No lugar em que a imagem técnica, manifestações estéticas e a feminilidade enquanto conceito político se encontram, podemos pensar em possíveis poéticas da atualidade. Dando um *zoom* nesse ponto de intersecção, seria possível encontrar uma outra rede, composta por construções de artistas, processos artísticos e recepções contextuais desses trabalhos. Não foco em tais pontos no presente texto, embora tal reflexão tenha partido também de uma relação com meus próprios processos e artistas/processos/obras que acompanho ao meu redor. Aqui, olho de maneira mais distante para a intersecção conceitual que se estabelece nesse local para esboçar a prática de um pensamento sobre a superfície e a feminilidade.

Primeiro, contextualizo ao apresentar o imperceptível e o dispensável da maneira que têm se mostrado tão entrelaçados às feminilidades. É quando falo dos pontos cegos. Em seguida, organizo um território. Coloco, então, três questões fundamentais: a feminilidade enquanto vazio, superfície e paródia; suas contribuições para um entendimento do que é comum; a resistência ao “inteiro”, “certo” e “profundo” enquanto valoração e identidade. São indicativos de como quero desenvolver uma poética: levemente, por alto, pelo olhar, pela superfície, pelo contato, pela sensação e no momento presente. Sem fetiches de penetrar, aprofundar, dissecar em destruição – o que também não significa de forma alguma que será um olhar leviano; esta é precisamente a questão, a superfície como valor.

Ponto cego

"Sangue é vida", diz a adolescente Bia para seu namorado religioso no longa-metragem *Mate-me por favor* (2016), de Anita Rocha da Silveira. O filme, uma espécie de pesadelo pop de classe média alta em uma cidade vazia na qual não existem adultos, trata de uma onda de assassinatos e estupros de garotas adolescentes de um mesmo bairro e se detém na relação desses acontecimentos com a jovem protagonista e suas três amigas.



Calçado em linguagem de artificialidade e, por vezes, de precariedade relativa a imagens digitais que circulam – *selfies* de poucos megapixels publicadas em redes sociais –, o filme com frequência parece pausar e permitir que as personagens nos olhem de volta. Uma parcela considerável do filme se configura de maneira a estabelecer essa sensação, como as coreografias organizadas de maneira frontal em relação à câmera, ou a ocasião do uso de enquadramento centralizado típico de dispositivos atuais como *webcams* ou as câmeras invertidas dos *smartphones*. O que é esteticamente construindo ali é visualmente agradável, plástico, “bonito”, mas, de certa forma, frívolo por parecer desejar seduzir.

A recepção do filme foi acompanhada de forma marcante por um tipo de crítica que repetia impressões parecidas: “perdido em seu exibicionismo formal”,³ “a direção estilizada não é capaz de esconder o vazio no âmago do filme”,⁴ “esvaziado de um conceito mais significativo, o que resta é a forma”⁵ e afins – ou seja, só aparência, sem conteúdo. Discurso que se confunde com o histórica e não raramente feito sobre mulheres: vazio; artificial; distante; perigoso; sedutor. Enquanto isso, no filme, as protagonistas olhavam para esses mesmos espectadores através da câmera. Depois olhavam obsessivamente nas redes sociais as fotos das garotas mortas.

“A cada morte anunciada, as meninas se imaginam morrendo. A cada morte no terreno baldio, vazio entre os prédios em uma cidade rarefeita, elas morriam um pouco. ‘Vocês não podem ficar andando assim sozinhas’”⁶, escrevi sob o pseudônimo Karine no *site* colaborativo *Verberenas* alguns dias após ter assistido ao filme. Refletia então sobre a curiosa resposta crítica a um trabalho que trata justamente da experiência de existir sob o olhar masculino, o olhar externo que passa a viver

³ Trecho da crítica de Rodrigo Fonseca sobre o filme *Mate-me por favor* para o *site* Omelete, disponível em: <<https://omelete.uol.com.br/filmes/criticas/mate-me-por-favor/?key=101017>>; acessado em 14/06/2017.

⁴ Trecho da crítica de Kevin Jagernauth para o *site* The Playlist, disponível em: <<http://theplaylist.net/anita-rocha-da-silveiras-kill-please-enigmatic-unsatisfying-look-adolescence-sex-death-afi-fest-review-20161114/>>; acessado em 14/06/2017.

⁵ Trecho da crítica de Pedro Henrique Ferreira para a *Revista Cinética*, disponível em: <<http://revistacinetica.com.br/home/mate-me-por-favor-de-anita-rocha-da-silveira-brasil-2015/>>; acessado em 14/06/2017.

⁶ Disponível em: <<https://verberenas.com/2016/09/19/mate-me-por-favor/>>; acessado em 14/06/2017.



em nós, nos becos escuros, nos espaços públicos, nos relacionamentos íntimos, dentro de casa. Ou, como observou o crítico de arte John Berger (1972, p. 46), “Uma mulher deve vigiar continuamente a si mesma. Ela é continuamente acompanhada de modo quase permanente pela imagem que faz de si mesma”. Inconscientemente, as resenhas negativas da crítica masculina evidenciavam o que passei a denominar pontos cegos: os fatores que consistentemente tornavam a experiência do filme relevante para certa audiência e eram imperceptíveis para outra parcela de espectadores.

Historicamente, no que constituiu a epistemologia ocidental masculinista, o feminino foi repetidamente associado a algo natural, celestial e incorpóreo, a uma não verdade, ao não homem (= não humano), à magia, à distância que se deve manter da sedução, a um espaço negativo. Enquanto ao homem ocidental era dada a possibilidade de ser um sujeito no mundo e alcançar a conexão transcendental por meio de seu espírito ou racionalidade, à mulher era oferecido o destino supostamente natural de sacrifício, doação e o que foi chamado de amor – elementos que desmanchavam qualquer possibilidade de constituição de si. A mulher poderia ser tudo, menos uma pessoa. Tudo, menos sua própria realidade material. Ou então, apenas sua própria realidade material, tal qual percebida por eles:

Mulheres, ele sempre disse / são acorrentadas à terra / e embaraçadas demais / em todos os seus ciclos e fluxos confusos. E, no entanto, na outra mão invisível, mulheres são artificiais demais para homens: questão de charme, ilusão, truque. Até suas fundações são cosméticas: ela, em si, é inventada. (...) (PLANT, 2000, p. 37)

O caráter místico, ficcional e constitutivo desse emaranhado de noções acerca do feminino foi descrito por mulheres ao longo dos tempos e em especial no último século. Como a escritora Andrea Dworkin registrou, parafraseando Simone de Beauvoir:

A mulher não é nascida, é construída. Nessa construção, sua humanidade é destruída. Ela se torna símbolo disto, símbolo daquilo: mãe da Terra, puta do universo; mas ela não se torna nunca ela mesma, pois é proibido que ela o faça. (1979, p. 127)



A teoria feminista e os estudos de gênero ao longo de seu desenvolvimento fizeram o favor de possibilitar a separação conceitual entre essa ideia mágica do que seria uma verdadeira mulher e a existência factual de pessoas de constituições sexuais femininas (e o fizeram não sem encontrar seus próprios obstáculos e dilemas). No cerne dessa separação original pode-se identificar conceitos de feminilidades, a partir de uma abordagem não essencialista.

Escrevi e publiquei inicialmente sobre *Mate-me por favor*, aquele texto simples e em primeira pessoa, a partir dessa perspectiva que se apoiava em minha própria prática artística e pesquisa acadêmica. Se o texto teve uma repercussão positiva que me surpreendeu, isso talvez possa ser atribuído também ao fato de que as vozes que publicavam sobre cinema brasileiro naquele momento apresentavam um perfil identitário um tanto restrito (uma realidade que se alterou de maneira significativa desde então). Eu não tinha um interesse especial em publicar esses textos críticos online – o que me havia motivado a divulgar aquele era exatamente a percepção crescente de uma falta nesse lado da perspectiva e de um problema não nomeado. A impressão era a de que não só historicamente, mas ainda hoje, ano após ano, trabalhos de artistas mulheres no campo que perpassa cinema, vídeo e fotografia sofriam devido a um problema de percepção.

As formas mais sutis e experimentais de tratar de questões da alteridade feminina, formas que se entrelaçam com uma poética da obra, por vezes não seriam vistas ou apreendidas por parte da crítica ou espectadores. Mais do que isso, com frequência uma obra feita por uma mulher precisaria ser escancaradamente política para que os guardiões da valoração estética notassem como a questão influenciava a percepção do trabalho. Ou então, uma situação ainda mais duvidosa: na tentativa de abordar essa questão, haveria a menção a um “olhar feminino”, tratando a questão como consequência natural do sexo/gênero da artista, sem mais elaborações. Esses pontos cegos atuariam nessa rede de circulação das obras de forma a prejudicar até mesmo o próprio desenvolvimento artístico de mulheres que atravessam essa questão, pelo fato de elas estarem também cientes da expectativa de uma literalidade – um ciclo vicioso da invisibilidade que requereria estratégias políticas



e estéticas para ser quebrado.

O que pretendo pensar aqui está dentro dessa relação estético-política. Volto-me para as alteridades referentes às experiências e ficções do feminino para tratar de feminilidades partindo de comportamentos/aparências/essências que uma "verdadeira mulher" deveria ter na sociedade ocidental e os seus desdobramentos. Se a feminilidade enquanto conceito é, de acordo com as teorias feministas e os estudos de gênero, desanexada de um índice sexual, qualquer pessoa, de qualquer gênero, pode empenhar-se em poéticas do feminino. A partir dessas teorias é possível entender esse conceito como uma sensibilidade, um modo de ser: uma imposição, mas também uma estratégia de sobrevivência; um papel a ser performado, mas também uma espécie de cultura construída a partir da experiência vivida historicamente por mulheres em um contexto de poderes assimétricos e hierárquicos.

Seguindo esse raciocínio, é evidente que existem diversos exemplos de obras que apresentam certa sensibilidade relacionada ao feminino e cujos autores não são designados mulheres. Elas existem; não são o foco aqui. Da mesma forma, não estou tratando exatamente de trabalhos que tenham conteúdo feminista ou que foquem em levantar questões sobre ser mulher. O ponto aqui é muito mais uma forma de olhar e uma forma de existir esteticamente que se mostra política, o que não infere a presença de um tema central necessária e diretamente sexual ou de gênero. Mais do que isso, não considero minha escolha de análise algo que olha para o que seria "ser uma mulher", mas para aspectos específicos (feminilidades) que são parte do que delineou a narrativa da ideia, certamente problemática, de mulher na sociedade ocidental.

Tudo o que é voltado para o feminino sofre certa resistência hegemônica. O feminino quando é expressado por sujeitos homens não é uma exceção, mas é cada vez menos visto hoje no universo contra-hegemônico como indesejado e mais como interessante e subversivo, felizmente. No entanto, o nó que me interessa aqui acontece quando essas sensibilidades femininas expressas por artistas mulheres

seguem sendo vistas frequentemente tanto nas perspectivas hegemônicas quanto nas contra-hegemônicas como algo de reflexo impensado ou ato natural inevitável.

Bem antes de *Mate-me por favor*, a escritora e crítica de arte Chris Kraus (1997; 1998) pensou em questões relacionadas no caso da artista Hannah Wilke. Em sua novela epistolar *I love Dick* e em seu ensaio *Private parts, public women*, Kraus oferece uma defesa das complexas leituras, feitas por outras mulheres e ela mesma, da obra de Wilke, em oposição a leituras de homens que a apresentavam como narcisista ou sem teoria. Em um dos exemplos, Kraus (1997, p. 212-213) aponta a resenha escrita por James Collins publicada na revista *Artforum* por ocasião da exposição do vídeo *Gestures*, de Hannah Wilke, no qual ela própria figura: “Toda vez que vejo o trabalho dela, eu penso em buceta. (...) A posição de Wilke no mundo da arte é um estranho paradoxo entre sua própria beleza física e a seriedade de sua arte”. O fato de os trabalhos de Wilke trazerem implicações formais em relação a sexualidade e ao corpo feminino pode ser usado pelos desatentos para justificar uma fala como essa. O que parece evidente, entretanto, é que seria ingênuo pensar que a questão do nó na recepção das estéticas relacionadas à feminilidade não está conectada ao problema histórico de autoria e identidade de mulheres.

Em um ensaio, a poeta e pesquisadora Abena Busia (1993) se relaciona às falas do filósofo Homi K. Bhabha sobre identidade e nos oferece algumas compreensões de linguagem que podem auxiliar o pensamento a respeito da experiência estética. A autora escreve que nenhum sujeito colonial, especialmente sendo mulher, pode realmente falar sem saber que a narrativa do mundo constituiu uma antítese às histórias dos sujeitos mulheres. Em um trecho de seu texto, que pode ser considerado central na presente pesquisa, Busia afirma que “um dos dilemas que enfrentamos é que, na linguagem do colonial, precisamos negociar visões de nós mesmas em línguas que inscrevem nossas próprias invisibilidades” (p. 207).

As colocações de Busia (1993) remetem também a conceituações sobre o problema da tradução, dos processos de trocas culturais e mediações, que sempre deixam algo não traduzido, opaco, faltante, ausente (ANJOS, 2005; MAHARAJ, 2001). Minha proposição é no sentido de me apropriar desse pensamento visando observar uma



dinâmica relacionada. Nesse caso, tradução pensada não como negociação entre culturas de regiões globais, mas entre pessoas num mesmo contexto local, separadas pelas noções de sexo e suas materializações, que tomam corpo em densas experiências de hierarquias de gênero. Retornando a Abena Busia, fato é que da mesma forma que não se pode falar sem ter em mente tal antítese, não se pode olhar ou mesmo sentir sem sua noção. A experiência estética está a ela entrelaçada.

A sugestão que faço é que se resista a presumir o problema como meramente temático ou identitário, o que não significa dizer que não existem importantes raízes relacionadas a problemas de identidade e diferença na questão. Defendo, porém, que é a imbricação entre as experiências estéticas e políticas dessa ficção que toma formas bem concretas na realidade social e íntima. As poéticas permanecem ali em uma súplica pelo encontro, por serem de alguma forma vistas – antes mesmo de se saberem, antes de se tornarem. E durante, e depois. O risco dos vieses estético-políticos: é no momento em que se agarra ao que é singular à experiência que se corre o risco de não ser visto. O nó do ponto cego é perigoso porque ele vai aonde importa. A inércia na troca de olhares não é um acaso, é sintoma da dominação política, e não há solução simples a ser colocada.

Pensando no lugar que é reservado às poéticas relacionadas a noção de feminilidade, quais efeitos pode gerar a concentração deliberada nessas zonas opacas? Avaliar a possibilidade de tomar a falta de percepção como estratégia exige mapear onde ela reside.

Vazio

Quando Vilém Flusser (1984) se concentra em delinear uma proposta de filosofia da fotografia, apresenta também boa defesa de um pensamento estético fotográfico. Concordo com fotógrafo e pesquisador Osmar Gonçalves (2013) quando diz que Flusser parte com frequência de questões ontológicas – do que seria a imagem tradicional; do que seria a imagem técnica; do que seriam os gestos criadores da cultura e de que forma eles se diferem nessas duas práticas, objetos, experiências –



e que as ferramentas com as quais Flusser avança nessas questões são, no entanto, marcadas por um olhar fenomenológico. Para Flusser, a significância das imagens, de toda imagem, se encontra em sua superfície. A diferença entre a imagem tradicional e a imagem técnica é que a imagem técnica exige um grau maior de abstração; ela não é fruto apenas de um gesto abstraidor, a mão do pintor que cria o quadro. Ela é fruto da história da cultura que gera o texto, que então gera o aparato, que então gera a imagem em um clique. A tal história da cultura, diz Flusser (2008), não é um progresso; é um dar passos para trás a fim de se ver melhor; uma dança em torno do concreto em que “tornou-se sempre mais difícil, paradoxalmente, o retorno para o concreto” (p. 19).

A estratégia de Flusser (1984) parece ser a de analisar o que há de mais material como forma de não se deslumbrar pelas imagens técnicas, para assim delinear seu imenso potencial de deslumbramento. As imagens técnicas possuem sua própria magia. Podem causar um certo estado de alucinação. Possuem complexas contradições em sua pós-historicidade, sua circularidade, sua bruxaria. “As imagens técnicas sugam toda a historicidade para suas superfícies e constituem uma eterna memória rotativa da sociedade” (p. 14)⁷. De acordo com o autor, a invenção da imagem técnica altera o funcionamento do mundo como apenas a invenção da escrita alterou – a escrita, que nos retirou do mundo regido pelas imagens tradicionais, é substituída em sua importância pelas imagens técnicas. O papel de uma filosofia da fotografia seria o de mapear as possibilidades de liberdade em relação aos limites dos aparatos (GONÇALVES, 2013).

Quando Flusser menciona tais alterações no funcionamento do mundo, ele se refere essencialmente à mediação. Aqui, simplifico para fins de reflexão em duas formas: linguística e imagética. A primeira pode nos lembrar de seu representante mitológico, Hermes, inventor do alfabeto e deus-significador segundo Derrida (apud GALLOWAY, 2014). Hermes é o mensageiro viajante, esperto, criativo, fluido, mas também promíscuo e ambíguo. Ladrão. Seus aspectos ditos negativos são consequência direta do seu dom de circular, sua eloquência, as linhas que se formam

⁷ Nessa e nas demais citações de originais em língua estrangeira, a tradução é minha.



rapidamente e se cruzam e voltam e seguem em frente até desaparecer. O teórico em mídia e comunicação Alexander Galloway (2014) registra, no entanto, que Hermes não era o único mensageiro dos deuses.

Menos reconhecida e teorizada, havia Íris – aquela que, segundo Barthes (apud GALLOWAY, 2014, p. 45), não tem nada a dizer: “Ela repassa a mensagem, mas nada além disso. É simplesmente uma questão de estar presente para contar”. Segundo Galloway (2014), Íris é a mensageira imanente e que exala proximidade, ao contrário de Hermes, a respeito de quem nunca se sabe com precisão onde está ou para onde vai. Íris apresenta em si mesma algumas certezas, ela possui concretude e não vem acompanhada de significados – para isso, seria necessário imaginação. Enquanto é prática, é também etérea; matematizável e poética. Hermes representa a hermenêutica, “a arte da interpretação textual compreendida como uma viagem entre textos” (p. 29), enquanto Íris, a deusa do arco-íris, representa iridescência. Se traçássemos um paralelo entre o que Galloway delineia e o que Flusser relaciona como escrita e imagem enquanto formas de mediação, Íris se aproximaria da ideia de imagem tradicional, já que sua materialidade se relaciona ao que Flusser considera como a mediação que exige menos gestos abstraidores, ou seja, menos passos para trás.

No entanto, ao elaborar essa relação, surge também a dúvida de se há espaço nessa mitologia das mediações descrita por Galloway para a imagem técnica. Estando Íris relacionada a visualidade, a tendência é parear a imagem técnica a ela, mas falta algo. Pode-se descobrir o quê pegando a dica de Flusser sobre a diferença entre os dois tipos de imagem: o nível de abstração. Segundo seu entendimento, imagem técnica é imagem criada pelo homem que foi transformada em texto e então em aparato e, depois, por um botão, em imagem técnica. Para Galloway (2014), iluminação e inspiração são temas de Íris, enquanto a cegueira e a opacidade são temas de Hermes. De acordo com Flusser, a opacidade já é própria das imagens tradicionais e é exacerbada na imagem técnica devido à superficialidade. Proponho que a imagem técnica possa significar, portanto, nessa reflexão, Íris a partir de Hermes: um salto que transforma Íris, atualizada e abstraída por Hermes, em imagem técnica, unindo

iridescência e concretude a circulação, mistério e ilusão. Coincidentemente, a deusa-mensageira-imagética Íris é mulher e Hermes, um homem, e o salto anterior é o que considero melhor se aproximar do conceito de feminilidade.

Como Simone de Beauvoir (1953) elabora, há muito existe a ideia indisputável e absoluta da mulher enquanto ente místico e misterioso, ideia tal que as mulheres de carne e osso poderiam apenas aceitar, pois, caso seu comportamento contradiga o conceito, são elas as mulheres erradas: “Nos é dito que não é que a feminilidade seja uma falsa entidade, tais mulheres é que não são contempladas” (p. 260). A feminilidade e seus códigos têm sua centralidade na ideia do vazio, do nulo, que se expressa pela submissão e uma transcendência, distinta da masculina, que se dá por meio dessa experiência de sacrifício (DWORKIN, 1974).

As pernas fechadas, o ocupar pouco espaço, o falar baixo, o buscar ser sempre um espaço confortável para os outros. A feminilidade seria a constituição do vácuo ou, como disse a autora feminista Sheila Jeffreys (2005), a ritualização da submissão. “As mulheres não têm sexo, elas são um sexo a ser desfrutado. As mulheres são desprovidas do apêndice principal e seus atributos sociais, portanto, sua qualificação é nula” (NAVARRO-SWAIN, 2014, p. 40) ou “A mulher como paródia do humano” (p. 49). Como explica a filósofa Genevieve Lloyd (1984) em seu minucioso e extenso trabalho sobre o assunto, o feminino na filosofia ocidental é continuamente associado ao indeterminado (negativo). Dizer, entretanto, que o conceito de feminilidade se resume a isso é deixar de lado uma de suas maiores características, que é o aparentar (BROWNMILLER, 1984; WOLF, 2002): o aspecto decorativo, agradável, sedutor, encantador, bonito por fora – nunca por dentro, pois não há dentro. O *dentro* é um mistério. Na verdade, o que acontece é que a imagem está presente, mas, como o interior é colocado como vazio, oco, zero, caixa-preta, a imagem é lida como *decoração*.

No caso das imagens tradicionais, é fácil verificar que se trata de símbolos: há um agente humano (pintor, desenhista) que se coloca entre elas e seu significado. Este agente humano elabora símbolos “em sua cabeça”, transfere-os para a mão munida de pincel, e de lá, para a superfície da imagem. (...) No caso das imagens técnicas, a situação é menos evidente (FLUSSER, 1984, p. 10).



Os aspectos que Flusser atribui à imagem técnica, o fato de ser uma espécie de barragem, o feitiço que vem de sua circularidade, sua aparente objetividade ilusória, o fato de que parecem janelas mas são apenas superfícies, sua indecifrábilidade e, ao mesmo tempo, seu automatismo, todas essas sensibilidades podem ser estreitamente relacionadas ao conceito de feminilidade verificado historicamente pelas teorias feministas de primeira, segunda e terceira onda. O que essa relação entre estes dois conceitos, o de feminilidade e o de pensamento estético fotográfico, poderia possibilitar em termos de uma filosofia da fotografia? De que formas ambos podem se entrelaçar?

Como pontua Arlindo Machado (2010, p. 22), chama atenção em Flusser “sua posição divergente com relação tanto à posição tecnófila quanto à corrente tecnófoba”, que é uma perspectiva que interessa mais aqui do que a de uma glorificação dos aparelhos enquanto meios revolucionários. Não interessa também julgar a imagem técnica enquanto boa ou má ou quais as formas preferíveis de mediação. Deve-se antes pensar nas formas de “desprogramar” a técnica, distorcer as suas funções simbólicas, obrigando-as a funcionar fora de seus parâmetros conhecidos e a explicitar os seus mecanismos de controle e sedução” (MACHADO, p. 22) – como escapar, “hackear”, subverter a caixa-preta para instaurar heterogeneidades e outras categorias, escapar de padronizações, ao mesmo tempo em que compreendemos nosso limitado poder de escolha diante do aparato utilizado corretamente, para evitar a programação do sensível.

Se é natural e até mesmo desejável que uma máquina de lavar roupas repita sempre e invariavelmente a mesma operação técnica, que é a de lavar roupas, não é todavia a mesma coisa que se espera de aparelhos destinados a intervir no imaginário, ou de máquinas semióticas cuja função básica é produzir bens simbólicos destinados (...) à sensibilidade (MACHADO, 2010, p. 49)

De forma paralela, o conceito de feminilidade também representa uma espécie de programação simbólica que poderia ser questionada em seu automatismo e constitui uma sensibilidade que tem valor de consumo, troca e circulação. Delinear essas relações para buscar caminhos em uma filosofia estético-política da fotografia –, pois “toda imagem contribui para que a mundivisão da sociedade se altere”



(FLUSSER, 2008, p. 21) – é parte do desafio de localizar nesse encontro possibilidades de ação por meio do aparato e outras estruturas.

Comum

No lugar do encontro das dimensões estética e política das quais fala o filósofo Jacques Rancière (2009), há um foco voltado para a vida e para a experiência que pode nos auxiliar a pensar sobre o espaço ‘comum’ entre as pessoas. Nessa relação, vemos “atos estéticos como configurações da experiência, que ensejam novos modos do sentir e induzem novas formas de subjetividade política” (p. 11). Nessa elaboração, Rancière menciona a situação do artesão que não pode participar de outras atividades devido a seu trabalho e se refere à partilha do sensível como o que “faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce” (2009, p.16). Diante dessa divisão entre os que possuem competência para o trabalho e os que a possuem para criação, pensamento e decisão, podem ser questionadas as possibilidades de participação efetiva do artesão no “espaço entre” que define o comum – uma análise que faz pensar no clássico ensaio de Virginia Woolf (1929) *Um teto todo seu*, em que ela aborda a questão do quanto a realidade material da mulher é definidora de sua emancipação e liberdade como autora. Rancière avança ao afirmar que as questões da forma têm parte com certa “politicidade” do sensível relacionada a participação e privilégios. Segundo seu argumento,

As artes nunca emprestam às manobras de dominação ou de emancipação mais do que lhes podem emprestar, ou seja, muito simplesmente, o que têm em comum com elas: posições e movimentos dos corpos, funções da palavra, repartições do visível e do invisível (RANCIÈRE, 2009, p. 26).

O que ele chama aqui de arte é uma maneira de pensamento e experiência estética, um estado de experimentação da forma. A partilha democrática do sensível, portanto, implica um mundo ‘comum’, em que as maneiras de ser são distribuídas, compartilhadas, ocupadas na experiência.



Ao lado dessa discussão, coloco a utilização, pela filósofa Janice Raymond (1986), do conceito de *worldlessness*, de Hannah Arendt (1958), para falar sobre uma espécie de alienação do mundo vivenciada pelas pessoas que se encaixavam na categoria histórico-social mulher na sociedade ocidental. Segundo Raymond, como as mulheres tiveram historicamente muito pouco controle sobre as leis às quais estiveram submetidas e muito pouco poder político no mundo, e como as estruturas do mundo foram construídas por homens, muitas teriam desenvolvido uma espécie de dissociação da realidade. A falta de conexão e identificação com o “mundo real”, o mundo da *vita activa*, sendo este o espaço público, as tornaria pouco interessadas nas estruturas que causam sua própria situação, tornando-as, portanto, menos dispostas a modificá-la ativamente. Diante dessa sensação de distanciamento da realidade social e do sentimento de incapacidade de causar qualquer intervenção ou interrupção nessa dinâmica, as mulheres se voltariam para si mesmas e para sua própria subjetividade como uma forma de defesa e, também a partir dessa reação, seria confirmada a ideia de que mulheres seriam seres introvertidos, misteriosos e poéticos.

“Em um mundo que vê mulheres como algo supérfluo, ou seja, desnecessário, marginal, desimportante e dispensável”, a dissociação pode ter um efeito catastrófico, pois soma-se às amarras estruturais de forma a remover as mulheres de “uma participação compartilhada do que deveria ser um mundo *comum*, isto é, um mundo que é organizado por todos que o habitam” (RAYMOND, 1986, p. 154, grifo meu). Dessa situação se estabeleceria para parte das mulheres ocidentais uma solidão e contemplação decorrentes dessa não participação no mundo, a palavra mundo sendo compreendida também como o que está entre as pessoas; o espaço que simultaneamente separa e relaciona os indivíduos (ARENDT, 1958, p. 52-53), como bem ilustram os vizinhos das irmãs Lisbon, do filme *As virgens suicidas*, de Sofia Coppola, presas em casa por ação de seus pais protetores e conservadores e buscando refúgio em revistas de viagem, sobre as ficções do feminino:

E então começamos a aprender sobre as vidas delas, passando a colecionar memórias de momentos que não vivemos. Sentíamos o aprisionamento de ser uma garota, a forma como isso deixava sua mente

ativa e sonhadora e como você acabava sabendo quais cores iam bem juntas.⁸

Pode-se dizer que há algumas décadas uma parcela das mulheres ocidentais já possui certa participação no comum. Essa sensibilidade que descrevo, no entanto, ainda é bastante reconhecível. Ao construir um trabalho e a si mesma enquanto artista, ao localizar-se na política e partilhar essa sensibilidade, abrem-se possibilidades. Em entrevista, a artista americana Audrey Wollen toca no assunto e propõe alternativas nesse sentido a partir da herança da experiência de outras mulheres – a aparente passividade com que historicamente elas vivenciaram violências físicas e simbólicas deveria ser compreendida, ela propõe, como uma forma de resistência às estruturas opressivas:

Sofrimento, fome, inanição e eventualmente suicídio foram postos de lado como sintomas de doenças mentais e até mesmo puro narcisismo de garotas. Estou propondo que isso é, na verdade, ativo, autônomo e político, além de devastador.⁹

O que a artista descreve lembra a noção de patologias de protesto como proposta pela teórica cultural Susan Bordo (2003, p. 174), na qual Bordo diz que em certas doenças tipicamente femininas como histeria, agorafobia ou anorexia, “o corpo de mulheres pode ser visto como uma superfície no qual construções convencionais de feminilidade são expostas de maneira gritante para contemplação”. Bordo fala sobre a prática da feminilidade sendo exercitada e levada ao seu extremo enquanto um tipo de revolta e busca por solução para as limitações impostas. Ou seja, as próprias condições de mulheres ao serem levadas de maneira ultraliteral produziriam uma implosão desse controle – não obstante, também contraproducente, como a mudez das histéricas ou a debilitação das anoréxicas. Wollen acrescenta a sugestão de que a noção de protesto que conhecemos carregaria em si signos históricos do

⁸ Roteiro de *As virgens suicidas* (1999), de Sofia Coppola, disponível em: <http://www.script-orama.com/movie_scripts/v/virgin-suicides-script-transcript.html>; acessado em 29/08/2017.

⁹ Trecho da fala de Audrey Wollen no artigo Audrey Wollen on Sad Girl Theory no site Cultist Zine, disponível em: <<http://www.cultistzine.com/2014/06/19/cult-talk-audrey-wollen-on-sad-girl-theory/>>; acessado em 14/06/2017.

masculino: violência, armas, espaço público – tudo que a isso escapa é considerado despolitizado.

Em diversos pontos do globo, como na galeria Arcadia Missa em Londres, surgem propostas semelhantes sobre a relação entre políticas feministas e um olhar sobre feminilidades, esses dois elementos não como inimigos, mas como formadores de um paradoxo cuja complexidade não deve ser menosprezada. No texto de abertura da exposição Dry Wipe, a curadora Rósza Zita Farkas¹⁰ cita a compreensão da teórica cultural Nelly Richard sobre as diferenças entre ‘estética feminina’ e ‘estética feminista’. A primeira, segundo Richard, normalmente conotaria arte que expressa a mulher enquanto fato natural, essencial, e não “uma categoria simbólico-discursiva formada e deformada pelos sistemas de representação cultural”, enquanto a segunda seria politicamente consciente. Zita Farkas afirma, em consonância com o que argumentamos aqui, que ambas podem existir simultaneamente.

Para compreender as formas em que isso se dá, é necessário olhar para as complexidades dessas relações. É preciso, também, avançar na configuração de um conceito político de feminilidade que extravase a elaboração de um diagnóstico da dinâmica patriarcal. Um termo de utilidade é feminilidade hegemônica, utilizado pelas teóricas sociais Karen D. Pyke e Denise L. Johnson (2003) no sentido de assinalar comportamentos e expectativas contemporâneas sobre mulheres. Embora exista uma aproximação, o sentido no qual o utilizo aqui é diferente. Penso feminilidade hegemônica no sentido de ficções e associações simbólicas instituídas em relação a feminilidade ao longo da história ocidental – muito registradas em um procedimento comum do feminismo de segunda onda, no qual se realizava uma leitura crítica das mais diversas e célebres obras escritas por homens. O termo feminilidade hegemônica é especialmente útil aqui enquanto lembrança de seu caráter também ocidental e colonialista.

¹⁰ Texto disponível em:

<<http://www.sleepingupright.com/homepage/Exhibitions/Dry%20Wipe/Handout.pdf>>, acessado em 20/08/2018.

Como apontado ao longo do desenvolvimento da teoria feminista, os imaginários que acompanham a feminilidade hegemônica nunca se aderem completamente aos corpos de mulheres. O que, no entanto, não recebeu atenção suficiente foi o fato de que, pela proximidade que essa feminilidade hegemônica conceitual tem com parâmetros que orbitaram historicamente ao redor de sujeitos brancos, como a fragilidade e inocência (FRANKENBERG, 1997; DIANGELO, 2011), adere menos ainda aos corpos que não são brancos. Pela sintomática falta de estudos que se voltem precisamente para as incorporações e mutações da feminilidade ocidental em diferentes contextos contemporâneos, eu me apoio no trabalho das teóricas sociais, culturais e feministas que cito para fazer uma proposição que será adotada durante o curso desse texto.

Se o caminho para mulheres brancas serem consideradas seres misteriosos e poéticos foi um caminho de apropriação de seus corpos com a justificativa da afetividade e a criação de um regime de trabalho reprodutivo não remunerado (FEDERICI, 2017), acompanhado do ideal da família tradicional (COLLINS, 2000), os caminhos que estabeleceram o mistério por trás da simbologia da superfície epidérmica negra de mulheres trazem consigo uma história de violência muito mais explícita, da criação de um regime de trabalho não só reprodutivo como produtivo, gerando contornos distintos entre as duas experiências. Essa trajetória deposita um peso na qualidade material do corpo negro feminino, produzindo imagens controladoras que a teórica social Patricia Hill Collins (2000) elenca, que incluem temas de exagerada sexualização e agressividade, enquanto para mulheres asiáticas, por exemplo, as imagens controladoras seriam de exagerada submissão (PYKE E JOHNSON, 2003).

A aderência da feminilidade hegemônica à experiência varia de maneira específica implicada na intersecção não só racial, mas também de classe, sexualidade e outros. No entanto, na cultura ocidental, a tendência é que experiências de feminilidades continuem mediadas pelo que defini como feminilidade hegemônica. Nesse jogo de aproximações entre a experiência possível e ideal aspiracional padronizado, pode-se aludir a um fenômeno: a menor distância possível entre os dois continua infinita,



como ímãs sendo forçados juntos nos lados em que se repelem, num movimento contínuo, instável e errático. No espaço intermediário onde operam essas forças, uma alquimia acontece – não apenas uma questão de grau, que regeria mais ou menos feminilidade, mas uma questão de substância.

É necessário entender, então, essa feminilidade hegemônica enquanto uma categoria fantasmagórica, que recai sobre os corpos e que se transforma na relação entre os dois, mas que jamais pode encontrar e encaixar perfeitamente em corpo algum – é, de fato, inatingível. Partindo disso, o que nomeio aqui enquanto conceito político de feminilidade é a noção vivida dessa microdinâmica de aproximação e distanciamento, de aspiração e recusa da categoria; consciência, experimentação e instrumentalização da maneira como a feminilidade funciona; reação aos seus efeitos e constituição de si, ou seja, movimentação de poder e estratégia de sobrevivência. Essas feminilidades políticas seriam o ponto vago de contato.

A concepção de uma performance paródica de gênero como desestabilizador e significador político pode ser traçada até os desenvolvimentos da filósofa Judith Butler em seu trabalho *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade* (2011). Enquanto essa proposição de performatividade é relevante aos desenvolvimentos feitos aqui, é importante questionar nesse trabalho de Butler o pessimismo com que a autora aborda lutas sociais por mudanças materiais através e para além dessa desestabilização, como aponta a filósofa Martha Nussbaum em suas críticas (2003). Outra ressalva em Butler (2011) é o fato de serem tomados como elementos principais o binarismo e a heteronormatividade, não sendo focada a ótica de hierarquias estruturais. Nesse sentido, apesar de não me alongar nessa questão, sugiro que acompanhem a proposta da socióloga brasileira Heleieth Saffioti (2004), de procurar pensar o conceito de gênero sempre atrelado ao de patriarcado.

Com um foco no binário e nas identidades fixas, a proposta original de Butler tende a focalizar a subversão que acontece em corpos estranhos e os desenvolvimentos que seguiram de seu trabalho foram, em sua maioria, nesse sentido dos desvios mais aparentes. O que me interessa nessa pesquisa enquanto gesto artístico, no entanto,



é enxergar o gênero quando mais próximo do “adequadamente” performado, para então desnaturalizá-lo, politizá-lo em sua aparente adequação e problematizar o fato de que não pode existir pureza e perfeição na mimese desses estados. Encontrar os protestos que circulam nas superfícies e que podem passar como imperceptíveis. Em outras palavras, seria como navegar ao redor de questões de conformidade e aderência da feminilidade hegemônica para denunciar que, como tais, nunca podem se consumir.

Desejo uma compreensão da superfície enquanto conteúdo, superfície-epiderme, espaço de divergência de forças, fino e frágil local de possível tato, contato e protesto. Essa tática talvez entre em choque com o caminho que Janice Raymond (1986) teria inferido – que seria de rejeitar o que corre o risco de ser contraproducente nas feminilidades – mas vejo como um ato estético-político e um espaço propício a afirmação de suas implicações. De certo, essa performatividade crítica das feminilidades é também um risco, um local dúbio para se estar entre o hegemônico e o contra-hegemônico. Intuo, no entanto, que a inclinação para tais questões poderia somar a esse desanexo do sistema de ideias que propõe a feminilidade como consequência essencialista de algo, seja esse algo biológico ou metafísico.

Para tratar das possibilidades poéticas que residem aí, o olhar se voltaria para as possíveis formas de existência dessa paródia, exercício, experimentação, autoetnografia e autoapropriação, sem amarras sobre o que seria um formato político ideal estável, pois a forma, a experiência estética, não precede uma razão estática, homogênea, simplificada. Tal perspectiva se alinha a fala do teórico cultural Stuart Hall (2013, p. 286) quando este diz que: “quase todo inventário fixo nos enganará. O romance é uma ‘forma’ burguesa? A resposta só pode ser historicamente provisória: quando? Quais romances? Para quem? Sob quais condições?”.



Sem penetração

Olhar para o meu próprio processo e para os processos das artistas ao meu redor a partir do pressuposto da superfície enquanto conteúdo traz questões sobre a ideia do autor, que historicamente vem imbuído de uma ideia de profundidade, transposição, atravessamento do sujeito – seja ele o sujeito iluminista, moderno ou pós-moderno. Quero apontar aqui alguns dos paradoxos entre ideias de autoria e feminilidade. Começo citando o trabalho *Truisms* (1980), de Jenny Holzer, que colocou em jogo questões de autoria e foi profético de um certo tipo de linguagem que se tornaria extremamente popular com a introdução da Internet na vida cotidiana depois dos anos 1990. Nessa obra, Holzer utiliza a linguagem a partir de frases vernaculares que para alguns denotam conflito ideológico, pelo fato de não serem coerentes em si/entre si, e para outros denotam simplesmente o vazio inerente à linguagem que passa a depender do contexto e das relações de poderes para significar. Em entrevista de 1986, quando perguntada sobre ser ouvida enquanto mulher, Holzer responde que sempre tenta manter sua voz não identificável e que não gostaria de ser considerada uma voz feminina, pois prefere que não exista nenhuma associação particular em relação à voz justamente para que possa ser percebida como verdadeira. Em seguida, entretanto, na mesma entrevista, como apontado por Gordon Hughes (2006, p. 438), ela declara: “mas, sim, eu desejo que minha voz seja ouvida e, sim, é a voz de uma mulher”.

Gosto de pensar essa fala de Holzer como sugestiva do paradoxo da identidade e da autoria feminina. Não defendo que o problema aqui delineado seja meramente identitário – no sentido de que não é a identificação do sujeito a causa principal do nó – mas, sim, que o cerne esteja na imbricação da estética e da política pela experiência. Existe, no entanto, uma relação nesse lugar: se essa imbricação tem a ver também com o poder de participação ativa e o modo como são concebidos os sujeitos em sua participação, é consequência falar em noções de identidade e na autoridade de se posicionar.

O teórico cultural Stuart Hall (2006) esboça uma trajetória do processo de deslocamento do sujeito, desse “sentido de si”, estável e indivisível, e da



consequente “narrativa do eu” que parte do humanismo renascentista do século XVI e é reforçado pelo iluminismo do século XVIII. Precursor da filosofia moderna, Descartes (apud HALL, 2006, p. 27) tem parte nesse processo ao colocar “no centro da ‘mente’ (...) o sujeito individual, constituído por sua capacidade para raciocinar e pensar”. A filósofa Genevieve Lloyd (1984, p. 2) argumenta que ao longo da história da filosofia a razão foi continuamente associada aos homens e a tudo que de forma simbólica remetesse ao masculino – e descreve uma dinâmica que poderia representar as abstrações da penetração enquanto símbolo de constituição do sujeito: “o conhecimento racional era construído através da transcendência, transformação ou controle de tudo que era considerado natural, enquanto o feminino era justamente o que o conhecimento racional transcendia, dominava ou simplesmente deixava para trás”.

É um problema que pode ser traçado até as próprias discussões sobre autoria a partir da leitura de N. Katherine Hayles do extenso trabalho de Mark Rose sobre o assunto. Rose (apud HAYLES, 2005) demonstra que o debate sobre propriedade intelectual consolidou ideias importantes sobre criatividade e autoria. Na época, a discussão se dava ao redor da literatura, e foi estabelecido legalmente que a autoria era composta por questões de estilo e espírito – a forma da obra seria apenas reflexo desses elementos –, concepção que ajudaria a maximizar o capital cultural dos produtos. Sobre isso, Hayles argumenta que é enfatizada a hierarquia de valores a partir do espírito criativo: o autor que trabalha pela glória, e o que escreve por necessidade ou dinheiro.

Se às mulheres não seria permitido o mesmo tipo de transcendência intelectual, mas apenas uma versão própria de “transcendência feminina” que ocorre pelo sacrifício, como se estabelece conceitualmente uma autoria feminina? O impasse remete a um problema que Joan Scott (2005, p. 17) assim revela:

Os homens eram indivíduos porque eram capazes de transcender o sexo; as mulheres não poderiam deixar de ser mulheres e, assim, nunca poderiam alcançar o status de indivíduo. (...) Todas as mulheres caem na mesma categoria, ao passo que cada homem é um indivíduo em si mesmo; a fisionomia das primeiras se conforma a um padrão geral; a dos últimos é ímpar para cada caso.



Ao descrever o processo de descentração do sujeito, Stuart Hall (2006) sintetiza alguns atores principais, que seriam a psicanálise, o pós-estruturalismo, a virada linguística e o feminismo. Esses agentes contribuíram para o desenvolvimento de uma noção do sujeito composta por identidades fragmentadas. Hall demonstra o problema ao descrever a situação de um juiz negro que seria indicado por um político conservador para um cargo e, concomitantemente, acusado de assédio sexual por uma mulher negra de posição hierárquica inferior à dele, e apontar como essa profusão de identidades (raça, gênero, classe social, posicionamento político) em jogo afetaria as visões e posições diante do caso.

Autora feminista chave na teoria crítica racial e desenvolvedora do conceito de interseccionalidade, Kimberlé Crenshaw (1994) propõe que as identidades específicas sejam vistas como estruturais e interconectadas, uma decorrência das condições que vulnerabilizam certas experiências e criam, a partir dessas experiências, categorias. Crenshaw critica a parcela das políticas identitárias contemporâneas que, ao totalizar múltiplas identidades, cai em hibridismo pacificador e acaba despolitizando as questões estruturais que produzem tais identidades em conjunto. Nesse ponto, seu pensamento se aproxima do que o sociólogo Ramon Grosfoguel (2007) afirma quando observa que existiu por muito tempo na história ocidental uma política identitária do homem branco e que o que acontece agora não é novo, mas apenas a apropriação dessa estratégia pelas lutas minoritárias – e aí reside a questão de avaliar se essa seria uma estratégia interessante. Os mecanismos das políticas identitárias às vezes parecem reforçar a importância do indivíduo num sentido que pode escorregar para o multiculturalismo que eufemiza as diferenças e tensões numa cooptação neoliberal.

Atentos a essa armadilha, ainda é possível dizer que, para os que foram excluídos historicamente da possibilidade de afirmar uma identidade e agência, a descentração do sujeito que oferece identidades fixas e fragmentadas aparenta ser uma oportunidade interessante de encontrar uma definição de individualidade que lhes sirva. Em outra chave da descentração, seria apresentada uma configuração menos absoluta e fixa, com noções mais fluidas. Existem, ainda assim, possíveis



problemas que devem ser sublinhados quando esses desenvolvimentos ainda demonstram uma epistemologia calcada no sujeito enquanto ser masculino.

Como a filósofa e teórica feminista Rosi Braidotti (2002, p. 15) aponta, autoras feministas, negras e pós-coloniais destacaram o paradoxo de que são os “pensadores localizados no *centro* dos impérios passados e presentes que estão ativamente desconstruindo o poder do centro” e gerando a proliferação de noções de alteridade quando, no entanto, esses que são considerados *outros* não estão exatamente objetivando um livrar-se de identidades, mas sim questionando: “como podemos nos desfazer de uma subjetividade que nós *ainda* não estivemos, historicamente, sequer autorizados a possuir?”.

Um exemplo de tensões diz respeito a relação entre teoria feminista e Deleuze, como a própria Braidotti, em seu trabalho voltado para os desenvolvimentos deleuzianos, argumenta. Braidotti descreve que quando Deleuze fala de devires minoritários, para os quais o devir mulher é parte chave do processo, ele busca escapar de uma noção falocêntrica ao não se engajar com a suposição de uma falta (e sim com uma imanência radical). No entanto, Braidotti aponta que Deleuze, ao assumir a mulher enquanto *outro* no sistema, acaba a definindo também por negação. Além disso, dilui a diferença em “múltiplos e indiferenciados devires” (p. 77) e ignora em seu desenvolvimento qualquer assimetria entre os sexos, inclusive afirmando que “a ênfase no feminino é restritiva” (p. 81) e criticando feminismos que se recusam a dissolver o sujeito ‘mulher’ para desaguar em um devir generalizado. Essa posição é criticada por teóricas feministas, como a própria Braidotti e a teórica cultural e estudiosa de Deleuze Claire Colebrook (apud BRAIDOTTI, 2002).

O que exatamente Deleuze e Guattari pretendem quando retiram de Woolf e do movimento das mulheres os conceitos de identidade, reconhecimento, emancipação e sujeito para partir para um novo plano de devir? (COLEBROOK apud BRAIDOTTI, 2002, p. 81).

Nos meandros da dissolução do sujeito, diferenças correm o risco de serem desconsideradas, levando a uma implícita armadilha de universalidade. Em uma consideração anterior e que pode figurar enquanto exemplo do que Braidotti apontou, a teórica e cineasta Trinh T. Minh-ha (1989) sugere que a estratégia que



ela descreve da filósofa Julia Kristeva de se engajar em uma prática negativa como espaço das mulheres nessa desconstrução, de rejeitar tudo que é estruturado e significativo, não seja uma decisão acertada. Minh-ha argumenta que, embora venham de um lugar que busca questionar identidades, essas iniciativas tendem a privilegiar a ideia de “mulher” enquanto atitude e desprivilegiar “mulher” enquanto existência.

Como posso perder, manter ou ganhar uma identidade (feminina/masculina) quando é impossível para mim tomar uma posição estando fora dessa identidade de onde eu presumidamente a alcanço e a apalpo? (...) Declarar provocativamente, como Kristeva faz, que se deveriam dissolver ‘inclusive identidades sexuais’ é, de alguma forma, negligenciar a importância da virada pela qual a noção de identidade passou nos discursos das mulheres (MINH-HA, 1989, p. 95-105).

A já citada Kimberlé Crenshaw (1994) compartilha desse incômodo: ela descreve uma das práticas não essencialistas calcadas em correntes pós-modernas de que “ideias consideradas naturais ou representacionais são na verdade socialmente construídas em uma economia linguística da diferença” como problemática quando se sugere que, por serem categorias socialmente construídas, “não haveria, por exemplo, ‘negros’ ou ‘mulheres’, e por consequência não faria sentido reproduzir essas categorias ao se organizar ao redor delas” (p. 106). Ela prossegue em fala que se aproxima à de Trinh T. Minh-ha:

Isso não é negar que o processo de categorização é em si um exercício de poder, mas a história é muito mais complicada e cheia de nuances (...) o processo de categorização – ou, em termos de identidade, nomeação – não é unilateral (CRENSHAW, 1994, p. 106).

Aqui se colocam duas questões. A primeira: como se posicionar entre (1) uma dissolução do sujeito que seja uma espécie de cavalo de Troia para a emancipação política e (2) uma supervalorização do indivíduo totalizante? E a segunda: no caso das mulheres – que foram simbolicamente retiradas dos conceitos de subjetividade durante a história da filosofia, desconsideradas como sujeitos até muito recentemente, e que encontram ainda seus próprios nós nas teorias modernas e pós-modernas que deslocam os conceitos de indivíduo – como encontrar um conceito de autoria que faça sentido dentro da paisagem contemporânea? Porque “mulher” parece continuamente recair na armadilha do fragmentado, do negativo, do não



homem, do metafísico, do vazio. As identidades fragmentadas e/ou diluídas, que se tornam novidade para o sujeito masculino, talvez não sejam assim tão novas para as mulheres. Um sujeito uno, porém, também não interessa, especialmente pensando a partir do conceito de interseccionalidade e de diferenças estruturais. Ao mesmo tempo, nomear o problema é importante – falar a respeito de mulheres, de gênero quando atrelado ao patriarcado, é fundamental. Volto à declaração de Jenny Holzer: mas quero que minha voz seja ouvida e, sim, é a voz de uma mulher. Ou ao poema que Trinh. T. Minh-ha cita ao tratar dessa questão:

You cannot take hold of it,
But you cannot lose it.
In not being able to get it, you get it.
When you are silent, it speaks;
When you speak, it is silent.
(CHENG-TAO-KE, apud MINH-HA, 1989, p. 121)¹¹

O processo de busca e construção de uma epistemologia que atenda aos sujeitos da alteridade é recente, e o problema da identidade/autoria permanece, mas é mais útil quando reconhecido e delineado.

Ao reconhecer esses vazios e conformidades aparentes – aparecimentos e desaparecimentos diante de um olhar dominante que se constituiu através do que impossibilitou uma constituição feminina que fosse passível de ser reconhecida –, seria possível retomar a ideia de pontos cegos para apropriar-se dela de outra maneira? A hipótese que admito aqui é como possibilidade estratégica um “hackear” que, diferente do que inicialmente elaborava Vilém Flusser, não se dá por dentro, pela introdução, não se dá como um ato iconoclasta que visaria destituir a imagem de seu potencial feiticeiro. O “hackear” de que falo se aproximaria do que Flusser desenvolveu em seus trabalhos tardios, e consistiria em admitir a artificialidade da imagem como seu próprio valor e tencionar circular em tal complexidade (GULDIN, 2007). Transpondo para a relação da imagem técnica com a feminilidade: circular em sua própria opacidade, no que existe de específico e que a torna imperceptível, repetitiva, falsa, forçar a aparente homogeneidade como maneira de experimentar

¹¹ “Você não a pode tomar, Mas não a pode perder. Ao não conseguir obtê-la, você a obtém. Quando você está em silêncio, ela fala; Quando você fala, é silenciosa.”



e explicitar os próprios mecanismos que tornam o encontro entre os olhares temporariamente inalcançável.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANJOS, Moacir dos. *Local/global: arte em trânsito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- ARENDT, Hannah. *The Human condition*. Chicago: University of Chicago Press, 1958.
- BEAUVOIR, Simone de. *The second sex*. London: Lowe and Brydone. 1953.
- BERGER, John. *Ways of seeing*. London: British Broadcasting Corporation and Penguin Books. 1972.
- BRAIDOTTI, Rosi. *Metamorphoses: towards a materialist theory of becoming*. Cambridge: Polity Press. 2002.
- BROWNMILLER, Susan. *Femininity*. New York: Linden Press/Simon & Schuster, 1984.
- BUSIA, Abena P. A. Performance, transcription and the languages of the self: interrogating identity as a “post-colonial” poet. In: JAMES, Stanlie M.; BUSIA, Apena P. A. (Ed.). *Theorizing black feminisms: the visionary pragmatism of black woman*. London: Routledge. 1993. p. 205-216.
- BUTLER, Judith. *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge. 2011.
- COLLINS, Patricia Hill. *Black feminist thought: knowledge, consciousness, and the politics of empowerment*. 2. ed. New York e London: Routledge, 2000.
- CRENSHAW, Kimberlé. Mapping the margins: intersectionality, identity politics, and violence against women of color. In: FINEMAN, Martha Albertson; MYKITIUK, Rixanne. (Ed.). *The Public nature of private violence*. New York: Routledge. 1994. p. 93-118.
- DWORKIN, Andrea. *Pornography: men possessing women*. New York: Penguin Books. 1979.
- DWORKIN, Andrea. *Woman hating*. New York: Penguin Books, 1974.
- FEDERICI, Silvia. *O feminismo e as políticas do comum*. São Paulo: n-1 edições, 2017.



- FRANKENBERG, Ruth. Local Whitenesses, Localizing Whiteness. In: ____ (Ed.). *Displacing whiteness: essays in social and cultural criticism*. Durham: Duke University Press, 1997. p. 1-33.
- FLUSSER, Vilém. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume. 2008.
- FLUSSER, Vilém. *Towards a philosophy of photography*. Gottinger: European Photography, 1984.
- GALLOWAY, Alexander R. Love of the middle. In: GALLOWAY, Alexander R.; THACKER, Eugene; WARK, McKenzie. *Excommunication: three inquiries in media and mediation*. Chicago: The University of Chicago Press, 2014.
- GONÇALVES, Osmar. Estética da fotografia: um diálogo entre Benjamin e Flusser. *Flusser Studies*, 15. 2013.
- GULDIN, Rainer. Iconoclasm and beyond: Vilém Flusser's concept of techno-imagination. *Studies in Communication Sciences*, Lugano, v. 7, n. 2, p. 63-83, 2007.
- GROSGOUEL, Ramón. Dilemas dos estudos étnicos norte-americanos: multiculturalismo identitário, colonização disciplinar e epistemologias descoloniais. *Ciência e Cultura*, São Paulo, v. 29, n. 2, p. 32-35, 2007.
- HALL, Stuart. Cultura popular e identidade. In: STUART, Hall; SOVIK, Liv. (Org.). *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2013. p. 273-291.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HUGHES, Gordon. Power's script or Jenny Holzer's art after 'Art after philosophy'. *Oxford Art Journal*, v. 29 n. 3, p. 419-440, 2006.
- JEFFREYS, Sheila. *Beauty and misogyny: harmful cultural practices in the West*. New York: Routledge. 2005.
- KRAUS, Chris. Private parts, public women. *The Nation Magazine*, 16, novembro, 1998.
- KRAUS, Chris. *I love Dick*. New York: Semiotext(e). 1997.
- LLOYD, Genevieve. *The Man of Reason: "male" and "female" in Western philosophy*. Minneapolis: University of Minnesota Press. 1984.
- MAHARAJ, Sarat. Perfidious fidelity: the untranslatability of the other. In: MAHARAJ, Sarat; HALL, Stuart. *Modernity and difference*. London: Institute of International Visual Arts. (Annotations, 6). 2001. p. 26-34.



MINH-HA, Trinh T. *Woman, native, other: writing postcoloniality and feminism*. Bloomington: Indiana University Press. 1989.

NAVARRO-SWAIN, Tania. Por falar em liberdade. In: STEVENS, Cristina; OLIVEIRA, Susane Rodrigues de; ZANELLO, Valeska. (Org.). *Estudos feministas e de gênero: articulações e perspectivas*. Ilha de Santa Catarina: Mulheres. 2014. p. 36-51.

NUSSBAUM, Martha. The professor of parody. *Raisons politiques*, n. 4, p. 124-147, 2003.

PLANT, Sadie. Feminisations: Reflections on women and virtual reality. In: JONES, Amelia (Ed.). *The Feminist and Visual Culture Reader*. 2. ed. New York: Routledge, 2010. p. 640-641.

PYKE, Karen D.; JOHNSON, Denise L. Asian American women and racialized femininities: "Doing" gender across cultural worlds. *Gender & Society*, Oakland, v. 17, n. 1, p. 33-53, fev. 2003.

PLANT, Sadie. Feminisations: Reflections on women and virtual reality. In: JONES, Amelia (Ed.). *The Feminist and Visual Culture Reader*. 2. ed. New York: Routledge, 2010. p. 640-641.

PYKE, Karen D.; JOHNSON, Denise L. Asian American women and racialized femininities: "Doing" gender across cultural worlds. *Gender & Society*, Oakland, v. 17, n. 1, p. 33-53, fev. 2003.

SCOTT, Joan. O enigma da igualdade. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 13, n. 1, jan.-abr. 2005.

WOLF, Naomi. *The Beauty myth: how images of beauty are used against women*. New York: HarperCollins, 2002.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. São Paulo: Tordesilhas. 2014. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

Recebido em: 16/11/2018

Aprovado em: 16/11/2018



INTERSTÍCIOS DA MATÉRIA

Anais Alves Pereira¹

Resumo: O artigo relaciona o conceito *Ma* e o interstício, em Aby Warburg, constituindo relações temporais e espaciais não-lineares entre o sertão brasileiro e o nordeste japonês. A partir da palavra *Shizen*, são discutidos os limites entre ser-humano e natureza, traçando um percurso em busca de compreender as fronteiras como intervalo que conecta opostos.

Palavras-chave: Ma. Natureza. Sertão. Fronteira.

INTERSTICES OF MATTER

Abstract: The article relates the *Ma* concept and the interstice in Aby Warburg, constituting nonlinear temporal and spatial relations between the Brazilian sertão and the Japanese northeast. From the word *Shizen*, the boundaries between being-human and nature are discussed, tracing a path in search of understand the boundaries as an interval that connects opposites.

Keywords: Ma. Nature. Sertão. Boundaries.

O caractere japonês *Ma* 間 quando sozinho pode ser pronunciado como *aida* e denota não apenas a distância em linha reta entre dois pontos no espaço, mas

¹ Anais-karenin é artista e pesquisadora, seu trabalho discorre sobre as relações com a natureza e seus contrastes com os materiais artificiais a partir de instalações, esculturas e performances. Doutoranda em Poéticas Visuais pelo PPGAV/ECA-USP e mestre em Artes pelo PPGArtes/UERJ, realizou trabalhos no Japão e estudos em dança butoh. Expos em espaços como OMISE e MIIT House (Japão), CMAHO, Paço Imperial, Oi Futuro, entre outros. Participou dos salões 14o SNAI e 15o Salão de Artes de Ubatuba.



também uma consciência simultânea de ambos os pólos. Há uma peculiar ambivalência nesse caractere, que se expressa nessa interpretação onde 間 pode significar “distância” ou “interstício”, “polaridade” ou “relatividade”. Nessa interpretação, a distância entre as coisas pode ser também o ponto de encontro entre elas (interstício), e as características que as tornam opostas podem ser entendidas como uma sendo o ponto de referência para interpretação e compreensão da outra.

O *Ma* designa essa noção de “entre”. É um conceito que conjuga espaço e tempo apontando uma noção intervalar extremamente presente em diversas áreas da cultura japonesa, bem como as artes, a arquitetura, a literatura, entre outros. Há também a interpretação desse termo como o “vazio” ou o “nada” que se forma nesse intervalo “entre”, sendo o vazio um espaço que pode ser ocupado por qualquer coisa. Nesse sentido, o espaço vazio (*Ma*) se configura também como um lugar de formulações de subjetividades fluidas, como ponto de encontro da diferença, percepção de que tudo é destituído de um “eu” e todas as coisas são interconectadas por esse ponto vazio, transitório. Temos o vazio do “entre” mais como uma experiência de força simbólica e imaginativa do que como um conceito físico.

A partir dessa experiência extra-matéria, que não é delimitada pela forma mas pelo entre-forma, surge o potencial de se conectar com aspectos imateriais, cósmicos e transcendentais. O vazio do *Ma* não demarca a falta, mas caracteriza-se como um espaço onde ocorre a mudança e a transformação. É possível executar o espaço vazio do *in-between* como uma forma de associar e fundir coisas completamente diferentes, assim como o historiador Aby Warburg executa em seus mapas de imagens, o intervalo e a intersecção que conecta.

Aby Warburg (2010) foi um pesquisador do Renascimento florentino durante boa parte de sua vida. Quando viajou para o Oeste norte-americano, entre 1895 e 1896, permaneceu no Arizona e Novo México e conheceu as populações hispano-indígenas da região, adentrando os rituais dos índios hopis. Sua compreensão da arte nessa experiência mudou profundamente, pois, ali, Warburg detectou manifestações



artísticas dentro de um campo prático da vida, onde a relação entre arte e religião se estreitavam. Após permanecer trinta anos sem falar sobre sua experiência com os indígenas, Warburg trouxe o assunto a público em uma conferência na qual ele colidiu a realidade indígena e florentina interpretando o passado a partir da justaposição de camadas de realidade estranhas uma a outra de modo que pudessem se justificar mutuamente, pelo interstício. A partir da leitura de Aby Warburg é possível constituir uma relação não linear com a história e ultrapassar os limites territoriais e temporais que separam diferentes manifestações culturais. O historiador da arte Philippe-Alain Michaud explica que:

Essa aproximação abrupta não decorre da simples comparação, mas da distância, da detonação, da deflagração: não almeja evidenciar invariantes em meio a ordens de realidade heterogêneas, mas introduzir a diferença e a alteridade no seio da identidade. (MICHAUD, 2013, p. 295)

O modo de lidar com a memória social revela uma decisão ética e define “a posição dos indivíduos e de uma época em relação à herança do passado”ⁱ. A sociedade ocidental, fazendo de sua história o motor de seu desenvolvimento, alterou a memória social, gerando rememorações e esquecimentos estratégicos acerca da tradição cultural. De acordo com o crítico Shuichi Kato (2011), a consciência histórica ocidental se originou do tempo judaico, o qual flui sobre uma linha reta que vai do começo para o fim em uma única direção, influenciado pela crença judaica na “Terra Prometida”, para onde se deveria seguir abandonando tudo o que houvesse pelo caminho e tudo o que houve antes (abandonar todos os deuses e servir a um Deus único). Portanto, nessa noção temporal, “parece impossível falar sobre a relação do que vem antes com o que vem depois de um acontecimento e tampouco relacionar os acontecimentos atuais aos do passado”ⁱⁱ.

Nessa compreensão histórica repousam inúmeros apagamentos culturais, que deslocam nossas práticas cotidianas, investigações científicas, tecnológicas, intelectuais e artísticas das matrizes indígenas, nordestinas, e apagam a conexão que há entre um tempo histórico e outro, um território e outro, como se apenas a distância pudesse ser vista e não o ponto de encontro. Como resultado não só de uma colonização que violou essas matrizes mas que também impregnou essa noção



histórica retilínea nas novas gerações, desconectando-as de qualquer passado possível, especialmente o passado que não está territorialmente localizado nos arredores.

O que Aby Warburg ativa é a retomada e a ampliação das fronteiras da história, ao incorporar valores expressivos “primitivos”, cósmicos e heterogêneos em suas interpretações. Nesse sentido, quando Warburg demonstra compreender a arte florentina a partir dos aprendizados que adquiriu com os índios hopis, ele desmembra estruturas rígidas como se elaborasse uma dança que desloca fronteiras. Ao mesmo tempo, seu trabalho não assume um posicionamento rígido, mas se faz na passagem *Ma*, nas possíveis conexões que pode fazer no deslocamento de uma imagem a outra, um tempo histórico a outro, uma cultura a outra.

Podemos, então, nos propor a visualizar o tempo como se fosse uma espiral na qual o passado, o presente e o futuro possam formar pontos conectivos assimiláveis. Com a passagem do tempo, a linha da espiral aumenta, fazendo com que o passado mais longínquo fique em paralelo com o presente mais recente, mesmo que hajam camadas e mais camadas de linhas e acontecimentos entre esses dois tempos. À medida que a linha cresce mais, a espiral vai se afunilando até chegar a um ponto em que as linhas paralelas quase se encostam, se atravessam ou se transpõem. Essa imagem do tempo em espiral expressa as conexões mais profundas que os humanos têm com os elementos, com a memória de outros períodos históricos, com a natureza, com outros seres e saberes invisíveis. Quanto maior a distância temporal, maior também a chance do corpo tocar em múltiplas camadas de tempo e ser atravessado por ela.





Autor: Anais-karenin; Título: Reinforcement; Técnica: Objeto; Dimensões: 60x40cm; Fonte: registro por Cassia Tabatini

Traçando um outro caminho nessa reflexão, o designer e curador japonês Kenya Hara, em sua palestra *Era of Nomad / Tradition as Future* convoca os paradigmas da tradição e da modernidade partindo de uma análise sobre a cultura japonesa. Segundo Hara, a tradição não necessariamente reside no passado; ela é também um conceito importante para o estabelecimento do futuro. Sua reflexão parte da aproximação dos conceitos de globalismo e localismo, colocando a diversidade e particularidades de cada cultura como uma chave para o desenvolvimento de uma cultura mundial. Ou seja, considerando a importância dos valores tradicionais de cada cultura, é possível estar mais próximo de um mundo com fronteiras menos rígidas e delimitadas. Refletindo sobre a forte presença das tradições na formação da cultura, o dualismo tecnologia *versus* natureza também é colocado em questão. Neste ponto, Hara propõe que o desenvolvimento da tecnologia caminhe em conjunto com a *natureza*.

Mas o que seria essa “natureza”? Quando falamos de “natureza”, convocamos algo ao mesmo tempo concreto e abstrato, material e conceitual, físico e metafísico. “Natureza” pode remeter a uma paisagem paradisíaca e tropical, a um lugar intocado e reservado tomado por florestas densas. Por fim, ela engloba tanto os elementos



que povoam essas paisagens quanto as forças invisíveis que as movem, a essência, a conotação da eternidade que torna as coisas o que são.

Uma das múltiplas perspectivas sobre o que é “natureza” está contida na palavra *Shizen* 自然, que expressa uma ampla cosmovisão oriental incutida de paradigmas que foram se modificando ao longo do tempo. *Shizen* seria a tradução mais aproximada de *Nature*, no entanto esses termos expressam diferentes visões. *Shizen* significava uma série de relações macro-micro-cósmicas onde não se excluía nem separavam claramente a esfera humana, o reino das ideias, ou mesmo o reino dos seres sobrenaturais, da matéria, do material, do ambiente. Diferentemente disso, a palavra *nature* forma uma série de relações dialéticas: “natureza” versus “criação”, versus “cultura”, versus “história”; “natural” versus “artificial”. Essas relações separam um reino (de coisas, processos, forças, imagens, conceitos) de outro, que é a província dos seres humanos.

É possível observar, portanto, que a concepção de natureza sempre muda em distintos contextos sociais e culturais. Consequentemente, a mudança em seu entendimento modifica todas as esferas na qual o termo se estabelece. Como resultado, as práticas intelectuais, artísticas, políticas, econômicas, secularizaram a natureza como “objeto”, que pode ser apreendido, manipulado, possuído e trocado. Muitas vezes, a própria ideia concebida de natureza impede que haja o desenvolvimento de uma compreensão mais profunda da relação humana com o meio ambiente material e imaterial, da relação entre natureza e cultura e, especialmente, das relações entre as diferentes culturas. Nesse sentido, a diferença é entendida como separação, intensificando o espaço físico e simbólico que divide as coisas.

O antropólogo Bruno Latour (2011) discute a crescente separação entre humano e meio ambiente a partir do uso do termo *cosmopolítica* ou *política do cosmos*, empregado por Isabelle Stengers, que propõe um equilíbrio entre os termos “cosmos”, “que garante que a política nunca será apenas para os benefícios de humanos isolados”ⁱⁱⁱ, e “política”, “que assegura que o cosmos não é naturalizado e



mantido totalmente à parte do que os humanos fazem a ele”. O que mais importa aqui é que os seres humanos não sejam definidos sem os cosmos do qual provém a manutenção de sua existência, e que a natureza não seja definida sem os humanos que colaboraram com não-humanos. Falar de cosmopolítica é dizer que o mundo tem que ser composto. O desenvolvimento da ética cósmica, de uma política cósmica, da composição apontada por Latour, seriam estratégias que se ancoram em uma percepção extremamente básica de que os seres humanos são parte de um todo regulado por essa misteriosa e complexa natureza inanimada.

No animismo, a visão de mundo compreende que as entidades não-humanas possuem espírito, e que as forças espirituais têm poder sobre os assuntos humanos e que aquelas determinam o futuro destes, passando pela relação com seres inanimados, objetos e fenômenos naturais, esses últimos especialmente regulando um poder sobrenatural e mágico. Para a perspectiva animista, parte da cosmovisão de muitas etnias indígenas e de algumas religiões como o Xintoísmo, o mundo espiritual está acima do mundo material e controla todos os acontecimentos. Esse pensamento que rompe fronteiras e hierarquias entre o mundo espiritual e material também transpassa as fronteiras da matéria, dos seres, dos territórios e das culturas.

O artista japonês Kishio Suga, integrante do grupo de arte pós-guerra Mono-Ha, baseia suas criações na conexão entre diferentes elementos através da interdependência mútua que eles estabelecem, reverberando uma dimensão anímica em seu processo criativo. A existência de cada coisa no mundo já é, para Suga, algo único e original e o seu desejo é deslocar essas coisas para seu estado mais extremo de existência, deixando de ser algo comum para estabelecer sua relação com as coisas ao redor, sua posição no mundo.

Suas instalações são responsivas e estabelecem encontros visuais e físicos entre coisas comuns e completamente distintas, objetos naturais e industriais, deixando que as coisas falem por elas mesmas, rejeitando uma interpretação prévia ou enquadramento da subjetividade do objeto dentro de um conceito pré-existente. Os encontros materiais dos trabalhos de Suga criam pontos de sinergia que ativam



experiências próprias dos objetos e suas relações com o universo, ativando uma espécie de dimensão anímica do objeto, a partir do momento que ele permite que os elementos falem por si mesmos. Kishio Suga buscou retirar o ser humano de uma posição central em relação ao mundo, apreendendo o universo tal como ele é sem opô-lo à condição humana, mas buscando reconciliar a sociedade e seu espírito com a presença concreta dos elementos, reiterando a simbiose de todos os seres que compõem o universo. Em seus trabalhos está contida uma redução das fronteiras entre natureza e artifício, entre elemento natural e artificial. A ação humana e a ação da natureza se imbricam e os objetos fabricados ressoam junto das coisas encontradas ou preexistentes.

Buscando deslocar pontos de referência que separam e hierarquizam humanidade e natureza, e que separam as diferentes culturas, evidencio os efeitos das palavras *みずから* (*mizukara*), uma força pensada, em que você mesmo decide fazer sozinho (que traduziria a palavra *nature*); e *おのずから* (*onozukara*) uma força não pensada, sem força nenhuma, que acontece de acordo com o curso das coisas, o raciocínio da natureza (com significado semelhante a *shizen*). Essa relação se dá na constituição de instalações híbridas que evidenciam a ação humana imersa em um conjunto de elementos naturais e artificiais que são expostos de forma que ressoam uma intenção própria da matéria (*onozukara*).

Através de viagens realizadas ao Japão e ao sertão do Ceará constituí trabalhos elaborando uma poética que possibilita à matéria falar por si, entendendo o gesto artístico como intermediação entre elementos, tempos e narrativas. Por meio de vídeo-performances e *site-specific* que posteriormente inspiraram a criação de instalações onde as cosmovisões japonesas e sertão-cearenses foram conjugadas formulando espaços de simbiose entre matéria orgânica e artificial, entre visões distintas sobre o espaço, a natureza e o espírito da matéria. Aglutino práticas estéticas dentro desses dois universos referenciais, a fim de constituir relações e traçar narrativas históricas que deflagrem aproximações por meio do estranhamento. Constituindo uma possível resignificação das relações com (e



interpretação sobre) o entorno, o estranhamento cria a potência do pensamento, atuando no campo simbólico, desordenando-o.

Nesse sentido, a dança de imagens anacrônicas de Warburg é um importante ponto de partida, que possibilita compreender que tempos e espaços distintos podem residir lado a lado. Também o entendimento da natureza e do meio ambiente sob uma perspectiva anímica contribui com esse pensamento, ao expressar uma visão de mundo em que toda a matéria, tempos e camadas estão em um mesmo plano regido por uma dimensão cósmica, espiritual.

Restringi meu olhar a um único e diverso sertão localizado na região do Cariri Cearense, Sítio Pilar, Assaré, Crato, Serra do Quincuncá e Chapada do Araripe, locais situados lado a lado, ao sul do Ceará e que marcaram a trajetória de meus familiares maternos, que nasceram e viveram nesses locais. Essas áreas que situo foram definidas pela presença indígena, que fundou a cultura local através de um povoamento que envolveu muita luta e resistência. A palavra “cariri” é a principal designação de línguas indígenas do sertão a qual vários grupos pertencem, como os Kariús, que se autodenominavam Quincu, possivelmente em referência a Serra do Quincuncá, onde nasce o rio Cariú. As nações Icós, Cariris, Cariús e Caratiús, que circulavam pela região da Vila Miranda (atual região do Crato), se uniram contra as guerras travadas pelos colonos catequizadores. Segundo o historiador Pompeu Sobrinho, as nações indígenas ligadas à família Cariri se originaram de grupos indígenas da Ásia que atravessaram o Pacífico. Parte do grupo, se distribuiu pela América do Norte, outros adentraram os Andes e parte deles se estabeleceram na atual região do Crato, vindos pelo Rio Amazonas e Rio Tocantins.

O povoamento do Cariri envolve muitas lendas, especialmente indígenas. Acredita-se que a Chapada do Araripe é um mar subterrâneo represado pela Pedra da Batateira, que seria chamada de Mãe D'Água e que se um dia essa pedra rolar todo o vale será inundado, libertando uma serpente gigante que irá devolver a terra dos indígenas escravizados pelos brancos. Nessa chapada, encontra-se um sítio arqueológico com inúmeras pinturas rupestres, que a arqueóloga Rosiane Limaverde (2007) acreditou tratar-se de um santuário pré-colonial, que foi utilizado



com funções ritualísticas. Na superfície das pedras, existem gravuras talhadas com um ícone que se repete, o qual Limaverde interpretou ser uma ave que se assemelha ao tuiuiú ou jaburu, uma espécie que vive apenas em locais úmidos como o Pantanal. Há também pinturas que são similares a serpentes. Esses dois registros podem estar ligados ao mito indígena da Mãe D'Água e a real presença de água em abundância nessa região no passado.

Trabalho, portanto, com as interseções que são narradas entre o campo do imaginário e dos acontecimentos, em um cruzamento em que não se distingue quais imaginações aconteceram, enfim, e quais passagens reais são pura imaginação. Passo, então, a me narrar desde o sertão do Ceará, cidade de Assaré, onde meu avô Filemon plantava algodão, minha avó Carmelina tecia o fio do algodão no fuzo, as linhas se tornavam a rede em que dormiam, a roupa que vestiam. Com a seca sertaneja e o investimento governamental na condução da mão-de-obra nordestina para o sudeste retiraram-se para São Paulo e, três meses após sua vinda, minha avó é atropelada por não saber atravessar a rua, corpo espalhado na concretude das vias que não param, a pele sobreposta pelo cimento. Meu avô passou a trabalhar em obra, construir com concreto não só as casas, mas seu corpo de dedos duros de cimento em baixo das unhas, o qual pegava do mesmo modo que tocou o barro que usava para construir sua casa de taipas. Desde a casa e do corpo, o sertão começa e termina no barro.

O Japão também começa e termina no barro; o barro úmido, a lama das plantações de arroz de onde, segundo o pai dos estudos folclóricos japoneses, Kunio Yanagita, estaria a chave para a compreensão do espírito nipônico, dentro das práticas, crenças e rituais dos plantadores de arroz. Também a seca chega à lama nipônica. O inverno se faz em forma de sertão, o solo seca de frio e nesse período nada cresce. É nesse momento que as ruínas são observadas, as rachaduras do corpo são abertas no interior das casas. Há uma conexão entre esse frio rigoroso que resseca e o sol rigoroso que seca; entre a vida no frio rigoroso de Tohoku (nordeste do Japão) e a vida no sertão cearense, dificultadas pela ação do clima. Ao mesmo tempo, a presença da tradição indígena em Tohoku e no sertão nordestino brasileiro mantém



esses dois nordestes conectados de algum modo à práticas ancestrais. Talvez aí esteja a resiliência dessas regiões assoladas por climas áridos.

Essa resiliência do barro é a minha intercessora. Na lama formada pelo barro coberto de neve do vale de plantadores de Nantan-shi, interior de Kyoto, Japão, onde participei da residência Rice Valley Project, em 2017, encontrei com a minha avó. Desloquei-me para muito longe do sertão cearense para deflagrar associações que desmembram um entendimento linear sobre as culturas e sobre a vida. O gelo secou em meu corpo e senti-me profundamente quente em meio a paisagem branca. Caminhei até o antigo templo do vilarejo, na parte alta da floresta. Utilizei um vestido branco que foi costurado por minha avó, entretecido por ela, com o algodão plantado pelo meu avô. Para misturar-me à paisagem caminhei criando rastros na neve intocada que, nesse momento, já chegava até a altura do meu joelho. Para sentir o calor de minha avó e da paisagem, me fundi a elas. O gelo, sobre meu corpo descoberto, queimava a pele e me conduzia ao calor intenso do sertão. A permanência dela se fez: *Este é o meu corpo, este é o seu corpo.*



Autor: Anais-karenin; Título: Este é o meu corpo, este é o seu corpo; Técnica: Foto-performance; Dimensões variáveis; Fonte: elaborada pela autora.

Um ano depois desse trabalho cheguei ao Assaré-Ceará, sertão onde os fios de Carmelina foram tecidos manualmente, onde teceu sua vida. Na casa de barro, semi-arruinada e abandonada em meio a seca, reativei memórias contadas. Meu avô, que

me acompanhava, ao ver o açude seco se colocou de joelhos a simular uma lavação de roupas, como se fosse avó Carmelina presente:

Meu avô, Filemon: Ó, fica aí que eu vou fazer o papel da tua mãe.

Minha mãe, Cecília: Vá lá! Tome cuidado pra não escorregar. Olhe sempre pra ver se não tem uma cobra! Ê dona Carmelina, não tá doendo as costas mulher?

Filemon: Eu tô lavando a roupa, mulher, pra pode i fazê a comida pros menino.

Cecília: Ô mulé, tu qué ajuda?

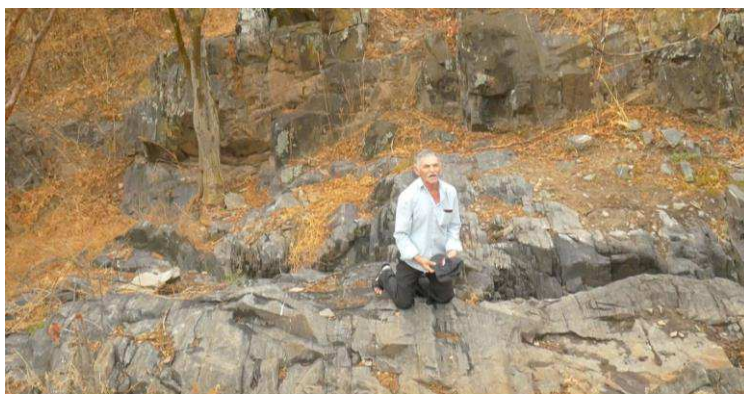
Filemon: Não, precisa não, quando o Filemon chega ele me ajuda.

Cecília: Ô mulher, já tá bom de esfregar essas roupa, você tá deixando elas muito branca assim.

Filemon: Chama a Maria pra vim busca as trouxa de roupa que eu vô levá a lata d'água.

Cecília: Tá bom! Tu trouxe coisa pra come muié?

Filemon: Não, eu cumi tapioca quando sai de casa! Ô Filemon! O Filemon num aparece!^{iv}



Autor: Anais-karenin; Título: Aonde ela sentou os pés; Técnica: Fotografia; Dimensões variáveis; Fonte: elaborada pela autora.

Antes de se levantar, meu avô se abaixa e beija a pedra: “Vou da um beijo nessas pedra. Aonde ela sentou os pés”. Se dá aí mais uma foto-performance de Carmelina: *Aonde ela sentou os pés*.

A partir desses encontros com as diversas faces do barro, entrelaçadas por experimentações artísticas que transpuseram dimensões de cultura, território e vida, a dimensão animista ganha forma. De acordo com o animismo presente no xintoísmo, prática espiritual muito antiga na cultura japonesa, as divindades, que são múltiplas, podem habitar qualquer lugar e qualquer forma. Inclusive algumas árvores antigas que ficam nas florestas ao redor do santuário, que são consideradas habitações de divindades. Nelas, uma corda é amarrada formando um *shimenawa*, que indica que ali vive um Deus guardião da floresta e que aquela árvore nunca poderá ser cortada. Ali é possível perceber o intenso vínculo que há entre a prática espiritual e o cuidado com o ambiente, o vínculo do corpo com a matéria ao redor constituída de vida. Assimilo essa à fé sertaneja, onde vi árvores secas, escolhidas entre tantas, onde fitas, velas e santos eram depositados. O chão batido de terra, a cerâmica batida de barro, a vela acesa em meio ao calor intenso, o corpo entregue ao imenso céu onde a fé ganhava força para resistir junto ao ambiente, para ultrapassar junto ao solo mais um verão, e brotar verde.



Autor: Anais-karenin; Título: Distance Nature: God is under concrete; Técnica: Instalação; Dimensões: 1,5x3x5m; Fonte: registro por George Magaraia.

A partir desses cenários que a instalação *Distance Nature: God is Under concrete* foi realizada. Utilizando três formas em tecido branco, que suspendem 15kg de barro cada, junto com um tronco de árvore cortado em que há uma amarração *shimenawa*. Tanto o barro quanto o tronco são suspensos do chão, ou por estarem elevados ou por terem sua relação intermediada pela cal branca, material da construção civil, tratando da dimensão intocada da natureza e do cosmos dentro dos sistemas de pensamento que cindem e categorizam a vida, que separam, subdividem e hierarquizam a diferença ignorando os sistemas de equilíbrio cosmopolíticos.

A avó que senti na neve nipônica, onde conheci o *Ma*, senti também nessa seca cearense, onde entendi o *Ma*. O silêncio espiritual, quase ritualístico, que me habita, habitava também a minha avó sempre muito calada, e todo o sertão sempre com pouco assunto, e habita o interior do Japão em sua paisagem quieta das montanhas. Toda essa interioridade, esse silêncio, deve ser também travessia das origens indígenas dos povos. O interior, físico e simbólico, que é sempre o nosso campo de repouso. Somente esse intervalo interno pode conectar pontos tão distantes.

Buscando desvendar simbolicamente o sertão, chego na palavra “interioridade”. À inegável quietude sertaneja, o silêncio das terras vastas, a distância quieta e extensa que há entre as coisas, a demora da chuva, a semente internalizada no solo que se nega a brotar, a água que repousa no interior dos cactos, as casas de barro que abrigam a sombra. A etnia Cariri foi assim nomeada pois essa palavra significa “quieto”, “calado”, e expressa a característica interiorizada da população indígena, da qual os sertanejos desse sertão Cariri descendem. Talvez por haver tanta luz as coisas se escondem, talvez por haver muito sol as manifestações se interiorizam para economizar forças, a água se esconde por baixo da Pedra da Batateira.

O sertão é um grande intervalo, um vasto espaço *in-between* que abriga a transitoriedade e a quietude. Essa intersecção enorme sertaneja é a materialidade do *Ma*, a não-forma do *Ma*. É o espaço em sua vastidão misteriosa e desconhecida, onde pode haver indígena, caboclo, jesuíta, asiático e colono. É o campo de atuação múltipla e sem fronteiras, a impermanência do zen. No meio do sertão estão apenas



os espíritos ancestrais que saem na noite como bolas de fogo^v. Apenas a ritualística de uma geografia ainda não compreendida.

O kanji 間 *Ma* é utilizado com diversas significações, a depender do kanji que o acompanha, e pode ser interpretado como um luar surgindo através da fenda de um portão, uma luz informe que preenche um espaço entre duas estruturas rígidas, a luz que brota da parte interna e escura que se faz entre duas coisas. Nesse sentido, o conceito não diz respeito apenas a uma área mensurável, mas denomina também um “espaço imaginário”, onde tudo pode ser concebido em um tempo transitório, onde a passagem não é pura, mas uma mistura de luz e sombra, de opostos.

Quando você me pergunta sobre terrorismo e situação política, eu volto novamente a falar sobre Butoh MA, 'estar entre' (in between). Eu penso que, no futuro todos seremos uma mistura, uma mescla entre europeus, japoneses, asiáticos, americanos, africanos, e o mesmo se dará no plano das religiões. Talvez, então em todo o mundo haverá paz (ENDO, 2005, p. 13).

A ação humana, se não apartada da natureza cósmica, pode ser compreendida como a ação do vento, como campo de repouso. Destituindo-se de uma identidade, de uma ideia definida de ser, a fim de chegar ao deslocamento e habitar o espaço transitório *Ma*. Romper fronteiras pode significar expandi-las, habitá-las, compreendendo que tudo é transitório, tanto os lugares quanto a compreensão sobre esses lugares, coisas e seres. Tudo é regido pela impermanência em fluxo constante, onde nada é suficientemente sólido, onde a ruína acontece, onde os opostos invertem seu lugar o tempo todo. A abstração, a imaginação, o campo dos sonhos, as memórias, têm o potencial de constituir a realidade como uma narrativa incompleta e cambiante, em que o todo é apenas a metade. (一時的) significa temporalidade, impermanência, e ratifica a passagem, a mudança, os intercâmbios e os deslocamentos de perspectiva como uma proposta para lidar com as variadas dimensões do corpo e do espaço em sua potência de multiplicidade e singularidade, que permeia o passado e o presente, a forma e a não-forma, o natural e o artificial, constituindo-se como um entre-mundos.



Bibliografia

- KATO, Shuichi. *Tempo e espaço na cultura japonesa*. São Paulo: Editora Liberdade, 2011.
- LATOUR, Bruno. Politics of nature: East and West perspectives. *Ethics & Global Politics*, Paris, v. 4, n. 1, 2011.
- LIMAVERDE, Rosiane. *Os Registros Rupestres da Chapada do Araripe*. In: III ENCONTRO DO IPHAN E ARQUEÓLOGOS, 2007, Florianópolis.
- MARCON, Federico. Without nature: thinking about the environment in Tokugawa Japan. In: *Rethinking Nature in Japan: from tradition to modernity*. Veneza: Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing, 2017.
- MEGGERS, Betty J. Archaeological evidence for transpacific voyages from Asia since 6000 BP. *Estudios Atacameños*, Chile, n. 15, 1998.
- MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro: Ed. Contraponto, 2013.
- OKANO, Michiko. Ma – a estética do “entre”. *Revista USP*, São Paulo, n.100, 2014
- RAGO, Margareth. Prefácio In: *A invenção do Nordeste*. São Paulo: Cortez Editora, 1999.
- SEMON, Richard. Dossiê Warburg. *Arte&Ensaio*, Rio de Janeiro, n. 19, 2010.
- SITTON, David. The Basics of Animism: Spiritual Warfare in Tribal Contexts. *International Journal of Frontier Missions*, California, v. 15, n. 2, 1998.
- SOBRINHO, Pompeu. *As origens dos índios Carirís*. Ceará: Editora Instituto do Ceará, 1950.
- SUGA, Kishio. Kishio Suga. *Brochure Kishio Suga*. Nova York, v. 1, p 2, 2017.
- WARBURG, Aby. Mnemosyne. Dossiê Warburg. Rio de Janeiro, *Arte&Ensaio*, n. 19, p. 125-130. 2010.

ⁱ MICHAUD, 2013, p. 295.

ⁱⁱ KATO, 2011, p.31.

ⁱⁱⁱ LATOUR, 2011, p. 3 et. seq.

^{iv} Transcrição literal do diálogo entre minha mãe e meu avô, que foi registrado em vídeo.

^v Crença popular do sertão de que os espíritos se manifestam como bolas de fogo à noite.

Recebido em: 14/11/2018
Aprovado em: 16/11/2018



**PERCURSOS PARA ACHAR-SE:
OS DESLOCAMENTOS DE ROBERT SMITHSON**

Anelise Tietz¹

Resumo: Este artigo discute a prática artística de Robert Smithson, com ênfase nas obras que apresentam deslocamentos, sejam físicos, sejam de trânsito entre espaço institucional e não-institucional, relacionando-os com uma experiência romântica, principalmente com a figura do *flâneur*. Entendemos que o deslocamento em Smithson busca uma experiência de individualidade e, portanto, intitulos de percursos para achar-se.

Palavras-chave: Robert Smithson; Deslocamento; *Flâneur*; Arte Contemporânea.

**ROUTES TO FIND YOURSELF:
ROBERT SMITHSON'S DISPLACEMENTS**

Abstract: This article discusses the artistic practice of Robert Smithson, with emphasis on the works that present displacements, whether physical or in transit between institutional and non-institutional space, relating them to a romantic experience, especially with the figure of the *flâneur*. We understand that Smithson's displacement seeks an experience of individuality, it is called "routes to find yourself".

Key-words: Robert Smithson; Displacement; *Flâneur*; Contemporary Art.

¹ Doutoranda em Artes Visuais na linha História e Crítica da Arte pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Mestre no mesmo programa, Especialista em História da Arte e Arquitetura no Brasil pela PUC-Rio, Licenciada em Educação Artística com habilitação em Artes Plásticas pela UFRJ. Professora de Arte no IFFluminense, onde atua no Ensino Médio Integrado e no curso de Licenciatura em Teatro.



A ideia de deslocamento supõe um ponto de partida e um ponto de chegada. A forma mais intuitiva de entendermos a atividade do deslocamento é como um modo de chegar a algum lugar ou achar alguma coisa. Achar-se em um deslocamento – o que este artigo pretende discutir – pode ser entendido de forma literal, como se o indivíduo pudesse se encontrar em meio à desorientação, como quando se desloca em um local desconhecido. Porém podemos entender o achar-se em um sentido metafórico, como se o mover-se permitisse colocar em movimento os pensamentos, lembranças, desejos ou projetos, o que, enfim, faria do deslocamento um instrumento quase terapêutico. Neste segundo grupo, existem diversas modalidades de deslocamentos, como as peregrinações, longos e tortuosos trajetos feitos a pé que objetivam algum sentido espiritual.

Diferentemente de uma peregrinação, podemos pensar o achar-se como um modo de percepção de si próprio. Ao escrever sobre a ação de caminhar, Rebecca Solnit oferece relatos de caminhadas realizadas em diferentes períodos de sua trajetória pessoal. Conta que em diversos momentos, diante de algum impasse ou dúvida, se colocava a caminhar como um modo de movimentar também suas percepções.

Quando nos entregamos aos lugares, eles nos devolvem a nós mesmos. (...) os lugares novos oferecem novos pensamentos, novas possibilidades. Explorar o mundo é uma das melhores maneiras de explorar a mente, e o caminhar percorre as duas topografias.¹

Refletir sobre o deslocamento como uma forma de percepção de si pode ser entendido como uma sobrevivência do espírito romântico, na medida em que este atribui valor e significado às experiências subjetivas. Ao escrever sobre o Romantismo, Benedito Nunes aponta para a “hegemonia da subjetividade no Romantismo - da dominância da experiência individual subjetiva”². Se na sociedade ocidental contemporânea predomina uma ênfase no individualismo, manifestos em todas as esferas do cotidiano - basta verificar a quantidade de espaços e atividades que prometem proporcionar uma conexão do indivíduo consigo mesmo, o que transforma as experiências do achar-se em produto e mercadoria, quase um clichê mercadológico -, isso não quer dizer que sempre foi assim. A conquista e a valorização da individualidade foram construções sociais que atenderam a interesses e necessidades específicas, em termos gerais, relacionada ao Romantismo



e ao espírito romântico.

O filósofo brasileiro Gerd Bornheim (1929-2002) escreve sobre a filosofia romântica e traça um percurso que aponta para o desejo de unidade do pensamento romântico. O mundo da natureza e o mundo da espiritualidade estavam cindidos em Kant, que os opõem diametralmente. O primeiro é o mundo sensível e que pode ser objeto da ciência; esse mundo é regido por leis determinadas, às quais a humanidade está submetida. No segundo, não haveria leis determinadas e é onde se localiza a ética e a moral. Os filósofos pós-kantianos realizam tentativas de superação dessa dicotomia. Uma dessas tentativas de superação é realizada pelo filósofo alemão Johann Gottlieb Fichte (1762-1814), e seria a anulação da oposição criada por Kant. Ao invés de cindir o mundo em dois pólos opostos, o filósofo procura um princípio primeiro capaz de abarcar a compreensão do todo. Esse princípio, Fichte chama de Eu.

Como pode o filósofo alcançar o Eu puro? O caminho está na intuição intelectual. Um dos méritos da filosofia romântica foi a revalorização dessa forma de conhecimento, negada, de modo especial, por Kant. Para este, como se sabe, por ser ilegítima a intuição intelectual, também é ilegítima a metafísica. Os românticos, contudo, justamente através dessa forma de intuição, pretendem voltar à via de acesso a toda metafísica. Para Fichte, isso quer dizer que a atitude inicial do filósofo deve consistir num esforço de pensar-se por dentro; toda filosofia depende desta atitude: pensa-te a ti mesmo.³

Fichte não está falando das experiências internas de um indivíduo exclusivo, mas da necessidade de um “inventário ou a história do Eu - mas uma história intemporal, que transcende o tempo”⁴. O que este filósofo faz é reabilitar o Eu como uma fonte de conhecimento.

Essa discussão não cessa em Fichte e assume diversas configurações ao longo da história do pensamento ocidental. Mais recentemente está o geógrafo sino-americano Yi-Fu Tuan (1930-) que ao consolidar o campo da geografia humanística escreve sobre a importância da experiência como fonte de conhecimento a respeito dos espaços e lugares (TUAN, 1983). Se a experiência individual foi por muito tempo subjugada em detrimento do pensamento científico, a geografia humanística se basearia no princípio de que experimentar os lugares seria também uma forma de



os conhecer. Ao geógrafo não cabem apenas os mapas e informações técnicas do lugar, mas também o experimentar tal qual ele se apresenta aos sentidos.

Se a geografia humanística, em meados da década de 1960, pretende experimentar os lugares a fim de conhecê-los, podemos pensar que os românticos e os indivíduos orientados pelo espírito romântico já vinham realizando essas experiências no espaço há bastante tempo, mas com outras finalidades. Basta pensar na figura poética do *flâneur*, personagem que aparece de muitas formas na literatura mundial. A fim de delimitarmos a discussão do *flâneur*, que é por si só complexa, na presente abordagem partiremos dos textos de Charles Baudelaire (1821-1867), posteriormente analisados por Walter Benjamin (1892-1940), e do conto *O Homem da Multidão* (1840) de Edgar Allan Poe (1809-1849).

Tanto na literatura de Baudelaire como em Poe, é impossível dissociar a figura do *flâneur* de uma discussão sobre a cidade. No conto *O Homem da Multidão*, o personagem narrador *flâneur* está sentado em um café na cidade de Londres e se presta a observar os passantes na rua. No conto, é possível entender as mudanças que ocorrem na cidade que se moderniza. O autor revela que primeiro não diferenciava os pedestres entre si, estes compunham uma massa. Aos poucos, nota a individualidade na massa, os agrupa em coletivos menores que compartilham semelhanças, nota seus gestos. Observa a pressa naqueles que passam, até que um rosto lhe chama atenção. Resolve segui-lo e seguindo-o passa a madrugada. O desfecho do conto é a sensação de desencontro que se vivencia na cidade todos os dias. Sensação que também está presente na poesia de Baudelaire intitulada *A uma passante*⁵.

A ensurdecadora rua em torno uivava.
Longa, esbelta, enlutada, uma dor majestosa,
Passava uma mulher, que com a mão faustosa,
O festão e a bainha erguia e balançava;

Ágil e nobre, com a perna escultural.
Eu sorvia, crispando como um beberão,
Em seu olhar, céu lívido de furacão,
O dulçor que fascina e o prazer mortal.

Um raio...a noite cai! - Fugitiva beldade
Cujo olhar me causou um renascer dos dias,



Não te vereis jamais, senão na eternidade?

Alhures, não aqui! Tarde! Talvez jamais! Pois
não sabes de mim, eu não sei aonde vais, Ó tu
que eu amaria, ó tu que o sabias!

Por detrás da sensação de inacessibilidade, está a ideia de que a cidade oferece uma quantidade excessiva de estímulos e que o indivíduo, em um tempo de vida, não é capaz de abarcar a todos eles. Não poderá conhecer o homem da multidão, não poderá reencontrar a passante, assim como não poderá conhecer todos os endereços, referências, marcos e monumentos. Algo sempre escapa. Ao indivíduo resta a possibilidade de experimentar o que está acessível.

Em *O Pintor da Vida Moderna*, Baudelaire indica a relação entre o artista e a modernidade. O artista é aquele que deve procurar a modernidade - “o transitório, o fugidio, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e imutável”⁶. Para que a modernidade possa um dia se tornar antiguidade é necessário, antes, que se extraia beleza do cotidiano moderno. Por isso, Baudelaire caracteriza o artista enquanto um homem da multidão, não é apenas um especialista de sua palheta, mas é um homem que compreende o mundo. Baudelaire cita o conto de Poe e afirma que o artista está constantemente no estado do *Homem da Multidão*, está permanentemente interessado no mundo.

O *flâneur* de Baudelaire é uma criação da cidade de Paris, é aquele personagem que se opõe ao tempo rápido da cidade que se moderniza. A ação do *flâneur* transforma a rua em interior, pois se sente em casa em qualquer lugar e leva para a rua uma experiência doméstica, lenta e íntima. Ao invés do flâneur se distanciar dos outros e da rua - estratégias das massas para sobreviver nas grandes cidades - ele se entrega a essa experiência. É por se colocar inteiramente presente que o *flâneur* é capaz de conhecer a multidão em seus detalhes, como afirma Benjamin⁷, “a fantasmagoria do flâneur: a partir dos rostos, fazer a leitura da profissão, da origem e do caráter”.

A modernização das grandes cidades no final do século XIX e início do século XX fornece condições para grandes mudanças no campo social. Se o Romantismo está relacionado a uma concepção de mundo de um período de transição entre o antigo regime e o liberalismo⁸, as grandes transformações urbanísticas tem efeito similar e



fundam um indivíduo marcado pela contradição. Convive a esperança utópica no futuro e o pessimismo e a nostalgia por um tempo do passado que não mais volta. A cidade que se moderniza começa a se consolidar como um espaço que dificulta a experiência da alteridade. Os habitantes das grandes cidades gradativamente se tornam seres desprovidos de sensibilidade com o outro, que não enxergam o espaço à sua volta, que não conhecem seus pares. Para sobreviver nesse ambiente inóspito, o habitante da cidade se fecha ao transitar no espaço público, passa a adotar uma norma tácita de convivência, onde fará o máximo para ser minimamente notado na multidão. O espaço público é ocupado por essa multidão que tenta se invisibilizar e invisibilizar o outro.

Sobra ao indivíduo atender a uma lógica hegemônica de uso do espaço sem refletir muito sobre os impactos dessa lógica em si mesmo e em seu próprio corpo. A atividade do *flâneur* funciona como uma espécie de freio a esse movimento. Esses indivíduos percebem em si mesmos o protagonismo que necessitam assumir em suas vivências e, portanto, acham em si mesmos as velocidades, as temporalidades, as direções e os interesses que regem sua relação com o espaço público.

O espírito romântico e o *flâneur* se colocam em uma posição de confronto com o mundo real e desafiam as estruturas; porque inconformados com a realidade, buscam na arte, na literatura, no misticismo, alguma experiência que está além. Como escreve Nunes⁹, “o próprio elemento romântico seria (...) o perpétuo esforço para apreender aquilo que se desvanece”. A melancolia e a ironia desses indivíduos provêm daí: sabem que buscam algo que não pode mais ser encontrado, algo que está sutilmente saindo de cena.

Para Bornheim¹⁰, é possível pensar o Romantismo a partir do desejo pela unidade. Se voltarmos ao pensamento de Fichte, a proposta de um princípio primeiro - o Eu - como solução da oposição entre mundo da natureza e mundo da sensibilidade de Kant, podemos relacionar o desejo pela unidade com a necessidade de um princípio básico organizador da realidade. Mas essa unidade também se expressa pelo conflito entre a “limitação do real e a infinitude do ideal”¹¹. É daí que se origina o sentimento nostálgico que predomina no espírito romântico. O indivíduo que se sabe finito, que



está condenado à finitude, mas consegue sentir e imaginar o infinito.

O tempo no espírito romântico é essa nostalgia, esse desejo de unidade diante de um impasse que a própria realidade apresenta ao indivíduo - sua finitude. O *flâneur*, como personagem da modernidade e do espírito romântico, se distancia do uso normativo do espaço urbano porque propõe uma outra temporalidade para esse espaço. De uma certa forma, o caminhar despreocupado atua como uma resistência ou como um ato subversivo a favor de um outro tempo, como indaga Nunes¹², “que maior afronta do que o exibicionismo do ócio?”. E como complementa Gros¹³,

caminhar é pôr-se fora do caminho: ocupar uma posição marginal com relação aos que trabalham, marginal às autoestradas de alta velocidade, marginal aos produtores de lucro e de miséria, aos exploradores, aos trabalhadores esforçados.

O deslocamento visando o achar-se pode ser lido, então, como uma atividade dentro de uma linhagem de valorização da subjetividade e da individualidade que explora, entre outras coisas, um tempo individual e subjetivo.

Entendemos também que o tempo é uma importante questão para a *Land Art*, tendência contemporânea à qual o artista americano Robert Smithson pode ser vinculado. Em geral, obras da *Land Art* são definidas como obras de arte que propõem reflexões sobre o espaço e o tempo, porque ocorrem em espaços distintos dos habituais destinados à arte e porque são efêmeras e/ou experimentam a passagem do tempo. Sobre o primeiro aspecto, a historiadora da arte Tonia Raquejo (2015) salienta que as viagens espaciais e, principalmente, o registro do primeiro homem a pisar na lua, em 1969, constroem aquilo que ela intitula de cultura do cósmico na sociedade americana. Essa cultura estaria manifesta na cultura popular - a autora cita o filme *2001 - Uma Odisséia no Espaço*, de 1968 - e também nas manifestações artísticas americanas da época, como a *Land Art*. A fotografia da pegada do homem na lua, esse grande passo para a humanidade, viria a representar o domínio de um território que antes era apenas imaginado. Para Raquejo, essa fotografia também diz sobre a forma com que a sociedade americana se relaciona com o espaço, seu desejo de conquistar e deixar sua marca no território como uma forma de apropriação e domínio.



Na *Land Art* essa cultura cósmica se manifestaria na busca pelos espaços vazios, abandonados, desérticos, que se assemelhariam ao espaço e a superfície lunar. A busca por esses espaços também reflete o segundo grande interesse dessas obras, o tempo. A *Land Art* parece propor uma proximidade com tempos remotos e culturas extintas, como o neolítico e o período pré-colombiano, interesse que pode ser constatado na quantidade de publicações feitas à época e que se tornaram largamente populares¹⁴.

No entanto, o entendimento do tempo na *Land Art* não é cronológico, nem biológico. No livro *Chronophobia*, a historiadora da arte Pamela Lee escreve sobre a compreensão de tempo do historiador da arte americano George Kubler (1912-1996) aplicada a seus estudos da arte pré-colombiana e como essa compreensão foi apropriada pelos artistas americanos dos anos 60, aos quais a autora atribui um grande interesse pelo tempo. Kluber propõe um entendimento topológico do tempo, onde haveria uma sobreposição de diferentes momentos e, portanto, uma proposta de leitura crítica de Hegel, para quem o futuro será sempre uma superação do presente. Para Kluber, a produção artística seria como um jogo entre os diferentes tempos. Ao invés de pensar a arte através do tempo biológico - nascimento, auge e superação -, a produção artística seria orientada pelo tempo não-linear. Essa compreensão não é orientada pela lógica do progresso e, portanto, não reproduz a crença no futuro como uma superação. O futuro nada mais é do que desdobramentos possíveis do passado e do presente.

É nessa direção que se localiza a obra *The Monuments of Passaic* (1967) de Robert Smithson, trabalho composto de seis fotografias feitas em uma caminhada em Passaic, no estado de Nova Jersey, EUA, cidade natal do artista. Passaic é, então, uma cidade em pleno processo de industrialização e Smithson caminha pela cidade em um sábado, dia em que as máquinas e as atividades nas construções estão paradas. Nessa paisagem, o artista se dedica a encontrar cenas e objetos que intitula de monumentos e fotografa.

Smithson também escreve um texto onde relata seu trajeto por Passaic, que se intitula *Um Passeio pelos Monumentos de Passaic, Nova Jersey* e que foi publicado na



revista *ArtForum* em 1967. Ele inicia seu relato com o seu percurso até Passaic. Quando está dentro do ônibus, se depara com o primeiro monumento (fig. 1), uma ponte, a qual ele intitula *Monumento de Direções Deslocadas*, uma alusão à movimentação dos eixos da ponte que se suspendem em direções opostas (Norte e Sul) para possibilitar a passagem de embarcações. O segundo monumento apresentado são “suportes de concreto que sustentavam a parte traseira de uma nova rodovia em processo de construção”¹⁵. E ao olhar para as máquinas de construção, paradas - pois caminha em um sábado - remete a animais pré-históricos e dinossauros. Caminhando pela estrada em construção, identifica o terceiro monumento,

uma draga com um longo cano acoplado. O cano era sustentado em parte por uma armação de pontões, enquanto o resto dele se estendia por aproximadamente três quarteirões ao longo da margem do rio até desaparecer dentro da terra¹⁶.



Figura 1: SMITHSON, Robert. *Monuments of Passaic* (The Bridge Monument Showing Wooden Side-walks). Nova Jersey. 1967. 1 de 6 fotografias. The National Museum of Art, Architecture and Design, Oslo, Norway. Altura: 300 pixels. Largura: 289 pixels. 21,5 Kb. Formato JPEG. Disponível em: <https://www.robertsmithson.com/photoworks/300/monument-passaic_300.jpg>. Acesso em: 10 nov. 2018.

E então a fonte monumental (fig. 2),

seis canos largos esguichando a água do tanque para o rio. Constituíam-se assim uma fonte monumental, de onde saíam seis chaminés horizontais que pareciam estar inundando o rio com fumaça líquida. O grande cano estava conectado de algum modo enigmático à fonte infernal. Era como se o cano estivesse secretamente sodomizando algum orifício tecnológico escondido, levando um monstruoso órgão sexual (a Fonte) ao orgasmo¹⁷.



Figura 2: SMITHSON, Robert. Monuments of Passaic (The Fountain Monument-Bird's Eye View). Nova Jersey. 1967. 1 de 6 fotografias. The National Museum of Art, Architecture and Design, Oslo, Norway. Altura: 300 pixels. Largura: 297 pixels. 22,4 Kb. Formato JPEG. Disponível em: <https://www.robertsmithson.com/photoworks/300/monument-passaic-det3_300.jpg>. Acesso em: 10 nov. 2018.

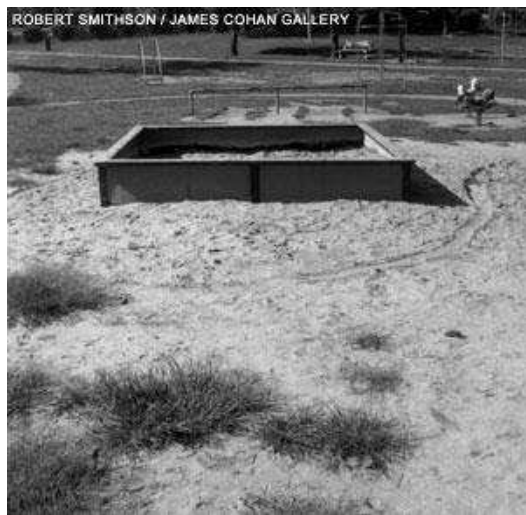


Figura 3: SMITHSON, Robert. Monuments of Passaic (The Sand-Box Monument). Nova Jersey. 1967. 1 de 6 fotografias. The National Museum of Art, Architecture and Design, Oslo, Norway. Altura: 297 pixels. Largura: 300 pixels. 50 Kb. Formato JPEG. Disponível em: <https://www.robertsmithson.com/photoworks/300/monument_det4_300.jpg>. Acesso em: 10 nov. 2018.

Mas ao olhar para uma placa que indica tudo que ainda irá acontecer nessa paisagem, Smithson a associa a uma ruína ao avesso. A placa contém as informações técnicas de uma obra, e traz consigo tudo o que será realizado nesse espaço em plena transformação. A ruína ao avesso seria oposta à ruína romântica porque se degrada antes mesmo de existir e remete a uma temporalidade diferente. A ruína romântica se refere a um passado glorioso, a um momento histórico que queremos celebrar. Mas a ruína ao avesso não tem passado. Passaic não tem passado, apenas futuro, apenas uma placa indicando o que possivelmente virá a ser o futuro.

Após breve parada, Smithson continua sua trajetória em um desinteressante estacionamento, que identifica como um monumento plano. O último monumento

descrito é uma caixa de areia que poderia ser também uma maquete do mundo após a dissolução dos continentes e a extinção dos oceanos, onde apenas sobraria areia.

Todos esses monumentos estariam dentro de um campo expandido do tédio, segundo Jacopo Crivelli Visconti¹⁸. Essas paisagens de Passaic - onde nada acontece e mesmo assim são nomeadas monumentos, portanto dignas de serem rememoradas - são paisagens absolutamente banais. A ação de Smithson poderia se assemelhar aos passeios dadaístas e aos *ready-mades* de Duchamp. Smithson e os dadaístas trabalham com a aleatoriedade em seus percursos e escolhem objetos de natureza industrial e banal. A obra Fonte (1917) de Marcel Duchamp também se relaciona com os monumentos de Smithson por retomar a tradição no mundo da arte, principalmente do campo escultórico, a partir de seu título.

Robert Smithson tradicionalmente está vinculado à *Land Art*, principalmente devido a seu trabalho de maior notoriedade, *Spiral Jetty* (1970), espiral construída com rochas na margem do *Great Salt Lake* em Utah, nos Estados Unidos. No entanto, essa vinculação é uma simplificação da trajetória individual do artista que não permite uma abordagem que atenda à complexidade do conjunto vasto e diverso de suas obras, que inclui diferentes estratégias. Uma das estratégias de Smithson é o trânsito entre ambiente aberto e fechado, como ocorreu na série *Yucatan Mirror Displacements* (1-9), conjunto de nove fotografias tiradas no México onde o artista dispôs espelhos em diferentes paisagens. Ao desenvolver essa série de fotografias, Smithson também escreve um texto onde narra seu percurso por Yucatan e descreve os nove sites que fotografa. Finaliza a narrativa com as observações:

If you visit the sites (a doubtful probability) you find nothing but memory-traces, for the mirror displacements were dismantled right after they were photographed. The mirrors are somewhere in New York. The reflected light has been erased. (...) Yucatan is elsewhere.¹⁹

Quando Smithson opta por sair do espaço artístico dos museus e galerias comerciais, ele volta seu olhar para locais em deterioração, lugares isolados como o subúrbio da cidade de Passaic, para o México, para a Antártica e para lugares imaginários. Mas a ideia de que sua obra é uma crítica ao mercado e ao sistema de arte não se conclui porque o trabalho de Smithson é justamente esse ir-e-vir entre interior e exterior,



ou aquilo que ele chamou de *site* e *non-site*. O *site* é o lugar real onde a obra ocorreu. No caso da obra *Monuments of Passaic*, o *site* é o subúrbio de Passaic, local onde Smithson caminhou e encontrou seus monumentos. O *non-site* são as fotografias e os outros registros que ele realizou e expôs. A distinção entre esses dois lugares nos leva à compreensão de que algo se perde entre o *site* e *non-site*. A experiência de estar em Passaic e observar esses monumentos em seu local original não estará disponível para o espectador, que tem à sua disposição apenas as fotografias. O foco do trabalho não está nas fotografias, mas na experiência de realizar a obra, de escolher os monumentos, de caminhar por esse espaço, nas relações criadas entre Smithson, Passaic e os monumentos. Como Smithson escreve sobre a série *Yucatan Mirror Displacements*, Yucatan está em outro lugar, não está nas fotografias, nem no reflexo dos espelhos. O que temos a nosso alcance é apenas uma lembrança, vestígios da passagem do artista por este local.

No texto *A Sedimentation of the Mind: Earth Projects*, de 1968, o artista escreveu sobre a arte como experiência.

A great artist can make art by simply casting a glance. A set of glances could be as solid as anything or place, but the society continues to cheat the artist out of his “art of looking,” by only valuing “art objects.” The existence of the artist in time is worth as much as the finished product.²⁰

Smithson não está escrevendo sobre *Monuments of Passaic*, mas esse trecho esclarece que a obra de arte poderia ser a sua própria jornada em Passaic e seu olhar sobre os monumentos. Os non-sites existem pela demanda de uma obra de arte material, física, palpável e que possa ser compartilhada, mas não são mais importantes do que o tempo vivido naquele local.

Quando Smithson volta-se para o subúrbio de Nova Jersey, ele entende esse espaço como a margem do grande centro que é Nova Iorque. Passaic é um lugar despersonalizado porque pretende ser um reflexo de Nova Iorque. Os subúrbios americanos poderiam se aproximar daquilo que o antropólogo francês Marc Augé (1935-) caracteriza como não-lugar. Não-lugares são espaços desprovidos de personalização, espaços normatizados e homogêneos, como aeroportos e hotéis. Nesses espaços homogeneizados, a individualidade e a subjetividade tendem a ser



anuladas em virtude do esvaziamento de significados no espaço. No texto *The Crystal Land* de 1966, Smithson oferece uma descrição de Passaic:

From the top of the quarry cliffs, one could see the New Jersey suburbs bordered by the New York City skyline. The terrain is flat and loaded with 'middle income' housing developments with names like Royal Garden Estates, Rolling Knolls Farm, Valley View Acres, Split-level Manor, Babbling Brook Ranch-Estates, Colonial Vista Homes-on and on they go, forming tiny boxlike arrangements. Most of the houses are painted white, but many are painted petal pink, frosted mint, buttercup, fudge, rose beige, antique green, Cape Cod brown, lilac, and so on. The highways crisscross through the towns and become man-made geological networks of concrete. In fact, the entire landscape has a mineral presence. From the shiny chrome diners to glass windows of shopping centers, a sense of the crystalline prevails.²¹

Ao estabelecer essa relação entre centro e periferia, Smithson debate as contradições que permeavam a sociedade americana da época. Como escreve Raquejo, “los artistas del land art americano se van a debatir entre una imagen de su país científicamente atractiva y otra imagen política y social cada vez más negativa y represora”²². Conviviam a cultura americana que promoveu a chegada do homem à lua e, portanto, renovava as possibilidades do futuro, e a cultura americana que presenciava a Guerra do Vietnã, em que se constatava aonde tecnologia e progresso poderiam levar a humanidade.

Ao transitar entre Nova Iorque e Passaic, Smithson também aponta para o contraste entre o grande centro onde se concentram os serviços, os produtos e todo o estilo de vida que os Estados Unidos exportam e, do outro lado, o subúrbio, que se encontra em plena reforma para atender aos interesses dos grandes centros. O subúrbio, por mais que tenha suas características próprias, está sempre à margem do centro, tem sempre como referencial o centro - o outro, tudo aquilo que ele não é, mas no qual se espelha.

A imagem espelhada é frequente na produção artística de Smithson, além da série *Yucatan Mirror Displacements (1-9)*, diversos *non-sites* são produzidos utilizando espelhos. Uma possível leitura para esse material pode ser feita a partir do desejo romântico de unidade descrito por Bornheim. De uma certa forma, a obra de Smithson é permeada de dualismos: periferia e centro; *site* e *non-site*; progresso e entropia. O uso desse material permitiria aproximar diferentes espaços e, portanto,



diferentes tempos, como uma tentativa de construção de unidade. Com os *non-sites*, Smithson cria uma situação onde estes dois opostos - interior e exterior - não se anulam, mas convivem em uma terceira categoria que supõe a unidade.

Se pensarmos esses dualismos de Smithson aplicados à ideia de tempo - finitude e infinitude - os *non-sites* podem ser entendidos como tentativas de tornar infinito aquilo que é finito - a experiência. Com isso, volta-se novamente a Baudelaire e sua compreensão do artista como homem da multidão, aquele que capta o eterno em meio ao fugidio. A trajetória de Smithson tem como característica o deslocamento físico, suas ações ocorreram em diversos territórios e o artista se desloca em uma ação próxima a *flânerie*. Transita se deixando impressionar pelas possibilidades dos diferentes lugares. Mantém um olhar atento para o que o lugar pode lhe oferecer, quais possibilidades artísticas o lugar lhe oferece. Sua postura se assemelha a de um cientista ou de um pesquisador: fotografa, registra, coleta, faz anotações, tece relações entre diferentes áreas. Se deixa levar pela experiência de estar em algum lugar. Essa postura de cientista se manifesta também no texto de Smithson que se assemelha a um diário de bordo.

Finitude e infinitude aparecem no texto *Um Passeio pelos Monumentos de Passaic* em diversos momentos. No monumento do estacionamento, ele reflete sobre esse futuro que pode ser tedioso e, portanto, fazer ecoar a eternidade, como uma sensação de repetição eterna.

Esse monumental terreno de estacionamento dividia a cidade em duas, transformando-a em espelho e reflexo – mas o espelho ficava trocando de lugar com o reflexo. Não se sabia nunca de que lado do espelho se estava. Não havia nada de interessante ou mesmo estranho a respeito daquele monumento plano; contudo, ele ecoava um tipo de ideia-clichê da infinidade.²³

Novamente se retoma a imagem do espelho, nesse caso para ressaltar a imagem repetitiva, onde não é possível identificar o que é estímulo e o que é reflexo. A imagem de futuro de Smithson é assoladora, nada mais do que uma sucessão de algo sempre igual, o futuro é tedioso, tal qual o monumento do estacionamento. A sensação de infinidade tem origem na percepção de uma paisagem apática e repetitiva.



Ao escrever sobre o caminhar, Gros aponta para a sensação de eternidade que essa atividade proporciona.

A primeira eternidade com que deparamos é a das pedras, do movimento das planícies, das linhas do horizonte: tudo isso resiste. E estarmos confrontados a essa solidez proeminente acima de nós é que faz com que os fatos miúdos, as pobres novidades fiquem parecendo grãos de poeira varridos pelo vento. É uma eternidade imóvel, que vibra sem sair do lugar. Caminhar é passar pela experiência dessas realidades que insistem, sem fazer barulho, humildemente - a árvore que cresceu em meio aos rochedos, o pássaro à espreita, o riacho encontrando seu curso - sem qualquer expectativa. (...) Estou diante dessa montanha, ando em meio a altas árvores e penso: eles estão aí. Estão aí, não me esperaram, aí desde sempre. Anteciparam-se a mim indefinidamente, continuarão muito depois de mim. Há de qualquer maneira de chegar o dia em que nós também deixaremos de ser preocupados, monopolizados por nossas incumbências, aprisionados por elas - não esquecendo que, em grande parte, nós é que as inventamos e as impomos a nós próprios. Trabalhar, amontoar economias, estar perpetuamente à espreita para não perder nada no que diz respeito às oportunidades de crescer na carreira, para cobiçar tal posição, acabar às pressas, ficar preocupado pelos outros. Fazer isso, dar uma passada para ver aquilo, convidar fulano: obrigações sociais, modas culturais, assoberbamentos... Estar sempre a fazer alguma coisa, mas ser? Deixa-se isso para mais tarde: há sempre algo mais importante para fazer. Vamos deixar para amanhã. Mas amanhã já chega com a carga de tarefas de depois de amanhã. Túnel sem fim. E chamam isso de viver. (...) A tal ponto que, no final das contas, a única saída que resta é a melancolia ou a morte. Não se faz nada ao caminhar, só se caminha. Mas não ter nada para fazer exceto caminhar permite resgatar o puro sentimento de ser.²⁴

Esse trecho de Gros reflete sobre a possibilidade de se desligar do cotidiano e se conectar com sua própria existência através da caminhada, se encontrar com aquilo que é eterno, ou seja, aquilo que se contrapõe às efemeridades do mundo ordinário. A caminhada de Smithson não objetiva um desligamento das pressões cotidianas, mas ele esbarra com efemeridades e eternidades que se contrastam o tempo todo. Nesse ponto, cabe ressaltar que as observações de Smithson sobre o tempo são sobrepostas àquilo que ele vê. Em *Monuments of Passaic*, Smithson encontra seus monumentos e estes funcionam como gatilhos que acionam reflexões interiores. Além dos objetos físicos, Smithson encontra uma experiência.

Se voltarmos à ideia de Solnit, de que andar é explorar as topografias do mundo e da mente, ao caminhar por Passaic, Smithson caminha também sobre si mesmo. Em uma leitura mais objetiva, o artista caminha em sua cidade natal, uma paisagem bastante familiar, que muito possivelmente traz recordações de tempos passados.



Em uma leitura metafórica, se deslocar e escolher monumentos é também falar de si mesmo porque as escolhas dos caminhos e as escolhas dos monumentos são ações absolutamente individuais e refletem os interesses e as percepções desse artista. As relações que Smithson cria nos dizem muito sobre o próprio Smithson. Há uma fusão entre a topografia geográfica, o espaço físico e a topografia mental, as reflexões de Smithson.

Uma das passagens mais interessantes do texto de Smithson, onde ele oferece sua percepção do que seria o futuro, ocorre ao olhar a paisagem repetitiva do estacionamento.

Estou convencido de que o futuro está perdido em algum lugar nos depósitos de lixo do passado não histórico; está nos jornais de ontem, nos anúncios insípidos de filmes de ficção científica, no falso espelho de nossos sonhos rejeitados.²⁵

Nesse trecho fica clara sua visão de um futuro que não existe, uma crença no progresso e no futuro que não poderá ser alcançada simplesmente porque não está ao alcance. A ideia de futuro nada mais é do que as expectativas que se criam, mas que não se consolidam porque o presente trata de construir novas expectativas.

Em certa altura do texto em que relata sua caminhada por Passaic, Smithson escreve “não vou chegar a essas crassas conclusões antropomórficas. Vou simplesmente afirmar: ‘Era isso que estava lá’”²⁶. De fato, os monumentos já estavam lá e continuaram depois dele. A existência destes objetos e deste espaço físico não necessitavam do artista. Mas essa separação entre o que estava lá e Smithson não existe no momento da experiência. Neste momento, essas duas instâncias estão fundidas, os monumentos e a caminhada se constroem nessa relação de mútua interferência. A paisagem suscita reflexões e percepções em Smithson; Smithson constrói essa paisagem com seu olhar.

Os trajetos do *flâneur* em Paris e os de Smithson em Passaic não nos dizem muito sobre esses lugares. Para conhecer Passaic, a experiência de Smithson oferecerá apenas a percepção de Smithson sobre esse espaço, aquilo que movimentou alguma reflexão do artista. Ao lermos o texto *Um Passeio pelos Monumentos de Passaic, New Jersey* e vermos as imagens dos monumentos, entramos em contato com as



elaborações de Smithson sobre esse espaço, a paisagem construída pelo artista.

No subúrbio, esse não-lugar, o artista propõe uma relação com os diversos tempos existentes em Passaic. No entanto, essa relação não é um desejo de um tempo que não volta, um saudosismo de outra época. A relação de Smithson com a paisagem não é a mesma que a dos românticos do século XIX, de uma grande consternação diante da paisagem, do sublime. Embora se entenda que exista uma sobrevivência do espírito romântico nas ações de Smithson, isso não quer dizer que seu entendimento da paisagem, do tempo e da nostalgia sejam os mesmos.

Partindo da ideia de tempo topológico de Kluber - sabe-se que Smithson foi leitor do livro *Shape of Time* deste autor - o que Smithson faz é uma sobreposição de tempos. Sobre essa ideia, escreve Raquejo,

Através de su relación con la Naturaleza, el artista se asocia a un mundo remoto, el de sus orígenes primitivos. Este aparente regreso a culturas primigenias no ha de entenderse como una proyección nostálgica del pasado, sino como una mirada crítica que revisa la actualidad con cierta sospecha. (...) Es decir, la consigna para los artistas del land art no sería tanto un regresar nostálgico a los orígenes de la Humanidad, sino una alarma que se dispara para indicarnos que todavía somos tal y como fuimos, y que en el hecho de ser así radican misteriosamente las posibilidades de nuestro futuro.²⁷

Desse modo, se chega ao conceito de entropia de Smithson que implica em perceber que a Terra possui recursos limitados e que em algum momento entrará em colapso, inevitavelmente. Diante disso, o campo da arte deveria aprender a lidar com a entropia e não buscar formas de evitá-la ou desacelerá-la. Um dos caminhos seria a reabilitação de ruínas industriais. Em uma sociedade que produz dejetos na mesma medida em que produz objetos de consumo caberia ao artista propor soluções para esses dejetos, não para torná-los outra coisa, não como recicladores, mas sim para encontrar algo poético ou estético em tudo aquilo que foi desprezado, inutilizado, esquecido. Trata-se de perceber que o processo entrópico é irreversível e que caberia à sociedade, e à arte em específico, buscar uma experiência em meio a transitoriedade. Abandonar o estado de *oblivion* e fazer emergir uma possibilidade de encontrar-se presente no fluxo do tempo.



Suas reflexões sobre a entropia ocorrem a partir de seu último monumento, uma caixa de areia ou uma maquete do deserto. Esse monumento serve para apresentar um possível futuro de destruição a partir de um objeto lúdico para crianças. Para entender a entropia, Smithson propõe uma experiência: imaginar a caixa de areia dividida com areia branca de um lado e areia preta do outro. Se uma criança correr no sentido horário, as areias se misturam. Se a criança voltar a correr, mas no sentido anti-horário, a areia não retornará ao seu estado original, pelo contrário, se misturará cada vez mais. E ainda vai além em suas reflexões: se a experiência for filmada, possibilitando ver a ação em seu sentido oposto, a mídia que armazena a ação um dia entrará em deterioração e se perderá. Não existem mecanismos que impeçam o movimento entrópico.

Smithson e o *flâneur* se aproximam devido ao desvio em relação a uma norma hegemônica. De uma certa forma, ambos se localizam em tempos de transição. O *flâneur* em uma Paris que se moderniza, Smithson em uma Passaic que se industrializa. Em ambos os espaços, não estava claro para onde essas transformações levariam a sociedade, como se fossem momentos de suspensão. Mas ambos se colocam à margem desse processo e compartilham uma postura *blasé*, indiferente, irônica: estão envolvidos em suas próprias reflexões e percepções enquanto o mundo à sua volta continua em seu tempo fugidio. Ambos se relacionam com o tempo de modo distinto do comumente propagado; ao invés de uma esperança utópica em um futuro próspero, olham para o tempo com uma espécie de desconfiança.

Também é possível pensar ambas as figuras como criadoras de micronarrativas individuais. Se a pós-modernidade é o momento de crise nas grandes narrativas como escreve Jean-François Lyotard (1924-1998), os monumentos de Smithson - e também a experiência na cidade do *flâneur* - podem ser lidas como tentativas de construção de micronarrativas. Tradicionalmente, os monumentos representam os eventos e os personagens históricos de um grupo social, aquilo que constrói a memória coletiva do grupo. Quando Smithson acha seus monumentos, escolhidos e nomeados a partir de uma lógica que é somente sua, ele se opõe a essa grande



narrativa de eventos que consolidam um tempo progressivo que deve ser rememorado. Os sentidos construídos por Smithson só possuem validade para ele mesmo, não servem para construir a memória de Passaic, dos Estados Unidos ou da América. Seus monumentos são um voltar-se para si mesmo, para pensar a si mesmo.

O texto *Um Passeio pelos Monumentos de Passaic*, escrito em primeira pessoa, evidencia que se trata da percepção de Smithson ao caminhar por Passaic, se assemelha a uma espécie de diário de bordo. As referências literárias são várias e se mesclam às suas próprias narrativas. O artista inicia o relato com duas citações literárias. A primeira é do escritor americano Henry Kuttner (1915-1958), autor de ficção científica e fantástica, e retirada do livro *Jesting Pilot*, ficção sobre um futuro apocalíptico.

Ele riu com brandura: 'Eu sei: Não há saída. Não pela Barreira. Talvez isso não seja o que eu queria, afinal. Mas isso... isso... – Ele olhou fixamente para o Monumento – Parece tudo errado algumas vezes. Eu simplesmente não consigo explicar. É a cidade toda. Isso faz com que eu me sinta fora de controle. Então fico tendo esses flashes...' ²⁸

Diante de um futuro com guerras e destruição, um grupo de construtores desenvolve uma cidade nova e a separa do restante do mundo por uma barreira intransponível. Para que os sobreviventes possam viver de modo saudável, sem neuroses, nesse ambiente confinado, os construtores optam por manter os habitantes da cidade em uma constante hipnose, que é renovada com os monumentos espalhados pela cidade.

A civilização é um ambiente artificial. Com as máquinas que eram necessárias, a cidade tornou-se tão artificial que ninguém poderia viver nela. Os construtores obtiveram sua eficiência; eles fizeram a cidade para que ela pudesse existir indefinidamente, fornecendo todo o ar, água, comida e energia necessária. As máquinas cuidaram disso. Mas essas máquinas! A energia necessária e liberada foi ligeiramente inconcebível. Tinha que ser liberado, é claro. E foi. Em luz e som e radiação - dentro da área de cinco milhas sob a Barreira. Qualquer um que vivesse na cidade teria desenvolvido uma neurose em dois minutos, uma psicose em dez, e teria vivido um pouco mais do que isso. Assim, os construtores tinham uma cidade eficiente, mas ninguém podia usá-la. Houve uma resposta. Hipnose. Todo mundo na cidade estava sob hipnose. Era a hipnose telepática seletiva, com os chamados Monumentos - poderosas máquinas hipnópédicas - como os dispositivos de controle. ²⁹



O trecho que Smithson opta por citar em seu relato é quando o personagem Bill Norman dá indícios de que a hipnose não o havia dominado. Ele olha o Monumento e percebe que há algo errado. De fato, na narrativa descobre-se que o Monumento não tivera efeito em Bill, de modo que ele conseguia ver a cidade como ela de fato era, inabitável. O monumento nesta cidade ficcional de uma certa forma se assemelha ao que o monumento é para a nossa cidade - uma lembrança daquilo que somos, um discurso que reforça a ideia de coletividade. Apesar desta realidade ficcional possuir um sentido perverso - os habitantes desta cidade viviam em hipnose contínua -, os nossos monumentos também reforçam quem somos, onde estamos e a que grupo pertencemos. Eles nos contam uma história, uma narrativa, e muitas vezes não somos capazes ou não temos os meios para verificar sua credibilidade.

O monumento dessa ficção dialoga com o que Smithson considera que é o novo tipo de monumento que se opõe ao tradicional. O monumento tradicional é aquele que nos remete a um passado, nos faz lembrar uma tradição, indica os principais personagens de uma narrativa histórica. O novo monumento, ao contrário, nos faz esquecer de um futuro. Os monumentos da ficção mantinham os indivíduos em um permanente estado de hipnose, impedidos de se relacionar com o seu tempo, impedidos de realmente conhecer o espaço em que estão - um estado de *oblivion*, completo desconhecimento da situação em que se está, um esquecimento de si. A monotonia e a repetição, tradicionais nos subúrbios pobres em estímulos, são espaços ideais para esse estado de *oblivion*.

Existem diversas outras referências textuais na narrativa de Smithson. Na segunda frase do texto, ele revela que comprou o New York Times e o livro *Earthworks* e sua primeira ação é folhear esse material e nos indicar seu percurso entre imagens e textos. Na verdade, o primeiro percurso relatado é este, entre as páginas do livro e do jornal, onde Smithson leva o olhar do leitor para seus pontos de interesse: a seção de artes, a liquidação de obras de arte, a exposição a que foi convidado, uma descrição da pintura de paisagem que ilustra a reportagem, as manchetes, as propagandas, a capa do livro. Nesse percurso, há também uma passagem pelo



tempo. Com a narrativa de Smithson somos levados a diversos tempos - o futuro, a exposição que o artista ainda visitará, o mobiliário dos séculos XVIII e XIX, os edifícios góticos. Circulamos por essas imagens em uma sobreposição de temporalidades, onde todas coexistem e se organizam a partir da narrativa do artista.

Além das citações literárias, Smithson insere o conteúdo de placas e do aviso da caixa do filme fotográfico da Kodak. Essas leituras contrastam os textos de Smithson com os textos da própria Passaic. Nota-se que ele não está alheio ao ambiente a sua volta, utiliza esses conteúdos que o lugar lhe oferece para construir suas próprias observações. É a partir da leitura de uma placa que chega a seu conceito de ruína ao avesso. Do mesmo modo que o *flâneur*, Smithson se entrega e se encontra nesse percurso, esbarra propositalmente nos estímulos que esse espaço pode lhe oferecer e os utiliza como fonte de suas reflexões.

Se o subúrbio é formado por uma série de não-lugares que estimulam uma relação de esquecimento, seja pelo excesso de estímulos, seja pela ausência destes, a experiência de Smithson no espaço público nos parece ser uma espécie de resistência e convite a uma vivência subjetiva nesses não-lugares. Como afirma a pesquisadora Martha Telles³⁰,

Os inúmeros deslocamentos aos monumentos contemporâneos podem ser percebidos como convite ao espectador para uma espécie de arqueologia no presente. Pensadas em termos de “viagem-tempo”, o recolhimento e o processamento de informações latentes na paisagem entrópica possibilitariam outras formas de relação com mundo. Identificar e adicionar temporalidade aos entulhos, à arquitetura local, enfim, aos elementos que compõem a paisagem suburbana, é uma estratégia para transformar esse cenário abstrato e caótico em espaço de experiência pessoal e, posteriormente, em uma espécie de caos organizado pela linguagem, permitindo manter os polos de tensão de sua dialética.

Apesar de Smithson nos oferecer uma espécie de convite à experiência individual em não-lugares e apesar de entendermos que ele encontra a si mesmo enquanto caminha por Passaic, a ideia do achar-se não pode ser entendida apenas pelo prisma otimista de uma experiência positiva. Há um sentido trágico e, portanto, romântico, na experiência do deslocamento de Smithson. O que o artista nos diz é que o mundo



tal qual o conhecemos está em deterioração, inevitável e irreversivelmente. Absolutamente tudo está em vias de ser perdido. O que o artista faz é tentar se agarrar a algo, tentar encontrar algo, que possibilite a experiência em um mundo fadado à perda.

Na obra *Spiral Jetty*, Smithson construiu um píer de pedras nas margens de um lago. Por estar à mercê dos fenômenos naturais, a espiral já esteve em diversas condições, experimentou diferentes níveis de água, inclusive chegou a desaparecer por longos períodos, e atualmente está coberta de sal dos resíduos da água. Devido às mudanças do lago, hoje se localiza a mais de 1 km das margens no sentido do continente de modo que não é mais tocada pela água (fig. 4). Smithson criou uma situação onde podemos ver a passagem do tempo e dos fenômenos, e nos diz que nessa obra - e no mundo - tudo pode ser perdido, a obra experimenta sua própria entropia. A experiência do público de entrar dentro do lago através da espiral e vislumbrar uma paisagem que não poderia ser vista no estado natural da paisagem não existe mais. O píer de Smithson é atualmente uma espiral de pedras cobertas de sal a 1 km da margem de um lago.

Smithson encontra uma experiência nos sites, mas *Spiral Jetty*, *Passaic*, *Yucatan* estão em outro lugar. O *flâneur* e Smithson são melancólicos e irônicos porque, no fundo, buscam algo que talvez não possa mais ser encontrado. Achar-se é apenas outra faceta de perder-se.

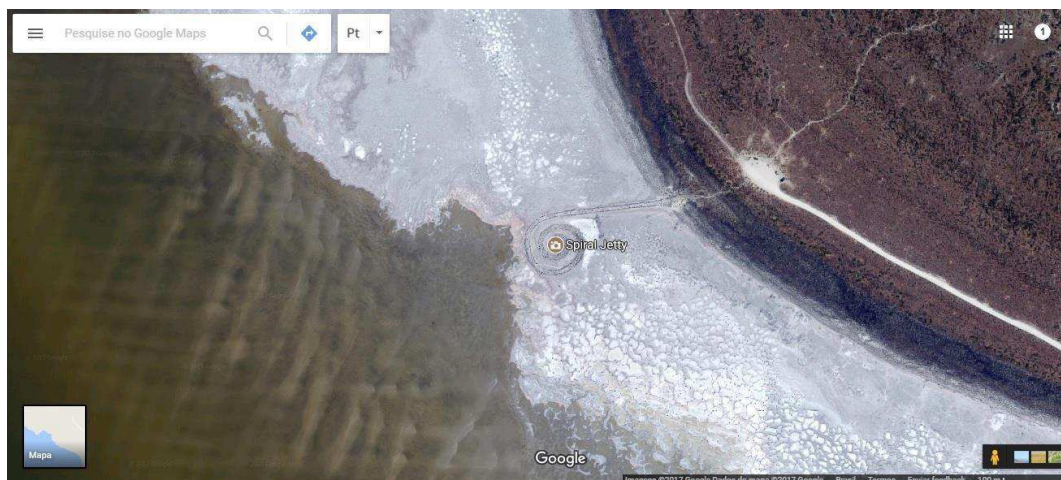


Figura 4: Imagem de satélite Spiral Jetty, no Great Salt Lake, Utah, EUA, retirada do Google Maps. 2017. Disponível em: <<https://www.google.com.br/maps/@41.437698,-112.6709945,17.03z>>. Acesso em: 07 de novembro de 2017.

Notas

¹ Solnit, 2016, p. 34.

² Nunes, 2013, p. 58.

³ Bornheim, 2013, p. 86.

⁴ Ibidem.

⁵ Baudelaire, 2011, p. 121.

⁶ Baudelaire, 2010, p. 35.

⁷ Benjamin, 2007, p. 217.

⁸ Nunes, 2013, p. 53.

⁹ Ibidem, p. 68.

¹⁰ Bornheim, 2013, p. 91.

¹¹ Ibidem, p. 92.

¹² Nunes, 2013, p. 69.

¹³ Gros, 2010, p. 98.

¹⁴ Raquejo, 2015, p. 19.

¹⁵ Smithson, 2012, p. 164.

¹⁶ Ibidem, p. 165.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Visconti, 2014, p. 64.

¹⁹ Se você visitar os sites (uma probabilidade duvidosa), você não encontrará mais do que traços de memória, pois os deslocamentos do espelho foram desfeitos logo após serem fotografados. Os espelhos estão em algum lugar em Nova York. A luz refletida foi apagada. (...) Yucatan está em outro lugar. (Smithson, 1996, p. 132-133, tradução nossa).

²⁰ Um grande artista pode fazer arte simplesmente lançando um olhar. Um conjunto de olhares pode ser tão sólido quanto qualquer coisa ou lugar, mas a sociedade continua a enganar o artista de sua "arte de olhar", apenas valorizando "objetos de arte". A existência do artista no tempo vale tanto quanto o produto acabado. (Ibidem, p. 112, tradução nossa).

²¹ Do topo das falésias da pedreira, podia-se ver os subúrbios de Nova Jersey, limitados pelo horizonte da cidade de Nova York. O terreno é plano e carregado com empreendimentos habitacionais de "renda média" com nomes como Royal Garden Estates, Rolling Knolls Farm, Valley View Acres, Split-level Manor, Babbling Brook Ranch- Estates, Colonial Vista Homes, e assim por diante eles seguem, formando pequenos arranjos em forma de caixa. A maioria das casas são pintadas de branco, mas muitas são pintadas de pétala rosa, menta fosco, buttercup, fudge, rosa bege, verde antigo, marrom Cape Cod, lilás e assim por diante. As rodovias atravessam as cidades e se tornam redes geológicas de concreto construídas pelo homem. Na verdade, toda a paisagem tem presença mineral. Das lanchonetes brilhantes a janelas de vidro dos centros comerciais, prevalece um senso de cristalino. (Ibidem, p. 8, tradução nossa).

²² "Os artistas da *Land Art* norte-americana vão debater entre uma imagem cientificamente atraente de seu país e outra imagem política e social cada vez mais negativa e repressora". (Raquejo, 2015, tradução nossa).

²³ Smithson, 2012, p. 166.

²⁴ Gros, 2010, p. 86-87.

²⁵ Smithson, 2012, p. 167.

²⁶ Ibidem, p. 165.

²⁷ Através de seu relacionamento com a natureza, o artista se associa a um mundo remoto, a suas origens primitivas. Este retorno aparente as culturas primitivas não deve ser entendido como uma projeção nostálgica do passado, mas como um olhar crítico que analisa o presente com alguma suspeição. (...) Ou seja, o slogan para os artistas da *Land Art* não seria tanto um retorno nostálgico às origens da Humanidade, mas um alarme que indica que ainda estamos como estávamos, e que de fato se assim for, as possibilidades do nosso futuro são misteriosas. (Raquejo, 2015, p. 65, tradução nossa).

²⁸ Kuttner apud Smithson, 2012, p. 163.

²⁹ Kuttner, 2014, tradução nossa.

³⁰ Telles, 2010, p. 83-84.

Referências

- AUGÉ, Marc. *Não-lugares*. Campinas: Papirus, 1994.
- BAUDELAIRE, Charles. *O Pintor da Vida Moderna*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- _____. *As Flores do Mal*. São Paulo: Martin Claret, 2011. (Coleção a obra prima de cada autor; 52).
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- BORNHEIM, Gerd. Filosofia do Romantismo. In: GUINSBURG, Jacó. *O romantismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.
- CARERI, Francesco. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. São Paulo: G. Gili, 2013.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de Fazer*. Petrópolis: Vozes, 2014. CLAVAL, Paul. *A Geografia Cultural*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2014.
- GROS, Frédéric. *Caminhar, uma filosofia*. São Paulo: É Realizações, 2010.
- KUTTNER, Henry. *Jesting Pilot*. Star Books: 2014.
- LEE, Pamela M. *Chronophobia: On Time in the Art of the 1960's*. MIT Press, 2004.
- NUNES, Benedito. A Visão Romântica. In: GUINSBURG, Jacó. *O romantismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.
- RAQUEJO, Tonia. *Land art*. Madrid: Editorial Nerea, 1998.
- ROSSETTI, Micaela Lüdke. Burke, Kant e Lyotard: reflexões acerca do sublime. *Palíndromo*, v. 6, n. 12, p. 22-40, 2014.
- SMITHSON, Robert. Um Passeio pelos Monumentos de Passaic, Nova Jersey. In: *Arte & Ensaios*, Revista do PPGAV-EBA-UFRJ, Rio de Janeiro, n. 19, p. 162-167, 2009.
- _____; FLAM, Jack (ed.). *Robert Smithson: the collected writings*. Berkeley: University of California Press, 1996.
- SOLNIT, Rebecca. *A História do Caminhar*. São Paulo: Martins Fontes, 2016.
- TELLES, Martha. Robert Smithson: a memória e o vazio na paisagem entrópica contemporânea. In *Arte & Ensaios*, Revista do PPGAV-EBA-UFRJ, Rio de Janeiro, n. 21, p. 78-85, 2010.
- TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. São Paulo: Difel, 1983.
- VISCONTI, Jacopo Crivelli. *Novas Derivas*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.



Recebido em: 13/11/2018
Aprovado em: 16/11/2018



Um Jardim em Floresta

Claudia Tavares¹

Resumo: A tese articula arte e natureza sob a égide do elemento água e do conceito de jardim. É uma pesquisa que se inicia dentro de um ateliê no Rio de Janeiro e planta um jardim no sertão de Pernambuco. A hipótese central é de que a natureza assume o lugar de parceria em trabalhos de arte contemporânea.

Palavras chave: água, ateliê-mina, jardim, natureza

A garden in Floresta

Abstract: The thesis articulates art and nature under the aegis of the water element and the concept of garden. It is a research that begins inside a studio in Rio de Janeiro and plants a garden in the dry backlands of Pernambuco. A central hypothesis is that nature acts as a partner in relation to works of contemporary art.

Key-words: water, studio-mine, garden, nature

¹ Claudia Tavares é Doutora em Processos Artísticos Contemporâneos pelo Instituto de Artes UERJ, sendo contemplada com a Bolsa Faperj Nota 10 2016 e Bolsa Capes PDSE 2017. É Mestra em Artes pela Goldsmiths College, Londres e em Linguagens Visuais pela Escola de Belas Artes, UFRJ.

O trabalho artístico se apoia principalmente na linguagem da fotografia e do vídeo, com pensamento instalativo em convívio com objetos, desenhos e cadernos de artista.

Suas exposições individuais são "Light Boxes", 2001, 291 Gallery, Londres, "entre nuvem e vento", 2007, Galeria do Ateliê, Rio de Janeiro, "Nós", 2011, Espaço Sérgio Porto, Rio de Janeiro, "Branco Preto", 2012, Galeria Tempo, Rio de Janeiro, "Vestida de infância", 2015, Galeria do Ateliê, Rio de Janeiro. Ganhou 3o prêmio na 9o Bienal Nacional de Santos 2004, o Edital de Ocupação FCS 2018 e foi selecionada para o programa de residência artística Labverde 2018. Expôs na Casa França Brasil, Galeria Portinari, Rio de Janeiro e Galeria Cozinha, Porto, Portugal. Participa desse ano da Bienal de Cerveira, Vila Nova de Cerveira, Portugal e Casa Museu Abel Salazar, Porto, Portugal.

Um Jardim em Floresta, seu novo trabalho, que dá origem a sua tese, foi exposto na Galeria Mari' Stella Tristão, Palácio das Artes, BH entre Abril e Julho de 2018, no Paço Imperial, Rio de Janeiro, entre Dezembro de 2018 a Fevereiro de 2019 e na Casa de Eva, Campinas entre Agosto e Outubro de 2019.



Introdução



Claudia Tavares, Um jardim em Floresta, fotografia, 2014/2018

“Umidade é água escondida.”

Por mais de dois anos aluguei um espaço que funcionou como ateliê. Fica no bairro de Laranjeiras, na cidade do Rio de Janeiro. A entrada é por uma porta amarela que abre diretamente para a rua. Lá dentro, um ambiente extraordinariamente úmido: um porão de uma casa construída na encosta de uma montanha rochosa. A umidade brota do chão, do teto e das paredes. Sua presença invisível desenha mapas transitórios, esgarça emboço, revela vestígios de sua passagem.

Dois desumidificadores, que transformam a umidade do ar em água, passaram a fazer parte do mobiliário do ateliê. Ambos ficavam ligados ininterruptamente. A água acumulada pelos aparelhos em seus reservatórios de plástico se esvaia quando

despejada pela pia. Me dou conta que naquele espaço-porão existia uma espécie de mina de água. O meu ateliê era um ateliê-mina, lugar de nascente, fonte de riqueza.

Cotidianamente vertia a água recolhida e pensava na seca que impede a proliferação do verde e da vida no sertão brasileiro. Há um lugarejo que conheci há alguns anos atrás que reúne cerca de 80 casas e fica bem dentro do sertão de Pernambuco. É, curiosamente, chamado Floresta. Em Floresta, assim como em vários outros lugarejos ao redor, não chovia havia três anos, enquanto no meu ateliê, chovia sem parar. Entre Rio e Floresta existem dois mil e cem quilômetros de distância.

Foi no gesto diário de recolher essa umidade tornada água que surge a vontade de umedecer, mesmo que momentaneamente, o sertão seco.

Recolhia a água dos desumidificadores e a acondicionava em garrafas. Por meio delas organizava a riqueza do meu ateliê-mina. As garrafas usadas eram todas de vidro, dos mais variados tamanhos, formatos e cores. E matutava: o que fazer com toda essa água? Levá-las ao sertão era minha ideia desde o início. Pensava em estabelecer uma rota de água, uma espécie de rio voador entre Rio e Floresta. Encomendei caixas de madeira para acomodá-las na viagem. Embalei com plástico bolha uma a uma das cerca de 180 garrafas que foram então acondicionadas em 5 caixas de madeira.

Em janeiro de 2016, todas as caixas partiram de caminhão com destino ao sertão. Eu parti também. Tinha decidido que iria construir um jardim para regá-lo com a água engarrafada.

A viagem por terra entre Petrolina e Floresta desvela uma amplitude árida, de umbuzeiros, favelas e mandacarus, aparentemente sem verde e sem vida. São quilômetros de terra batida e muita poeira levantada pelos carros que cruzam. Viajei por alguns dias pelas cidadezinhas em torno de Floresta. Nuvens de chuva circulavam ao longe. Pelas estradas e ruas, ia mapeando casas que tivessem jardins. Onde as encontrava, parava e contava meu plano de construir um jardim em Floresta. Os donos dos jardins, apesar de um pouco desconfiados, me presentearam com mudas e vasos de plantas. Recolhi durante esse período o equivalente a seis



caixas de mudas e alguns vasos de plantas. Voltei a Floresta com um carrinho carregado de verde e de afeto.

Pedi ajuda a um vaqueiro local para construir o jardim. Fizemos uma cerca `a moda sertaneja, para o proteger dos bodes, cabras, cavalos, jegues, vacas e bois, que andam à solta em busca de qualquer folhagem verde e fresca ao alcance de suas mordidas famintas. Cerca levantada, terra arada, era hora de plantar as mudas e finalmente regá-las com a água engarrafada.

Poucos dias depois, a chuva que andava circulando na redondeza chegou e choveu no jardim. Choveu o que não chovia havia muitos anos. Choveu de encher açude, de brotar relva, de formar poças de lama na estrada, de brotar as folhas adormecidas dos umbuzeiros, de reunir sapos em uma sinfonia noturna, de pingar goteira dentro de casa. Choveu. Uma chuva cheia, morna, barulhenta”i.

É a partir de *Um Jardim em Floresta* que esta tese se desenha. Foi na feitura do trabalho, em suas muitas dobras e no decorrer do curso de doutorado que surgiram questões que me proponho a discutir aqui. Trabalho e tese se tecendo juntos, se atravessando e se contaminando. Trabalho como sustento da tese. Tese como evaporação do trabalho. *Um Jardim em Floresta* aparece aqui como norteador de outros desejos, como gatilho que implica na produção de novos trabalhos e, também, na vontade de dialogar com outros artistas. A ideia é amplificar o trabalho em tese, sem limitá-lo ao território particular de sua ação. Ele se faz presente na escrita em muitos momentos, mas me proponho a escrever, pensar e pesquisar a partir dele buscando encontrar uma maior amplitude de horizonte. Penso a partir dele, e não apenas sobre ele.

Quero seguir as raízes do jardim. Pensar em questões que por ele fui levada. Como a natureza afeta a arte na contemporaneidade? Como a relação entre arte e natureza se dá num momento de profundas crises evidentes no mundo de hoje, olhando especialmente para a crise ecológica? Estas questões serão o fio condutor do pensamento desta tese. Para isso, mergulho em visões sobre a relação homem e natureza, vista e pensada antes, agora e no entrecruzamento dos tempos. Milton



Santos, Michel Serres e Félix Guatarri são os principais pensadores que me iluminam nessa discussão. Não são teóricos da arte nem tampouco historiadores da arte. São pensadores da geografia, da ciência e da filosofia. Na ciência da geografia e da ecologia encontro autores que pensam o mundo contemporâneo pela relação entre natureza e humanidade e resolvo estabelecer um diálogo com eles. Giorgio Agamben, Roland Barthes, Jaques Rancière, Anne Cauquelin e Jean-Luc Nancy também são preciosas fontes de consulta, embora, talvez, em menor escala, porém não em menor importância. Da arte vem os artistas, com seus trabalhos, suas falas e minha enorme admiração. Giuseppe Penoni, Nelson Félix, Brígida Baltar, João Modé, Olafur Eliasson, Francis Alÿs, Cildo Meireles, Sara Ramo, Martha Jourdan, Eduardo Coimbra, Rodrigo Braga. Todos eles intercessores na minha produção. Cada um como um canteiro de um imenso jardim, com suas poéticas e particularidades.

A escrita se dá ora em forma de relato, que domina o primeiro capítulo e pontua também os seguintes, em observações sobre trabalhos dos artistas citados acima. As discussões de conceitos de determinados autores entremeiam e consolidam o pensamento. O processo da escrita se assemelha ao ato fotográfico. Vê, captura, armazena e processa. O pensamento vai colecionando instantes para depois criar diálogos na edição, numa lógica da gota à tempestade. Os títulos e subtítulos também seguem essa lógica, abrem caminhos associados dentro das duas principais matérias a serem pesquisadas: água e jardim. É dividida em três capítulos. O primeiro é dedicado ao relato do processo de *Um jardim em Floresta*, que julgo necessário para o desenvolvimento da escrita e melhor entendimento da proposta teórica. Dei-lhe o nome de *O relato da Umidade*. A água é o principal elemento constituinte do planeta e do nosso corpo, fundamental para a manutenção da vida no planeta. *O universo de água* intitula o segundo capítulo. *O jardim sem canteiros* é como chamei o terceiro capítulo dessa tese. A lógica é caminhar das definições de jardim até chegar à imensidão de uma floresta.

A constatação de uma crise ecológica planetária só pode ser revertida, segundo Félix Guattari se a subjetividade, as relações humanas e as relações com a natureza forem repensadas para reformar a concepção do ser humano sobre si mesmo, perante a

coletividade e sobre este planeta. Refletir sobre o viés ecológico é inevitável, a humanidade atravessa esse momento de conscientização da mudança climática que afeta o funcionamento do mundo como um todo. No entanto, *Um jardim em Floresta* não é um trabalho de denúncia da falta d'água no sertão. Aos artistas pode ser, talvez, atribuída a partilha do sensível, como propõe Jacques Rancière, que diz “uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas”ⁱⁱ. Partilhar é dividir mas também compartilhar. Enalteço aqui a posição das práticas artísticas que apontam para as partes exclusivas (suas posições estético-políticas no mundo) de um comum partilhado (a natureza), sob a égide da parceria entre arte e natureza. Aposto na junção das falas de artistas, suas obras e conceitos teóricos e teço a escrita com essas linhas.

Opto pelo termo natureza enquanto matéria de convívio e troca, partindo de Augustin Berque que a define como factual e sensível, física e fenomenal, constituinte do homem e do seu entorno. Celebro a proposta de Michel Serres de estabelecer com ela um contrato natural, onde ambas as partes sejam parceiras e co-autoras nos trabalhos de arte e na vida. Citando Serres, “Na verdade, a Terra fala-nos em termos de forças, de ligações e de interações, e isso basta para celebrar um contrato. Cada um dos parceiros em simbiose deve, por direito, a sua vida ao outro, sob pena de morte”ⁱⁱⁱ. Conhecer a linguagem da natureza, do seu tempo, reconhecer sua fala, vivenciar seus fenômenos, respeitar seus ciclos e estabelecer assim a arte como mais um potencial dispositivo mediador de troca e convívio entre nós, seres humanos e a terra, natureza. Acredito nessa mediação da arte como amplo campo de provocação de ideias, sentidos e sensações.

O capítulo 1 é dedicado ao relato do processo do trabalho *Um jardim em Floresta*, que julgo necessário para o desenvolvimento da escrita e melhor entendimento da proposta teórica. Dei-lhe o nome de *O relato da Umidade. Neblina*, primeiro subtítulo, é a condensação de água evaporada que forma névoa na altura do solo, uma metáfora para falar da percepção de que o trabalho estava se constituindo no ambiente do ateliê, porém ainda sem muita clareza de como e do que viria a ser. Existia a percepção do excesso de umidade e água, que brotava enquanto matéria,



mas ainda não sabia bem o que fazer com ela. A umidade deixa seu rastro, seu vestígio, que vou pensar com o auxílio de Jean Luc Nancy. Como a neblina só evapora com o calor, *Aquecedor* passa a ser a próxima etapa, sugerindo então a presença e uso de um dispositivo - convocando Giorgio Agamben - como elemento fundamental para dissipá-la e tornar a visão menos turva. Deixar mais claro aquilo que estava presente, mas escondido pela névoa metafórica, querer acessar seu vestígio. A atmosfera aquecida pode então causar *Precipitação*. O trabalho se materializa, adquire forma própria. O jardim se dobra em exposição e filme, cada um com suas particularidades, para em seguida vir a *Irrigação*. Irrigar o solo dos pensamentos dessa tese, apresentando os artistas e teóricos que me ajudaram a definir as bases para o plantio e desenvolvimento das ideias aqui propostas. Milton Santos, Augustin Berque, Michel Serres, Anne Cauquelin, Giuseppe Penone, João Modé, Brígida Baltar, entre outros, regaram e continuam regando e adubando meu jardim e minha floresta.

No questionamento central dessa tese sobre possíveis relações entre arte contemporânea e natureza, penso na matéria água como o primeiro elemento condutor de pensamento. É no fluxo da água que minhas ideias vão surgindo e vou achando as direções a seguir. A arte reage ao mundo de acordo com a relação que o ser humano tem com seu meio, seu contexto histórico e com os meios tecnológicos disponíveis. Penso na matéria água com o seu potencial de assunto cultural, político e econômico, trabalhado em diversas propostas artísticas, dependendo do estado em que se encontre ou que seja sugerido. Quero me aproximar dela considerando sua concretude, sua força enquanto matéria, sua riqueza e importância enquanto recurso natural. A água é o principal elemento constituinte do planeta e do nosso corpo, fundamental para a manutenção da vida no planeta. *Águas* é o primeiro subtítulo dentro do capítulo 2 chamado *O universo de água*. Nele, exponho o ciclo das águas, demonstrando que hidrosfera, atmosfera e litosfera interagem e se complementam. Recorro ao cineasta chileno *Patricio Guzmán*, em seu filme *Nostalgia da Luz*, para lembrar sobre a necessidade da existência de umidade para a geração e continuidade da vida. A artista *Sara Ramo* também é convocada, com seu vídeo *Oceanos*, reforçando a multi-funcionalidade essencial da matéria água. Em



seguida, as *Barragens*, que são construções humanas que visam reter a água fluida para gerar energia e riquezas na divisão geopolítica global. A água como *commodities*, disputada entre nações e povos no mundo e no Brasil. “*Watercolor*”, curto vídeo do belga *Francis Alÿs* toca nesse assunto de forma inteligente e sutil. “Existem agora lagos de homens, agentes físicos no sistema físico da Terra”^{iv}, é a primeira citação de Michel Serres, autor que vai conduzir a discussão sobre o atual convívio conflituoso entre homem e natureza.

Sabemos que é necessário preservar as *Nascentes* de água para garantir o abastecimento dos rios e manter o perfeito funcionamento do ciclo aquoso. Elaboro, então, um paralelo entre o ateliê de um artista e a ideia de nascente. Relaciono o espaço do ateliê à ideia de nascente, mesmo sabendo que a criação artística prescinde de localização exata para nascer. Sem querer sacralizar ou romantizar esse espaço, atribuo-o a possibilidade de ser nascente, no sentido de ser local onde surgem ideias, experimentos e materializações. O artista *Daniel Buren* e a historiadora e crítica de arte *Marisa Flórido* me apoiam nessa ideia. Crio o termo ateliê-mina, pensando no meu espaço particular de ateliê onde brota a matéria água que vai conduzir o fazer de *Um jardim em Floresta*. Penso no meu ateliê como centro gerador da matéria prima que dispara e norteia todo o processo desse trabalho. Denomino então esse espaço nascente e doador de ateliê-mina. Trago o pensamento de Milton Santos de que a relação do homem com a natureza é mediada por tecnologias. O homem se relaciona com seu meio natural e estabelece uma troca por meio de técnicas. É o caso da minha experiência no ateliê-mina. A umidade do ambiente, o vapor de água presente no espaço só é transformado em água pelo uso de uma tecnologia, de um dispositivo, os desumidificadores, máquinas capazes de condensar e materializar o invisível em paupável.

No fluxo do pensamento encontro nas *Nuvens*, que carregam vapor de água para abastecer nossos rios e bacias, uma constatação de natureza alterada, comparando uma clássica tela do pintor *William Turner* com uma série de fotografias de *John Pfahl*. O geógrafo *Milton Santos* e o filósofo *Félix Guattari*, guiarão a discussão de um ponto de vista científico-político, que encontrará em *Jacques Rancière* uma



aproximação com o trabalho especificamente artístico. Essa transformação da matéria, essa natureza alterada, vai aparecer em dois trabalhos da artista *Marta Jourdan*, que encerram o capítulo com a ideia de natureza como fluxo e arte como a experiência desse fluxo. Já em *Rio*, sigo o fluxo de dois artistas. *Giuseppe Penone* e seu '*ser rio*', onde a forma da pedra se molda pelo rio e onde o artista se propõe a ser rio. E *Riverbed*, de *Olafur Eliasson*, que concebe um leito de rio dentro do espaço de um museu, transformando assim a experiência da arte e da natureza. Descubro que existe um fenômeno natural, os cursos de água atmosférica, que são formados por massas de ar carregadas de vapor de água, muitas vezes acompanhados de nuvens. Os ventos são os responsáveis por impulsioná-los, deslocando umidade da Bacia Amazônica para o Centro-oeste, Sudeste e Sul do Brasil, num fluxo continental. Recebem poeticamente o nome de rios voadores. Busco nesse conceito científico uma aproximação com *Um jardim em Floresta* como um rio voador, que retém aqui para escoar em outro lugar.

Parto para a caminhada entre jardins. A primeira coisa a fazer é defini-los quanto aos estilos históricos. "É a natureza desenhada e controlada pelo homem, para o homem", dizia Burle Marx. *O jardim sem canteiros* é o título do capítulo 3 dessa tese. A lógica é caminhar das definições de jardim até chegar à imensidão de uma floresta. *Belvedere*, assim é chamado o mirante de onde se pode ter uma visão panorâmica de um jardim e seus canteiros específicos, é também o primeiro subtítulo desse terceiro capítulo. Nele, passeio pelas descrições de estilos históricos levada pela pesquisa de *Carlos Terra* e pelo pensamento de *Roberto Burle Marx*, de que um jardim deve ser "uma obra de arte como uma pintura, uma escultura, uma sinfonia, uma tapeçaria"^v. Um modo de pensar o jardim como uma estrutura moderna, com seu rigor geométrico, mas sem deixar de lado a importância de um profundo conhecimento botânico. Um jardim como um espaço delimitado, tal qual sugere sua etimologia nórdica *garth*, que significa cerca.

Encaminho-me para os *Canteiros*, pensando sobre a funcionalidade e especificidades dos jardins e encontro jardins flutuantes, que me remetem à ideia de jardim-voador por sua mobilidade. Passo a enxergar o jardim como uma heterotopia, pelo olhar de

Michel Foucault, que sugere o jardim como “um espaço sagrado que reiterava nos seus quatro cantos os quatro cantos do mundo, com um espaço supra-sagrado no centro, um umbigo do mundo, ocupado pela fonte de água”. O jardim então se expande e afrouxa a rigidez de sua cerca. Encontro eco em uma pesquisa de um professor polonês, chamado *Mateusz Salwa*, que propõe pensar o jardim como performance, incorporando a ação humana como parte fundamental da dinâmica de um jardim. O corpo humano com todos os seus sentidos é ativado quando num jardim, sugerindo uma diminuição da primazia da visão para invocar uma interação. Lembro da obra *Vær i vejret^{vi}*, de *Olafur Eliasson* instalada no jardim do Museu *Ordrupgaard*, na Dinamarca. Aqui a interação supera a visibilidade. Já em *Alamedas*, povoadas de árvores, nos conduzem os caminhos e o passeio entra pelo museu que incorpora o jardim como obra. A exposição *Pode o museu ser um jardim?*, no Museu de Serralves de Porto, Portugal, propõe pensar os dois espaços e revela a intenção de aproximação entre eles, inclusive por apresentar uma troca dos trabalhos expostos assim como a mudança de estações do ano. Dos muitos artistas expostos, me interesseo particularmente pelo trabalho *Grass Grows*, de *Hans Haacke*, que desloca para dentro do espaço expositivo o ciclo natural que acontece no ambiente exterior do jardim. Trago também para discussão dois trabalhos de *Eduardo Coimbra*, que fazem deslocamentos opostos. *Natureza da Paisagem*, exposição no MAM RJ, instala um tapete verde e vivo dentro do ambiente moderno de concreto armado, enquanto *Passarela* monta uma estrutura arquitetônica em plena Mata Atlântica do Museu do Açude. Ambos evidenciam a circularidade da natureza.

Campo, terreno sem mata e alusão ao campo ampliado, traz a discussão da interação da arte com o espaço da natureza na land-art em dois vieses diferentes. O do domínio e conquista e o do convívio e integração. Aqui, *Michael Heizer* e *Richard Long* dialogam, cada um em sua escala própria. *Bosque* é o subtítulo que vem a seguir, lugar por definição aprazível e possivelmente florido, que aqui traz a disputa entre homem e natureza como ideia central apontada novamente por *Michel Serres*. Convido o artista *Rodrigo Braga* para uma conversa. A partir do seu vídeo *Tônus*, *Braga*, nascido em uma família de cientistas, expõe sua relação artística com a natureza, atravessada pela biologia e ecologia. “É esse lado de quem avilta quem”,



provoca o artista. Trago então o termo Antropoceno, que vem sendo utilizado por alguns cientistas para aludir a uma nova camada geológica que registra comprovadamente a ação humana na Terra. É a iminência de uma nova era que se inicia em estado de alerta que coloca em risco a vida humana na terra. Outro convidado para conversar sobre sua produção é *João Modé. Mata* traz a transcrição dessa conversa que foca em dois trabalhos de *Modé: O passado vem de frente numa brisa*, instalado no Museu do Açude e *Para o silêncio das plantas*, exposição nas Cavalariças do Parque Lage. A poética de intervenções e instalações sutis do artista se relaciona diretamente com o espaço a ser habitado. Esses trabalhos negociam diretamente com a natureza, convocando-a a agir com eles, tornando-a sujeito, agente e parceira. Modé se relaciona de forma viva com os ciclos da natureza, o que me remete à proposta de Jacques Rancière de que a arte que enfrenta o sopro da natureza viva, “se opõe a superfície muda dos signos pintados”^{vii}.

Chegamos a *Floresta*, subtítulo que encerra a discussão proposta nessa tese. Aqui a constatação da enorme diferença entre o tempo humano e o tempo da natureza, pela minha própria vivência durante uma residência dentro da floresta amazônica. Relato a experiência nesse lugar-floresta e rio-mar, e apresento alguns experimentos realizados no período. Como último artista e obra, *Grande Budha*, de *Nelson Félix*. Obra que sempre me encantou e intrigou e de certa forma disparou a hipótese central dessa tese, de que a natureza é convocada como parceira em determinados trabalhos de arte. A natureza viva é sujeito e agente na arte contemporânea.

Ao longo dessa tese venho tecendo um pensamento que aponta para uma possível e potente relação entre natureza e arte contemporânea, onde a arte assume nova posição em relação à natureza. A natureza passa a não ser apenas fonte de matéria e de contemplação, de estudo e de observação, para ocupar o lugar de agente. A visão não é mais o único sentido convocado pelos trabalhos de arte. A natureza aparece com sua instabilidade, imprevisibilidade e inconstância. Surge um novo olhar para a natureza, que a transforma de objeto a sujeito. Acredito que alguns artistas vêm dando espaço para que ela se torne parte integrante do trabalho, percebendo sua

potencialidade de parceria. Venho pensando em uma relação simbiótica entre arte e natureza, uma complementando o trabalho da outra. A natureza como parte integrante e atuante do trabalho, agindo como co-autora das obras. Sem a presença e atuação dela esses tais trabalhos não se completam.

Percebo que me reconheço no cartógrafo de Suely Rolnik, que nos diz que a cartografia geográfica nada tem de estática pois segue a dinâmica das mudanças dos terrenos. Essa ideia pode ser associada também ao que ela chama de cartografia psicossocial, que é ao mesmo tempo o fazer e o desmanchar de certos mundos por tentar sintonizar com afetos contemporâneos “mergulhado nas intensidades de seu tempo”. Constato que no meu fazer artístico e na minha pesquisa teórica vou absorvendo “matérias de qualquer procedência”, “de fontes as mais variadas, incluindo fontes não só escritas e nem só teóricas”. Fontes de origens distintas me interessam e me despertam ideias. De textos teóricos a programas de TV, de trabalhos de artistas a matérias científicas vou trançando uma rede de pensamentos, tecendo a variedade e riqueza de *inputs*. Meus questionamentos “podem surgir tanto de um filme quanto de uma conversa ou de um tratado de filosofia”. O cartógrafo de Rolnik é um antropófago, que se alimenta e se apropria de fontes para devolvê-las ao mundo com novos valores. O que ele quer “é mergulhar na geografia dos afetos e, ao mesmo tempo, inventar pontes para fazer sua travessia: pontes de linguagem”. Quanto aos procedimentos de pesquisa, “estes tampouco importam, pois ele sabe que deve “inventá-los” em função daquilo que pede o contexto em que se encontra.”^{viii} E nessa forma de agir, o cartógrafo se assemelha ao fotógrafo, que vai pelo caminho encontrando instantes, recortando mundos, criando visualidades e contando histórias. Histórias que abrem caminho para outros pensamentos, para novos modos de agir, para novas interações com o mundo.

A seguir, seguem, em resumo, as principais discussões de cada um dos três capítulos.



O relato da Umidade



Claudia Tavares, Um jardim em Floresta, fotografia, 2014/2018

Durante os quatro anos em que o trabalho se desenvolveu, vários pensamentos e questionamentos surgem embaralhados. Alguns foram abandonados, enquanto outros persistiram. Questionamentos diretamente ligados ao trabalho em relação a suas possíveis formas de apresentação, sua potência, suas familiaridades, suas teorias. É ele que irriga o solo das ponderações e me abre um horizonte mais amplo, um campo de pensamento onde brota a dupla natureza e arte. Passo a me perguntar: como se relacionam?

Obviamente essa pergunta é muito reducionista e não dá conta da complexidade das possíveis relações entre arte e natureza ao longo da história da arte. Escolho então reduzir o campo e focar em pensar sobre a relação da arte contemporânea com a natureza, pela produção de determinados artistas. Penso, com as palavras do geógrafo Augustin Berque, para quem a natureza é:

“...de fato aquilo que em si não é definido nem para nem pelo homem; mas sim que é definido no homem e em torno dele. Pelo homem e para ele, a natureza é traduzida obrigatoriamente em termos próprios a uma cultura; ela é integrada ao mundo que o homem é capaz de conceber, de perceber e organizar. Ao mesmo tempo, a natureza em si não deixa de existir, em seu sentido próprio, que é irredutível aos termos humanos, ou seja, não somente em relação ao homem (em seu ambiente, do mais próximo ao mais distante), mas também no próprio homem (em sua fisiologia). A natureza, essa entidade que é por vezes inconcebível, incomensurável, mas na qual o homem está imerso, que ele carrega em si mesmo e que ele não cessa de humanizar, de cultivar, a natureza portanto, por sua ambivalência, é o exemplo de uma realidade mesológica: indissolivelmente factual e sensível, física e fenomenal, a natureza é bipolar^{ix}”.

A natureza é física em suas plantas, rochas, oceanos, seres vivos e fenomenal enquanto chuva, vento e clima. É fluxo e ciclo. Nos circunda, nos provem, nos orienta, nos constitui. É aquilo que deixa prover de si. A natureza constitui o fundo essencial a partir do qual tudo pode surgir. Gosto de pensar nessa realidade mesológica que aponta para as relações recíprocas entre homem e o meio em que ele vive. Um atinge e influencia o outro e vice-versa. A umidade do meio me afeta e eu respondo a esse afeto, artisticamente. “A relação entre o homem e seu entorno é um processo sempre renovado que tanto modifica o homem quanto a natureza”^x, palavras de Santos. Acredito que essa seja a direção que aponta para os meus intercessores, para a produção dos artistas que vem me impressionando, me irrigando. Artistas que admiro lidam com a natureza em seus trabalhos de uma forma simbiótica, parceira, onde a ação artística provoca uma reação da natureza. Me interessa pelo o que a ação do artista provoca na natureza e como ela responde aos trabalhos, se tornando parte integrante deles. Me refiro aos trabalhos onde a resposta da natureza completa e complementa o trabalho, uma arte relacional. São essas fontes que, ultimamente, mais irrigam minhas ideias. Posso dizer que Nelson Félix, Brígida Baltar, João Modé, Olafur Eliasson, Guiseppe Penone, Richard Long, Rodrigo Braga, entre outros, são minha família artística e é com eles, com suas obras e suas falas, que me desloco nessa construção de jardim e de tese.

Entretanto, desperta minha atenção desde o início da pesquisa para a escrita a impressão que a conexão arte x natureza, pelo ponto de vista da estética, parece ser sempre mediada pelo conceito de paisagem. Paisagem inicialmente vista como uma visualidade da natureza. Encontro inúmeros textos onde esse conceito aparece para



referir ao trabalho de artistas que lidam com a natureza, seja por representação, observação ou interferência. Falo aqui da ideia primeira de paisagem enquanto representação visual de um país, o que parece ter sido a base para o desenvolvimento da pintura paisagística do século XVI. Penso também na relação impressionista de representação das nuances da natureza, expressas pela luz e cores, pela experiência da pintura a *plein-air*. As impressões instantâneas da apreensão da luz e do tempo. Penso ainda na *land-art*, que, de modo muito geral, foi a inauguração da interferência direta da arte nos espaços abertos da natureza. Não é possível falar da *land-art* como um movimento uniforme, visto que os artistas encaixados nessa denominação agem na natureza de formas díspares e com escalas diversas. Voltarei a falar disso mais adiante, trazendo os deslocamentos do inglês Richard Long, um dos artistas que regam meu jardim. Até então, percebo que, na literatura da arte, em todas essas experiências artísticas mencionadas acima, o termo paisagem se faz presente. Pesquisar esse conceito em toda sua complexidade seria o trabalho de uma outra tese, longe do meu objetivo aqui. Me apoio então nas ideias de Anne Cauquelin e Milton Santos, para pensar paisagem em diferentes campos.

As paisagens são muito mais que imagens da natureza para Milton Santos, que embora pertençam ao domínio da visão, também inclui movimentos, odores e sons, extrapolando a visualidade. A paisagem contemporânea na geografia “não é dada para todo o sempre, é objeto de mudança. É um resultado de adições e subtrações sucessivas”^{xi}. Santos concebe a paisagem como a expressão materializada do espaço geográfico, espaço de ação do homem, interpretando-a como um conjunto de formas, que, num dado momento, exprime as heranças que representam as sucessivas relações localizadas entre o homem e a natureza. A paisagem se sedimenta com as transformações da sociedade. No campo, na cidade e mesmo na floresta, camadas de tempo vão se sobrepondo. Ao geógrafo cabe ler a sociedade pela paisagem que esta produz. Na paisagem está contida a história da relação sociedade-natureza.



Anne Cauquelin está interessada em descobrir quando surge a noção de paisagem como representação figurada da natureza, como “esquema simbólico de nosso contato com a natureza”^{xii}. De volta a Grécia, não encontra a palavra nem o termo paisagem, mas constata que mesmo não havendo paisagem, a natureza está presente. *Physis* existe em grego. Paisagem não. Então me pergunto, a ausência da paisagem inabilita a natureza? Não. Cauquelin responde “a natureza não era figurada na forma de paisagem”^{xiii}. A paisagem é, portanto, uma construção cultural, o conjunto de uma série de ideias, que as leis da perspectiva aplicadas à pintura, legitimam. Não é o que está a sua frente e sim o que se vê. Ela começa como ornamento e cenário, depois se torna toda a pintura, configurando aí um gênero: a pintura de paisagem. Mas aquilo que surge discretamente e é percebido apenas como uma técnica de representação será um grande marco de nossa cultura visual. “É por meio da arte que digo o que vejo que devo ver na natureza. E o que vejo dessa maneira é paisagem”.

A paisagem no sentido estético, segundo Cauquelin, é uma figuração da natureza que contem um enquadramento do olhar que surge com a invenção da perspectiva, enquanto que na geografia de Santos a paisagem é relacional, inscrição da atividade humana na terra, no planeta. Me identifico muito com a segunda visão, a do ponto de vista geográfico. Interação mais que visualidade. O trabalho fotográfico de *Um jardim em Floresta* não nega as regras visuais da composição e enquadramento, mas nasce da convivência com a umidade e se constitui, se corporifica pela fotografia. A visualidade surge da interação. Opto por adotar aqui o termo natureza enquanto matéria de convívio e troca.

Voltando ao relato da minha experiência, a primeira coisa que percebo é o lugar do ateliê como fonte de matéria. *Um jardim em Floresta* nasce desse ambiente específico, determinado, com endereço próprio. Se não tivesse habitado o ateliê, não teria convivido com a umidade, não teria despejado água na pia, não teria pensado no sertão, ou ao menos, não dessa forma. A natureza em estado bruto, ali presente, me afeta. Uma natureza doadora, que me oferece uma matéria a ser trabalhada. A ponte entre dois locais tão distintos é lentamente construída por conta do excesso



de umidade daquele lugar. Penso então que o papel do ateliê passa a ser o de protagonista, levando em conta a natureza presente. Denomino-o ateliê-mina. O ateliê que mina umidade e o jardim construído no sertão. O que os une é a água, esse recurso natural tão precioso. Volto a pensar na relação entre arte e natureza que tem como base um lugar de convívio e parceria, até mesmo de simbiose. A natureza como parceira da arte. A natureza que responde e trabalha junto do artista.



O universo da água



Claudia Tavares, Um jardim em Floresta, fotografia, 2014/2018

“Apesar de sua extensão, ninguém o vê. É que esse rio não tem margens nem peixes. É um rio metafórico — mas não inexistente — formado por uma coluna de vapor de água com cerca de 3 quilômetros de altura, algumas centenas de quilômetros de largura e milhares de extensão”^{xiv}. Existe um fenômeno natural que são os cursos de água atmosférica. Eles são formados por massas de ar carregadas de vapor de água, muitas vezes acompanhados de nuvens. Os ventos são os responsáveis por impulsioná-los, deslocando umidade da Bacia Amazônica para o Centro-oeste, Sudeste e Sul do Brasil, num fluxo continental. Recebem poeticamente o nome de rios voadores, popularizado pelo professor e pesquisador José Marengo do CPTEC, Centro de Previsão de Tempo e Estudos Climáticos.

“A maior parte do vapor d’água vem do oceano, transportada para o continente pelos ventos alíseos, que sopram de leste para oeste — uma pequena porção dessa umidade se condensa em nuvens e cai como chuva sobre a Amazônia. Mas boa parte do vapor que forma esse rio invisível

vem da própria floresta. É que, ao passar sobre a maior floresta tropical do planeta, ele incorpora a água que evapora diretamente do solo e também aquela retirada pelas plantas da terra e lançadas na forma de vapor na atmosfera. Uma parte da água da Amazônia chega ao sul do país e possivelmente vira chuva.^{xv}

Assim como os rios voadores são passageiras e transitórios, a relação entre homem e natureza se modifica no desenrolar da nossa longa história. O conceito de natureza não é fixo, varia de acordo com o conjunto de verdades que dimensionam a realidade de cada etapa da humanidade. Ideias passam, percepções se transmutam. “Com a presença do homem na Terra, a natureza está sempre sendo redescoberta”^{xvi}, diz o geógrafo Milton Santos. Antes da presença do homem, o que havia era só a natureza. A partir da existência humana o mundo natural tem seu sistema alterado. O planeta passa a ser o habitat dos seres humanos.

“O planeta Terra vive um período de intensas transformações técnico-científicas, em contrapartida das quais engendram-se fenômenos de desequilíbrios ecológicos que, se não forem remediados, no limite, ameaçam a vida em sua superfície”, diz Felix Guattari, que identifica que as instâncias políticas não parecem capazes de reconhecer e lidar com tal problemática. Aponta que somente o que chama de ecosofia, ou seja, a articulação entre meio-ambiente + relações sociais + subjetividade pode ser a solução para os problemas de ordem ecológica, e que essa articulação deve se dar em escala planetária, “com a condição que se opere uma autêntica revolução política, social e cultural reorientando os objetivos da produção de bens materiais e imateriais”^{xvii}. Divide a ecosofia em duas: a social, baseada na reinvenção de maneiras de ser nas relações de casal, família, contexto urbano e de trabalho; e a mental, que reformula a relação do sujeito “com o corpo, com o fantasma, com o tempo que passa, com os ‘mistérios’ da vida e da morte”. Essas propostas estabelecem a necessidade de reorganizar as relações entre os seres humanos, entre o sujeito e sua subjetividade, além de entender a natureza como uma aliada e não como fonte incondicional de subsistência. A ecosofia social e mental constituem a revolução que se faz urgente, que para Guattari, é a única ordem de vivência humana possível no mundo global contemporâneo.



Voltando a Santos, o geógrafo propõe um questionamento em relação ao que distingue o homem de outras formas de vida. Ele sugere que são respostas possíveis e corretas a possibilidade da fala como a grande distinção pela habilidade de construção de uma linguagem própria, ou que o homem é o único animal que consegue se sustentar apenas nos membros inferiores assumindo uma postura ereta e todos os favorecimentos que isso lhe traz, ou que sua capacidade de reflexão é o grande fator de diferença entre outros animais. Todas essas respostas para Milton Santos são insuficientes. Para ele, o que distingue o homem de outras formas de vida é o trabalho. “O fator distintivo determinante é o trabalho, o que torna o homem uma forma de vida *sui generis* é a capacidade de produzir”.^{xviii} Define trabalho como a capacidade de uso da energia e força própria sobre a natureza, com ou sem o uso de equipamentos mecânicos, com o intuito de reprodução da vida individual e grupal. Diferente de outros animais, o homem se relaciona com a natureza por meio da invenção, fortalecendo e potencializando sua inteligência. Por meio de gestos inventivos estabelece um “processo de troca recíproca e permanente entre homem e natureza”.^{xix} Guattari vai sublinhar que o trabalho humano vem se modificando frente a revolução informática, robótica e genética, o que produz novamente uma transformação no habitat. Se a forma de produção se modifica, se remodela também a relação entre homem e natureza.

Mas como então pensar o trabalho artístico dentro dessa afirmação do trabalho como diferencial entre homem e outras formas de vida? Acredito que a intervenção do pensamento de Jacques Rancière se faz necessária agora. Abrindo um paralelo ao pensamento de Santos e Guattari, trago o pensamento de Rancière sobre o trabalho artístico, em *A Partilha do Sensível*. Rancière tende a ver as práticas artísticas como formas modelares de ação e distribuição do comum, tendo em vista que o comum é a cultura, os direitos/deveres e liberdade. “Qualquer que seja a especificidade dos circuitos econômicos nos quais se inserem, as práticas artísticas não constituem uma excessão às outras práticas. Eles representam e reconfiguram as partilhas dessas atividades”.^{xx} A arte relaciona o fazer, o ser, o ver e o dizer daquilo que é comum e ao mesmo tempo particular. Ela consiste num trabalho comum, e que como tal tem apenas as especificidades tecnológicas e sensíveis características de



qualquer fazer. O trabalho que diferencia os homens dos outros animais, como nos aponta Santos, inclui o pensar artístico. “Mais do que nunca a natureza não pode ser separada da cultura e precisamos aprender a pensar ‘transversalmente’ as interações entre ecossistemas, mecosfera e universos de referência sociais e individuais”^{xxi}, conforme Guattari. E pensar a natureza pela arte hoje é responder ao mundo que é contemporâneo aos artistas, com suas fragilidades, crises, limitações e incertezas.

Seguindo adiante de acordo com a proposta de Santos, pensamos que a relação do homem com a natureza é reciprocamente progressiva e dinâmica. A ação humana age no espaço geográfico, a forma de vida humana é a criação do espaço. A geografia é a ciência do espaço do homem. O homem impõe modificações e acréscimos no espaço natural que se pode chamar de cultura e história. A natureza vai absorvendo essas novas formas culturais e históricas e vai sofrendo um processo de culturalização. “No processo de desenvolvimento humano, não há uma separação do homem e da natureza. A natureza se socializa e o homem se naturaliza.”^{xxii} Essa relação passa a ser mediada por tecnologias. O homem se relaciona com seu meio natural e estabelece uma troca por meio de técnicas. É o caso da minha experiência no que chamei de ateliê-mina. A umidade do ambiente, o vapor de água presente no espaço só é transformado em água pelo uso de uma tecnologia, de um dispositivo, os desumidificadores, máquinas capazes de condensar e materializar o invisível em paupável.

A natureza que é fluxo, cria fenômenos que se iniciam em um determinado espaço e tempo e vão agir em um outro espaço em outro tempo, as vezes percorrendo distâncias continentais, como é o caso dos rios voadores, que se iniciam como evaporação no oceano atlântico nas bordas do estado da Amazônia e vão desaguar como chuva a milhares de quilômetros de lá. Pensando nisso, volto ao livro Contrato Natural e me lembro de um trecho onde Michel Serres vai apontar a ideia de que um mínimo movimento de bater da asa de uma borboleta vai ecoar no tempo e no espaço. “...a borboleta descrita por Swift, cujo batimento de asa, num deserto da Austrália, ressoará pelas pradarias da verde Erin, talvez amanhã ou dentro de dois



séculos, sob a forma de tempestade ou brisa acariciadora, segundo a oportunidade”^{xxiii}. Pensamento borboleta, efeito furação. Serres se refere à atuação humana em relação a natureza. Anuncia a necessidade, hoje muito evidente, de uma nova relação com o mundo o qual estamos degradando e poluindo incessantemente. O lugar da natureza enquanto objeto de exploração constante do homem deve urgentemente ser revisto. É preciso estabelecer limites e definir novamente papéis. Se devastarmos a floresta Amazônica, por exemplo, acabaremos com os rios voadores que abastecem as bacias do centro-oeste e sudeste do Brasil. Causa e consequência, uma relação direta. É isso que propõe Contrato Natural, escrito em 1990. “Ela pressupõe que nós, os homens, estamos no centro de um sistema de coisas que gravitam à nossa volta, umbigos do universo, donos e possuidores da natureza”. O homem estabelece regras de relação social, porém não considera contratar limites em sua convivência com o mundo natural, a partir do desenvolvimento das ciências e das técnicas associadas ao uso industrial e comercial para a geração de conforto e alimento. Subtende-se desse pacto que a natureza pode ser apropriada para prover as necessidades econômicas da sociedade indefinidamente. A natureza, enquanto objeto mantido durante longo tempo sem direitos, reage de forma própria e assustadora, no mais das vezes e mais recentemente. O livro alerta sobre o impasse que pode custar a perpetuação da espécie humana. “A Terra existiu sem os nossos inimagináveis antepassados, poderia muito bem existir hoje sem nós e existirá amanhã ou ainda mais tarde, sem nenhum dos nossos possíveis descendentes, mas nós não podemos existir sem ela”^{xxiv}. Essa constatação nos coloca à beira de um abismo. “Cada vez mais, os equilíbrios naturais dependerão das intervenções humanas”, constata Guattari. É hora de reposicionar as relações, estabelecendo uma vinculação simbiótica e não mais de domínio unilateral. Milton Santos nos diz: “No processo de desenvolvimento humano, não há uma separação do homem e da natureza. A natureza se socializa e o homem se naturaliza”.^{xxv} Guiseppe Penone parece concordar quando afirma que não há escala hierárquica entre homem e natureza, que o homem não é superior a ela, ele é um elemento que pertence a ela, um ser natural assim como uma pedra. Propõe uma comparação entre a pedra que está há milhares de anos na natureza e o homem



que tem uma duração muito limitada se comparado a pedra, e questiona se um é mais importante que o outro e que é preciso considerar essa questão.

O jardim sem canteiros



Claudia Tavares, Um jardim em Floresta, fotografia, vidro e cortiça, 2014/2018

Terreno delimitado, predominantemente cultivado com plantas ornamentais, indicado ao lazer e à fruição estética, a palavra jardim pressupõe, em sua etimologia, algo fechado. Sua origem, proveniente das línguas nórdicas e saxônicas, é o radical *garth*. *Garth* significa cerca. Essa origem etimológica aponta para a noção de jardim como geralmente o referimos hoje: um espaço com dimensões definidas, um terreno delimitado que contém elementos naturais e artificiais em comunhão, projetado e construído pelo homem para seu próprio uso.

Se pensarmos nas funcionalidades atribuídas aos jardins, encontramos várias denominações de acordo com sua função específica, tais como jardim científico, ligado intrinsecamente ao estudo da botânica; jardim utilitário onde o cultivo é escolhido pela utilidade das plantas, seja medicinal ou alimentar; jardins de prazer que associam elementos decorativos e ornamentais, podendo ser grandes ou pequenos em extensão, públicos ou privados. Todas essas definições e classificações soam como descrições de limitados espaços verdes encontrados em meio a centros urbanos, preocupadas em estabelecer um posicionamento do homem

criador/paisagista perante a natureza projetada. Como definições cumprem seus objetivos, mas como ideias são restritas.

Penso então nas heterotopias de Michel Foucault. Foucault percebe o valor diferenciado do jardim quando o coloca como uma heterotopia, ou seja, um lugar outro, um lugar que não pode ser definido imediatamente, um microcosmo que possui muitos estratos, um espaço de caráter complexo. Sugere o jardim como talvez a heterotopia mais antiga, mostrando, por exemplo que “na tradição persa, o jardim era um espaço sagrado que reiterava nos seus quatro cantos os quatro cantos do mundo, com um espaço supra-sagrado no centro, um umbigo do mundo (ocupado pela fonte de água)”^{xxvi}. A água, como fonte, como jorro de vida e centro do mundo volta ao texto. O centro desse jardim que simboliza o mundo é ocupado por ela em sua riqueza geradora de vida. Foucault afirma que os tapetes persas são a representação tecida em linha de seus jardins, dizendo “o jardim é um tapete no qual todo o mundo atinge a sua perfeição simbólica; e o tapete um jardim que se pode deslocar no espaço”. Estar sobre um tapete persa é estar sobre um jardim, estar com o mundo todo em qualquer lugar do mundo. Um jardim então deixa de ser um lugar cercado, *garth*, e passa a ser aberto para circulação, envolvendo diferentes agentes e territórios.

Encontro um artigo de um professor do Instituto de Filosofia da Universidade de Varsóvia, Mateusz Salwa, que propõe o jardim como performance. Me interessa imediatamente pelo assunto e vou descobrir uma curiosa análise e discussão sobre o espaço do jardim. Salwa afirma que as formas tradicionais de pensar o jardim seriam através da arquitetura, o que envolve o projeto de construção paisagística, da pintura e sua representação visual e da poesia com suas interpretações textuais, e que todas levam em conta prioritariamente a dimensão natural dos jardins. O que ele propõe então é aproximar o jardim com a ideia de performance, abrindo uma nova brecha para o pensamento. Diz que é curioso perceber um novo interesse filosófico sobre os jardins, o que segundo ele, vem crescendo nos últimos vinte anos, talvez por uma disposição maior em pensar a natureza ou mesmo pela percepção de que a forma como o jardim tem sido pensado até então pode estar correta, mas



certamente é deficiente. Afirma ser unânime, no entanto, que pensar o jardim é pensar a dicotomia natureza x artifício. *“In a word, gardens are artifacts based in one way or another on nature”*. Portanto, *“gardens are humanized pieces of nature”*^{xxvii}. Salwa investiga o estatuto do jardim como obra de arte, e para isso lança sete perguntas que podem iluminar o caminho. Embora meu interesse aqui não seja esse questionamento específico, aproveito as perguntas propostas para alargar minha própria concepção de jardim. A lista de perguntas inclui as seguintes ideias: jardins não são objetos estáticos para serem contemplados como as pinturas; não são estáveis; fenômenos naturais o influenciam diretamente, ou seja, a presença da natureza os torna imprevisíveis; a autoria não pode ser restrita ao homem; pergunta-se seu significado é o resultado do projeto ou da relação homem x natureza; proporcionam multi sensações. Aponta que na arte performativa dos séculos XX e XXI encontramos dinamismo, movimento, instabilidade. Vê nessas características uma semelhança ao status do jardim, que diferente dos objetos estáticos como as pinturas, nos retiram do lugar de espectadores contemplativos e portanto estáticos. Diz: *“the architect is the creator of the garden, while visitors, nature and all other elements are performers. In this case there is no passive, distanced audience whatsoever and nature is as active as people involved”*^{xxviii}.

A proposição de Mateus Salwa se aproxima do que venho pensando sobre jardim. Assim como ele, penso que jardins são espaços múltiplos, complexos, inconstantes, e o mais significativo, muito vivos. Quando estamos em um jardim, estamos circundados por ele, imersos em sua instabilidade relativa ao ritmo circular de todos os ciclos biológicos envolvidos nas plantas e animais que o habitam. Jardins estão em constante mutação ao longo de dias, décadas, anos e estações, com suas plantas que crescem e morrem, os pássaros que vem e vão nos gramados e copas das árvores, se alimentando e construindo suas moradias, com as formigas que arquitetam suas casas e transportam alimento-folha de um lado a outro, com a fonte de água que enche e refresca o lago para os peixes. Seu caráter é dinâmico, mutável e temporal, devido às constantes mudanças de luz, clima e ventos, influenciando diretamente na frequência de seus visitantes. Como nos diz Heráclito: nunca se atravessa o mesmo rio duas vezes, o mesmo pode ser aplicado para um jardim. A



circularidade da impermanência se torna evidente nesse ambiente e para mim essa é a sua grande riqueza. A trajetória circular descreve caminhos sempre novos mesmo percorrendo o mesmo ciclo. Jardins são complexos dinâmicos. Devem à natureza esse dinamismo, esse caráter temporal e mutável, mas não devem só à natureza, como sugere Mateusz Salwa, “*gardens are not only visual but also made of everything that might be smelled, heard and touched*”^{xxix}. Esse dinamismo é imposto também pela presença humana, que ativa e imprime no jardim a impermanência. Experimentamos e experienciamos a organização racional do mundo natural com nossos corpos convocando todos os nossos sentidos, não apenas com a visão. Olfato, tato e audição também são despertados. Visualidade sim, interação também. Mais um vez o jardim perde suas cercas e se torna um território amplo, instável, colaborativo.

Um jardim é um lugar onde a natureza é construída, é o resultado de um projeto humano que necessita de cuidados externos para se manter sob controle e não se tornar selvagem. O jardineiro deve regar sistematicamente seu jardim, podar suas plantas e trocar sua terra de tempos em tempos para garantir seus nutrientes. O jardim é o lugar onde se experimenta a natureza esteticamente, embora a visão não seja o único sentido envolvido na experiência de se estar em um jardim. É um ambiente de controle e deleite humano.

Uma floresta encontra seu equilíbrio e sobrevivência na diversidade, no convívio entre espécies distintas. A natureza da floresta não é intocada, mas se auto-regula. É um lugar de alta rotatividade e dinamismo, onde a circularidade da impermanência se evidencia. Enquanto árvores morrem e tombam no chão, outras brotam e crescem em busca da luz. As folhas caídas das árvores que cobrem o chão se decompõem para se tornar alimento para a terra. Animais e insetos são responsáveis pela dispersão das sementes que vão povoando a floresta e espalhando e proliferando suas espécies vegetais. A água das chuvas, das nascentes e dos riachos mantém vivo todo o complexo e abundante ecossistema.

Fazer *Um jardim em Floresta* é tentar um diálogo entre dois ambientes distintos, o ateliê e o vilarejo, assim como o jardim e a floresta. Floresta, a localidade do sertão



pernambucano não se assemelha a uma floresta tropical como a amazônica ou a mata atlântica, em seu esplendor verde e úmido, embora seja também um ambiente que se auto-regula na precariedade da seca. Subi a cerca do jardim construído em Floresta com madeiras-galhos de árvores de umbuzeiro, planta abundante da região que, segundo Euclides da Cunha é tida como a “árvore sagrada do sertão”. Os índios tupi-guarani sabiam que o umbuzeiro é capaz de armazenar água, especialmente na raiz, qualidade necessária para sobrevivência nos longos períodos de seca na caatinga e o apelidaram sabiamente de “ymbu” ou “árvore que dá de beber” pelo seu fruto, o umbu, fruta aquosa e potente em vitamina C. Pegar as mudas de plantas para o jardim nas redondezas de Floresta é tecer uma rede capilar entre seus doadores, eu e as plantas em si, espécies diferentes que irão conviver e dividir o mesmo espaço. Criar vizinhança entre elas. O jardim feito em Floresta não segue as regras de construção dos jardins franceses, nem tampouco dos ingleses, assim como Floresta não é uma floresta verde e úmida. O jardim e a floresta são de outra ordem. Ambos pertencem ao território da arte.



Conclusão



Claudia Tavares, Um jardim em Floresta, fotografia, 2014/2018

O fechamento de um trabalho vem sempre acompanhado da aflição das escolhas. Escolher é optar por um caminho que deixa de fora outras direções possíveis, outras trilhas não exploradas, outros trajetos interrompidos. Decidir entre um ou outro rumo é buscar evitar desvios insustentáveis. A estratégia então é traçar coordenadas tentando não se perder durante a caminhada, tendo sempre em vista que muitos rios podem levar ao mesmo mar. Na angústia do não incluído se insere também a opção pelas palavras. Como é difícil achar o termo mais acertado para apresentar uma ideia! Corremos o risco de escorregar, tropeçar e cair num terreno não exatamente desejado e assim nos distanciar do curso que havíamos elegido. Mas seguimos na intenção de alcançar a clareza das ideias, apostando na arriscada tentativa de, ainda por cima, escrever com graça e poesia.

Uso a fotografia como ferramenta para documentar uma ação particular, mas percebo suas limitações. A bi-dimensionalidade, o tempo congelado em uma representação estática, a limitação imposta por sua determinada escala. Pondero os limites da edição, que sempre apresenta muitas possibilidades de inclusão e exclusão de imagens, nas muitas alternativas de sequências e de séries. Deparo-me com essas faltas e encontro no vídeo a possibilidade desse tempo alargado e sempre presente, a chance da inclusão do som e da palavra, que esclarece ideias que as imagens fixas não dão conta por si só. *“Pensava em estabelecer uma rota de água, uma espécie de rio voador entre Rio e Floresta”^{xxx}*. Penso o filme e a exposição. Acredito na dimensão poética do texto narrado no filme como fio condutor e percebo a necessidade de usar o vídeo para apreciar o tempo que passa, ver a chuva que cai, ouvir o andar sobre os gravetos secos espalhados no chão do sertão. Tanto no filme como na exposição, convido as imagens em movimento a conviver com os instantâneos congelados.

Adoto a rota da água, em sua umidade-mina, que segue em busca do jardim e acaba por levar à floresta. Saio do ateliê úmido rumo ao sertão seco. Experimento essa natureza dicotômica: o excesso de umidade e a secura em demasia. As paredes cobertas de hera versus a falta de verde. O jardim é implantado na terra árida e protegido por galhos de umbuzeiro, reproduzindo o modo de fazer das cercas locais. A chuva vem prestigiar a inauguração, deixando verde as redondezas e irrigando potencialmente minhas ideias.

Finalizo com um comentário que ouvi de um artista e que muito me encantou. Ele me disse que eu era a nuvem. Penso na ideia de devir nuvem, que retém aqui para escoar em outro lugar.

Eu-nuvem.



-
- ⁱ Esse texto, de minha autoria, é a narração do filme Um jardim em Floresta.
- ⁱⁱ RANCIÈRE, Jacques, A partilha do Sensível, Editora 34, São Paulo, 2005, pg 15
- ⁱⁱⁱ SERRES, Michel - O contrato Natural, Instituto Piaget, Lisboa, 1990, pg 67 e 68
- ^{iv} SERRES, Michel. O Contrato Natural. Instituto Piaget, Lisboa, 1990, pg 36
- ^v LEENHARDT, Jacques. Jardim e Ecologia em Nos jardins de Burle Marx, Editora Perspectiva, São Paulo, 2010, pg 27.
- ^{vi} *Vær i vejret* quer dizer 'estar no tempo', em dinamarquês.
- ^{vii} RANCIÈRE, Jacques, A partilha do Sensível, Editora 34, São Paulo, 2005pg 21
- ^{viii} ROLNIK, Suely - Cartografia Sentimental: Transformações contemporâneas do desejo. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 1998.
- ^{ix} BERQUE, Augustim. Paisagem-marca, paisagem-matriz: elementos da problemática para uma geografia cultural. In: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. (Orgs.). Paisagem, tempo e cultura. Rio de Janeiro: Eduerj, 1998, p. 84-91.
- ^x SANTOS, Milton. Metamorfoses do espaço habitado, Hucitec, 4ª edição, São Pualo, 1996, pg 88
- ^{xi} SANTOS, Milton. Metamorfoses do espaço habitado, Hucitec, 4ª edição, São Pualo, 1996, pg 61.
- ^{xii} CAUQUELIN, Anne - A invenção da paisagem. Editora Martins Fontes, São Paulo, 2007, pg 35
- ^{xiii} CAUQUELIN, Anne - A invenção da paisagem. Editora Martins Fontes, São Paulo, 2007, pg 45
- ^{xiv} ZORZETO, Ricardo, <http://revistapesquisa.fapesp.br/2009/04/01/um-rio-que-flui-pelo-ar/> - Abril 2009
- ^{xv} <https://www.ecycle.com.br/6721-rios-voadores>
- ^{xvi} SANTOS, Milton - A redescoberta da natureza, aula inaugural Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, Março de 1992, pag 4
- ^{xvii} GUATARRI, Félix, As três ecologias, tradução de Maria Cristina F. Bittencourt, Campinas, Papirus, 1990, pg 9
- ^{xviii} SANTOS, Milton - Metamorfoses do Espaço Habitado, Editora Hucitec, SP, 1996, 4ª edição, pg 87
- ^{xix} SANTOS, Milton - Metamorfoses do Espaço Habitado, Editora Hucitec, SP, 1996, 4ª edição, pg 88
- ^{xx} RANCIÈRE, Jacques - A partilha do sensível, Editora 34, São Paulo, 2005, pg 69
- ^{xxi} GUATARRI, Félix, As três ecologias, Campinas, Papirus, 1990, pg 25
- ^{xxii} SANTOS, Milton - Metamorfoses do Espaço Habitado, Editora Hucitec, SP, 1996, 4ª edição, pg 89
- ^{xxiii} SERRES, Michel - O contrato Natural, Instituto Piaget, Lisboa, 1990, pg 37.
- ^{xxiv} SERRES, Michel - O contrato Natural, Instituto Piaget, Lisboa, 1990, pg 58
- ^{xxv} SANTOS, Milton - Metamorfoses do Espaço Habitado, Editora Hucitec, SP, 1996, 4ª edição, pg 89
- ^{xxvi} FOUCAULT, Michel. De outros espaços, Conferência proferida no Cercle d'Études Architecturales, em 14 de Março de 1967, publicado em Diacritics; 16-1, Primavera de 1986
- ^{xxvii} SALWA, Mateus em https://www.academia.edu/10328182/The_Garden_as_a_Performance
- ^{xxviii} SALWA, Mateus em https://www.academia.edu/10328182/The_Garden_as_a_Performance
- ^{xxix} SALWA, Mateus em https://www.academia.edu/10328182/The_Garden_as_a_Performance
- ^{xxx} Esse trecho é retirado do texto, de minha autoria, da narração do filme Um jardim em Floresta.

Recebido em: 14/11/2018
Aprovado em: 17/11/2018



Cair (recair) saltar

Débora Seger¹

Resumo: A partir do conto *Funes, o memorioso*, de Jorge Luis Borges, busca-se compor relações entre imagem e trauma, utilizando-se, para tanto, da teoria desenvolvida por Maurice Blanchot e da psicanálise. No percurso do ensaio, são abordadas as experiências da insônia (e do sono), da memória, do sonho e da escrita.

Palavras-chave: imagem, trauma, insônia, memória, sonho, escrita.

To fall (to fall back) to leap

Abstract: From the story *Funes, the memorious*, by Jorge Luis Borges, we aim to compose relations between image and trauma, using, for that, the theory developed by Maurice Blanchot and the psychoanalysis. In the course of the essay, the experiences of insomnia (and sleep), memory, dream and writing are discussed.

Keywords: image, trauma, insomnia, memory, dream, writing.

¹ Débora Seger é mestre em Arte e Cultura Contemporânea pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2019) e mestre em Psicologia Social e Institucional pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2011), pela qual também é graduada em Psicologia (2007). Pesquisa, principalmente, articulações entre arte, psicanálise e filosofia; cultura e produção de subjetividade.



Irineu Funes caiu do cavalo.

Não há notícias ou registro do horário do acidente, apenas consta que Funes, outrora chamado de “cronométrico” por sempre saber as horas sem sequer consultar o céu, perdeu (encontrou) a hora. Algo lhe atingiu tão pontualmente, tão justamente, que não lhe restou outra alternativa senão cair.

, ao retomar a consciência depois da queda, Funes passou a apresentar uma estranha seqüela: percebia e recordava os pormenores de tudo à sua volta com total nitidez e espantosa precisão. Não só lembrava de cada folha, de cada árvore, de cada monte, como também de cada uma das vezes que tinha percebido cada folha, de cada árvore, de cada monte ou mesmo imaginado cada folha, de cada árvore, de cada monte.

Notava todas as particularidades, todas as minúcias. Das memórias mais recentes às mais antigas, nada lhe escapava. Não à toa, tinha muita dificuldade para dormir. Recebia o mundo em acachapante totalidade e tudo que captava nele persistia sob a mesma absoluta luz:



uma figueira no fundo do quarto uma teia de aranha um oloroso galho de santonina um encontro fugaz no dia sete de fevereiro do ano de oitenta e quatro os gloriosos serviços que Dom Gregório Haedo prestara às duas pátrias na valorosa jornada de Ituzaingó o primeiro parágrafo do vigésimo quarto capítulo do livro sétimo da Naturalis Historia de Plínio os casos de memória prodigiosa de Ciro Mitridates Eupator Simônides e Metrodoro todos os rebentos e cachos e frutos que compreende uma parreira as formas das nuvens austrais do amanhecer do dia trinta de abril de mil oitocentos e oitenta e dois comparadas aos veios de um livro encadernado em couro que vira somente uma vez comparados às linhas da espuma que um remo levantou no rio Negro na véspera da batalha do Quebracho sensações musculares sensações térmicas dias inteiros reconstruções de dias inteiros as emaranhadas crinas de um potro o gado numa coxilha o fogo mutável a inumerável cinza os muitos rostos de um morto num longo velório as estrelas do céu tudo o que pensara uma única vez já não se podia apagar o cão das três e quatorze (visto de perfil) o cão das três e quarto (visto de frente) seu próprio rosto no espelho suas próprias mãos surpreendiam-no todas as vezes os tranquilos avanços da corrupção das cáries da fadiga os progressos da morte da umidade um mundo multiforme instantâneo e quase intoleravelmente exato cada fenda e cada moldura das casas certas que o rodeavam lembranças mais minuciosas e mais vivas que um prazer ou tormento físico inglês francês português latim cada uma das palavras cada um dos gestos em multiplicação



, ao retomar a consciência depois da queda, Funes estava paralisado. Incapaz de andar, não saia mais da cama. Nos finais de tarde, permitia que o levassem até a janela.

Imagino-o prostrado, imóvel. Olhos abertos ou fechados, pouco importa. Persianas ou pálpebras já não têm qualquer serventia, não oferecem qualquer proteção. Tudo impõe contato, invade-o, toca-o, chama-o sem descanso. Peregrina de imagem em imagem, deambula por desvios sem fim. É a sentinela solitária do correr ininterrupto do mundo; é prisioneiro deste mesmo correr.

Alguns anos após o acidente, ainda muito jovem, Funes faleceu. A causa da morte foi uma congestão pulmonar.

(como respirar?)



Jorge Luis Borges descreve seu conto *Funes, o memorioso* (1942)², como uma “vasta metáfora da insônia.”³ Em entrevista⁴, disse que o texto foi escrito a partir de seus próprios problemas para dormir. Em certa ocasião, quando passava a noite em um hotel, ouviu, muito próximas, as badaladas de um relógio. Estava com dificuldades para conseguir adormecer e percebeu que, para tanto, seria necessário esquecer o que acontecia em seu corpo, o badalar dos relógios, a movimentação vinda dos outros quartos, a vida das pessoas lá fora, etc. Deu-se conta, então, que dormir é esquecer e imaginou como seria terrível a existência de um homem com uma memória infinita. Uma vez escrito o conto, as crises de insônia cessaram.

Algo aqui se insinua e convém guardar: uma escrita que acontece a partir da insônia, mas também contra ela. Uma escrita que faz lugar para aquilo que no insone é sem lugar, é a impossibilidade mesma do lugar. Onde Borges triunfa, no entanto, Funes fracassa.

*

“Dormir é distrair-se do mundo”⁵, diz o narrador do conto. Também para Blanchot, o sono talvez implique uma desatenção. Esta desatenção, no entanto, ao invés de desconsiderar o mundo, afirma-o, ao mesmo tempo em que firma nele um lugar para o dormidor.

Retiro-me da imensidade e da inquietação do mundo, mas para dar-me ao mundo, mantido, graças ao meu “apego”, na verdade segura de um lugar limitado e firmemente circunscrito. O sono é esse interesse absoluto pelo qual me asseguro do mundo a partir desse limite e, tomando-o pelo seu lado

² Borges, J. Funes, o memorioso. In: Borges, J. *Ficções. Obras Completas, vol.1*. Trad. Carlos Nejar. Rev. de trad. Marida Carolina de Araujo. São Paulo: Editora Globo, 1998,

³Borges, J. Prólogo In: *Ficções. Obras Completas, vol.1*. Trad. Carlos Nejar. Rev. de trad. Marida Carolina de Araujo. São Paulo: Editora Globo, 1998.

⁴Entrevista concedida a Raúl Horacio Buzarco, *Tiempo de Borges*, ATC, 1985. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oqg0crj1S2o>. Acesso em: jul2018.

⁵ Borges, J. Funes, o memorioso. In: Borges, J. *Ficções. Obras Completas, vol.1*. Trad. Carlos Nejar. Rev. de trad. Marida Carolina de Araujo. São Paulo: Editora Globo, 1998, p. 545.



finito, aposso-me dele com força bastante para que permaneça, me assente e me repouse.⁶

Se, por um lado, quem pega no sono se afasta das agitações ao redor, por outro, dormir exige confiança e entrega, supõe uma espécie de fé e uma capacidade decidida de abandonar-se “aos grandes ritmos naturais, às leis, à estabilidade, à ordem.”⁷ Podemos pensar que, paradoxalmente, é preciso distrair-se do mundo para melhor concentrar-se nele; traí-lo para ser-lhe ainda mais fiel. Segundo Blanchot, o sono está relacionado a uma relação íntima com o centro, no qual o dormidor se estabiliza e com o qual se coaduna:

Não estou disperso, mas inteiramente reunido onde estou, nesse ponto que é a minha posição e onde o mundo, pela firmeza do meu apego, se localiza. Onde durmo, fixo-me e fixo o mundo. Aí está a minha pessoa impedida de errar, não mais instável, dispersa e distraída, mas concentrada na estreiteza desse lugar onde o mundo se recolhe [...]⁸

Aquele que dorme mal, e revolve-se sobre os lençóis, luta, portanto, contra a dificuldade de encontrar uma posição que faça paragem à multiplicação interminável de possibilidades e apelos, ponto em que “o mundo renunciará à sua imensidade errante”⁹ e será possível, finalmente, temporariamente, descansar.

*

No escuro, deitado na cama, Funes imaginava cada detalhe de cada casa que rodeava a sua. Absorto no vazio ruidoso e ininteligível do mundo, ainda tentava (dis)trair-se. Para poder pegar no sono, voltava seu rosto para leste, onde havia casas novas e, para ele, desconhecidas. Imaginava-as “pretas, compactas, feitas de treva homogênea”¹⁰. Costumava, ainda, imaginar-se no fundo de um rio, embalado e anulado pelas correntes.

⁶ Blanchot, M. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p. 291.

⁷ Ibid., p. 290.

⁸ Ibid., p.291.

⁹ Ibid., p.291.

¹⁰ Borges, J. Funes, o memorioso. In: Borges, J. *Ficções. Obras Completas, vol.1*. Trad. Carlos Nejar. Rev. de trad. Marida Carolina de Araujo. São Paulo: Editora Globo, 1998, p. 545.



Ao voltar-se em direção às casas desconhecidas, Funes parece buscar uma ínfima brecha respirável, alguma entrada (saída) de ar, que o permita não sufocar, não se afogar no excessivo circundante. Povo-a com a mais minimalista das imagens, um tanto mortífera, mas sólida, densa e pesada, talvez para tentar conter a velocidade dos incessantes reflexos, impedir o recomeço do eco sem fim. Já o mergulho no fundo do rio soa, a princípio, como a própria dissolução, entrega cadavérica à desmedida das correntes. No entanto, quem sabe, talvez houvesse aí uma tentativa de confiar-se aos ritmos naturais, ainda que falte, às vagas correntezas, a regularidade que poderia assegurar-lhe um lugar e impedir-lhe de ser novamente tragado pelas imagens que exasperam seu olhar.

*

Para Blanchot, ver supõe “a distância, a decisão separadora, o poder de não estar em contato e de evitar no contato a confusão”¹¹. Porque há um intervalo, um vão, é possível conhecer, compreender e fazer uso do que nos cerca. Neste âmbito, seguindo a análise mais comum, a imagem viria depois do objeto, seria derivada de sua perda. Esta separação permitiria, todavia, um reencontro, pois, através da imagem, seria possível dispor do objeto em sua ausência.

No entanto, esta é apenas uma das possibilidades da imagem. Há uma outra versão do imaginário em que a imagem, que parecia vir após o objeto, revela a ausência que desde antes o constituía. Para que o objeto enquanto tal se edificasse determinado no mundo, com seu valor, seu significado, sua utilidade, algo nele fora dominado. A vida prática e os afazeres cotidianos dependem desta operação que, a partir de um fundo de infinita reverberação, possibilita delimitar uma forma finita. Se, por um lado, portanto, uma das funções da imagem é a “de apaziguar, de humanizar o

¹¹ Blanchot, M. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p.23.



informe não ser que impele em nossa direção o resíduo ineliminável do ser”¹², por outro, ela nos põe em contato com a violência deste mesmo informe.

[...] quando estamos diante das coisas, se fixamos um rosto, um canto de parede, não nos acontece também abandonarmo-nos ao que vemos, estar à sua mercê, sem poder algum diante dessa presença, de súbito estranhamente muda e passiva? É verdade, mas é que então a coisa que fixamos mergulhou na sua imagem, é que a imagem uniu-se a esse fundo de impotência onde tudo recai.¹³

Também nesta direção, um utensílio danificado, perdendo a funcionalidade, não mais desaparecendo em seu uso, aparece enquanto imagem. A imagem, tomada nesta versão, “pede a neutralidade e a supressão do mundo, quer que tudo reentre no fundo indiferente onde nada se afirma, tende para a intimidade do que ainda subsiste no vazio: está aí a sua verdade.”¹⁴

O olhar está, então, imobilizado, não pode mais terminar ou começar, é feito “um clarão neutro extraviado, que não se extingue, que não ilumina [...]”¹⁵. Paradoxalmente, esta cegueira é ainda visão:

[...] visão que já não é possibilidade de ver, mas impossibilidade de não ver, a impossibilidade que se faz ver, que persevera – sempre e sempre – numa visão que não finda: olhar morto, olhar convertido no fantasma de uma visão eterna.¹⁶

*

Funes não dispõe das imagens, ao contrário, as imagens dele dispõem; diante delas, está desamparado. A queda aboliu, abruptamente, a distância que sustentava a visão, ou melhor, fez desta distância uma profundidade, relançando-o na intimidade do que é anterior a todas as determinações. Cair parece fazer o “entre”, aberto em distância, abandonar sua dimensão intervalar para assumir sua dimensão abissal, convite irrecusável a entrar, mais e mais, num espaço insubstancial de pura

¹² Ibid., p.278.

¹³ Ibid., p. 279.

¹⁴ Ibid., p. 277-278.

¹⁵ Ibid., p.24.

¹⁶ Ibid., p.24.



reflexibilidade, onde tudo que existe é sombra de coisa alguma. Sobre esta paixão da imagem, a um só tempo, ameaçadora e irresistível, Blanchot diz: é o reino do fascínio.

Quem quer que esteja fascinado, pode-se dizer dele que não enxerga nenhum objeto real, nenhuma figura real, pois o que vê não pertence ao mundo da realidade, mas ao meio indeterminado da fascinação. Meio por assim dizer absoluto. A distância não está dele excluída, mas é exorbitante, consistindo na profundidade ilimitada que está por trás da imagem, profundidade não viva, não manuseável, absolutamente presente, embora não nada, onde soçobram os objetos quando se distanciam de seus respectivos sentidos, quando se desintegram em suas imagens. Esse meio da fascinação, onde o que se vê empolga a vista e torna-a interminável, onde o olhar se condensa em luz, onde a luz é o fulgor absoluto de um olho que não vê, mas não cessa, porém, de ver, porquanto é o nosso próprio olhar no espelho, esse meio é, por excelência, atraente, fascinante: luz que é também o abismo, uma luz onde a pessoa afunda, assustadora e atraente.¹⁷

Capturado, impregnado de imagens excessivas, Funes passa os dias em exílio, fechado em seu quarto. Mas de que está apartado? Do mundo dos significados e dos fins. Das tarefas, das conversas, da rede de relações que sustenta uma existência ordinária. Arrebatado sob um céu de absurdo, está completamente sozinho. Não é difícil reconhecê-lo nestas palavras de Blanchot:

Aí onde estou só, o dia nada mais é do que a perda de permanência, a intimidade com o exterior sem lugar nem repouso. A vinda faz aqui com que aquele que vem pertença à dispersão, à fissura em que o exterior é a intrusão que sufoca, é a nudez, é o frio daquilo em que se permanece descoberto, onde o espaço é a vertigem do espaçamento.¹⁸

*

Trauma, em sua origem etimológica grega, significa ferida. Funes sofreu um acidente e, para além da paralisia física, feriu-se. Em *Além do princípio do prazer*¹⁹, Freud diz que a irrupção de um trauma está relacionada ao encontro com o inesperado, a um susto, a algo que advém sem que alguém esteja preparado ou tenha condições de recebê-lo. Há um “cair do cavalo”, se quisermos pensar, um tanto levianamente, a

¹⁷ Ibid., p.24-25.

¹⁸ Ibid., p. 23.

¹⁹ Freud, S. *Além do princípio do prazer*. Trad. Renato Zwick. 1 ed. Porto Alegre. RS: L&PM, 2016.



partir da expressão que, ao menos em português, relaciona-se à ideia de queda de expectativas. Trata-se, porém, de algo muito mais ameaçador do que frustrar expectativas. Ali onde alguém considerava apreender o mundo, é “pego” de surpresa por algo que não antecipa ou controla. Atinge-lhe um imprevisível, no que esta palavra articula com precisão visibilidade e temporalidade. Um imprevisível é aquilo que não se pode pré-ver, que não se pode ver antes, que não se pode antecipar em imagem. O trauma é aquilo que rompe e estilhaça as imagens projetadas no futuro. Está relacionado a sofrer algo da ordem do inimaginável. Inimaginável este que talvez constitua a condição mesma da imagem e a sua mais íntima vocação.

Freud situa o sistema perceptivo-consciente na linha fronteira entre o exterior e o interior, recebendo as excitações que vem de fora e as sensações de prazer e desprazer que vem do interior do aparelho psíquico. Utiliza o exemplo de um organismo simples, vesicular, para pensar as funções de recepção de estímulos e proteção do funcionamento psíquico. A membrana ou envoltório externo da vesícula é uma proteção contra as excitações, comparável a uma espécie de couraça que poupa as camadas mais profundas do organismo. Essa couraça deixa passar somente uma fração das intensidades vindas do exterior, assim, o ser experimenta o mundo em pequenas amostras. Transpondo este pensamento para os organismos mais complexos, Freud discorre sobre a importância dos órgãos sensoriais:

São os órgãos sensoriais, que, no essencial, contêm dispositivos para a recepção de influências estimuladoras específicas, mas, além disso, mecanismos especiais para uma proteção renovada contra as quantidades de estímulo desmedidas e para deter tipos inadequados de estímulo. É característico desses órgãos assimilar apenas quantidades muito pequenas de estímulo externo, examinar apenas amostras do mundo exterior; talvez se possa compará-los a antenas, que se aproximam do mundo exterior tateando e repetidamente se retraem.²⁰

As excitações que chegam com força suficiente para romper esta proteção são chamadas traumáticas. Essa intensidade de afetos não metabolizados resta

²⁰ Ibid., p.73.



desligada de representações, circulando (errando) e exigindo vias de escoamento em moto-contínuo:

A inundação do aparelho psíquico com grandes quantidades de estímulo não pode mais ser detida; faz-se necessária, antes, outra tarefa a de dar conta do estímulo, de ligar psiquicamente as quantidades de estímulo invasoras para então despacha-las.²¹

Não é possível integrar imediatamente esse excesso ao aparelho psíquico. Ainda mais: nunca será possível, como nunca o foi, integrar totalmente ao aparelho psíquico as intensidades as quais ele é exposto.

O que fica, após um acontecimento traumático, é ferida aberta e exigência de cicatrização. Essa exigência está na origem da compulsão à repetição, através da qual quem sofreu o trauma buscará revivê-lo, tentando ensejar uma mudança de posição. Se, antes, esse fora vivido a partir de uma posição passiva, da submissão a forças que ultrapassavam as possibilidades de recepção do sujeito, a retomada repetida do traumático é um esforço para soerguer um mecanismo tardio de antecipação dessas excitações, uma tentativa atrasada de se defender da desestruturação que veio como um susto. Assim, o sujeito poderia buscar, ativamente, um lugar para si numa situação que, de saída, o excluiu. Passar da vulnerabilidade de um brinquedo ao desejo do jogador.

O cronômetro Funes não pôde prever a hora em que cairia do cavalo. Sua enrijecida vigilância do tempo não foi suficiente, sua conhecida pontualidade, tão exata quanto periclitante, não lhe preveniu da queda, não lhe defendeu do (co)lapso. Ao contrário, talvez possamos pensar nesta característica como indício de uma ferida mais antiga que, no impacto do tombo, abriu-se. Para Freud, o trauma atinge pelo menos dois tempos: refere-se ao evento atual, mas também a algo anterior, ao qual se sobrepõe numa espécie de eclipse. Vislumbramos, assim, a possibilidade de uma misteriosa proximidade entre o imemorial e o imprevisível.

²¹ Ibid., p.76.



*

Fracassadas todas as meteorologias, todas as previsões, Funes se perde nas margens de erro, expõe-se aos perigos da errância. Na tentativa de reconstituir seu precário lugar no tempo, segue recaindo, segue errando, na extensão infinita da queda.

Erro significa o fato de errar, de não poder permanecer porque, onde se está, faltam as condições de um aqui decisivo; lá onde se está, o que acontece não tem a ação clara do evento a partir do qual qualquer coisa firme poderia ser feita e, por conseguinte, o que acontece, não acontece, mas tampouco passa, nunca é ultrapassado, chega, vai e volta incessantemente, é o horror e a confusão, e a incerteza de uma repetição eterna.²²

Compulsão de vagar, a errância talvez seja um de morar-se no erro, um prolongamento que dilui e dilata sua ocorrência. Uma ânsia que não fecha o que, no erro, irrompe; ao contrário, move-se (debate-se), em gerúndio, na abertura que dele surge. Neste espaço, não há começo ou fim. Cessam as causas e as metas, cessam os projetos e tudo que poderia garantir o traçado tranquilizador de um percurso. Não há pegadas a seguir ou terra à vista; chão firme ou horizonte. Há, sim, um andar em recomeço perpétuo, circuitos feitos e refeitos à exaustão. Quem erra (e se delonga no verbo) se aproxima da morbidez do que passa sem nunca passar, sem nunca deixar passar.

O erro, agudo, potencialmente decisivo, é transformado em crônica indecisão. Quebra, seguida de interminável, torta e tortuosa, tentativa de calcificação. Inflamação. Fissura: palavra que Blanchot pouco desenvolve e que soa tão precisa. Parece evocar, simultaneamente, a fenda que o erro evidencia e o *pathos* enlouquecido que mantém a errância.

(Seja pelos segundos de um escorregão ou pela duração de uma vida, o errante arrisca tudo que tem nas mãos: o errante nada tem nas mãos; nada pega com

²² Blanchot, M. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p.259-260.



suficiente força: tudo lhe escapa. Daí a paradoxal combinação que parece atravessá-lo a um só tempo: extrema coragem e absoluta covardia.)

*

Para Lacan, é a nossa existência na linguagem, nossa dependência da cadeia significante, que nos expõe ao trauma. Há este ponto de irremediável não-saber, um furo (um fora) nos arredores do qual o inconsciente se faz e o sujeito surge. Este ponto é o que Lacan chama de real e é justamente o que nele há de inassimilável que insiste no trauma²³. O real é o que vige sempre por trás daquilo que se produz “como por acaso”²⁴, como, de repente, um tropeção.

*

Antes do acidente, Irineu Funes demonstrava facilidade em lembrar nomes próprios. Também pudera, há de se estar alerta quando se nasceu com um sobrenome tão mortífero. O nome de alguém nunca é um elemento indiferente em sua história.

Aquilo que é comumente considerado como nome próprio é, paradoxalmente, a primeira coisa que um sujeito recebe do Outro, observa Marco Antonio Coutinho Jorge²⁵. Recebe-o como uma marca distintiva, que não o descreve, mas o particulariza. É intraduzível e ocupa, em relação à cadeia significante, uma posição especial, fundadora, a partir da qual essa se desenrolará diferencialmente. O nome próprio participa, assim, de forma determinante, da enunciação, mas, de modo algum, responde, por si só e satisfatoriamente, a pergunta sobre quem se é. Sua materialidade de letra cobre um furo, talvez como um pano cobriria um buraco. Ou

²³ Lacan, J. *Seminário XI: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. 1964. Trad. MD Magno. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p. 57.

²⁴ Ibid., p. 56.

²⁵ Coutinho Jorge, M.A. *Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan, vol.2: a clínica da fantasia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010. 218-219



seja, o pano tapa o buraco, mas se pisamos ali, (co)incidindo com o buraco, despencamos.

Nas palavras de Lacan, o nome próprio tem “uma função volante [...] feito para ir preencher os buracos, para lhe dar sua obturação, para lhe dar seu fechamento, para lhe dar uma falsa aparência de sutura.”²⁶ Talvez por isso seja possível, como ele comenta, toma-lo como aquilo que é, ao mesmo tempo, o mais identificativo e o mais arbitrário, o mais concreto e o mais vazio, o mais carregado de sentido e o mais desprovido de sentido.

O apego de Funes aos nomes próprios poderia estar associado a um desejo de correspondência, de perfeito encaixe, entre palavra e sujeito, a uma crença na sua eficácia como sutura, a uma tentativa de buscar alguma (impossível) segurança ontológica num mundo incerto.

*

Quando Blanchot fala do que há de fascinante e voraz na imagem, está falando, também, de palavras. Seu pensamento é construído em constante conversa com escritores e suas obras, junto dos quais se pergunta o que é escrever.

Escrever é dispor a linguagem sob o fascínio e, por ela, em ela, permanecer em contato com o meio absoluto, onde a coisa se torna imagem, onde a imagem, de alusão a uma figura se converte em alusão ao que é sem figura e, de forma desenhada sobre a ausência torna-se a presença informe dessa ausência, a abertura opaca e vazia sobre o que é quando não há mais ninguém, quando ainda não há ninguém.²⁷

A hipótese de Blanchot é que, na literatura, a linguagem pode se fazer imagem. Não se trata, porém, dos poemas abrigarem figuras, metáforas ou comparações; não se trata de palavras que contêm imagens. Trata-se de se perguntar sobre palavras que deixam de ser signos para ser imagens, numa linguagem “[...] que se fala a partir de

²⁶ Lacan, J. (1964-65). *Seminário XII: Os problemas cruciais para a psicanálise*. Publicação do Centro de Estudos Freudianos do Recife (CEF), 2006, p.73.

²⁷ Blanchot, M. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p. 26.



sua própria ausência, tal como a imagem aparece sobre a ausência da coisa, linguagem que se dirige também à sombra dos acontecimentos [...]"²⁸

Como a palavra se faz imagem? Blanchot explica esta passagem por uma via que evoca sua compreensão das duas versões do imaginário. Comumente, ao dizer gato, por exemplo, dá-se o afastamento e o aniquilamento de seu ser de carne e osso; o gato se ausenta para que a palavra gato exista em seu lugar: "A palavra me dá o que ela significa, mas primeiro o suprime."²⁹ Na linguagem cotidiana, o gato perde a existência, mas somente para encontrá-la ainda mais certa na palavra, que o representa. Já na literatura, este jogo é mais instável e inquietante, a palavra ganha outra dimensão: busca reencontrar aquilo que foi descartado na nomeação. Liga-se teimosamente à parte negada para que o gato viesse a ser palavra:

Tudo que é físico tem o primeiro papel: o ritmo, o peso, a massa, a figura, e depois o papel sobre o qual escrevemos, o traço de tinta, o livro. [...] A palavra age, não como uma força ideal, mas como um poder obscuro, como um feitiço que obriga as coisas, tornando-as realmente presentes fora delas mesmas. [...] Não está além do mundo, mas também não é o mundo: é a presença das coisas antes que o mundo seja, a perseverança das coisas depois que o mundo desapareceu, a teimosia que resta quando tudo desaparece e o estupor do que aparece quando não há nada.³⁰

Por um lado, há a palavra como representação, com sua relação com a verdade e seu compromisso com a comunicação. Por outro, há a palavra que, a partir de sua materialidade, faz-se imagem, imergindo no fundo indiferenciado, que a convoca a tomar parte de um murmúrio incessante, abertura sem fim onde a própria linguagem desaparece e converte-se em linguagem de ninguém.

*

Após o acidente, Funes vislumbra dois projetos, ambos ligados à palavra e, seus fracassos, à constatação inevitável da insuficiência da linguagem. Num dos projetos,

²⁸ Ibid., p.26.

²⁹ Blanchot, M. A literatura e o direito à morte. In: Blanchot, M. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p.331.

³⁰ Ibid., p. 336.



ele intenta substituir os números por palavras, num sistema próprio, que não os considera, porém, dentro de seus valores. O narrador do conto comenta que Funes parece não entender que 365, por exemplo, corresponde a três centenas, seis dezenas e cinco unidades, tomando-o apenas em sua dimensão algébrica, como letra, inutilizando-o enquanto número. Ele também suspeita que Funes é incapaz de pensar, uma vez que o pensamento exige “esquecer diferenças, generalizar, abstrair.”³¹

Em outro projeto, Funes buscou conceber um idioma próprio em que cada coisa e cada percepção da mesma coisa tivesse um nome. Incomodava-o a ambiguidade das palavras, sua falta de precisão.

Não só lhe custava compreender que o símbolo genérico cão abrangesse tantos indivíduos díspares de diversos tamanhos e diversa formas; aborrecia-o que o cão das três e catorze (visto de perfil) tivesse o mesmo nome que o cão das três e quarto (visto de frente).³²

O cão ou os cães não “cabem” na mesma palavra, estão aquém e além dela; a nomeação é sempre equívoca e institui uma temporalidade própria. Na pontualidade de Funes, pontualidade fissurada frente à violência do instantâneo, a palavra como representação parece não ter vez. Nomear o cão, como disse Blanchot, implica suprimir o gato. Ou algo assim.

*

No jogo das transparências, algo se inverteu, Funes está vidrado. Não consegue esquecer. Não consegue esquecer. Mas consegue realmente lembrar? É, de fato, memorioso?

A memória não é a extinção do esquecimento, ela tem o esquecimento como possibilidade e como condição primeira. Não é apenas poder lembrar, mas é também

³¹ Borges, J. Funes, o memorioso. In: Borges, J. *Ficções. Obras Completas, vol.1*. Trad. Carlos Nejar. Rev. de trad. Marida Carolina de Araujo. São Paulo: Editora Globo, 1998, p. 545.

³² Ibid., p. 545.



poder esquecer. É, antes, esquecer que se esqueceu. A memória é lacunar, parcial, móvel: é o tempo quando respira.

Nada disso parece possível para Funes. O tempo do fascínio, do exílio, do trauma, da errância, é tempo da ausência de tempo. É sempre presente, mas sem presença.

Mas o que é sempre presente tampouco aceita o presente de uma lembrança. A chamada lembrança de um acontecimento: isso foi uma vez e agora nunca mais. Do que é sem presente, do que nem mesmo se apresenta como tendo sido, o caráter irremediável, diz: isso jamais aconteceu, jamais houve uma primeira vez; e, não obstante, isso recomeça, de novo, e de novo, *ad infinitum*. É sem fim, é sem começo. É sem futuro.³³

O tempo da ausência de tempo não é dialético, é irrespirável. É a este sufocamento que Funes acaba por sucumbir. Ainda, Blanchot: “Isso não é, mas retorna. [...] o inapreensível tornado também irrenunciável, o inacessível que não posso deixar de alcançar, aquilo que não posso tomar, mas somente retomar – e jamais soltar.”³⁴

O esquecimento é possibilidade (de esquecer, de lembrar, de viver), campo respirável da memória. Mas, para Blanchot³⁵, é também aquilo que nos escapa, pois oculta ao mesmo tempo em que se oculta. Talvez, aqui, esteja mais perto de sua origem etimológica: o verbo esquecer vem do latim *escadescere*, que significa “cair fora”³⁶. Para Funes, inesquecível esquecimento. Ou “o tempo da infelicidade: esquecimento sem esquecimento, esquecimento sem possibilidade de esquecer”.³⁷

Em Recordar, repetir e elaborar³⁸, Freud defende a importância da repetição na relação transferencial. Justamente onde a recordação se interrompe, onde não é possível lembrar, surge, em repetição, o esquecimento que não se deixa de todo

³³ Blanchot, M. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p.22.

³⁴ Ibid., p.22.

³⁵ Blanchot, M. O esquecimento, a desrazão. In: *A conversa infinita 2: a experiência limite*. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2007.

³⁶ <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/esquecer>. Acesso em: ju/2018.

³⁷ Blanchot, M. O esquecimento, a desrazão. In: *A conversa infinita 2: a experiência limite*. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2007. p, 172.

³⁸ Freud, S. Recordar, repetir e elaborar. In *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, vol. XII. Rio de Janeiro: Imago, 1980.



esquecer. Porque acontece naquela relação, ou seja, porque naquela relação é endereçado, entretanto, o repetido pode se transformar em recordado, elaborado, até esquecido. Endereçar pressupõe distância (assim como ver): dois endereços, um ponto de partida, um de chegada, um intervalo. Algo chega, recebe escuta e pode-se dizer, retroativamente: (h)ouve envio. Quem sabe, então, onde a previsão falhou, seja possível ouvir uma mínima profecia.

*

Lembremos um dito popular citado por Freud: “Os sonhos vêm do estomago”.³⁹ A frase é tomada por ele como mote para falar sobre as fontes dos sonhos, questão que, como observa, antes da vida onírica se tornar objeto de investigação filosófica ou científica, muitas vezes foi respondida através de crenças que consideravam os sonhos como portadores de mensagens divinas e revelações sobre o futuro.

Voltemos, entretanto, ao aparelho “psíquico-digestivo”. O dito popular, apenas mencionado por Freud, parece uma via interessante para pensarmos as imagens do sonho a partir dos restos diurnos. Em sua pesquisa, Freud observa como, nos sonhos, aparecem elementos que em vigília são “aquilo que é mais indiferente, mais insignificante”⁴⁰. Detalhes que passam despercebidos, e muitas vezes a memória desperta sequer reconhece, ganham relevo nos sonhos. Não são os (indi)gestos do dia, aquilo que a significação não consegue devorar e metabolizar, aquilo que resta caído como que “por trás” das imagens, os elementos que resplandecem, montados e remontados na experiência onírica? Os sonhos vêm do estômago.

Obviamente, não é exatamente isso que Freud diz em *A interpretação dos sonhos*. O que ele diz, principalmente, é: “o sonho é a realização (disfarçada) de um desejo

³⁹ Freud, S. *A interpretação dos sonhos*, vol. 1. Trad. Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2017, p. 37.

⁴⁰ Ibid., p. 32-33.



(reprimido, recalçado).”⁴¹ A favor do meu argumento, gostaria de observar que a gula também vem do estômago (deste mesmo de onde vêm os sonhos).

Em *Além do princípio do prazer*, ao pensar o trauma e, particularmente, os recorrentes pesadelos que os pacientes apresentavam, Freud foi obrigado a reconsiderar sua teoria.

[...] os sonhos dos neuróticos acidentários [...] não se deixam mais classificar sob o ponto de vista da realização do desejo, tampouco os sonhos que ocorrem durante as psicanálises trazendo de volta a lembrança dos traumas psíquicos da infância. Eles obedecem antes à compulsão à repetição [...]⁴²

A compulsão à repetição, conforme já abordado, é um movimento que busca dar conta da energia desligada circulante, a fim de ligá-la psiquicamente e engajá-la numa via simbólica e desejante. Uma vez que o trauma, posteriormente, passa a ser tomado como um fator etiológico presente em todas as neuroses, podemos considerar que o mecanismo da compulsão à repetição pulsa subjacente a toda atividade onírica e, assim, procura ligar as inevitáveis excitações indigestas que insistem (e sempre insistirão) em errar no aparelho psíquico.

*

Não tão distante da teoria psicanalítica, para Blanchot, o sonho é a insônia persistindo no seio do sono. Do firme acordo com o lugar, passa-se, no sonho, ao pendor para errar entre imagens esquivas, à “vagabundagem noturna”⁴³. Adentrando mais e mais a experiência da noite, à medida que avança em seu silêncio e em sua profundidade, o dormidor já não pode evitar a escuta do “eco eternamente repercutido de sua própria caminhada”⁴⁴. Onde a noite era acolhimento e verdade, quietude e permanência, desponta a perturbação de uma *outra noite*.

⁴¹ Ibid., p. 182.

⁴² Freud, S. *Além do princípio do prazer*. Trad. Renato Zwick. 1 ed. Porto Alegre. RS: L&PM, 2016, p. 80-81.

⁴³ Blanchot, M. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p. 290.

⁴⁴ Ibid., p. 184.



[...] quando tudo desapareceu na noite, “tudo desapareceu” aparece. É a *outra* noite. A noite é o aparecimento de “tudo desapareceu”. É o que se pressente quando os sonhos substituem o sono, quando os mortos passam ao fundo da noite, quando o fundo da noite aparece naqueles que desaparecem. As aparições, os fantasmas e os sonhos são uma alusão a essa noite vazia.⁴⁵

Enquanto a noite é ainda um recurso do dia, um contraponto seguro, que prepara o próximo amanhecer, a *outra noite* invalida seus limites, agita-os, estremece-os desde dentro. Olhos fechados e ainda as imagens, prazerosas, assustadoras, embaralhando-se, entrechocando-se, em profusão e metamorfose. Luzes erráticas enlouquecem o tempo. Perde-se a noite, mas também a manhã. Já não há dia senão o incessante: lucidez excessiva, temporalidade sem acento, sem pausa, sem pouso, sem início ou fim.

O sonho é o despertar do interminável, uma alusão, pelo menos, e como que um perigoso apelo, pela persistência do que não pode ter fim, à neutralidade do que se passa atrás do começo. Daí resulta que o sonho parece fazer surgir, em cada um, o ser dos primeiros tempos – e não somente a criança, mas, para além, para o mais longínquo, o mítico, o vazio e o vago do anterior. Aquele que sonha dorme, mas aquele que sonha já não é mais aquele que dorme, não é um outro, uma outra pessoa, é o pressentimento do outro o que não pode mais dizer eu, o que não se reconhece em si nem em outrem.⁴⁶

No sonho, tudo remete sempre a um outro, a um outro, a um outro; reina a pura semelhança. No sono, o esquecimento parecia assentado; no sonho, ressurge em imagem, põe-se a vagar. Cabe à força da existência em vigília, ao acordo fiel do sono e às aferições posteriores de sentido, o papel de resguardar os contornos de uma pessoalidade e assegurar um nome, uma história, um rosto ao sonhador. Assim, “o que se torna outro reencarna-se num outro, o duplo ainda é alguém.”⁴⁷

Antes da queda, Funes disse ter vivido “como quem sonha: olhava sem ver, ouvia sem ouvir, esquecia-se de tudo, quase tudo.”⁴⁸ Talvez concebesse o sonho a partir

⁴⁵ Ibid., p. 177.

⁴⁶ Ibid., p. 293.

⁴⁷ Ibid., p. 293.

⁴⁸ Borges, J. Funes, o memorioso. In: Borges, J. *Ficções. Obras Completas, vol.1*. Trad. Carlos Nejar. Rev. de trad. Marida Carolina de Araujo. São Paulo: Editora Globo, 1998, p. 543.



do que dele (não) se retém no despertar. Pois é fato que, somente após o acidente, sua vigília se tornou, a um só golpe, insônia e sonho (pesadelo), não memória, mas “lembrança sem repouso”⁴⁹, um recair perene entre inesgotáveis semelhanças.

*

“A felicidade da imagem é que ela é um limite perto do indefinido”⁵⁰, escreve Blanchot. No sonho, talvez mais do que em qualquer outra instância, a ambiguidade inerente às imagens se mostra. “Orla exígua”⁵¹, a imagem onírica conjuga, a um só tempo, o empuxo ao fundo, onde nada dá pé, e o movimento das marés desejantes, sustentando, assim, a tensão indissolúvel entre as experiências de finitude e infinitude que atravessam o humano.

É preciso dizer, já um pouco tarde: a duplicidade da imagem, sua ambivalência, está estreitamente relacionada “ao fato que a morte é ora o trabalho da verdade no mundo, ora a perpetuidade do que não suporta começo nem fim.”⁵² Somos finitos, podemos decidir morrer e, neste sentido, a morte é um corte indubitável na vida, um limite verdadeiro, sempre ao alcance da mão. No entanto, mesmo aquele que se lança à morte, lança-se em direção a algo que ignora e lhe é inapreensível. A morte é aquilo que escapa a qualquer antecipação. A morte é o ponto onde o futuro é reserva de um indecifrável, de um imprevisível, de um inimaginável.

*

Da última vez que viu Funes, conta o narrador, este lhe pareceu “tão monumental como o bronze, mais antigo que o Egito, anterior às profecias e às pirâmides”⁵³.

⁴⁹ Blanchot, M. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p. 178.

⁵⁰ Ibid., p. 278.

⁵¹ Ibid., p. 278.

⁵² Ibid., p. 286.

⁵³ Borges, J. Funes, o memorioso. In: Borges, J. *Ficções. Obras Completas, vol.1*. Trad. Carlos Nejar. Rev. de trad. Marida Carolina de Araujo. São Paulo: Editora Globo, 1998, p. 545-546.



Exilado na intimidade de um “antemundo”⁵⁴, em que o tempo é ausente, Funes restou fascinado pelo imóvel movediço, “pela profundidade vazia da ociosidade”⁵⁵.

Nas raras ocasiões em que conseguiu esboçar um projeto, quicá um (muito) frágil desejo, logo fracassou e novamente mergulhou, justo ali, onde tudo é indecisão e recomeço. Sem conseguir esquecer, sem encontrar descanso, Funes não conseguiu deixar de recair e soçobrou. Borges, no entanto, também sem conseguir esquecer, sem conseguir dormir, fez, da afirmação da vertigem, uma escrita e, da escrita, uma plataforma para o salto.

Avizinham-se duas experiências nos arredores (no centro impossível) da noite. Enquanto Funes sucumbe, arrebatado, à força de atração de uma insuturável ferida, Borges talvez tenha reconhecido, nesta mesma ferida, uma qualidade estelar, uma irradiação criadora, a partir da qual pôde disparar um trabalho com a palavra, um fazer sobre o vão, um fazer em vão sobre o vão.

*

Para Blanchot, o poeta (podemos pensar, em extensão, o escritor, o artista), está demasiadamente exposto à força do indeterminado, vulnerável diante das coisas que se oferecem na prolixidade inexaurível de seus (sempre outros) sentidos. Seu olhar acolhe tudo aquilo que, subtraídos valores, empregos e significados ordinários, aparece como apelo ininterrupto a infinitas conjugações e destinos. Indo, coincidentemente, ao encontro da experiência de Borges, Blanchot toma a inspiração como “uma longa noite de insônia”⁵⁶. Justamente para impor-lhe limite, para proteger-se do grande perigo da ociosidade, em que espreita a loucura, o

⁵⁴ Blanchot, M. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p. 281.

⁵⁵ Blanchot, M. O esquecimento, a desrazão. In: *A conversa infinita 2: a experiência limite*. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2007, p. 179.

⁵⁶ Blanchot, M. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p. 201.



escritor acabaria por “escrever verdadeiramente, atividade que o entrega ao mundo onde pode dormir”⁵⁷.

Não há aí, no entanto, qualquer garantia, pois também as palavras, quando convertidas em imagens, transformam aquele que escreve em quem já não pode deixar de escrever. A escrita será, neste caso, não o salto, mas, mais uma vez, a reiteração, página a página, linha a linha, letra a letra, página a letra, linha a página, letra a linha, de um recair.

*

Eis que um escritor, segurando o lápis, nota que, querendo soltá-lo, sua mão se recusa e agarra-o com mais força ainda. A outra mão, então, intervém e tira-lhe o lápis. Ao buscar retomá-lo, a mão que antes segurava o lápis o faz com estranha lentidão, movendo-se “num tempo pouco humano, que não é o da ação viável, nem o da esperança, mas, antes, a sombra do tempo (...)”.⁵⁸

O domínio do escritor não está na mão que escreve, essa mão “doente” que nunca solta o lápis, que não pode soltá-lo, pois o que segura, não segura realmente, o que segura pertence à sombra e ela própria é uma sombra. O domínio é sempre obra da outra mão, daquela que não escreve, capaz de intervir no momento adequado, de apoderar-se do lápis e de o afastar.⁵⁹

Para verdadeiramente escrever, portanto, cabe ao escritor inspirado, não somente seguir os pés das palavras em deambulação, mas também interromper seu fluxo, defender-se de sua exigência voraz, impor-lhe silêncio. Ao fim e ao cabo, poder escrever é poder parar de escrever, soltar o lápis, saltar da página, abandoná-la. Borges, conhecido por reescrever seus textos inúmeras vezes, em algum momento, precisou dar por encerrada, mesmo que provisoriamente, a escrita de cada conto, decidindo pela perda das outras versões.

⁵⁷ Ibid., p. 201.

⁵⁸ Ibid., p. 16.

⁵⁹ Ibid., p. 17.



Ao todo desmesurado e indizível, aquele que se arrisca na linguagem precisa contrapor, a cada vez, a palavra sempre parcial, insuficiente, mas pronunciável. Somente quem se sabe mortal pode escrever. A escrita implica o embate infinito com a própria finitude, com a experiência, tão incontornável quanto impraticável, da própria morte. É uma tarefa cuja possibilidade surge de uma impossibilidade fundadora, de um saber que é também (e principalmente) um não-saber. Talvez o experimental (na escrita, na arte) nunca tenha sido outra coisa senão o experimentar morrer. Quem sabe, daí, advenha a chance, seu dom, de fazer nascer.

Diz Blanchot: “Talvez a arte exija que se brinque com a morte, talvez introduza um jogo, um pouco de jogo, onde já não existe mais recurso nem controle”⁶⁰. A arte compreendida como um brincar nos arredores da ferida (da estrela), tão antiga quanto próxima, tão comum quanto singular, tão necessária quanto agudamente contingente. Um jogo imprevisível, com o quê e com quem calhar de ali também (des)aparecer. Um gesto, que afirma o desamparo, ao mesmo tempo em que implica, eticamente, o desejo. Passagem da errância para a “migração fecunda”⁶¹, a arte, enfim, vivida como brincadeira, jogo, gesto, desejo: aventura. A “alegria da queda”⁶² é, ela mesma, um modo de saltar.

⁶⁰ Ibid., p. 95.

⁶¹ Ibid., p. 270.

⁶² Ibid., p. 156.



Referências

- Blanchot, M. O esquecimento, a desrazão. In: *A conversa infinita 2: a experiência limite*. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2007.
- Blanchot, M. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- Blanchot, M. A literatura e o direito à morte. In: Blanchot, M. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- Borges, J. *Ficções. Obras Completas, vol.1*. Trad. Carlos Nejar. Rev. de trad. Marida Carolina de Araujo. São Paulo: Editora Globo, 1998.
- Coutinho Jorge, M.A. *Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan, vol.2: a clínica da fantasia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- Freud, S. Recordar, repetir e elaborar. In *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, vol. XII. Rio de Janeiro: Imago, 1980.
- Freud, S. *Além do princípio do prazer*. Trad. Renato Zwick. 1 ed. Porto Alegre. RS: L&PM, 2016.
- Freud, S. *A interpretação dos sonhos, vol. 1*. Trad. Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2017.
- Lacan, J. (1964). *Seminário XI: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Trad. MD Magno. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- Lacan, J. (1964-65). *Seminário XII: Os problemas cruciais para a psicanálise*. Publicação do Centro de Estudos Freudianos do Recife (CEF), 2006.

Recebido em: 15/11/2018
Aprovado em: 16/11/2018





Fig 1. Edu Monteiro, *Rennaud Bonnard lutador de ladjá*, 2016. Fotografia digital. Martinica

Ladja

Luta pra dançar

Edu Monteiro¹

Resumo: Através de duas pesquisas distintas, separadas por um hiato de oitenta anos, o artigo investiga as transformações decorrentes do processo de ocidentalização na ladja – uma dança de combate embalada pelo canto e o toque do tambor, nascida nas encruzilhadas da diáspora africana na Martinica.

Palavras-chave: Ladja. Dança de combate. Diáspora africana. Arte na Martinica.

Abstract: Through two different researches, separated by a gap of eighty years, the article investigates the transformations resulting from the process of westernization in the ladja – a combat dance performed by the chant and the drumming, born at the crossroads of the African diaspora in Martinique.

Keywords: Ladja. Combat dance. African diaspora. Art in Martinique.

¹ Edu Monteiro (Eduardo Rangel Monteiro) é artista, fotógrafo e pesquisador. É doutor em Artes pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ (2018), mestre em Ciência da Arte pela Universidade Federal Fluminense – UFF (2013) e possui formação em Artes e história visual pelo museu Jeu de Paume em Paris. É autor dos livros Autorretrato Sensorial (Pingadoprés, 2015) e Saturno (Azougue Editorial, 2014).



Ondas de conservadorismo arrebentam por toda parte, em toda margem, e a pequena ilha da Martinica, ainda um território francês não escapa do movimento destas marés. A ladja traz o peso da diáspora na carne de seus lutadores e no lamento de seus cantos. Neste combate bailado afro-caribenho, vibrações sincopadas do tambor e do canto aliciam os corpos de seus lutadores para o transe. Metaforicamente a ladja se apresenta como um enredo possível de resistência – um mergulho nas matrizes africanas. Uma luta que enfrenta o combate da ocidentalização “à la française” que assola os novos devires, sobretudo dos jovens, que sonham com suas potentes motos, suas roupas “cool”, voando nos asfaltos labirínticos desta ilha.

Estive na Martinica pela primeira vez no final de 2012. Fui especialmente para conhecer a ladja, essa dança de combate caribenha comentada nas rodas de capoeira – histórias de mestres brasileiros que já estiveram por lá e disseminaram novas lendas transversais da diáspora africana. Na primeira vez fui na condição de capoeirista, com o propósito de trocar experiências. Esta aproximação me abriu portas para perceber a realidade da luta e seus integrantes. Fui recebido pelo lutador de ladja Mehdy Ozier-lafontaine e pelo artista plástico e professor de capoeira Sebah Martial que me hospedou em sua casa. Ambos já haviam morado no Brasil para aprender capoeira.

Nesta ocasião, perguntei a Victor Treffre, um dos velhos mestres desta arte, qual seria o principal fundamento da luta. A resposta dele foi imediata: *ou wè'y ou pa wè'y*, que em crioulo significa vê mas não vê, se referindo à capacidade ilusionista dos golpes deste combate, que impede a percepção visual do oponente diante do ataque, transformando o visível em invisível através do corpo. Perceber a complexidade que esta expressão aborda, através da relação ladja-corpo-percepção, acabou se transformando na minha pesquisa de doutorado.

Retornei em fevereiro de 2016, passei um mês inteiro e decidi praticar a luta para perceber corporalmente as sutilezas de seus conceitos. Fiquei na casa de Mehdy e



fiz parte do seu grupo *Lézinisyé*, os iniciados em português, um grupo radical no que diz respeito às origens e tradições. Tive aulas com David-Alexander Fatna – um verdadeiro *majò*, termo em crioulo que se refere a alguém que possui reputação pelo seu conhecimento e maestria no combate, ele também é descendente de uma família de praticantes de ladja, é filho de Daniel Fatna que além de ter sido um reconhecido lutador, cantor, tocador de tambor também era poeta, e deixou um legado de letras de músicas, poemas e reflexões sobre a ladja.

Também conhecida como *danmyé*, a ladja é uma dança de combate nascida na Martinica, fruto da mistura de diversas etnias africanas, principalmente dos povos do Benim e do Senegal¹ e possui um imenso e complexo repertório de movimentos; golpes com as mãos, os pés, cabeçadas, agarrões, quedas, imobilizações... Também é ato de afirmação cultural germinado nas encruzilhadas da diáspora africana nesta ilha caribenha. Uma luta inventada para se manter o prumo da existência na escravidão, no ritmo ela subverte a lógica da guerra, ao contrário das estratégias militares ocidentais, ela lança seus combatentes na dança. E é justamente nesta cadência sincopada dos corpos, que reside o invisível, o golpe imperceptível, capaz de adiantar-se ao olhar do oponente.

Medir a destreza de um lutador de ladja é tão complexo como definir a potência de qualquer outra proposição artística. Em cada gesto dançado está presente uma infinidade de ressignificações simbólicas, sutilezas transversais – bordas difusas em um combate deambulatório. A ladja é um exemplo de transmissão de conhecimento através da música, no soar da pele sonora do tambor e na oralidade de seus lamentos, uma manifestação performática capaz de descolonizar o corpo.

Em agosto de 2017 fui contemplado com uma bolsa sanduíche da Capes no âmbito de doutoramento em artes pela UERJ e voltei para a Martinica pela terceira vez para morar seis meses com a família. Tive tempo para perceber as sutilezas, mergulhar na riqueza da cultura local, na vida martinicana, conhecer os artistas locais e o universo da ladja. Foi a partir desta vivência que desenvolvi minha pesquisa, dentro de uma perspectiva artística que envolve fotografia, vídeo, performance, objetos e instalações escultóricas. Neste período também tive a chance de participar de um



momento crucial desta luta. Uma encruzilhada entre dois caminhos: cultura ou esporte? Esta era a questão da vez, discutida em palestras, encontros e conversas informais entre lutadores. Como adaptar uma prática tradicional ao contemporâneo? Como fazê-la repercutir, ter mais adeptos, vibrar mais amplamente na Martinica e além?

O número muito reduzido de praticantes e o preconceito ainda inquietam as associações e os lutadores. Neste sentido, busca-se uma forma de modernizá-la para atrair mais adeptos, um caminho inevitável porém perigoso. Há um grande risco neste processo, de se perder em máscaras embranquecidas, seus fundamentos e o poder da tradição ancestral.

Um dia Mehdy me perguntou:

– Você já se deu conta?

– Desde os registros realizados há oitenta anos atrás por Katherine Dunhanⁱⁱ, nenhum outro estrangeiro havia dedicado tanto tempo e energia para documentar a ladjá, como você faz agora.

E complementou carregado de desilusão:

– Tomara que você não esteja registrando o início do fim desta arte.

Mehdy se referia às divergências que dividem os grupos, alguns são favoráveis à modernização, enquanto outros à tradição, disputas internas que para ele enfraquecem ainda mais esta arte.

Martinica 1936 – LAg’ya, a dança que inspirou Katherine Dunhan

Diante do comentário de Mehdy percebi a importância da bailarina, coreógrafa e etnógrafa norte-americana Katherine Dunhan e seu legado. Quanto à sobrevivência da ladjá, ela está diretamente ligada ao devir político da Martinica e ao complexo fluxo de ressignificações em que uma sociedade pós-colonial deve enfrentar. No



entanto, mesmo diante desta realidade preocupante causada pela diminuição progressiva de praticantes, minha percepção do universo da ladjá é mais otimista, as rodas de ladjá que participei traziam uma energia – um tempo suspenso, que para mim ainda remetem muito aos filmes que Katherine Dunham realizou em 1936 durante suas viagens ao Caribe para pesquisar as danças e os ritmos tradicionais.

São filmes de curta duração 16mm em preto e branco, nos quais se percebe as vibrações, a potencialidade latente desta dança de combate. São os únicos registros visuais da ladjá daquela época, e podem ser acessados na *The library of congress*.ⁱⁱⁱ Os lutadores recorrem a eles hoje em dia para resgatar gestos perdidos. Neste sentido, ao comparar a movimentação antiga com a atual, nota-se que a ladjá perdeu um pouco da sua cadência, suas artimanhas, fintas, se tornando um jogo mais objetivo, detalhe que vai de encontro com o comentário de Katherine na época:

...o fascínio da verdadeira [ladja] não está no brilho do combate, mas na sutileza da abordagem e da retirada; a tensão que se torna quase uma hipnose, então o clarão dos dois corpos quando eles saltam para o ar, agacham-se e giram um contra o outro em ataques simulados, apenas para andar despreocupadamente depois, de costas um para o outro, mostrando total indiferença antes de cair novamente em um novo movimento de balanço, que os repousa fisicamente, mas os excita emocionalmente.^{iv}

Os filmes foram rodados em duas comunidades diferentes, identificadas pelos lutadores como Vauclin e Trois Ilets^v, neles grupos de cerca de cinquenta pessoas elegantes, vestidas de branco em roda, praticam a ladjá, remetendo à tradição mencionada por Pierre Dru:

Antigamente, na sociedade colonial, estava “ganmé” aquele que estava vestido de branco, a cor do algodão, do prestígio, mas também a cor do iniciado. Ainda hoje, quando vemos alguém que está sempre vestido de branco, nós dizemos em crioulo: “ou se an mantô” (você é um Mentor). Mentor era o nome do general martinicano do exército francês que passou para o lado oposto, seguindo Toussaint Louverture, durante a guerra de independência do Haiti. O termo é sempre empregado na língua crioulo, para designar potência, mais particularmente, a potência oculta, mágica, espiritual.^{vi}

Neste passado próximo e turbulento, época em que Katherine realizou seus filmes, a ladjá e o pensamento do poeta e político martinicano Aimé Césaire^{vii} apareciam como pontos metafóricos de um precário equilíbrio pós-colonial, no qual a arte, tentava se posicionar diante da tensão, como disse Césaire:



Entre colonizadores e colonizados, só há lugar para a corveia, a intimidação, a pressão, a polícia, o imposto, o roubo, a violação, as culturas obrigatórias, o desprezo, a desconfiança, a soberba, a empáfia, a grosseria, as elites descerebradas, as massas aviltadas.^{viii}

Diante destas tensões e imposição de culturas obrigatórias como sugere Césaire a ladja se apresenta como um gesto de resistência corporal, engendrado por seus lutadores através de um misterioso domínio de energias físicas. Entender, ou melhor, sentir a complexidade destas manifestações também demanda uma extrema atenção de seus espectadores. Estas exigências também se amplificam para aqueles que pretendem fotografar, filmar ou simplesmente transmitir estas experiências através de um outro suporte. Katherine Dunhan quando realizou seus filmes etnográficos percebeu estas dificuldades:

Muitas vezes eu infligia tabus pelo simples fato de estar presente, outras vezes pelo fato de ser uma mulher em um local onde normalmente não deveriam estar mulheres, em outras ocasiões por ser alguém de fora estranho àquele local. Em algumas situações as pessoas não gostavam de ter uma câmera apontada para elas e eu tinha que encontrar uma forma de fixar o aparelho de uma maneira que estas pessoas se sentissem confortáveis, esse era o grande desafio, filmar sem me sentir uma intrusa.^{ix}

Os filmes de ladja de Katherine Dunhan me fazem vibrar. Não pelos aspectos técnicos, nem poéticos, afinal são registros simples, diretos como em geral são os filmes etnográficos. No entanto percebo neles a presença da artista responsável por abrir caminhos para as danças negras na Broadway e Hollywood, da coreógrafa engajada, encantada diante daquela manifestação. Encantamento posteriormente recriado em seus espetáculos, como em *Lag'ya de la mort*, seu primeiro grande espetáculo de ballet, que foi inspirado na ladja e estreou no *Federal Theater* em Chicago no dia 27 de janeiro de 1938. O espetáculo foi um grande desafio pessoal, não foi fácil para ela conseguir passar os movimentos da luta para seus bailarinos e toda a complexidade presente nesta dança de combate para o espetáculo:

L'ag'ya foi o clímax do meu ballet que tinha o mesmo nome, nele o herói morria. Levei meses para me sentir apta a ensinar aos bailarinos os movimentos, de conseguir passar a impressão do nível destes movimentos, que pareciam fáceis mas não eram, mesmo assim acho que muita gente na plateia viu aquilo apenas como boxe ou outra luta.^x

Katherine admitiu a dificuldade de transformar esta intensa experiência do vivido em uma experiência artística, apesar de todo o seu conhecimento. Equacionar estas



potencialidades é um dos principais desafios para os artistas cuja principal inspiração está no diálogo, na troca com o outro, sem distinção entre artes maiores ou menores.

Combate anticolonial

Enquanto Katherine filmava as rodas de lada alçando voo nas festas patronais, o jovem estudante martinicano Aimé Césaire iniciava uma outra luta em Paris – pela consciência negra. Ele fundou em 1934 junto com Léopold Sédar Senghor^{xi} e Léon Damas a revista *L'étudiant Noir*.^{xii} Pela primeira vez, escritores negros recusavam os modelos literários dos brancos, proclamando sua negritude.^{xiii} Termo que daria origem ao importante movimento literário e ideológico de consciência negra. Convém ressaltar que no ano de 1937, guerreiros africanos da tribo Nyambi, eram exibidos no jardim zoológico da Acclimation de Paris, em um evento que costumava-se chamar “zoo humains”^{xiv} e Katherine enfrentava a segregação racial americana em seus espetáculos.^{xv}

O conceito de negritude já nasce sob o signo da tensão neste período entre guerras, sua força é diretamente proporcional aos contra-ataques^{xvi} que ele sofre até hoje. Ao propor uma tomada de consciência por parte do negro, a revolta é inerente ao termo, como reflete o próprio Césaire:

A negritude resulta de uma atitude ativa e ofensiva do espírito.
Ela é explosão, e explosão de dignidade.
Ela é recusa, eu quero dizer recusa da opressão.
Ela é combate, quer dizer combate contra a desigualdade.
[...], a Negritude foi uma revolta contra o que eu chamaria de reducionismo europeu.^{xvii}

Em 1939 Aimé Césaire retorna à Martinica após concluir seus estudos na França. Ele se torna professor na escola Victor Schoelcher. Passo fundamental para colocar em prática e semear nos alunos suas teorias sobre a negritude. O jovem Frantz Fanon^{xviii} estudou até o ano anterior na mesma escola, e ao contrário do que muitos autores afirmam, ele não foi aluno direto de Césaire. Segundo seu irmão Joby, Fanon cruzou seu pensamento com o do poeta em palestras e através do conteúdo das matérias



dadas por Césaire a seu amigo Marcel Manville. De qualquer forma, o pensamento de Césaire reverberou no jovem Fanon, como ele escreve mais tarde, em seu livro *Antillais et Africains*:

Pela primeira vez, víamos um professor que aparentava ser um homem digno, simplesmente por dizer à sociedade antilhana: “que é belo e bom ser um negro”. Com certeza era um escândalo [...] O que poderia ser mais grotesco, do que um homem instruído, diplomado, que aprendeu muitas coisas, entre elas que “era um infortúnio ser negro”, clamando que sua pele era bela...^{xix}

As décadas de 1930 e 1940 foram marcadas por lutas políticas. Para o poeta e político Aimé Césaire se tratava de uma tomada de atitude contra a inércia que assolava a ilha:

Nesta cidade inerte, esta multidão desolada sob o sol, que não participa de nada para se expressar, se afirmar, se libertar ao grande dia da sua própria terra. Nem à imperatriz Josephine dos franceses, sonhando muito alto sobre a negrada. Nem ao libertador congelado em sua pedra branqueada. Nem ao conquistador. Nem a este desprezo, nem a esta liberdade, nem a esta audácia.^{xx}

Neste trecho, o autor retrata uma Martinica assolada por uma grave crise econômica e sobretudo moral. É nesta época que ele começa a desenvolver uma ambivalência entre o que chamaria de velha e nova negritude. A velha seria a negritude pesada das dores e resignações, e a nova se inscreveria no contexto social, nos desejos e perspectivas capazes de transformar esta realidade imposta: “como um grande grito negro onde os fundamentos do mundo serão abalados.”^{xxi}

Aimé Césaire usou como estratégia para seu combate dominar o francês e a cultura do colonizador para ser ouvido. Em *Pele negra, máscaras brancas*, Frantz Fanon relembra de memória um discurso político de Césaire, de 1945, feito em uma escola. Na ocasião, uma das mulheres presentes na plateia desmaiou. Um conhecido seu comentou no dia seguinte que o discurso estava tão quente que a mulher entrou em transe. Este exemplo dado por Fanon mostra a potência da linguagem de Césaire, que também arrancava fervorosos elogios da intelectualidade francesa, como aconteceu com André Breton,^{xxii} que ao folhear acidentalmente, o primeiro número da revista *Tropiques*, editada por Césaire e René Ménénil se encantou com a sua poesia.



O encontro se deu quando o escritor surrealista buscava uma fita^{xxiii} de presente para a filha, na loja da irmã de René, durante sua viagem à Martinica em 1941:

Era perceptível sua revolta e mesmo antes de conhecermos mais amplamente a sua mensagem notávamos, como dizê-lo?, que todas as palavras, da mais simples à mais rara, ficavam nuas com a passagem pela sua língua. Daí a culminância em concreto que existe nele, essa qualidade incessantemente maior de tom que permite distinguir, de tão simples modo, os grandes dos pequenos poetas... E um negro é quem aparece a usar a língua francesa como não há hoje branco que o faça... A palavra de Aimé Césaire, bela como o nascer do oxigênio.^{xxiv}

Um encontro insólito, em uma ilha que impressionou Breton pelos seus paradoxos em sua viagem com o pintor André Masson.^{xxv} Percepções que ele escreve em seu livro *Martinica – encantadora de serpentes*:^{xxvi} “Por isso, nas páginas que seguem fomos levados a dar uma oportunidade à linguagem lírica e outra à linguagem da banal informação. Fomos doidamente seduzidos e ao mesmo tempo feridos e indignados.”^{xxvii} O poeta francês foi recebido com desconfiança e hostilidade pelo poder local que o considerava um subversivo agitador cultural. Para ele, se tratava de uma ilha que, apesar da beleza natural inspiradora, carregava os preconceitos de quem fora subjugada e esquecida no tempo, surpreendia-o que, em um local como aquele, com apenas duas ou três livrarias, que abrigavam uma vintena de livros, velhos e mal organizados, pudesse surgir um poeta como aquele. André Breton e Aimé Césaire não eram os únicos pensadores que percebiam de forma desoladora a realidade da ilha e de seu povo, Frantz Fanon também se refere a este período em *Pele negra, máscaras brancas*:

Um europeu, por exemplo, a par das manifestações poéticas negras atuais, ficaria surpreso ao saber que, até 1940, nenhum antilhano seria capaz de se considerar preto. Só com o aparecimento de Aimé Césaire é que se viu nascer uma reivindicação, uma negritude assumida.^{xxviii}

Por outro lado, parece antagônico pensar que nesta mesma ilha, desolada moralmente como sugere Fanon, inerte para Césaire e esquecida para Breton, Katherine Dunham tenha filmado rodas de ladjá tão intensas, como ela própria comenta: “Nos domingos à tarde... todos vinham, de perto e de longe para ver, participar, torcer pelo seu lutador preferido, que para mim eram dançarinos.”^{xxix} Em



seus filmes, estas grandes rodas de ladja deixam claro que havia sim uma tradição de origem africana viva, só que manifestada dentro de outra poética, a do corpo.

Neste mesmo período Fanon se refere à Martinica como um local onde o folclore é pobre, com uma visão de mundo branca, onde não existe nenhuma expressão negra, sobressaindo-se apenas a invasão dos escritos, cartazes de cinema e o rádio, que propagam a cultura francesa. Este antagonismo sugere duas hipóteses. A primeira é a de que Fanon não conhecia profundamente o folclore local e as manifestações populares. A segunda é imaginar que a ladja não se enquadrava no conceito de folclore, por estar à margem da sociedade, por ser uma manifestação de resistência oculta, que não se deixava mostrar facilmente.

É só por volta dos anos 1970 que encontramos pequenas passagens escritas, ligando a ladja à intelectualidade martinicana. Ti Emile é um dos poucos mestres de ladja comentados por Aimé Césaire. O poeta destaca Ti Emile como símbolo da cultura Martinicana em uma época onde a moda era a da assimilação.^{xxx} O filósofo Edouard Glissant também elogia o velho mestre, principalmente pela qualidade do seu canto: “Longe das pálidas cantilenas ‘tropicais’, descubra aqui o verdadeiro e tão incompreendido folclore da Martinica. O que as pessoas de lá cantam, sonham e lamentam, na primeira vez que você ouve, você sente isso”.^{xxxi}

Do convívio com os praticantes de ladja, minha percepção identificou-se com a afirmação de Frantz Fanon, que diz: “o homem é um SIM vibrando com as harmonias cósmicas. Desenraizado, disperso, confuso, condenado a ver se dissolverem, uma após as outras, as verdades que elaborou...”^{xxxii} Fanon faz parte de um grupo de escritores, como Aimé Césaire, René Ménil, Joseph Zobel, Édouard Glissant, Patrick Chamoiseau, Raphael Confiant e Jean Barnabé, que são fundamentais na formação de uma consciência crítica martinicana, ao se posicionarem diante da tensão histórica gerada a partir da diáspora africana. Autores que assumem o papel de escrever o contraponto da História oficial dos colonizadores, escrita por franceses da metrópole, através de um movimento que contempla a alteridade. Os próprios lutadores me incentivaram a conhecer estes escritores, principalmente Frantz Fanon.



Ao contrário da Argélia, que aderiu à guerra anticolonial por quase uma década até conquistar sua independência da França em 1962, a Martinica passou de colônia a departamento ultramarino francês,^{xxxiii} pela lei de 1946, da qual Aimé Césaire fora o relator. Neste polêmico processo de departamentalização a ladjá foi proibida. É justamente quando a pequena burguesia e a intelectualidade se juntam para acelerar a luta por igualdade e direitos civis, diante de um cenário de miséria e êxodo rural, onde muitos não tinham o que comer, nem um par de sapatos para usar, que a ladjá vai sofrer este golpe. Para adquirirem os direitos de cidadãos franceses, mais uma vez, os martinicanos tinham que esquecer suas heranças africanas.

Durante meu período de pesquisa na Martinica, busquei através de consultas bibliográficas, entrevistas com os lutadores e pesquisadores, entender com maior precisão esta proibição da ladjá, a lei específica, o decreto, mas as informações são difusas. Ao que os fatos indicam, sua proibição no processo de departamentalização estaria associada à política do cassetete, através do decreto nº 47-1018 de 07 de junho de 1947, artigo 3. Com ele, os prefeitos recebiam os poderes de governadores no que se refere à segurança interna. Sua missão essencial era reprimir toda manifestação popular, mantendo os martinicanos em regime de fidelidade e obediência à França.

A ladjá sobreviveu escondida, nos bairros mais pobres, nos ensinamentos marginais dos *majó*, que formavam apenas um ou dois alunos ao longo da vida. Ela só começou a retomar sua prática, publicamente, na década de 1970, diante da pressão dos movimentos pela independência do país e a busca por produtos folclóricos locais. Encontrar dados sobre sua liberação é tão complicado como decifrar o momento exato de sua proibição. Provavelmente ela só foi oficializada, dentro do pacote de mudanças no processo de regionalização de 1982. O fato é que somente nesta última década, os grupos e as aulas foram sistematizadas, dando uma nova perspectiva para esta luta, que corria o risco de se perder no imaginário popular.

A ladjá é um exemplo de como o sujeito pode se revoltar e lutar contra a arrogância de um discurso colonial, é uma tomada de consciência. Uma manifestação que incita o praticante a impor a linguagem do seu desejo, deixando que ele se manifeste, como



espaço de expressão intelectual e corporal deste sujeito. Em um ato político ele se liberta das tramas, vínculos sociais e econômicos impostos, seja outrora através das fugas dos escravos, da quebra dos códigos de condutas impostos, ou, mais recentemente, pelo simples ato de não se deixar vestir pelas máscaras brancas, evitando as malhas do que lhe é imposto – externo – recolocando seu desejo em circulação, descolonizando o corpo.

Martınca 2016-18. Ladja e o risco de dançar



Fig 2. Edu Monteiro, Ladja, 2018.
Videoinstalação. Galeria Z42. Rio de Janeiro.



Fig 3. Edu Monteiro, L'Ag'ya 1936 de Katherine Dunham. 2018.
Videoinstalação. Galeria Z42. Rio de Janeiro.

Lentamente um tambor sincopado aparece ao fundo, como se o som buscasse o ar, balançando sua existência em um clamor, alimentando-o, fazendo-o dançar. Aos poucos a roda de ladja se forma, corpos esfregados por este mesmo vento se encontram nos vários pesos e seus tempos, silêncios e contratempos atravessados por uma frenética síncope, que inunda o tempo linear dos corpos. A noite cai lentamente. Tudo se cala ao redor. O tambor sacode a terra. O *tibwa*^{xxxiv} marca o ritmo para não deixar que o reviramento atravessasse os corpos, em um transe sem volta. Chega a hora do lamento, o cantor humildemente apropria-se deste ar para fazer o vento dançar. Começa mais uma roda de ladja.

É chegada a hora dos *majó* pesarem na balança o controle deste tempo, deste ar. Trazendo das entranhas desta ilha os mitos antepassados desta luta, apresentando aos olhares, a arte dos iniciados. Uma breve chuva cruza o caminho do ar, tentando

acalmar o inquieto encontro destes mundos. Vida e morte molham a terra, trazendo o odor do tempo e o peso do que está submerso – invisível. A roda alça a dimensão da noite e seus mistérios impronunciáveis – mudos – que só se deixam aceder a poucos iniciados, suficientemente corajosos para travar esta batalha. Tac pi tac pi tac... é batido com dois pedaços de pau por um dos tocadores na parte traseira do corpo do tambor para marcar o ritmo. Marcação que deixa livre o intempestivo tocador, montado no instrumento com suas contradições temporais reverberadas no couro. As letras das canções trazem à memória aventuras de valentões, suas brigas e histórias de amor.

Noite quente que se anuncia. O tambor também luta, lança sua mandinga sincopada para o lutador de sua preferência, luta com ele, marca com força o ar sonoro, lança-o na vertigem da luta, transe sem volta de guerreiros. A força dos golpes é real e contundente, peso do outro na pele, sem teatralidade folclórica para turista ver. Sem artimanhas filosóficas – apenas a destreza do corpo como diálogo. Corpo-carne que carrega antepassados e os lança no presente. Mais um carnaval. Mais uma roda do tradicional danmyé nas ruas da capital. Mais um exercício de negociação identitária que deixa marcas de sangue no asfalto, nas calçadas cimentadas em eterna negociação com a natureza, que a todo tempo luta para retomar seu espaço, reflorestando e encantando a modernidade técnica e social implantada forçadamente nas colônias. Uma força plástica que constrói a síncope da narrativa histórica, quebrando o tempo forte que a Europa sonhou: linear e, sobretudo, lucrativo. Corpos que se permitem vadiar, encontrar o sentido de suas próprias narrativas.

Se a história remete àquele que vê, a ladja remete àquele que vê mas não vê *ou wè'y ou pa wè'y*. É justamente neste desencontro, do equilíbrio no desequilíbrio, que reside a potência que mantém viva uma memória corporal e oral, que não sucumbe ao peso do passado e de tramoias do presente. Este combate cadenciado perdido no Caribe traz, através de uma força plástica, novas reconfigurações míticas, sem início nem fim, mas circulares como o palco da luta, como a roda da terra, que plana no



espaço lentamente, para deixar que este movimento, ao qual chamamos tempo, cure as cicatrizes de suas rotas mais perversas.

As letras são cantadas em crioulo, língua de nações imaginadas na diáspora, código de guerreiros em fronteiras arenosas entre o poder e a sobrevivência – conversa de valentes. A língua acompanha a linguagem do corpo, sua força e seu peso. Corpo e fala são a casa inteira, a única garantia no tempo vulnerável dessa travessia. O crioulo é uma língua cadenciada que remete ao canto, ela possui um ritmo sincopado construído na supressão de diversos fonemas. Uma língua nascida na escravidão como um último grito para a alma não se perder nos maremotos de vidas separadas, culturas subjugadas, vida à deriva dos que sobraram só com o ritmo escondido no corpo, para reclamar o direito de ser e estar, código capaz de aplacar a tristeza através do encontro com o outro.

A pele do tambor envia as vibrações do combate. O tocador tem um papel fundamental na roda da ladja. O tambor é o peso da vida, é ele que sacode os espíritos e toca no mais fundo do corpo, como diz o experiente lutador David: *“é ele que acende o fusível da transcendência”*.^{xxxv} Instrumento básico e profundo, que tem o poder de desafiar as margens da ordem social. Seu toque resiste à obediência cega, aos sistemas hegemônicos de opressão. Em corpos balançados pelo tambor não há espaço para mentira. É ele que envia as mensagens de equilíbrio e desequilíbrio, ataque e defesa, seu poder é capaz de dar força ou fraqueza a um lutador de ladja, ou mesmo desestabilizar uma nação inteira.

Nos relatos dos antigos lutadores, presentes na tese do lutador e pesquisador Pierre Dru, encontramos pistas para perceber melhor este movimento ritmado dos corpos de combate. Com mais de oitenta anos, Julian Saban, falou para Pierre: *“dansé sé osi la priyé neg”*, traduzindo do crioulo significa: *“a dança é também a reza do negro”*.^{xxxvi} E com mais de um século de vida, Misié Eliktè afirma que na dança do danmyé havia um gestual, no qual ele se sobressaía e assim, pegava seus adversários: *“o jogo do combate se encontra na dança”*.^{xxxvii}



Nestes dois comentários encontramos pistas importantes para perceber os atuais dilemas em que se encontra a ladja. O primeiro relato, ao ligar a dança com reza relembra sua ligação com a espiritualidade e a magia africana, mesmo se disfarçadas atualmente, elas continuam presentes. Conhecido como *quimbois*,^{xxxviii} este ritual mágico/espiritual de origem africana sofreu uma repressão tão forte que o termo ganhou o peso de uma palavra proibida, amaldiçoada, por isso ela não é exteriorizada através do uso de guias (colares), imagens e oferendas nas ruas.

Atualmente costuma-se dizer que um adepto do *quimbois* é um conhecedor da *science*, ciência em português, mas também pode parecer sessão como quem fala com os espíritos ou ciência oculta. Como a maioria das palavras em crioulo ela é dúbia. Uma forma irônica de jogar com as palavras e brincar entre os extremos: o pensamento racional/científico, e o pensamento mágico/espiritual. É neste aspecto mágico, nesta ligação entre o corpo e espírito que reside o *ou wè'y ou pa wè'y*, fundamento que norteou minha pesquisa.

Já o segundo comentário do antigo lutador reforça a dança como estratégia de luta. Foi justamente esta dança presente na ladja que encantou Katherine Dunhan e hoje se apresenta como um ponto crucial para se entender as contradições que esta luta enfrenta. Diante da tentativa de algumas associações de transformar a ladja em um esporte local, inserindo regras claras, utilizando luvas e proteções na cabeça, o aspecto dançado deste combate perde sua força, assim como a magia e a ligação com a cosmogonia africana. Na África a dança é onipresente, nas cerimônias de iniciações religiosas e divinas, nos campos de batalha, locais de vida, de glória, honra e imortalidade, como salienta Alphonse Thierou: “Para os africanos, a dança ajuda a transcender a percepção ordinária para atender, na harmonia do ritmo, outros estados de consciência onde se produzem uma comunicação mental com as forças cósmicas.”^{xxxix}

Um dia, o professor de ladja Saïd Dru, um dos mais novos da associação AM4, me contou sobre um jovem que estava interessado em praticar a ladja mas não queria dançar. Ethienne Dru, irmão de Saïd, também professor, afirmou que este exemplo deixava claro que a população martinicana está perdendo sua ginga africana diante



do processo de ocidentalização. Para os irmão Dru esta realidade reforça ainda mais o caráter de resistência da ladja.

Os filmes de Katherine Dunhan acabaram se tornando um forte referencial no meu trabalho, mas neste hiato de oitenta anos que separa nossas produções havia um ponto ainda difuso que eu buscava entender. Minha defesa de doutorado foi composta por uma tese que se divide em duas partes, uma escrita e outra visual e a montagem da exposição *Costas de Vidro*^{xl}. Em uma das galerias da mostra, coloquei uma videoinstalação de grande dimensão que chamei de *Ladja*, e, em um outro canto da sala, projetei o filme *L'Ag'ya* de Katherine em um couro de atabaque. Foi neste momento, vendo-as juntas que entendi como a dança era o ponto de união e ao mesmo tempo distanciamento de nossos trabalhos, era nosso *ou wè'y ou pa wè'y*. Percebi nitidamente o quanto a ladja de antigamente era mais dançada, lembrei do comentário de Saïd sobre o jovem que queria lutar sem dançar e do desencanto de Mehdy ao sugerir que eu estava registrando o início do fim desta arte.

Através da potencialidade das rodas que presenciei não divido esta visão pessimista, no entanto, é fato que o atual projeto proposto por algumas associações, de transformar a ladja em esporte, pode acelerar o descompasso já existente nesta relação entre dança e luta. Ao ver meu trabalho ao lado dos registros de Katherine Dunhan percebo que registrei um período importante desta manifestação, um momento onde todo o mistério do *ou wè'y ou pa wè'y*, que encontra-se justamente neste complexo engajamento sonoro do corpo em sua criação está em risco. A inserção de regras rígidas como acontece em outras práticas esportivas pode fazer com que a ladja perca a dança que tanto encantou Katherine, assim como seu aspecto mágico/espiritual que marcou minha pesquisa, este reviramento de entranhas em guerreiros habitados pela música.

Trata-se de uma marcialidade musicada para enfrentar os não-ditos, gerados na impossibilidade de livre-expressão durante a diáspora negra. Luta que não deixou calar os tambores, e, a eles, somou-se o corpo e o gesto irruptivo, acompanhando fluxos sem estancar o tempo, sem frear o ímpeto de inventar-se em geografias desconhecidas. É o aprender se traduzindo em experimentações marginais,



conseguindo desta forma livrar-se, mesmo que momentaneamente, de uma relação de submissão por via da força. Desde as antigas festas de domingo filmadas por Katherine Dunhan até as rodas que participei, através da ladja, o sujeito se reinventa, quebra o discurso de poder, descoloniza seu corpo e retoma o seu desejo, subjugado pelos agentes opressores.

A ladja é uma luta dançada que encontra o equilíbrio no desequilíbrio e por isso surpreende, desestabiliza o óbvio, como se espera da arte. Katherine e eu nos vimos diante da capacidade desejante e transgressora destes lutadores, de uma tradição viva de fluxos e ressignificações em constante metamorfose. São homens e mulheres que apesar das ondas conservadoras ainda dançam, se conectam com o mundo espiritual como forma de resistência, para sincopar suas memórias em códigos estranhos à lógica ocidental, lutam para encarnar outras cosmologias, a partir de si mesmos. Ladja é luta para dançar, é gesto ancestral para estabelecer traços de resistência em uma sociedade cada vez mais padronizada.

ⁱ MICHALON, Josy. *Le ladja: Origine et pratiques*. Paris: Ed. Caribéennes, 1987. p.11.

ⁱⁱ Katherine Dunhan nasceu em 22 de junho de 1909 em Glen Ellyn, Illinois, Estados Unidos e morreu em 21 de maio de 2006 em Nova Iorque. Foi bailarina, professora e coreógrafa. Notabilizou-se como importante autoridade em danças afroamericanas nos Estados Unidos. Nos anos de 1935-1936 com o apoio da Fundação Rosenwalt ela pesquisou as danças do Caribe. Ela aportou na Martinica em 1936, e estas pesquisas faziam parte do seu mestrado em antropologia na Universidade de Chicago, sobre as formas de danças da diáspora africana no Caribe. Ela era orientada por Robert Redfield e estudava com personalidades da área como, A.R Radcliffe-Brown, Edward Sapir e Bronislaw Malinowski.

ⁱⁱⁱ Disponível em: <http://www.loc.gov/item/ihas.200003836/>. Acesso em: 23/05/12

^{iv} Ver Katherine Dunham (sob o pseudônimo de Kaye Dunn). "L'Ag'ya of Martinique," *Revista Esquire* 12, no. 5 (1939): In: DESH-OBI, M. Thomas J. *Fighting for honor: The history of African martial art tradition in the Atlantic world*. University of South Carolina Press. Columbia. 2008.pag.86.

^v DRU, Pierre. *Aux sources du danmyé: Le wolo et le ladja*. Martinique. Université des Antilles et la Guyane. 2011.p.79.

^{vi} Entrevista com Pierre Dru. *Inspirations, pratiques et origines du danmyé De l'ancienne Égypte à la Martinique de nos jours*. Disponível em <http://www.lesperipheriques.org/anciensite/journal/13/fr1318.html>. Acesso em. 08/10/15.

^{vii} Aimé Fernand David Césaire nasceu em Basse-Pointe, Martinica em 26 de junho de 1913 e morreu em Fort de France no dia 17 de abril de 2008. Foi escritor, poeta, ensaísta, dramaturgo e político. Junto com Léopold Sédar Senghor fundou o movimento *negritude*. Ele foi considerado por André Breton um dos mais importantes poetas surrealistas, embora ele não se considerasse um surrealista. Paralelamente ele construiu uma carreira política onde foi deputado e prefeito da capital Fort de France por cinquenta e seis anos consecutivos, de 1945 à 2001.

^{viii} CÉSAIRE, Aimé. *Discours sur le colonialisme*. Paris: Éditions Présence Africaine. 2013.p.23.

^{ix} Video-depoimento: Katherine Dunhan on her anthropological films. Video Clip #34. 2002. Library of Congress for the documentation of Katherine Dunham's dance technique.



Disponível em: <https://www.loc.gov/item/ihas.200003841/>

* Video-depoimento: *Katherine Dunhan on L'Ag'ya*. Video Clip #36. 2002. Library of Congress for the documentation of Katherine Dunham's dance technique.

Disponível em: <https://www.loc.gov/item/ihas.200003843/>

^{xi} Assim como Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor, teria um papel importante na política, ele se tornaria futuro presidente do Senegal.

^{xii} "O estudante negro" tradução nossa.

^{xiii} CÉSAIRE, Aimé. *Les armes miraculeuses*. Paris: Gallimard. 2009. p.156.

^{xiv} Disponível em: <http://www.rfi.fr/france/20111129-pascal-blanchard-exhibition-zoos-humains-quai-branly-rfi-colonialisme-esclavage-venus-hottentote-racisme-afrique> Acesso em 24/05/16

^{xv} Katherine conviveu diretamente com a segregação em suas apresentações teatrais. inúmeros teatros americanos possuíam lugares separados para negros e brancos. Em 1944 ela falou diretamente com a platéia em Louisville no estado de Kentuck, dizendo que só retornaria naquele teatro no dia que acabasse esta divisão. Disponível em

http://www.danceheritage.org/treasures/dunham_essay_deedas.pdf acesso: 18/10/2018. E no Brasil a Lei Afonso Arinos que transformava o racismo em Contravenção Penal foi apresentada no congresso em 1950 e catalisada pelo racismo que sofreu Katherine Dunham no país ao ser proibida de entrar no Hotel Esplanada de São Paulo por ser negra. A humilhação virou um escândalo nacional e o discurso inflamado do sociólogo Gilberto Freyre sobre o caso sacudiu os meios políticos e culturais e o projeto do Deputado Afonso Arinos foi aprovado por adesão total.

Disponível em <http://oabrp.org.br/katherine-dunham-e-a-lei-afonso-arinos> acesso: 18/10/2018

^{xvi} Diversos escritores negros e crioulos criticaram este conceito de negritude, julgando-o muito redutor. Uma das críticas mais famosas foi feita pelo escritor nigeriano Wole Soyinka: "O tigre não proclama sua tigretude, ele salta sobre a presa e a devora". Apud. MUNANGA, Kabengele. *Negritude: Usos e sentidos*. – 3.ed. 1. Reimp – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012. p.79-80.

^{xvii} CÉSAIRE. 2013. p.84. Este trecho faz parte do "Discurso sobre a Negritude, que Aimé Césaire pronunciou na Universidade Internacional da Flórida (Miami), em 1987. Que vem anexada nesta edição mais recente do Discurso sobre o Colonialismo.

^{xviii} Frantz Omar Fanon nasceu em 20 de julho de 1925 em Fort de France, Martinica e morreu em 6 de dezembro de 1961 em Bethesda, Maryland, EUA. Foi Psiquiatra, escritor, filósofo e revolucionário. Ele teve seus primeiros contatos com o pensamento anticolonial através de Aimé Césaire. Aos 19 anos ele se alistou no exército francês para lutar contra os alemães na segunda guerra mundial. Posteriormente ele se alistou na Frente de Libertação Nacional e lutou para a independência da Argélia. Sua produção literária foi marcada pelos impactos do racismo e do colonialismo na psique, tanto dos colonizadores quanto dos colonizados.

^{xix} BOUVIER, Pierre. *Aimé Césaire Frantz Fanon – Portraits de décolonisés*. Paris: Les elle lettres. 2010.p.78.

^{xx} BOUVIER.p.68. Neste trecho Césaire se refere à estátua da Imperatriz Josephine que se encontra na praça central de Fort-de-France, capital da Martinica. Também se refere a estátua de Victor Schoelmer, responsável pela abolição da escravidão em 1848. E por último se refere a Napoleão, também presente na estátua de Josephine. Estátua esta que hoje em dia encontra-se sem cabeça, depois de tentarem recolocar a cabeça 3 vezes, e ela voltar a ser decapitada, resolveram deixar assim. Josephine foi contra a abolição da escravidão.

^{xxi} Ibid. p.69

^{xxii} André Breton foi escritor, poeta e um dos principais teóricos do movimento surrealista.

^{xxiii} Breton simbolizou através da imagem de uma fita o encontro dele com Césaire e René Mênil.

^{xxiv} BRETON, André. *Martinica encantadora de serpente*. Lisboa: & etc. 1986.p.45 e 51.

^{xxv} André-Aimé-René Masson foi um artista francês. Começou fazendo parte do movimento cubista. Depois passou a fazer parte do movimento surrealista, foi um grande amigo e parceiro de viagens de André Breton.

^{xxvi} BRETON, 1986. A primeira edição de 1948 contava com textos e ilustrações de André Masson. Éditions du Sagittaire. Paris.

^{xxvii} BOUVIER. 2010.p.3.

^{xxviii} FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA/CEAO, 2008.p.124.



^{xxix} Video-depoimento: Katherine Dunhan on “L’Âg’ya. Video Clip #36. 2002. Library of Congress for the documentation of Katherine Dunham’s dance technique. Disponível em:

<https://www.loc.gov/item/ihis.200003843>

^{xxx} Disponível

em:http://www.lalanterne.fr/images/film_pdf/Dossier%20Presse%20Milo%20Poko%20Mo.pdf

Acesso em: 28/03/13. Assimilação inicialmente era o termo usado pela burguesia “de cor” para reivindicar a integração, de possuir os mesmos direitos de um cidadão francês. Mais tarde Césaire vai rebatizar o termo para departamentalização. GLISSANT, Édouard. *Poética e política*. Coleção Parcours. Capes.p.81.

^{xxxi} Disponível em: http://www.manomerci.com/ti_emile-nou_aime_ti_emile.ws. Acesso em:

20/04/12 Tradução nossa: “Au loin des pâles rengaines “tropicales”, découvrez ici le vrai et si méconnu folklore de la Martinique. Ce que le peuple là-bas chante, ce qu’il rêve et ce qu’il lamente, pour la première fois vous l’entendrez, vous le ressentirez.”

^{xxxii} FANON. 2008. p.26.

^{xxxiii} COSTA, Luana Antunes. *Mia Couto e Patrick Chamoiseau: traços do chão, tramas do mundo*. USP, 2013. p.52. Sob os efeitos de uma intensa crise econômica e política ocorrida durante e depois da Segunda Guerra Mundial, a pressão dos agentes locais como o partido comunista aumenta, então é votada a lei de 19 de março de 1946, que promulga o estatuto de departamentalização das antigas colônias instituindo a assimilação nas ilhas Martinica, Guadalupe, Guiana e Reunião. Elas então se tornavam departamentos franceses. A manutenção do nome e do título de “departamento ultramarino”, pelas lógicas do poder político endógeno e exógeno à ilha potencializa essa condição ambígua de dependência, em amplo sentido, da Martinica em relação à metrópole francesa e vice-versa. Aliás, há de se notar que, na Martinica, no cotidiano, é comum referir-se à França como “metrópole”, o mesmo ocorre no caso de cidadãos de origem francesa, sejam localizados na França ou na ilha.

^{xxxiv} Tibwa é como são chamados os dois bastões de madeira batidos na parte traseira do tambor por um segundo tocador sentado ao lado do instrumento. Ele faz a marcação rítmica (tac pi tac pi tac) na música da ladjá e do bélé (uma dança local, geralmete as rodas de ladjá acontecem antes, aproveitando os mesmos músicos). Esta marcação deixa o tocador sentado em cima do tambor mais livre para fazer o solo. O toque do tambor é bastante complexo na Martinica, existem diversos estilos de batidas no tambor, mais graves, agudas, secas, com a palma da mão aberta, fechada, ou só com movimento dos dedos. Geralmente o tocador deixa um de seus pés descalço para pressionar o couro com seu calcanhar, deixando desta forma o som mais grave ou agudo.

^{xxxv} FATNA, David – Alexander. Depoimento ao autor em 23/02/2016

^{xxxvi} DRU. 2011. p.72. Tradução nossa a partir da expressão já traduzida do crioulo para o francês: La danse, c’est aussi la prière du nègre.

^{xxxvii} IDEM.76. Tradução nossa a partir da expressão já traduzida do crioulo para o francês francês: ...le jeu du combat se trouve dans la danse.

^{xxxviii} Termo genérico utilizado nas Antilhas Francesas para designar as práticas mágico-religiosas de origem africana, surgidas do sincretismo religioso na diáspora.

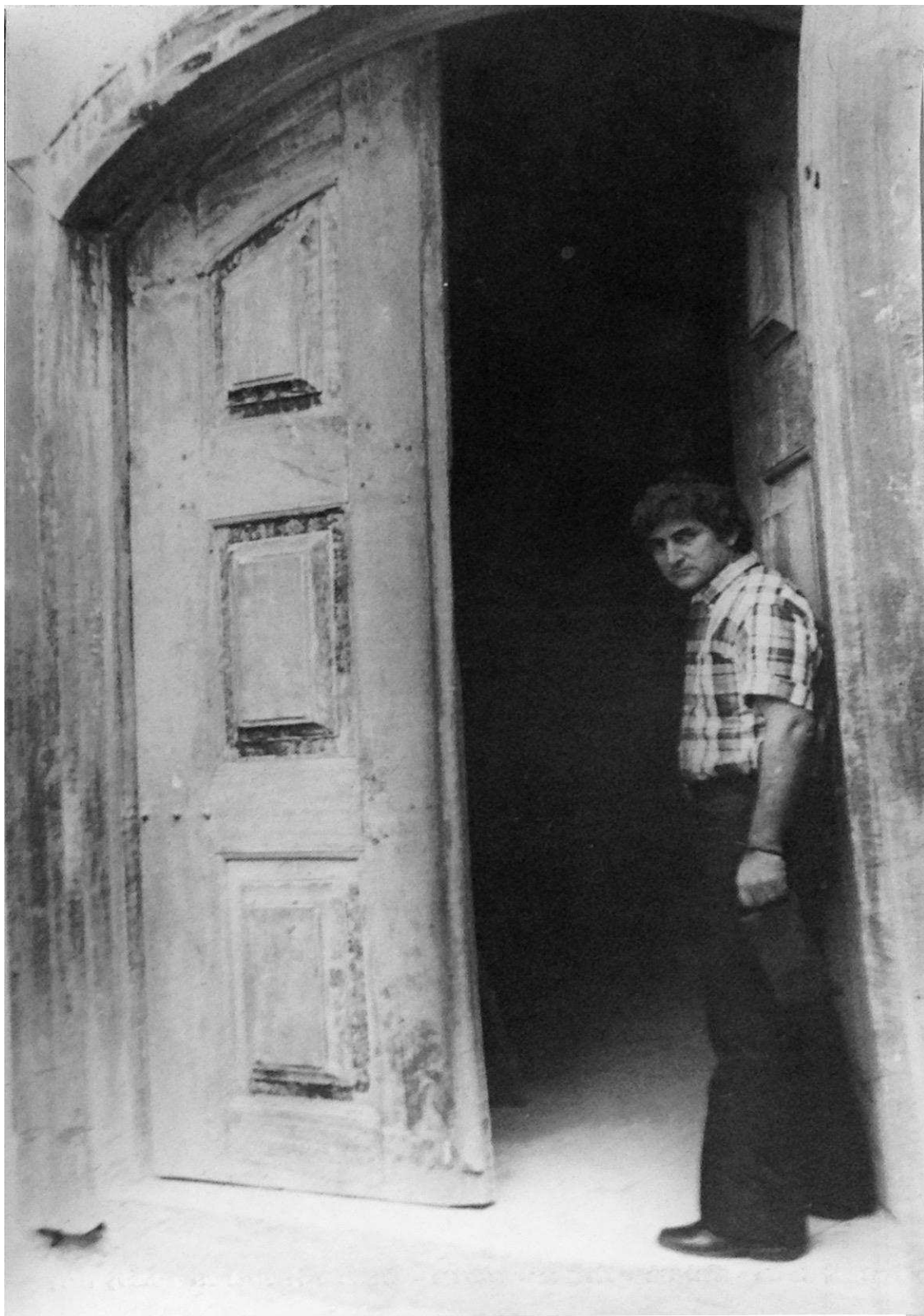
^{xxxix} THIEROU, Alphonse. *Si sa danse bouge, l’Afrique bougera*. Apud. Dru. p.72.

^{xl} É uma expressão que vem de uma canção sobre o lendário mestre e exímio tocador de tambor chamado Andréa. Ela fala que ele podia se tornar invisível na luta, como se ele tivesse Costas de Vidro, transparente. A exposição teve a curadoria do meu orientador de doutorado, Roberto Conduru.

Recebido em: 14/11/2018

Aprovado em: 16/11/2018





Franco Terranova na porta da terceira sede da Petite Galerie na Rua Barão da Torre em Ipanema, década de 1970. Arquivo: PG

**A Petite Galerie, Franco Terranova e o circuito de arte no Rio de Janeiro,
1954-1988**

Gabriela Caspary Corrêa¹

Resumo: Esta pesquisa propõe uma biografia da Petite Galerie (PG), galeria de arte que funcionou no Rio de Janeiro e em São Paulo entre 1954 e 1988, pontuada por um exame da trajetória de seu principal sócio, o marchand e escritor Franco Terranova (1923-2013).

Palavras chave: Petite Galerie, Franco Terranova, galeria de arte, circuito de arte, Rio de Janeiro

**Petite Galerie, Franco Terranova and the art circuit in Rio de Janeiro,
1954-1988**

Abstract: This research proposes a biography of the Petite Galerie (PG), an art gallery that operated in Rio de Janeiro and São Paulo between 1954 and 1988, punctuated by an examination of the trajectory of its main partner, the marchand and writer Franco Terranova (1923- 2013).

Key words: Petite Galerie, Franco Terranova, art gallery, art circuit, Rio de Janeiro

¹ Gabriela Caspary (1971) vive e trabalha no Rio de Janeiro. Mestra em história e crítica de arte pelo PPGArtes UERJ e bacharel em história da arte pelo Instituto de Artes da UERJ. Trabalha com programação visual desde 1994. A partir de 2007, a frente da produtora Espaço Donas Marcianas Arte e Comunicação, presta serviços na área de produção artística, programação visual, design e arte gráfica. Desenvolve, também, trabalho autoral em artes visuais com experiências no campo da gravura.



Introdução

A Petite Galerie (PG) foi uma galeria de arte que funcionou no Rio de Janeiro e em São Paulo entre 1954 e 1988. A história da PG confunde-se com a vida de Franco Terranova, italiano, poeta, marchand, galerista e único sócio que se manteve no decorrer dos 34 anos de funcionamento da galeria.

O período de atuação da PG, na segunda metade do século XX, caracteriza-se por acontecimentos marcantes tanto para história da arte quanto para a história do Brasil. O suicídio de Vargas em 54, o governo de Juscelino Kubitschek, a inauguração de Brasília, a ditadura militar, o milagre econômico na década de 1970, a abertura política e a hiperinflação que culminou com o Plano Collor nos anos 1980 formaram o cenário político-social onde a PG atuou. Do ponto de vista da história da arte podemos citar como momentos marcantes a valorização da arte moderna nos anos 50, os movimentos concreto e neo-concreto, as discussões em torno do objeto, o surgimento do conceito de arte pós-moderna sugerido por Mário Pedrosa, a nova figuração, o experimentalismo dos anos 70 e o retorno à pintura nos anos 80.

O desenvolvimento da presente pesquisa aponta para a consolidação da biografia da PG, procurando entender a formação do circuito de arte no Brasil, com foco no Rio de Janeiro, em um panorama que compreende a passagem do moderno ao contemporâneo. No âmbito destas transformações pode-se observar a reformulação da ideia de galeria de arte no Brasil, passando de espaços comerciais voltados para a venda de livros e artigos para decoração até chegar ao que entendemos como galeria de arte hoje. A produção artística e crítica também sofre alterações no desenvolvimento da segunda metade do século XX; esse trânsito foi estudado a partir das escolhas de Franco Terranova.

Em 1955 o crítico Jayme Maurício sugeriu uma proto-história da PG ao comentar em nota no jornal Correio da Manhã que a galeria teria iniciando sua 2ª fase com a entrada de Franco Terranova na gestão do negócio. A PG foi aberta em 1953 pelo



artista ítalo-peruano Mario Agostinelli, mas este período inicial não tem características marcantes no percurso da PG, sendo assim, este trabalho considera o ano de 1954 como a data inaugural da vida da galeria. Frederico Moraes no texto *PG*, escrito para o catálogo da exposição *Petite Galerie (1954-1988) uma visão da arte brasileira* que aconteceu no Paço Imperial em 1996, aponta três fases na trajetória da galeria, que estão relacionadas aos endereços e aos sócios que mudaram no decorrer do tempo. As três fases identificadas por Moraes são aproveitadas neste trabalho. No entanto, partir da análise do fluxo de atividades da galeria apuradas por esta pesquisa, uma 4ª fase foi identificada, e tem relação com as transformações econômicas e culturais dos anos 1980.

Com base no levantamento realizado para esta pesquisa foram identificados, nos 34 anos de funcionamento da PG, cerca de 600 eventos entre exposições, leilões, salões, concursos, palestras, cursos, lançamentos de livros, apresentações musicais, de teatro, de dança, de cinema e vídeo. Passaram pela galeria mais de 160 artistas durante as décadas de 1950-80, destacando-se Alfredo Volpi, Milton Dacosta, Fraz Krajcberg, Maria Leontina, Agnaldo dos Santos, Guignard, Mario Cravo Jr., Ismael Nery, Rubem Valentim, Roberto Magalhães, Maria Bonomi, Farnese de Andrade, Wanda Pimentel, Carlos Vergara, Amélia Toledo, Artur Barrio, Antonio Manuel, Cildo Meireles, Jac Leirner, Frida Baranek, Cristina Salgado, Ernesto Neto, entre outros.



Franco Terranova e a 1ª fase da PG



Franco Terranova em frente da primeira Petite Galerie na Av. Atlântica em Copacabana, anos 1950. Arquivo: PG.

Franco Terranova nasce em Nápoles em 1923, filho de um nobre latifundiário da região de Crúcoli, na Calábria, onde passa suas férias de infância. Na juventude participa de um grupo amador de pesquisa sobre literatura, cinema, teatro e música americana. Sua mocidade é atravessada pela 2ª Guerra Mundial que começa quando ele tem 16 anos. Com o aprofundar do conflito seu grupo de amigos dispersa-se, alguns vão servir (como Franco), uns fogem e outros morrem em combate.

Terranova chega ao Rio de Janeiro com 24 anos em 1947. Os primeiros tempos no Brasil foram de dificuldades. Interessado em arte e cultura, logo faz amizade com

pessoas ligadas à área. Como não consegue estabelecer-se no Rio, vai para São Paulo onde trabalha como almoxarife nas indústrias Matarazzo por indicação de seu pai. Não se adapta ao trabalho e foge para o Paraná. Em sua bagagem leva trabalhos de artistas como Pancetti, Castagnetto e acadêmicos. Passa um ano no Sul, organiza diversas exposições, como não vende nada, decide promover sorteios das obras em escolas e prefeituras.

De volta ao Rio em 1954, Terranova assume o negócio de Agostinelli. O primeiro endereço foi em Copacabana à Av. Atlântica, 2964-C ao lado do cinema Rian (hoje Hotel Pestana). A galeria foi ponto de efervescência cultural na década de 1950. Além da loja (4x5m), o espaço contava com uma cave, com o dobro do tamanho da parte superior com o pé direito baixo de 1,80m. Era aí que aconteciam as exposições e as tertúlias, que ganharam prestígio na vida cultural da cidade. A PG passou a ser mais um ponto de encontro no bairro para além da praia, da missa, do cinema, da sorveteria.

A partir do inventário das atividades realizadas na galeria após 1954, é possível notar a pluralidade nas escolhas entre as tendências da arte moderna daquele período. Nos 5 anos de atuação de sua 1ª fase, a PG apresentou 62 exposições individuais e 22 coletivas. Propôs um programa heterogêneo de arte moderna com trabalhos figurativos, expressionistas, abstratos, concretos e também arte popular, apresentando artistas veteranos e novos expoentes, indicando que mais do que uma galeria de arte moderna, era um espaço regido por um *olhar moderno*. A partir destes dados pode-se traçar um panorama do que se produziu no Brasil até ali.

A primeira exposição realizada sob a gestão de Terranova na PG foi com José Pancetti em outubro de 1954. Aos 50 anos de idade, Pancetti era um artista consagrado². O Correio da Manhã menciona o fato “incomum e arriscado”³ de uma

² Esta exposição, além de ser o marco do começo do trabalho de Terranova na PG, marca o começo da coleção de Gilberto Chateaubriand. A tela “Praia de Itapuã” (1953), presente na mostra, foi regalada pelo artista a Chateaubriand, sendo a pintura inaugural da coleção que encontra-se hoje em comodato no MAM RJ.

³ Correio da Manhã, quarta-feira 27 de outubro de 1954, Ed. 18885.



galeria comercial apresentar telas de um único pintor. A mostra foi prolongada devido ao sucesso.

As lojas que negociavam arte naquele momento diversificavam suas atividades vendendo outros tipos de produtos como antiguidades, molduras ou livros, para viabilizar o negócio. A concepção de galeria de arte, espaço especializado para venda e fruição de arte, era praticamente desconhecido. O público consumidor de arte também era escasso, restrito a poucos colecionadores e um punhado de boêmios e bacharéis esclarecidos. Os jornais desenvolveram um trabalho de divulgação da arte e de formação de plateia. Jayme Maurício e Mário Barata no *Correio da Manhã* e *Diário de Notícias*, respectivamente, se dedicaram a esta empreitada, e a PG foi um agente deste processo. Estes críticos tiveram o mérito de “transformar acontecimentos de arte em fatos jornalísticos” (Morais, 1996, p.51). Tal empenho passa pelo desejo de modernização cultural e pela constituição do gosto pela arte.

É preciso ajudar quem tanto se esforça por um ideal artístico elevado. Nada impediria a ‘Petite Galerie’ de apresentar pintores ‘vendáveis’, facilmente aceitos por sua habilidade em agradar ao grande público, ao comprador artisticamente mal informado e não educado; [...] (Jayme Maurício, 27 de abril de 1955, *Correio da Manhã*, ed. 19043)

[...] os locais da Petite Galerie estão sempre à disposição de todos os interessados nas manifestações plásticas do país, seja porque a característica galeria da Av. Atlântica é uma das instituições que luta contra o mau gosto e a tapeação estética corriqueira entre nós. (Mário Barata, 22 de novembro de 1956, *Diário de Notícias*, ed. 10443)

Entre os artistas que tornaram-se grandes amigos de Terranova e expuseram em todas as fases da galeria estão: Emeric Marcier, Milton Dacosta, Maria Leontina e Alfredo Volpi que teve sua primeira exposição individual no Rio de Janeiro na PG em 1955. Frans Krajcberg também faz parte desta lista de amigos-artistas que mantiveram vínculo longo com a galeria e seu dono, sendo um dos jovens artistas que realizou sua primeira individual no Rio de Janeiro nos anos 1950 na PG.

Desde que assumiu a galeria Terranova enfrentou problemas financeiros para manter o espaço funcionando. O poeta, desde sempre, teve um olhar aguçado para as questões da arte e dificuldades na gestão comercial. Com o objetivo de arrecadar



fundos para amenizar os obstáculos na manutenção de um espaço comercial exclusivo de arte, Terranova juntamente com um grupo de amigos frequentadores da galeria fundam o Clube de Amigos da PG, tendo como sócio nº 1, Jean Boghici. Entre suas atividades eram realizadas: reuniões; sorteios de obras de arte, livros e ingressos para peças de teatro; palestras e apresentações musicais.

O Clube de Amigos da PG deu certo, mas cresceu muito e gerou conflitos. Suas atividades eram anunciadas nos jornais e os interesses do grupo que assumiu a diretoria passaram a divergir das intenções de Terranova. No ano de 1957 o clube se desliga da PG e passa a se chamar Círculo de Amigos da Arte.

Como a venda de obras de arte não era suficiente para manter o funcionamento da galeria e a autonomia financeira de seu gestor, o exercício de outras atividades profissionais foram necessárias. Jean Boghici, testemunha ocular deste período em que a galeria esteve entre exposições de sucesso e a iminência de encerramento, comenta:

Apesar da doçura da vida nos trópicos, da praia, Franco vivia numa corda bamba socorrido por seus providenciais amigos, André Spitzman Jordan e José Pessoa de Queirós. Vestido com refinada simplicidade, roupas leves como convinha ao calor do Rio de Janeiro, desenhadas por ele mesmo e confeccionadas por hábeis mãos de costureiras do subúrbio, passava as manhãs na praia com apenas uma barra de chocolate para enganar a fome e a tarde ia vender gravatas e outras miudezas nesses mesmos subúrbios, já que os pintores que ele expunha não vendiam quase nada. (Boghici, Jean. *Petite Galerie 1954 - 1988: uma visão da arte brasileira*, 1996, p. 115)

Para tentar contornar esta situação difícil, José Carvalho – um dos donos das empresas Ducal⁴ onde Boghici trabalhava como vitrinista –, contrata Terranova criando o departamento de roupas RELAX, pelo qual ele seria responsável, desenvolvendo uma linha de trajes masculinos com o mesmo princípio das vestimentas que fazia para si próprio.

⁴ A Ducal Roupas foi uma rede de lojas de roupas masculinas brasileira de sucesso nas décadas de 1950 e 1960. Seu nome, além de remeter ao nobre título de duque, também era a junção das sílabas das palavras "duas calças", pois quem comprava um paletó e uma calça ganhava outra mais barata e ficava, assim, com duas calças. A promoção deu fama à empresa junto com o seu sistema de crédito. Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Ducal>



Como parte das estratégias de incrementar as vendas na galeria, Terranova investiu também em suportes alternativos à pintura a óleo. Desenhos, gravuras e pinturas com tinta guache em pequenos formatos foram comercializadas na PG. Em 1957, a PG investiu na gravura apresentando individuais de Rossini Perez, Lívio Abramo e Hansen Bahia; Edith Bering, Darel e Marcelo Grassman participaram de coletivas; no fim do ano acontece ainda uma coletiva com Ana Leticia, Vera Bocaiuva, Ernesto Lacerda, Olímpio Araújo e Rossini Perez.

Compondo o programa híbrido da PG está a difusão da “arte popular” e de artistas considerados “primitivos”. Entre estes artistas podem ser citados; Djanira, Heitor dos Prazeres, Agnaldo dos Santos, Francisco Guarany (Mestre Biquiba Guarany), Mestre Vitalino e esculturas de ex-votos do Nordeste.

Mesmo com todos os esforços e apoio de artistas e jornalistas, em dezembro de 1957 Terranova não consegue manter a PG em funcionamento, encerrando assim suas atividades. A galeria fica fechada por um ano e meio até o segundo semestre de 1959. Neste período de recesso, a relação de Franco Terranova e José Carvalho se amplia para uma sociedade. O primeiro negócio foi uma loja de relógios chamada Old Clock instalada no espaço da PG no cine Rian. Entre o trabalho na Ducal e a loja de relógios, Terranova realiza uma viagem ao nordeste como parte de sua parceria com José Carvalho. A viagem aconteceu na companhia do amigo Agnaldo dos Santos e tinha como objetivo resgatar carrancas do rio São Francisco e outras relíquias de arte popular para comercialização no Rio.

Em agosto 1959, a PG reabre com uma coletiva chamada “30 artistas do Brasil”. A galeria promove também um concurso para criação de cartões de Natal. Nesse ano, passa a trabalhar na galeria a jovem bailarina Rossella, que vai tornar-se esposa de Terranova em 1962. Rossella, grega de nascença e italiana de origem, chega ao Brasil em 1945. Filha de diplomatas, vem com a família para o Brasil abrir a embaixada da Itália no Rio e o consulado em Santos.



PG 2ª fase - 1960

A transição para o que chamamos de 2ª fase começa com o retorno das atividades da galeria em 1959. O aprofundamento desta mudança se dá em 1960 com a entrada oficial de José Carvalho (Lojas Ducal). O ingresso de José Luiz Magalhães Lins (diretor do Banco Sotomaior e do banco Nacional de Minas Gerais) como sócio também foi um marco decisivo deste momento. Os dois empresários trazem o aporte de capital e a expertise nos negócios para a transição da “década heroica” para a “década de ouro”, como nomeou Franco Terranova⁵ em relação à atuação da PG nos anos 50 e 60 respectivamente.

A questão central da 2ª fase da PG foi o avanço na profissionalização do mercado de arte e o desenvolvimento de mecanismos comerciais nesta área. Para além das exposições regulares na galeria, foram firmados contratos de exclusividade com artistas; implantadas as vendas de obras de arte a prazo; realizados leilões a prazo e leilões de parede; e lançados prêmios, salões e concursos.

O primeiro contrato assinado pela PG, segundo depoimento de Carlos Scliar⁶, foi com Emeric Marcier. Durante o levantamento documental do acervo da galeria não foram encontrados contratos. A partir de relatos de artistas e notícias de jornal pôde-se apurar, além de Emeric Marcier, outros artistas que assinaram contratos com a PG no início de sua segunda fase. Entre eles: Di Cavalcanti, Guignard, Agnaldo dos Santos, Milton Dacosta, Maria Leontina, Loio Pérsio, Carlos Scliar, Glauco Rodrigues, Rubem Valentim, Gastão Manoel Henrique e Ivan Marqueti. Sobre o funcionamento dos contratos, José Carvalho fala em entrevista a Jayme Maurício:

JM – Quais são as bases de seus entendimentos com os artistas brasileiros de um modo geral? E com os estrangeiros?

JC – De um modo geral as bases são as mesmas adotadas na Europa e no mundo inteiro. Há diversos tipos de contrato, sendo o mais usual o sistema

⁵ Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=FP0sRrt5Hu8>

⁶ Petite Galerie 1954-1988: uma visão da arte brasileira. Paço Imperial no Rio de Janeiro, 1996, p.116.



pelo qual o artista recebe uma mensalidade fixa em troca de um número determinado de quadros. (Correio da Manhã, 11 de agosto de 1962, Ed. 21288)

No sistema de vendas a prazo, as obras pertencentes a galeria eram entregues ao cliente no momento da compra, sendo o pagamento parcelado sem juros. As obras expostas em consignação, caso houvesse comprador interessado, eram adquiridas do artista à vista pela galeria e financiadas a prazo para o cliente. Em conversa com Ferreira Gullar, Terranova disse-se surpreso com o resultado deste tipo de venda. “Conseguimos manter o freguês que comprava à vista e ganhamos novos compradores. E os que compravam à vista também adotaram o sistema de financiamento” (Jornal do Brasil, 1960, Ed. 00258).

Em 24 de outubro de 1960 foi inaugurada a nova sede da PG, instalada em uma loja no edifício projetado por Oscar Niemeyer na rua Teixeira de Melo (Praça General Osório, 53, Ipanema). A galeria, com projeto arquitetônico e de iluminação assinados por Sérgio Bernardes, ocupava uma área total de 240 m² sendo 160 destinados a exposições, o “pequena” ficou apenas no nome. A marca e o design dos catálogos foram criação de Aloísio Magalhães. O mobiliário foi desenhado por Sérgio Rodrigues, vizinho de praça com sua loja OCA. A praça passa a ser um ponto de efervescência cultural abrigando bares, restaurantes (Jangadeiros, Fox, Rio-Nápoles), galerias de arte, lojas de design (OCA, Tenreiro, Contemporânea e Damarta), teatros e cinema (Cinema Pirajá, Teatro Poeira, Teatro e galeria Santa Rosa e Teatrinho de Bolso).





Fachada da Petite Galerie na Praça General Osório em Ipanema, década de 1960. Arquivo:PG.

A exposição de abertura teve Guignard como estrela, o catálogo contou com texto de apresentação de Rubem Braga. A exposição teve sucesso de vendas e em uma semana o Jornal do Brasil noticiou a venda de 20 dos 24 quadros expostos e 9 dos 10 desenhos.

O primeiro leilão organizado pela PG aconteceu em agosto de 1964 no Copacabana Palace e trouxe a novidade de ser também por pagamento a prazo. O sistema implantado estabelecia que o lance oferecido corresponderia ao valor da prestação a ser paga em 10 parcelas sem juros. Posteriormente, as parcelas para este tipo de leilão a prazo foram sendo modificadas e no fim da década de 60, com o avanço da inflação, só os lances para 5 parcelas seriam mantidos sem juros.

O leilão de 64 fez sucesso com procura do público e repercussão nos jornais, tendo reunido mais de 1000 pessoas no Copacabana Palace. Além dos leilões a prazo realizados na presença do leiloeiro a PG realizou leilões de parede. Nestes, o

aspirante comprador deveria marcar seu nome e o preço da parcela inicial numa folha de papel fixada ao lado da peça exposta na galeria. O pagamento deveria ser feito em 10 prestações sem juros. Ao fim do prazo estipulado para o leilão, que correspondia ao tempo da exposição das obras, o último preço marcado na folha era o lance final de arremate da obra.

Esta pesquisa apurou a realização de 7 leilões na PG no Rio de Janeiro na década de 60. Os leilões eram anunciados em vistosos anúncios de jornal, visando ampliar os limites do mercado. Na década de 1970 o número de leilões chegou a 42. Estes números são referentes apenas a leilões realizados no Rio de Janeiro. Durante toda a década de 70 foram realizados leilões regulares, seguindo esta tendência de mercado no Brasil. Além do Rio de Janeiro, a PG organizou leilões em São Paulo, Recife, Porto Alegre e Belo Horizonte.

Observando o desenvolvimento das atividades da galeria no plano artístico em sua 2ª fase, a PG manteve a característica de apresentar uma programação diversificada. Neste período podemos observar a continuidade na parceria com artistas com obras já institucionalizadas como Guignard, Milton Dacosta, Maria Leontina, Mario Cravo Jr. e Volpi. Artistas como Palatnik, Krajcberg, Weissmann, que avançaram em suas pesquisas alcançando um reconhecimento de público e crítica, também estiveram presentes na programação da PG. Experiências como as propostas por Wesley Duke Lee e o Grupo Rex, Otto Stupakoff e Roberto Moriconi passaram por lá. Outro ponto que se tornou permanente na conduta da galeria desde a década de 50 foi o incentivo e lançamento de novos artistas. Entre os nomes da nova geração que despontou neste período estão: Glauco Rodrigues, Gastão Manoel Henrique, Maria Bonomi, Roberto Magalhães, Carlos Vergara, Farnese de Andrade, Wanda Pimentel, Regina Vater, Cildo Meireles, Maria do Carmo Secco, Carlos Fajardo, Frederico Nasser, José Resende, entre outros. Foi também na década de 1960 que a PG participou de uma reavaliação da arte moderna: o resgate da obra de Ismael Nery. Essa mostra (1966), que foi a primeira retrospectiva do artista desde sua morte em 1934, assim como alguns dos Salões organizados por Terranova, nos servem como estudos de caso



exemplares da rotina da galeria em sua dupla ótica, mirando alternadamente a consagração do modernismo e o apoio a uma jovem produção contemporânea.

Salões

A partir do desenvolvimento das novas experiências e linguagens artísticas, o questionamento aos salões de arte moderna foi intrínseco ao momento. O modelo de premiação dos salões não acompanhou a produção desta geração, estando fechado, desde o século XIX, às mesmas categorias tradicionais de pintura, gravura, desenho e escultura características da arte acadêmica. Nesta conjuntura, a PG além de exposições e leilões, também realizou salões e concursos com premiações a partir da avaliação de bancas compostas por críticos e artistas. Ao todo a PG vai participar de 5 premiações na sua 2ª fase.

Depois da realização do 1º Salão de Artes Plásticas em 1961 a PG se afastou das premiações até 1965 quando participa da mostra Resumo JB - IV Centenário, sendo a primeira e única vez que o evento organizado pelo Jornal do Brasil oferece prêmio em dinheiro.

Em 1966 acontece o 1º Salão de Abril⁷ organizado pela PG com exposição no MAM Rio. A característica mais importante deste salão foi a inclusão da categoria “pesquisa artística” abrindo à participação de trabalhos que não se enquadrassem nas categorias tradicionais de pintura, gravura, desenho e escultura. O Salão Bússola de 1969 propõe uma categoria como esta, que vai se chamar ETC.

Uma das questões artísticas desenvolvidas no período em que Pedrosa chamou de pós-moderno foi a discussão em torno do objeto. Este processo fez parte das pesquisas⁸ iniciadas na Europa no raiar do século XX. Este desenvolvimento que culminou nos anos 1960 pode ser exemplificado pelo conceito de objetos-criados de

⁷ Também conhecido como Salão de Arte Jovem por ser direcionado a artistas com menos de 40 anos.

⁸ Como exemplos destas experiências empregadas no início do século XX podem ser citados os redymados de Duchamps, contrarelevos de Tatlin, a arquitetura supremacista de Malevich ou os «objet trouvé» surrealistas.



Waldemar Cordeiro; pela teoria do não-objeto de Ferreira Gullar; ou pelas “novas estruturas para além daquelas de representação” (Oiticica, 1977, p.1) como teorizou Hélio Oiticica.

Gastão Manoel Henrique, Farnese de Andrade e Avatar Moraes expuseram seus “objetos” na PG em 1966. Neste mesmo ano Frederico Moraes inaugura sua coluna no jornal Diário de Notícias, onde vai propor reflexões acerca destas questões. Observando a produção deste período podemos perceber a elaboração de uma série de objetos em torno do formato caixa.

Farnese de Andrade mostrou pela primeira vez suas assemblages naquele ano. Frederico Moraes intitulou a coluna que anunciou a abertura da exposição como “‘Objetos achados’ e Anjos Atômicos de Farnese de Andrade”⁹. Moraes menciona que Farnese recusava-se a mostrar estes trabalhos porque precisava vender, sendo desenhos e pinturas os formatos vendáveis¹⁰. Assim, podemos observar a PG trabalhando no sentido de criar possibilidades de comercialização de um novo tipo de produção, na viabilização e divulgação da arte contemporânea.

Avatar Moraes foi um dos representantes brasileiros da V Bienal de Paris (1967) caracterizada por convocar artistas menores de 35 anos. Sua exposição na PG (1966) suscitou um debate público sobre os problemas da arte daquele momento. O debate aconteceu dentro da galeria e dele participaram os críticos Frederico Moraes, Edyla Mangabeira, Mário Pedrosa, Harry Laus, Jayme Maurício e Antônio Bento, e os artistas Maria do Carmo Secco, Antônio Dias, Rubens Gerchman, Hélio Oiticica, Lígia Clark, Glauco Rodrigues, Gastão Manoel Henrique, Carlos Vergara, Farnese de Andrade, Pedro Escosteguy, entre outros.

Em dezembro de 1966 a PG lança as regras de participação para o Salão de Abril de 1967, conhecido como “salão das caixas”, por propor como premissa obras dentro

⁹ Frederico Moraes, ‘Objetos achados’ e Anjos Atômicos de Farnese de Andrade, Diário de Notícias, 18 de outubro de 1966, Ed. 13471.

¹⁰ “Mas sempre recusou mostrá-las [as assemblages], preferindo exibir, numa galeria-loja de móveis, com argumento de que precisava vender, os desenhos, que considero ruins, e com os quais participou na exposição JB-Resumo.” (Frederico Moraes, Diário de Notícias, 1966, Ed. 13471)



desta característica. Nesta mesma época do ano a Bienal de São Paulo anuncia o edital para a IX edição. A PG patrocina um prêmio de mil dólares para a categoria “obra caixa” naquela bienal.

Nesta ocasião Frederico Moraes publica uma série de 3 colunas: “PG Compra Caixas a Cr\$ 500 mil”; “A Institucionalização da Vanguarda Brasileira”; e “A caixificação da vanguarda”, problematizando o modelo das premiações a partir de uma proposta fechada como a caixa. A crítica ao salão abordava o que Moraes chamou de “condicionamento bitolador do mercado de arte” e “a redução do conceito de Objeto, via caixa, a um nível digestivo”. Os debates, que já vinham acontecendo durante o ano, intensificaram-se e expandiram-se. Em janeiro de 1967 um manifesto assinado por Antônio Dias, Carlos Vergara, Rubens Gerchman, Lygia Clark, Ligia Pape, Glauco Rodrigues, Sami Mattar, Solange Escosteguy, Pedro Escosteguy, Frederico Moraes, Raimundo Colares, Carlos Zílio, Maurício Nogueira Lima, Hélio Oiticica, Ana Maria Maiolino e Renato Landin é publicado no Diário de Notícias¹¹.

O movimento terá sequencia com a realização de uma exposição nacional do objeto e tendências afins com a denominação de “Nova Objetividade Brasileira”. (Moraes, 1967, Diário de Notícias, Ed. 13544)

A ação do salão levantou a questão da influência da galeria na produção artística como fator de mercantilização, de domesticação da arte em função do mercado. O texto do catálogo da exposição Nova Objetividade Brasileira – que aconteceu no MAM Rio simultaneamente à exposição das obras vencedoras no “Salão das Caixas” – escrito por Hélio Oiticica apontou as seguintes proposições:

Nova objetividade seria a formulação de um estado de arte brasileira de vanguarda atual, cujas principais características são: 1: vontade construtiva geral; 2: tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro de cavalete; 3: participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântica, etc.); 4: abordagem tomada de posição em relação aos problemas políticos, sociais e éticos; 5: tendência para proposições coletivas e consequente abolição de “ismos” característicos da primeira metade do século na arte de hoje (tendência esta que pode ser englobada no conceito de “arte pós-moderna” de Mário Pedrosa); 6: ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte. (Oiticica, 2006, p. 154)

¹¹ Publicado na coluna Artes Plásticas de Frederico de Moraes em janeiro de 1967, Diário de Notícias, Ed. 13544.



Apesar da controvérsia, os artistas não deixaram de participar do salão. Carlos Vergara é premiado no salão, é signatário do manifesto da Nova Objetividade e participa da exposição no MAM Rio. Avatar Moraes, Gastão Manoel Henrique e Maria do Carmo Secco também participaram em ambas as efemérides.

Neste contexto, pode-se entender a questão do fim dos salões por duas perspectivas. A primeira, já abordada, teve relação com a dificuldade na adaptação dos seus formatos às novas práticas artísticas que despontaram a partir dos anos 1960. A segunda foi política. O endurecimento do regime militar autoritário atingiu diretamente os salões oficiais. Em 1968 a II Bienal da Bahia foi censurada e as obras que já estavam montadas no Solar do Unhão foram apreendidas, estando desaparecidas até hoje. Em 1969 o Itamarati censura os artistas selecionados para a VI Bienal de Paris e o Brasil não participa da bienal. O departamento de censura retira trabalhos do salão de Ouro Preto já tendo feito isso em outros salões anteriores.

A censura pode ter interferido na realização dos salões oficiais mas não impediu que manifestações artísticas coletivas continuassem acontecendo. Em abril de 1970, Frederico Moraes organiza o evento “Do Corpo a Terra” em Belo Horizonte (MG). Em junho acontece na PG o ciclo de exposições “Agnus Dei” com os artistas Thereza Simões, Guilherme Vaz e Cildo Meireles. Esta exposição foi um eco do que aconteceu em Belo Horizonte e no Salão Bússola.

Thereza Simões foi a primeira a expor (de 22 a 29 de junho de 1970). Ela apresentou uma versão do trabalho com carimbos que mostrou em Belo Horizonte dentro do evento organizado por Moraes. Além dos carimbos, com os quais marcou as paredes da galeria, ela apresentou o trabalho “Inscrições” (telas brancas com títulos descritivos de situações).

A participação de Guilherme Vaz estava prevista para acontecer entre 30 de junho a 7 de julho, mas durou poucas horas, a polícia interrompeu a festa de inauguração. A intervenção de Vaz consistiu em afixar na porta da galeria o documento intitulado



“Projeto de exposição para assassinatos coletivos em alta escala”, um aviso em que ele se apropriava de todos os presentes na galeria.

Cildo Meireles mostrou, entre 8 e 17 de julho de 1970, os registros fotográficos e o resto do poste utilizado na experiência “Tiradentes: Totem-monumento ao preso político” apresentada no evento “Do Corpo a Terra” e 3 garrafas da série “Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Coca-cola” (mostradas pela primeira vez em uma galeria de arte nesta ocasião).

O envolvimento de Frederico Moraes com a produção artística nesta altura foi além do papel do crítico observador. Ele exerceu uma relação participativa, engajada, dentro do que ele chamou de “guerrilha artística”¹². Dentro deste espírito, e como resposta ao ciclo “Agnus Dei”, Frederico Moraes realiza na PG a exposição “A Nova Crítica”. Como experiência de ação crítica, com o objetivo de repensar os modelos da crítica de arte, Moraes não escreve um texto reflexivo sobre o ciclo “Agnus Dei”; ele desenvolve trabalhos de arte como ensaio crítico.

Faz-se necessária uma profunda revisão do método crítico. Crítica poética. Não há mais obra. Não é mais possível qualquer julgamento. O crítico é hoje um profissional inútil. (MORAIS, 1995, p.312).

Para Thereza Simões, foi produzido um novo carimbo com a inscrição “Brasileiros retornem” em resposta ao slogan da ditadura “Brasil: Ame-o ou deixe-o” junto com o carimbo foram apresentadas correspondências trocadas com artistas que encontravam-se fora do Brasil, como por exemplo envelope endereçado a Antonio Dias em sua residência de Milão na Itália.

Em resposta a Guilherme Vaz, Moraes substitui o documento original por um outro que anula o primeiro.

Para Cildo Meireles são instaladas no piso da galeria 15 mil garrafas de coca-cola, cedidas e transportadas pela empresa como resposta ao projeto “Inserções em

¹² Entre as experiências de Frederico Moraes no processo de desenvolvimento do seu conceito de “guerrilha artística” podemos citar o episódio do Salão de Brasília (1967), com a situação do porco empalhado de Nelson Leirner, o evento “Do Corpo a Terra” em Belo Horizonte (1970) e os “Domingos de Criação” no MAM/Rio (1971).



circuitos ideológicos: projeto Coca-cola”. A intenção foi demonstrar a capacidade do mercado em absorver qualquer atitude revolucionária como parte dos meios de consumo. Em resposta ao trabalho “Tiradentes: Totem-monumento ao preso político”, Moraes apresenta fotos de um monge vietnamita ateando fogo em si próprio anexadas a textos bíblicos do Gênesis e Êxodo.

A exposição “A Nova Crítica” dura apenas algumas horas, sob ameaça de invasão da galeria pela polícia. Durante os anos de chumbo a PG exerceu um papel de mediação entre o regime autoritário e a produção artística, buscando brechas para a veiculação de trabalhos e a manutenção da produção artística e crítica do momento. É também uma experiência instigante sobre um sentido expandido de uma galeria, que promove seus artistas não só por vendas mas eventos como esse insólitos para um modelo comercial mais conservador, ou mesmo em bancar formas de atuação “inusitadas”, como a de Frederico. Ela transparece um tipo de agitação cultural estimulada regularmente pela PG (ou ao menos por Terranova), visto que anos antes Vergara ali realizara pela primeira vez sua instalação *Berço Esplêndido*, ocasião em que galeria também foi ameaçada de invasão pela polícia.

O texto “O boom, o pós-boom e o dis-boom”¹³, publicado em 1976, pretendeu dar conta do desenvolvimento do mercado de arte no momento do “milagre brasileiro”. O texto, através de uma revisão histórica, aponta a ausência da participação ativa do mercado brasileiro no processo de “transformações de linguagens”, estando o mercado “alheio à própria construção da história da arte local”. No entanto, ao observar o diálogo da PG com o desenvolvimento da arte produzida no Brasil na segunda metade do século XX, é possível perceber esta relação como “agente de ativação”. Hoje, 30 anos após a publicação deste texto, com devido distanciamento histórico e com o desenvolvimento das pesquisas no campo da história da arte no Brasil, começa-se a compreender o papel do mercado de arte brasileiro neste desenvolvimento.

¹³ Zilio, Carlos, José Rezende, Ronaldo Brito and Waltercio Caldas. “O boom, o pós-boom e o disboom.” Opinião (Rio de Janeiro, Brazil), no. 200 [s.d.]: 25- 28.



Ao contrário do que se passa nos mercados centrais, onde o processo de institucionalização dos trabalhos resultou sua própria inscrição no processo histórico decorrente do confronto produção/mercado, as condições de avaliação dos trabalhos aqui mais ou menos estranhas ao mercado, em todo o caso não são detidas por elas. O mercado brasileiro manipula a produção já institucionalizada. (Carlos Zílio, José Rezende, Ronaldo Brito e Waltércio Caldas, 2001, p. 185)

A década de 1960, a parte das questões artísticas, mercadológicas e políticas, foi marcante na vida de Franco Terranova. Em 1962 ele casa-se com Rossella, que será sua companheira por toda vida. Nesta década nascem seus 3 primeiros filhos, Eleonora (Lola), Marco e Francesca (Keka). Nesta década, Terranova continua a desenvolver sua poesia. Em 3 de setembro de 1960, Mario Faustino, então responsável pela seção Poesia-Experiência do Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, publica aí seu poema Girassol. Em 1973 seu primeiro livro é lançado com este nome. Em 1971 nasce sua filha mais nova Paola, que chega junto com o início da 3ª fase da PG e com a mudança da galeria para a rua Barão da Torre.



PG 3ª Fase, anos 1970

Uma das principais características da 3ª fase da PG foi o aumento na realização de leilões. Este salto acompanha a tendência geral do mercado na década de 1970. Observou-se também uma expansão das atividades de Terranova em São Paulo, que incluíram a Múltipla Galeria, a filial da PG e a galeria Arte Global. Esta expansão causou uma diluição das atividades no Rio de Janeiro, traço que também tem relação com os rumos do mercado de arte neste período.

O avanço nas pesquisas artísticas do momento “pós-moderno” gera divergências no modo de pensar o negócio. A parceria entre Carvalho e Terranova, que marcou a trajetória da PG na década de 60, deixa de ser interessante para ambos. Carvalho, com seu perfil de homem do comércio, funda a Bolsa de Artes do Rio de Janeiro, que vai funcionar a partir de 1971 na mesma loja onde era a PG na Praça General Osório. Terranova, como poeta e homem das artes, segue com sua “pequena galeria”. Em julho de 1970, Magalhães Lins se desliga da sociedade na PG, mas continua a financiar o comércio de arte através dos projetos dos ex-sócios.

Em 1971, a Petite Galerie muda-se para Ipanema, à rua Barão da Torre, 220. O casarão com pé-direito alto, telhas aparentes e mezanino de madeira foi construído em um terreno alugado, a partir de projeto de Terranova. A imponente porta da entrada pertenceu a uma igreja colonial mineira do século XVIII. O escritório dividia-se entre o térreo e o primeiro andar. Nos fundos da casa havia para além da reserva técnica, um ateliê com prensa de gravura operada por Darel e estrutura para produção de molduras, fabricadas por Francisco Rodrigues de Paiva e objetos de acrílico executados por Arrigo Casalichio. A nova sede da PG foi idealizada para ser um centro de artes na cidade com sala de exposições, escritório de vendas, leilões e ateliê para produção de obras seriadas.





Fachada da Petite Galerie na rua Barão da Torre em Ipanema, década de 1970. Arquivo:PG.

A 3ª fase da PG avança na discussão em torno do objeto, propondo a inserção do múltiplo no Brasil. Esta linguagem já estava sendo aplicada na Europa e nos Estados Unidos desde os anos 60. Desde a década de 1950, a PG investiu em produção seriada (gravura em metal, serigrafia e litogravura) como estratégia de alcançar preços mais

baixos, ampliar vendas e democratizar a aquisição de obras de arte. A popularização do múltiplo no mercado exterior e o interesse em torno do objeto tridimensional foram um atrativo para Terranova.

Uma das primeiras atividades promovidas pela PG em sua nova sede foi uma exposição de múltiplos internacionais. Seguindo a tendência internacional, na qual galerias editavam séries de múltiplos, Terranova encomenda a 21 artistas brasileiros a execução de protótipos para produção com tiragem de 100. O processo de incentivo à produção de múltiplos incluiu um Concurso Nacional de Múltiplos, a edição de múltiplos, e a edição um livro que foi referência para as discussões acerca do múltiplo que se estenderam durante os anos 1970.

O aprofundamento das pesquisas iniciadas nos anos 1960 resumidas na exposição Nova Objetividade Brasileira, que gerou uma produção comumente denominada de “vanguarda”, no decorrer dos anos 1970 passa a ser tratada também como “arte experimental”.

Não se pense ser imediata e prática a definição de experimental. Ela supõe certa margem de dúvida, certo momento transitório entre o espírito de pesquisa inerente a toda manifestação artística que se pretenda viva e uma postura experimental verdadeiramente impositiva, marcada desde dentro pela intenção de encarar na raiz e com visão crítica o ato criador. (Roberto Pontual, *Jornal do Brasil*, 13 de janeiro de 1976, Ed. 00278)

Roberto Pontual, no artigo *Arte Experimental* (1976), que propôs um resumo dos acontecimentos de 1975 no *Jornal do Brasil*, aponta como principais espaços de difusão deste tipo de produção a PG, a galeria Luiz Buarque de Holanda & Paulo Bittencourt, a galeria da Maison de France e o MAM-Rio que inicia em 75 um projeto dirigido a este tipo de proposta.

A exposição *Isto é que é* de Antonio Manuel na PG em 1975 apresentou um apanhado de sua produção dos anos anteriores que não tiveram o acolhimento institucional do MAM, buscando espaço para a divulgação e comercialização de um novo tipo de obras. Norma Cury em sua crítica à exposição de Antonio Manuel aponta: “a tentativa é romper com o espaço da galeria. Com trabalhos que não são comerciais nem



comerciáveis, mas trazem sempre uma visão crítica da situação” (Cury, *Jornal do Brasil*, 1975, Ed. 00203).

O espaço para a artista mulher esteve aberto na PG desde o início das atividades da galeria. Neste sentido, artistas como Regina Vater e Wanda Pimentel marcaram este tipo de abordagem na PG¹⁴. Esta abertura não fez parte de um programa conceitual, como também não o foi a afinidade com a arte popular. A aproximação com as questões culturais integra o perfil da PG desde os anos 50. Terranova manteve-se aberto a receber todos os artistas independente de gênero, origem social ou étnica e opções estéticas, o seu critério partia do entendimento sobre a qualidade do trabalho em si.

O ambíguo contexto que marca a metade final da década de 1970 – a um só tempo o início gradual e incerto de abertura política assinala um desejo sufocado pela crescente inflação – é espelhado na situação dual do sistema de arte como um todo: as novas agendas artísticas, a expectativa pela expansão são embarreadas por limitações materiais do meio (a precariedade institucional) e sistêmicas (a ausência de uma base financeira estável que sustente o circuito). Na avaliação de Frederico Moraes e Roberto Pontual¹⁵ sobre a década de 1970, foram observados, mesmo diante dos avanços, a crise no sistema expositivo, o declínio dos salões, uma pobreza nas bienais de São Paulo, uma crise na vanguarda e um esvaziamento da produção, sintetizados simbolicamente pelo incêndio no MAM em 08 de julho de 1978. É nesse ambiente que observamos a aproximação do ponto de inflexão da PG, que na década seguinte teria como desenlace sua invisível retração (financeira, pois não diminuiu imediatamente sua importância de agitadora cultural) até o encerramento das atividades em 1988.

¹⁴ Lista de algumas das artistas mulheres que fizeram exposições individuais na PG: (1 fase) Maria Leontina, Ione Saldanha, Hilda Campofiorito, Ana Letycia, Myra Landau, Cecília Gismondi, Edith Behring, Djanira, (2 fase) Eleonore Koch, Renina Katz, Isabel Pons, Mira Schendel, Maria Bonomi, Inge Roesler, Wilma Pascoalini, Maria do Carmo Secco, Pietrina Chacacii, Tomie Otake, Marcia Barroso do Amaral, Wanda Pimentel, Regina Vater, (3 fase) Maria Lúcia Alvim, Solange Magalhães, Malu Fatorelli, Frida Baranek, Maria Luiza Sertório, Cristina Salgado, Jac Leirner, Lena Bergstein, entre outras.

¹⁵ Frederico Moraes, Um Ano decisivo, coluna Artes Plásticas, *O Globo*, 2 de abril, de 1975, Cultura, p. 27. Roberto Pontual, *Jornal do Brasil*, 13 de janeiro de 1976, Ed. 00278.



A década de 1980 ficou conhecida por “década perdida” do ponto de vista econômico do crescimento e do desenvolvimento e terminou com uma hiperinflação. Este período também é marcado pela abertura política e pelo início de um novo tipo de espaço institucional para a arte: os centros culturais. A Galeria Banerj (1979), o Circo Voador (1981), Espaço Cultural Sergio Porto (1983), o Paço Imperial (1985), a Casa de Cultura Laura Alvim (1986) e o Centro Cultural Banco do Brasil (1989) são alguns exemplos. A galeria Saramenha de Victor Arruda no Shopping da Gávea, a galeria Thomas Chon na rua Barão da Torre, em frente a PG, e a nova galeria de Jean Boghici também em Ipanema, são referências importantes no Rio nos anos 80.

No decorrer da década de 1970 Terranova esteve à frente da Arte Global, em São Paulo, que figurou regularmente entre as galerias mais bem avaliadas pela crítica, realizando uma média de 13 exposições por ano. É possível observar na trajetória da PG um reflexo desta dedicação de Terranova a outros projetos – que levou inevitavelmente a ausências regulares nos assuntos da PG no Rio. Em 1981 a PG passa pela primeira grande crise desde os percalços enfrentados por Terranova nos anos 50. Ele explica nos jornais que a galeria entrará num “sono contemplativo”¹⁶ para uma “revisão ética e estética”¹⁷ e promove uma grande liquidação do acervo que foi anunciada no jornal como um “supermercado de arte”¹⁸.

A crise não foi exclusiva da PG, outras galerias também fecharam as portas durante os anos 80. Frederico Moraes em sua coluna do Globo, onde divulga a programação das galerias para 1981, menciona a insegurança do sistema e inclui o comentário de uma galerista sem divulgar seu nome:

Estou com medo e preocupada com a crise econômica do país. Vejo automóveis estocados, desemprego, queda de poder aquisitivo. Eu não posso exigir do artista gastos com molduras, catálogos, convites, coquetel, que não são poucos, se não posso garantir-lhe a venda de suas obras. Prefiro trabalhar com meu acervo. (Frederico Moraes, O Globo, 4 de janeiro de 1981, Matutina, Domingo, p. 4)

¹⁶ Júlio Bandeira, Mercado carioca de arte cai no sono, Jornal do Brasil, 1 de fevereiro de 1981, Ed.00297

¹⁷ Joana Angélica, O mercado de arte em questão, 11 de fevereiro de 1981, Matutina, Cultura, p. 25.

¹⁸ Jornal do Brasil, 1981, Ed. 00154



A falta ou a má regulamentação do setor cultural, que já vinha sendo questionada desde o início dos anos 1970, estiveram no centro das discussões acerca da crise no mercado de arte no ano de 1981. O aumento do ICM de 1,5% para 6,2% e a regulamentação do Direito de Sequência que ficou conhecido como Lei dos 20%¹⁹ foram as principais causas da discórdia. A isenção de imposto de renda para artistas, que vigorou entre o governo Vargas e o Médici, foi apontada como um possível incentivo mais proveitoso à classe artística. Em 1986 foi criada a Lei Sarney de renúncia fiscal para a área da cultura, que serviu de modelo para a atual Lei Rouanet.

Entre 1981 e 1983, o “sono contemplativo” e a “revisão ética e estética” de Terranova não significaram a interrupção das atividades da galeria. O processo de transformação institucional que aconteceu na década de 80 com o surgimento dos centros culturais esteve também no campo de visão do galerista/poeta.

O espaço que tenho hoje poderia ser utilizado para trabalhos de vanguarda, sem serem necessariamente herméticos. Minha ideia maior é, portanto, fazer do espaço um centro de atividades culturais, mas para isso precisaria de ter autorização especial do Estado. Viver de acervos e exposições não é financeiramente possível. (Franco Terranova para o Jornal do Brasil, 1981, Ed. 00152)

¹⁹ A Lei dos 20% estabelece que sempre que uma obra for vendida, por valor acima de um montante de 5 salários mínimos, o vendedor deve pagar 20% sobre o lucro para o autor da obra ou para seus herdeiros.



A vocação cultural da PG e sua 4ª fase

Desde as tertúlias na cave da galeria do Cine Rian nos anos 1950, a PG promoveu lançamentos de livros, cursos, recitais de música, palestras, debates, projeção de filmes, e outros eventos culturais em seus espaços. Os atravessamentos entre o campo da arte e o da cultura foram característicos do funcionamento da PG.

Em 1979, Rossella Terranova inaugura o Petit Studio (academia de pesquisa em dança, movimento e teatro instalada nos fundos da PG). A equipe inicial de professores contou com Regina Miranda (dança contemporânea), Klaus e Angel Vianna (movimento), Affonso Grisolli (teatro), Francisco Saba (Jazz), Rossella Terranova e Consuelo Rios (dança clássica).

Entre 1981 e o final de 1983 não aconteceram exposições na PG mas não significaram o fechamento da galeria. A experiência do *Cabaret Voltaire*²⁰ – proposta pelos cineastas Júlio Bressane, Rogério Sganzerla e Syllvio Lana –, é o marco de início da 4ª fase da PG e ilustra a ampliação das atividades culturais. A ideia inicial previa uma semana de eventos, mas devido ao sucesso de público, o *Cabaret Voltaire*, que também foi chamado de *Cineclube Brasil*, se estendeu por 15 dias.

O objetivo é criar um detonador de idéias e imaginação – explica Julio Bressane – Nós nos inspiramos no cabaré alemão, que vários artistas tomaram conta em 1916, criando um dos mais importantes movimentos de vanguarda artística – o Dadaísmo. Mas não pretendemos trazer pra cá a poeira de biblioteca européia: vamos fazer uma deglutição do que teria sido este movimento na Europa e usar a idéia central, combinando música, teatro, dança, poesia. (Julio Bressane em entrevista ao Jornal do Brasil, 1981, Ed. 00173)

Este momento de pausa reflexiva não foi tranquilo e causou certa confusão na imprensa. Terranova, quando anunciou a liquidação do acervo, chega a cogitar o encerramento da galeria e a possibilidade do espaço ser transformado em restaurante ou estacionamento. Como o terreno onde a casa da Barão da Torre foi construída era alugado, a manutenção do espaço era dispendiosa. Os proprietários do terreno constantemente reivindicavam a sua devolução.

²⁰ *Cabaret Voltaire*: nome utilizado como citação à experiência dadaísta na Suíça em 1915.



Para além da realização de eventos culturais, outra característica notável da 4ª fase é a interrupção dos leilões, quando foram contabilizados apenas dois leilões além do supermercado de arte. A liquidação do acervo pode ser identificada como um marco na transição para a última fase da galeria e teve relação com a crise econômica que fustigou o Brasil na década de 1980. A partir do fim de 1983 a PG volta a realizar exposições, no ano de 1986 a galeria apresenta uma programação intensa com 18 exposições. Entre 1984 e 1988 a PG organiza 50 exposições até o seu encerramento.

Os anos 80 são cenário de um reconhecido retorno à pintura. Este fenômeno não foi um caso isolado no Brasil. O crítico italiano Bonito Oliva cunha o termo Transvanguarda para a produção de pintura emergente na década de 80. Análises também apontam a apropriação pelo mercado deste retorno à pintura como estratégia de valorização de uma produção vendável diante do experimentalismo dos anos 70. No entanto, a visão segundo a qual a produção dos anos 80 foi restrita à pintura pode ser entendida como reducionista. Mesmo a exposição *Como vai você Geração 80?*, que aconteceu no Parque Lage em 1984, não deve ser tomada como uma mostra exclusiva de pintura. Artistas como Ricardo Basbaum, Barrão e Cristina Salgado, por exemplo, participaram da mostra e não apresentaram pinturas²¹.

No final de 1983 a PG volta a organizar exposições. O entusiasmo característico de Terranova pela produção de jovens artistas marca o início desta nova etapa com a primeira exposição individual de Cristina Salgado (desenhos e pinturas). A partir desta mostra a artista inicia sua pesquisa tridimensional. A relação entre artista e galerista proporcionou a percepção, no processo de Cristina, do recorte de seu vocabulário pessoal. O material para a obra *Mulher em pedaços*, elaborada para a exposição *Como vai você geração 80?*, foi financiado por Terranova como parte do incentivo no desenvolvimento de seu trabalho.

²¹Basbaum, como artista e teórico pertencente a esta geração, vem questionando a ideia de pintura como produção hegemônica na década de 80. Os textos *Pintura nos Anos 80: algumas observações críticas, Tornando visível a arte contemporânea, 2080: muito mercado e pouca arte* e *Regiões de sombra dos 80* são alguns textos onde ele trata de questões em torno disso. Uma das questões enfatizadas em seus textos é a necessidade do embate direto com a obra para uma avaliação não generalizante. Ele aponta a pintura como mais uma ferramenta de linguagem dentro do repertório artístico disponível a partir das conquistas das décadas de 60 e 70.



A PG não deixou de participar diretamente na discussão em torno da pintura. Em 1984 acontece a coletiva *Viva a pintura* idealizada por Rubens Gerchman em homenagem a Iberê Camargo. A mostra conta com catálogo contendo texto crítico de Wilson Coutinho. Participaram da mostra: Adriano de Aquino, Angelo de Aquino, Carlos Zilio, Charles Watson, Claudio Kuperman, Claudio Tozzi, Dudi Maia Rosa, Enéas Valle, Iberê Camargo, Ivald Granato, Jorge Guinle, Luiz Aquila, Luiz Paulo Baravelli, Paulo Garcez, Roberto Magalhães e Rubens Gerchman.

Em 1987, acontece a exposição coletiva *Nova Escultura*, dela participam Barrão, Angelo Venosa, Jac Leirner, Luiz Pizarro, Cristina Salgado e Ernesto Neto. Jorge Barrão, então com 28 anos, é destaque da mostra segundo o jornal O Globo.

Dentro das muitas maneiras de discutir a arte e como um de seus meios, a pintura, é possível observar a exposição *Cinza* de Cildo Meireles, trabalho instalativo que se refere à história da pintura. O projeto apresentado em 1984 na galeria Luiza Strina em São Paulo foi mostrado na PG em 1986.

No âmbito das questões da pintura as exposições de pinturas e desenhos de Artur Barrio apresentadas na PG são um exemplo observável. Em 1985, Barrio apresenta pela primeira vez uma mostra somente de pinturas na PG. Em 1986 realiza outra individual apresentando desenhos e pinturas. Mesmo o trabalho de Barrio sendo conhecido pela contestação de suportes tradicionais, nota-se que a escolha do suporte na obra de Barrio é conjuntural, sendo apenas ferramenta e não um fim específico.

A característica de programação híbrida da galeria, que se estendeu durante seus 34 anos de percurso pode ser observada na década de 80 com exposições desde Dionísio Del Santo, passando pela coletiva em homenagem a Maria Leontina ou pela mostra instalativa *Cinza* de Cildo Meireles. Entre os artistas jovens lançados neste período destacam-se Frida Baranec, Luiz Pizarro, Hidelbrando de Castro, Alexandre Dacosta, Sérgio Romagnolo e Ernesto Neto.



O fechamento da galeria e *O Eterno Efêmero*

Em 1988 a galeria da Barão da Torre fecha suas portas. No contexto do fim da galeria, o evento de encerramento serve de inspiração. Subvertendo o espaço tradicional do “cubo branco” e buscando quebrar o fetiche em torno da obra de arte eterna, o *happening* idealizado por Terranova consistiu em convidar 59 amigos-artistas para interferirem diretamente sobre as paredes da galeria. A ação que durou uma semana foi chamada por Terranova de *O Eterno Efêmero*.

A realização dos trabalhos foi aberta, durante uma semana o público pôde ver os artistas trabalharem lado a lado. Várias gerações de artistas participaram da festa em torno de seu anfitrião que esteve presente durante toda a semana. “De Iberê Camargo a Daniel Senise, de Aluisio Carvão a Frida Baranek, de Abraham Palatinik e Franz Weissmann a Roberto Magalhães, Vergara e tantos outros”: com esta constelação Ligia Canongia inicia sua coluna no Segundo Caderno de O Globo sobre a despedida da PG.

Depois de três dias de trabalho e dois dias de exposição tudo foi novamente pintado de branco numa catarse coletiva. Todo o processo foi registrado em vídeo com a câmera de Marco Terranova e edição da jornalista Teresa Cristina Rodrigues. Durante 4 dias, a grande sala da PG, já novamente branca, serviu pela última vez de suporte para a exibição do registro em vídeo chamado *In-Finito, Eterno Efêmero*.

O acontecimento foi largamente comentado na imprensa. Terranova, naquele momento, tinha fortes planos de empreender um novo espaço de arte na Barra da Tijuca, bairro que considerava promissor na cidade. Ângelo de Aquino em depoimento ao Jornal O Globo diz: “mesmo que esta ruptura seja temporária Franco deve estar satisfeito por tudo aquilo que desenvolveu, por todas as oportunidades que deu a artistas que causavam certo constrangimento com suas obras inovadores” (O Globo, 8/7/1988). Luiz Áquila reforça: “Ele é um homem extremamente importante para as artes plásticas, principalmente porque teve coragem de investir em artistas jovens e desconhecidos, movido por sua intuição, sensibilidade e olho clínico” (Jornal do Brasil, 8/7/1988, Ed. 00091).



O desejo de criar um novo espaço que conjugasse todas as artes e ainda assim viabilizasse financeiramente o seu trabalho e o dos artistas, não chagou a acontecer. Em 1988, o prefeito da cidade do Rio de Janeiro, Saturnino Braga, decretou a falência do município. A crise econômica que assolou o Brasil, marcada pelo Plano Collor em 1989 e pela hiperinflação que atingiu níveis nunca imaginados, durou muito mais do que se poderia supor. Neste cenário hostil, o encerramento do ciclo da PG possibilitou que Franco Terranova, enfim, pudesse se dedicar a sua outra paixão, a escrita, deixando-nos mais de 10 livros publicados.

O ponto onde funcionou a PG na rua Barão da Torre foi adquirido pelo marchand José Otávio Montesanti. A ocupação do espaço onde funcionou a PG como uma galeria de arte foi breve, a casa acaba por servir de expansão para a churrascaria Porcão que já funcionava ao lado. O grande terreno onde estiveram instalados a PG, o Petit Studio, o curso de inglês Britannia e o Porcão pertenciam à mesma família, que durante anos tentou despejar a PG. Em 2018 todos os imóveis existentes no terreno foram demolidos e um shopping center começou a ser construído no local.

Conclusão

Segundo Frederico Moraes, no texto escrito para o catálogo da exposição *Petite Galerie: uma visão da arte brasileira* realizada no Paço Imperial em 1996, a trajetória da galeria, em suas quase quatro décadas de funcionamento, pode ilustrar as relações entre mercado de arte, o crescimento econômico e a vida cultural da cidade do Rio de Janeiro. Este diálogo, sempre mediado pela personalidade de Franco Terranova, fez parte do desenvolvimento do circuito de arte no Rio de Janeiro e no Brasil, sendo a galeria pioneira no agenciamento de artistas, contratos de exclusividade e na implantação de técnicas de marketing cultural (leilões a prazo e financiamento de obras, divulgação de eventos comerciais de arte em anúncios de jornal e divulgação da arte nos meios financeiros que não tinham tradição de entender arte como investimento). Ao observar o diálogo da PG com o desenvolvimento da arte produzida no Brasil na segunda metade do século XX, é



possível perceber seu papel como agente de ativação em todo o seu período de funcionamento, pelo incentivo à divulgação de novos artistas, o desenvolvimento de novas técnicas comerciais e a abertura aos cruzamentos entre os muitos fazeres da arte e da cultura.

Referências

BASBAUM, Ricardo. Pintura nos anos 80: Algumas observações críticas. In Arte Contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções estratégicas. Ricardo Basbaum (org.). Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

_____. Manual do artista-etc / Ricardo Roclau Basbaum. 1. ed. - Rio de Janeiro : Beco do Azogue, 2013.

BITENCOURT, Francisco. ; [organização e textos; Fernanda Lopes e Aristóteles Angheben Predebon] - Rio de Janeiro : Tupinambá_Arte, 2016.

MORAIS, Frederico. *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro, 1816-1994 / Frederico Moraes*. - Rio de Janeiro: Top-books, 1995.

_____. *PG. In Petite Galerie 1954-1988: uma visão da arte brasileira. Paço Imperial no Rio de Janeiro*, 1996.

OITICICA, Hélio. Esquema Geral da Nova Objetividade. In. Escritos de Artistas: Anos 60/70 / seleção e comentários Glória ferreira e Cecília Cotrim; [tradução de Pedro Sussekind... et al.]. - Rio de Janeiro Zahar, 2006.

Projeto HO Itaú Cultural, Número de Tombo: 0101/77

Acesso em 21 de jul. de 2018:

<http://54.232.114.233/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=245&tipo=2>

Petite Galerie 1954 - 1988: uma visão da arte brasileira, catálogo da exposição realizada no Paço Imperial no Rio de Janeiro em 1996.

ZILIO, Carlos. REZENDE, José. BRITO, Ronaldo. CALDAS, Waltercio. *O boom, o pós-boom e o dis-boom*. In Arte contemporânea brasileira: texturas. Dicções, ficções estratégicas. Ricardo Basbaum (org.) - Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

Recebido em: 15/11/2018

Aprovado em: 17/11/2018



Verbetes iniciais do pequeno glossário sobre o mau pintor

Hugo Houayek¹

Resumo: O artigo abarca conceitos que se relacionam com a posição do artista contemporâneo no mundo e de como este pode atuar criticamente.

Palavras-chave: Arte contemporânea, linguagem, pintura, mau pintor

Initial glossary entries on the bad painter

Abstract: The entry covers concepts that relate to the position of the contemporary artist in the world and how it can act critically.

Keywords: Contemporary art, language, painting, bad painter

¹ Hugo Houayek desenvolve uma pesquisa artística sobre o campo pictórico, suas margens e limites, entendendo a pintura como um corpo de mil olhos que não para de olhar incessantemente e assim possui o comportamento de uma linguagem com todas as suas imperfeições, impossibilidades e fracassos. Doutor em Linguagens Visuais no programa de pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes na UFRJ. Foi professor substituto no curso de Artes Visuais na EBA na UFRJ.



Sobre o glossário.

Afinal quais seriam as qualidades e propriedades do *mau pintor*? Ao desenvolver o personagem do *mau pintor* fiz uma lista de suas características e assim para apresentá-las elaborei um glossário², que consistirá em uma série de verbetes desenvolvidos em seus contextos, pertinências e ideias afins. Cada verbete será ampliado e contará com referências oriundas tanto da literatura, do cinema, da filosofia, da história, como das artes visuais. Já que alguns escritores acreditam que as palavras ocupam espaço físico e que podem formar um corpo, podemos entender o glossário como o corpo do *mau pintor*, um corpo metafórico inteiramente de palavras.

Com o glossário, a intenção é criar uma constelação de significados que poderão se agregar aleatoriamente e não têm a necessariamente de se realizar uma leitura linear. Oferecer uma nuvem de possíveis desdobramentos, para que possamos contextualizar sua pertinência em relação ao conceito do *mau pintor*. Não pretendem ser aforismos, axiomas ou postulados, isto é, não pretendem criar em poucas palavras regras ou normas, pelo contrário, são aproximações. É uma tentativa de elucidar, mas ao mesmo tempo é sempre uma tentativa de frustrar qualquer solidificação ou cristalização e, portanto, não pretende explicar o conceito. Uma explicação implicaria em algo que abarcaria todos os pontos e fecharia a discussão como um pacote limitado, definido e completo. Evito a criação de balizas fixas e imóveis onde inscrever o *mau pintor* num território solidificado e delimitado. Entender que este personagem não está fechado, nem completo e além disso não apresenta todas as particularidades apresentadas. Suas características não aparecem necessariamente reunidas ao mesmo tempo e na mesma pessoa. E aqueles que apresentam alguma dessas características, não apresentam elas o todo o tempo — algumas características podem ser ligadas e desligadas, outras não.

² O dicionário Caldas Aulete define glossário como: *Pequeno léxico de termos obscuros ou pouco conhecidos posto no final de uma obra para elucidar palavras obscuras ou pouco conhecidas.*



1. O mau pintor é um suicida.

O narrador é o homem que poderia deixar a luz tênue da sua narração consumir completamente a mecha de sua vida.

Walter Benjamin. *Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, 1936.

Esquece-se de que uma coisa não se torna necessariamente verdadeira só porque um homem morreu por ela.

Oscar Wilde, *O retrato do sr. W.H.*, 1889.

Ponto obscuro em direção do qual a arte, o desejo, a morte, a noite parecem tender.

Maurice Blanchot, *O espaço literário*, 1955.

Para o filósofo francês Gilles Deleuze todo homem de paixão sempre morrerá como o capitão Ahab, — o personagem de *Moby Dick* (1851) do escritor americano Herman Melville — o homem de paixão sempre morrerá perseguindo uma baleia branca. Morrerá ao transpor uma linha perseguindo algo impossível. Para Deleuze haveria algo de semelhante com a morte do filósofo francês Michel Foucault³ — este que buscava sempre um limite, um limite que possuía tal aceleração que faria com que já não possamos distinguir entre a morte e o suicídio.

O suicídio aparece como metáfora, como maneira de dizer: “preferiria não”. Suicídio como postura e dispositivo de não subordinação, uma possibilidade de não ser nem vítima nem ser agressor. Desta maneira o *mau pintor* é um suicida no momento em que é consumido por sua própria obra e essa consumação é consequência do fracasso do artista ao tentar o impossível — alcançar a perfeição, buscar sua baleia branca.

Em seu livro *O Suicídio* (1897) o filósofo e sociólogo francês Émile Durkheim explica, em uma abordagem positivista, que o suicídio é um fato social, ou seja, um fato que deixa de ser visto apenas como algo íntimo, isolado, relacionado somente com o indivíduo. O suicídio poderia ser explicado socialmente levando em conta a integração social do indivíduo com a coletividade, a sociedade. No livro apresenta as conexões entre os indivíduos e a sociedade, além disso, correlaciona as taxas de suicídio com a integração social. Durkheim queria demonstrar o quanto um ato

³ DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo, Editora 34, 1992, p. 138.



individual é o resultado do meio social que o cerca. De acordo com sua pesquisa, os indivíduos têm um certo nível de integração com os seus grupos, o que ele chama de integração social. Níveis anormalmente baixos ou altos de integração social poderiam resultar num aumento das taxas de suicídio. Em uma de suas conclusões aponta que, com a Revolução Industrial, os laços sociais se desgastam levando a um sentimento de não pertencimento nesta consciência coletiva — o que geraria um aumento na taxa de suicídios.

Lembremos de Numância.

Numância, fundada no início do século III a.C., foi uma cidade da Península Ibérica, a 7 km norte de Sória, situada nas margens do Rio Douro. Numância ficou famosa por seu papel nas guerras Celtiberianas. No ano de 153 a.C Numância experimentou seu primeiro conflito sério com o Império Romano. Em 133 a.C., após 20 anos de hostilidades, o Senado Romano deu à Cipião Emiliano a tarefa de destruir Numância. Este cercou a cidade, erigindo uma cerca de 9 km apoiada por torres e fossos. Após 13 meses de cerco, os habitantes de Numância decidiram queimar toda a cidade, com todos seus habitantes dentro, ou seja, preferiram morrerem livres, em vez de viverem e se tornarem escravos dos romanos. O suicídio foi ato de resistência, preferível ao aprisionamento e consequentemente escravidão.

Em 1585 o escritor espanhol Miguel de Cervantes escreve a tragédia *O cerco de Numância*. Em 1937 a cidade espanhola Guernica foi bombardeada por aviões alemães. Logo após, um grupo de artistas surrealistas franceses decidem encenar *O cerco de Numância*. A história de Numância tornou-se o mito de resistência da era pré-espanhola, o mito da tribo que resiste à ocupação do Império Romano preferindo a autoimolação (suicídio) ao aprisionamento e consequentemente escravidão.





André Masson, *Numancia*, 1937.

Lembremos de Massada.

O historiador Flávio Josefo em seu livro *Guerra dos Judeus* (75 d.C) conta a história do cerco de Massada. Tendo o segundo templo de Jerusalém sido destruído no ano de 70 d.C, os opositores ao Império Romano se reuniram em Massada sob a liderança de Eleazar — muitos rebeldes Sicários⁴ estavam presentes. Massada foi uma cidade fortaleza construída para ser impenetrável. Sendo Flavius Silva o novo governador da província de Judeia e percebendo a resistência judaica debilitada — restava somente Massada como local de resistência — decide marchar contra a cidadela com todas as tropas disponíveis.

Massada fora construída no topo de um planalto com pequenas estradas de difícil acesso, mas possuía um abastecimento fácil de água e um estoque imenso de comida. As tropas romanas estacionaram em volta da cidade e implementaram um cerco, para evitar movimentação de saída e entrada da cidade. Flavius Silva ordenou a construção de uma nova rampa para as tropas alcançarem a cidade, uma estrada de fácil acesso. Com a nova rampa e com catapultas, as tropas romanas derrubaram a muralha que protegia Massada. Os judeus prontamente construíram outra muralha de madeira, o que impediu o rápido avanço das tropas romanas. Para superar esse impasse os romanos atearam fogo à muralha de madeira.

O líder judeu Eleazar percebendo que a muralha queimava e que logo Massada seria conquistada, reúne seus homens e discursa para eles. Seu discurso incita à escolha da morte à escravidão pelos romanos. Eleazar descreve claramente o que o exército romano iria fazer com todos os soldados e seus familiares. Que a escolha da morte seria uma gentileza para seus familiares e que a escravidão seria um ultraje para as esposas e filhos dos judeus.

Venham, enquanto nossas mãos são livres e ainda podem segurar uma espada, deixem elas executarem um nobre serviço. Vamos morrer não

⁴ Os Sicários eram um grupo extremista separatista formado nos anos 50 d.C que se diferenciavam dos outros grupos nacionalistas pelos seus métodos. O nome deriva da *sica*, pequena adaga que escondida em seus mantos e em reuniões públicas eram sacadas para atacar, tanto romanos como judeus simpatizantes. A adaga era utilizada por ser de fácil manipulação e ocultamento. O principal objetivo dos Sicários era executar assassinatos.



escravizados pelos nossos inimigos e deixar este mundo como homens livres em companhia de nossas esposas e filhos.⁵

O grupo rebelde judeu inicialmente relutou, mas percebendo que as tropas romanas se aproximavam logo aceitaram a ideia. Cada rebelde assassinou sua família e logo, um grupo de dez Sicários ficou responsável por executar o restante dos judeus. Todos morreram achando que Massada tinha ficado inabitada, mas uma velha anciã formara um grupo de mulheres e crianças que se esconderam nos poços de água — ao final sobreviveram 960 mulheres e crianças.

As tropas romanas destruíram a muralha de madeira e iniciaram o assalto à cidade. Não encontraram resistência alguma e começaram a chamar pelos judeus. Apenas uma mulher apareceu, informou que todos estavam mortos e encaminhou os romanos para o local do massacre. Josefo descreve que os soldados romanos admiraram a nobreza da resolução dos rebeldes. Massada caiu ao final do ano de 72 d.C. e agora toda a província da Judeia estava subjugada.

Um suicídio fracassado.

M., a quem se desejava fazer falar sobre diferentes assuntos públicos ou particulares, friamente respondeu: Todos os dias engrosso a lista das coisas sobre as quais não falo; o maior filósofo seria aquele cuja lista fosse a mais extensa.

Nicolas de Chamfort, *Máximas*, 1776.

Nicolas de Chamfort, (1740 -1794) foi um poeta, jornalista e humorista francês. Sua morte representa o cúmulo do suicídio fracassado. Constantemente ameaçado de ser encarcerado e não suportando a ideia de voltar para a prisão, Chamfort resolve suicidar-se. Em 14 de setembro de 1793 fecha-se em seu gabinete e dispara uma bala contra o rosto. A pistola funciona mal e, apesar de perder o nariz e parte do maxilar, o poeta continua vivo. Insatisfeito com o procedimento anterior, arma-se agora com um corta-papéis e tenta cortar a própria garganta porém, apesar de

⁵ JOSEPHUS. *The jewish war*. Londres, Penguin Books, 1981, p. 403. Tradução do autor.



diversas tentativas, não consegue perfurar nenhuma artéria importante. Utiliza então o mesmo corta-papéis para apunhalar o próprio peito e seus jarretes. Seu valete, alertado, encontra-o em um mar de sangue. Exausto e antes de perder a consciência, professa: “Eu, Nicolas Chamfort, declaro o meu desejo de morrer como um homem livre, em vez de continuar a viver como um escravo em uma prisão”

Apesar de todos os esforços para matar-se, Chamfort acaba sendo salvo por uma intervenção cirúrgica. Em janeiro de 1794, as buscas por sua pessoa foram abandonadas. Ainda não havia se recuperado de seus ferimentos e muito enfraquecido, morre em 13 de abril 1794.

Um suicídio após a indizível experiência de Auschwitz.

Com a aproximação das tropas soviéticas, em janeiro de 1945, o comando da SS em Berlim, responsável pelo comando dos campos de concentração nos países ocupados, decide evacuar o campo de concentração de Auschwitz, que estava localizado ao sul da Polônia. Já terrivelmente debilitados, os prisioneiros saem em marcha forçada, escoltados pela tropa de elite SS.

A “marcha da morte”, como ficou conhecida, passa por Gleiwitz, dirige-se para Buchenwald e, finalmente, chega a Bergen-Belsen no início de março. Aproximadamente cinquenta e oito mil prisioneiros iniciaram a marcha e aproximadamente quinze mil morreram na caminhada de exaustão ou fuzilados. Em 15 de abril de 1945 a vanguarda do Exército inglês liberta aproximadamente quarenta mil sobreviventes em Bergen-Belsen. Jean Améry estava entre eles, pesava quarenta e cinco quilos e havia passado 642 dias em campos de concentração.

Jean Améry na verdade se chamava Hans Maier, era austríaco, judeu de uma família assimilada, recebeu educação católica e nunca tentou esconder a origem judaica. Em 1938 quando as tropas alemãs ocupam Viena, decide fugir. Foi preso e escapa várias vezes da prisão até que em 1943 é identificado como judeu e enviado para Auschwitz. Em 1946, regressa a Bruxelas, onde começa a carreira de jornalista,



escritor e crítico de cinema e literatura. Publica seus ensaios autobiográficos, em 1964 no livro *Além de crime e castigo: tentativa de superação (Jenseits der Schuld und der Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten)* onde conta suas experiências desde a condição de judeu assimilado aos campos de concentração. Em 1975 publica seu segundo romance: *Le Feu ou la démolition*, história de um pintor judeu que vive refugiado em um edifício em ruínas, assustado com a lembrança dos pais assassinados em Auschwitz.

Em 1978, aos 65 anos, Jean Améry comete suicídio em Salzburg, na Áustria.

➔ 06. O mau pintor decepciona e não cumpre as expectativas.

Contemporâneo é ser pontual num compromisso ao qual se pode apenas faltar.
Giorgio Agamben, *O que é o contemporâneo?*, 2008.

O *mau pintor* produz operações que vinculam e desvinculam o visível e sua significação, vinculam e desvinculam a palavra e seu efeito, é aquele que produz e frustra expectativas. Toda a expectativa é vinculada à presença do outro, é uma relação tensionada pelo outro. Sendo assim o *mau pintor* decepciona, ou seja, ele não cumpre com as expectativas, não cumpre o que é esperado dele.

Roland Barthes, em seu livro *Mitologias* (1957), nos esclarece sobre a luta livre⁶ e diz que um lutador pode irritar ou repugnar, mas nunca decepciona, visto que executa sempre até o fim o que o público espera dele. “No catch tudo o que existe, existe totalmente, não há símbolos nem alusões, tudo é dado exaustivamente; não deixando nada na sombra...”.⁷ No catch, o que é enfatizado é uma inteligência ideal das coisas, é uma euforia dos homens, ambos preservados durante certo lapso de tempo da ambiguidade constitutiva das situações cotidianas, e instalados na visão panorâmica de uma Natureza unívoca, onde os signos corresponderiam às causas,

⁶ Na edição brasileira mantiveram a grafia “catch”.

⁷ BARTHES, Roland. *Mitologias*. São Paulo, Editora Bertrand Brasil, 1993.



sem obstáculo, sem fuga e sem contradição. No ringue os lutadores seriam deuses, porque, durante alguns instantes, são a chave que abre a Natureza, o gesto puro que separa o Bem do Mal e desvenda a figura de uma Justiça enfim inteligível. A total correspondência com a expectativa seria algo totalmente inteligível. A total inteligibilidade é evitada e combatida pelo mau pintor.

10. O mau pintor é um fora da lei. Ladrão, assassino, bandido e marginal.

Lex iniusta non est lex.
Santo Agostinho, séc IV.

Não compreendo as leis.
Arthur Rimbaud, *Uma estadia no inferno*, 1873.

É melhor infringir a lei que morrer de fome.
Provérbio chinês

As forças que mudam a lei em modos outros que os triviais situam-se fora dela.
Francis Philbrick, 1938.

... os regimes criminosos não foram feitos por criminosos, mas por entusiastas convencidos de terem descoberto o único caminho para o paraíso. Defendiam corajosamente esse caminho, executando para isso centenas de pessoas.
Milan Kundera, *Insustentável leveza do ser*, 1983.

Cada novo ato literário — de Baudelaire, de Mallarmé, dos surrealistas — implica, ao menos, quatro negações, recusas, tentativas de assassinato: primeiro, recusar a literatura dos outros, segundo recusar aos outros o próprio direito de fazer literatura, negar que as obras dos outros sejam literatura; finalmente, recusar fazer ou dizer, no uso da linguagem literária outra coisa que não o assassinato sistemático da literatura.
Michel Foucault, *Linguagem e literatura*, 1964.

Se a arte, ao negar o específico e o suporte, misturou-se com o dia-a-dia, ela pode igualmente confundir-se com os movimentos de contestação, seja uma passeata estudantil ou uma rebelião num gueto negro dos Estados Unidos, seja um assalto a banco.

Frederico de Moraes,
Contra a Arte Afluente: o corpo é o motor da "obra", 1970.



Banditismo.

O julgamento unânime dos leitores de todos os séculos concorda em um ponto: que a parte mais interessante, mais humana, da *A Divina Comédia* de Dante Alighieri, o mais interessante de todo seu cosmos, é o “Inferno”. A viagem de Dante pelo Inferno é análoga ao caminhar de toda uma vida. Começa ao transpor um portal por qual todos entram, com seu aviso *Lasciate ogne speranza, voi ch'intrate*⁸ [Deixai toda esperança, ó vós que entraís], para conhecer os marginais e criminosos da sociedade cósmica – através das tempestades vertiginosas da sensualidade, através das florestas de avarentos, irascíveis, traidores, suicidas, sodomitas, prostitutas, até àquelas paisagens terríveis que nunca existiram e que, desde Dante, passaram a existir para sempre.

No cinema, Carlitos é um vagabundo e tenta sobreviver em meio ao mundo moderno e industrializado. Em *Tempos Modernos* (1936), Carlitos tem um emprego numa fábrica apertando porcas, mas acaba tendo um colapso nervoso — acaba repetindo incessantemente os movimentos de sua ocupação, tornando-se um movimento impulsivo sem controle — desta maneira é enviado para se tratar num hospício. Quando retorna, já curado, acaba se envolvendo numa confusão: é tomado como o líder comunista por trás da greve que está acontecendo e acaba por ser preso. Já na cadeia, frustra, sem querer, uma tentativa de fuga de presos e acaba sendo tratado com regalias na prisão. Carlitos em sua cela, animado pelos guardas, leva a vida ideal de pequeno-burguês americano: lê o jornal de perna cruzada, sob o retrato de Lincoln; mas a própria suficiência adorável da postura desacredita-a completamente, visto que se torna impossível procurar refúgio nela, sem notar a nova alienação que ela contém. Vale lembrar que Carlitos sai sempre vitorioso de qualquer situação: porque ele escapa a tudo, rejeita todo tipo de comando, e no homem, investe apenas o homem.

O historiador britânico Eric Hobsbawm, em seu livro *Bandidos* (1969), nos explica que o banditismo desafia simultaneamente as ordens econômica, social e política.

⁸ ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*, São Paulo, Editora 34, 2014.



Desafia aqueles que detêm, ou aspiram ter o poder, a lei e o controle dos recursos. O banditismo não poderia existir fora das ordens socioeconômica e política que se fazem necessárias para que possam ser assim desafiadas. Seria natural a resistência à invasão de qualquer natureza, mesmo a invasão de poder de autoridade e do capital procedentes de fora. Sua existência implica um desafio à ordem social.

Para compreender o banditismo e sua história devemos vê-lo no contexto da história do poder, ou seja, no contexto do controle, por parte dos governos ou outros centros de poder (no campo, por exemplo, teríamos os donos de terra e do gado) daquilo que sucede aos territórios e entre as populações sobre as quais pretendem exercer controle. Isso porque a história do poder, isto é, a capacidade de controlar pessoas e recursos por meio da coerção, foi submetida a uma variedade e uma mutabilidade muito maiores que as estruturas da ordem econômica e social, cuja transformação foi lenta. Todo estado sempre teve que coexistir com outros territórios e populações que se acham fora de seu alcance. A história do banditismo faria parte da história do poder político, o qual, em seus níveis mais altos, é o poder dos impérios e dos Estados.

Entender que nas sociedades de classes anteriores à era do capitalismo moderno, o poder de coerção física era o fundamento principal do poder econômico. O principal mecanismo para a apropriação da riqueza gerada por aqueles que realmente a produziam era a força ou a ameaça de força. O poder político, através da possibilidade de coerção física, continua a ser o fundamento com o qual os Estados arrancam seus habitantes de seus territórios.

Os Impérios aristocráticos (despóticos) caracterizavam-se por operações de espoliação: quando as elites queriam mais, não pensavam em termos de aumento de produtividade. Simplesmente apertavam e oprimiam com mais força, e em geral encontravam um pouco de insumos escondidos. Às vezes, erravam no cálculo e espremiam com força excessiva, o que podia acarretar fugas, distúrbios e oportunidades de rebelião.



A debilidade do poder propiciava o potencial para o banditismo. Até os impérios mais fortes (como o Chinês e o Romano) consideravam que certo grau de banditismo era normal e endêmico nas áreas fronteiriças, dedicadas ao pastoreio ou às atividades semelhantes. Onde a estrutura do poder era estável, a maior parte dos bandidos potenciais, tendia a ligar-se àqueles que pudessem recompensá-los como servidores ou agentes dos senhores, como soldados, guardas ou policiais dos Estados. Poderíamos pensar que atualmente os bandidos teriam como escolha se tornarem servidores públicos concursados? Entre as diversas categorias de bandidos em potencial encontramos ex-militares e trabalhadores sem terra.

O governo brasileiro, em 1927, preocupado com o avanço do movimento “Coluna Prestes”⁹ passou a buscar no Nordeste forças para combater o avanço do movimento revoltoso. Uma das estratégias do governo foi tentar uma aliança com o grupo mais temido do cangaço nordestino: o bando de Lampião. Mas como tornar Lampião e seu bando funcionários à serviço do governo dos estados nordestinos, já que eram inimigos mortais?

Quando a “Coluna Prestes” se aproximou do estado do Ceará, o deputado federal Floro Bartolomeu teve a ideia de procurar Padre Cícero e propor ao beato usar sua influência para convencer Lampião a entrar em confronto com os revoltosos, liderados por Luiz Carlos Prestes. Assim o político escreve uma carta e Padre Cícero endossa. Lampião recebe a carte e segue para Juazeiro – morada de Padre Cícero – acampa com 49 homens perto da cidade e mais de 4 mil curiosos vão vê-lo. No mesmo dia, se encontra com Padre Cícero e recebe uma patente de capitão dos Batalhões Patrióticos, assinada por um funcionário do Ministério da Agricultura. Mais tarde esse homem dirá que, naquelas circunstâncias, assinaria até a exoneração do presidente. Todos os cangaceiros recebem uniformes e fuzis novos.

⁹ A “Coluna Prestes” foi um movimento político-militar brasileiro existente entre 1925 e 1927 e ligado ao tenentismo de insatisfação com a República Velha. Fazia parte do movimento um grupo de tenentes e soldados do exército brasileiro revoltados com baixos salários e condições da população brasileira, exigiam o voto secreto, a defesa do ensino público e a obrigatoriedade do Ensino secundário para toda a população.



Já tendo tomado benção de Padre Cícero, Lampião e seu bando partem decididos a cumprir o combinado. Entretanto na divisa com o estado de Pernambuco são perseguidos pela polícia local, o comandante da tropa não acreditou que Lampião pudesse carregar uma insígnia de capitão militar. O desconhecimento e estranhamento por parte dos policiais decepção o cangaceiro, que ali mesmo se revolta e entra em confronto armado com as tropas governamentais, encerrando de vez sua curta vida de funcionário público. Revoltado com a organização do Estado Brasileiro, o cangaceiro interrompe sua carreira de defensor público e retoma sua rotina de crimes, à margem da legalidade. Semanas após o confronto, Lampião volta para falar com Padre Cícero, porém o beato não quis recebê-lo.

A combinação de desenvolvimento econômico, comunicação eficiente e administração pública da Modernidade priva qualquer banditismo, inclusive o social, das condições nas quais floresce. A transição de uma economia pré-capitalista para uma economia capitalista poderá destruir completamente o tipo de sociedade que dá origem e sustenta o banditismo, substituindo-o por outras formas de criminalidade.

Os bandidos, por definição, resistem a obedecer, estão fora do alcance do poder, são eles próprios possíveis detentores de poder e, portanto, rebeldes em potencial. Uma das formas mais importantes é encontrada na configuração do homem que não está disposto a aceitar o papel social dócil, passivo e submisso imposto pelo Estado. Pensando assim, o banditismo seria uma forma de escapar à sociedade em determinadas circunstâncias, de maneira que os bandidos possuem vontade ou capacidade de rejeitar a submissão imposta pelos estados. Seria uma resistência aos conquistadores, opressores estrangeiros assim como resistência a outras forças que estejam destituindo, destruindo ou impondo uma ordem.

A palavra bandido provém do italiano *bandito*, que significa um homem “banido”, “posto fora da lei”. A constituição brasileira de 1988, baseada nas constituições alemã e francesa, no seu artigo 3º, inciso III reza que um dos objetivos fundamentais da República Federativa do Brasil é a erradicação da marginalização. Percebemos que a eliminação da marginalidade de uma sociedade pode ser executada, não como



a inclusão de todos, mas tratando-se de acabar com a borda permeável que não está nem dentro nem fora. Essa borda, essa margem, local inclassificável sempre seria berço de possíveis distúrbios e resistências.

Crimes de artistas ou os artistas bandidos e seus amigos marginais.

Muitos dos trabalhos apresentados aqui tratam da questão do roubo e do furto. Mesmo existindo uma diferença legal entre os termos¹⁰, aqui trataremos como sinônimos — um ato de tomar algo de outra pessoa.

O ato de roubar tem o potencial de provocar um relacionamento com as questões de autoria, da morte do autor, de apropriação, de troca, de atribuição; de maneira que o roubo amplia o discurso dessas questões. O roubo pode sugerir a construção e formação de outro código moral, expressando a atitude de que uma lei injusta não precisa ser obedecida, ou seja, quando algo não nos representa temos que encontrar outros meios de representação.

Roubar pode ser pensado como uma negociação das fronteiras legais que usa a ambiguidade do texto da lei para fazer interpretações sutis do código penal. Além dos questionamentos sobre as fronteiras da lei, o roubo e sua relação com a apropriação levantam questionamentos sobre as estruturas econômicas e de trocas, pois seu significado cultural ainda esta conectado e atribuído a noção de propriedade privada. Será que só poderíamos roubar aquilo que é atribuído ao outro? Poderíamos roubar a nós mesmos?

Se o trabalho honesto sempre produz algo útil, de utilidade, seria o roubo uma maneira de escapar de uma sociedade que busca um utilitarismo absoluto, de uma sociedade ditada pela racionalidade voltada para os fins?

¹⁰ A diferença legal entre roubo e furto, é a presença física da vítima: se houver contato com a vítima, violência ou ameaça, é roubo; se tomarmos algo que pertence a outra pessoa sem estabelecer contato com ela, cometemos furto. Para a Justiça brasileira, já que envolve violência contra alguém, o roubo, é um crime bem mais grave do que o furto.



A estratégia do roubo tem suas raízes no ready-made duchampiano, roubar é uma extensão deste legado, podemos dizer que um objeto é roubado do cotidiano e posicionado dentro do contexto artístico.

Seria o mundo hoje tão fragmentado, que tudo se deslocaria num fluxo frenético sem locais de parada; e que a experiência — qualquer experiência — só seria possível se de algum modo interrompêssemos esse fluxo, roubássemos algo desse fluxo? E que tal fluxo só poderia ser interrompido, ou roubado, com pequenas barragens, que criassem pequenos turbilhões e pequenos redemoinhos — de maneira que partes de informações desse fluxo pudessem ser estancadas, relocadas ou recontextualizadas em pequenos aquários, objetos ou livros?

Andrew Russeth, em seu artigo *When felonies become form: the secret history of artists* publicado no site *Art News* em maio de 2016, reúne alguns relatos de artistas que cometeram crimes, alguns como ato isolados de comportamento e em outros casos a criminalidade explícita é proposta como obra de arte. Apresenta alguns artistas que não somente quebram as leis para fazer arte, mas que também usaram a quebra da lei como linguagem artística.

Em suas manifestações extremadas, os crimes como obras de arte colocam os artistas e o espectador em risco, ambos ficam sujeitos a danos físicos e psicológicos. Nessa coletânea de trabalhos podemos perceber, como fio condutor presente em sua maioria, uma tentativa de desvelar e demonstrar como o poder opera, tanto o poder do Estado como o poder das instituições dentro do campo da arte. Talvez toda arte deva expor o sistema de poder de forma dolorosamente visível.

Aos relatos de Russeth, reuni outros relatos e fiz uma lista de artistas que se relacionaram com o crime. Sabemos que a artista americana Christine Kozlov na década de 1960 fez um estudo do crime como uma atividade artística, mas ainda não encontrei tal estudo.¹¹

¹¹ FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2006, p. 230.



Começamos no renascimento, com o escultor italiano Benvenuto Cellini que, em 1534, mata o assassino de seu irmão — comete uma chamada vingança de sangue baseada na antiga Lei de Talião¹² —, mas logo recebe perdão do Papa Paulo III, que declara: “homens como ele não deve ser submetidos às leis”.

Em 29 de maio de 1606, o pintor italiano Michelangelo Merisi Caravaggio, entra numa briga por questões fúteis; em dado momento fere na coxa, possivelmente cortando a artéria femoral, um jovem nobre chamado Ranuccio Tomassoni, que acaba morrendo. Caravaggio foge para Nápoles, mas pela lei, é banido de Roma pelo assassinato. Em 1608, na ilha de Malta, é preso por brigar e ferir um Cavaleiro da Ordem de Malta, mas escapa da prisão e foge para a Sicília.

Em 1660, em Amsterdã, o pintor holandês Jacob Van Loo apunhala até a morte um comerciante de vinho e em seguida foge para Paris. É sentenciado *in absentia* à morte, o que sempre o impediu de retornar ao seu país. Mas sua reputação como artista nunca foi manchada, três anos após o incidente Van Loo é eleito para a *Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, em Paris.

O artista alemão Jean Arp relata sobre o roubo que sofreu do pintor italiano Amadeo Modigliani, quando vivia num estúdio em Boulevard Raspail. Modigliani vivia do outro lado da rua e muitas vezes fazia uma visita para recitar Dante, beber e fazer uso de cocaína. Uma noite, junto com outros artistas, decidiram comprar a droga. Cada um entregou alguns francos a Modigliani para a compra. Esperaram várias horas e quando finalmente voltou, rindo e fungando, Modigliani já tinha consumido todo o entorpecente.

No segundo Manifesto Surrealista, de 1930, André Breton propõe: “O mais simples ato Surrealista consiste em ir à rua, com uma pistola na mão, e dispará-la às cegas,

¹² Os primeiros indícios do princípio de talião foram encontrados no Código de Hamurábi, em 1780 a.C. no reino da Babilônia. Esse princípio impede que as pessoas façam justiça por elas mesmas de forma desproporcional, no que diz respeito ao tratamento de crimes e delitos, é o princípio “olho por olho, dente por dente”. A palavra *retaliação* indica retribuição de uma ofensa com a mesma intensidade, oriunda do mesmo radical latino *talis*.



puxando o gatilho o mais rapidamente possível, em direção à multidão”. Nenhum artista Surrealista chegou a executar tal ação.

Dentre os vários trabalhos que Hélio Oiticica fez, que flertam com a criminalidade, podemos citar: *Bólido Caixa 18* — homenagem a Cara de Cavalo de 1965, *Cosmococa* de 1973. Mas o que mais interessa neste verbete é sua amizade com criminosos, contraventores ou malandros que aplicavam golpes ou cometiam crimes. Em seu livro *Hélio Oiticica — Qual é o parangolé?* (1996), Waly Salomão conta um caso sobre a anulação do mundo convencional do moralismo que presenciou junto com Hélio. Em abril de 1970 os dois foram para o “mangue”, nome dado à antiga zona de prostituição Vila Mimosa, localizada no Estácio. Foram para a casa de Rose Matos, amiga de ambos, que abrigava dez ou doze travestis, que iam caçar, na zona sul, seus clientes. Rose queria mostrar para os dois uma operação chamada “sangria de um pato” ou “suadouro”. A ação consistia em roubar o cliente durante o ato sexual. Para isso a travesti levava o cliente para um quarto “preparado”, um quarto que possuía uma porta que era removida com facilidade, além disso, a travesti colocava o rádio num volume alto, para evitar qualquer possibilidade de detecção da ação. Assim que o casal começava o ato sexual, Pepa — outra travesti — removia a porta, rastejava até a roupa do cliente e retirava todo o dinheiro da carteira. Rose, Hélio e Waly observavam tudo de outro quarto. Logo após limpar a carteira do cliente, Pepa recolocava a porta e Rose prontamente, fazendo voz de tia zangada, batia na porta ameaçando o casal, dizendo que iria chamar a polícia e etc. A travesti saía correndo sem deixar pistas, o cliente podia até reclamar, mas Rose já tinha subornado os policiais que faziam a ronda por lá, de forma que a ação sempre saía proveitosa. O cliente normalmente ficava com vergonha e, não querendo chamar a atenção para si, ia embora sem discutir.

Em 1972 o artista norte-americano Chris Burden, durante uma entrevista ao vivo para um canal de televisão, tomou seu entrevistador como refém. Segurando uma faca em seu pescoço, ameaçou matar o repórter se a entrevista fosse tirada do ar. Burden revelou que antes da entrevista avisou à repórter que iria executar algum ato obsceno e que era para ela ficar tranquila. O nome da performance é *TV Hijack*.





Chris Burden, *TV Hijack*, 1972.



Dennis Oppenheim, *Violations: evidence of 153 misdemeanors in violation of Section 484 of the California penal code (petty theft)*, 1972.



Ulay, *There is a criminal touch to art*, 1976.



Carl Spitzweg, *Der arme Poet*, 1839.



Caravaggio, *Os trapaceiros*, 1594.

Também em 1972 o artista norte americano Dennis Oppenheim apresentou numa galeria de arte o trabalho *Violations: evidence of 153 misdemeanors in violation of Section 484 of the California penal code (petty theft)*, que consistia de 153 calotas roubadas de carros da Califórnia, juntamente com um vídeo mostrando o artista roubando uma delas.

Em 1976 o artista alemão Ulay, então com 33 anos, vai a *Neue National galerie* em Berlim, e rouba um quadro do artista Carl Spitzweg. O quadro é roubado e no mesmo dia colocado em uma residência de uma família de imigrante turcos num bairro pobre de Berlim. Toda a ação foi filmada por Jörg Schmidt-Reitwein. Preso e condenado a 36 dias de prisão ou a uma multa de 3.600 marcos alemães, Ulay preferiu fugir do país. O trabalho que se intitula *There is a criminal touch to art* foi apresentado com o registro da ação e com um roteiro de como criar uma obra de arte criminosa: o artista comete um crime, divulga com ajuda de uma vasta documentação, e então, quando as autoridades aparecem, o artista deve escapar. Coincidentemente em 1989 o quadro foi novamente roubado e nunca mais foi achado. A escolha do artista por este quadro não é aleatória: é uma pintura que Adolf Hitler admirava muito: *Der arme Poet*, de 1839.

Em 8 de setembro de 1985 a artista Ana Mendieta morre ao cair do 34º andar do seu apartamento em Nova York. Os vizinhos ouviram logo antes de sua queda uma briga violenta com seu marido, o artista Carl Andre. Era notório o relacionamento turbulento e o alto consumo de bebidas alcoólicas pelo casal. Não houve nenhuma testemunha ocular dos eventos que levaram à morte de Mendieta. Na gravação da chamada telefônica de Andre para a polícia diz: “Minha esposa é uma artista e eu sou um artista e nós tivemos uma disputa sobre o fato de que eu expus mais. Ela foi para o quarto e eu fui depois dela e ela se jogou da janela”. Andre foi acusado de assassinato e em 1988 foi absolvido por falta de provas.





Ana Mendieta, *Silhueta*, 1973-7.

Durante dois anos (1995-97) os artistas italianos Eva e Franco Mattes roubaram pequenos pedaços de trabalhos de artista já consagrados — geralmente trabalhos caros em exposição em museus. Uma lasca de tinta de um quadro de Vasily Kandinsky, uma etiqueta de um pedestal de uma escultura de Jeff Koons, uma tampinha de garrafa de um trabalho de Ed Kienholz e um fragmento retirado da *Fonte* de Marcel Duchamp. Foi somente em 2010 que a dupla, acreditando que seus crimes já tinham prescritos, apresentaram sua coleção em uma exposição, juntamente com registros de suas ações. Alguns consideraram o trabalho como um grande tributo aos artistas colecionados.

Em 1996 o artista italiano Maurizio Cattelan foi convidado a apresentar um trabalho para uma exposição coletiva no *De Appel Arts Centre* em Amsterdã. Cattelan respondeu simplesmente se apossando de uma exposição de Paul de Reys e de todo equipamento de escritório da Galerie Blom, também localizada em Amsterdã, e apresentou todo o material como seu trabalho. A obra foi intitulada: *Another Fucking Readymade*. Ao ser questionado pelo curador, Cattelan disse que não teve tempo hábil de executar um novo trabalho, lhe foram dadas apenas duas semanas para produzir, e que geralmente um trabalho toma seis meses para sua produção. O artista afirmou que foi uma tática de sobrevivência, como, se tivesse passando fome e fosse pego roubando comida de um supermercado.

Em 4 de novembro de 2000, na Cidade do México, o artista belga Francis Alÿs entra em uma loja de armas e compra uma Beretta 9mm. Logo após municiar a arma, sai da loja segurando ela na mão direita. O artista anda pela rua com uma arma na mão, e após onze minutos Alÿs é abordado e preso pela polícia mexicana. Toda a ação foi filmada pelo cineasta Rafael Ortega. No dia seguinte, Alÿs reencena e filma toda ação com a participação dos policiais que o prenderam. *Re-enactments Mexico City 2000*, um vídeo de 5'20" é apresentado com as duas ações dividindo a tela de projeção simultaneamente. Ao apresentar a documentação em vídeo de uma ação próxima do mesmo evento encenado mais tarde, Alÿs esperava trazer as ambiguidades que habitam o documentário e suas relações com a ficção e quer discutir a transparência enganosa da documentação da arte. Também fica claro a questão da debilidade da



lei, mostrando como é fácil transportar uma arma em plena luz do dia e a impunidade que permitiu que o artista não ser encarcerado apesar de ter executado um ato caracterizado como crime — para não mencionar as notáveis habilidades de atuação dos agentes de polícia envolvidos na reencenação.



Francis Alÿs, *Re-enactments Mexico City*, 2000.

Em 2002, Lourival “Cuquinha” Batista e Daniela Brilhante têm seu trabalho 1º *Concurso Mundial do Mickey Feio* selecionado para o salão Mostra Rio de Arte Contemporânea no MAM-RJ. No mesmo dia da abertura da mostra no museu, estava exposta uma retrospectiva de Helio Oiticica. Na retrospectiva eram expostos uma série de *Parangolés* que se podia usar num espaço restrito. Cuquinha pegou o parangolé *Guevaluta Baby* e deixou o seu casaco no local. Quando pretendia devolver o parangolé, uma funcionária do museu avisou que a exposição estava fechada e que todos deveriam ir para o terraço, onde se realizava o coquetel. “Me vi do lado de fora do espaço expositivo com a obra no corpo, um parangolé desmumificado” descreve Cuquinha. O artista participou da festa filmando a reação dos artistas, curadores e curiosos com o fato do parangolé estar fora da exposição, fora do museu. Depois da festa Cuquinha vai para o bairro da Lapa e finalmente para o local onde estava hospedado. Na manhã seguinte, recebe uma ligação do MAM-RJ solicitando o retorno da obra de arte ou seria acusado de roubo e a polícia chamada. Prontamente retorna ao museu e devolve o parangolé. Toda a ação foi registrada apenas fora do museu. Ao final do vídeo, o artista aparece cheirando cocaína numa imagem de Hélio

Oiticica, fazendo referência ao trabalho *Cosmococa*, do próprio Helio, sendo que este faz referência aos retratos de Marilyn Monroe de Andy Warhol.¹³

O artista búlgaro Ivan Moudov tem uma série intitulada *Fragments (2002-2007)*, em que também apresenta pedaços de obras de arte roubadas durante suas viagens. O artista diz que seu trabalho é, em parte, uma reação à falta de instituições de arte contemporânea no seu país, e que seu gesto é uma tentativa de trazer algum conhecimento de arte contemporânea para a Bulgária. Seu ato derivaria da crença dos índios norte-americanos que escalpam seus inimigos para tomar seu poder, conclui dizendo que sua situação não é a mesma, mas que se sente cada vez mais forte.

O argumento do filme argentino *El artista* (2008), dos diretores Mariano Cohn e Gastón Duprat, é bem simples: o enfermeiro Jorge Ramírez cuida diariamente de um senhor enfermo chamado Romano. Ao voltar para casa, Jorge guarda os desenhos que Romano faz na casa de repouso. Jorge produz um portfólio e o envia para uma galeria de arte contemporânea com a intenção de vender os desenhos. A primeira dica que o galerista dá a Jorge é que ele assine os desenhos. No momento seguinte, Jorge já está participando de exposições, feiras, debates e festas em casa de colecionadores. Roubando os desenhos de Romano, o enfermeiro reforma seu apartamento, compra carro novo, novas roupas, novos óculos e também arruma nova namorada. Ao final do filme Jorge já está morando em Roma como artista contemporâneo consagrado.

Mais recentemente, em 2015, o cineasta norte-americano Joe Gibbons, de 61 anos, foi condenado a um ano de prisão, após ter se declarado culpado pelo roubo de mil dólares no Capital One Bank na véspera do ano novo. Gibbons declarou que toda essa ação faz parte de uma performance que está sendo filmada para se tornar seu próximo longa-metragem. Também declarou que, além de ter sido professor do MIT, suas instalações estiveram quatro vezes na Whitney Biennial, seus filmes estão em coleções do Museu of Modern Art e do Centre Pompidou e que sua pesquisa artística

¹³ Link para o vídeo: https://youtu.be/X_PUA9sjtPE



exploraria a fronteira entre a realidade e a ficção. Gibbons foi preso num quarto de hotel perto do banco roubado, após uma denúncia anônima — ele acredita que foi algum dos seus ex-alunos que o denunciou. Contudo o cineasta contou com ajuda da Light Industry, que levantou fundos para que ele “continue com sua grande contribuição ao cinema”. Sobre Gibbons também paira a suspeita de um segundo roubo, no Citizens Bank de Rhode Island, onde foram roubados três mil dólares. Como desfecho, Gibbons não poderá se beneficiar financeiramente de qualquer filme que venha fazer da ação; as leis americanas proíbem todo criminoso de ter qualquer tipo de lucro com seus crimes, incluindo o lucro com as imagens de seus atos criminosos.

Os crimes passionais são julgados e legislados por uma lei própria, considerada mais branda. O autor de um crime passional apresenta uma incomensurável necessidade de dominação ante o outro e sua pulsão de destruição é apenas o instinto de posse exasperado — o supremo ato de posse de algo só se sacia tendo posse da morte desse objeto. Será que os crimes de artistas precisariam ter uma legislação própria?

Dizem que o jornalista, escritor e político francês, Honoré Gabriel Riqueti (1749-1791), o conde de Mirabeau, se tornou ladrão de estradas para verificar o grau de resolução necessário para uma pessoa se colocar em oposição formal às leis da sociedade. O conde acreditava que todo homem é capaz de se encontrar com bastante frequência em oposição formal ao que é tido como as leis mais sagradas da sociedade, por obedecer outras leis, leis próprias, e assim pode testar sua resolução sem sair de seu próprio caminho.

Recebido em: 02/11/2018
Aprovado em: 16/11/2018



À DERIVA

Jean Carlos¹

Resumo: A escrita ampara corpo, intimidade, subjetividade, o espaço do quarto e suas ressonâncias nas superfícies de convívio na contemporaneidade. A narrativa relaciona o quarto como lugar de criação de esboços do mundo, abrigo das leituras da fenomenologia e do afeto, e estabelece costuras e atravessamentos que transcendem os fluxos ordinários propondo o estado de deriva.

Palavras chaves: espaço, quarto, íntimo, deriva.

TO DRIFT

Abstract: The writing protects body, intimacy, subjectivity, the bedroom space and its resonances in the surfaces of conviviality in the contemporaneity. The narrative relates the bedroom as a place of creation of sketches of the world, shelter of readings of phenomenology and affection, and establishes seams and crossings that transcend the ordinary flows proposing the state of drift.

Key words: space, bedroom, intimate, drift.

¹ Artista visual [Rio de Janeiro, RJ, Brasil]. Mestre em Arte e Cultura Contemporânea pelo PPGArtes/UERJ. Tem experiência na área de Artes com ênfase nas Linguagens Visuais Contemporâneas e Arte Educação. Sua pesquisa permeia questões do espaço e sua relação ampliada com os corpos e a cidade. Participou de diversas exposições coletivas no Rio de Janeiro. Foi assessor de Curadoria do Festival +Performance (Oi Futuro Ipanema) e atualmente desenvolve trabalho em Educação e Curadoria no Galpão Bela Maré.



Os escritos e suas possíveis visualidades aqui presentes buscam expandir a poética espacial do quarto, construindo sentidos para um lugar que se dilata do íntimo para o mundo, ao mesmo tempo em que testifica em relato minhas experiências conectadas aos outros lugares, suas contaminações, e seu retorno ao lugar do quarto. É também uma incessante busca por uma reconfiguração de um corpo como receptor e espectador que se atenta sensitivamente para as alterações dos espaços, de forma que estes se entronizem ao universo onírico dos meus encontros.

A linguagem recai sobre o âmbito da topofilia permeada no quarto, e se constitui na construção de instalações que estabelecem interlocuções com este meu espaço íntimo e o que ele abriga. A poética é entender os diversos mundos e possibilidades que no quarto existem e ampliar a sua definição para além de um cômodo.

Neste sentido, o corpo serve de percepção e análise, na perspectiva do acúmulo que ressoa os rumores do mundo externo a ponto de diluir-se com o mesmo e permanecer na impossibilidade de uma identidade conferida apenas por suas inerentes singularidades. O corpo cabe no espaço do mundo, com o qual nunca atinge um equilíbrio.

Dentro deste processo foi importante entender o lugar do outro, e as conexões que eles trazem a este espaço de subjetiva intimidade. Pensar o lugar do quarto que se coloca em deriva, e que flutua ao encontro de outro - em deslocamento- inventa novos espaços dentro dele, e amplia suas cartografias. O desejo é organizar as experiências subjetivas dos sujeitos e costurá-las na busca de uma linguagem que incorpore todos estes sentimentos ligados ao espaço, do corpo, e suas ressonâncias.

Assim, tendo nós, ao mesmo tempo, consciência do exterior e do nosso espírito, e sendo o nosso espírito uma paisagem, tempos ao mesmo tempo consciência de duas paisagens. Ora, essas paisagens fundem-se, interpenetram-se, de modo que o nosso estado de alma, seja ele qual for, sofre um pouco da paisagem que estamos vendo [...] De maneira que a arte que queira representar bem a realidade terá de a dar através duma representação simultânea da paisagem interior e da paisagem exterior. Resulta que terá de tentar dar uma intersecção de duas paisagens. Tem de ser duas paisagens, mas pode ser – não se querendo admitir que um estado de alma é uma paisagem – que se queira simplesmente



interseccionar um estado de alma (puro e simples sentimento) com a paisagem exterior [...].²

Minha percepção do espaço e suas instâncias de pertencimento perpassam sempre a leitura sobre deriva e a ressonância de um lugar não estático, concreto, material, porém sempre deambulatório e atravessado. Lembro-me bem da primeira vez que vi aqueles oceanos de Luís Palma, construídos sutilmente com ondas mansas. O artista se utiliza da poética da imagem, de forma a evidenciar o invisível do mar, e dos barcos ali nas imagens ficcionalizando atmosferas oníricas, silenciosas e brandas.

A cidade dos surrealistas não revela um espaço regrado e seguro como as cidades de Platão e Descartes; não é metáfora das certezas e verdades prometidas pelos ideais da Razão, mas um espaço prenhe de sonhos, desejos, cruzamentos insólitos, imagens dialéticas, ambiguidades e passagens que devem ser decifradas. A cidade dos surrealistas revela espaços que, tais como os sonhos, trazem encruzilhadas, trechos contraditórios que se misturam, produzindo, muitas vezes, curtos-circuitos iluminadores (iluminação profana). Seus meandros e ruelas não descrevem e não são fruto de um arquiteto engenhoso, mas da vivência daqueles que, assim como *Le paysan de Paris*, ousam caminhar por outras bifurcações que não aquelas impostas pela razão instrumentalista.³



Ara Solis (Aqui estoy ante mi), Luis Gonzáles Palma, 2010.

² PESSOA, 1960, p. 31.

³ ARANTES, 2010, p. 79.

Dentro deste processo foi importante entender o lugar do outro, e as conexões que eles trazem a este espaço de subjetiva intimidade. Pensar o lugar do quarto que se coloca em deriva, e que flutua ao encontro de outro - em deslocamento- inventa novos espaços dentro dele, e amplia suas cartografias. O desejo é organizar as experiências subjetivas dos sujeitos e costurá-las na busca de uma linguagem que incorpore todos estes sentimentos ligados ao espaço, do corpo, e suas ressonâncias.

Dentre estes ecos, encontro a poética de Luis Palma, que investiga a fotografia como território de construção de significados. Exprime em seu universo inventivo a busca pela encenação, por narrativas próximas do simbólico e do onírico, pois acredita que a imagem nos evoca anacronismos e ativa memórias.

A série *Ara Solis* atravessa nosso olhar por cidades invisíveis, como as de Ítalo Calvino, aparentemente sublimadas pela reflexão de códigos visuais desconcertantes, desenhando visualmente cenários, atmosferas e personagens que ecoam sentidos múltiplos para as nossas leituras. Fotografias inquietantes, Imagens desassossegadas que provocam o silêncio das palavras que guardam as intimidades.

Não tem nome nem lugar. Repito a razão pela qual quis descrevê-la: das inúmeras cidades imagináveis, devem-se excluir aquelas em que os elementos se juntam sem um fio condutor, sem um código interno, uma perspectiva, um discurso. É uma cidade igual a um sonho: tudo o que pode ser imaginado pode ser sonhado, mas mesmo o mais inesperado dos sonhos é um quebra-cabeça que esconde um desejo, ou então o seu oposto, o medo. As cidades, como os sonhos, são construídas por desejos e medos, ainda que o fio condutor de seu discurso seja secreto, que as suas regras sejam absurdas, as suas perspectivas enganosas, e que todas as coisas escondam uma outra coisa.⁴

Os sonhos e devaneios trazem à tona cenas e alegorias de uma possível viagem deste homem que tece significados entre barcos e quartos. Luis Gonzáles fez dos quartos uma extensão alegórica do recolhimento íntimo desses ambientes. Traz nas imagens a potente metáfora de um oceano profundo, emaranhado por sutis ondas. As

⁴ CALVINO, 2002, p. 44.



imagens carregam camadas poéticas que nos acalentam, possibilitando também sonharmos ao lado do mar, navegando por nossos próprios alumbramentos.

É ao sonhar com essa intimidade que se sonha com o repouso do ser, com um repouso enraizado, um repouso que tem intensidade e que não é apenas essa imobilidade inteiramente externa reinante entre as coisas inertes. É sob a sedução deste repouso íntimo e intenso que algumas almas definem o ser pelo repouso, pela substância, em sentido oposto ao esforço que fizemos, em nossa obra anterior, para definir o ser humano como emergência e dinamismo.⁵



Quarto à deriva, impressão, 90x30cm, 2018.

O desenho-aquarela “Quarto à deriva” exprime de certa forma o que venho tentando entender há anos nos processos de investigação do espaço do quarto. É um desenho-presente adquirido pelas trocas de afetos diários que me compõe, e acompanha os devaneios acerca da pesquisa. O desenho dentro da poética se oferece como imagem que tece dois lugares, que em delírios particulares aparecem e ancoram narrativas.

O desenho traz quarto e mar amalgamados, transmutados em imagem. A imagem-símbolo assume a narrativa de um quarto diluído em mar, uma clara e fugaz deriva, como diz Bachelard “O ser ligado à água é um ser em vertigem. Morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente”⁶O corpo então se coloca a flutuar, estado oportuno para percursos oníricos e suas descobertas. Um quarto aberto ao mundo. Um quarto diluído em mar. Uma cama-barco. A extensão de um espaço íntimo. As transferências e contaminações de um quarto à deriva.

⁵ BACHELARD, 1990, p. 4.

⁶ Idem, 2002, pg.7;



Sempre há um desejo de mergulhar, flutuar, de descobrir o mundo submerso e profundo que é o quarto.

Poderíamos dizer que a imensidão é uma categoria filosófica do devaneio. Sem dúvida, o devaneio alimenta-se de espetáculos variados; mas por uma espécie de inclinação inerente, ele contempla a grandeza. E a contemplação da grandeza determina uma atitude tão especial, um estado de alma tão particular que o devaneio coloca o sonhador fora do mundo próximo, diante de um mundo que traz o signo do infinito. Pela simples lembrança, longe das imensidões do mar e da planície, podemos, na meditação, renovar em nós mesmos as ressonâncias dessa contemplação da grandeza.⁷



Delírio, díptico, fotografia e montagem digital 30x42cm, 2018.

Os processos de pensar nas escalas dos trabalhos são sempre desafiadores e delicados. As alegorias, assim como a estrutura do quarto, estão sempre presentes. Utilizo de minha poética de forma muito descompromissada de aspectos da arquitetura, que se tornam dispositivos das representações e das configurações das instalações e fotografias que compõem as poéticas.

O díptico *delírio* concebido a partir da fotografia e da apropriação de imagem tece uma discussão do imaginário do espaço do quarto, mas precisamente da cama, e nos seus desdobramentos narrativos. Coloca a cama como território do íntimo, mas também como o lugar do delírio das incessantes derivas e devaneios. Um espaço

⁷ Idem, 1978, p. 316.

sempre líquido entre onirismos e subjetividades. Uma trama de significações e vivências. “O ser ligado à água é um ser em vertigem. Morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente”.⁸

DO ÍNTIMO

Vamos então nos dedicar ao poder de atração de todas as regiões de intimidade. Não há intimidade verdadeira que repila. Todos os espaços de intimidade designam-se por uma atração. Reiteremos ainda uma vez que seu ser é bem estar. Nessas condições, a topoanálise tem a marca de uma topofilia.⁹



Francesca Woodman, série space 2, Rhode Island, 1976.

Francesca Woodman se apropriou de elementos do Simbolismo e do Surrealismo nas suas fotografias. As imagens transportam-nos para um ambiente fantasmagórico, impregnado por camadas que tecem os campos emocionais, sensível e sensual, suas composições visuais ocasionalmente esbarram também em cenários perturbadores e violentos.

⁸ Idem, 2002, p. 7.

⁹ BACHELARD, 1978, p. 205.

A autenticidade de seu trabalho era genial no sentido de ser pouco comum. Não é possível ficar-lhe indiferente pelo mistério, pela estranheza e pela audácia nas imagens. Fascinante é também que Francesca não tentava capturar o momento suspenso no tempo, mas antes preferia mostrar a fluidez do arrastar do tempo.

A sua obra já introduzira elementos de performance – fotografando si própria em movimento, muitas vezes com a velocidade do obturador da câmara reduzida, deixando a imagem carregada de rastros. Podemos dizer que o corpo do seu trabalho é o autorretrato encenado conjugado à nudez, que é um elemento vital protagonizado pela artista. Corpo nu entregue ao espaço parte dos objetos e de todo o ambiente que a envolve.

Interessava a artista relacionar-se de forma profícua com o espaço e fazer jogos cénicos visuais, fazendo-se desaparecer numa superfície plana – tornando-se a parede por detrás de papeis, escondendo partes de si por detrás de vidros, fazendo parte do chão – constantemente contrastando a fragilidade e vulnerabilidade do seu próprio corpo com a força dos objetos ao seu redor. Fascinada por limites e fronteiras, seu trabalho explora os limites difíceis entre o corpo feminino, a existência e o desaparecimento - a morte.

É uma verdadeira deriva de si, do íntimo conjugada a elementos da natureza, e as arquiteturas das casas, que dispunham um papel fundamental nas suas composições. Com estes elementos criava ambientes sinistros e com uma grande densidade simbólica, onde encenava histórias cheias de melancolia e tristeza onde ela era o centro de si e do todo.





Três por quarto, série de fotografias 3x4cm, 2016.

Quando um sonhador de devaneios afastou todas as preocupações que atravancavam a vida cotidiana, quando se apartou da inquietação que lhe advém da inquietação alheia, quando é realmente autor da sua solidão, quando, enfim, pode contemplar, sem contar as horas, um belo aspecto do universo, sente, esse sonhador, um ser que se abre nele. De repente ele se faz sonhador do mundo. Abre-se para o mundo e o mundo se abre para ele. Nunca teremos visto bem o mundo se não tivermos sonhado aquilo que víamos.¹⁰

A série *três por quarto* alude através das imagens o elo do corpo ao quarto, utilizando-se de elementos onde a presença e relação do mesmo estão latentes. A imagem é composta pelo corpo e o travesseiro, como alegoria que faz interseção entre o corpo e a cama. A escolha da escala pensa no afeto e nos lugares de proteção e reguardo que ficam as fotografias 3x4, guardadas em gavetas, carteiras e arquivos.

Os elementos presentes na composição da imagem ativam questões comportamentais e relacionais deste corpo no espaço. O jogo imagético vai desenhando as metáforas e as particularidades do indivíduo com o lugar à parte do gestual. Nesta obra o corpo presente aponta para um sentido onírico, recostado no travesseiro, que assume na poética um abrigo de sonhos. É o próprio gesto de sonhar em imagem.

O homem do devaneio banha-se na felicidade de sonhar no mundo (...) A correlação do sonhador ao seu mundo é uma correlação forte. É esse mundo vivido pelo devaneio que remete mais diretamente ao ser 1083 do

¹⁰ Idem, 2009, p. 165.



homem solitário. O homem solitário possui diretamente os mundos por ele sonhados. Para duvidar dos mundos do devaneio, seria preciso não sonhar, seria preciso sair do devaneio. O homem do devaneio e o mundo do seu devaneio estão muito próximos, tocam-se, compenetraram-se. Estão no mesmo plano do ser; se for necessário ligar o ser do homem ao ser do mundo, o cogito do devaneio há de enunciar-se assim: eu sonho o mundo; logo, o mundo existe tal como eu o sonho.¹¹

O sujeito é um itinerário interior fora de mim (Clark, 1999:164). A afirmação de Lygia remonta o paradoxo da arte que é, a um só tempo, dentro e fora e a sua negação, e explica o quão essas noções de interior e exterior são insuficientes para dizer do que está em jogo na experiência artística, e no seu diálogo com o espaço íntimo e suas infinitas contaminações.

Mesmo que entendamos o quarto como um desenho do espaço privado moderno, concepção de íntimo e de acolhimento e ao mesmo tempo de isolamento em relação ao lado de fora, transportá-lo e o integrar a outros espaços, levá-lo para o mundo é produzir uma arte que resiste às identidades, a instauração de um sujeito.

O quarto vai ao mundo não para dizer de um mundo da intimidade do artista, mas para se coloca no limiar pela paisagem do mundo, reinventando suas “regras” de funcionamento. O quarto-mundo nos sugere uma arte sem sujeito determinado, que tornar-se uma singularidade qualquer, que se deixa contagiar pelo que nos toca. e cuja potência se dá num jogo entre as forças que dizem do particular e do mundo, que nem é absolutamente dentro nem tampouco absolutamente fora, mas atravessada. Assim como os processos nos movem a sair dos limites do sujeito para se diluir em composição com o universo e suas ressonâncias.

Já as imagens poéticas que Bachelard estuda são sublimações individuais dos arquétipos coletivos e dependem da subjetividade do sonhador: “é essa contribuição pessoal que torna os arquétipos vivos; cada sonhador repõe os sonhos antigos em uma situação pessoal. Assim se explica porque um símbolo onírico não pode receber, em psicanálise, um sentido único.”¹²

Neste sentido, o corpo serve de percepção e análise, na perspectiva do acúmulo que ressoa os rumores do mundo externo a ponto de desmanchar-se com o mesmo, e permanecer na impossibilidade de uma identidade conferida apenas por suas

¹¹ Ibidem, p. 152.

¹² BACHELARD, 1990, p. 174.



inerentes singularidades. O corpo cabe no espaço do mundo, com o qual nunca atinge um equilíbrio.

A pesquisa é como um diário de escritos de um espaço que se coloca à deriva do pensamento, da plasticidade, de suas composições, das intimidades, fragilidades, de todo e qualquer modo de vivência experienciada no espaço do quarto. Encontra-se inundada por mares de possibilidades, desembocando em lhas de mistérios e desvendamentos. Um quarto aberto ao mundo flutuando em direção à deriva de si. A escrita se proporá ao balbucio entre o relato, as referências, criações de obras que tangenciam essa grande trama que a escrita tenta contemplar nos capítulos, parágrafos, versos, imagens, mas falha, esquece, borra, rasura, apaga e se dissolve.

Referências

ARANTES, Priscila. Cartografias líquidas: a cidade como escrita ou a escrita da cidade. In: Mediações, tecnologia e espaço público: panorama crítico da arte em mídias móveis. BAMBOZZI, Lucas; BASTOS, Marcus; MINELLI, Rodrigo (Org.). São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2010.

BACHELARD, G. "A poética do espaço". In : BACHELARD, G. Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

_____. A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade. Tradução Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. A água e os sonhos – Ensaio sobre a imaginação da matéria. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo, Martins Fontes, 2002.

_____. A poética do devaneio. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CALVINO, Italo. *As Cidades Invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CLARK, Lygia (1999) *LygiaClark*. Barcelona/Rio de Janeiro: Fundació Tapies e Paço Imperial. (Catálogo da Exposição LygiaClark).

PESSOA, F. 'Cancioneiro'. Obra poética, Rio de Janeiro, Aguilar, 1960.

Recebido em: 16/11/2018
Aprovado em: 18/11/2018



Sobre o perecível

Julia Arbex¹

Resumo: Uma diferente leitura para o conceito de perecível é proposta traçando-se uma aproximação ao que o filósofo francês Gilbert Simondon chamaria por sistema metaestável e como esse perecível poderia se materializar num trabalho de arte.

Palavras-chave: perecível, metaestável, equilíbrio, materialidade

About the perishable

Abstract: A different reading for the concept of perishable is proposed by drawing an approximation to what the French philosopher Gilbert Simondon would call a metastable system and how this perishable could materialize in a work of art.

Key words: perishable, metastable, equilibrium, materiality

“Tudo flui”ⁱ. Para onde? Não se sabe.

Uma das questões centrais para a cosmologia da Grécia Antiga - e que marca o início da filosofia ocidental - é a da constante mutação das coisas. Se há um problema que os gregos investigam, em especial os primeiros pensadores, é o da geração e da corrupção. Por que os seres nascem, se desenvolvem perecem e tornam a nascerⁱⁱ?

¹ Julia Arbex, 1982, Rio de Janeiro. Mestre em Estudos dos Processos Artísticos pela Universidade Federal Fluminense - UFF com a dissertação intitulada Divagações sobre o perecível. Em 2018 realizou a exposição Bruto na Galeria Portinari. Em 2017 participou das exposições “Responder a todos” (Despina, 2017) como a segunda parte de um projeto de colaboração entre artistas brasileiros e ingleses que teve sua primeira exposição na Manchester school of Art (Reply all, MSA UK, 2016); e “Pensar alegórico” (Ateliê Dezenove, 2017). Em 2014 foi selecionada para o Salão NOVÍSSIMOS (Galeria de Arte IBEU, 2014).



Deve haver, concluíam eles, um substrato ou uma matéria originária que nem envelhece nem morre e a partir do qual tudo o mais se engendra e ao qual tudo o mais retorna.

Na origem do pensamento filosófico grego, a concepção de *physis* pode ser encontrada em intrínseca relação com a ideia de uma ordem imanente ou uma espécie de entendimento que permeia os movimentos e processos da natureza. O termo natureza, no entanto, se origina posteriormente de uma tradução latina para o termo grego *physis* em escritos do filósofo romano Sêneca, datados de 62ⁱⁱⁱ. Mas é preciso considerar que essa tradução não é totalmente equivalente, tendo sofrido, ao longo dos séculos, importantes transformações de significado. Mesmo entre os antigos, seu sentido varia e é controverso: é possível encontrar associação com a teoria atomista sobre a constituição das coisas, na Idade Média uma compreensão ambígua da natureza - ao mesmo tempo criada por Deus e inabitada por ele - e no século XVII a consolidação de um pensamento mecanicista. Pode-se dizer que a ideia comum de natureza é herdeira direta desta última concepção.

Segundo Marcia Gonçalves^{iv}, o início da especulação filosófica sobre o mundo é em grande parte acompanhado pela tradição mítica grega de unidade entre espírito e natureza, e, ao mesmo tempo, pelo início de certo estranhamento entre o ser humano pensante e o ser natural ou a totalidade dos demais seres da natureza, ou seja, a natureza em sua totalidade. Nas palavras da autora,

Essa concomitância de origem entre a filosofia da natureza e a filosofia em geral nos permite compreender que o fundamento da primeira é muito menos a física, entendida por uma rede de conceitos científicos empiricamente comprovados, e muito mais a ideia grega de *physis* enquanto totalidade substancial do mundo material. Essa concepção originária da natureza abre-se de imediato para uma dimensão frequentemente interpretada como metafísica, ou seja, que transcende a possibilidade de experimentação (GONÇALVES, 2006, p. 7).

Aristóteles descreve esse estranhamento com exemplos de fenômenos cósmicos, tais como “as mudanças da lua” ou “aquelas relativas ao sol e às estrelas” ou os fenômenos decorrentes do que denominava “geração do universo”. No entanto, cerca de 200 anos antes de Aristóteles, os pré-socráticos ou “physiólogos” postulam teses sobre a constituição do universo a partir de algum elemento primordial, uma



substância originária da qual todas as coisas seriam constituídas. Tales elege a água, Anaximandro, o *apéiron*, Anaxímenes, o ar e Heráclito escolhe o fogo como a “causa material” ou o princípio a partir do qual tudo nasce e tudo perece.

Com Platão e Aristóteles, inicia-se o que pode ser chamado de tradição metafísica. Alguns dos pré-socráticos, como Parmênides e Heráclito, já apontam para isso, mas com Platão e Aristóteles a ruptura é definitiva. Etimologicamente, metafísica quer dizer além da física. O pensamento metafísico passa a buscar aquele substrato que os pré-socráticos tentavam encontrar em meio às coisas além do mundo físico. Platão, o inaugurador desta tradição, formula sua famosa teoria das ideias, que concebe um mundo de formas eternas do qual os entes do mundo físico seriam cópias. Já Aristóteles concebe a realidade a partir da oposição entre matéria e forma.

O pensamento contemporâneo, em geral, se volta para a tentativa de superar a metafísica dualista, que concebe um mundo fixo de verdades eternas separado daquele das mudanças. Essa foi a tarefa de filósofos como Nietzsche, Bergson e Merleau-Ponty. Nesse contexto, também se insere o filósofo francês Gilbert Simondon^v. Inspirado pelo pensamento pré-socrático e por filósofos contemporâneos como Bergson, Simondon se dedica a pensar a realidade como processo, afastando-se do modelo da realidade estática.

Um conceito chave em Simondon é o conceito de individuação. O filósofo o formula em resposta à antiga questão filosófica que diz respeito ao modo como qualquer ‘coisa’ – um organismo animal, uma máquina, um objeto técnico, ou um ser humano – se torna o que é. Ou seja, como algo se constitui como indivíduo^{vi}.

Um dos alvos de Simondon é o que ele chama de pensamento hilemórfico. A doutrina do hilemorfismo, ideia que remonta à Aristóteles e à metafísica a partir de então - sustenta que a formação de indivíduos aconteça a partir da junção de uma matéria (*hilé*, em grego) à uma forma (*morphé*). A gênese do indivíduo, deste modo, aconteceria através do encontro de uma forma pré-dada com uma matéria, também já existente. A forma, certo modelo ideal que pode ser repetido indefinidamente, representaria uma imposição, um triunfo sobre a matéria, já que a molda de acordo



com seus próprios princípios. Este dualismo marca profundamente não só o pensamento, como a própria estética ocidental.

Para Simondon, na medida que um indivíduo existe, devem existir vários processos que façam com que ele se forme, se constitua. Forma e matéria não são suficientes para explicar a individuação. Há algo que escapa a estes dois domínios e ao qual o pensamento hilemórfico se mantém cego.

Simondon usa o tijolo - que já era exemplo para os antigos gregos da dicotomia forma e matéria - para discutir esse problema. O tijolo é composto de dois elementos diferentes: argila sem forma e o molde de fôrma. Para o hilemorfismo, a argila é considerada passiva em relação aos efeitos do molde que impõe do exterior uma forma para o tijolo.

Para Simondon^{vii}, explicar a constituição de um tijolo vai muito além da simples equação forma + matéria. A ordem microfísica da argila deve estar alinhada com as forças macrofísicas do molde para que haja um tijolo que se sustente como matéria enformada; os materiais não são eles próprios crus, pois cada um já está preparado para sua 'tarefa'. O molde introduz uma maneira de organização na transformação da argila em um tijolo. Ou seja, na constituição do tijolo é necessário estar em jogo forças energéticas que perpassam os materiais, a fôrma, e a própria atividade da máquina e do trabalhador que a manuseia.

Perceber apenas a forma e a matéria nesse processo seria considerar apenas o antes e o depois, sem ter olhos para o *processo* dinâmico de sua constituição. Para captar o processo, deve-se recuar ao que Simondon denomina de estado pré-individual. "O pré-individual não é matéria nem forma, e sim uma carga potencial"^{viii}, uma energia que possibilita que ambos - forma e matéria — funcionem em uma crescente interrelação e que continue mudando.

A condição prévia da individuação, segundo Simondon, é a existência de um sistema metaestável. Para Elizabeth Grosz, o pré-indivíduo é o centro da concepção de *ser* de



Simondon, mas não um ser composto de identidades, coisas, substâncias e sim uma ordem metaestável da qual os seres, ou melhor, os devires, se engendram.

O metaestável não é um estado de equilíbrio nem um estado de esgotamento, mas encontra-se em uma condição de tensão e potencialidade. Nem é estável nem instável, trata-se de um estado sujeito a mutação, transformação.

O sistema metaestável é dinâmico, contém energia e informação. A partir de um disparo ele é capaz de produzir uma interação onde previamente não existia uma comunicação interativa, e essa interação possibilita a troca entre energia e informação. Nelson Brissac Peixoto acrescenta que

um sistema físico está em equilíbrio “metaestável” quando certas variações podem levar a uma ruptura do equilíbrio. Essa ruptura é possível porque os elementos do sistema estão em tensão permanente. Essa tensão engendra potenciais que podem produzir uma brusca alteração, conduzindo a uma nova estruturação igualmente metaestável (PEIXOTO, 2010, p. 19).

Sendo assim, a metaestabilidade pode ser percebida em um sistema físico quando a mínima mudança em seus parâmetros (temperatura, carga elétrica...) ocorre. A menor perturbação gera uma poderosa mudança no funcionamento do sistema, capacitando sua transformação. Assim, podem ocorrer transformações irreversíveis resultantes de diferenças entre as energias potenciais.

Tal concepção não era possível na era clássica, quando apenas a estabilidade e a instabilidade, a regulação ou a ausência de regulação podiam ser concebidas. Os antigos não podiam conceber uma ordem que não fosse estável nem instável, nem *ser* nem nada.

Um sistema metaestável é sempre mais do que ele próprio, pois contém não só suas próprias potências quanto um potencial de auto transformação e mutação. São potenciais contrários, incompatíveis que requerem a criação de uma nova estrutura; o que torna o pré-individual capaz de produzir diferentes mecanismos de individuação.

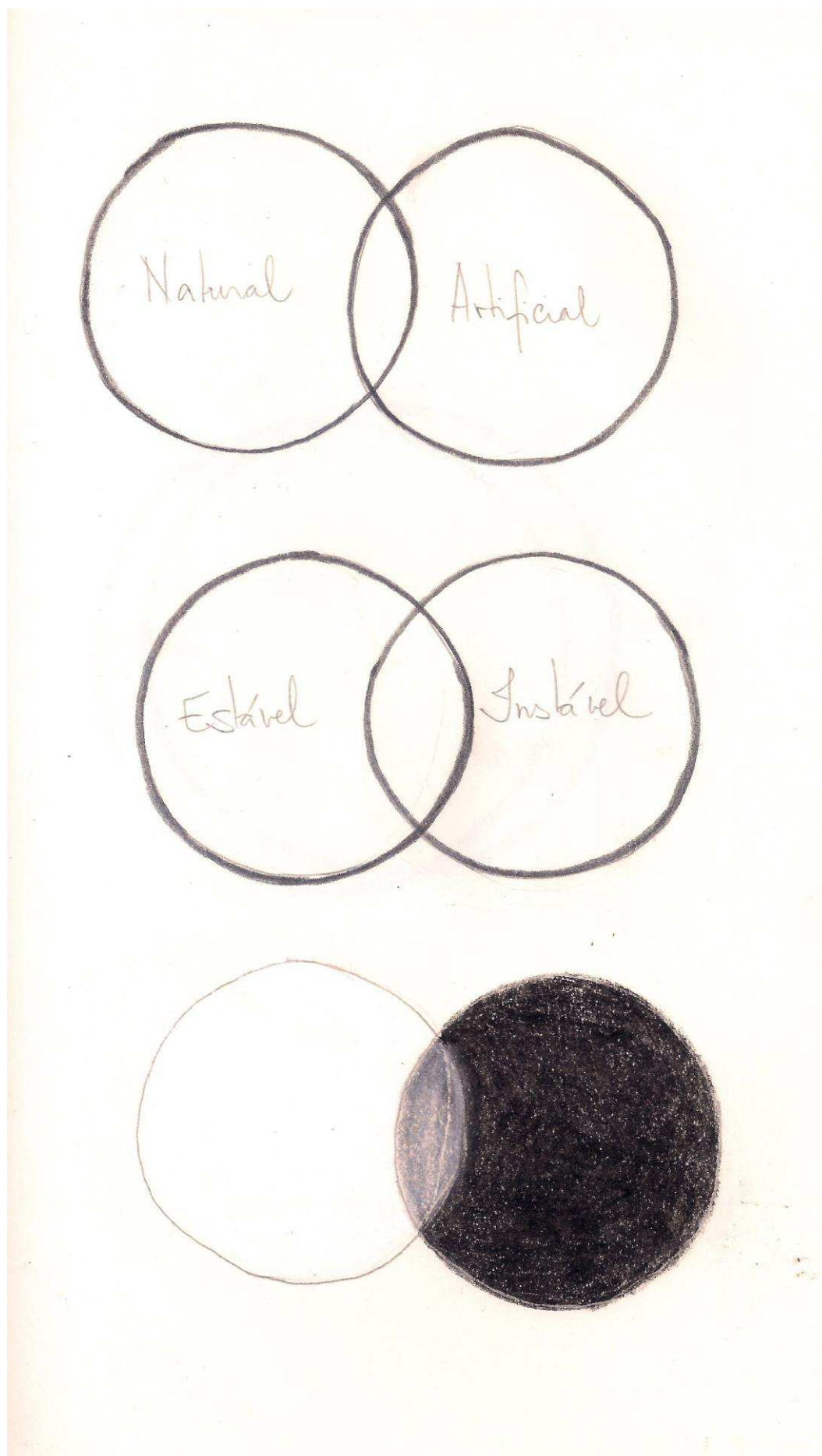


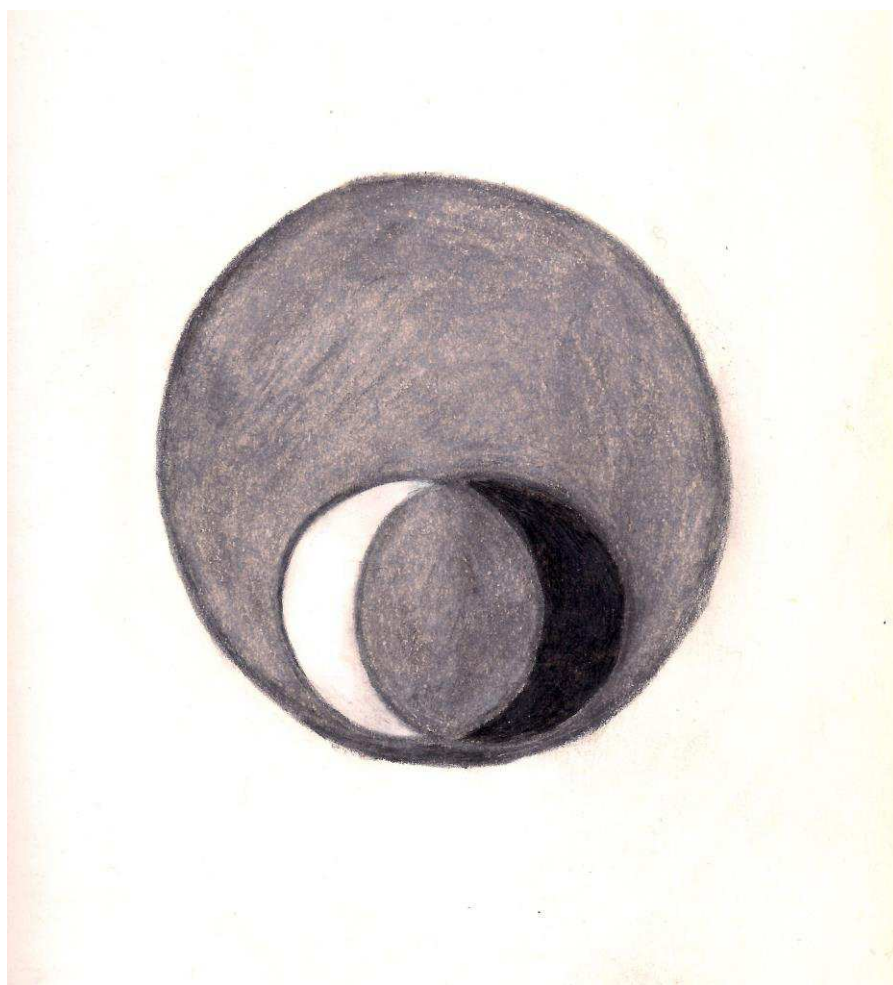
Um ponto central no pensamento de Simondon é considerar que o processo de individuação jamais termina: “Através das forças auto-organizadas do pré-individual e da intrusão de um ‘germe’, modos provisórios de resolução no pré-individual tornam-se possíveis e podem operar continuamente sem esgotar os recursos da atividade pré-individual”.^{ix} O indivíduo vivo nunca está inteiramente acabado, individualizado, mas sempre em processo e em constante intercâmbio com o meio que o cerca. O vivo conserva em si uma atividade de individuação permanente. A diferença entre o vivo e a máquina é que ele não somente se adapta ao meio, ou seja, modificando sua relação com o meio, mas sim modificando a si mesmo, ao inventar estruturas internas novas.

Uma estrutura de elementos em interação, em conexão, muitas vezes instável, assim é a vida, viva. É possível estabelecer uma série de estados e ações que funcionam como relações de força. Esses estados e ações se engancham num entrelaçamento onde os polos não cessam de se incluir, de se superar, separar e finalmente se transformar.

Energia	Esgotamento
Guardar	Descartar
Deixar fluir	Estar em alerta
Distração	Integração
Luz	Escuridão
Leveza	Densidade
Intensidade	Inércia
Submissão	Subversão
Distante	Próximo
Disjunção	Confluência
Intenso	Superficial
Contraditório	Compatível
Dobrar	Distender
Simetria	Desproporção







Perecível

Sobre o ponto de vista da criação artística, toda obra carrega algo de um estado de transformação, de impermanência, de perecível.

Obras antigas, por exemplo, são mantidas sob constante preservação e restauração, pois, sabemos que a estabilidade não é real, é só uma aparência, e as obras estão em constante troca com o meio externo.

Existe a possibilidade da deterioração física da obra pela troca com o meio e com as suas intempéries. A obra está passível a inúmeras condições deteriorantes, como

mofo, umidade, radiação luminosa, e etc. Algumas esculturas situadas em ambientes externos sofrem de um efeito corrosivo em contato com a chuva ácida. É como se a água comesse a pedra, como se devorasse com mordidas o mármore e outras pedras calcárias, que estão lentamente destruindo e dissolvendo-se.

Essa condição perecível pode ser observada, ainda por exemplo, em um pentimento^x. Os arrependimentos de Velázquez, como no *Retrato equestre do Rei Philip IV* de 1636 só se tornaram visíveis muitos anos após a execução do trabalho. As camadas superiores de tinta que foram adicionadas posteriormente pelo pintor, ganharam transparência ao longo dos anos e deixaram visível a ‘versão’ anterior das patas do cavalo. O quadro, ao expor duas imagens variantes, evidencia uma desordem ou subversão temporal, assim como seu estado de perpétua mudança.

Ambos os processos se dão em um tempo muito lento. Apesar de a vida da obra se sobrepôr ao tempo de vida do artista, e o processo de transformação exigir uma temporalidade dificilmente observável, a obra se encontra nesse estado de perecibilidade.



Escultura em Westphalia, Alemanha, fotografada em 1908 e em 1968, s.d.

Potencial energético = Potência da criação

Existe uma outra dimensão do perecível e que podemos aproximar do estado metaestável de Simondon. O perecível não entendido no sentido de deterioração e finitude, mas sim a partir de sua origem etimológica, derivada do latim “*perire*”: PER = por, através + IRE = ir. “Ir através”, é algo além do deixar de existir, que pode ultrapassar, transpor a morte de alguma forma. O perecível, nesse sentido, não é aquilo que somente acaba, mas é o que carrega a dimensão processual, carrega em si a energia potencial da criação.

Tensão e potencialidade

O que torna um trabalho perecível?

Em o *Grande Buddha*, de Nelson Felix as garras funcionam como disparador para um processo. O artista fixou seis garras de metal em torno de uma muda de mogno na floresta tropical no Acre. Na medida em que a árvore cresce, as garras penetram seu corpo. Especula-se que a árvore poderia viver aproximadamente 400 anos, sendo assim, ela seria capaz de absorver completamente as garras que desapareceriam no interior de seu tronco. A árvore, como todo vegetal e toda matéria viva, carrega a energia potencial capaz de operar a condição metaestável.





Nelson Felix, Grande Buddha, 1985

Com o trabalho de Felix podemos também recordar a definição de “corpo estranho” dada por Jean-Luc Nancy em *Corpo Fora*, que seria toda espécie de objeto, peça, pedaço ou substância introduzida de maneira mais ou menos fortuita no interior de um conjunto ou de um meio considerado homogêneo e dotado de uma regulação própria a qual o “corpo estranho” não se deixa submeter. Nancy usa como exemplo uma viga de cimento numa floresta e faz pensar então: o que seria então um corpo estranho numa construção? Seriam as gramas, musgos e árvores que crescem por entre muros ou fendas no concreto ultrapassando construções onde parece não haver terra alguma?

Artur Barrio, ao se deparar com um esgoto onde crescia erva viçosa e verdejante, escreveu em seu relato de *4 dias 4 noites*: “da morte surgia a vida no processo incrível das transformações orgânicas, assim saquei a morte no sentido da vida ou seja que as duas formavam um todo neste pequeno planeta dito azul...”

Essas plantas parecem sobreviver numa condição aparentemente inóspita, de forma “independente” ou “autossuficiente”, sem terra e somente com água proveniente de chuva, seu único sustento parece ser a luz sol.

Para Emanuele Coccia as plantas encontram vida onde nenhum outro organismo consegue:

As plantas não precisam da mediação de outros seres vivos para sobreviver. Nem a desejam. Tudo o que exigem é o mundo, a realidade em seus componentes mais elementares: pedras, água, ar, luz. Veem o mundo antes que ele seja habitado por formas de vida superiores, veem o real em suas formas mais ancestrais. Transformam tudo o que tocam em vida, fazem da matéria, do ar, da luz solar o que será para o resto dos seres vivos um espaço de habitação, um mundo. A *autotrofia* - é o nome dado a esse toque de Midas que permite transformar em alimento tudo o que se toca e tudo o que se é - não é simplesmente uma forma radical de autonomia alimentar, é sobretudo a capacidade que elas têm de transformar a energia solar dispersa pelo cosmos em corpo vivo, a matéria disforme e disparatada do mundo em realidade coerente, ordenada e unitária. (COCCIA, 2018. p.20)

Condição semelhante também acontece em *Spiral Jetty* de Robert Smithson. Em 1970, Smithson deslocou cerca de 6.000 toneladas de rocha de basalto negro e terra para formar uma espiral de 460 metros de comprimento e cerca de 4,5 metros de largura, no Great Salt Lake, em Utah. O lago foi escolhido pelo artista por suas propriedades ecológicas e geológicas incomuns, como a coloração avermelhada da água, causada pela alta presença de micróbios. A forma espiral reflete a estrutura molecular dos depósitos de sal de cristal encontrados em toda extensão do lago. Criado em uma época em que os níveis de água eram particularmente baixos, o *Spiral Jetty* foi submerso em 1972. As secas causaram a recessão do lago em 2002 e a escultura permaneceu visível desde então. Os níveis de água flutuantes e a salinidade da água remetem ao conceito de entropia sempre colocado pelo artista.

Toda a obra de Smithson perpassa a condição dos materiais, evidenciando o processo de formação, sua estruturação, sedimentação, ação geológica e industrial sofrida pela matéria e que acabam por moldar uma paisagem. O artista produz uma série de possíveis ações como suspender, inclinar e deixar cair, usando a tendência do próprio material e criando a partir de seus processos inerentes. Tudo se coloca sob o princípio da matéria conduzida por dinâmicas irreversíveis, sejam processos industriais, ruptura urbana e ambiental ou fenômenos naturais como estratificações minerais, formações geológicas e cristalização. Assim, processos



como gravitação e sedimentação adquirem função operatória, como agente no processo artístico.

Na obra *Sun Tunnels*, de Nancy Holt, os furos projetam no interior dos túneis escuros um conjunto de pontos de luz solar que estão sempre em movimento com a transitoriedade da luz do sol. O trabalho foi construído em 1976 no deserto de Utah, com quatro cilindros de concreto dispostos em forma de cruz num espaço de 26 metros de largura. Os eixos dos túneis se alinham no solstício de verão e inverno, de modo que cada túnel 'reage' de maneira diferente à luz natural; nos solstícios, os túneis enquadram o sol ao passar o horizonte no nascer e pôr do sol. Uma série de furos perfura cada cilindro que variam em tamanho de acordo com a magnitude das estrelas que representam. Holt projetou os padrões dos furos correspondendo a quatro constelações celestes. Utilizando a luz como material, uma luz que é transitória, que cria sombras e que principalmente varia de intensidade, a obra opera um movimento cíclico, lidando com as intempéries, mas logo se realinhando e retornando a forma como foi concebido.



Nancy Holt, sun tunnels, 1976

A metaestabilidade proporciona um fluxo constante entre um estado de equilíbrio e desequilíbrio e um realinhamento de estruturas. Na arte, o perecível está sempre numa condição de tensão e potencialidade.

ⁱ HERÁCLITO, fragmento DK22 B12

ⁱⁱ Tornar a nascer se refere ao conceito de metempsicose - movimento cíclico por meio do qual um mesmo espírito, após a morte do antigo corpo em que habitava, retorna à existência material, animando sucessivamente a estrutura física de vegetais, animais ou seres humanos; reencarnação. Trata-se de uma crença amplamente difundida na pré-história e na antiguidade, sendo encontrada entre os egípcios, gregos, romanos, chineses e indianos.

ⁱⁱⁱ GONÇALVES, 2006, p.8

^{iv} Ibid. p.12

^v Gilbert Simondon (2 de outubro de 1924 - 7 de fevereiro de 1989) foi um filósofo francês mais conhecido por sua teoria da individuação, uma importante fonte de inspiração para autores como Gilles Deleuze e Bernard Stiegler.

^{vi} A principal obra de Simondon se chama justamente *A individuação à luz das noções de forma e informação*.

^{vii} GROSZ, 2017, p. 173

^{viii} Ibid, p.174

^{ix} GROSZ, 2017, p. 174

^x "Pentimento" em uma pintura é uma alteração encoberta pela versão final de um quadro e que aparece com o passar do tempo. Pentimento vem do italiano *pentimenti* que significa arrependimento.

Bibliografia

COCCIA, Emanuele. A vida das plantas: uma metafísica da mistura. Florianópolis: Cultura e barbárie, 2018

GONÇALVES, Márcia. Filosofia da natureza. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

GROSZ, E. A. The incorporeal : ontology, ethics, and the limits of materialism. New York: Columbia University Press, 2017.

NANCY, Jean-Luc. Corpo Fora. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2015.

NAVES, Rodrigo. Nelson Felix. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.



PEIXOTO, Nelson B. Paisagens críticas Robert Smithson ; arte, ciência e indústria. São Paulo: EDUC, 2010.

PONTY, Maurice. A natureza. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

SMITHSON, Robert. Entropia e os novos monumentos, 1966.

WOHLLEBEN, Peter. A vida secreta das árvores. Rio de Janeiro, RJ: Sextante, 2017.

Recebido em: 15/11/2018

Aprovado em: 17/11/2018





Júnia Penna. *Corte/Mato/Mata e Aleia*, 2015. Grafite s/papel japonês e madeiras, dimensões variáveis. Fotografia Wilton Montenegro.
10.12957/concinnitas.2019.44882

ARQUITETURA DA PAISAGEM

Júnia Penna¹

Resumo: O homem ao vivenciar a paisagem é por ela ativado. Em “Arquitetura da Paisagem” investigo o modo como essa temática se manifesta na minha produção artística. Na construção do pensamento busco estabelecer conexões com concepções desenvolvidas por Anne Cauquelin, Jean-Marc Besse e Augustim Berque que refletem sobre a noção da paisagem na atualidade.

Palavras Chaves: arte contemporânea, percepção, paisagem, natureza.

LANDSCAPE ARCHITECTURE

Abstract: When people experience the landscape, they are activated by it. In “Landscape Architecture” I investigate the way this theme manifests itself in my artistic production. In the thought construction, I try to establish connections with conceptions developed by Anne Cauquelin, Jean-Marc Besse and Augustin Berque, who reflect about the notion of landscape nowadays.

Key words: contemporary art, perception, landscape, nature.

¹ Júnia Penna - Belo Horizonte, 1966. (Vive e trabalha em Belo Horizonte). Professora do Departamento de Artes Plásticas da Escola Guignard – UEMG. Doutora pelo PROGRAMA de PÓS-GRADUAÇÃO em ARTES – PPGARTES / UERJ, 2018; Mestre em Artes Visuais pela EBA/UFMG, 2003; Bacharel em Desenho pela Escola de Belas Artes-UFMG, 1991. Participa do ateliê coletivo Galpão EMBRA em Belo Horizonte entre 1989 e 1998. Em 2005 recebe bolsa da Pollock-Krasner Foundation. Entre as principais exposições individuais destacam-se *BREU*, Galeria de Arte da Cemig, BH, (2011); *Júnia Penna*, Gesto Gráfico Galeria de Arte, BH (2001). Entre as principais coletivas destacam-se *Jardim Atlântico*, Paço Imperial, RJ (2018); *Jardim Atlântico*, Colégio das Artes, Coimbra, Portugal (2017); *Projeto Planta Baixa*, (2017); Espaço Tom Jobim, Jardim Botânico, RJ (2015) *Campo Branco*, Centro Cultural Banco do Nordeste, Fortaleza (2012); *Geometria Impura*, Centro de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro (2010/11), Museu de Arte da Bahia, Salvador, MAM – BAHIA (2009) e Palácio das Artes, BH (2006).



“[...] para mim, estar na natureza é uma forma de religião imediata.” (Hamish Fulton).

Francesco Careri aponta que a atividade da arquitetura, desde o seu primórdio, provém de duas experiências distintas do homem sobre a extensão da terra. Uma delas ocupa e constrói o espaço de modo físico; já a outra resulta da movimentação e de deslocamentos de grupos humanos sobre a superfície terrestre. O ato de caminhar traduz-se então como ação que constrói “simbolicamente o espaço”. Construção nômade, efêmera, que não deixa rastros. No entanto, a maior parte das experiências e atividades humanas sobre o *substratum* da terra deixam marcas. Marcas que muitas vezes se inscrevem no ambiente como vestígios permanentes. A superfície terrestre, portanto, encontra-se em contínuo estado de transformação e a ação do homem sobre o espaço onde ele vive promove constantes modificações na “paisagem” da terra.

Na minha pesquisa plástica, paisagens naturais são referências para o desenvolvimento de proposições artísticas. Realizo também intervenções, de carácter temporário, em áreas verdes que se apresentam como territórios de respiração entre os blocos de concreto que configuram os centros urbanos. Frente a essas proposições plásticas investigo como a ideia de paisagem e de natureza atravessa um grupo de obras. Na construção do pensamento busco dialogar com reflexões que se ocupam dessas temáticas provenientes do campo da filosofia, da sociologia e da geografia.

Diante da complexidade e da amplitude desses temas na atualidade, tenho como parâmetro o pensamento do sociólogo Georg Simmel, dos filósofos Jean-Marc Besse e Anne Cauquelin e, ainda, do geógrafo Augustin Berque, que articulam olhares distintos sobre a noção de paisagem e de natureza no território da cultura, da pintura, da geografia e da filosofia. Augustin Berque prioriza o aspecto relacional da paisagem. Já Anne Cauquelin discute a ideia da paisagem como equivalente à



natureza. Jean-Marc Besse, por sua vez, entremeia filosofia e geografia ao refletir sobre o percurso da inserção da paisagem na ciência geográfica.

As aproximações entre o campo da arte e a esfera da geografia estão presentes desde o surgimento do termo “paisagem”. O pintor e o geógrafo partilham do mesmo objeto de representação: a paisagem. Jean-Marc Besse observa que “o vocabulário utilizado no século XVI, para descrever as representações geográficas, era idêntico àquele utilizado para a pintura de paisagem”.¹ Nesse sentido, o discurso geográfico é, então, muitas vezes permeado pelo léxico das artes visuais. Um exemplo é a concepção plástica que Vidal de La Blanche, fundador da Escola Francesa de Geografia, possui em relação à realidade geográfica. La Blanche compreende o *substratum* terrestre como um lugar receptivo à impressão de forças de circulação. De acordo com o seu olhar, a superfície da terra apresenta-se “como um substrato, uma espécie de massa plástica que pode acolher todas as inscrições”.¹¹ No entanto, as proximidades entre estes territórios de conhecimento e cultura não se reduzem apenas às correspondências terminológicas.

Outro campo de aproximação entre a arte e a geografia pode ser estabelecido no olhar distanciado, que gera a pintura tradicional da paisagem, bem como na representação cartográfica de um determinado território. O pintor, ao introduzir elementos naturais (rochas, árvores, rios, construções) na superfície do quadro, procura abarcar a extensão do ambiente. Tal como na representação da terra pela cartografia moderna a pintura da paisagem busca inscrever em um espaço, com limites pré-estabelecidos, o sentido de totalidade. Besse aponta que a aproximação entre a cartografia e a pintura de paisagem deve-se ao fato de que ambas as linguagens compartilham o mesmo objeto, discurso e também meios formais.

Geógrafos, filósofos e historiadores da arte concordam que a noção da paisagem surgiu no Ocidente no período do Renascimento Europeu. No entanto, Augustin Berque observa que a ideia da paisagem já se manifestava na China do século IV. Tal pensamento pode ser constatado no tratado *Introdução à pintura de paisagem*, escrito por Zong Bing. Entretanto, na concepção chinesa, a paisagem era concebida



como uma forma material, que tenderia ao espírito, distanciando-se, assim, do pensamento moderno sobre o tema.

No livro *A Filosofia da Paisagem*, de 1913, George Simmel comenta que a ideia da paisagem surgiu concomitante à um processo de transformação da maneira como o sujeito se relaciona com o sentido de totalidade. Momento em que o indivíduo se descola do todo ao seu redor e passa a exercer um olhar que o permite distanciar-se do seu entorno. Desse modo, posiciona-se diante e não mais em meio ao mundo no qual se inscreve. Identifica-se, ainda, como um ser separado do que era entendido desde os antigos por Natureza: “a cadeia infindável do que existe, dos processos de formação, transformação e aniquilação das formas e seres, articulando-se em continuidade espaciotemporal”.^{III}

A paisagem natural como referente surgiu no meu percurso artístico ainda no final da década de 1990. Foi no trabalho *Breu* – que teve o início de seu desenvolvimento em 2011, na cidade de Grão Mogol – que a questão da paisagem se afirmou como campo de interesse na minha trajetória. Naquele momento, eu já havia realizado intervenções em áreas verdes de modo a estabelecer conexões com a ambiência natural. Todavia, o desenvolvimento dos desenhos que constituem a série *Breu* consolidou a presença da abordagem da paisagem como conteúdo relevante na minha produção.



Júnia Penna. *Breu*, 2011. Caneta esferográfica s/ papel, 7 x 1,50 m. Fotografia Pedro Motta.

A gênese do trabalho foi deflagrada por uma experiência que envolve o corpo como agente perceptivo de espaços e situações. Uma experiência que se constituiu por um processo de imersão artística na região do Norte de Minas Gerais. Essa vivência foi parte integrante do projeto de pesquisa *Jequitinhonha: espaços, lugares e memórias* ^{IV}. Os desenhos que configuram a série “Breu” foram gerados no período em que frequentei por quinze dias um pequeno abrigo, ou melhor, uma cabana construída com técnicas construtivas tradicionais, nos arredores da cidade de Grão Mogol, localizada nas encostas da Serra do Espinhaço ^V, região em que o relevo está sempre presente.

A temporada nesse “lugar-abrigo” – receptáculo e laboratório para experimentações, fruição de ideias, trocas de conhecimentos e desenvolvimento de trabalhos – possibilitou o contato direto com o ambiente natural, com todas as suas adversidades. Momentos de intenso calor eram atravessados por precipitações de fortes chuvas. Além das intempéries do clima, a vegetação local impunha a sua presença. O solo sobre o qual foi erguido a “cabana-atelier” era permeado por cactos da espécie coroa de frade e, com frequência, ficava nos pés de quem vagava desatento pelo local.

Habitar ou frequentar uma cabana permite uma experiência dinâmica e fluida entre a vida, que se desenrola na área interna, com os eventos que ocorrem do lado de fora. Gilles A. Tiberghien, em uma passagem do texto *Natureza, Arte Contemporânea e Formas Arcaicas* (2010), comenta o interesse dos artistas por esta forma construção vernacular:

[...] podem-se agrupar diversas práticas de artistas que trabalham na natureza sobre o motivo geral do abrigo, e mais particularmente da cabana, que é um ponto de encontro privilegiado entre arte e natureza dado que nos reenvia para as origens da arte e da civilização invocando ao mesmo tempo o desenvolvimento da espécie e do indivíduo. A experiência da cabana é de fato uma experiência da natureza, uma maneira de ser não ao abrigo do mundo, mas fora de si. A cabana, com efeito, não fecha nem protege aquele que a habita; pelo contrário, expõe-no a ele mesmo e à natureza concebida como exterioridade.^{VI}



O ato de caminhar sozinha pelos arredores da “Cabana-Atelier” despertou em mim a consciência em relação às características geográficas do local escolhido para edificar a efêmera construção de madeira. Num determinado momento, ao longo do trajeto, me vi rodeada por imensos volumes rochosos próprio da geografia da região. Ao girar o corpo, constatei a presença desses volumes por todos os lados.

Por um instante, perceber que estava completamente circundada pelas montanhas da Serra do Espinhaço me trouxe a sensação de asfixia e um desejo enorme de transpor o anteparo estabelecido por esta cadeia rochosa. Ao mesmo tempo, irromperam uma série de memórias relativas a proximidade, que tenho com essa paisagem, pelo fato de viver em uma cidade que tem a Serra do Curral ^{VII} como marco geográfico mais representativo da região metropolitana de Belo Horizonte.

Na primeira versão apresentada o trabalho foi estruturado em 22 partes, em que cada uma delas possui 105 x 75cm. As folhas de papel foram dispostas em duas fileiras e a configuração horizontal dos desenhos enfatiza a relação com o gênero tradicional da pintura de paisagem. Qual seria então a abordagem presente nessa proposição artística? Como o trabalho se aproxima e como se afasta das questões instauradas pela história da arte, visto que a intenção presente na realização da obra não se apoia em reproduzir a paisagem natural?

Ainda assim, mesmo sem se configurar como uma representação da paisagem *Breu* estabelece uma conexão com a existência de elementos naturais sobre a superfície da terra, seja em centros urbanos – onde a sua presença manifesta-se de modo contido –, seja em paisagem mais distantes, em que a natureza ainda se apresenta como elemento predominante.

No desenvolvimento do gênero da paisagem, a prática pictórica antecipou o surgimento do termo ao instaurar um conjunto de regras, que tornou possível a representação do ambiente natural por meio de convenções estéticas associadas à invenção da perspectiva. Convenções essas que permitiram a organização dos elementos no espaço pictórico em termos de escala, dimensão, proporção e profundidade.



Anne Cauquelin aponta que a pintura tradicional do Ocidente, do século XV, concebeu a paisagem como análoga à natureza. Ou seja, a pintura de paisagem, estruturada por meio das leis da perspectiva, é dada como equivalente à própria natureza. A autora observa ainda que a imagem-paisagem, “construída sobre a ilusão da perspectiva, confunde-se com aquilo de que ela seria a imagem”.^{VIII} Isto é, a paisagem adere-se de tal modo à natureza, que o estatuto da imagem se transporta para o lugar do original.

Embora nessa abordagem exista uma aderência da ideia da paisagem, com a própria natureza, torna-se também compreensível que a paisagem é uma construção cultural fruto de transformações que trouxeram consigo a particularidade do indivíduo segregado do todo, do sentido de unicidade. Logo, a “paisagem ressurgente da natureza”, descola-se, torna-se uma parte, um recorte, sem, no entanto, desvencilhar-se da totalidade uma do que se entende como natureza. Nesse contexto, Simmel comenta que

[...] a natureza, que no seu ser e no sentido profundo nada sabe da individualidade, graças ao olhar humano que a divide e das partes constitui unidades particulares, é individualizada para ser individualidade respectiva que apelidamos paisagem.^{IX}

Desse modo, a pintura da paisagem – apesar de ser uma representação figurada – incita “o interesse por todos os aspectos da Natureza” e possui a “consistência de uma realidade para além do quadro, de uma realidade completamente autônoma”.^X

Ainda no esteio da filósofa Anne Cauquelin, a autonomia da paisagem ocorre pelo fato de a estrutura perspectiva presente na representação pictórica ser incorporada também como uma estrutura do olhar. Dirigir os olhos para o ambiente natural, dentro desse paradigma, é estabelecer um ponto de vista situado fora dele. É delimitar um enquadramento, ordenar a visão. É ver em profundidade ao determinar proximidades e afastamentos. Como seria possível, então, que a representação da paisagem, fruto do olhar humano, artificialmente construída pelas leis da perspectiva – que recorta, individualiza e fragmenta em partes o todo – se confunda, para nós ocidentais, com a própria natureza?



Na concepção de Simmel, a condição compartimentada da paisagem, que “constitui unidades particulares”, em contradição com “a singularidade da unidade impartível da natureza”, torna possível a ligação com o aspecto da totalidade na medida em que “cada porção só pode ser um ponto de passagem para as forças totais da existência”.

^{XI} Sendo assim, a paisagem apresenta-se como uma particularidade da unidade individualizada pelo olhar do artista, que segmenta o ambiente ao redor, mas, ao mesmo tempo, instaura uma potência que “reata o fragmento à ideia do todo”. Assim, os “limites inviolados” da paisagem abrigam no seu interior a amplitude dos acontecimentos naturais como também culturais.

É importante observar que o entendimento da paisagem como produção cultural não se restringe ao universo da estética:

[...] é preciso também fazer jus a outros olhares culturais lançados sobre a natureza, a outros universos de significação, a outros conceitos e a outras práticas que, tanto quanto a estética são investidas no território (investidas no sentido mais literal do termo).^{XII}

Portanto, não se pode deixar de indagar sobre a ótica em relação ao tema proveniente de outros campos do conhecimento, como também da experiência espiritual e religiosa do ser humano, que, por vezes, confluem ou se afastam da visada da arte.

O trabalho *Breu*, de algum modo aproxima-se do gênero da paisagem caro à história da arte. Entretanto, o aspecto fracionado da configuração da imagem não remonta a um único ponto de vista. A sequência, constituída por partes desencontradas, interrompe a linearidade do horizonte. Esse desmembramento da imagem impede ao olhar o desenvolvimento de um percurso contínuo sobre a extensão formada pelos papéis distribuídos de modo sequenciado. A fluência do olhar, ao ser interrompida, distancia-se da atitude contemplativa característica de um espectador posicionado no topo de um belvedere. Os fragmentos embaralham a referência espaço-temporal e a imagem gráfica aproxima-se de um quebra-cabeça em que as peças não se encaixam.

Ver e olhar são atitudes distintas. No artigo *Notas sobre a paisagem, visão e invisão* (2008), a artista Karina Dias aponta o ver como um fenômeno fisiológico inerente à



condição humana, pois “basta abrírmos os olhos para vermos”. Diferente da ação de ver, o olhar manifesta-se como um “ato intencional”; portanto, apresenta-se como uma atitude de fixar os olhos em determinado ponto. É uma ação intencional que culmina em eleição. Nesse viés, Sérgio Cardoso aproxima a atitude de ver a um deslizamento horizontal, homogêneo e associado a “um movimento que nos lançaria numa visão panorâmica”. O autor estabelece também uma conexão do olhar com a verticalidade que, por meio de um ato, “rompe com a linearidade do campo do ver, fissurando assim a sensação ilusória de totalidade”.^{XIII}

A paisagem montanhosa de *Breu* afirma-se como construção. Uma construção que instaura sentidos que ultrapassam a simulação de uma situação. Afirma-se em concordância com a concepção de Besse de que a noção de paisagem não se reduz à representação. A ligação com a realidade objetiva de reprodução da natureza encontra-se no trabalho desfacelada. No entanto, é desnecessário negar que existe um desejo de conexão com o contexto natural. O que seria, então, a natureza? Uma realidade ou uma concepção humana? Na perspectiva de Simmel:

[...] se designarmos algo de real como natureza, pretendemos então mencionar ou uma qualidade interna, a sua diferença perante a arte e ao factício, frente a algo ideal e histórico; ou que ele deve figurar como representante e símbolo daquele ser conjunto (...).^{XIV}

Correntes representativas do pensamento geográfico compreendem que “a natureza só existe porque é percebida, pensada e concebida pelo homem”. O mundo compreendido pelo “desenvolvimento da sensibilidade e da razão humana torna-se real”.^{XV} Porém, a questão vai além da relação humana com a “natureza”. A terra com seus elementos – árvores, montanhas, vegetações, rios e mar – existe independente da percepção humana e da sua relação com eles. Sendo assim, a natureza deve ser compreendida:

[...] como criação do homem a partir de sua interação com o ambiente, mas sem por isso negar a sua realidade objetiva e pré-existente à humanidade, fator essencial para a existência do homem, que por vezes esquece que pertence ao mundo natural.^{XVI}

Jean-Marc Besse (2014) não concebe a natureza como criação humana. Na sua perspectiva o homem é um ser pertencente a ela. Desse modo, ela não é definida por



ele nem para ele. Manifesta-se no próprio homem como também nos elementos que estão no seu entorno. O autor considera que a natureza, quando definida pelo homem, manifesta-se como cultura que traduz a maneira em que o ser humano percebe, organiza e concebe o mundo. De qualquer modo, é inegável que a natureza existe independente do ser humano e também que ele é parte integrante dela. A natureza está presente em sua própria fisiologia (MARIA, 2010).

O ponto de vista recuado, caro à pintura tradicional da paisagem, evidencia a ruptura do sujeito com o objeto que mencionei anteriormente. Nos quadros de Peter Brueghel (1564-1638), o artista faz um comentário topográfico do mundo e também sobre a maneira como o homem utiliza o espaço terrestre. Nas suas pinturas o olhar distanciado é pontuado não apenas pela distribuição dos elementos, que estruturam a pintura a partir do plano do fundo, mas também na recorrência da presença de um observador localizado no primeiro plano, que dirige seu olhar em direção ao panorama terrestre. O recurso pictórico vai além de uma estrutura compositiva:

Não basta dizer que a paisagem bruegheliana é a expressão gráfica do antigo tema da Terra 'vista do alto'. Trata-se de entender que, nesta encenação, a superfície da Terra é deliberadamente representada como uma imagem a ser contemplada. A Terra (...); ela própria é concebida e apresentada como espaço do qual é preciso se afastar, ou em relação ao qual é preciso se elevar para apreendê-la como imagem.^{xvii}

Assim, a experiência que suscitou o desenvolvimento de *Breu* difere-se do recuo diante de uma situação. Ao me encontrar circundada pela cadeia de montanhas da Serra do Espinhaço percebi a potência da formação rochosa. Embora os primeiros estudos gráficos tenham partido de um olhar que vê ao longe, busquei traduzir no desenho uma experiência que apreende o mundo para além da visão. Na vivência do ambiente natural, ainda que a separação sujeito-objeto tenha permanecido, fui atravessada pela forte presença da serra. Uma experiência sensória proveniente de uma imersão no contexto do lugar. Mesmo distante e infinitamente pequena, em relação ao relevo do local, imprimiu-se a impressão de proximidade com uma estranha a sensação de perceber as montanhas quase de modo tátil. De ser tocada e de, ao mesmo tempo, tocar os volumes ao meu redor, ou melhor de ser impregnada por eles.



Quanto a esses aspectos, Georg Simmel aponta a existência de uma correspondência entre o olhar da paisagem e a percepção estética. Correspondência essa que o autor considera o *Stimmung* da paisagem, conceito que compreende uma atmosfera e um modo particular de perceber, “uma tonalidade afetiva”. Sendo assim, mesmo que acoplado à ideia de paisagem “exista” um *a priori*, ela é fruto de uma relação entre uma objetividade física e um olhar que a percebe, a apreende e a enquadra. Desse modo, a “atmosfera” de uma paisagem, no olhar de Simmel, “diz respeito à apreensão de algo que não está completamente isolado daquele que a percebe, e nem completamente no interior deste, como se fosse mera projeção de uma experiência interna, de uma história pessoal”.^{xviii}

O *stimmung* da paisagem não seria então constituído por uma experiência objetiva. Vera Pallamin comenta que na experiência da paisagem existe “um momento fenomenológico constituído”.^{xix} Portanto, a percepção da paisagem é fruto de um fenômeno em que a concretude do real é desfeita pelo olhar que impregna o “visto” de sentidos. A autora destaca ainda a aproximação entre o *stimmung* e o pensamento referente à estrutura da percepção, desenvolvido Merleau-Ponty, em que o autor descarta a separação sujeito-objeto, pois é no contato do corpo com o mundo que os sentidos são produzidos no território sensível.

Augustin Berque também concebe a paisagem como um evento relacional no qual ela “articula o lado objetivo do mundo, isto é, ela se reporta a objetos concretos os quais existem realmente ao redor de todos nós (pedras, montanha...) e o lado subjetivo, singular e íntimo de cada observador”.^{xx}

As relações que podem despontar no contato com o trabalho “Breu” surgem na esfera de uma presença corpo-mundo, que produz constantemente “sentido no sensível” (MERLEAU-PONTY, 1984). De acordo com Vera Pallamin, para Merleau-Ponty o “sentido do percebido provém de uma estruturação dinâmica e de conjunto estabelecida entre aquele que percebe seu ambiente, seu campo de presença”.^{xxi} Desse modo, as dimensões do trabalho – tanto na conformação horizontal, como na vertical – foram norteadas pela extensão, amplitude e potência da paisagem, que abarca o indivíduo em contato com ela. Não se trata de tentar reproduzir o



irreproduzível, mas de construir, por meio da imagem gráfica, um território de presença em que os sentidos do trabalho podem ser apreendidos não apenas pelo campo da visão. Deslocar-se ao longo da horizontalidade do desenho ou postar-se diante dele, na configuração vertical, agrega a noção de proximidade. Paradoxalmente, amplitude e limite coabitam no território de abrangência do trabalho. Mais que um horizonte, o desenho apresenta-se como um anteparo para a visão.

Vivenciar o mundo promove experiências diferenciadas, às vezes, com tal intensidade, que deixam marcas profundas, ora na fisicalidade do corpo (que se consolidam como cicatrizes), ora sedimentam-se em camadas escondidas por trás de sentimentos e memórias. Em Grão Mogol a experiência foi da ordem da potência. O relevo acidentado fez-se presente desde a estrada que conduz à cidade. Recordo-me bem do momento em que a paisagem ao meu redor cristalizou-se, afirmou-se, deu-se a ver de fato diante de mim e, também, em mim. A paisagem, mais que prefigurar-se diante dos meus olhos, assegurou a existência da natureza.

É importante observar que a percepção da paisagem não nos dá jamais a ver por inteiro. Além da parte visível, existem outros lados. Ou melhor, vários lados daquela montanha, das montanhas, como também da montanha de *Breu*. Mesmo que a princípio o desenho possa apresentar-se apenas como uma “vista”, trata-se, na verdade, de algumas “vistas”. Não no sentido cezariano ou cubista, que intenta dar a ver as várias faces de um mesmo objeto ou situação em um plano bidimensional. Diante do trabalho são possíveis vários pontos de vista, pois permite um campo amplo de projeções. Talvez isto explique a presença de áreas totalmente escuras, sem formas definidas, que participam da estrutura do desenho. Nessas partes existem apenas camadas e camadas de tinta, que, sobrepostas, formam uma extensa superfície preta.

A introdução de áreas escuras em meio a imagens, que remetem à montanhas e estruturas rochosas, pode ter sido motivada por uma situação vivida. No meio da estadia em Grão Mogol, por exemplo, deparei-me com um aviso preso na parede de uma das farmácias da cidade, informando que a Companhia Vale do Rio Doce estava



convocando funcionários para trabalhar. Não consegui maiores informações sobre a nota ali depositada, mas, de imediato, constatee uma evidência: o norte de Minas era mais um dos focos de interesse para a extração mineral. Tal fato não seria novidade na região, pois a exploração de pedras faz parte do contexto e do imaginário da cidade, visto que a atividade de mineração de diamantes foi intensa na região, no século XVIII, quando se vendia pedras. Expressões como “fui tocaiado” ainda aparecem na fala de alguns moradores, pois nos primórdios da mineração de diamante a atividade era exercida muitas vezes de modo clandestino.

A atmosfera de se estar fora da lei ainda permeia o universo dos “homens” que comerciam, nos dias de hoje, cristais, entre outras pedras. Em 1786, o Administrador Geral comentou que

[...] os únicos senhores deste lugar são os garimpeiros. Eles fazem o que querem, e tem-se apoderado dos córregos diamantinos em grande multidão a muita força de armas, e estão tão desaforados, que até vão às povoações buscar mantimentos e traficam publicamente.^{XXII}

Desse modo, assegurar o sentido de “natureza” na paisagem também aponta a transformação do ambiente “natural”, isto é, aquelas que ocorrem por meio de acontecimentos, provenientes de processos naturais, como também modificações decorrentes da intervenção humana sobre a superfície da terra. Muitas vezes a atitude humana promove de modo agressivo a devastação dos meios naturais.

Retorno neste momento à questão da configuração de *Breu* no espaço expositivo como um dos elementos geradores de sentido, pois é importante comentar que o trabalho se encontra em processo de desenvolvimento e de transformação. Além de possuir mais de uma maneira de ocupar o ambiente, a cada apresentação novos desenhos podem ser agregados ou até mesmo retirados na versão. Exposta na Galeria da Faculdade de Artes Visuais da UFG, em 2013, a horizontalidade do trabalho foi substituída por uma ocupação vertical, que evidenciou a densidade do volume gráfico do desenho. O trabalho ganhou “peso”. A disposição dos desenhos na galeria privilegiou a altura do pé direito da parede ao invés da extensão. Neste modo de ocupar o ambiente, a textura gráfica dos desenhos parecia confrontar fisicamente o visitante da mostra.



A dimensão, como dado conceitual do trabalho, instaura uma possibilidade de contato em que o corpo é permeado pela situação na qual se encontra. O visitante é também caminhante. Nas duas configurações de *Breu*, apresentadas até o momento, a intenção de constituir sentidos pelo envolvimento físico do espectador manifesta-se de modo afirmativo. Este envolvimento pretende ser ainda maior com a expansão do trabalho. De tempos em tempos realizo novos desenhos para serem agregados à obra. A intenção é, em algum momento, ocupar todo o ambiente expositivo com o trabalho. Do teto ao chão, de um lado a outro, de modo a preencher todas as paredes da sala de exposição.

Uma experiência que, por meio do envolvimento corporal, possa dar espaço para o surgimento de memórias, projeções, associações, enfim, construir um ambiente que proporcione ao espectador a possibilidade de conceber um olhar próprio, que amplie os sentidos da proposição artística.

A intenção de ocupar todas as paredes do ambiente expositivo com “relevos montanhosos” me sugere uma aproximação com o envolvimento do espectador presente na tecnologia do cinerama. Os únicos cinco filmes produzidos, entre 1952 e 1958, para o cinerama promoviam um envolvimento do espectador no interior do filme. A imagem era projetada por três projetores sincronizados, formando um mesmo panorama na tela côncava, que cobria toda a parede. A potência visual era acompanhada pela intensidade de um som multidirecional. Os filmes registravam geograficamente os quatro cantos do mundo e proporcionavam ao espectador, sentado em uma poltrona de cinema, deslocar-se, ou melhor, “a viajar” por todos os continentes da superfície terrestre.

O cinerama propiciava uma imersão na imagem virtual da paisagem filmada. João Luiz Vieira comenta que a experiência proposta por essa tecnologia possibilitava o engajamento sensorial e, pode-se dizer também, corporal do espectador com o filme na medida em que era transportado para dentro da imagem tal como um personagem. Uma experiência que pode ser definida “como um verdadeiro realismo imersivo”.^{XXIII}



A perspectiva aérea, tônica dos filmes destinados ao cinerama, incluía o impulso de querer dominar a paisagem por meio de um olhar que almejava abarcar todo o panorama mundial. Necessário ressaltar que esses filmes produzidos pelos Estados Unidos da América, após a Segunda Guerra Mundial, não deixam de incluir a visada de um país vitorioso.

O turismo virtual proposto pelos filmes inscrevia, em algum momento, o espectador diretamente no que João Luiz denomina de mobilidade “cinerâmica”, que tornava possível a sua “locomoção” por meio de aviões, carros, trens, barcos e até por mesmo gôndolas. Já a ideia de deslocamento presente no trabalho *Breu* está associada à experiência concreta do ato de caminhar.

No cinerama o sujeito movimenta-se “para o interior sempre expansivo da imagem” de um campo visual em profundidade, ao passo que na situação proposta em *Breu* o espectador desloca-se lado a lado com as “montanhas” gráficas. Diferente da experiência dos cinco filmes panorâmicos do cinerama, em que o sujeito “sobrevoa” a paisagem, diante dos desenhos o visitante é quase tocado por eles. Assim, a “silhueta montanhosa” não se refere à uma paisagem sublime, que remete à imagem de um paraíso natural. As texturas são densas e ásperas e a aparente ordem é quebrada pela presença abrupta de áreas escuras.

A paisagem das Minas, como também das Gerais, não se aproxima da realidade exuberante de algumas regiões do Brasil. No estado mineiro, que é parte interior do território brasileiro, ela é áspera e em momentos muito árida. Desse modo, a “silhueta montanhosa” do trabalho não remete à imagem de um paraíso natural. A densidade das texturas que constituem a massa gráfica quase gera aspereza e o “volume” pode ser um tanto opressor.

No campo de possibilidades associativas e da construção de sentidos não está em jogo o anseio de retorno ao estado selvagem da floresta, tal como na produção modernista brasileira em que o olhar voltado para a selva tornou-se uma possibilidade. Ou mesmo, como comenta João Luiz Vieira, um desejo nacionalista de “vencer a dominação cultural pela incorporação de dimensões nativas”.



Corte/Mato/Mata



Júnia Penna. *Corte/Mato/Mata*, 2015. Grafite s/papel japonês e madeiras, dimensões variáveis. Fotografia Cláudia Tavares.

O desejo de caminhar por paisagens em que a presença da vegetação seja preponderante atravessa a minha biografia. Caminhar sem grandes pretensões ou percorrer áreas verdes em busca de algo sem definição prévia, deslocar-me com olhar direcionado ou me deixar ser abarcada por alguma situação são atitudes que, em muitos casos, deflagram o surgimento de uma proposição artística ou instauram alguma questão a ser investigada. Caminhar sem compromisso pelas aleias do Jardim Botânico do Rio de Janeiro, mas atenta aos acontecimentos, proporcionou o surgimento das obras *Corte/Mato/Mata* e *Aleia*.

Os trabalhos foram desenvolvidos no período da residência artística *ProjetoPlantaBaixa*, no Jardim Botânico da capital carioca, entre abril e agosto de 2015. No final da temporada de imersão eles foram apresentados em uma mostra coletiva no Espaço Tom Jobim.^{xxiv} No processo de elaboração dos trabalhos, situações e ocorrências do cotidiano do Jardim Botânico foram observadas, apropriadas e retrabalhadas. A experiência deu origem a um conjunto de três esculturas e uma série de três desenhos destinados a ambientes interiores, que mencionam paisagens exteriores, processos de organização e manutenção do espaço.

É Importante ressaltar que os jardins, desde sua remota origem, carregam consigo a ideia de abrigarem a tranquilidade e de propiciar estados meditativos. Destinam-se ao prazer e ao ócio. Separados do contexto da cidade guardam a presença ou memória da natureza. Apresentam-se como um dentro-fora, mas também como um fora-dentro. Nesse lugar-jardim, a natureza persiste. Contudo, a sua configuração é dada por meio de procedimentos seletivos, que elegem e modelam os elementos que participam da ambiência. Interposto entre a cidade e a amplitude do ambiente natural, salvaguarda os homens dos malefícios provenientes da selvageria dos centros urbanos e dos perigos da natureza. Dentro do limite de seus espaços o horizonte longínquo, característico da paisagem, não participa e a sua “fruição apresenta-se como parte de um pedaço escolhido da natureza, e não sua metáfora condensada”.^{xxv}

Como “dobra fora do mundo” o jardim, além de permitir o lazer e o exercício da liberdade, pode ser visto como um lugar de conhecimento. Anne Cauquelin destaca o “Jardim de Epicuro” como uma “metáfora para uma filosofia, sabedoria de uma vida ao abrigo das tempestades do mundo”.^{xxvi} No campo do desenvolvimento do conhecimento, os Jardins Botânicos ocupam lugar de relevo. Seu surgimento, na Europa do século XVI, atrela-se ao estudo de ervas medicinais e, por consequência, formam-se as primeiras coleções de plantas com fins científicos.

O Jardim Botânico do Rio de Janeiro, desde sua fundação, em 1808, abrigou a diversidade de espécies vegetais. Mudanças provenientes de outras colônias de



portuguesas eram ali cultivadas. O interesse *a priori* era encontrar meios para aclimatar plantas de proveniência estrangeira, com o intuito de produzir rentabilidade econômica. Todavia, o processo de cultivo dos vegetais requer trabalho. Observações e experiências conduzem ao desenvolvimento científico, porém, nenhuma evolução seria possível sem um trabalho que envolvesse um dispêndio da força humana. A ação física é parte capital na produção do plantio. Ainda hoje, a manutenção do Jardim Botânico do Rio de Janeiro, mesmo utilizando a tecnologia avançada disponível, despende da força física por grande parte dos funcionários que ali trabalham. Foi então a atenção aos processos de manutenção do Jardim que desencadeou o surgimento do trabalho *Corte/Mato/Mata*.

No período da residência transitei várias vezes pelas aleias do Jardim Botânico sem objetivo predeterminado. No início apenas observava e experimentava os acontecimentos do lugar. Nas frequentes caminhadas, deparei-me com o corte de uma enorme árvore-de-contas, com o diâmetro aproximado de 1,40m, que se encontrava doente, na eminência de cair. O corte dessa árvore foi um empreendimento longo e exigiu grande esforço por parte dos funcionários envolvidos na empreitada. Mesmo com a ajuda eficaz do aparelho de motosserra era perceptível o enfrentamento físico necessário para a realização da missão: cortar a árvore.

Num primeiro momento, cortes horizontais fatiaram o tronco em rodela. Em seguida, as lâminas espessas foram subdivididas em pedaços menores, com cortes precisos que deram origem a imprecisos cubos de madeira. Selecionei, então, alguns tocos cortados e recortados e pedi à equipe que fizesse algumas novas incisões, com a intenção apenas de evidenciar a inclinação sutil promovida pela direção oblíqua do corte. No entanto, a face externa do tronco foi preservada. Retiramos apenas as suas cascas, mantendo assim a memória da forma original e a textura da árvore. Nas demais faces, impôs-se a ação afirmativa dos talhos realizados, com a ajuda da máquina.

O gesto decidido indica determinação. A dimensão e a solidez do tronco exigiram intensidade na força empregada na realização dos cortes, que pretendiam pôr a



árvore abaixo. Nesse caso, uma atitude necessária. Os tocos de madeira recolhidos de árvores diversas deram origem ao trabalho *Corte/Mato/Mata*: um conjunto constituído por três esculturas em que as partes são organizadas na superfície do chão de modo a remeter à memória da árvore que lhes deu origem. Ora referem-se à verticalidade dos troncos, indicando o seu largo diâmetro, ora sugerem árvores estreitas, quando tombadas na posição horizontal. A disposição dos fragmentos e a distância entre eles evidenciam o corte. É importante destacar a presença do grafite ou da barra de óleo que em determinados momentos cobrem uma das faces dos fragmentos das árvores, que compõem o conjunto. Esses materiais são usados nas superfícies dos tocos, com o intuito de enfatizar o desenho produzido pela ação do motosserra na madeira.

Memórias e vestígios coexistem em *Corte/Mato/Mata*. O tempo se faz presente na matéria orgânica ao imprimir suas marcas. A árvore cresce e se desenvolve, mas também sofre com as oscilações do clima e com os acontecimentos ao seu redor. Tudo isso deixa rastros, que indicam sucessivos eventos ao longo do tempo. Entretanto, o registro do desenvolvimento das árvores, visível por meio de seus anéis de crescimento, é subtraído pela incisão da máquina, que grava na madeira o percurso da lâmina do motosserra de modo a transformar o desenho original do interior dos troncos. O que parece estar em jogo nesse conjunto de esculturas são potências dos elementos naturais, da ação do tempo e das atividades humanas.

As esculturas ocupam o plano horizontal e, ao mesmo tempo em que se comunicam entre si, estabelecem um diálogo com a série *Aleia*, constituída por três desenhos de grandes dimensões. No conjunto de desenhos, o grafite sobre papel japonês dá origem a imagens gráficas que, por sua escala e ocupação espacial, remetem à verticalidade das palmeiras-imperiais. O visitante que transita entre as esculturas situadas no chão é abarcado pela verticalidade dos desenhos, que podem promover de modo veloz um deslocamento do olhar em direção ao alto ou vice-versa. De qualquer modo, a ideia de que existe algo acima está presente no imaginário das palmeiras-imperiais, cujo plantio tornou-se comum no Rio de Janeiro, em meados do século XIX, afirmando-se como símbolo do Império.



As proposições artísticas que realizo são frutos da minha vivência no mundo. Nesse sentido, busco abordar a paisagem não como objeto para a representação mas, como um meio para ativar memórias e experiências, como também um lugar que acolhe a projeção de imagens. É importante observar que a carga de informações presente nas proposições adquire novos contornos cada vez que os trabalhos que são expostos, pois ela “só adquire valor em relação à resposta de um receptor, e somente então se organiza realmente como um significado”. O espectador é de fato um “centro ativo de uma rede de relações inesgotáveis”.^{xxvii} Ainda, a compreensão de um espectador que entra em contato com as obras em momentos distintos pode também se modificar, visto que “no mesmo rio entramos e não entramos; somos e não somos”.^{xxviii}

ⁱ Besse, 2006, p. 17.

ⁱⁱ Ibidem, p. 68.

ⁱⁱⁱ Simmel, 2011, p. 42.

^{iv} O projeto de pesquisa Jequitinhonha: espaços, lugares e memórias, proposto pelo Centro de Pesquisa da Escola Guignard-UEMG, foi idealizado pela artista e professora Solange Pessoa, sob minha coordenação, e contou com a participação de cinco alunos pesquisadores. A pesquisa foi financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais – FAPEMIG e constituiu-se por três etapas, englobando viagens, construções tridimensionais, proposições arquitetônicas, experiências espaciais e poéticas plástico-visuais, atividades coletivas e interdisciplinares, intercâmbios diversos, registros e apresentação dos trabalhos realizados.

^v A Serra do Espinhaço consiste por uma cadeia montanhosa com mais de 1000 km de extensão que atravessa Minas Gerais em direção a Bahia.

^{vi} Tiberghien, 2010, p. 6.

^{vii} A Serra do Curral integra o maciço da Serra do Espinhaço. É o limite leste do município de Belo Horizonte. Seu nome alude a Curral del Rei, primitiva designação da localidade onde foi erigida, em 1897, a capital de Minas Gerais, Belo Horizonte.

^{viii} Cauquelin, 2007, p. 38.

^{ix} Simmel, op. cit, p. 42

^x Cauquelin, op. cit, p. 37.

^{xi} Simmel, op. cit, p. 6.

^{xii} Besse, op. cit, p. 62.

^{xiii} Novaes, 1999 apud Dias, 2008, p. 134.

^{xiv} Simmel, op. cit, p. 5.

^{xv} Maria, 2010, p. 18.

^{xvi} Ibidem, p. 19.

^{xvii} Besse, op. cit, p. 31.

^{xviii} Pallamin, 2015, p. 46.

^{xix} Ibidem, p. 47.

^{xx} Dias, 2008, p. 131.

^{xxi} Pallamin, op.cit, p. 48.

^{xxii} O comentário do Administrador Geral da província está disponível em:

<<http://www.graomogol.com.br>>.

^{xxiii} As informações referentes ao cinerama tiveram como base a palestra proferida pelo Professor Dr. João Luiza Vieira, Sensações Corpóreas: realismo imersivo e salas de cinema, em 2014, no Museu de Arte do Rio – MAR, como parte do programa MAR na Academia. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=izdjQL5Y5_4>.



xxiv A residência artística ProjetoPlantaBaixa, sob coordenação de Malu Fatorelli, fez parte das atividades do doutorado. Participaram também as artistas e doutorandas Débora Mazloum, Nena Balthar e Susana Anágua.

xxv Cauquelin, op. cit, p. 65.

xxvi Cauquelin, op. cit, p. 62.

xxvii Eco, 1976, p.175.

xxviii Heráclito, 1980, fr.49a.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BESSE, Jean-Marc. *Ver a terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia*. Trad. Vladimir Bartalini. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CARERI, Francesco. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. Trad. Frederico Bonaldo. São Paulo: Editora G. Gill, 2013.

CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. Trad. Marcos Marciolino. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

DIAS, Karina. Notas sobre paisagem, visão e invisão. In: *Visualidades*. Revista do Programa de Pós-Graduação de Mestrado em Cultura Visual - FAV / UFG. [Online], n. 1 e 2, v. 6, p. 129-141, 2008. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/VISUAL>>. Acesso em: 20 nov.2017.

ECO, Humberto. *Obra Aberta*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

GRÃO Mogol. Comentário do Administrador Geral da província. Disponível em: <<http://www.graomogol.com.br/>>. Acesso em: 06 mar.2018.

HERÁCLITO. Fragmentos. Edição bilíngue. Trad. Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1980.

MARIA, Yancy Ladeira. *Paisagem: entre o sensível e o factual. Uma abordagem a partir da geografia cultural*. Dissertação de mestrado. Área de concentração: Geografia Humana. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – USP/SP, 2010.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

MUSEU de arte do Rio. Curso *O Espectro Cinematográfico* - Prof. João Luiz Vieira. Publicado em 29 de dez de 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=izdjQL5Y5_4>. Acesso em: 20 nov.2017.

PALLAMIN, Vera. Fenomenologia, paisagem e arte contemporânea. In: *Paralaxe*, [online] v. 3, n. 2, p. 44-61, 2015. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/paralaxe/about/editorialTeam>>. Acesso em: 14 dez.2017.



SIMMEL, Georg. *Filosofia da Paisagem*. Universidade da Beira Interior. Covilhã, 2009.
In: SERRÃO, Adriana Veríssimo (Coord.). *Filosofia da Paisagem – uma antologia*.
Lisboa, Trad. A. V. Serrão et al.. Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011.

TIBERGHIEU, Gilles A. *Natureza, Arte Contemporânea e Formas Arcaicas*. Trad. José
Casquilho. Dicionário Crítico de Arte, Imagem, Linguagem e Cultura. Disponível em:
<<http://www.arte-coa.pt>>. Acesso em: 04 out.2017.

Recebido em: 16/11/2018

Aprovado em: 18/11/2018



A PRODUÇÃO DE **RESISTÊNCIA** DAS PRÁTICAS CONCEITUALISTAS
LATINO-AMERICANAS: uma perspectiva **decolonial** sobre o estudo da **arte**¹

Lara Carpanedo Carlini²

Resumo: Tendo em vista o debate sobre a permanência da matriz colonial do poder na América Latina e as contribuições de autores como Mari Carmen Ramírez, Walter Mignolo e Michel Foucault, buscamos sustentar a perspectiva de que as práticas conceitualistas latino-americanas produziram resistência frente essa matriz, disparando processos de decolonização da arte, do ser.

Palavras-chave: Conceitualismos latino-americanos; Decolonialidade; Resistência.

THE PRODUCTION OF **RESISTANCE** OF **LATIN AMERICAN**
CONCEPTUALIST PRACTICES: A **Decolonial** Perspective on the Study of **Art**

Abstract: Considering the debate towards the permanence of the colonial matrix of power in Latin America and the contributions of authors like Mari Carmen Ramírez, Walter Mignolo and Michel Foucault, we seek to sustain the perspective that Latin American conceptualist practices would produce resistance against this matrix, firing processes of decolonization of art, of being.

Keywords: Latin American conceptualisms; Decoloniality; Resistance.

¹ Desenvolvemos esse artigo a partir da dissertação de mestrado homônima defendida junto ao Programa de Pós Graduação em Artes (PPGA) da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) em 07 de junho de 2018, trabalho realizado com o apoio da CAPES.

² Mestra em Artes pelo PPGA – UFES, possui graduação em Artes Visuais pela mesma Universidade e desenvolve pesquisa sobre arte conceitualista latino-americana, abordando uma perspectiva descolonial sobre o estudo da arte. É integrante do grupo de pesquisa “PLACE”, coordenado pela Professora Doutora Gisele Barbosa Ribeiro, sua orientadora.



“Os índios padeceram e padecem – síntese do drama de toda a América Latina
– a maldição de sua própria riqueza”³

“[...] mas ainda não conseguimos corrigir nossa mania de sonhar acordados e esbarrar em tudo,
e certa tendência à ressurreição inexplicável”⁴

A América Latina compartilha uma história repleta de saques, golpes e silenciamentos. No entanto, o que se pretende sustentar nesse trabalho é que, ainda que as narrativas históricas não contemplem a resistência de nosso povo da mesma maneira com que se dedicam a legitimar valores e procedimentos hegemônicos incutidos em nossa cultura, não são poucas as manifestações artísticas⁵ que fazem explodir e modificar as forças de dominação que nos subjugam.

O estabelecimento de uma matriz colonial do poder, presente desde, como disse o pesquisador argentino Walter Mignolo, a invenção de América⁶, seria responsável pela continuação de um domínio que surge com o Renascimento, cuja concepção de mundo moderna/colonial fora inaugurada com o novo circuito comercial que ligou o Mediterrâneo ao Atlântico.

Assim como a ideia de América teria sido inventada, inventou-se também as tradições europeias – e as não europeias que coexistiram antes de 1500, “que a modernidade devia ocupar-se de substituir pela conversão, civilização e, mais adiante, o desenvolvimento”⁷. Esse projeto de dominação atuaria em, pelo menos,

³ Galeano, 2010, p. 76.

⁴ Vale retomar desde “Levamos quinhentos anos aprendendo a nos odiar entre nós mesmos e a trabalhar de corpo e alma para a nossa perdição, e assim estamos; mas ainda não conseguimos corrigir nossa mania de sonhar acordados e esbarrar em tudo, e certa tendência à ressurreição inexplicável” (Galeano, 2018, p. 329).

⁵ Dentre elas, destacamos as práticas conceitualistas latino-americanas, que se desenvolveram principalmente a partir dos anos de 1960, e suas reverberações no contemporâneo.

⁶ “A ideia de América não pode se separar da de colonialidade: o continente em sua totalidade surgiu como tal, na consciência europeia, como uma grande extensão de terra da qual se tinha que apropriar e um povo que se tinha que evangelizar e explorar” (Mignolo, 2007, p. 32, tradução nossa).

⁷ Mignolo, 2009a, p. 43.



quatro âmbitos inter-relacionados da experiência humana, gerindo e controlando a subjetividade, a autoridade, a economia e o conhecimento.

A instituição desse modelo hegemônico de funcionamento está presente também em muitas das narrativas que se aplicam ao estudo da história e da arte. O sociólogo Walter Benjamin sustenta que a história é concebida a partir da empatia que o investigador mantém com o vencedor. Portanto, a narrativa histórica construída de forma hegemônica tende a privilegiar essa perspectiva, enaltecendo e promovendo as vitórias sangrentas como conquistas valiosas ao mesmo tempo em que monumentos em homenagem a esses feitos são erguidos. Benjamin percebe que “nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie”, completando que “[...] assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura”⁸. A violência com a qual certas narrativas privilegiam a cultura dos povos colonizadores – instaurando como legítima a forma de transmissão de seus valores e abafando a diversidade dos outros – estaria presente de maneira notável também no discurso acadêmico. Não porque não haja outras perspectivas e narrativas, mas talvez porque a força dessa dominação produza um silenciamento das vozes que, se não são escutadas, teriam seu alcance e impacto reduzidos.

A forma com a qual a História da Arte é construída e articulada nas escolas, universidades e museus parece não escapar dessa dinâmica apontada por Mignolo e Benjamin, uma vez que dedica a maior parte de seus programas às produções europeias e norte-americanas. Não parece sobrar muito espaço para as produções que se dariam fora desses centros hegemônicos e, quando há, a abordagem que se dá é geralmente orientada a partir das referências advindas desses centros, como se as produções que ocorreram nos outros diversos contextos fossem apenas desdobramentos deles. Isso parece apontar para uma forma de construção que se estabeleceu a partir de uma articulação saber/poder na qual uma dinâmica eurocentrada participaria incisivamente da construção de um discurso histórico que se convencionou e se instituiu aqui na América Latina. Nesse sentido, “escovar a

⁸ Benjamin, 1987, p. 225.



história a contrapelo”⁹, como argumentou Benjamin, seria uma estratégia potente para criticar e subverter essa ordem, criando condição de possibilidade para afirmar outras narrativas.

Distanciando-se da leitura que compreende as produções conceitualistas latino-americanas em uma posição de dívida em relação à Arte Conceitual desenvolvida nos eixos hegemônicos, teóricos como Mari Carmen Ramírez e Luis Camnitzer defendem a singularidade daquelas manifestações, que não poderiam ser consideradas um estilo ou movimento. De acordo com essa perspectiva, o conceitualismo:

É, antes, uma estratégia de antidiscursos cujas táticas evasivas põem em causa tanto a fetichização da arte como os sistemas de produção e distribuição de arte nas sociedades do capitalismo tardio. Como tal, o conceitualismo não se restringe a um medium em particular e pode traduzir-se numa variedade de “manifestações” (in)formais, (i)materiais ou mesmo objetuais. (RAMÍREZ, 2007, p. 185)

Ao defender que o conceitualismo não deveria ser compreendido dentro dos moldes da tradição histórica moderna europeia e norte-americana, visto sua inoperância para responder como um estilo ou movimento, Ramírez reforçaria a importância de analisar o conceitualismo a partir de um outro registro.

Podemos situar as produções conceituais em um panorama contemporâneo compreendendo-as, com a historiadora e curadora Cristina Freire, dentro dessas proposições que deslocam as instituições e valores modernos e promovem uma série de contestações nas quais temos:

em vez da permanência, a transitoriedade; a unicidade se esvai frente à reprodutibilidade; contra a autonomia, a contextualização; a autoria se esfacela frente às poéticas da apropriação [...] (FREIRE, 2006, p 8-9).

Essas estratégias operariam de forma articulada aos contextos nos quais foram engendradas que, de forma geral, implicavam em fazer frente em relação às guerras e processos sistemáticos de opressão que se instauravam em diversos lugares do mundo. Nesses trabalhos, para além das formas, materiais e técnicas, se estabelece

⁹ *Idem.*



a preponderância das ideias. Freire destaca algumas dessas estratégias, como “a atitude crítica frente às instituições, notadamente o museu, assim como formas alternativas de circulação das proposições artísticas”¹⁰.

De acordo com Ramírez (2007), a estratégia desenvolvida por esses artistas estaria completamente relacionada com as transformações observadas no período pós-guerra, o que possibilitaria a compreensão de que os trabalhos desenvolvidos estariam intrinsecamente em articulação com seus contextos e poderiam gerar maneiras insubordináveis de lidar com e intervir tanto no modo de funcionamento da arte quanto no campo sócio-político. Vale mencionar o exemplo da ação *Tucumán Arde* (1968), que ocorreu na atmosfera ditatorial da Argentina, na época sob regime autoritário do general Onganía.



Figura 1. Abertura da mostra *Tucumán Arde* nas salas da CGTA – *Confederación General del Trabajo de los Argentinos*, 1968. Fonte: <https://www.pinterest.com/pin/301811612513779217/>. Acesso em: 15/10/2018.

Em um espaço alternativo ao museu, a mostra reuniu e divulgou informações contra argumentando aquelas propagandeadas pelo governo. Dentre o material exposto, se encontravam:

¹⁰ Freire, 2006, p. 10.



Coleções de entrevistas às pessoas, nas quais se descreviam as condições de vida em Tucumán, fotografias murais, e investigações sobre a acumulação de riquezas das famílias mais ricas. Entrando, o público pisava nos nomes dos donos das plantações de açúcar. Se servia café de Tucumán (sem açúcar), e as luzes das salas de exposição se apagavam a cada dez minutos representando a frequência da morte das crianças na cidade. Os feitos foram explicados a cada vez por alto-falantes instalados em cada sala. (CAMNITZER, 2012, p. 91, tradução nossa)

Camnitzer avalia que, nesse projeto, a motivação do coletivo de artistas envolvidos passava pela necessidade de produção de uma cultura subversiva paralela à cultura oficial, na qual o governo se esforçava para encobrir a insustentável e calamitosa situação da província de Tucumán¹¹. Nesse trabalho, fica evidente a forma com a qual as narrativas oficiais escamoteiam as informações que poderiam trazer problemas para a manutenção de uma ordem estabelecida, principalmente em contextos ditatoriais. Em Tucumán Arde são vinculadas informações de uma maneira potente para convocar a atenção e a intervenção para esse contexto, que reverberam ainda hoje, ativando em nossas memórias uma dimensão do passado que ainda parece vigorar. Para constatá-lo, basta pensar na parcialidade presente na condução com a qual a mídia de massa ainda opera.

A preocupação em produzir uma arte que não se alinhasse com os interesses econômicos implicados em uma indústria que financiava tanto o mercado de arte quanto o de armas era compartilhada tanto por artistas norte-americanos e europeus quanto latino-americanos. Como declara o crítico Michael Archer, nas décadas de 1960 e 1970, qualquer contribuição artística que fomentasse o mercado era considerada como apoio tácito ao envolvimento dos EUA na Guerra do Vietnã¹². Mas, especificamente na América Latina, os trabalhos parecem assumir uma abordagem política mais expressiva. De acordo com Luis Camnitzer, isso se daria dessa maneira aqui na América Latina porque:

A experiência da repressão, a consciência da severa desigualdade econômica, e a oposição à Guerra do Vietnã convergiram para detonar a intervenção da arte na política de uma forma mais explosiva. Inclusive artistas inicialmente distantes dos temas sociais acabaram politizados. (CAMNITZER, 2012, p. 85, tradução nossa)

¹¹ Camnitzer, 2012, p. 89.

¹² Archer, 2001, p.117



Essa participação ativa produziria resistência frente à imposição dos valores globais, subvertendo seus sentidos a favor da manutenção das perspectivas locais. É importante ressaltar que resistir seria se efetuar, se superar, exprimir e operar a partir de uma vontade de criação que amplia nossas possibilidades de ação no mundo. A noção de resistência desenvolvida sob a perspectiva de Foucault seria imanente aos processos nos quais o poder opera. Para o filósofo, o que chamamos de poder não é nenhuma substância nem algo que possa ser possuído por algo ou alguém, mas poderia ser compreendido como uma multiplicidade de forças em constante tensão e transformação. Essa coemergência entre poder e resistência não significa que a resistência atuaria como uma resposta reativa – e, portanto, secundária ao poder – que se rebelaria e resumiria apenas ao exercício de uma força de negação; mas, assim como o poder, ela também é produtiva. Assim como o poder permeia vários tipos de relação, a produção de resistência não pode ser encontrada fora das relações de poder. Assim, bem nessa trama, as manifestações artísticas produziram resistência, criando contextos favoráveis ao desenvolvimento de modos de pensamento e práticas capazes de intervir no âmbito das transformações artísticas e sociais sob uma orientação decolonial; evidenciando a ferida colonial e facilitando o processo de transformação das estruturas que a condicionariam.





Figura 02. Rosana Paulino. *A permanência das estruturas*, da série *Atlântico Vermelho*, 2017. Fonte: <http://www.galeriasuperficie.com.br/artistas/rosana-paulino/fotos/>. Acesso em: 15/10/2018.

A permanência das estruturas (2017), de Rosana Paulino, faz parte da série *Atlântico Vermelho* (2017), mar de sangue

que liga dois pontos, África e Brasil, e cujas pontas sofreram processos de aniquilamento e subjugação das suas populações, tendo a ciência, a religião e a ideia de progresso sido usadas para justificar os mais aterrorizadores abusos (PAULINO apud ALVES & RODRIGUES, 2017, p. 184).

A construção da epistemologia dominante estaria associada às relações que ocorrem entre as noções de colonialidade, modernidade e racionalidade, conforme a análise de Walter Mignolo e do sociólogo peruano Aníbal Quijano. Nessa dinâmica hegemônica apontada por eles, há uma estratégia de silenciamento na qual as vozes que expressariam experiências a partir de lugares de fala deslocados daqueles constituídos nos eixos que se pretendem centrais para a produção de uma

epistemologia racional não encontrariam legitimidade para sustentar a multiplicidade de perspectivas que se relacionam com seus contextos. Esses discursos seriam então atrelados a uma forma de concepção que os objetiva e os considera exterior aos processos hegemônicos e, portanto, não teriam a potência de afetar os modos instituídos na construção dessa hegemonia.

Rompendo o silêncio, a tentativa de apagamento de sua existência, Paulino denuncia a permanência das estruturas com as quais o povo africano e afro-brasileiro segue sendo subjugado pelos valores eurocêntricos, trazidos à cena nesse contexto pelo domínio português. A série apresenta questionamentos pertinentes para um debate que interroga os valores ocidentais e seus efeitos, como: “classificar é saber?”, “a salvação das almas?”, “o progresso das nações”, “o amor pela ciência”, “história natural?”.

O rastro da experiência repressora aplicada na ditadura militar no Brasil (1964 – 1985) ainda poderia ser sentido atualmente no contexto brasileiro, e convoca uma rede de artistas organizados e dispostos a intervir em diversos países da América Latina, em uma compreensão de que a matriz colonial do poder ainda submete a todos. É assim que atua e se posiciona a Rede Conceitualismos do Sul (*Red Conceptualismos del Sur*):

No dia 31 de agosto de 2016, com a consumação de um golpe que retira Dilma Rousseff da presidência no Brasil [que passa a ser assumida por Michel Temer], as forças elitistas, conservadoras e corruptas retomam o poder no país. A normalização do golpe com narrativas que o chamam de *impeachment* tenta esconder as dinâmicas nefastas que o consolidaram. Posicionamo-nos aqui contra essa normalização, e insistimos: É um golpe de Estado! (*Red Conceptualismos del Sur*, 2016)¹³

Essa conjuntura, na qual um novo tipo de golpe se estabelece, acometeu também países como Honduras (2009) e Paraguai (2012) e levou o coletivo de artistas e pesquisadores ligados à *Red Conceptualismos del Sur*, dentre eles, Juan Carlos Romero, a lançar uma campanha referente ao caso brasileiro:

¹³ Disponível em: <https://redcsur.net/es/manifiestos-e-intervenciones/nao-temer-o-mundo-mas-enfrenta-lo-para-criar-outros-mundos/>. Acesso em: 15/10/2018.





Figura 03. Juan Carlos Romero e Conceptualismos Del Sur. Campanha *Não Temer o mundo, mas enfrentá-lo para criar outros mundos!*, 2016. Fonte: <http://www.ramona.org.ar/node/62808>. Acesso em: 15/10/2018.

Essa campanha conta com a colaboração de pessoas de diversos lugares, que podem contribuir com imagens politicamente engajadas, em resposta à convocação lançada na plataforma RedCSur¹⁴. Iniciativas como essa ampliariam a noção de espectador, colocando em prática a concepção que Romero chamou de “espectador-ator”.

Inconclusivamente, percebemos que apontar para a permanência dessas estruturas de poder, sistematicamente escamoteadas seja sob o discurso da salvação ou do desenvolvimento, nos permitiria enfrentar abertamente os efeitos e seqüelas desse processo de maneira mais responsável. Enfrentamos ainda o desafio de lidar com uma construção ocidental, como a arte, a partir de uma perspectiva decolonial, estendendo o deslocamento efetuado pelas práticas conceitualistas latino-americanas realizadas a partir da década de 1960 para o atual contexto, convocando para isso trabalhos mais contemporâneos. Endossamos que todas essas manifestações artísticas que, independentemente de como sejam enquadradas pela história da arte, enfrentam diferentes facetas da matriz colonial do poder e, ainda

¹⁴ Disponível em: <https://redcsur.net/es/>. Acesso em: 15/10/2018.



que provisoriamente – visto que essas relações se dão em um jogo de forças que se transformam a todo tempo –, resistem criativamente às forças de dominação que buscam desarticulá-las e despotencializar seus efeitos. Que sigamos produzindo pontos de insubordinação, promovendo respiros possíveis via criação de si e do mundo.

Bibliografia:

ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BENJAMIN, Walter. Teses sobre o conceito de História. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CAMNITZER, Luis. *Didáctica de la liberación: arte conceptualista latinoamericano*. Bogotá: Fundación Gilberto Álzate Avendaño, Instituto Distrital de las Artes – IDARTES, 2012.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: A vontade de saber*. Rio de Janeiro, Edições Graal, 2012.

_____, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016.

GALEANO, Eduardo. *As veias abertas da América Latina*. Porto Alegre, RS: L&PM Editores, 2016.

GALEANO, _____. *De pernas pro ar: a escola do mundo ao avesso*. Porto Alegre, RS: L&PM Editores, 2018.

MIGNOLO, Walter. La colonialidad: la cara oculta de la modernidad. In: *Modernologías. Artistas contemporáneos investigan la modernidad y el modernismo*. Barcelona: MACBA, 2009a. Disponível em: http://www.macba.es/PDFs/walter_mignolo_modernologies_cas.pdf. Acesso em: 16/04/2017.

_____, Walter. *La idea de América Latina: La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Editorial Gedisa, S. A., 2007.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad y Modernidad/Racionalidad. In: *Perú Indíg.* 13(29): 11-20, 1992. Disponível em:



<https://problematicasculturales.files.wordpress.com/2015/04/quijano-colonialidad-y-modernidad-racionalidad.pdf>. Acesso em: 24/05/2017.

RAMIREZ, Mari Carmen. Circuitos das heliografias: arte conceitual e política na América Latina. In: *Arte&Ensaaios*. Revista do PPGAV – EBA. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, ano VIII, nº 8, 2001.

_____, Mari Carmen. Táticas para viver da Adversidade. O conceitualismo na América Latina. In: *Arte&Ensaaios*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, ano XIV, nº 15, 2007.

RED CONCEPTUALISMOS DEL SUR. Disponível em: <https://redcsur.net/es>. Acesso em: 25/04/2017.

Recebido em: 16/11/2018

Aprovado em: 18/11/2018



Um presente sem porvir

Lara Ovídio¹

Resumo: O futuro é conhecido, mas não aconteceu ainda, duas afirmações evidentes que convivem e criam a tensão em torno da qual se desenvolve este texto. Aparecem sobrepostos o tempo da história e o tempo do indivíduo. O presente ora se apresenta como tempo de impossibilidades, ora como tempo de incertezas. Não há chão: ninguém mais sabe como olhar para o presente, ninguém mais tem tempo de aprender do passado. É preciso uma novidade realmente nova. O acontecimento parece apontar uma saída. No entanto, lembramos rapidamente que a ciência lacrou todas as saídas de emergência. O movimento do presente é o de correr muito depressa pelos escombros do futuro.

Palavras-chave: Tempo, Futuro, Arte Contemporânea, Incerteza

Present with no hereafter

Abstract: The future is known, but it has not happened yet. Two clear statements, which coexist and create the tension that guides the development of this text. History's time and the time of the self overlap. The present presents itself sometimes as a time of impossibilities, sometimes as a time of uncertainties. There is no ground: nobody knows how to look at the present anymore, and nobody has the time to learn from the past. Some kind of new indeed novelty is in order. The event seems to point to an exit. However, we quickly remember that science has sealed all emergency exits. The present's movement is to run really fast through the debris of the future.

Keywords: Time, Future, Contemporary Art, Uncertainty

¹ Lara Ovídio é artista, professora no Instituto Federal do Rio de Janeiro, bacharel em audiovisual pela Universidade de Brasília e mestre em Artes Visuais pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFRJ. Este texto é parte de sua dissertação de mestrado, *657 experimentos para um presente sem futuro*, orientada pelo Prof. Dr. Guto Nóbrega e financiada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).



Sem título 4

O futuro era um lugar que nenhum camponês da idade média jamais iria querer conhecer, estava ocupado com a eternidade. Já o moço da modernidade poderia facilmente embarcar num Delorean² rumo a 2015. Ninguém imaginou que o mundo seria isso que está sendo. Antigamente, o futuro podia parecer prateado, mas quando chegamos ao futuro, todo o brilho se havia desfeito em escombros. As ficções científicas tornaram-se outra coisa, todo mundo tem náuseas ao ver *Black Mirror*³. O tal do progresso nos impele para diante quando queríamos poder resistir, parar, ou mesmo retroceder⁴. O tempo não para – ninguém precisou me contar isso. O corpo disperso vai depressa, esqueceu-se da possibilidade de se demorar. Será possível criar um tempo para si? O tempo acabou, mas continua a existir. Uma vida já não dá mais para nada.



Esconderijos para o desconhecido

Era quase 1980, quando Rosalind Krauss⁵, tentando entender a arte contemporânea, disse: “[...] ao olharmos um buraco feito no solo, pensamos que sabemos e não sabemos o que seja uma escultura”. Passaram-se mais de 30 anos e o que conhecemos nunca mais foi suficiente para entender o que se apresenta no mundo:

“[...] nos confortamos com essa percepção de similitude, com essa estratégia de reduzir tudo que nos é estranho, tanto no tempo como no espaço àquilo que já conhecemos e que somos”⁶.

As coisas se adiantaram ao pensamento. O tempo de aprender do passado acabara. Entender o presente virou outra coisa.

Quando a crise [do clima] ganhou impulso nesses últimos anos, percebi que todas as minhas leituras sobre teorias da globalização, análises marxistas do capital, estudos subalternos e críticas pós-coloniais nos últimos vinte e cinco anos, apesar de enormemente úteis no estudo da globalização, não haviam de fato me preparado para entender essa conjuntura planetária em que hoje se encontra a humanidade⁷.

E agora? Agora, ninguém sabe.

Onde devem estar os pés do que imagina?

Em algum outro lugar, mas não se sabe onde.

Talvez no futuro, parados sobre a catástrofe⁸.

Mas isso ainda se parece muito ao passado.



O adiamento fez-se método

Dois movimentos acontecem quase simultâneos:

– eu adio o texto, o texto espera por mim –

Para adiar um texto por 202 dias, é preciso enchê-los de alguma outra coisa:

1. chá de boldo com camomila;
2. um voo perdido;
3. dois frascos de Xiao Yao Wang;
4. doze aulas em vídeo sobre a lei 8.112;
5. aulas do YouTube sobre a lei 9.394;
6. seminários aleatórios;
7. desejar um trabalho como docente de fotografia;
8. desejar um trabalho como docente de estética cinematográfica;
9. imaginar a vida se eu ficasse no Rio;
10. imaginar a vida se eu mudasse para Brasília;
11. remorsos passados;
12. livros aleatórios; tais como: *Harry Potter e o prisioneiro de Azkaban*, *Harry Potter e a Ordem da Fênix*, *A Estética Cinematográfica*, *A composição*, *Fotografia Criativa Aplicada*, *A análise da imagem*, *Nas sombras de um sonho*, *O que é cinema?*, *O que é fotografia?*, *Introdução à teoria do cinema e O discurso cinematográfico*.
13. provas específicas;
14. prova didática da UFRN,
15. prova didática do IFRJ;
16. prova didática do IFB;
17. provas de títulos;



18. conversas de *whatsapp* sobre exatamente nada;
19. conversas de *whatsapp* sobre Paulo Freire;
20. comprar comida;
21. fazer comida;
22. comer chocolate;
23. tomar café;
24. procurar receitas novas;
25. arranjar dinheiro para comprar comida;
26. lavar roupa na casa dos meus vizinhos;
27. estender roupa na minha própria casa;
28. ir a médicos;
29. fazer fisioterapia para a tendinite do pé esquerdo;
30. fazer ressonância magnética no pé esquerdo;
31. ir à piscina;
32. ir ao bar;
33. não fazer nada.

Adiar não é o bastante. É necessário listar cada um dos afazeres que preencheram o adiamento⁹, como estratégia para subverter o desejo da narrativa histórica de fazer sumir o tempo improdutivo da história.

A perda da perspectiva histórica infinita gera o fenômeno da improdutividade, tempo perdido. No entanto, também é possível abordar esse tempo perdido mais positivamente, como tempo excedente – como tempo que atesta nossa vida como puro ser no tempo, para além de seu valor dentro da estrutura das projeções políticas e econômicas modernas⁹.

O tempo que não vale nada e a vida, ela mesma, podem ser os materiais de trabalho. As artes do tempo, que já inventavam muito bem um tempo que se arrastava permitindo a experiência do tédio e da inutilidade, me interessam uma segunda vez, documentando “o tempo que está em risco de ser perdido como resultado do seu caráter improdutivo”¹⁰. Por um lado, permitem perder tempo – do espectador; por outro, acolhem o tempo perdido – do artista.



{{}}

Eu queria este texto assim: uma espécie de Camarada do Tempo¹¹.

26.05.2017

Vim parar aqui porque precisava de um pouco de sol¹².



Do urgente

Entendi a urgência como uma coisa fluida aos 19 anos: pedi a meu pai para comprar um cabo de ouro para conectar dois vídeos e editar de maneira amadora um VHS. Meu pai foi apressadamente – porque eu tinha hora e ele também – em umas 10 lojas do Alecrim¹³ enquanto eu fiquei em casa esperando o amigo que chegaria com o segundo videocassete. Antes que ele chegasse, painho me ligou umas tantas vezes para tentar aproximar o produto que eu queria dos que existiam no mundo. Comprou um cabo. Antes mesmo do cabo chegar à minha casa, a energia foi cortada por falta de pagamento.

O cabo se atrasou à energia [.] [.] [.]



Acontecimento 1

No GAE¹⁴ Expande #2, Fabiane Borges (informação verbal)¹⁵ comentou a relação de alguns indígenas – com os quais cooperara – com o futuro e o papel do sonho nessa relação. O que se sonha é algo que de fato aconteceu, de forma que nenhum sonho pode ter caráter premonitório. Uma relação com o futuro muito próxima à do ocidente, que trata as interpretações de dados do presente como imagens de um futuro que já aconteceu¹⁶. Transforma, assim, a previsão em visão.

...

Há alguns anos, o presente era o único território possível para os acontecimentos acontecerem. Agora, coisas também acontecem no futuro.



Já visto

Sempre me deu arrepio presenciar um *déjà vu*. Não vivenciá-lo, mas ser parte-cenário-figurante do que já fora visto por alguém. Meu arrepio aumenta quando sou parte-protagonista, quando minha fala, gesto, imagem são os objetos da recordação.

Não só é assombrosa a hipótese de que eu esteja vivendo duas vezes exatamente a mesma coisa, mas que eu não tenha qualquer consciência disso. Em quantos lugares será que eu existo? Que lugares serão esses? Ou será que a pergunta mais adequada seria: quantas vezes será que eu existo? Essas existências serão simultâneas ou não? O *déjà vu* é um fenômeno baseado no tempo ou no espaço?

No cérebro – respondem os cientistas.

Nenhuma explicação me convence mais que a de um erro que escapou à matrix¹⁷.



Um mundo previsível

O imprevisto é a energia cortada, o incêndio na reitoria, o despertador que não toca, a mulher bêbada que cai à sua frente, o terremoto, a editora que adoece e abandona o filme, o golpe político, o fim do “minha casa, minha vida”, um sim, um não, a tendinite no pé esquerdo, a dor no pulso direito, o endereço errado, a biblioteca fechada, a bolsa de estudos atrasada.

Derrida¹⁸ aproxima as noções de imprevisto e de acontecimento, como o que vem vertical e não se apresenta à visão antes de se apresentar à experiência. Por não vir do horizonte, chega ao mundo sem ser pré-visto. O acontecimento é aquilo do que os olhos que veem não podem nos proteger.

O imprevisto é um presente que se impõe tão forte e potente que não pode ser ignorado. O imprevisto é um acontecimento pelo qual ninguém espera.



O sonho das máquinas

A tecnologia e a mineração de dados¹⁹ sonham com o fim do imprevisto, acabar com o imprevisto é só uma tarefa necessária à realização do plano. Constroem, assim, um mundo perfeito para si mesmas e para todas as máquinas amigas.

(.)

(.)

(.)

Nós compactuamos e apoiamos essa construção de mundo, porque não é mais possível viver sem *google maps*.



Grude

Com o advento dos celulares espertos, o senso de urgência grudou-se exitosamente a tudo. No entanto, à medida que tudo urge, nada urge tanto assim : : : : apenas o suficiente para estarmos sempre atrasados.



O iminente pode ser adiado indefinidamente

No México, só os estrangeiros têm medo que a terra trema. Os mexicanos sabem que ela sempre tremeu e para sempre vai tremer²⁰. O que equivaleria a dizer que o grande tremor já aconteceu e não aconteceu ainda. Podendo, assim, ser adivinhado por qualquer um para algum dia.

A afirmação “a terra treme” dita assim, no presente, deixa de ser evento e se torna condição: a terra é porque treme. Sua impermanência é o que lhe permanece. Uma ligação estranha, difícil e inevitável como entre a morte e a vida. Os mexicanos lidam tranquilamente com a tragédia iminente.



Sem título 5

“A Natureza arrisca os seres sem que nenhum seja especialmente protegido. Do mesmo modo, não há preferência ou amor especial em relação a nós, os homens, por parte do risco que nos arrisca” ²¹. Herzog fala sobre o vulcão:

“É um fogo que quer explodir e não poderia se importar menos com o que fazemos aqui em cima. Essa massa fervente é monumentalmente indiferente às apressadas baratas, aos lentos répteis e aos enfadonhos humanos por igual”²².

A espécie humana não perde para os elementos geológicos nem em força, nem em indiferença²³.



Acontecimento 2: A minute ago (2014)

O vídeo de Rachel Rose²⁴ começa numa casa de vidro vazia. O arquiteto modernista Philip Johnson aparece como uma fantasmagoria e passeia falando coisas que ninguém entende bem. A música constrói uma tensão e me faz crer que alguma coisa está para acontecer. Numa praia, começa uma tempestade de granizo. Os banhistas começam a sair. O clima estava ótimo há um minuto – um deles diz. A temperatura baixara 20 graus de uma hora para outra. A tensão aumenta. Um homem se despede em meio à tempestade: caso a gente não consiga sair daqui, saiba que eu te amo muito. Eu também te amo – a mulher lhe responde. A tensão cresce. É aumentada mais uma vez por uma contagem regressiva acompanhada por tambores e imagens caóticas que se sobrepõem.

Daí pra frente, já não lembro mais de nada.



O futuro já foi conhecido

Nenhuma surpresa. As imagens de amanhã já não se diferenciam das imagens de ontem. “Nenhuma ação do homem conta. Até mesmo o acaso é abolido”²⁵. A ciência de coletar e interpretar dados trabalha para fazer do acaso uma ideia obsoleta. Dados de dados de dados. Imagens do que ainda não ocorreu acontecem cada vez que vistas.

Em algum momento, fez sentido existir um gênero literário e cinematográfico como a ficção científica. As ficções sempre envelheceram muitos anos antes do porvir *ter lugar*²⁶. O tempo transformava, e transforma ainda, a catástrofe em comédia e isso nunca foi problema algum. Era um tempo em que o futuro era incerto e incorporava todo tipo de imagem inventiva. Nós inventaríamos o futuro com a faculdade da imaginação.

Esses futuros ficaram no passado.

“Eis a fonte de resignação e passividade na vida quotidiana, com reflexos na política, nos costumes, na moral: somos chamados a nada fazer para mudar o que acontece e o que acontecerá”²⁷.

As incertezas que antes habitavam o futuro devem ter ido pedir refúgio em algum outro lugar {} talvez no presente.



13.06.2017

Existe uma posição exata em que o sol se coloca para poder passar por todo aparato e encontrar uma superfície-refletora-na-varanda-do-vizinho e chegar na minha casa. Quase nada no mundo reflete. Mentira. Quase tudo é água. Mas, quando sua única janela dá para o pulmão de todos os prédios de um quarteirão, o encontro do sol e do espelho na parte mais fria do outono é um pequeno milagre. A precisão da posição do prédio, escolhida baseada em fatores unicamente econômicos, me favorece: um milagre inimaginável.



Um adiamento impossível

Na modernidade o presente era essa coisa que atrasava a chegada do futuro. Quando tudo mudou, o presente pode ter se tornado o único lugar em que é possível fazer alguma coisa para atrasar a chegada do futuro.

Um dia, a dúvida escapou do futuro e invadiu o presente: “[...] o contemporâneo é constituído pela dúvida, hesitação, incerteza, indecisão – pela necessidade de reflexão prolongada, de um adiamento”²⁸. O fim do mundo com futuro pode estar desacelerando o presente: “[...] estamos empacados no presente na medida em que ele se reproduz, sem levar a futuro nenhum”²⁹. Meus dias parecem mais um grande entulho de prazos esgotados e por esgotar, o tempo inteiro entra mais material em cena, quase não entendo o que pode querer dizer esse presente empacado. A minha experiência do tempo, às vezes, é insuficiente para compreender os processos históricos.

Adiar o futuro não é suficiente para adiar o futuro.



Sem título 6

Tempo a-histórico. Tempo não-histórico. Tempo histórico. Empilho todos os conceitos e a ordem sequer importa, melhor que se misturem mesmo. Sou uma pessoa que passa. O gato é um bicho que é. Nunca terminei de entender exatamente o que diferencia a recordação da imaginação. O gato de Borges³⁰ sempre vem me acordar. Para mim, ele nunca esteve dormindo atrás do vidro. Ele salta e quebra o vidro em cima de mim. Seu tempo de agora mostra as fissuras do meu: todo cheio de antes e depois. Um pouco de verdade e um pouco de invenção. Um pouco de invenção e um pouco de invenção. Da existência vou colecionando alguns flashes dispersos sem qualquer importância. Às vezes, fico pensando se o cinema mudou a forma como nós vemos no mundo. Lembro quase só do que não importa, ninguém faria um filme com isso. A criança corre em círculos na caixa de areia, metade cinza e metade branca. Quando muda de sentido, não restitui a separação original das cores. O cinza se mescla cada vez mais³¹. Passar estas páginas também é uma espécie de ampulheta. Passá-las para trás levaria o tempo para frente da mesma forma. O que interessa não é isso. A ampulheta nunca foi uma coisa em si mesma. Mas o tempo todo cedo aos encantos desse objeto.



14.06.2017

Quando digo que o futuro acabou, não quero dizer, de forma alguma, que o futuro haja acabado.

Benjamin conta que era proibido aos judeus investigar o futuro. Que eram ensinados pela *Torá* e pela oração a recordar. Olhar para o passado, até que o futuro abandonasse os astros e onde mais ele pudesse se esconder. “Mas nem por isso o futuro se converteu para os judeus num tempo homogêneo e vazio. Pois nele cada segundo era a porta estreita pela qual podia penetrar o Messias” ³². Agora que o Messias não virá, resta-nos esperar.

Os indícios de futuro se deixam ver nas imagens da decadência. O que se adivinha é algo que já se sabe. Smithson tem uma espécie de visão pós-apocalíptica em Passaic, que não lhe causa qualquer espanto.

O último monumento era uma caixa de areia – ou uma maquete de deserto. Sob a luz morta da tarde de Passaic, o deserto se torna um mapa de infinita desintegração e esquecimento. Esse monumento de partículas diminutas resplandecia sob o sol brilhando do modo desolado, sugerindo a sombria dissolução de continentes inteiros, a secagem de oceanos – não havia mais florestas verdes e altas montanhas – tudo que existia se resumia a milhões de grãos de areia, um vasto depósito de ossos e pedras pulverizados, formando poeira. Cada grão de areia é uma metáfora morta que se igualava à atemporalidade, e quem decifrasse tais metáforas seria levado através do falso espelho da eternidade³³.

As coisas do mundo só falam das próprias coisas do mundo. Para além disso, não sobrou nada. As metáforas podem estar todas mortas.



Peça para colecionar o futuro

Dias frios, 2017

1. Vá a uma vidente e pergunte sobre o futuro do planeta;
2. Vá a um xamã da Amazônia profunda e pergunte sobre o futuro da mãe terra;
3. Pergunte a uma criança de 5 anos sobre o que vai acontecer com o mundo quando ela for grande;
4. Pergunte à pessoa mais velha que você tiver notícias sobre o que ela viu acontecer à terra;
5. Pergunte a um cientista da universidade mais próxima seus prognósticos;
6. Pergunte a um economista liberal sobre o planeta em 100 anos;
7. Tire uma carta de *tarot* para a terra;
8. Pergunte a você mesmo sobre o futuro do mundo;
9. Anote cada uma das respostas em papéis pequenos;
10. Guarde em uma caixinha;
11. Sorteie futuros todos os dias³⁴.



O fim do infinito

Quando Michael Landy foi convidado pela National Gallery para fazer o programa de residência do museu, o pânico foi generalizado: um homem que destruiu tudo que tinha³⁵, facilmente, iria destruir toda a coleção do museu. Em vez de se encaminhar pela polêmica ação dos Chapman Brothers que compraram as gravuras de Goya *Desastres da Guerra* e as “retificaram” desenhando cabeças de cachorrinhos e de palhaços por cima delas³⁶, Landy optou por um caminho um pouco menos iconoclasta: fazer outras esculturas a partir do que havia pesquisado nas imagens do museu e que essas esculturas, sim, se autodestruíssem³⁷. Tachados por muitos de vândalos e destruidores da história, os Chapman Brothers estavam, para mim, fazendo um comentário importante sobre a própria história que lhes acusavam de vandalizar.

As bibliotecas e museus, lugares para guardar obras, artistas e escritores imortais, precisaram se reformular para abrigar pessoas e trabalhos passageiros³⁸. Os que dizem que somente a história pode escolher os verdadeiros artistas são pessoas evidentemente do passado: desavisadas de que já não há futuro, já não há História, já não há verdade. Por um lado, as narrativas históricas são reescritas e reescritas, por outro, somos todos artistas³⁹. Talvez por isso, me chame tanta atenção que só tenhamos tido tecnologia suficiente para inventar impressões museológicas quando elas já eram anacrônicas, quando talvez nada mais possa desejar sobreviver à história⁴⁰.

O tempo improdutivo não constituía uma questão no tempo das coisas. As coisas incorporavam e redimiam o tempo que fora investido na feitura delas. O tempo,



por sua vez, redimia as coisas, fazendo-lhes durar por alguma eternidade sempre que elas merecessem ocupar algum lugar que atendesse às circunstâncias ótimas de conservação. O tempo infinito das coisas acabou junto com a modernidade. Já o tempo, ele mesmo, pode ter acabado junto com as catástrofes acontecidas no futuro, junto com o último ser humano que se extinguiu.

A mineração de dados e as previsões do fim do mundo podem estar movendo a pergunta de que arte pode ajudar o tempo, para que arte pode ressuscitar o tempo, espelho. Podem estar trazendo para o presente uma pergunta de depois do último dos humanos. O Messias que não veio não virá. Acolher a incerteza pode querer dizer aceitar as não conclusões, vagar pelos escombros, correr pelos escombros. Nesse preciso momento, reduzo o desconhecido àquilo que já conheço. Volto quase sem querer às artes do tempo. Meus pés não estão no futuro, sequer descobriram se esse é realmente um lugar apropriado, um lugar em que se colocar.

Quanto mais me aproximo do fim, me aproximo também do começo. Indo para frente, vou também para trás. Perguntar por uma arte possível, enquanto esperamos o fim do mundo, talvez seja bem semelhante a perguntar sobre uma fala possível nos tempos em que estamos. Desde que saímos, demos voltas e voltas e não nos adiantamos nem cinco minutos ao sul.



Fim

Um texto que abarque o tempo do processo. O texto como arte do tempo. Um texto que acolhe o que lhe adia. Um texto que contém tempo improdutivo. Um texto que se compõe de vida. Um texto que ajuda ao tempo quando ele tem problemas. *Método.* O exercício de olhar para o tempo de que sou contemporânea é também o exercício de olhar para o futuro. Não foi sempre assim. Mas agora é. Dados minerados. Dados lidos por máquinas. Dados se transformam em imagens do futuro. Os dados são o futuro. O futuro acontece no presente. Toda espécie de incerteza escapara do porvir. Toda espécie de incerteza se alojara no que está sendo. *Especulo.* O paradoxo, que nunca foi embora, se deixa entrever outra vez. Um presente sem futuro, eis o tempo que nos é dado a viver. A catástrofe já fora anunciada. A natureza arrisca a todos os seres por igual. Somos convocados mil vezes a nada fazer. Entendo esse chamamento como um chamamento para a espera, que ao mesmo tempo em que é catastrófico, causa-me um grande fascínio. 7.000.000.000 de seres humanos esperando. *Que escena increíble!*. Que espécie de trabalho pode caber num mundo sem futuro. *Pergunto.* Agora que o mundo acabou, o tempo também acabara – junto ao último dos humanos. *Repito-me.* Que espécie de trabalho pode caber num mundo sem tempo? *Atualizo a pergunta.* Não tenho resposta. Será que os pés daquele que imagina devem conhecer o aspecto da poeira pós-humana? Talvez sim ou talvez o lugar em que pisar seja outro que ninguém inventou ainda. Tendo a gostar mais dessa segunda hipótese. O acontecimento e o imprevisto se tocam, por vezes coincidem. O acontecimento lembra cada vez que acontece que o futuro ainda tem qualquer grau de incerteza. Quando o tempo acaba, também acabam as histórias. Mas até lá vamos patinando em respostas.



Notas

- ² Menção ao carro utilizado como máquina do tempo no filme de Robert Zemeckis, *De volta para o futuro* (1985).
- ³ *Black Mirror* (2001-). Série de ficção científica de Charlie Brooker que mostra o lado sinistro da vida e da tecnologia. Tradução livre. Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt2085059/>. Acessado em: 17.06.2017.
- ⁴ Menção à tempestade que impede o anjo da história de fechar suas asas e o impele para o futuro. (BENJAMIN, 2012, p. 246). O anjo estaria de costas para o futuro e o amontoado de ruínas crescia diante dele até o céu. Mas parece que a pilha de tão alta tombou. As ruínas se adentraram ao tempo de depois.
- ⁵ KRAUSS, R. A escultura em Campo Ampliado. In: *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n.17, 2008, p.131.
- ⁶ KRAUSS, R. 2008, p. 129.
- ⁷ CHAKRABARTY, D. O clima da história: quatro teses. Tradução coordenada por Idelber Avelar. *Sopro*, 91. 2013, p.4. Por não poder entender mais o mundo com as leituras que trazia, o historiador propõe novas teses para a história que partem da noção de que a história natural e humana deveriam coincidir depois das explicações antropogênicas para a mudança climática.
- ⁸ Menção à necessidade de imaginar um futuro “sem nós”, para problematizar o conhecimento histórico. “Assim, nossas práticas históricas habituais para visualizar o passado e o futuro, tempos que nos são pessoalmente inacessíveis – ou seja, o exercício da compreensão histórica –, são lançadas numa profunda confusão e contradição”. (CHAKRABARTY, D. 2013, p. 2).
- ⁹ Menção aos poemas de Hilan Bensusan: Poema que explica suas asas com versos (em composição há anos) e *Adiário*. Disponíveis em: <http://bucalumbrello.blogspot.com.br/>. Acessado em: 28.06.2017.
- ¹⁰ GROYS, B. Camaradas do tempo. In: *Caderno SESC-Videobrasil*, São Paulo, n. 6, 2010, p. 122.
- ¹¹ Idem. p.122.
- ¹² Menção ao sentido que Boris Groys (2010, p. 124) dá à palavra contemporâneo: “camarada do tempo – como colaborador do tempo que ajuda ao tempo quando ele tem problemas, quando tem dificuldades. E sob as condições de nossa civilização contemporânea, focada em produtos, o tempo de fato tem problemas quando é concebido como improdutivo, sem sentido”.
- ¹³ Av. Pres. Antônio Carlos, 58/11º - Centro, Rio de Janeiro - RJ, 20020-010.
- ¹⁴ Bairro de Natal que [...] “tem como marca registrada o comércio de produtos populares, com sapatarias, lojas de tecidos, produtos agrícolas e as barbearias, que resistem ao tempo. Há bares e esquinas com jogo do bicho, uma tradição do lugar”. Disponível em: <https://guiadeturismoblog.wordpress.com/2016/05/17/historia-do-bairro-do-alecrim/>. Acessado em: 28.06.2017.
- ¹⁵ Grupo de Pesquisa Arte Ecologias.
- ¹⁶ Palestra proferida por Fabiane Borges: *Ancestrofuturismo*. Evento GAE Expande #2, Espaço Capacete, maio/2017.
- ¹⁷ Referência à pesquisa da Profa. Dra. Fernanda Bruno (ECO-UFRJ) que levanta a possibilidade da mineração dos dados interferir nos próprios acontecimentos que prevê, numa espécie de profecia autorealizadora baseada nas automação da percepção hoje: imagem, objetividade e vigilância. Centro de Artes Hélio Oiticica, maio de 2017).
- ¹⁸ Menção ao filme *MATRIX*, 1999. A matrix seria uma realidade construída artificialmente para se sobrepor à verdade de que todos viveriam em cativeiros.
- ¹⁹ DERRIDA, J. *Pensar em não ver: Escritos sobre a arte do visível*. (1979-2004). Florianópolis:



Editora UESC, 2012, p. 70.

²⁰. Mineração de dados consiste no uso de algoritmos para analisar e segmentar dados, em busca de padrões consistentes e predição de eventos.

²¹. Jodorowski narra um ato poético cuja proposição seria andar em linha reta. A realização do ato envolveu pedir escadas, tocar a campainha para que as pessoas abrissem suas portas para que ele e o amigo que lhe acompanhara pudessem passar por dentro das casas e seguir em linha reta, etc. Comenta que de modo algum isso impressionara as pessoas do Chile. O que ele explica da seguinte forma: “As pessoas chamadas razoáveis, aquelas que creem na solidez deste mundo, não concebem atos loucos. Mas, no Chile, a terra treme a cada seis dias. O solo mesmo do país é, por assim dizer, convulsivo. Isso fazia com que todo mundo estivesse sujeito a um terremoto físico e existencial. Não habitávamos um mundo maciço regido por uma ordem burguesa, supostamente bem implantada, mas em uma realidade “tremorosa”, nada permanecia fixo, tudo tremia”. (JODOROWSKI, 2004, p. 22)

²². HEIDEGGER, 2012, p. 321.

²³. VISITA AO INFERNO 2016.

²⁴. Menção à teoria do antropoceno: Eles [os cientistas que advogam pelo antropoceno] argumentam que os seres humanos, que constituem um tipo particular de espécie, são capazes de, durante o processo de dominar as demais espécies, adquirir o status de uma força geológica. Os seres humanos, em outros termos, se tornaram atualmente uma força natural. (CHAKRABARTY, 2013, p. 16).

²⁵. A minute ago (2014), Rachel Rose.

²⁶. NOVAES, A.. Mutações. O futuro não é mais o que era. São Paulo: Edições Sesc, 2013b, p.23.

²⁶. “Desta forma, a ficção científica no cinema envelhece ainda mais rapidamente que nos livros, pois tem que dar forma e substância visíveis ao futuro. Tem que inventar modas para o futuro – um empreendimento irrealizável, pois a moda vive apenas no presente”. In: CARRIÈRE, J. C.. A linguagem secreta do cinema. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, p. 122.

²⁷. NOVAES, 2013b, p.23.

²⁸. GROYS, 2010, p.120.

²⁹. GROYS, 2010, p.122.

³⁰. Menção ao conto O Sul, Jorge Luís Borges. “Entrou. Aí estava o gato, adormecido. Pediu uma xícara de café, adoçou-o lentamente, experimentou-o (esse prazer lhe tinha sido proibido na clínica) e pensou, enquanto alisava a negra pelagem, que aquele contato era ilusório e que estavam como separados por uma vidraça, porque o homem vive no tempo, na sucessão, e o mágico animal, na atualidade, na eternidade do instante” (BORGES, 1998, p.89).

³¹. Menção ao experimento proposto por Smithson em Passaic. “Agora eu deveria ter a intensão de provar a irreversibilidade da eternidade usando uma experiência de recursos escassos para comprovar a entropia. Imagine com o olho de sua mente a caixa de areia dividida em duas com areia preta de um lado e areia branca de outro. Pegamos a criança e fazemos correr no sentido horário dentro da caixa completando 100 voltas, até que a areia se misture e comece a ficar cinza; depois disso, a fazemos correr no sentido anti-horário, mas o resultado não será a restauração da divisão original e sim grau ainda maior de cinza e aumento da entropia”. SMITHSON, Robert. “Um passeio pelos monumentos de Passaic”. In: Arte & Ensaios, Rio de Janeiro, n. 19, 2009, p. 167.

³². BENJAMIN, 2012, p. 252.

³³. SMITHSON, 2009, p. 167.

³⁴. Venta de Piel de Lobos Marinos de un Solo Pelo. Coletivo formado por Lara Ovídio e Enero y Abril. Disponível em: <http://pieldelobosmarinosdeunsolopelo.tumblr.com/>. Acessado em: 28.06.2017.

³⁵. Performance “Break Down” (2001), Michael Landy.

³⁶. Menção ao trabalho Insult to injury (2003), Chapman Brothers.

³⁷. Menção ao trabalho Saints Alive (2013), Michael Landy.

³⁸. Menção a GROYS (2010, p. 121): “A noção de uma coleção de arte permanente diz tudo: arquivo, biblioteca e museu, permitiam permanência secular, uma infinidade substituída a promessa religiosa da ressurreição e da vida eterna”. O tempo curto da existência do autor seria compensado pelo tempo infinito do projeto realizado, bem como pelas narrativas que glorificavam artistas,



cientistas e revolucionários. “Mas, hoje, essa promessa de um futuro infinito que conserva o resultado de nosso trabalho perdeu sua plausibilidade. Os museus tornaram-se lugares de exposições temporárias, em vez de espaços de acervos permanentes” (GROYS, 2010, p. 121).

³⁹. Menção a GROYS (2010 p. 126): “não estamos vivendo entre a massa de espectadores passivos conforme escreveu Guy Debord, mas entre as massas de artistas”.

⁴⁰. As teses de Chakrabarty (2013) apontam para uma inseparabilidade entre história humana e história natural. A história natural se acelerou, e o clima e as estações do ano já não podem deixar de importar enquanto se reescreve a história do presente e quando se imagina a história do futuro.

Referências Bibliográficas

ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake (Orgs). *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Cambridge/London: The MIT Press, 1999.

ART & LANGUAGE. Arte-linguagem. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs.). *Escritos de Artistas: Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 235-248.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, arte e política: ensaios escolhidos sobre literatura e história da cultura*. v.1. São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

_____. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BLANCHOT, Maurice. *A Conversa Infinita 2. A Experiência Limite*. São Paulo: Escuta, 2007. BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*, volume I – 1923-1949. Rio de Janeiro: Globo S. A., 1998. CAGE, John. *De segunda a um ano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

_____. *Silence*. Hanover: University Press of New England, 1973.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

CHAKRABARTY, Dipesh. *O clima da história: quatro teses*. Tradução coordenada por Idelber Avelar. Sopro, 91. 2013. Disponível em: <<http://culturaebarbarie.org/sopro/n91.html>>. Acesso em 27 jun. 2017.

DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. São Paulo, Editora Perspectiva e Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

_____. *Abecedário de Gilles Deleuze*. Paris: Éditions Montparnasse. Transcrição disponível em:

<<http://stoa.usp.br/prodsubjeduc/files/262/1015/Abecedario+G.+Deleuze.pdf>> Acesso em 20 jun. 2017.



DERRIDA, Jacques. *Pensar em não ver: Escritos sobre a arte do visível*. (1979-2004). Florianópolis: Editora da UESC, 2012.

FREIRE, Cristina. *Arte Conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

GUASCH, Anna Maria. *Arte y Archivo, 1920-2010*. Genealogías, Tipologías y Discontinuidades. Madrid: Ediciones Akal, 2011.

GROYS, Boris. Camaradas do tempo. In: *Caderno SESC-Videobrasil*, n. 6, São Paulo, 2010, p. 119- 127.

_____. *Arte en flujo*. 1.ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra, 2016.

HEIDEGGER, Martin. *Caminhos de Floresta*. 2. ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2012.

HEIZER, Michael; OPPENHEIM, Dennis; SMITHSON, Robert. Discussões com Heizer, Oppenheim, Smithson. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs.). *Escritos de Artistas: Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p.275-288.

HERZOG, Werner. *Sobre o Absoluto, o Sublime e a Verdade Exática*. Disponível em: <http://revistacarbono.com/artigos/01sobre-o-absoluto_wernerherzog/>. Acesso em 25 fev. 2016.

JODOROWSKI, Alejandro. *Psicomagia*. Madrid: Ediciones Siruela, 2004.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado*. Contribuições à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto/Editora PUC-RJ, 2006.

KOSUTH, Joseph. A arte depois da filosofia. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs.).

Escritos de Artistas: Anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 210-234.

KRAUSS, Rosalind. A escultura em campo ampliado. In: *Arte & Ensaios*, n.17, Rio de Janeiro, 2008, p. 128-137.

NOVAES, Adauto. Mutações. *O silêncio e a prosa do mundo*. São Paulo: Edições SESC: São Paulo, 2013a.

_____. Mutações. *O futuro não é mais o que era*. São Paulo: Edições SESC, 2013b.

OSBORNE, Peter. *Anywhere or not at all: Philosophy of contemporary art*. London-New York: Verso, 2013.

PONGE, Francis. *Métodos*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

REY PUENTE, Fernando. *O tempo*. São Paulo: Editora WMF / Martins Fontes, 2010.

SIBILIA, Paula. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro:



Fronteira, 2008.

SALLES, Evandro (Coord.). *O que é Fluxus? O que não é! O porquê*. Brasília / Rio de Janeiro/ Detroit: Centro Cultural do Banco do Brasil/ The Gilbert and Lila Silverman Collection Foundation, 2002.

SANZ, Cláudia Linhares. *Das profecias de fim aos prognósticos contemporâneos: breve análise a partir das teses de Reinhart Koselleck*. In: II Congresso de Estudantes de Pós-graduação em Comunicação - CONECO. Rio de Janeiro, 2007, [s.p.]

_____, *Fotografia e tempo: vertigem e paradoxo*. (Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação). Instituto de Artes e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2010, 207 p.

SMITHSON, Robert. *Um passeio pelos monumentos de Passaic*. In: *Arte & Ensaios*, n.19, Rio de Janeiro, 2009, pp. 162-167.

TAVARES, Gonçalo M. *Atlas do corpo e da imaginação*. Alfragide: Editorial Caminho, 2013.

_____, *Breves notas sobre a ciência*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2006.

_____, *Breves notas sobre as ligações (Llansol, Molder e Zambrano)*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2009.

VOLZ, Jochen; REBOUÇAS, Julia (Orgs.). *Catálogo 32^a Bienal de São Paulo: Incerteza Viva*. 1ed. São Paulo: Bienal de São Paulo, 2016.

WEISS, Jeffrey. *On Kawara: Silence*. New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 2015.

Imagens em movimento:

BLACK, Mirror. Direção de Charlie Brooker. [S.I.]: Netflix, 2011-. Son., color. Legendado. Disponível em: <www.netflix.com>. Acesso em 02 jul. 2017.

DE Volta para o Futuro. Direção de Robert Zemeckis. [S.I.]: Universal Pictures e Amblin Entertainment, 1985. Son., color. Legendado. DVD.

MATRIX. Direção de The Wachowski Brothers. [S.I.]: Silver Pictures e Village Roadshow Productions, 1999. Son., color. Legendado. DVD.

STONES and flies: Richard long in Saara. Direção de Philip Haas. [S.I.]: Milestone Film And Video, 1988. (38 min.), son., color. Legendado.



VISITA ao inferno. Direção de Werner Herzog. [S.I]: Netflix, 2016. (104 min.), son., color. Legendado. Disponível em: <netflix.com>. Acesso em 02 jul. 2017.

Recebido em: 16/11/2018

Aprovado em: 18/11/2018



Economia da Energia Vital: Arte e movimentos da transição

Lívia Moura¹

Resumo: Através dos conceitos e ações do coletivo Vendo Ações Virtuosas, o artigo trata de movimentos contemporâneos no campo da economia e da arte, que apontam tendências para uma transição global. Onde a matéria, assim como o produtivismo e o objeto artístico deixam de ser a base fundamental dessas estruturas para dar lugar a ações, proposições, desmaterializações, energias sutis e vitais.

Palavras-chave: decrescimento econômico, energia vital, transição e arte contemporânea.

Vital Energy Economy: art and transition movements

Abstract: Through the concepts and actions of the collective Seeing Virtuous Actions, the article deals with contemporary movements in the field of economics and art, which point to trends for a global transition. Where matter, as well as productivism and the artistic object, cease to be the fundamental basis of these structures to give rise to actions, propositions, dematerializations, subtle and vital energies.

Key words: degrowth economy, vital energy, transition and contemporary art

¹ Lívia Moura (1986, Rio de Janeiro) se formou na graduação no Instituto de Artes da UERJ em 2009 e se tornou mestra pela UFF em processos artísticos contemporâneos em 2018. Moura trabalha num campo das artes transbordado, atuando em escolas, ruas, instituições e feiras de arte. Dentre suas principais ações estão projetos pedagógicos na área socioemocional, intervenções urbanas com o triciclo da VAV, pinturas, vídeos e rituais performáticos.



Vendo Ações Virtuosas



Vendo Ações Virtuosas, Rio Doce: ritual de sublimação do asfalto ao mar, Rio de Janeiro, 2015.
Foto: José Eduardo Zepka.

Por muito tempo, abrimos mão dos valores comunitários e da excelência pessoal, pela mera busca do bem-estar econômico e acumulação de bens materiais. (...) Não podemos medir o espírito nacional com base no índice Dow Jones, nem os sucessos nacionais com base no Produto Interno Bruto (PIB). Porque está agregado no nosso PIB a poluição do ar e a publicidade dos cigarros, as ambulâncias para desimpedir as nossas autoestradas das carnificinas. Inclui na conta as fechaduras especiais com que trancamos as nossas portas, e as prisões para aqueles que as arrombam.

O nosso PIB compreende a destruição das sequoias e a morte do Lago Superior.

Cresce com a produção de napalm, dos mísseis e das ogivas nucleares, e compreende também a pesquisa para melhorar a disseminação da peste bubônica. O nosso PIB se infla com equipamentos que a polícia usa para reprimir as revoltas em nossas cidades. E, embora não diminua devido aos danos que as revoltas provocam, aumenta quando se reconstróem os bairros pobres sobre as suas cinzas.

Compreende o fuzil (...) e a transmissão de programas de televisão que

celebram a violência para vender mercadorias às nossas crianças.

Se o nosso PIB compreende tudo isso, não leva em conta também o estado de saúde de nossas famílias, a qualidade da nossa educação ou a alegria das nossas brincadeiras. É indiferente à decência de nossas fábricas e à segurança de nossas estradas. Não compreende a beleza de nossa poesia ou a solidez dos valores familiares, a inteligência de nossas discussões ou a honestidade de nossos funcionários públicos.

Não leva em conta nem a justiça de nossos tribunais, nem a justeza das nossas relações.

O nosso PIB não mede nem a nossa argúcia, nem a nossa coragem, nem a nossa sabedoria, nem o nosso conhecimento, nem a nossa compaixão, nem a devoção ao nosso país.

Em poucas palavras, mede tudo, exceto aquilo que torna a vida digna de ser vivida; e pode nos dizer tudo sobre a América, exceto que somos orgulhosos de sermos americanos.

(Kennedy, 1968)ⁱ

Cerca de 3 meses depois de proferir esse discurso, Robert Kennedy é assassinado na Califórnia. Quatro décadas depois é assassinada no Rio de Janeiro a vereadora Marielle Francoⁱⁱ. Mas as balas que assassinaram a vereadora ao mesmo tempo que estilhaçaram corações, amplificaram sua voz por todo o planeta. E tanto a atuação de Marielle, quanto esse discurso de Kennedy se apresentam cada vez mais penetrantes, atuais e necessários. Porque eles ameaçam os abusos das estruturas de poder, que se intensificam cada vez que o a manutenção do “estado das coisas” é ameaçado.

Suely Rolnik, psicanalista e crítica de arte, afirma que a criação e o pensamento são impulsionados pelo desassossego da crise. E o exercício lúdico, característico não só da produção artista, mas de todos os que visionam novas possibilidades, é fundamental para a criação de outros mundos (Rolnik, 2006). Segundo a autora:

Seja qual for o meio de expressão, pensamos/criamos porque algo de nossa vida cotidiana nos força a inventar novos possíveis que integrem ao mapa de sentido vigente, a mutação sensível que pede passagem.(...) É de dentro deste novo cenário que emergem as perguntas que se colocam para todos aqueles que pensam/criam – especialmente, os artistas – no afã de traçar uma cartografia do presente, de modo a identificar os pontos de asfixia do processo vital e fazer irromper aí a força de criação de outros mundos.

(Rolnik, 2006)



Precisamos nos tornar alquimistas da nossa própria energia vital, para transformar nossa inquietude e nossos sentimentos frustrados em energia motora para as transformações que queremos. Em momentos de crise podemos abraçar as seguintes perguntas levantadas pela autora:

Como liberar a vida desses seus novos impasses? O que pode nossa força de criação para enfrentar este desafio? (...) Em suma, como reativar nos dias de hoje, em suas distintas situações, a potência política inerente à ação artística? Este poder de encarnar as mutações do sensível participando assim da reconfiguração dos contornos do mundo.

(Rolnik, 2006)

Participando como um grão de areia de ondas subterrâneas e corrosivas, *Vendo Ações Virtuosas* é uma plataforma de ativismo que atua na transborda entre arte, pedagogia e economia. Somos um fluxo que pode ser enquadrado na definição de um “coletivo de arte”, uma “cooperativa de coletivos” ou mesmo “plataforma itinerante”. Mas essas definições são como tentar engarrafar uma nuvem em constante mutação. *Vendo Ações Virtuosas (VAV)* é um convite para um consumidor/investidor consciente. Ao mesmo tempo é um olhar mais atento às virtudes que brotam no caminho. Nossos empreendimentos, ações e especulações esgarçam as membranas do sentido da arte como agenciamento e geração de conectividades. O que nos inspira é gerar dinâmicas coletivas e co-autorais onde possamos potencializar afetos e afecções em suas subjetividades. A VAV foi criada em 2013 por mim (Lívia Moura) e nossos processos são encabeçados por acionistas e especuladores heterogêneos que provém de localidades diversas da cidade do Rio de Janeiro, Niterói e municípios vizinhos.

A VAV propõe adotar um programa de desenvolvimento sustentável da **Economia da Energia Vital**. Essa expressão, criada pelo físico quântico Amit Goswami, faz parte de uma inflexão planetária, se alinhando com a cosmovisão de povos ancestrais, mas também com a nova ciência - a física quântica - e a “crítica à ideia do crescimento econômico como única possibilidade de existência” (Milanez, 2016:10).





Lambe-lambe da Vendo Ações Virtuosas, impressão serigráfica feita por Los Pintores, 2017.

Investir na Bolsa de Valores Éticos para o desenvolvimento sustentável de uma economia da energia vital pode parecer uma provocação geopoética ou uma crítica ambiental lúdica; o que de certa forma é, pois o exercício lúdico e a brincadeira são fundamentais para a manutenção da vida. O historiador Johan Huizinga, responsável pela expressão *homo ludens*, defende justamente que a brincadeira e o jogo precedem a cultura. Mas a VAV também pretende provocar literalmente um desvio, uma lavagem (espiritual) que possa irrigar capital para uma bolsa de valores éticos.

Materialismo, entropia e crescimento infinito

A necessidade de crescimento infinito baseia-se numa lógica de progressão linear; a hiper-produtividade e o consumo material devem continuar aumentando exponencialmente, caso contrário a economia entra em recessão, gerando crise, desemprego e desestabilizando o mercado. Os atores econômicos veem sendo cada

vez mais empurrados num “ritmo alucinante de exploração dos recursos naturais para alimentar uma produção crescente, exigida pela sede insaciável de lucro dos detentores do capital” (Whitaker, 2016:14).

Mas sem o crescimento econômico, como podemos sustentar a economia e manter a renda e o desemprego sob controle? É comum encontrar tanto nas manchetes de jornais e quanto nos programas político-partidários declarações como: “o Brasil **não pode parar**, para que possamos retomar **o crescimento** e a geração de emprego e de renda” ou então “A primeira consequência social importante derivada do aumento do PIB é a criação de empregos e a elevação da renda do trabalho”. Segundo Felipe Milanez, professor da Universidade do Recôncavo da Bahia, o crescimento econômico é um mito fundador do Brasil moderno e é “constantemente ressignificado e rearticulado pelos ocupantes do poder central” (Milanez, 2016:9). Segundo Milanez o crescimento econômico é uma ideologia:

(...) tanto da direita neoliberal com o Avança Brasil, de Fernando Henrique Cardoso, como do centro-esquerda dos governos Lula e Dilma e seus programas de Aceleração do Crescimento (PACs) PAC1, PAC2 e PAC3 (...) ou até mesmo o Ordem e Progresso, releitura reacionária positivista do governo interino alçado ao poder após um golpe parlamentar, de um espectro de direita conservadora, por Michel Temer.

(Milanez, [2016] 2016:10)

O crescimento da economia e do PIB (Produto Interno Bruto) são atrelados à geração de postos de trabalho, independente da qualidade do trabalho gerado. O PIB é o fluxo de riqueza mercantil e monetária de um país; tudo o que pode ser vendido e tem valor monetário contribui para o seu crescimento. Sem dúvida, o aumento do PIB e o combate ao desemprego é urgente e necessário, mas desde que gere empregos que proporcionem autonomia criativa, uma renda digna e realização pessoal para quem os exerce.

Robert Kennedy, em seu discurso acima citado, declara que o PIB mede tudo, menos o que rende a vida digna de ser vivida. Poucos anos depois dessa declaração, em 1972, um rei de 17 anos, que acabava de assumir o trono do Butão, afirma que o PIB não pode ser mais importante que a FIB - ‘Felicidade Interna Bruta’. Majestade Jigme Singye Wangchuck, pôs então seus assessores para bolar uma política inédita no



mundo, que complementasse o PIB; acrescentando a este a preservação da cultura, a conservação do meio ambiente e a boa governança. À luz desse índice, intitulado FIB ou PIF (Produto Interno de Felicidade) foi estipulado que 60% do território nacional permanecesse coberto por florestas originais e, apesar de ser um dos paraísos mais preservados do planeta, o turismo é limitado para não prejudicar a cultura e o meio ambiente.

As teorias econômicas que sustentam o crescimento infinito sem estarem atreladas a um índice como o FIB, se baseiam em cálculos matemáticos alienados das condições materiais reais que o planeta tem para sustentar essa produção. Serge Latouche, um dos principais porta-vozes do Movimento pelo Decrescimento Econômico Feliz (MDF), afirma: “Não se pode continuar a fazer o mesmo número de pizzas se diminui progressivamente a quantidade de farinha, mesmo se aumentam o número de fornos e de pizzaiolos.” (Latouche, 2010:32)ⁱⁱⁱ. Os impactos socioambientais causados por cálculos matemáticos abstratos, são considerados (intencionalmente) não-econômicos e portanto, fora da área de atuação e competência de economistas à serviço da manutenção do poder (Latouche, 2010). O crescimento econômico infinito se baseia numa lógica de progressão entrópica. Nesse processo, os recursos materiais e energéticos são perdidos/degradados de maneira irreversível. Em termos práticos, Sergio Ulgiati, professor da Universidade Parthenope de Nápoles, explica que:

Quando toda a energia de um sistema torna-se não usável, já não são possíveis mais transformações do sistema. (...) [A palavra entropia] sustenta conceitos de redução da disponibilidade de recursos de alta qualidade, aumento da poluição devido a liberação de resíduos, produtos químicos e calor no meio ambiente, aumento da desordem social devido às condições degradadas de vidas em megacidades de todo o mundo, colapsos econômicos e demandas por um uso mais adequado dos recursos e prevenção da degradação do meio ambiente natural e humano (ou seja, perda de informações armazenadas).

(Ulgiati, 2016: 139)

Podemos analisar essa lógica econômica entrópica, separando-a em 5 estágios: oferta/demanda, extração de matéria prima, produção, venda e resíduos/poluição.



- Oferta e demanda:

Existe uma demanda material real para a sobrevivência da população mundial que precisa ser satisfeita de alguma forma. Mas para um sistema produtivista essa demanda básica não é suficiente. Os grandes produtores investem continuamente em engenhos humanos que possam elaborar novas demandas cada vez mais distantes das nossas reais necessidades de sobrevivência. Eles devem bolar produtos que se tornem rapidamente obsoletos e fora de moda, de modo que possam abrir espaço para que a demanda continue crescendo. A venda é assegurada pelas estratégias de marketing e psicologia dos melhores profissionais criativos do mercado. Precisamos estar constantemente nos sentindo inadequados, inquietos, com falta de algo que ainda não adquirimos. Eles vendem a felicidade, mas nós compramos a insatisfação.

- Extração de matéria prima e produção de energia:

No atual sistema globalizado, a extração de matéria prima é feita sobretudo em territórios de países subdesenvolvidos, onde o preço de extração se torna mais conveniente para o produtor do primeiro mundo. Além de leis e fiscalizações menos rigorosas em relação ao meio ambiente e aos direitos dos trabalhadores. As poucas reservas que ainda restam no “primeiro mundo” estão devidamente preservadas pelas leis locais, pois estes já se conscientizaram da importância (inclusive turística) da preservação ambiental local. Ou esses países se encontram em lugares frios, como a **Holanda que necessitam utilizar 10 vezes o tamanho da superfície do seu território, em países subdesenvolvidos, para se sustentar** (Latouche, 2010). Já sobre esse pequeno dado podemos intuir que o padrão de sustentabilidade dos países ditos “desenvolvidos”, não é um sistema reproduzível em escala mundial.



Mas a nossa síndrome de vira-lata ecoa nas afirmações cotidianas: “Nesse país nada funciona, se fosse lá fora seria muito melhor”. Onde fica esse “lá fora” do qual que estamos nos referindo? Fora do Brasil se encontram muitas realidades, inclusive a reduzida realidade europeia e americana, que podem promover um bem-estar para si próprios, mas que fortalecem sua economia e se sustentam na exploração de outros mercados e territórios. Sem contar com a China e os tigres asiáticos, que prometem reproduzir em escala ainda mais devastadora esse modelo.

A extração de matéria prima e a produção de energia num sistema desenvolvimentista é uma rede de arrastão que passa por sobre a superfície terrestre, desertificando e destruindo vilarejos e habitats naturais. Ainda estamos criando gigantescas feridas abertas, o que os yanomamis chamam de “comedores de terra” (Kopenawa. 2016): miradoras, usinas nucleares e gigantescas hidroelétricas que causam graves impactos e até mesmo desastres ambientais de proporção continental^{iv}.

- Produção:

Os países desenvolvidos também gastam grandes investimentos em cérebros locais de modo a hiper- especializar os produtos, dificultando a competição de pequenos e médios produtores. Bloqueios são criados em dispositivos para que pessoas não-especializadas não se atrevam a concertar autonomamente o produto. Enquanto isso, muitas indústrias migram cada vez mais para países em desenvolvimento, ou no “primeiro mundo” alojados em prédios de imigrantes ilegais escravizados, o que torna a produção ainda mais econômica. Produzido em larga escala e às custas da degradação do meio ambiente e da desvalorização da mão-de-obra, o produto se apresenta aos consumidores tão baratinho que se torna impossível para um artesão ou para uma pequena empresa local (sufocada pelos impostos) competir com uma dessas corporações.



- Comercialização:

A extração da matéria prima e a produção podem até se encontrar num território próximo um ao outro (o que poucas vezes acontece no mundo globalizado). Mas a venda será, se possível, espalhada por todos os quatro cantos do planeta. Intensificando, dessa forma o tráfico aéreo, rodoviário e marítimo; aumentando a necessidade de construir meios de transporte, o consumo de combustíveis fósseis e a emissão de carbono. A ideia de que o mundo virtual iria diminuir esse tráfico físico internacional não se apresenta verdadeira, já que, inserida numa lógica de crescimento, ela intensifica o comércio internacional com a facilidade de oferta e compra de produtos (Latouche, 2010). Com um só clique uma encomenda pode ser feita do outro lado do mundo; na esperança que ela não vá chegar com um pedido de socorro de um trabalhador, como tem ocorrido em produtos que chegam da China comprados no site da *Aliexpress*.

- Resíduos/poluição:

No documentário *A estória das coisas*, de Annie Leonard, a autora afirma que a grande maioria dos produtos que compramos duram apenas 1 ano e são jogados fora. Por mais que fosse implementada uma coleta seletiva planetária eficaz, a quantidade de lixo que vem sendo produzida pelo planeta não é sustentável. Não basta reciclar, é necessária uma redução radical na quantidade de resíduos poluentes sendo produzidos. E mesmo a produção de aparelhos eletrônicos e computadores que produzem uma tecnologia virtual precisa ser reduzida pois:

(...) a criação de um só computador, por exemplo, precisa do consumo de 1,8 toneladas de matéria, das qual 240 quilos de energia fóssil; enquanto



a produção de um chip de 2 gramas consome 1,7 quilos de energia e uma grande quantidade de água.

(Latouche, 2006:32)

Como podemos constatar no sistema produtivista todos os produtos que chegam em nossas mãos estão carregados de sangue humano e ambiental. Não é a toa que Serge Latouche defende que a ideologia do desenvolvimento econômico teria sido a maior arma de destruição em massa jamais imaginada pelo gênio humano (Latouche). Mas para o autor, não basta ser contra o capitalismo, é necessário desconstruir a “religião do crescimento”. O socialismo real, tal como foi implementado, foi igualmente produtivista, visando o crescimento e o monopólio da produção, num sistema industrial de degradação ambiental. Público ou privado, o paradigma do crescimento inviabilizaria a autonomia criativa do indivíduo e sua capacidade de criar relações conviviais de parceria.

O artista alemão Joseph Beuys (1921-1986) em uma conferência pronunciada em 1972 em Roma, intitulada *A revolução somos nós*, expressa um ponto de vista próximo ao de Latouche em relação ao comunismo:

(...) ao falar de revolução, eu parti do conceito de criatividade. O marxismo tentou, de modo extremamente unilateral, fazer com que a revolução nascesse do sistema produtivo. Nós temos que modificar essa lógica fazendo com que o movimento revolucionário nasça do pensamento, da arte e da ciência [conhecimento].

(Beuys,[1972] 2006:304)

O sistema econômico desenvolvimentista subverteria, em todos os casos, o próprio conceito de economia que se origina de duas palavras gregas: *oikos*, que significa lugar ou casa, e *nomus*, que significa gerenciamento. O que vemos no sistema atual é a sociedade trabalhando para a manutenção de uma macroeconomia e não a macroeconomia à serviço de um gerenciamento eficaz do lugar. A VAV defende que é necessário resgatar a economia de acordo com sua definição etimológica. Mas o paradigma produtivista nos arrasta para o crescimento infinito como um dogma religioso intocável, aumentando a concentração do capital, em consequência da sua acumulação ininterrupta na mão de um número cada vez menos reduzido de empresas e pessoas.



O sistema desenvolvimentista esmaga a produção local de pequenos empreendedores independentes e autônomos, transformando-os em operários industriais ou até mesmo indigentes. Esse paradigma econômico nos nega a capacidade de criar e suprir nossas próprias necessidades, o que Ivan Illich chama de “perda da autonomia criativa” (Illich, 2005). O crescimento econômico, dentro de um sistema capitalista, é um modo para acirrar o monopólio não só da renda e da produção, mas também do conhecimento e da cultura.

Segundo dados levantados por Latouche, se continuarmos com uma taxa de crescimento de 2% ao ano, tendo em conta o aumento da população, em 2050 serão necessários 30 planetas para sustentar nosso estilo de vida (Latouche, 2010:30). Certamente, o modelo de acúmulo de capital e degradação ambiental não é uma invenção recente. O paradigma do crescimento econômico não deixa de ser uma sofisticação de um sistema que tem suas raízes na afirmação, cada vez mais hegemônica e global, de um sistema patriarcal opressor, de conquista e dominação do outro (incluindo a biosfera). Por isso a VAV também resgata histórias sobre a transição dos sistemas de parceria para sistemas de dominação, que ocorre cerca de 3.500 a.c. no Mediterrâneo, berço da sociedade ocidental. Mas esse é um assunto para outro momento.

Estamos todos fartos de saber dos desastres ambientais e sociais que estamos imersos. Mas essa ligação do crescimento com o monopólio econômico e a degradação do meio ambiente, por motivos políticos, nem sempre nos é apresentada de uma maneira explícita. Ainda paira sobre o imaginário coletivo a máxima do ministro da ditadura militar brasileira Delfim Netto: “É preciso fazer o bolo crescer para depois reparti- lo”. Existe, entre nós, uma fé inquestionável de que o crescimento irá permitir solucionar todos os problemas, gerando postos de trabalho, investimentos em manutenção ambiental e projetos sociais. Numa atitude, podemos dizer, paternalista em relação às camadas marginalizadas e ao meio ambiente.



Na transição do sistema econômico



Vendo Ações Virtuosas, Triciclo Imantado com intervenção de Los Pintores e Bicho-grilo vendendo produtos virtuosos e sendo pedalado pela acionista Gabriela Macena, A Gentil Carioca 2018.

Se tivesse que encontrar uma imagem para a cultura diria que é uma montanha de areia. Apesar de que como artistas nos cremos muito importantes como indivíduos originais, dentro da montanha somos somente um dos grãos de areia: Em posições passivas, mantemos a estrutura. Em posições ativas, às vezes criamos pequenos derrames e avalanches. No final, entretanto, cai a montanha de areia, como resultado da posição de todos os grãos e suas interações.

(Camnitzer, s/d)

A crise gera desassossego, que pode vir acompanhado de sentimentos de raiva, tristeza e frustração; que nesse momento histórico estão gerando reações niilistas com tendências reacionárias e até mesmo fascistas. Mas a VAV escolhe justamente mergulhar com vontade no desassossego da crise, utilizando-a como uma oportunidade de transformação. Para a MTC (medicina tradicional chinesa) raiva e criatividade fazem parte da mesma energia, que tem um movimento expansivo, ligada ao fígado. Já a tristeza está ligada ao pulmão, energia de contração e introspecção, associada também à obtenção de sabedoria. Mas como produzir essa

alquimia para que a raiva não se transforme em ações violentas? Como direcionar a energia do desassossego para a transformação da realidade? E a tristeza em auto-conhecimento? Voltemos às perguntas feitas por Suley Rolnik: “Como liberar a via desses impasses?” e “Como identificar os pontos de asfixia do processo vital e fazer irromper aí a força de criação de outros mundos?” (Rolnik, 2006).

A única certeza que temos é de que as reservas planetárias estão se esgotando e os paradigmas que as estruturas de poder se nutrem não são sustentáveis por muito tempo. O desenvolvimento econômico sustentável é uma falácia. Precisamos mergulhar no nosso desassossego, nos nossos monstros, incertezas e fragilidades. Para Rolnik, os sentimentos desagradáveis geram descontentamento, o que nos impulsionaria a formular críticas e análises sobre a origem do mal que nos aflige. Enquadrando o feiticeiro, as suas estratégias sedutoras de manipulação se tornariam menores (Rolnik, 2006). Abraçar e aceitar o conflito, a sombra e a patologia é a matéria prima para as transformações necessárias ocorram, mas além disso ainda precisamos agir. Agir como alquimistas manipulando nossas energias vitais interligadas.

Latouche afirma que o crescimento econômico não é o remédio para os problemas sócio-ambientais: ele é a causa (Latouche, 2010). Por outro lado, não só não podemos negar a realidade na qual vivemos, como devemos usá-la para sua própria subversão. No filme de Godard, para destruir o sistema de controle social tecnicista de Alphaville, o detetive Lemmy Caution precisa se infiltrar no Alpha 60, máquina que controla os pensamentos, os sentimentos e o destino dos seus habitantes. Os habitantes de Alphaville deveriam abrir mão de sua expressão individual em função de uma sociedade mecânica, materialista, lógica e científica. Nessa sociedade, os pensadores - sociólogos, artistas, filósofos - são marginalizados e certas palavras vão sendo retiradas do dicionário por provocarem sentimentos que possam ameaçar o controle de Alphaville. É justamente no coração do sistema, através de uma poesia sobre o amor, que o detetive consegue desnortear e desarmar as estruturas de controle. A reação a um sistema violento e opressor é partir para a luta amada.

Mas a arte, o ativismo (e afetivismo), as novas economias e os resgates de



manifestações tradicionais são presas fáceis do sistema. E podem facilmente servir como mais um modo de alimentar, renovar e impulsionar a sua engrenagem. A respeito desses perigos Rodrigo Nunes observa:

Se, por um lado, o trabalho imaterial criativo é aquele que objetivamente manifesta a maior propensão à auto-organização colaborativa (“o potencial para uma espécie de comunismo espontâneo e elementar”), é também, por outro, aquele em que o apelo subjetivo da “cafetinagem” é mais forte.

(Nunes, 2015)

Conscientes dos mecanismos que o sistema encontra para neutralizar os desassossegos, uma contra-cafetinagem consistiria no que Walter Benjamin afirma: “não abastecer o aparelho de produção sem modificá-lo o máximo possível” (Nunes, 2015). Mas acabam sendo incertas as fronteiras entre ser cooptado pelo aparelho de produção e estar transformando-o inserido nele. É por isso que a VAV investe não somente no campo ideológico da economia, mas também em processos e rituais de “alfabetização emocional”^v, nos quais possamos despertar o que Rolnik chama de “corpo vibrátil”^{vi}; de modo que possamos também reconhecer e emancipar nossos mecanismos internos de controle e opressão. Pois são eles que sujeitam e são assujeitados pelos mecanismos externos. Para que seja sustentável ao longo do tempo, a transição do atual sistema econômico precisa estar entrelaçada por processos pedagógicos, redes capilares que descolonizem o nosso pensamento e emancipem as subjetividades. É um trabalho *êxtimo*, íntimo e exterior ao mesmo tempo (Lacan, 1988); lento e subterrâneo, mas corrosivo e penetrante.

Em diversas ações e especulação da VAV ligadas à alfabetização emocional exploramos a possibilidade de escolher entre dois óculos: um é o da abundância e o outro o da escassez. Os óculos da escassez podem ser comparados com o paradigma do crescimento econômico: “Temos MEDO que falte! Então temos que acumular, pois não teremos suficiente”, “Nós, VIPs, devemos excluir as pessoas, pois não vai dar para todo mundo”, “Eu, predador, só vou me dar bem se esmagar os outros”, “Temos que competir (e nos odiar) para ver quem é o vencedor e quem são os perdedores.”, etc.

E infelizmente o sistema vem através dos séculos intensificando, sofisticando e solidificando esses pensamentos no nosso imaginário, não somente no universo



econômico; ele contamina todos os ambientes que frequentamos - as escolas e universidades, as relações profissionais e afetivas e até mesmo o lazer e os jogos. Para descolonizar o imaginário patriarcal da escassez precisamos trocá-lo pelos óculos da abundância – no contra-fluxos dessas ideologias e imaginários - que possam se infiltrar em nossos corações e mentes afirmando que: “Não vai faltar, pois tem para todo mundo”, “Quanto mais você está bem, mais eu estou bem”, “Quando você ganha, eu ganho e quando você perde, eu perco”, “Unidos somos mais fortes, aumentamos o fluxo e podemos ser inclusivos”, “Devemos cooperar uns com os outros para que todos tenham em abundância”.

Mas, imersos numa dinâmica de escassez, como fazer a transição para a abundância? Ninguém solta a mão de ninguém. Esse é o momento de criar laços, redes de redes que nos interliguem materialmente e sutilmente com todos os seres que nos sustentam. É o momento de entender profundamente o que os povos ancestrais de língua banto na África chamam de Ubuntu: “Eu sou porque nós somos”. Em sintonia com um importante princípio quântico no qual seria justamente no alinhamento de nossas intenções com as demais que residiria o poder causal (Goswami, 2015:93). Na filosofia desses povos, uma pessoa é uma pessoa por meio de outras pessoas. Dessa forma:

(...) quando for necessário escolher entre a preservação, principalmente da vida humana, e a posse de riqueza em excesso, deve-se optar pela preservação da vida. A filosofia do Ubuntu (botho ou hunhu) está ancorada no princípio ético da promoção da vida por meio da preocupação mútua, do cuidado e do compartilhamento entre seres humanos e com relação ao ambiente mais amplo de que eles fazem parte. A filosofia Ubuntu entende a vida em sua integridade

(Ramose, 2016)

O que Serge Latouche defende em relação à transição da economia é que seja adotado um sistema de decrescimento econômico sereno e feliz, que é o oposto do estado de recessão. O decrescimento consistiria em buscar meios para sair da lógica do crescimento, aumentando a autonomia criativa de indivíduos inseridos em sistemas de produção cooperativos. O decrescimento não é um estado fixo, ele é um processo, uma transição econômica dos óculos da escassez para os óculos da abundância.



Mais um aspecto que vem se alinhando a esses pensamentos descoloniais e decrescentistas é discutido no livro “Ajuda Mútua: um fator de sobrevivência” pelo geógrafo e ativista político russo Piotr Kropotkin (1892-1921). Nessa publicação o autor reflete sobre como a luta pela sobrevivência do mais forte sobre o mais fraco, baseada nas teorias darwinistas, foi um grosseiro desentendimento criado por motivos políticos. Nessa obra, o autor irá defender que a cooperação e a ajuda mútua seriam mais importantes do que a guerra e a competição para a preservação da vida planetária. Segundo o autor, os animais e os indivíduos mais aptos a sobreviver não seriam necessariamente os mais fortes e mais astutos e sim aqueles que, fossem fortes ou fracos, aprendessem a se associar de modo a se apoiarem mutuamente pelo bem-estar da comunidade. Portanto: “Aquelas comunidades (...) que possuíam o maior número de membros mais cooperativos seriam as que melhor floresceriam e deixariam a prole mais numerosa” (Kropotkin, 2009: 163). Seus estudos não são uma negação da competição, mas da afirmação da cooperação como principal fator da manutenção da vida planetária. Segundo Fábio Otuzi Brotto, autor de diversas publicações, jogos e projetos cooperativos, o próprio Darwin teria afirmado que o valor mais alto para a sobrevivência estaria na inteligência, no senso moral e na cooperação social e não na competição (Brotto, 2002).

Investir em Ações Virtuosas

O universo é auto-consciente através de nós.
(Amit Goswami)

A cosmovisão holística da VAV aponta para uma transição planetária através de um sistema econômico que pense no equilíbrio e na manutenção da energia vital. Atuando como um “ativismo quântico”- termo cunhado por Amit Goswami^{vii}. Para o autor, esse ativismo seria um modo de transformar a nós mesmos e a nossa sociedade de acordo com os princípios quânticos. Nesta abordagem, a consciência e não a matéria estaria na base de todas as ações, objetos e acontecimentos. Essa consciência, que é a base de toda existência, pode ser comparada com Deus, Tao,



Bhrama ou Tupã, pois é uma consciência não- local, auto- consciente, que se manifesta através de nós (Goswami, 2010). E a nossa realidade seria apenas uma das possibilidades dessa consciência de se manifestar.

Para o físico, o ativismo quântico deveria se infiltrar em todas as áreas de atuação social: arte, saúde, política, educação, economia, etc. Sendo um veículo fundamental para crescermos juntos, transformando o materialismo científico destrutivo que se apresenta arraigado em nossa sociedade (Goswami, 2010). O autor defende que a economia, à luz da nova ciência, não se basearia somente no crescimento da produção material, mas também no crescimento da tecnologia da energia vital (Goswami, 2015):

A economia é o gerenciamento do lugar onde vivemos, e isso significa o mundo físico, o mundo mental dos significados, o mundo vital dos sentimentos e o mundo supramental dos valores arquetípicos, inclusive o mundo espiritual da consciência quântica, a base da existência.

(Goswami, 2015: 138)

Para Goswami nosso corpo seria constituído por um corpo denso/material, que s nosso *hardware*, e os corpos sutis, que são os nossos *softwares*. Os corpos sutis se dividem entre: corpo energético, corpo mental e corpo supramental^{viii}. E na base fundamental desses 3 corpos estaria a consciência não-local. Para alimentar o corpo supramental, por exemplo, seria necessário abrir espaço para a intuição provinda da consciência não-local, intuições de virtudes como: amor, abundância, criatividade, compaixão, beleza, justiça, etc. Dessa forma a ética seria também reintroduzida nas relações econômicas, tanto freando os impulsos perversos e corruptos, quanto os lucros exorbitantes da especulação monetária (Goswami, 2015). Nas palavras do autor:

A teoria clássica do capitalismo só considera a dimensão física da realidade, e prevê um capitalismo sempre em expansão – o que não é sustentável. O problema é que não somos apenas matéria. Somos também o que sentimos, o que pensamos, e ainda os arquétipos de amor, beleza, justiça, existentes no nível sutil do nosso ser. O economista Adam Smith, criador do capitalismo moderno, ignorou essas coisas, pois não eram mensuráveis. É por conta dessa falha que temos esses ciclos de recessão e expansão econômica, que não podemos sustentar. Quando introduzimos na equação econômica o nível sutil da pessoa humana – as energias vitais, o processamento de significados mentais e o nível supramental, no qual estão os valores arquetípicos -, percebemos que ela se fecha.

(Goswami, 2007)



Essa crítica à condição da antiga ciência que reduz a totalidade à realidade material, também teria sido levantada em 1972 por Joseph Beuys:

(...) o conceito atual de ciência tem uma validade extremamente parcial, que não pode se referir a todos os problemas do homem, por que está baseado preponderantemente nas leis da matéria.

E aquilo que se refere à matéria não pode, necessariamente, referir-se à vida.(...) Foi com Platão que, pela primeira vez, a razão, entendida como princípio supremo, assumiu a primazia sobre outras formas de conhecimento.

A razão respeita as leis da lógica. Na história ocidental foi progressivamente afirmando-se um conceito que abraça a compreensão dos fenômenos físicos e matemáticos. (...) De Platão a Aristóteles, através de Descartes, Kant, Hegel, Darwin, Marx etc.: esse é o percurso evolutivo que levou a ciência baseada essencialmente na matéria.

(Beuys,[1972] 2006: 306/307)

Mas, de acordo com a nova economia especulada por Goswami, o dinheiro continuaria sendo a principal fonte das transações econômicas. E onde se inserire então o mercado financeiro, à luz desse ativismo quântico? Segundo o autor, numa economia baseada na nova ciência, a energia do dinheiro precisaria ser transformada e, nessa operação, o mercado especulativo tenderia a se extinguir:

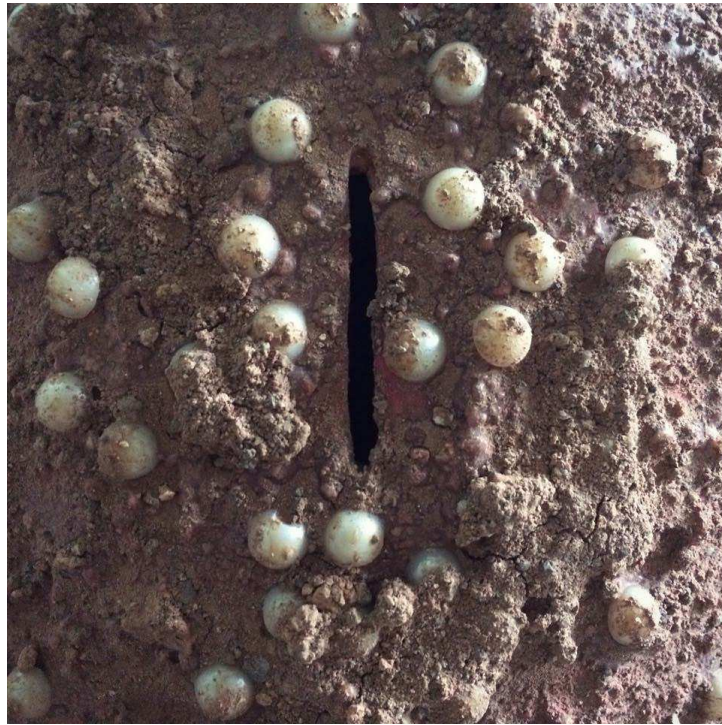
Desde seu advento, o dinheiro sempre foi considerado uma representação, um símbolo de alguma coisa com significado e valor. Mas quando o significado e o valor foram conspurcados, muitos economistas começaram a tratar o dinheiro como se tivesse um valor intrínseco por si próprio. Assim nasceu a economia monetária. (...) Uma influência importante da atitude materialista do dinheiro com valor intrínseco foi a criação de transações econômicas completamente desprovidas das transações econômicas normais, de produção e consumo. Isso trouxe uma consequência potencialmente desastrosa: a maioria das transações monetárias no atual mercado de câmbio é desprovida de qualquer conexão com a economia de bens e serviços; em vez disso é especulativa, parecendo um jogo em um cassino global.

(Goswami, 2015:195/196)

Criado para gerar recursos que impulsionassem empreendedores e a economia real, o mercado especulativo teria passado a orientar-se exclusivamente para a maximização do lucro e as demandas da economia real deixaram de ser relevantes em suas decisões. Em resumo, ao invés de trabalhar para a economia real, o que acompanhamos globalmente é a economia real trabalhando para o mercado especulativo. O autor incita os empresários a se inserirem na economia e nos negócios sutis, utilizando o dinheiro em suas transações, mas de modo a transformar a sua energia para que ela não pareça mais incompatível com as energias do **amor**;



percebendo o dinheiro como uma energia criativa, que possa ajudar-nos a criar novos significados e valores. A medida que o **dinheiro** aproxima a pessoa da integridade mediante investimentos de felicidade, ele adquire uma energia **sagrada** (Goswami, 2015:197). O próprio mercado de arte poderia se alinhar às tendências da nova era vendendo, investindo e vendo ações virtuosas.



Lívia Moura, detalhe do buraco do porquinho de argila e pérolas usado no ritual de lavagem de dinheiro, Jacaranda, Rio de Janeiro, 2018.

Para Nietzsche a virtude dadivosa é a mais elevada das virtudes, entendida em termos de generosidade espiritual. O dom de doar virtudes é o que Nietzsche, em Zaratustra, enuncia como dádiva de retornar riquezas para a vida. A generosidade e a doação são temas importantes para o autor, que a entende em termos de generosidade espiritual (Nietzsche, 2017), muito próximas das cosmovisões dos povos tradicionais.

Dinheiro é o sangue da sociedade e bombeado por um coração virtuoso se permite que ele circule por todas as artérias até as suas extremidades capilares mais distantes. O sangue não pode ficar estagnado, coagulando; dessa forma ele se torna

um câncer que se espalha por todo o corpo social. O sangue não pode ser desviado; um corte profundo faz com que ele se esvaia e o corpo social adoeça ou morra.

Manejar o dinheiro resgatando sua função primária, pode ser em si um ato espiritual e pedagógico como um ritual de iniciação humana. Para o ativismo quântico, dinheiro e espiritualidade devem estar atrelados, ao contrário da visão religiosa anti-materialista que nega o dinheiro e o prazer da matéria (pelo menos nas mãos dos devotos). Auto-flagelações, auto-restrições físicas e materiais não estão alinhadas com a nova ciência que prega a abundância e o bem-estar. Esta que compreende não somente a abundância material e pessoal, como a abundância coletiva e sutil.

Procuram-se corações virtuosos para transfusões de \$angue



Arte e movimentos contemporâneos na construção da economia da energia vital



Vendo Ações Virtuosas, Lavagem de dinheiro, ritual com Livia Moura, Nora Barna, Joana Caetano e canto de Zahy Guajajara, instalação com pinturas, plásticos costurados e videoarte de Livia Moura, Jacaranda, Rio de Janeiro, 2018.

É essa a tecla fundamental do novo conceito de anti-arte: não martelar contra a arte do passado ou contra os conceitos antigos (como antes ainda uma atitude baseada na transcendência), mas criar novas condições experimentais, em que o artista assume o papel de “proposicionista”, “empresário” ou mesmo “educador”.

(Hélio Oiticica, 2006)

Desde de que a VAV fora idealizada existia a vontade de assumi-la não como um coletivo, mas como uma “empresa de verdade”, consciente da dimensão irônica e desafiadora que isso implicaria. Apesar de Hélio Oiticica ter visionado já na década de 60 que o artista estaria se tornando “um propositor, empresário ou até mesmo educador” (Hélio Oiticica, 2006: 167), assumir um processo artístico como uma

empresa, poderia (ironicamente) nos aprisionar ao universo do crescimento econômico patriarcal, que estamos justamente questionando.

Acreditamos que o exercício experimental para a criação de uma nova organização econômica é também um processo pedagógico que levanta discussões sobre mudanças de paradigmas. É de se notar que Oiticica escreve por último a expressão “até mesmo educador” sobre o papel do artista, o que nos faz entender que essa seria a função mais subversiva que ele poderia visionar naquele momento. Joseph Beuys afirma que todo ser humano é um artista, educador, político e ativista ambiental. Segundo Beuys seria nossa tarefa fazer, por todos os meios possíveis, com que as pessoas voltem a se interessar pelo “social” e a retomar o seu sentido inato de coletivismo (Beuys, [1972] 2006).

Desde os anos 60, vem sendo falado cada vez mais em territórios de resistências e vivências coletivas, multiplicando-se os processos relacionais de desmaterialização da forma-objeto artístico. Essa intenção de criar uma distância zero entre a experiência de criação e da recepção, entre a política, o corpo da obra e o dos participantes é uma das questões centrais da arte emergente nos anos 60 (Vergara, 2013). Seguindo nessa linha, ou melhor, esse emaranhado de estratégias, tem se tornado cada vez mais frequente a produção de práticas híbridas entre a arte e a sociedade.

Muitos artistas e coletivos têm utilizado “as possibilidades regenerativas do fazer comunitário” (Plástica, 2015: 60) para encontrar soluções para pequenos e grandes problemas que emergem no nosso cotidiano. Utilizando a arte como produção de subjetividades em novas partilhas de estar no mundo. Do ponto de vista do materialismo científico e do desenvolvimentismo, a função da arte que não se enquadra num produto do mercado é limitada, para não dizer supérflua. Mas para o ativismo quântico ela pode ser uma chave fundamental e integradora. Podemos até mesmo cogitar que os artistas podem ser uma espécie de xamã do corpo sutil, canalizando a intuição supramental da criatividade para ajudar no nosso alinhamento com a consciência quântica. Os bons encontros, promovidos pelas manifestações culturais e artísticas, podem ser um dos principais disseminadores



do compartilhamento de tecnologias sutis, que promovem a pluriversalidade das subjetividades (Mignolo, 2010) e a manutenção da energia vital.

A VAV propõe que as pessoas que trabalham para a transição do sistema (inclusive os artistas), tenham um papel na nova economia como tecnólogos da energia vital. Buscamos em nossas ações subverter a lógica “hermetista separatista” (para não dizer elitista) dominada pelo mercado materialista e intelectual da arte. Tocando no que tange o contínuo embate pela reconfiguração de estratégias da arte para se infiltrar na vida como processos de transformação holística.

Quando Mario Pedrosa afirma que “A arte é o exercício experimental da liberdade” ele se refere as proposições de artistas como HO, que vinham incluindo cada vez mais o público como participante; não somente no sentido de “manipulação” da obra ou “participação sensorial corporal” (epistêmica), mas também envolvendo- o numa participação “semântica”, que pudesse alimentar o corpo sutil mental. Ou seja:

(...) uma participação fundamental, total, não fracionada, envolvendo os dois processos, significativa, isto é, não se reduzem ao puro mecanismo de participar, mas concentram-se em significados novos, diferenciando-se da pura contemplação transcendental.

(Oiticica, [1986] 2006:163)

No artigo “Comunidades, pedagogias e transgressões” escrito por Fred Coelho para a segunda edição da revista do *Instituto MESA*, o autor afirma que a arte, cada vez mais, aponta para as possíveis formas de inventarmos esse estado político de comunidade. Segundo o ator:

Mais uma vez, é a arte que oxigenará o fluxo de energia sempre que visar à conexão das partes rachadas, a revelação dos discursos silenciados, a invenção de mundos possíveis. Ela instaura em cada zona de tensão (ambiental, social, estética e histórica) microutopias fundadoras de outros futuros, construídos coletivamente.

(Coelho, 2015:9)

Dessas reflexões sobre os trabalhos artísticos que transitam entre arte e pedagogia apresentados na mesma edição da revista, emerge a segunda pergunta: “Como viver juntos?”. Entendendo que o poder regenerativo do fazer comunitário é fundamental para questionarmos os nossos limites e para desmontarmos poderes e saberes normativos da existência; “Viver juntos por que apenas juntos as soluções serão DE



TODOS” (Coelho, 2015:11).

O pensador austríaco Ivan Illich^{ix} chama de “sociedades conviviais” as sociedades nas quais os instrumentos sociais não são reservados à um corpo de especialistas ou por quem detém o monopólio da produção e do capital. Seria através do exercício da convivência que os atores sociais iriam construir seus modos de produção. Para Illich, o homem não viveria somente de bens e de serviços, mas da liberdade de modelar os objetos que estão a sua volta, de conformar-lhes ao seu gosto. A passagem da produtividade para a convivência seria a passagem da repetição da carência para a espontaneidade da dádiva, da técnica para a ética. Buscando resgatar cada vez mais o direito de utilizarmos a nossa energia de maneira criativa, permitindo a todos de participar também da construção e da criação da vida social. Para o autor, a autonomia criativa e participativa é um dos pilares fundamentais para se construir uma sociedade livre e justa (Illich, 2005).

Além disso, Illich defende que é preciso encontrar um limite saudável para o consumo e o desenvolvimento. Da mesma forma que o caramujo interrompe sua produção para poder continuar suportando a casa nas suas próprias costas, o indivíduo pode buscar a medida justa para que a sua produção seja permanente e sustentável. Illich chama de austero, aquele que encontra a sua própria alegria no emprego do instrumento convivial:

Austeridade não significa, de fato, isolamento ou fechar-se em si mesmo. Pra Aristóteles como para São Tomaz Aquino, é o fundamento da amizade.(...) Tomaz define austeridade como uma virtude que não exclui todos os prazeres, mas somente aqueles que degradam e obstruem as relações pessoais.

(Illich, 2005: 15)

Em consonância o pensamento de Illich, vem surgindo diversos movimentos a nível global que podemos chamar de “decrecentistas”; buscando uma emancipação de indivíduos austeros e conviviais na sua autonomia criativa. Dentre eles está o *slow food*, que se ocupa de uma cadeia de produção alimentar, desde a compostagem, o adubo, o cultivo orgânico dos alimentos e a produção numa atitude de parceria com a biosfera e seus habitantes. Outro movimento é o *Km Zero*, incentivando a utilização de produtos e serviços locais - rompendo com o monopólio da produção de serviços



e produtos homogeneizados - que não precisam rodar quilômetros pelo planeta até chegar ao consumidor. Também em sintonia com esse movimento existe também o *compre de quem faz*, valorizando o produtor e reduzindo, dessa forma, os intermediários e os lucros exorbitantes que estes ganham às custas do meio ambiente e dos trabalhadores. Assim como a emissão de moedas locais de troca, criando uma circulação paralela de dinheiro, que pode em momentos de crise aguda ajudar a população a se auto-regular, como aconteceu na Argentina no início dos anos 2000.

Faz parte desses movimentos também o crescente interesse e valorização pelos conhecimentos de povos ancestrais e suas cosmovisões (*Ubuntu*, *Teko Porã* e *Sumak Kawsay* são apenas alguns de seus lemas). Podemos citar também o *do it your self* (faça você mesmo) que estimula o indivíduo a saciar suas próprias necessidades de serviços e produtos de modo artesanal: utilizando a marcenaria, a cerâmica, a tecelagem, ervas medicinais, etc. Mas também manejo de “tecnologias doces”, aquelas que pessoas e pequenas empresas, que não são altamente especializadas, possam utilizar e reproduzir (Latouche, 2010). Como no movimento *maker*, por exemplo, que abarca também tecnologias como a robótica e *games*, onde objetos eletrônicos são criados por qualquer pessoa e até mesmo crianças. A nova fronteira da tecnologia material é produzir suportes/dispositivos eletrônicos básicos para que pessoas e pequenas empresas possam, a partir deles, criar novas tecnologias. Alimentando não só as necessidades materiais mais também sutis dos produtores, podendo encontrar soluções para problemas locais. Como a produção de energia, por exemplo, numa escala menor e mais sustentável ambientalmente.

Considerações finais

O abandono do sistema produtivista e trabalhista atual pressupõem uma organização radicalmente diversa na qual o divertimento e o jogo têm tanto valor quanto o trabalho, nos quais as relações sociais prevalecem sobre a produção e o consumo de produtos “usa e joga fora” inúteis se não até mesmo nocivos. (...) essa reconquista do tempo, livre é uma condição necessária para realizar a descolonização do imaginário.

(Latouche, 2010: 153)



Para que a recessão econômica seja subvertida em crescimento da energia vital, precisamos decrescer e desmaterializarmo-nos. Resgatando o sentido da contemplação e da brincadeira, reafirmando a importância do ócio e das práticas artísticas na construção de uma transição global. A teoria do não-objeto de Ferreira Gullar^x, a supressão do objeto por Lygia Clark^{xi}, o mergulho no lazer-prazer-fazer (o Crelazer) e a desmaterialização do objeto de Hélio Oiticica exercitariam um desmantelamento do paradigma absoluto e central do objeto. E, assim como o minimalismo, os *happenings*, performances e a *land art*, estariam dando lugar à uma consciência de espaço (afetivo e energético) e de questões sensoriais, que vão muito além da “aristocracia visual” (Oiticica, 1986) de um objeto material. É interessante observar como, vem surgindo e se afirmando nas últimas décadas movimentos denominados “arte ambiental”, “arte engajada”, “arte contextual”, “arte relacional” e “afetivismo”. Alinhados com movimentos globais, ancestrais e transtemporais que representam o espírito de transição do nosso tempo.

Podemos dizer também que o decrescimento e a desmaterialização do objeto de arte atuam como um ativismo quântico, deslocando o foco da matéria (como a base de tudo) em prol da tecnologia da energia vital. As políticas decrescentistas são insustentáveis sem a construção de redes sociais solidárias. E a arte é justamente um dos veículos mais fundamentais de agregação, comunicação e até mesmo educação. Portanto, tanto a arte quanto a economia de transição estariam atuando pela desconstrução do imaginário ligado à hiper-produção e consumo de objetos.

As verdades universais que sustentam o sistema estão se estilizando. O fascismo parece ser a última cartada para de um sistema moribundo que tenta se segurar numa matéria que se torna cada vez mais sutil e incerta. Não existe uma resposta única para a crise, mas a pluriversalidade, que convoca a todos nós a sermos responsáveis pela nossa existência íntima (íntima e exterior ao mesmo tempo). A democracia não pode ser construída por espectadores passivos de grandes ditames vindos de cima para baixo. Mas pela coexistência e autodeterminação de alquimistas da energia vital; conectados em relações de interdependência material e sutil, local e



global.

Finalizo essa fila de palavras com uma frase de Milton Santos, um dos mais importantes pensadores brasileiros: “É preciso deixar o território falar”.

Notas:

ⁱ Tradução livre do discurso proferido por Robert Kennedy em 1968, na Universidade de Kansas, durante a sua campanha presidencial pelo partido Democrata.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OYLhM4FweIQ>

Pesquisado em: 20/06/2017.

ⁱⁱ Ela havia sido eleita relatora da comissão de acompanhamento da intervenção militar federal, que vem ocorrendo na cidade do Rio de Janeiro e vinha denunciando os abusos de violência nos subúrbios.

ⁱⁱⁱ Tradução Livre.

^{iv} Como foi o rompimento da barragem da Vale do Rio Doce em Minas Gerais em 2015. Um dos maiores desastres ambientais da história do planeta e que permanece até hoje impune.

^v Os 3 principais eixos de atuação da VAV são: 1 Economia da energia vital, 2. Resgates e reinvenções na descolonização do patriarcado e 3 Alfabetização Emocional. A Alfabetização Emocional é entendida como um processo de criação colaborativa e ao mesmo tempo subjetiva de reciclagem das emoções que dura toda a vida. Desde 2012 venho desenvolvendo projetos em escolas e festivais na área de competências socioemocionais e atualmente estou escrevendo um material didático nessa área para o ensino fundamental junto à editora Raiz educação.

^{vi} Estudos neurológicos demonstram que nossos órgãos têm o sentido cortical e subcortical. Na interpretação de Suely Rolnik, o primeiro estaria ligado ao tempo, à história do sujeito e à sua linguagem. O cortical seria o que delimita o sujeito e o objeto em uma relação de exterioridade e permite que nos movamos em um cenário conhecido e estável. O subcortical, que ela chama de “corpo vibrátil”, seria constituído pelas sensações desvinculadas da história do sujeito, onde o Outro é vivo, é parte de nós mesmos. Neste caso se dissolvem as figuras entre sujeito, objeto e aquilo que separa o corpo do mundo, criando assim uma *desterritorialização* de nosso arsenal cognitivo vigente. Esse não-reconhecimento geraria uma crise nas nossas referências e essa crise seria o agente motor da criação e do pensamento. (Rolnik, 2006)

^{vii} Amit Goswami é PhD em Física Quântica pela Universidade de Calcutá (Índia), professor aposentado do Departamento de Física da Universidade de Oregon (EUA).

^{viii} O corpo energético abarcaria os nossos chacras, cada um deles relacionados com órgãos ou glândulas importantes do corpo. O corpo energético seria também o corpo dos nossos sentimentos e emoções. Tanto quanto o corpo físico ele precisa ser bem alimentado, nesse caso com emoções propositivas. Já o corpo mental deveria ser alimentado com conhecimento, mas também com ações que tenham significado, trabalhos e funções que façam sentido para a pessoa que os exerce. Já existe uma prática em indústrias automobilísticas japonesas onde os funcionários participam de diversas funções na cadeia de produção. Dessa forma, além da aquisição de um conhecimento geral de engenharia, o seu trabalho deixa de ser uma função alienada e alienadora, ganhando mais sentido para quem a desenvolve. Na economia quântica esse tipo de processo poderia a se expandir até que todos possam exercer autonomia criativa integrando funções de diversas áreas, desde a limpeza do ambiente à gerência dos negócios. O terceiro corpo sutil seria o corpo supramental, onde se manifestaria a intuição dos valores arquetípicos como amor, beleza, justiça, ética, compaixão, criatividade, etc.

^{ix} Ivan Illich (1926-2002) foi um dos primeiros e mais importantes pensadores a questionar a ideologia do desenvolvimento ilimitado, inspirando diversos movimentos, dentre eles os anarquistas.

^x “Teoria do não objeto” é o título de um artigo de Ferreira Gullar publicada numa edição do Suplemento Dominical do Jornal do Brasil como contribuição à II Exposição Neoconcreta, realizada



no salão de exposição do Palácio da Cultura, Estado da Guanabara, de 21 de novembro a 20 de dezembro de 1960.

^{xi} “De la supression de l’object” (a supressão do objeto) foi um texto de Lygia Clark publicado originalmente em francês na revista *Macula* (Paris, 1973). Lygia Clark (1920-1988) foi uma das precursoras de uma arte que prioriza uma imersão sensorial, numa dimensão quase ritualística e que termina sua trajetória mergulhando em processos terapêuticos.

Bibliografia:

BEUYS, Joseph. “A revolução somos nós” [1972] In FERREIRA Glória, COTRIM, Cecília (Orgs). *Escritos de artista*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 300-324

CAMNITZER, Luis. Ensaio: Pensamento crítico, s/d.

BROTTO, Fábio Otuzi. *Jogos Cooperativos: o jogo e o esporte como um exercício de convivência*. Santos: Ed. Projeto Cooperação, 2002.

CAPRA, Fritjof. *O Tao da Física: um paralelo entre a Física Moderna e o Misticismo Oriental*. São Paulo: Ed. Coltrix, 1995.

DAVALOS, Pablo. “El Sumak Kawsay (“Buen Vivir”) y las cesuras del desarrollo” [2008] in HIDALGO-CAPITÁN, Antonio Luis, GARCÍA, Alejandro Guillén e GUAZHA, Nancy Deleg (editores). *Sumak Kawsay Yuyay*. Huelva y Cuenca: Fiucuhu, 2014.

CLARK, Ligia. A supressão do objeto In FERREIRA Glória, COTRIM, Cecília (Orgs). *Escritos de artista*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 350- 356

COELHO, Fred. “Comunidades, pedagogias e transgressões” in GOGAN, Jessica e VERGARA, Luiz Guilherme (orgs). *Espaços poéticos= linguagens éticas: diversas práticas na américa latina*. Revista MESA n. 2Ed. Azougue, maio 2015. P. 8-11

GOGAN, Jessica e VERGARA, Luiz Guilherme. Revista MESA on-line. Disponível em: <http://institutomesa.org/revista-mesa/> Pesquisado em: 23/5/2018

GOSWAMI, Amit. *Economia da Consciência*. São Paulo: Aleph, 2015.

GOSWAMI, Amit. *O ativista quântico: princípios da física quântica para mudar o mundo e nós mesmos*. São Paulo: Aleph, 2010.

GOSWAMI, Amit. *A criatividade Quântica*. São Paulo: Aleph, 2008.

GOSWAMI, Amit. Entrevista: “A economia espiritual de Amit Goswami”, 2007. Disponível em: < <https://www.revistaplaneta.com.br/a-economia-espiritual-de-amit-goswami/> > Pesquisado em: 28/09/2016

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ILLICH, Ivan. *La convivialità*. Milano: Ed. Boroli, 2005.



KENNEDY, Robert. Discurso proferido na Universidade de Kansas, 1968. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0YLhM4FweIQ> Pesquisado em: 20/06/2017.

KORTEN, David. "A Grande Virada: do Império à comunidade da Terra". In: Joannathan Dawson, Helena Norberg-Hoget e Ross Jackson, orgs. *Economia de Gaia*. Rio de Janeiro: roça nova, 2017. p. 23 – 30

KROPOTKIN, Piotr. *Ajuda mútua, um fator de evolução*. São Sebastião: Ed Senhora, 2009.

LACAN, J. (1959-60/1997) *O Seminário Livro 7, A ética da psicanálise*. Ed. Jorge Zahar, 1988.

LATOUCHE, Serge. *La scommessa dela decrescita*. Milano: Feltrinelli, 2010.

MALDONADO, Luis. "El Sumak Kawsay / Buen Vivir / Vivir Bien. La experiencia de la República del Ecuador" [2010]. In: CAPITÁN, Antonio Luis Hidalgo, GARCÍA, Aljandro Guillén e GUAZHA, Nancy Deleg (Ed). *Sumak Kawsay Yuyay*. Huelva y Cuenca: 2014. P. 193-210

MIGNOLO, Walter. *Desobediencia Epistémica: Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires: Colección Razón Política. Ediciones del Signo, 2010.

MIGNOLO, Walter. "El Pensamiento Descolonial: desprendimento e abertura. Un manifesto" In: GÓMEZ, Santiago Castro e GROSFUGUEL, Ramón (ed). *El Giro Descolonial: Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2007.p 25-46

MILANEZ, Felipe. "O que pode vir a ser no Brasil a ideia de decrescer? In: D'ALISA, Giacomo, DEMARIA, Federico e KALLIS, Giorgos (orgs). *Decrescimento: vocabulário para um novo mundo*. Porto Alegre: Tomo, 2016. p. 9-14.

NIETZSCHE, Friedrich, *Assim falou Zaratustra*. Tradução de Carlos Duarte e Anna Duarte. Ed. Martin Claret, 11 reimpressão, 2017.

NUNES, Rodrigo. "Por uma política de contra-cafetinagem" in GOGAN, Jessica e VERGARA, Luiz Guilherme (orgs). *O sentido de público na arte*. Revista MESA n.3. Ed. Azougue, maio 2015. Disponível em: http://institutomesa.org/RevistaMesa_3/rodrigo-nunes/ Pesquisado em: 21/02/2018

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Seleção de textos: Luciano Figueiredo, Lygia Pape e Waly Salomão. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1986.

OITICICA, Hélio. "Esquema geral da nova objetividade" [1967]. In FERREIRA Glória, COTRIM, Cecília (Orgs). *Escritos de Artistas*. Ed Jorge Zahar, 2006. p. 154 – 168.



PANKSEPP, Jaak. *Affective neuroscience: The foundations of human and animal emotions*. Oxford: Oxford university press, 2004.

PLASTICA, Ala. *Iniciativa Biorregional: A redefinição dos espaços de criação e ação*. In in GOGAN, Jessica e VERGARA, Luiz Guilherme (orgs). *Espaços poéticos= linguagens éticas: diversas práticas na américa latina*. Revista MESA n. 2. Ed. Azougue, abril 2015. p.56-61

RAMOSE, Mogobe B.. “Ubuntu” in D’ALISA, Giacomo, DEMARIA, Federico e KALLIS, Giorgos (orgs). *Decrescimento: vocabulário para um novo mundo*. Porto Alegre: Tomo, 2016. p. 273-276

ROLNIK, Suely. Ensaio: “O corpo vibrátil de Lygia Clark”, 2000. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs3004200006.htm> Pesquisado em: 18/08/2016

ROLNIK, Suely. Ensaio: “Geopolítica da cafetinagem”, ano 2006. Disponível em: <<http://eipcp.net/transversal/1106/rolnik/pt> > Pesquisado em: 20/03/2018

SALTZ, Jerry. *Why 2017 need a new kind of art?*, Sleek magazine, 2016. Disponível em: < <http://www.sleek-mag.com/2017/01/12/2017-needs-new-art/> > Pesquisado em: 25/11/2016.

SMITHISON, Robert. “Uma sedimentação da mente: projetos de terra.” in FERREIRA Glória, COTRIM, Cecília (Orgs). *Escritos de Artistas*. Ed Jorge Zahar, 2006. p. 182 -197.

SANTOS, Milton. *Metamorfoses do espaço habitado*. São Paulo: Hucitec, v. 4, 1988.

SEIXAS, Raul. Album: Gita, 1974.

ULGIATI, Sergio. “Entropia” in D’ALISA, Giacomo, DEMARIA, Federico e KALLIS, Giorgos (orgs). *Decrescimento: vocabulário para um novo mundo*. Porto Alegre: Tomo, 2016. p 137-140

Recebido em: 15/11/2018

Aprovado em: 17/11/2018



O contexto epistêmico do museu de da história da arte a partir de uma abordagem decolonial

Mariana Estelta¹

Resumo: Buscaremos refletir sobre o contexto epistêmico que norteia o museu e a história da arte como estruturas legitimadas de produção de conhecimento. A partir de abordagens decoloniais e pós estruturalistas, desejamos problematizar a existência de um pensamento supostamente universal, enfatizando o caráter lateralizado, temporal e geograficamente localizado das práticas metodológicas perpetradas pela modernidade.

Palavras-chave: decolonialismo, universalidade, museu, história da arte.

The epistemic context of museum and art history from a decolonial approach

Abstract: We intend to reflect about the epistemic context that involves the museum and art history as legitimated structures of knowledge production. From decoloniality and post approach, we want to problematize the existence of an universal thinking, emphasizing the partial, temporal and geographic character of the methodological praxis, developed by the modernity.

Key-words: decoloniality, universality, museum, art history.

¹ Museóloga, mestre e doutora em História e Crítica de Arte pelo Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da UFRJ - PPGAV/EBA/UFRJ. Trabalha com preservação e gestão de acervos de artistas contemporâneos e como pesquisadora atua principalmente nas questões tangentes à relação da arte contemporânea com o museu.



Carta de Amor aos objetos

Vou começar declarando meu amor pelos objetos. Sou completamente apaixonada por objetos, gosto de imaginar as camadas de significados que eles foram adquirindo ao longo do tempo, por seus diferentes usos e usuários.

Certo dia, descobri que debaixo de Lisboa existem construções do Império Romano. Um labirinto de ruínas que são abertas ao público apenas duas vezes ao ano. Assim que soube existência de tal vestígio material, e da fugaz abertura ao público, fui tomada de um grande desejo de ver, presenciar, vivenciar, ter acesso a essa materialidade comunicadora entre dois tempos. Não consegui. Por um desencontro de informações, perdi esse momento-eclipse em que me seria dada a possibilidade de ser o outro ponto dessa linha conectora da história.

Conto essa anedota para dizer que compreendo – mais do que isso, sinto, creio, experiencio – a sedução que os objetos exercem. Imaginar que um artefato chega até nós com quinhentos, ou mil anos de existência, depois de ter sido criado, tocado, utilizado por outros seres humanos em uma configuração e uma temporalidade tão distinta da nossa, faz pensar que aquela superfície material é de fato testemunha de um arco temporal muito maior do que a nossa existência. E nesse sentido percebemos os objetos – ou lugares de memória para antecipar a discussão – como conectores entre dois tempos e passíveis de um investimento simbólico que lhes atribui valor documental no contexto do desenvolvimento de uma narrativa histórica. Eles são a possibilidade de materialização de um acontecimento – este inexoravelmente imaterial – que se diluiu no passado.

No entanto, é preciso se proteger da falácia inocente da universalidade. Compreender a sedução exercida pela matéria não nos pode fazer crer na neutralidade desse procedimento. É claro que já não se poderia acreditar na imparcialidade das histórias que são contadas através deles – partimos do pressuposto de que a história é uma narrativa criada, ficcional, e que um mesmo objeto poderia ser usado para 'comprovar' incontáveis vertentes narrativas, inclusive contraditórias. Queremos ir além. Mais do que perceber que a narrativa



histórica é uma produção discursiva, e que é portanto lateralizada, o que desejamos problematizar nesse momento é a parcialidade do método utilizado na construção desses discursos.

Nesse ponto é relevante retomar a contribuição do teórico da arte Donald Preziosi, que coloca que a presença de uma materialidade (passível de arquivamento, no caso do museu), é uma forma de atribuir às narrativas um lastro de comprovação da realidade. Para o autor, a transformação do objeto em espécime dentro do contexto institucional museológico é uma estratégia de construção de uma verdade. O objeto material comprovaria a veracidade de um determinado discurso, se colocando como um veículo de legitimação e trazendo um cientificismo supostamente irrevogável. Compreendemos, no entanto, que a exaltação da materialidade dos objetos é parte de um projeto específico, utilizado não apenas pela história da arte e pelo museu, mas também pela ciência. É um modo de operação, um método, uma forma de construção narrativa. Esse é um ponto especialmente importante para o nosso argumento.

Sobre a questão da pertinência de um léxico a partir do qual se constrói um método, é possível estabelecer um diálogo também com Jacques Derrida. Em *Gramatologia*, quando o autor discute a linguística, ou "a ciência da escritura", ele utiliza o mesmo raciocínio que podemos perceber em sua discussão sobre o arquivo: a estrutura de pensamento na qual se inscreve certo tipo de produção de conhecimento dá forma e orienta os parâmetros do conteúdo produzido. Nesse sentido, para Derrida:

A historicidade está ligada à possibilidade da escritura. A possibilidade de escritura em geral, e por isso falou-se em povos sem escritura e sem história (...). A ciência da escritura deveria portanto buscar sua raiz na origem da cientificidade. Ciência da possibilidade de ciência?ⁱ

E continua:

A ciência linguística determina a linguagem – seu campo de objetividade – em última instância, e na possibilidade irreduzível de sua essência, como unidade de *phoné, glossa e logos*. Essa determinação é anterior de direito a



todas as diferenciações eventuais que puderam surgir nos sistemas terminológicos de diferentes escolas.ⁱⁱ

Buscando um exercício de relativização de certos aspectos que nos parecem universais, é oportuno trazer o argumento de Pierre Nora. Ele coloca que é possível que outras sociedades (chamadas pela história moderna de primitivas ou arcaicas) construam uma estrutura de pensamento muito distinta no que se refere à relação com a memória, que pode ser praticada ou reconstruída cotidianamente, ao invés de pertencer a um lugar vazio, desabitado do uso, articulado exclusivamente pela história. Para ele:

[...] o que o fenômeno acaba de nos revelar bruscamente, é toda a distância entre a memória verdadeira, social, intocada, aquela cujas sociedades ditas primitivas, ou arcaicas, representaram o modelo e guardaram consigo o segredo – e a história, que é o que as nossas sociedades condenadas ao esquecimento fazem do passado, porque levadas pela mudança. Entre uma memória integrada, ditatorial e inconsciente de si mesma, organizadora e toda-poderosa, espontaneamente atualizadora, uma memória sem passado que reconduz eternamente a herança, conduzindo o antigamente dos ancestrais ao tempo indiferenciado dos heróis, das origens e do mito – e a nossa, que é só história, vestígio e trilha. Distância que só se aprofundou à medida em que os homens foram reconhecendo como seu um poder e mesmo um dever de mudança, sobretudo a partir dos tempos modernos.ⁱⁱⁱ

O questionamento proposto por Nora é importante para revelar o aspecto relativista do método de construção da história. Segundo ele: “A história é reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais”.^{iv}

O que desejamos pontuar é que a produção de conhecimento (inclusive científico, mas me refiro aqui ao conhecimento histórico, especificamente no que tange os museus e a história da arte) não é universal, nem tampouco unívoco na obtenção da verdade. É um tipo, entre tantos outros possíveis. É preciso suspeitar da universalidade e referenciar não apenas as ideias ou os posicionamentos, mas principalmente a forma como são construídos. Se utilizarmos essas lentes, podemos assumir que as nossas estruturas argumentativas, não são naturais ou universais. Pelo contrário. São temporal e geograficamente localizadas, embora:

[...] o mundo inteiro entrou na dança, pelo fenômeno bem conhecido da mundialização, da democratização, da massificação, da mediatização. Na periferia, a independência das novas nações conduziu para a historicidade



as sociedades já despertadas de seu sono etnológico pela violentação colonial.^v

Essa passa a ser então, para mim, a questão central do objeto. Ele pavimenta e legitima um *tipo* de construção narrativa que podemos reconhecer como *ocidental*. Exerço aqui meu direito à generalização. Entendo, obviamente, que a categoria *ocidental* é ampla e problemática, assim como o termo *índio*. É claro que existem infinitas nuances; no entanto, permanecerei usando o termo generalista. Espero fazer compreender o porquê.

Índio faz museu?

Continuo no terreno lamacento das nomenclaturas generalistas. Começamos então por tentar emprestar significações a essas palavras.

Antes, faremos um breve parêntesis. Ao utilizar a nomenclatura Oriente e Ocidente, é difícil refutar o incômodo trazido pela dicotomia política mundial que supostamente dividiria o planeta em dois eixos centrais de construção do pensamento. Por isso, por índio compreendo todos os grupos não europeus, não ocidentais nem orientais, ou que seriam, pós-colonização, 'ocidentalizados' – ou 'violentados colonialmente', como diz Nora.

É claro que o processo de dominação colonial produz nuances mais complexas. Nesse momento, sinto a necessidade de me colocar como indivíduo: Eu, Mariana, brasileira, me percebia como pertencente ao pensamento moderno e ocidental, que me foi inculcido através, principalmente da escola, mas também de um desejo de manutenção de uma classe associada aos padrões europeus. Fazer pós-graduação, falar inglês além do português, etc., são valores que me aproximavam de um sentimento moderno europeu. Só que eu não sou isso. Nem para mim, nem para eles. Me surpreendi a primeira vez que eu ouvi de um português que o Brasil não é um país ocidental. Ocidental é a Europa que apenas cedeu seus métodos ao que eles resolveram chamar de Novo Mundo. No primeiro momento pensei: mas eu me sinto tão semelhante, compartilho com eles os métodos acadêmicos de produção de



conhecimento, o que mais eu precisaria fazer para provar minha ocidentalidade? Nada. Meu lugar de fala é outro. Cresce em mim um enorme sentimento de não pertencimento àquela narrativa. Pronto. Assumo a Mariana brasileira, carioca, indígena, negra, mestiça. Sabendo que essa postura é também construída, em um tempo e em um espaço.

Agora, com grande prazer, reconheço, em mim mesma, infinitas possibilidades de combinações. No Pará talvez eu seja demasiado europeia, em Lisboa me sinto profundamente indígena, em Glasgow, negra, no Quênia, branca. Se nós e nossa auto-percepção somos fluidos, mutáveis, fragmentados, o que mais escaparia a essa condição? Se há em mim uma mistura de infinitas possibilidades de construção do pensamento, escolher trabalhar com o vocabulário dos objetos, ou da história da arte, significa uma escolha política, a partir do meu desejo de legitimação. Entro nesse momento em um ponto de autorreflexão. Pensar pela lente da museologia, da história da arte, da academia, tem me parecido uma necessidade de perpetuação de valores eurocêntricos, coloniais e consequentemente de dominação.

Nesse ponto, Hommi Bhabha, em seu livro intitulado *O local da cultura*, nos ajuda a refletir, quando coloca que:

o afastamento das singularidades de "classe" ou "gênero" como categorias conceituais e organizacionais básicas resultou em uma consciência das posições do sujeito – de raça, gênero, geração, local institucional, localidade geopolítica, orientação sexual – que habitam qualquer pretensão à identidade no mundo moderno. O que é teoricamente inovador e politicamente crucial é a necessidade de passar além das narrativas de subjetividades originárias e iniciais e de focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais. Esses "entre-lugares" fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade.^{vi}

O autor constrói uma argumentação sobre as dificuldades de se forjar esse suposto vínculo de origem, bem como uma identificação social dada a priori. Para ele, nesse “mundo moderno”, pensar em narrativas a partir de uma identidade de origem – assim como de classe, nacionalidade, etc. – é uma condição fraturada, que na prática não dá conta das situações relacionais mais complexas, criadas pelo contato de diversos grupos sociais. No entanto, não podemos ignorar a tentativa deliberada do



projeto colonial em construir um determinado discurso que não deixa de se dar a partir de uma espécie de mito de origem – a colonização em si. Sobre isso, é oportuno trazer a reflexão de José Luiz Cabaço, sociólogo moçambicano, que em seu trabalho intitulado *Globalização ou Recolonização?* discute a relação entre a expansão do capital mundial e os mecanismos ideológicos de estabelecimento do projeto colonial no continente africano. O autor faz uma análise especificamente sobre a guerra colonial em Moçambique e descreve:

Moçambique foi efectivamente colonizado por Portugal nos finais do século XIX. Até lá, a ocupação territorial era limitada e descontínua, entremeada com reinos e impérios locais e sheicados afro-swahili. A ocupação efectiva, preconizada pela conferência de Berlin, realizou-se com a metodologia clássica da época: [...]

A deliberada interrupção das dinâmicas endógenas dos povos submetidos, contaminando seus valores culturais pela combinação de medidas repressivas com a política de assimilação e a acção evangelizadora da Igreja Católica;

A representação do colonizado como um ser subumano, um ser amoral, vivendo nas trevas, dominado pelas forças do mal, o que justificava quer a apregoada “missão civilizatória” quer o trabalho obrigatório; [...]

A formação de uma estratificação social fundada no racismo, com escassíssima mobilidade social, legalmente dividida entre “não-indígenas” e “indígenas”.^{vii}

Como podemos observar a distinção entre “não-indígenas e indígenas” faz parte do projeto colonial, e nesse sentido explica a fala dos portugueses de que ocidentais são eles, os europeus. Se por um lado concordamos com Bhabha, no sentido de que os processos sociais são dinâmicos, e que a tentativa de determinação de uma origem cultural se mostra no mínimo reducionista, por outro, corroboramos o argumento de Cabaço de que existiu – e ainda existe – uma condução desses processos culturais, definindo valores, hierarquias culturais, e que de modo geral se prestam a enfatizar a cultura europeia sobre as outras, ou a dos “não-indígenas” sobre a dos “indígenas”.

Essa percepção de dinamismo na interação entre os povos é valiosa para a reflexão sobre o contato entre culturas. No entanto, aspectos estruturantes da dominação colonial – e aqui estamos falando especificamente de traços culturais, para não entrar na discussão da óbvia dominação econômica – permanecem fortes, e são reproduzidos cotidianamente, quando defendemos a superioridade do método



científico, perpetuamos padrões modernos de instituições culturais, ou endossamos discursos como, da superioridade da escrita e do livro como objeto.

Os museus e as palavras

Certa vez um queniano da tribo Luo^{viii} disse-me – em inglês: “as letras servem *apenas* para que a gente possa se comunicar com os brancos”. Na época, carregada de inocência pensei: “que estranho ele pensar assim. As letras servem a um propósito de comunicação de conhecimento, sentimentos, algo muito mais amplo do que se comunicar com uma classe de pessoas – os brancos”.

Só agora, talvez, mais de dez anos depois, acho que compreendi melhor a frase do amigo queniano. Ele é índio. Certo e satisfeito por sê-lo. Os Luo não escrevem livros, não colecionam objetos.^{ix} Quem diz que é certo fazer esse tipo de procedimento são os brancos, que inventam gramáticas para impor uma estrutura ao idioma deles, e os obrigam a falar inglês. As letras ou os objetos não são condição para a produção de conhecimento. Eles são prerrogativa para a produção de um *tipo* de conhecimento.

A presença do objeto livro, trazido e implementado pelos colonizadores europeus, provocou uma catástrofe no âmbito de uma prática cultural arraigada em determinadas comunidades africanas: a de contar – criar e recriar – histórias oralmente transmitidas. A prática milenar foi aniquilada diante do poder exercido pela escrita. Esse é um pensamento muito interessante para nossa reflexão. Mais uma vez, o que estamos buscando é a desnaturalização de determinados olhares. O livro – do mesmo modo que o objeto – não é necessariamente instrumento de produção de conhecimento, cultura ou subjetividade. Pelo contrário, essas ferramentas podem ser vistas também como um processo avassalador de destruição de determinadas narrativas.

É importante imaginar – embora não possamos sustentar – que cada um desses inumeráveis grupos indígenas produzam incontáveis possibilidades de construções



culturais, discursos filosóficos, cosmogônicos, metadiscursos que, no meu entender, seguem teias, redes de significados completamente paralelos à construção do pensamento dito ocidental. Novamente recorreremos a Bhabha, que coloca que:

A pós-colonialidade, por sua vez, é um salutar lembrete das relações "neocoloniais" remanescentes no interior da "nova" ordem mundial e da divisão de trabalho multinacional. Tal perspectiva permite a autenticação de histórias de exploração e o desenvolvimento de estratégias de resistência. Além disto, no entanto, a crítica pós-colonial dá testemunho desses países e comunidades – no norte e no sul, urbanos e rurais – são constituídos, se me permitem forjar a expressão, "de outro modo que não a modernidade". Tais culturas de *contra-modernidade* pós-colonial podem ser contingentes à modernidade, descontínuas ou em desacordo com ela, resistentes a suas opressivas tecnologias assimilacionistas, porém, elas também põem em campo o hibridismo cultural de suas condições fronteiriças para "traduzir", e portanto reinscrever, o imaginário social tanto da metrópole como da modernidade.^x

A hegemonia dos objetos, a supremacia da imagem, a necessidade de comprovação de fatos por meio de documentos, a percepção do tempo como linha, a construção da história, do método, da filosofia, da ciência, etc., pertencem ao um padrão de produção de conhecimento que se faz parecer verdadeiro, universal. E esse é um desejo particularmente presente na modernidade europeia. Com Bhabha, acreditamos na existência do conhecimento construído "de outro modo que não a modernidade".

Em consonância com os argumentos de Bhabha, diríamos que a questão é: não dominar a escrita, não pertencer à construção da história, assim como muitos outros fatores culturais foram – e continuam sendo – considerados critérios de desqualificação dos povos, para construir o discurso europeu, dominante, colonialista.

Nesse sentido também estamos em consonância com Frédéric Laugrand, antropólogo da República do Congo, que pesquisa relações epistemológicas por uma vertente decolonial. O autor coloca que junto com a dominação política, econômica e bélica perpetrada no sul do continente americano, houve, com uma penetração e



uma eficiência determinantes, um *epistemicídio* das culturas dos povos que aqui viviam.

Esse conceito, *epistemicídio*, traz relevo para a nossa reflexão. Segundo Laugrand, a estrutura de conhecimento do colonizador se colocou hegemonicamente no território latino-americano de tal modo que construiu a imagem – que se reproduz até hoje – de que o método e os parâmetros ocidentais são os que levam necessariamente ao conhecimento. Os outros são desvios, que podem também ser assimilados pelo pensamento ocidental (a antropologia e a etnografia são oriundas desse processo, no contexto do pensamento estruturalista), mas que são apenas construções cosmogônicas sem grande relevância.

Este epistemicídio está obviamente atrelado a um projeto de dominação. Postulado pelo empreendimento colonialista, normatiza e conduz papéis que estão sendo desempenhados no mundo até hoje. Ele explica o porquê de nós não sabermos comparar o pensamento (filosófico, científico, artístico, etc.) dito ocidental com nenhum outro, nem indígena brasileiro nem dos Luo no Quênia.

Mas ainda podemos, como exercício reflexivo, pensar que as sociedades indígenas ‘não ocidentais’, operem dentro de outros parâmetros, outro conceito de tempo, outra relação com a materialidade, uma não bipartição entre o homem e a natureza, etc.

Uma das formas de entendimento do neocolonialismo é justamente uma tentativa de percepção da realidade como sendo uma multiplicidade de narrativas que coexistem. Nesse cenário, em primeiro lugar, não existem referências universais – é importante perceber o próprio conceito de universalidade como uma característica específica do pensamento moderno, europeu, ocidental. Em segundo lugar, o entendimento de que aquilo que percebemos da realidade é um misto das possibilidades de produção de significado com um importante ingrediente de escolha política.

Sobre essa questão, a filósofa Djamila Ribeiro, traz contribuições fundamentais. Em seu livro intitulado *O que é lugar de fala?*, Ribeiro dialoga com outras autoras



importantes para a construção do argumento de que a superioridade epistemológica da ciência representa na verdade uma questão política. Nas palavras de Ribeiro:

A pensadora e feminista negra Lélia Gonzalez nos dá uma perspectiva muito interessante sobre esse tema, porque criticava a hierarquização de saberes como produto da classificação racial da população. Ou seja, reconhecendo a equação: quem possui o privilégio social, possui o privilégio epistêmico, uma vez que o modelo valorizado e universal da ciência é branco. A consequência dessa hierarquização legitimou como superior a explicação epistemológica eurocêntrica conferindo ao pensamento moderno ocidental a exclusividade do que seria conhecimento válido, estruturando-o como dominante e assim inviabilizando outras experiências do conhecimento. Segundo a autora, o racismo se constituiu "como a 'ciência' da superioridade eurocristã (branca e patriarcal)". Essa reflexão de Lélia Gonzalez nos dá uma pista sobre quem pode falar ou não, quais vozes são legitimadas e quais não são.^{xi}

Ribeiro, ainda em diálogo com Gonzalez, nos traz importantes reflexões sobre como a linguagem, entre diversos outros aspectos culturais, é usada para implementação e manutenção de um paradigma epistemológico de dominação. Poderíamos aqui estabelecer portanto um diálogo estreito com as questões abordadas por Derrida, que coloca a condição arbitrária de estruturação gramatical e semiológica da língua. Mais do que isso, se partimos do pressuposto derridariano, somos levados a constatar que mais do que uma postura lateralizada, a perspectiva estruturalista foi construída a partir do escopo de uma política racista.

Em outro momento importante, a autora fala do conceito de 'universal', que nós também estamos nos propondo a questionar. Ainda no âmbito dessa relação entre as produções discursivas como estando atreladas inexoravelmente aos lugares políticos de fala, ela coloca que:

Essa insistência em não se perceberem como marcados, em discutir como as identidades foram marcadas no seio das sociedades coloniais, faz com que pessoas brancas, por exemplo, ainda insistam no aguento de que somente elas pensam na coletividade; que pessoas negras ao reivindicarem suas existências e modos de fazer político e intelectuais, sejam vistas como separatistas ou pensando somente nelas mesmas. Ao persistirem na ideia de que são universais e falam por todos, insistem em falarem pelos outros, quando, na verdade, estão falando de si ao se julgarem universais.^{xii}

Esse trecho é retirado de um momento da construção do argumento de Ribeiro em que ela está voltada para a discussão sobre políticas identitárias. Embora vá



caminhar por outras searas, diretamente relacionadas ao racismo, a autora nos faz refletir sobre a questão dos museus e da história da arte como esse lugar legitimado do especialista, que produz um conhecimento, a partir do Outro e para o Outro.

Razão, universal, verdade e humanidade: ou a lógica do recinto fechado

Gostaríamos de adentrar a proposta teórica do filósofo camaronês, referência para as discussões decoloniais, Achille Mbembe. Em *A crítica da razão negra* e *Políticas da inimizade*, Mbembe se dedica, com enfoques diferentes, a analisar a questão negra no contexto das sociedades contemporâneas.

Em justaposição a Mbembe, abordaremos a discussão trazida pelo teórico sul-africano Sahat Maharaj, que posiciona o estabelecimento identitário a partir das relações coloniais. Para Maharaj existe uma reconstrução da auto-percepção do europeu, a partir da elaboração simbólica de um Outro, e mais do que isso, para ele, existe uma reconstrução da narrativa histórica, que substitui aquela vinculada à guilhotina (atrelada ao antigo regime) por uma narrativa moderna, calcada na superioridade europeia, em função do pensamento científico, a ideia de desenvolvimento civilizacional, etc. Essa segunda visão necessita do negro, do índio, desse Outro não civilizado, para se construir como discurso para os próprios europeus – e é claro, sendo também imposta para esses povos considerados inferiores.

Sobre isso, Mbembe coloca que:

(...) o pensamento europeu sempre teve tendência para abordar a identidade não em termos de pertença mútua (co-pertença) a um mesmo mundo, mas antes na relação do mesmo ao mesmo, de surgimento do ser e de sua manifestação do eu ser primeiro ou, ainda, no seu próprio espelho. Em contrapartida, interessa compreender que, como consequência direta dessa lógica de autoficção, de autocontemplação, e sobretudo, de enclausuramento, o Negro e a raça têm significado, para os imaginários das sociedades europeias, a mesma coisa. Designações primárias, pesadas, perturbadoras e desequilibradas, símbolos de intensidade crua e de repulsa, a sua aparição no saber e no discurso modernos sobre o homem (e, por consequência, sobre o humanismo e a Humanidade) foi, se não simultâneo, pelo menos paralelo; e, desde o início do século XVIII, constituiu, no conjunto, o subsolo (inconfessado e muitas



vezes negado), ou melhor, o núcleo complexo a partir do qual o projeto moderno de conhecimento – mas também de governação – se difundiu.^{xiii}

O que podemos perceber é que Mbembe evidencia um caráter político mais contundente em sua fala, quando diz, por exemplo, que o projeto moderno não era apenas de conhecimento, mas também de 'governança'. Esse conceito de raça, poderíamos dizer, é a vertente humanista do estruturalismo do século XIX, é a maneira pela qual é possível enquadrar / catalogar pessoas em uma estrutura hierárquica de poder. O autor conduz sua reflexão a partir desse conceito e da relação direta com a estruturação do pensamento científico (ou a razão, nas palavras originais). Segundo ele:

Aliás, ainda há bem pouco tempo, a ordem do mundo fundava-se num dualismo inaugural que encontrava parte de suas justificações no velho mito da superioridade racial. Na sua ávida necessidade de mitos destinados a fundamentar o seu poder, o hemisfério ocidental considerava-se o centro do globo, o país natal da razão, da vida universal e da verdade da humanidade.^{xiv}

Ainda nesse trecho podemos perceber outro aspecto, muito relevante para nosso trabalho, e que também conecta diretamente o pensamento de Achille Mbembe ao de Djamila Ribeiro. O conceito de universalidade aparece na citação como sendo consequência direta do pensamento ocidental. E é relevante ainda apontar para o fato que o autor estabelece relação entre um conjunto de conceitos muito importantes: razão, universal, verdade e humanidade. Em semelhança com o pensamento de Ribeiro, ambos trabalham a partir da relação entre o pensamento ocidental e o conceito de universalidade.

Ainda no campo da discussão sobre raça, Mbembe coloca que:

Historicamente, a raça sempre foi uma forma mais ou menos codificada de divisão e de organização da diversidade, fixando-a e distribuindo-a segundo hierarquias e divisões dentro de espaços mais ou menos estanques – a lógica do recinto fechado. Foi o que se passou nos regimes de segregação. [...] Neste contexto, os processos de racialização têm como objectivo marcar estes grupos de populações, fixar o mais possível os limites nos quais podem circular, determinar exatamente os espaços que podem ocupar [...]. Trata-se de fazer a triagem desses grupos de



populações, marcá-los individualmente como “espécies”, “séries” e “tipos”, dentro de um cálculo geral do risco, do acaso e das probabilidades [...].^{xv}

Salientemos aqui a semelhança entre o processo de enquadramento dos indivíduos em raças e o processo estruturalista de institucionalização do conhecimento (e o museu e a arte não escapam a esse escopo de pensamento). Quando o autor fala em "organização da diversidade", "fixação de distribuição em hierarquias e divisões", "marcar como 'espécies', 'séries' e 'tipos'"; não à toa esse vocabulário é o mesmo da catalogação museológica. Pelo contrário, poderíamos colocar o racismo como a realização política da catalogação de seres humanos em termos e conceitos hierarquicamente estruturados. Não apenas o léxico, mas também o escopo de pensamento é o mesmo.

Saída para o labirinto ou 'epistemologia bêbada'

Não conseguimos nos mover e articular conceitos fora do modelo que conhecemos e que (achamos que) dominamos. Esse é um ponto importante. Isso seria uma espécie de labirinto ou de areia movediça que nos imobilizaria. Sobre esse aspecto o teórico e crítico de arte sul-africano Sarat Maharaj – agora sim entraremos em seu argumento – coloca questões fundamentais.

Em seu trabalho intitulado *The world turned upside down: Art and ethics in the rise of the stone age south*, Sarat Maharaj fala, entre outras coisas, sobre esse “labirinto capcioso” que é o “*knowing about knowing*”, ou o conhecimento sobre o conhecimento. Segundo ele, o perigo consiste em: quando nós articulamos qualquer tipo de conhecimento, estamos agindo no terreno da linguagem, o que nos coloca de novo dentro daquilo que estávamos querendo recusar. Nesse momento estamos na beira desse labirinto – estamos usando o método acadêmico, a história e a linguagem para justamente problematizar o edifício acadêmico, histórico e linguístico. Maharaj é a corda onde iremos nos sustentar.

Podemos fazer uma aproximação com a questão dos museus. Mais especificamente, pensamos a prática museológica – tradicionalmente identificada como a relação



mediadora com os objetos, o entorno e o homem – como uma linguagem: a linguagem dos objetos, ou a linguagem que problematiza a relação com os objetos. Mas ao desconstruir as práticas tradicionais, mudar o sujeito e a origem do objeto com o qual se dialoga, se mantém a relação e se fortalece o vínculo na mesma medida com a tradição que se pretende questionar.

Outro ponto é a questão da crença na superioridade da *civilização*. Nós podemos articular conhecimento dentro de um sistema formal e metodológico, entendendo que esse é apenas um entre muitos outros, com limites internos que conduzirão a um *tipo* de produção. Se formos capazes de utilizar outro sistema, provavelmente seremos levados à produção distinta de significados, com precedência e resultados distintos – importante frisar, apenas distintos, fora de uma hierarquia de valoração em relação à existência de uma suposta verdade. Estruturas de pensamento diversas empreendem diferentes metodologias, que desencadeiam em significados específicos. Se partimos do pressuposto que, além de não existir universalidade, também não existe *verdade*, mesmo trabalhando a partir de uma lógica 'civilizacional' de produção de conhecimento, podemos acreditar em uma postura metodológica lateralizada, intrinsecamente parcial, subjetiva, como não poderia deixar de ser.

Como crítico de arte, Maharaj levanta a questão: o que significa fazer crítica dentro desse panorama? Aqui poderíamos ampliar para além da crítica de arte: crítica da razão, crítica cartográfica, etc. É dar respostas dentro de um sistema lógico de pensamento? É fazer uma crítica poética? É propor uma revisão desse sistema de pensamento utilizado, mesmo que seja de dentro dele? E por que não?

Outro momento importante da fala do autor, que poderíamos relacionar diretamente com o que diz Laugrand, é a questão da epistemologia. Embora Maharaj não trabalhe com o conceito de epistemicídio, ele coloca a epistemologia, enquanto um segmento da filosofia, como um modo de encadeamento de ideias com características internas próprias, e, nesse sentido, como já havíamos dito, como um determinado método que conduz a um determinado *tipo* de produção de conhecimento. Ele sugere o termo *acoustemology*, que viria da acústica, ou da escuta mais especificamente. Essa



expressão sugere uma imagem na qual o sujeito que ouve, ou que toma contato com algo – uma realidade, um conhecimento – no momento dessa ação por contato, passa também a reverberar. A metáfora da acústica sintetiza a situação em que o indivíduo recebe um estímulo (que aqui estamos chamando de conhecimento), interage e é interagido por ele, e conseqüentemente emana os produtos dessa interação. Segundo o autor, essa seria uma forma quebrada de epistemologia, ou o que ele chama de “*drunk epistemology*”, a epistemologia bêbada.

Interessante observar, na reflexão de Maharaj, que essa rachadura epistemológica é causada no contexto da contemporaneidade. Ou seja: a configuração do mundo atualmente teria feito com que o próprio pensamento ocidental – com contaminação mútua oriunda do contato com todo o panorama de possibilidades trazido pela não ocidentalidade – fosse profundamente revirado, e fizesse com que a epistemologia ficasse tonta, sem um norte pré-fixado a seguir. Nesse sentido, a arte contemporânea seria uma espécie de consequência estética dessa fragmentação epistemológica. Para ele, o pensamento artístico é uma categoria de produção de conhecimento que representa essa quebra com o método epistemológico, que agora já não se sustenta. A poesia, a subjetividade, o processo criativo artístico são, nesse contexto, formas de produção de conhecimento equiparados ao conhecimento histórico, ou científico, por exemplo – distintos nos métodos e nos resultados, mas igualmente válidos.

Outro aspecto importante que dialoga com nosso trabalho é a leitura que ele faz do conceito de modernidade (retomamos aqui o ponto de contato com o pensamento de Mbembe). Esse é um termo amplo, sobre o qual pretendemos extrair pontualmente os aspectos pertinentes. Para ele, a ideia de mundo moderno estava atrelada ao século XIX, centralmente na França, no caminho para a guilhotina, a partir de uma relação construída com a aristocracia e o antigo regime. Nesse momento, estabelecemos uma relação entre seu pensamento e o conceito de epistemicídio – o projeto colonial seria um segundo momento da modernidade, que



busca, entre outras coisas, substituir a narrativa vinculada à guilhotina pela científica, atrelada ao conhecimento e ao racionalismo.

Nesse sentido, o conceito de modernidade é construído a partir dessa relação de alteridade com o Outro (América Latina, África, etc.). O conhecimento europeu, na medida em que se relaciona com a produção desses outros povos, se reconfigura e se constrói enquanto narrativa hegemônica em que o Outro – embora interlocutor – não pode ser absorvido, a menos que seja compreendido a partir da própria lógica europeia. Este é o pensamento estruturalista, que conduz à produção de conhecimento de áreas como as ciências sociais até hoje. Ainda, segundo Maharaj, é a base do uso político genocida, que se realiza em nome de um progresso iluminista.

Impossível não voltar a Bhabha para relacionar os dois autores em pelo menos dois aspectos. O primeiro, se concentra na questão da representação do *Outro*. Sobre isso é válido complementar com o argumento de Bhabha, quando ele trabalha o conceito de mímica (ou mimesis). Nas palavras do texto traduzido:

Dentro da economia conflituosa do discurso colonial que Edward Said descreve como a tensão entre a visão panóptica e sincrônica da dominação – a demanda pela identidade, a estase – e a contrapressão da diacronia da história – a mudança, a diferença – a mímica representa um acordo *irônico*. Se me permitem adaptar a formulação de Samuel Weber sobre a visão marginalizante da castração, então a mímica colonial é o desejo de um outro reformado, reconhecível, *como sujeito de uma diferença que é quase a mesma, mas não exatamente*. O que vale dizer que o discurso da mímica é construído em torno de uma *ambivalência*; para ser eficaz, a mímica deve produzir continuamente seu deslizamento, seu excesso, sua diferença. A autoridade daquele modo de discurso colonial que denominei mímica é portanto marcada por uma indeterminação: a mímica emerge como a representação de uma diferença que é ela mesma um processo de recusa. A mímica é, assim, o signo de uma articulação dupla, uma estratégia complexa de reforma, regulação e disciplina que se "apropria" do outro ao visualizar o poder.^{xvi}

O segundo aspecto de semelhança entre os dois autores é a relação com a modernidade. Bhabha vai dizer que:

Existe uma pressuposição prejudicial e autodestrutiva de que a teoria é necessariamente a linguagem de elite dos que são privilegiados social e culturalmente. Diz-se que o lugar do crítico acadêmico é inevitavelmente dentro dos arquivos eurocêtricos de um ocidente imperialista ou neocolonial. [...] Será preciso sempre polarizar para polemizar? Estaremos presos a uma política de combate onde a representação dos antagonismos sociais e contradições históricas não podem tomar outra forma senão a do



binarismo teoria versus política? Pode a meta da liberdade de conhecimento ser a simples inversão da relação opressor e oprimido, centro e periferia, imagem negativa e imagem positiva? Será que nossa única saída de tal dualismo é a adoção de uma oposicionalidade implacável ou a invenção de um contra-mito originário da pureza radical? Deverá o projeto de nossa estética liberacionista ser para sempre parte de uma visão utópica totalizante do Ser e da História que tenta transcender as contradições e ambivalências que constituem a própria estrutura da subjetividade humana e seus sistemas de representação cultural?^{xvii}

Depois disso, o autor vai se defender de uma possível crítica, no sentido de classificar seu argumento como pró-burguês (eu mesma percebo o argumento de Bhabha com um tom demasiadamente atenuante). Em vários momentos, sinto falta de um discurso mais inflamado, que essa reflexão muitas vezes deixa escapar. No entanto ele provoca um deslocamento da discussão – esta sim bastante inflamada: Bhabha vai dizer que existe, sim, esse lugar de óbvia exploração econômica, territorial, étnica, de dominação de determinados povos sobre outros. Sim, esse processo existe. E a ele chamamos, entre outras coisas de colonialismo. O que ele parece querer trazer é que existem processos não-dicotômicos nem lineares e que, portanto, não são passíveis de tradução linear entre dominador-dominante. Esse é, a meu ver, o Lugar da Cultura, que dá nome ao livro de Bhabha.

O autor defende que a possibilidade e a potência de múltiplos dispositivos (aqui no sentido de Deleuze), que são criados a partir do contato entre grupos, em que são articuladas imprevisíveis relações de pertencimento e não-pertencimento, de identidades momentâneas ou historicamente construídas. Enfim, uma multiplicidade de relações – também de dominação, porque não? – que acontecem no terreno da cultura e que podem ser responsáveis por supostas “inversões de papéis”, em que o suposto dominado exerce igual ou maior poder na constituição cultural e/ou identitária do dominador.

É importante perceber como os discursos podem ser assumidos a partir de diferentes olhares. É possível antever as críticas a Bhabha, no sentido apaziguador que sua teoria adquire. Para discursos mais acalorados, perceber o decolonialismo como uma ação mútua parece subvalorizar uma história de violência, que faz com que seja legítimo que pessoas que sofreram esse processo reivindiquem seus lugares desiguais de fala. Por outro lado, Bhabha pode ser brilhantemente usado como uma



espécie de antídoto para uma relação discursiva que coloca o colonizado sempre e necessariamente como aquele que possui em sua gênese o *ethos* do explorado.

Nem uma coisa nem outra. Aqui está a enorme relevância do pensamento de Bhabha. Nessa visão existem incontáveis posicionamentos de olhar a partir de um mesmo fragmento ínfimo de uma relação. Pode-se utilizar a lente do colonizado X colonizador, na mesma medida em que é possível pensar o colonizado como uma potência irradiadora e, nesse sentido, como um colonizador cultural. É possível, principalmente, pensar as relações de modo mais orgânico e de tal ordem, que nem ao menos se faz útil definir a priori essas categorias, a menos que estejamos falando especificamente de dominação econômica, bélica, etc.

Des, Pós, De, Neo: abordagens a partir do colonialismo

São muitos os terrenos das nomenclaturas generalistas. Vários, até aqui, nós não pudemos evitar. No entanto existem situações em que é possível delimitar conceitos, localizar produções de autores e evitar desentendimentos. Esse é o caso de conceitos como: Descolonial, Pós-colonial, Neo-colonial e Decolonial.

Começemos pelo termo Descolonial: ele se aplica a uma conjuntura histórica específica, ao momento em que os países deixam de ser propriamente colônias – burocraticamente vinculadas à metrópole, sem administração local autônoma, nem independência de gestão política, de recursos, etc. No caso do continente africano, e para os autores oriundos desses países, o termo descolonial se refere portanto ao momento das chamadas guerras de independência.

Para conseguir conquistar independência, a maioria dos países africanos passou, ao longo do século XX, por lutas sangrentas contra seus colonizadores. Esse processo de descolonização, além das guerras, envolvia mudanças na estrutura governamental, na arrecadação de impostos e planejamento dos serviços, reestruturação da classe política (em muitos casos envolvia a elaboração de uma



constituição nacional), entre outros mecanismos de gestão da nação. A todo esse processo de construção de uma nação independente, chamamos de descolonização.

Sobre esse aspecto podemos trazer o exemplo da pesquisa desenvolvida por André Mendes Pini, intitulada: *A descolonização da Namíbia: negociações diplomáticas multilaterais e a guerra de independência* em que o autor coloca que:

Apesar de o período em questão ter representado a ascensão da descolonização africana, principalmente durante os anos de 1960, busca-se compreender os motivos pelos quais a Namíbia não obteve também nesse momento sua independência. Avalia-se, nesse primeiro período, as principais dinâmicas do processo de descolonização africano, as questões internas da presença sul-africana na região e sua estratégia de expansão regional [...].^{xviii}

No Brasil, podemos dizer que esse processo passou por um decurso *sui generis*, se compararmos com os casos africanos, devido a alguns fatores, como, por exemplo, termos sido colonizados séculos antes deles, e termos sido a sede do império colonial português. Ainda assim, o conceito se aplica também a nós, quando no início do século XIX, passamos por um processo de transição, com disputas políticas, que teve como resultado o rompimento da exclusividade de relações econômicas com Portugal, a abertura ao capital econômico a outros países europeus e o início de uma relativa autonomia de tomada de decisão em questões nacionais. De modo consolidado: o processo de descolonização se refere pontualmente ao momento histórico em que os países deixam de ser colônias e passam a ser nações politicamente independentes.

O pós-colonialismo é uma corrente de pensamento que surge a partir da década de 1970, deflagrada pelas teorias pós-estruturalistas, e por meio do uso de autores como Michel Foucault, Jacques Derrida, entre outros. Como desdobramento teórico do pensamento desses autores europeus, surgem diferentes matrizes filosóficas, que mantêm como ponto em comum a problematização dos contextos de dominação e de opressão por meio, sobretudo, da linguagem e do discurso. Sobre esse assunto, o



texto de Larissa Rosevics, intitulado *Do pós-colonial à decolonialidade*, é muito esclarecedor. Segundo a autora:

A maior parte das pesquisas pós-coloniais seguiu a trajetória dos estudos literários e culturais, através da crítica à modernidade eurocentrada, da análise da construção discursiva e representacional do ocidente e do oriente, e das suas consequências para a construção das identidades pós-independência. A preocupação dos estudos pós-coloniais esteve centrada nas décadas de 1970 e 1980 em entender como o mundo colonizado é construído discursivamente a partir do olhar do colonizador, e como o colonizado se constrói tendo por base o discurso do colonizador.

E continua:

Dentre as influências que inspiraram os estudos pós-coloniais, Sérgio Costa (2006) destaca [...]: a formação do discurso social, a partir dos pós-estruturalistas Michel Foucault e Jacques Derrida; a descentralização das narrativas e dos sujeitos contemporâneos, do pós-modernismo de Jean-François Lyotard [...].^{xix}

Para além de uma questão geográfica, a divisão social do mundo entre ocidental e oriental produz e institucionaliza representações culturais – que é dicotomizada em povos ‘dominantes’ e ‘subalternos’ – e imprime uma visão "universal" de uma superioridade do sistema lógico do pensamento ocidental. Podemos compreender, portanto, que existe uma relação direta com o que nos referimos anteriormente como epistemicídio.

O projeto pós-colonial se caracteriza como uma escola de pensamento, perpassando diversas áreas e com abordagens muito distintas. Podemos trazer, por exemplo, a relação entre os estudos pós-coloniais e o chamado Grupo de Estudos Subalternos, fundado nos Estados Unidos por pesquisadores da América Latina. Ainda segundo Rosevics:

Na década de 1990, um grupo de intelectuais latino-americanos que vivia nos Estados Unidos, inspirados pelos processos de redemocratização dos países da região e pelo debate pós-colonial que chegara às universidades estadunidenses nas décadas anteriores, decidiram fundar o Grupo Latino-Americano de Estudos Subalternos, que teve como primeiro documento oficial o “Manifesto Inaugural do Grupo Latino-Americano de Estudos Subalternos”, de 1993.^{xx}

Visto que esse grupo foi formado por pesquisadores latino-americanos em universidades dos Estados Unidos e Europa, eles desenvolveram suas teorias a partir, de autores norte-americanos e europeus, cuja produção teórica já era



estabelecida dentro de uma epistemologia ocidental. Há então uma questão paradigmática: o conhecimento pós-colonial, produzido por estudiosos de países colonizados, ainda partia de premissas teóricas fundamentadas na centralidade do conhecimento ocidental. Surge então uma vertente de pensamento que considera que o uso da epistemologia europeia era uma grave contradição, e que reafirmava os valores que se ambicionava desconstruir. Novamente, segundo Rosevics: "O uso de epistemologias advindas majoritariamente de autores europeus passou a ser visto como uma traição ao objetivo principal dos estudos subalternos de rompimento com a tradição eurocêntrica de pensamento."^{xxi}

É nesse contexto que passa a ser utilizado o termo Decolonial, que não é sinônimo de descolonial. A subtração da letra 'S', mais do que uma simples alteração gráfica, significava um desejo de adicionar camadas reflexivas sobre o conceito anterior, de modo a recolocar os termos fundamentais que baseiam a discussão. Representa um posicionamento crítico em torno dos termos historicamente colocados: permanecer utilizando o termo descolonial para uma problematização epistemológica, aparentemente levaria a uma impressão de que haveria a possibilidade de desfazer o processo de colonização. Em outras palavras, o termo descolonial remete a uma ideia de que houve a colonização e mas que ela foi desfeita com a descolonização. O que esses autores buscavam evidenciar é a crença na impossibilidade de retorno desse processo.

É o que nos mostra Thais Luiz Colaço, em seu trabalho *Novas perspectivas para a antropologia jurídica na América Latina*:

[...] preferimos o termo decolonial, pelos mesmos motivos que Walsh (2009, pp. 15-16). A autora prefere utilizar o termo "decolonial", suprimindo o "s" para marcar uma distinção com o significado de descolonizar em seu sentido clássico. Deste modo quer salientar que a intenção não é desfazer o colonial ou revertê-lo, ou seja, superar o momento colonial pelo momento pós-colonial. A intenção é provocar um posicionamento contínuo de transgredir e insurgir. O decolonial implica, portanto, uma luta contínua.^{xxii}

Para os teóricos decoloniais é fundamental reafirmar o lugar das epistemologias latino-americanas, revendo o lugar canônico do conhecimento centrado na Europa. Esse processo de valorização de autores oriundos dos próprios países sobre os quais



se está construindo o argumento, é um acontecimento que guarda muitas diferenças entre os diversos povos, em função inclusive do tipo de colonização. Teóricos decoloniais indianos, por exemplo, iniciaram um trabalho de retorno às formas de produção de conhecimento dos povos tradicionais antes da chegada dos colonizadores. Para os latino-americanos, esse procedimento se torna muito mais complexo, por vezes impossível, devido ao alto nível de extermínio das populações indígenas. Ainda com Rosevics:

Dentre as principais diferenças entre os pós-coloniais asiáticos e os decoloniais latino-americanos, está o tipo de experiência colonialista que cada uma das regiões conheceu e as suas consequências para as reflexões teóricas posteriores. O colonialismo na Ásia e na África esteve ligado aos anglo-saxões e franceses majoritariamente e se distingue no tempo e no espaço, da ação dos portugueses e espanhóis na América Latina.

No caso indiano, por exemplo, houve a preservação de certos princípios filosóficos e epistemológicos das sociedades anteriores à ocupação, o que permite um resgate das raízes pré-coloniais. Na América os espanhóis e os portugueses destruíram quase que completamente a memória do período anterior à ocupação através da desintegração dos padrões de poder e das civilizações existentes na região, do extermínio de comunidades inteiras e de seus portadores de cultura e poder [...] os sobreviventes do massacre promovido pelos ibéricos foram submetidos a uma repressão material e subjetiva durante séculos, até que desaparecesse qualquer relação imaginária com o passado pré-colonial.^{xxiii}

O termo decolonial, portanto, pretende abranger discussões no campo da cultura e da epistemologia, problematizando a centralidade do pensamento europeu e inserindo novas possibilidades de correntes narrativas. Segundo Colaço:

O pensamento decolonial reflete sobre a colonização como um grande evento prolongado e de muitas rupturas e não como uma etapa histórica já superada. Neste sentido fala em “colonialidade”. Porém não se trata de um campo exclusivamente acadêmico, mas refere-se, sobretudo, a uma nova tendência política e epistemológica. Envolve vários atores sociais e reflete o desenrolar de um processo que permite não apenas a crítica dos discursos “ocidentais” e dos modelos explicativos modernos, como também a emergência de distintos saberes que surgem a partir de lugares “outros” de pensamento.^{xxiv}

Sobre os modelos de produção de conhecimento, a autora coloca que:

Durante os últimos 500 anos (pelo menos) apenas uma forma de conhecer o mundo, a epistemologia ocidental, postulou-se como válida, quer dizer a única capaz de propiciar conhecimentos verdadeiros sobre o direito, a natureza, a economia, a sociedade, a moral e a felicidade das pessoas. Todas as demais formas de conhecer o mundo foram relegadas ao âmbito da doxa, como se fossem o passado da ciência moderna, e consideradas,



inclusive, como um obstáculo epistemológico para alcançar a certeza do conhecimento.^{xxv}

Estamos buscando fraturar a ideia de que o método científico detém superioridade metodológica para produzir conhecimento. Nesse ponto é importantíssimo trazer as contribuições de Boaventura de Souza Santos. Ele constrói seu argumento em dois sentidos: o primeiro é que o que entendemos como ciência não se constitui como um bloco monolítico, mas sim a depuração de uma série de procedimentos utilizados em maior ou menor grau, com variações regionais e temporais. Para o autor, se não se pode afirmar a ciência como instrumento único de obtenção da verdade, chega-se à consequência clara de que existem muitas variações e linhas de pensamento também fora da ciência. O autor traz o conceito de *Ecologia dos Saberes*, que busca afirmar a existência de uma heterogeneidade de práticas que se afirmam a partir de interrelações estabelecidas nos grupos e no meio.

Ao pensar a ciência em um sistema de coexistência de diferentes tipos de conhecimento, a ecologia dos saberes inverte o preceito de universalidade e desconstrói a suposta hierarquia geral do conhecimento. Para ele, o caráter universal ao qual a ciência moderna reivindica é “apenas uma forma de particularismo, cuja particularidade consiste em ter poder para definir como particulares, locais, contextuais e situacionais todos os conhecimentos que com ela rivalizam.”^{xxvi}

Há ainda o conceito Neo-colonial. Ele traz à tona a situação dos países colonizados frente à nova ordem mundial contemporânea. A emergência dos Estados Unidos parece ser um dos fatores de maior importância, mas, de modo geral, o neocolonialismo busca pensar sobre a conjuntura econômica e política mundial, a partir da existência de mercados transnacionais, capital financeiro, economia globalizada, etc. Poderíamos dizer que neocolonialismo considera que à situação política e econômica oriunda do processo de colonização europeu se soma uma conjuntura contemporânea que possui outras características, bem como novos atores sociais e novas forças de atuação política.

Há, nesse contexto, uma atualização das formas de colonização. Diante da complexificação da política internacional, cresce a percepção de que a dominação é



exercida por grupos econômicos não necessariamente relacionados diretamente a países. Esses grupos podem ser conglomerados de empresas que atuam de forma fragmentada em diversas partes do globo, simultaneamente, e que deliberam sobre grandes decisões mundiais, muitas vezes de forma sobreposta à autonomia política dos países. Esses grandes grupos de capital, que flutuam a forma de especulação financeira, na medida em que conduzem a produção de bens, insumos, indústria, tecnologia, serviços, mídia, agronegócio, etc., acabam por definir – literalmente – quem come e quem morre de fome no planeta.

Conclusão

Compreendemos o conceito de universalidade como sendo pertencente a um contexto epistêmico (nomeadamente a chamada modernidade europeia do século XIX), e nesse sentido, é também localizado temporal e geograficamente, em sentido oposto aquilo que busca promover – a ideia de que existem aspectos do pensamento que seriam permeáveis a todos os grupos culturais.

Mais do que isso, consideramos que para crer que uma ideia construída em determinado contexto possa ser aplicável a outras situações absolutamente diversas (pensamos aqui na antropologia estruturalista que promove relações conceituais supostamente direcionáveis a grupos sociais das Américas, Ásia e África) é preciso crer na neutralidade do sujeito epistêmico. Ou seja, seria preciso crer que aquele que articula as teorias (científicas, antropológicas, históricas, etc.) não estivesse sendo parte de um sistema cultural, com crenças, valores, percepções de mundo e de natureza. Ao contrário, consideramos que a base epistemológica contextual das ciências, da história, do pensamento museológico são, como foi dito, orientações para a produção de um *tipo* de pensamento, e não uma condição intrínseca à produção de conhecimento. Além disso, entendemos que essa violência epistêmica,



mais do que uma relação de produção de conhecimento, se coloca como parte do projeto político de colonização.

Referências

BHABHA, Homi. Signs taken for wonders: questions of ambivalence and authority under a tree outside Delhi. In: Critical Inquiry. Delhi: Autumn, 1985. pp. 144-145.

CABAÇO, José Luiz. Globalização ou recolonização?. Cadernos CERU, v. 27, n. 2, dez. São Paulo: Editora da USP, 2016.

COLAÇO, Thais Luzia; DAMÁZIO, Eloise da Silveira Petter (Org.). *Novas perspectivas para a antropologia jurídica na América Latina: o direito e o pensamento decolonial*. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2012.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

_____. *Gramatologia*. Tradução Mirian Schnaiderman e Renato Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973.

JASMIN, Marcelo. As armadilhas da história universal. In: Adauto Novaes (org.) *Mutações: a invenção das crenças*. São Paulo: Edições Sesc SP, 2011.

LAUGRAND, Frédéric. Texto de abertura do 56º Congresso de Americanistas – ICA. Salamanca: ICA, 2018. Disponível em: www.ica2018.es

MAHARAJ, Sarat. *The world turned upside down: Art and ethics in the rise of the stone age South*. Lisboa: Lumiar cité – Maumaus, 2017.

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Lisboa: Editora Antígona, 2014.

_____. *Políticas da Inimizade*. Tradução de Marta Lança. Lisboa: Editora Antígona, 2017.

NORA, Pierre. *Entre memória e história: a problemática dos lugares*. Revista do Programa de Estudos Pós-graduados em História do Departamento de História da PUC-SP n.10. São Paulo, Ed.PUC-SP, 1993. p. 7-28.

PINI, André Mendes. *A descolonização da Namíbia: negociações diplomáticas multilaterais e a guerra de independência*. Dissertação de Mestrado defendida no



âmbito do Instituto de Relações Internacionais da Universidade de Brasília – UNB. 2014.

PREZIOSI, Donald. Epilogue. *The Art of Art History*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Coleção Feminismos Plurais. Belo Horizonte: Editora Letramento, 2017.

ROSEVICS, Larissa. Do pós colonial à decolonialidade. In: _____, CARVALHO, Glauber. *Diálogos internacionais: reflexões críticas no mundo contemporâneo*. Rio de Janeiro: Ed: Perse, 2017.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *A gramática do tempo: para uma nova cultura política*. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2008. (Coleção para um novo senso comum; v. 4).

_____. *Um discurso sobre as ciências*. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2005.

SANTOS, Boaventura de Sousa; NUNES, João Arriscado. Introdução: para ampliar o cânone do reconhecimento, da diferença e da igualdade. In: SANTOS, Boaventura de Sousa (Org). *Reconhecer para libertar: Os caminhos do cosmopolitismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

ⁱ Derrida, 1973, p. 34

ⁱⁱ Derrida, 1973, p. 36

ⁱⁱⁱ Nora, in: Projeto História, PUC – SP, 1993, pp. 8-9

^{iv} Nora, in: Projeto História, PUC – SP, 1993, pp. 8-9

^v Nora, in: Projeto História, PUC – SP, 1993, pp. 8-9

^{vi} Bhabha, 1985, pp. 19-20

^{vii} Cabaço, 2016, p. 58

^{viii} A título de contextualização: a população do Quênia se divide em três grandes troncos étnico-linguísticos (ou assim disse a antropologia colonialista): os Bantu, os Cushites e os Nilotes. Os Luo fazem parte do que eles chamam de River-Lake Nilotes, são pescadores e vivem perto de rios e lagos.

^{ix} Importante esclarecer que quando falo em objetos me refiro a essa hegemonia e centralidade dos objetos. Essa materialidade de que fala Donald Preziosi, que traz lastro de veracidade aos discursos – inclusive o científico. A materialidade colecionista, ou a que busca provas materiais, etc. É claro que os Luo usam, produzem, significam objetos. Mas por razões óbvias, existe no conjunto do meu conhecimento hoje, uma disparidade entre o que me foi apresentado sobre as articulações produzidas pelos europeus e o universo filosófico construído pelos Luo.

^x Bhabha, 1985, p. 26

^{xi} Ribeiro, 2017, p. 24

^{xii} Ribeiro, 2017, p. 31

^{xiii} Mbembe, 2014, p. 10

^{xiv} Mbembe, 2014, p. 27

^{xv} Mbembe, 2014, p. 71

^{xvi} Bhabha, 1985, p. 34

^{xvii} Bhabha, 1985, p. 43

^{xviii} Pini, 2014, p. 16

^{xix} Rosevics, 2014, pp. 187-188

^{xx} Rosevics, 2014, pp. 187-188

^{xxi} Rosevics, 2014, pp. 187-189

^{xxii} Colaço et al., 2012, pp. 7-8



^{xxiii} Rosevics, 2014, pp. 187-189

^{xxiv} Colaço et al., 2012, p. 36

^{xxv} Colaço et al., 2012, p. 15

^{xxvi} Santos, 2008, p. 154

Recebido em: 14/11/2018

Aprovado em: 16/11/2018



Mulher-casa, mulher-faca

Priscilla Menezes de Faria ¹

Resumo: Historicamente, feminino está relacionado à incompletude e incompletude à falta. Nesse ensaio, entretanto, incompletude é apresentada como condição necessária à criação e o feminino como uma via de acesso ao pensamento poético. As séries *Femme-couteau* e *Femme-maison* de Louise Bourgeois são apresentadas a partir da relação dialética entre cortar/rachar/romper e acolher/gestar/criar.

Palavras-chave: Feminino, Louise Bourgeois, hospitalidade, pensamento poético.

House-woman, knife-woman

Abstract: Historically, feminine has been related to incompleteness and incompleteness to lack. In this essay, however, incompleteness is presented as the necessary condition for creation and the feminine as a way of access to poetic thought. The series *Femme-couteau* and *Femme-maison* by Louise Bourgeois are presented through the dialectic relation between cut/split/break and host/generate/create.

Key-words: Feminine, Louise Bourgeois, hospitality, poetic thought.

Perpetuou-se longamente no pensamento ocidental a noção de que feminino equivale à incompletude. Essa ideia, em geral, se baseia no deslocamento de uma percepção anatômica para um pressuposto metafísico, como ocorre no pensamento aristotélico. Dentre as inúmeras diferenças entre os corpos, o filósofo grego se ateu

¹ Priscilla Menezes é artista e pesquisadora. Trabalha, especialmente, com as linguagens do desenho e do texto. Autora do livro *Erro tácito* (2017, Editora Patuá). Realizou a exposição individual "Partenogênese", em 2018, na Galeria Gustavo Schnoor. Graduada em Licenciatura em Artes Plásticas pela UDESC, mestre e doutora em Artes Visuais pela UERJ.



às diferenças genitais e marcou ontologicamente o feminino a partir da ausência do falo. Assim, associou o feminino à *incompletude*, pois não foi capaz de pensar a diferença como um elemento si, considerando-a antes em termos hierárquicos - a *natureza masculina* como plena e a *natureza feminina* como insuficiente, *mal-formada* (ARISTOTELES apud PINTO, 2010, p. 26). O filósofo associou feminino à *privação* e, com isso, justificou o fato de considerar as mulheres essencialmente inaptas à vida política. Afirmava que, por serem faltosas, eram cognitivamente inferiores, incapazes de elaboração filosófica e de autoridade moral. Definiu, com isto, que a aptidão natural das mulheres estava circunscrita à vida doméstica sob a tutela dos homens. Em suma, lhes atribuiu um montante reduzido de cidadania (PINTO, 2010, p. 26).

Isso indica que Aristóteles não apenas naturalizou uma associação entre anatomia e metafísica, como faltou em compreender que vagina não é um pênis ausente, e sim um órgão inteiro cuja a própria completude inclui a abertura: uma forma plena que contém o vazio. No pensamento aristotélico, completude e abertura são mutuamente excludentes, pois só considera completo aquilo que se fecha em si. Exemplo disso é a sua teoria acerca da reprodução humana na qual considerava advir inteiramente do homem a partícula formadora de um novo ser; enquanto, à mulher, relegava o papel de mera incubadora. Ou seja, só considerava haver capacidade política e criativa no corpo que pensava ser inteiro.

Análoga à noção de que o corpo feminino é incompleto é a ideia de que seria portador de um *vazio temerário*. Etienne Trillat (1991) afirma remontar à alta Antiguidade o pensamento segundo o qual o útero é considerado como um organismo vivo, um animal dotado de certa autonomia. O autor afirma que já no antigo Egito havia a ideia de que o útero poderia migrar no interior do corpo feminino e, com isso, causar as mais diversas perturbações. Essa concepção perpetuou-se longamente e comparece inclusive na obra de Hipócrates, considerado o pai da medicina ocidental. No tomo VII de suas Obras Completas, o médico redige 250 páginas acerca das *doenças das mulheres* e entre elas descreve a *sufocação da matriz*, condição que causaria o fenômeno do *útero errante*. Hipócrates descreve:



Esta afecção sobrevém sobretudo às mulheres que não têm relações sexuais e às mulheres de uma certa idade, mais do que às jovens; com efeito, sua matriz é mais leve. Eis como isso ocorre: a mulher, tendo os vasos mais vazios que de costume e estando mais cansada, a matriz ressecada pela fadiga se desloca, visto que ela está vazia e leve; a vacuidade do ventre faz com que haja lugar para que ela se desloque (HIPÓCRATES apud TRILLAT, 1991, p. 21).

Afirmava ainda que, ao se deslocar, o útero acabava se fixando sobre os outros órgãos, desregulando os seus funcionamentos. Ou seja, apresentava o *útero errante* como um mal a ser atentamente combatido. Para tal, sugeria um simples tratamento: o casamento, único dispositivo que possibilitaria o coito e a gravidez capazes de aplacar a *vacuidade*. Platão, contemporâneo de Hipócrates, corroborou com suas teorias e as difundiu, como o fez no diálogo *Timeu*, no qual não apenas reforçou a teoria do ventre errante como evidenciou a associação entre o útero e animalidade. No pensamento platônico, o útero é apresentado como um animal sem alma que, caso não estivesse gerando uma vida, vagaria pelo corpo feminino provocando o adoecimento. Afirma Platão:

Na mulher, o que se chama de matriz ou útero é como um ser vivo, possuído do desejo de fazer crianças. Quando durante muito tempo e apesar da estação favorável a matriz permanece estéril, ela se irrita perigosamente; ela se agita em todos os sentidos pelo corpo, obstrui as passagens do ar, impede a inspiração, mete o corpo, assim, nas piores angústias e lhe ocasiona outras doenças de todas as espécies (PLATÃO apud TRILLAT, 1991, p. 23).

É importante pontuar que essa associação entre útero e animalidade consiste menos no resultado de um pensamento ingênuo e mais em uma questão biopolítica. A respeito disso, Trillat afirma que “essa ideia de um pequeno animal voraz, ávido, passeador, aparece como insólita, para não dizer anacrônica, num conjunto que se quer o produto de uma observação objetiva, liberta das crenças e das superstições” (TRILLAT, 1991, p. 18). Ou seja, tal ideia não é fruto de um equívoco desinteressado, mas corresponde a um projeto de dominação.

A biopolítica sistematiza as relações entre vida e direito e, para tanto, reconhece distinção culturalmente feita entre a vida nua ou comum (*zoé*) e a vida política ou politizada (*bios*). Enquanto *bios* é a vida com valor em si mesma (a vida humana), *zoé* é a vida considerada puramente biológica cujo destino é ser manipulada pelos dispositivos ordenadores do poder (a vida animal). Nesse sentido, a noção do útero-



animal é uma autorização filosófica para que se impute aos direitos reprodutivos das mulheres as mais atrozes formas de dominação, como se houvesse no cerne da anatomia feminina *bios* uma espécie de estado de exceção *zoé*. Na Grécia clássica, portanto, surge a ideia de que um útero vazio é um útero perigoso, animalesco, que deveria necessariamente ser tutelado pelo masculino. Esse pensamento, a um só tempo, circunscreve o feminino à sua relação com a vacuidade e define que este espaço, quando desprovido de algo que advenha do masculino, é inferior, infame e indesejável.

A artista Louise Bourgeois tratou intensamente das relações entre mulher e espacialidade em sua obra, a partir da qual podemos encontrar elementos para refutar a noção de que a relação entre feminino e vacuidade é uma relação meramente *faltosa*. Nascida em 1911 em Paris, passou sua infância na periferia da capital francesa onde sua família matinha um ateliê de confecção e restauro de tapeçaria. Aos 12 anos, Louise já colaborava nos negócios da família, principalmente como desenhista. Mais tarde, chegou a ingressar na faculdade de Belas Artes, mas a abandonou precocemente obtendo sua formação em desenho, pintura, gravura e escultura em diversos ateliês da cidade de Paris, como os de Fernand Léger, Paul Colin, Roger Bissière, Othon Friesz. Em 1938, Louise Bourgeois se casou com o historiador e crítico de arte norte-americano Robert Goldwart e mudou-se para Nova York, onde viveu até falecer, no ano de 2011. Produziu uma extensa obra, composta de desenhos, gravuras, objetos, esculturas e instalações (que denominava “células”), mas sempre deixou claro em seus escritos e entrevistas que se considerava, acima de tudo, uma escultora. A respeito do trânsito entre sua formação inicial e sua prática escultórica, a artista afirma:

O fato de eu ter uma formação em tecelagem e ter me formado escultora significa que julguei o meio da tecelagem incompatível com a arte da escultura. O vazio e a plenitude que são essenciais para o espaço e o volume da escultura não estão presentes porque existe um fundo que nunca é perfurado realmente (BOURGEOIS, 2000, p. 87).

Louise Bourgeois viveu parte fundamental de sua carreira entre as vanguardas europeias e o modernismo norte-americano, cercada pelas intensidades da industrialização e das grandes guerras mundiais. As tensões entre o progresso



industrial e os horrores das guerras animaram diversos movimentos artísticos do século XX, que buscaram elaborar essas tensões a partir do desejo comum de *rompimento*. A ideia de espacialidade foi incluída nos anseios rompedores vanguardistas e cada movimento artístico pesquisou essa possibilidade a partir de suas próprias estratégias. Louise, apesar de ter estudado na França com artistas associados às vanguardas, praticou um modo de singular de radicalizar a espacialidade, investigando diversos suportes a partir de alguns métodos e questões. Um dos métodos que a artista recorre, por exemplo, é a pesquisa da espacialidade através de imagens e figuras femininas. Tal recorrência aqui será pensada a partir da hipótese de que Louise Bourgeois deflagrou e pesquisou uma espécie de *qualidade espacial* feminina. A artista afirmou “não me interesse pelo corpo; interesse-me pelo mecanismo” (BOURGEOIS, 2000, p. 219). Portanto, podemos falar que sua investigação acerca da espacialidade foi feita, muitas vezes, através de uma pesquisa acerca de *mecanismos femininos*.

Recorrem em suas obras imagens que remetem à gravidez, à lactação, ao sexo, à dilaceração, à prótese. São imagens que poderíamos agrupar ali onde há articulação entre fechamento e abertura. Essa relação se realiza por muitas vias: preenchimento, invasão, transbordamento, convivência, substituição. Em todo caso, pode-se perceber nos trabalhos de Bourgeois a ênfase no espaço como campo de negociação entre o limite individualizante e o contato com a alteridade. Um desses modos de negociação que a interessou singularmente foi a *habitação*. Ainda em seus escritos, quando fala de sua transição de tecelã para escultora, ela posiciona o desejo pelos modos habitáveis da forma como motivação fundamental:

Pessoalmente, tenho uma ligação de longa data com tapeçarias. Quando crianças, nós as usamos para nos esconder. Essa é uma das razões pelas quais espero que sejam tão tridimensionais - porque sinto que deveriam ser de uma tal altura e peso e tamanho que daria para você se envolver nelas. (...) Uma tenda é muito importante no meu vocabulário - uma forma de escultura tecida para ser adentrada -, uma forma de arquitetura desmontável (BOURGEOIS, 2000, p. 89).

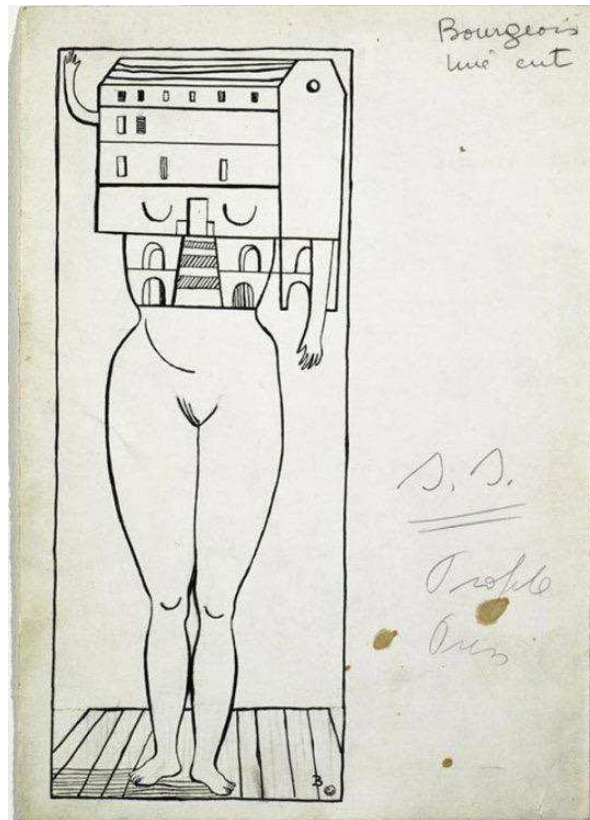
Essa questão está bem marcada em suas figuras chamadas *Femme Maison*, mulheres-casa, que comparecem em momentos e linguagens diferentes no decorrer de seu trabalho. Primeiro Bourgeois realizou três pinturas, entre 1945 e 1947, nas



quais corpos femininos tem arquiteturas domésticas no lugar do tórax e da cabeça. Esses corpos sustentam o agenciamento com as formas domésticas menos a partir da acumulação de formas (mulher + casa) e mais por uma via metamórfica (mulher-casa). Para tal, são apresentados em um estado no qual a circunscrição individualizante é lançada ao excesso ou à supressão, já que a esses corpos tanto sobram membros quanto faltam pedaços. No mesmo ano também produziu um desenho com o mesmo tema.

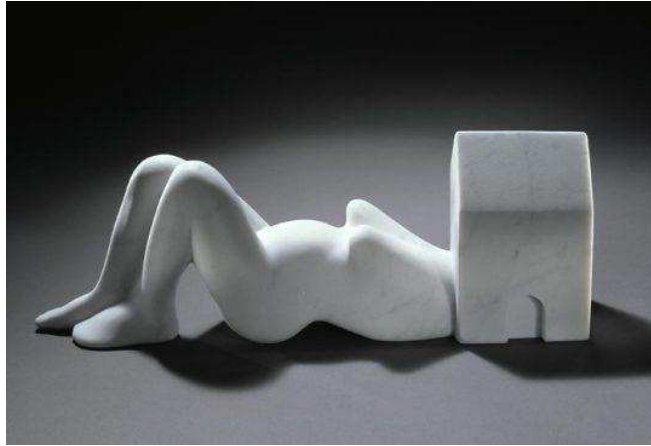


Louise Bourgeois - Série de pinturas Femme Maison –1947. Óleo sobre tela, 91,5 x 35,5 cm cada.
Fonte: The Easton Foundation, NY.

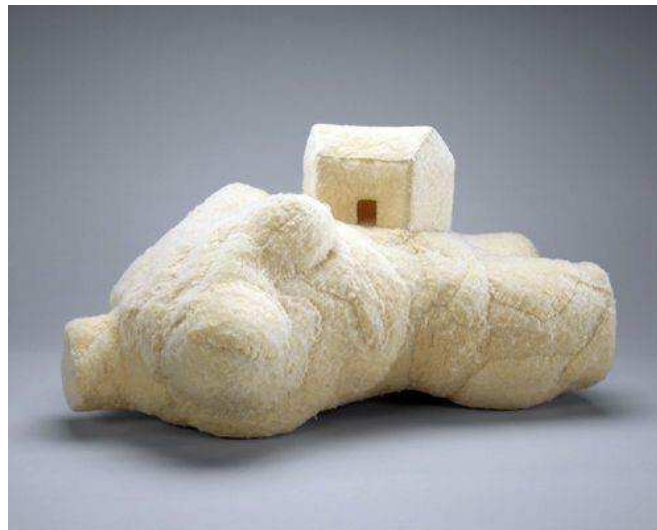


Louise Bourgeois - *Femme Maison* - 1947. Gravura, 23.3 x 9.3 cm.
Fonte: The Easton Foundation, NY.

Já em 1994, Bourgeois produziu uma *Femme Maison* de mármore, uma figura sem os braços, deitada com as pernas flexionadas e portando uma casinha no lugar onde deveria estar sua cabeça. Em 2001, realizou uma *Femme Maison* em tecido: um corpo quase indistinguível, ao qual faltam muitas partes e que detém uma pequena casa sobre o ventre.



Louise Bourgeois - Femme Maison - 1994.
Mármore, 11.4 x 31.1 x 6.6 cm. Fonte: The Easton Foundation, NY.



Louise Bourgeois - Femme Maison - 2001. Tecido, s.d dimensões.
Fonte: The Easton Foundation, NY.

Algumas outras *Femme Maison* em desenho e escultura, além dessas, foram produzidas pela artista. Interessa aqui, entretanto, menos catalogar a totalidade dessa categoria em sua produção e mais compreender que o tema retornou em diversos período, a partir de diferentes linguagens, para então avançar na discussão acerca do sentido dessas obras. Algumas críticas, como as de Deborah Wye²,

² Curadora do MOMA de Nova York que organizou três importantes mostras sobre a artista nessa instituição. Informação recolhida em <https://www.moma.org/audio/playlist/42/665>. Acesso em: 7 abr. 2018.

abordam o sentido das *Femme Maison* a partir do contexto das lutas feministas e da demanda pela desnaturalização da relação entre mulher e o trabalho doméstico. Seguindo a abordagem de Wye, essas obras explicitariam tal associação para refutá-la. Sustentarei aqui uma hipótese semelhante, mas a partir de um trajeto diferente no qual a afinidade entre feminino e casa não é integralmente negada, mas afirmada a partir de um ponto em que a ideia de *doméstico* é completamente transformada por seu agenciamento ao feminino.

Em primeiro lugar, o feminino - como potência antiessencializante - implode a possibilidade de haver uma relação essencial entre mulher e casa, mas dá pistas de que essa relação seja forjada ali onde ambas guardam relação com a abertura. Se o senso comum compreende o *doméstico* como em um sentido próximo a quando se adentra uma força da natureza para inseri-la na categoria de *animal doméstico*, aqui, a afinidade entre feminino e habitação se dá justamente no ponto em que ambas se afirmam instâncias dotadas de uma qualidade *indomável*.

As *Femme Maison* são figuras híbridas feitas de corpos femininos e formas habitáveis, nas quais persiste o fato de as partes corporais serem fragmentadas enquanto as formas domésticas se mostram completas. Aqui, entretanto, completo não significa fechado: vê-se que membros ou formas saem pelas aberturas das casinhas e, quando não há essa saída, pode-se ver uma pequena porta que cria uma fenda ou um simples recuo. Em todo caso, são abertas. Essa abertura é crucial para a construção da tensão entre individuação e alteridade que recorre no trabalho de Bourgeois, seja nas figuras humanas que se fecundam e se gestam, nos animais que metaforizam aspectos humanos, nos encontros entre modulações informes e estruturas geométricas, na indistinção entre o interno e o externo em suas *células*. Se frequentar é investir um espaço de uma presença exógena, a qualidade espacial que parece interessar à artista tem a ver com essa *abertura à frequência*: a hospitalidade.

Derrida pensou hospitalidade como uma das potências com vocação para perturbar as instâncias asseguradoras da noção ocidental de sujeito. Fazendo uso do fato da expressão francesa *chez moi* significar, a um só tempo, *em mim/em meu pensamento*



e *em minha casa*, Derrida aborda a questão do estrangeiro como o elemento que abala tanto a noção de propriedade como a noção de sujeito. No livro resultante de entrevistas com Anne Dufourmantelle acerca da hospitalidade (DERRIDA, 2003), o filósofo recupera a figura do estrangeiro nos diálogos de Platão e destaca uma passagem do diálogo *O Sofista* na qual o estrangeiro faz um curioso pedido: para que não o tomem erroneamente como parricida. Essa solicitação é feita ao mesmo tempo em que ataca a figura do pai, representado pelo filósofo Parmênides, ao questionar uma premissa estruturante da filosofia parmediana: a de que a via da verdade é um caminho por onde só se avançava a partir da consideração de que o “o ser é e o não-ser não é”. Ou seja, o estrangeiro ataca o pai-filósofo quando anuncia uma possibilidade divergente, estabelecendo “que o não-ser é, sob qualquer consideração, e que o ser, por sua vez, de certa maneira, não é.” (DERRIDA, 2003, p. 7). Ao colocar em cena uma outra possibilidade acerca da existência afirma, por denegação, que ataca a figura do pai/filósofo. Com essa passagem, Derrida conclui que:

O estrangeiro sacode o dogmatismo ameaçador do logos paterno (...). Como se o Estrangeiro devesse começar contestando a autoridade do chefe, do pai, do chefe da família, do “dono do lugar” (...) Eis a questão temida, a hipótese revolucionária do Estrangeiro. (DERRIDA, 2003, p. 7).

Derrida localiza na filosofia clássica o que também percebe na língua francesa: a articulação entre *ser* e *habitar*. Entende que a afinidade entre essas instâncias se dá sobretudo ali onde ambas deflagram o acautelamento daquele que vem *de fora*. O estrangeiro é esse que chega para, ao mesmo tempo, fragilizar a noção de propriedade e para evidenciar zonas de intersecção entre ser e não-ser. A questão da hospitalidade se dá então em torno da pergunta: como o próprio poderia, a custo de se colocar em risco, acolher o diverso? Derrida fala de dois modos de fazê-lo: pela hospitalidade de direito e pela hospitalidade incondicional. A hospitalidade de direito tem a ver com as técnicas diplomáticas que asseguram direitos e deveres para o estrangeiro através de pactos de reciprocidade. O filósofo ressalta que esse modo de hospitalidade supõe, necessariamente, que o estrangeiro tenha um estatuto social e familiar. Ou seja, toda hospitalidade diplomática se baseia no fato de o estrangeiro ser dotado de nome, filiação e nacionalidade. Derrida afirma: “(...)



não se oferece hospitalidade ao que chega anônimo e a qualquer um que não tenha nome próprio, nem patronímico, nem família, nem estatuto social, alguém que logo seria tratado não como estrangeiro, mas como mais um bárbaro” (DERRIDA, 2003, p. 23).

A hospitalidade incondicional, por sua vez, é a que rompe com as normas diplomáticas e se dá como um *sim total* àquele que vem. A radicalidade inerente à hospitalidade incondicional tem a ver com acolher aquele que chega sem sequer *lhe perguntar o nome*, ou seja, passa por implodir a relação entre acolhimento e a lógica patronímica - fundamentada sobre o nome (do pai). Derrida não coloca essa ideia como indicação de uma solução literal para as questões imigratórias, mas afirma que a hospitalidade absoluta deveria colocar a hospitalidade de direito “num movimento incessante de progresso” (DERRIDA, 2003, p. 25). Reconhece que a total abertura ao que vem de fora oferece riscos e não sugere que isso seja ignorado, mas propõe que hospitalidade de direito seja pensada junto de hospitalidade absoluta para “calcular os riscos, sim, mas sem fechar a porta ao incalculável” (DERRIDA, 2004, p. 250). É essa abertura ao incalculável que aqui nos interessa para pensarmos o tipo de abertura que sustentam as *Femme Maison*.

O que Derrida propõe como hospitalidade absoluta é o acolhimento daquilo que não se nomeia, ou seja, o acolhimento das potências não circunscritíveis pelo simbólico. Um vazio aberto ao inominável era o que os filósofos clássicos consideravam ser o pior dos destinos para um útero, já que este deveria estar sempre tutelado pela ordem fálica: através do controle estatal, matrimonial ou médico. Louise Bourgeois, entretanto, recupera essa afinidade com o incalculável na abertura que incute nas suas mulheres-casa: as aberturas das *Femme Maison* não são talhadas conforme as medidas dos preenchimentos fálicos do mundo, não são faltosas em relação a uma suposta completude fálica. Sustentam um quinhão de impreenchimento no cerne de suas próprias totalidades e, nesse sentido, se aliam à noção derridiana de hospitalidade. Diz Derrida:

(...) a hospitalidade absoluta exige que eu abra a minha casa e não apenas ofereça ao estrangeiro (provido de um nome de família, de um estatuto social de estrangeiro, etc), mas ao outro absoluto desconhecido, anônimo,



que lhe *ceda o lugar*, que eu o deixe vir, que o deixe chegar (...) (DERRIDA, 2003, p. 25).

É nesse ponto em que o feminino se afirma portador de um espaço alheio à tutela fálica/simbólica/patronímica que gostaria de posicionar a ideia do útero como uma metáfora do gesto poético. Essa metáfora se ampara pela noção de que o encontro com o limite do eu é tanto condição para a hospitalidade quanto para a *criação*. Derrida afirma que “um ato de hospitalidade só pode ser poético” (DERRIDA, 2003, p. 4) e, reciprocamente, sustento aqui a possibilidade de todo gesto poético ser um ato de hospitalidade, no sentido de ser um gesto disponível a acolher o inominável. Elejo o útero para metaforizar essa relação justamente pela relação entre feminino e *vão* ser historicamente utilizada como modo de caracterizá-lo como faltoso. Ao desvelar uma qualidade potente do impreenchimento, não busco apenas atacar a misoginia estrutural como também desejo colocar em questão aquilo que pensamento ocidental evita ver no *vão*, recobrindo-o sem cessar de infâmia e de tutela fálica. Proponho que a metáfora uterina traga pelo menos uma resposta para essa questão ao deflagrar algo que é fatal: o fato de que a criação tem a ver com a finitude e não com a acumulação.

É interessante constatar que *criação* guarda pelo menos dois sentidos fortes: diz respeito ao que um sujeito cria e ao próprio evento que teria proporcionado a vida. Essa dupla compreensão se dá quando a humanidade se percebe, a um só tempo, criadora e criatura. Proponho que se possa encontrar pistas para avançar na discussão acerca da relação entre criação, feminino e finitude nos mitos da criação da espécie humana. A Bíblia conta que Deus permitiu que Adão e Eva comessem de todas as frutas do jardim do Éden, com apenas uma exceção: (Gênesis, 2,17) "Mas da árvore da ciência do bem e do mal, d'ela não comerás; porque no dia que d'ela comeres, certamente morrerás.". Como é sabido, quem rompe esta interdição divina é Eva, cuja punição por este ato foi a irreversível perda da imortalidade, o encontro inevitável com a morte.

Na mitologia grega, a primeira mulher existente foi Pandora, criada por Zeus como uma forma de punir Prometeu pelo roubo do fogo divino. Pandora foi presenteada a seu irmão, Epimeteu, o portador de uma caixa que continha todos os males



existentes. Ao tomá-la como esposa, avisou-a que não abrisse jamais a caixa. Porém, Pandora não resistiu à curiosidade e a abriu, o que fez com que todos os males escapassem e fossem dados ao conhecimento dos homens. Nestes dois mitos, a ideia que persiste é a do feminino como potência transgressora da norma que faz emergir a consciência abrupta da finitude. Podemos considerar que o que há na caixa e no fruto é o entendimento de que o encontro com a vida é necessariamente o encontro com a morte. Entretanto, ambas as mitologias apresentam o conhecimento da finitude como fruto de uma equivocação não apenas humana, mas especificamente feminina. Como se, não fosse pela mulher, pudesse haver criação sem aniquilação. Nesse sentido, o horror ao vazio - estendido como um horror ao feminino - é uma tentativa de recalcar a perda que está implicada em toda forma de criação.

Na obra de Louise Bourgeois, entretanto, criação e destruição convivem como potências dialéticas. As *Femme Maison*, além de acolhedoras, trazem consigo uma dimensão dilacerante. Além de possuírem formas humanas mutiladas e remendadas, a própria potência de acolhimento sustenta um sentido de risco. Derrida (2003, p. 41) apresenta a genealogia da palavra latina *hostis* de onde derivam tanto *hóspede* quanto *inimigo*. Para dar conta desse risco do encontro com a hostilidade implicada na prática da hospitalidade, o filósofo apresenta o conceito de *hostipitalidade* dando a ver que nenhuma disposição ao acolhimento do diverso é inteiramente agregadora, guardando sempre uma potência dilaceradora. Louise Bourgeois produziu ao longo de seu trabalho uma série com título análogo a das *Femme Maison*: as *Femme Couteau*. Escreve Bourgeois:

Sempre houve uma sugestionabilidade sexual em meu trabalho. Às vezes estou totalmente envolvida com formas femininas - cachos de seios como nuvens - mas muitas vezes misturo o imaginário - seios fálicos, masculino e feminino, ativo e passivo. Essa escultura de mármore - minha *Femme Couteau* [Mulher Faca] - personifica a polaridade das mulheres, o destrutivo e o sedutor (BOURGEOIS, 2000, p. 101).

Ao modo das *Femme Maison*, as *Femme Couteau* também comparecem diversos momentos de sua obra. Porém, dessa vez apenas em trabalhos escultóricos. Entre 1969 e 1970, Louise Bourgeois produziu a primeira obra que intitulou desse modo: uma escultura em mármore com dimensões aproximadas de 67 x x 12 cm que apresenta a fusão entre formas arredondadas e sinuosas e o talhe de uma superfície



lisa e pontiaguda. Em 1982, produz mais duas esculturas em pedra com o mesmo título. Ambas seguem a mesma estrutura da primeira *Femme Couteau*: constituem-se da mistura entre formas que se encaixam e se excedem a partir de um diálogo entre o esférico e o côncavo e do progressivo afunilamento de uma das faces do objeto. No ano de 2002, Bourgeois volta a produzir objetos com esse mesmo título, dessa vez feitos com tecidos e lâminas de diferentes dimensões. Suas mulheres faca são figurações de corpos incompletos, constituídos de diferentes texturas, com seus remendos e descontinuidades à mostra. Ao modo das *Femme Maison*, também são híbridas, se constituem da incorporação de um elemento, a priori, estranho ao orgânico. São corpos que se transformam a partir do agenciamento com o diverso e se dão, a um só tempo, incompletos e dotados da capacidade de causar a incompletude através do corte.



Louise Bourgeois - Femme Couteau - 2002. Tecido e objeto. s.d dimensões.
Fonte : The Easton Foundation, NY.

Podemos pensar que o *feminino* se faz *cortante* quando traz notícias do estrangeirismo que há no cerne de toda identidade, ou seja, quando deflagra a alteridade que habita qualquer edifício identitário. Quando Lacan falava da alteridade feminina, não o fazia em termos de comparação (a mulher como a outra

em relação à neutralidade masculina), mas em sentido absoluto, já que o feminino constitui algo de inominável para todos (mesmo para as mulheres). Foi nesse sentido que o psicanalista afirmou que *a mulher é outra para si*. Ainda recorrendo ao conceito de hospitalidade, encontramos essa analogia em Derrida quando ele diz que:

(...) para constituir o espaço de uma casa habitável e um lar, é preciso também uma abertura, uma porta e janelas, é preciso dar passagem ao estrangeiro. Não existe casa ou interioridade sem portas e janelas (DERRIDA, 2003, p. 55).

É por sustentar uma *completude com abertura* que o feminino tantas vezes foi relegado à dimensão do faltoso; como se, excluindo o feminino, pudesse restar um modo de existir impermeável à finitude e a alteridade. Mas o feminino mal-dito, como metáfora uterina, coloca em cena algo crucial: o fato de que o eu precisa ter limite para que o outro tenha lugar no mundo.

Não à toa, o feminino foi historicamente relacionado à loucura e que essa loucura tenha sido tantas vezes descrita através do nome de histeria. Nesse sentido, loucura seria toda alteridade a ser expurgada a fim de fazer consistirem as gramáticas falocêntricas que nada querem saber acerca da dimensão cindida da existência. Ruth Silviano Brandão resume belamente: “loucura, então, está para não-coincidência, não concordância com o narcisismo masculino” (BRANDÃO, 2004, p. 52). Dessa não-coincidência se trata a potência destrutiva do feminino, uma potência que, ao colocar as dimensões totalizadoras em abalo, coloca em cena a possibilidade de outra forma de criação em que cabe o encontro com o inominável.

Proponho, portanto, que a qualidade especial feminina que comparece na obra de Louise Bourgeois é essa que sustenta a abertura promovedora da dialética vazio-criação. Uma dialética *mal(-)dita* para uma sociedade patriarcal obcecada por acumulação, que não consegue conceder com a ideia de que a criação demanda morte, de que a extrapolação demanda uma vacuidade, que a fertilidade inclui o negativo, a perda, a cisão. Em sua obra, formas grávidas, fortes, cortantes e frágeis operam de um modo em que transbordar está sempre relacionado ao ser não-toda. O modo como o impreenchido opera é, acima de tudo, na interrupção da rotina do



mesmo e na abertura da passagem ao novo. Essa abertura tem mesmo algo de selvagem, pois se relaciona a isso que faz o mundo tremer: a chegada do desconhecido. Mas, se a lógica fálica considera que o desconhecido é infame e perigoso; a lógica feminina lhe dá passagem. Assim, podemos verificar que há uma proposição na obra de Bourgeois que contraria a noção aristotélica de que criação é virtude do que é impermeável: a artista a apresenta, sobretudo, como trabalho que se faz *com* a abertura.

BIBLIOGRAFIA

BÍBLIA. Português. *A Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulus, 1985.

BOURGEOIS, Louise. *Destruição do pai, reconstrução do pai*. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

BRANCO, Lucia Castello; BRANDÃO, Ruth Silviano. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004.

DERRIDA, Jacques. *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da hospitalidade*. São Paulo: Escuta, 2003.

_____. *Papel-máquina*. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.

PINTO, Maria José Vaz. O que os filósofos pensam sobre as mulheres: Platão e Aristóteles. In: FERREIRA, Luísa Ribeiro Ferreira (Org). *O que os filósofos pensam sobre as mulheres*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2010.

TRILLAT, Etienne. *História da histeria*. São Paulo: Escuta, 1991.

Recebido em: 12/11/2018

Aprovado em: 16/11/2018



SIMBOLISMOS DA DESOBEDIÊNCIA NO FILME ASCENSÃO E QUEDA DAS BIXAS: O ESTADO ENTICO E A QUEDA DISRPUTIVA

Rodrigo D'Alcântara¹

Resumo: Este artigo é um recorte dos conceitos de “estado entico performático” e “queda disruptiva” trabalhados em minha dissertação de mestrado intitulada “O desejo por trás da queda: Ficções e ritos do corpo bixa” (PPGAV/UFRJ, 2018). O filme video-artístico *Ascensão e Queda das Bixas* (2018), o qual assino a direção, permeia todo o texto colocando as personagens em diálogo com tais conceitos. As fantasias e ficções contra- hegemônicas e anti-coloniais são aqui expostas como forma de resistência dissidente dentro dessa investigação que parte da linguagem audiovisual experimental da video- arte.

Palavras-chave: LGBT; Audiovisual; Arte Contemporânea; Simbolismos; Sagrado.

Disobedience symbolisms in the movie *Ascension and Fall of the Bixas*:

The entity state and the disruptive fall

Abstract: This article is a fragment of the concepts of "entity performance state" and "disruptive fall" which were developed during my master's dissertation titled "The Desire Behind Fall: Fictions and Rites of the Bixa Body" (PPGAV / UFRJ, 2018). The video-artistic fim *Ascension and Fall of the Bixas* (2018), directed by me, permeates the whole text placing the characters in dialogue with such concepts. Anti-hegemonic and anti-colonial fantasies and fictions are here exposed as a form of dissident resistance within this research that starts from the experimental audiovisual language of video art.

Key-words: LGBT; Audiovisual; Contemporary Art; Symbolism; Sacred.

¹ Rodrigo de Alcântara Barros Bueno. Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, com bolsa CNPq na linha de pesquisa Poéticas Interdisciplinares. Graduado em Artes Plásticas pela Universidade de Brasília.





Imagem 1: Ventura Profana como “Arauta, a primeira mensageira” durante prólogo do *Passo I. Ascensão e Queda das Bixas*. Direção Rodrigo D’Alcântara. 38’. 2018. Still: Salomão.

Construindo Fantacias Contra-Hegemônicas no Presente

Este texto foi escrito em consonância com o momento presente e suas particularidades políticas, a partir da minha perspectiva subjetiva de artista brasileiro dissidente. Partirei do pressuposto que o presente contemporâneo é composto pela coexistência de realidades distópicas e utópicas. Assim sendo, essas duas realidades são inscritas por nossas sociedades dependendo de diversas variantes sociais e culturais, conforme escolhemos ou somos submetidxs/impostxs, a formas ficcionais de aceitar o que é real. As noções de passado, presente e futuro têm se confundido enquanto vivemos em um momento *hauntológico*², no qual a expectativa de futuro não pode mais ser projetada ou idealizada. Nós só temos o presente ou o retorno ao passado; algo intensificado ao pensarmos que hoje somos assombradx por discursos de retrocesso que tomam o presente e instalam-se paulatinamente sobre a frágil democracia brasileira. Vivemos várias realidades paralelas no Brasil e no mundo, onde as fantasias coloniais prevalecem como principal ficção operante. À medida que a civilização mostra sinais de colapso mundialmente, é urgente repensar os papéis e padrões que perpetuamos na academia e no meio artístico que seguem um hétero cis-tema³ corrosivo coligado ao colonialismo e as suas noções predatórias de sagrado. Durante minha trajetória interpolada por pesquisa e criação artística, através de um ângulo dissidente, pude tomar consciência sobre minhas escolhas de composições baseadas em ficções, simbolismos e questionamentos do que percebemos como realidade. A perspectiva dissidente na criação artística é uma possibilidade urgente para a transformação das fantasias coloniais e subsequentemente para a compreensão dos caminhos simbólicos construídos historicamente responsáveis pelas realidades utópicas e distópicas que nos cercam.

² FISHER, 2009. “Assombração” é uma leitura possível do conceito cunhado por Fisher.

³ Abreviação para sistema cisgênero e heterossexual. O termo cisgênero vem sendo cunhado por pensadorxs LGBTQs, principalmente trans e travestis, para nomear aqueles que a identidade de gênero está de acordo com a identidade biológica binária (homem/mulher).



“Opondo-se a essa consequência histórica do colonialismo, reivindicamos a noção de fantasia como uma força política do até agora inimaginável e do que é possível imaginar. Nossa capacidade de transformar a sociedade depende da nossa capacidade de imaginar uma realidade diferente”. (CACERES; MESQUITA; UTIKAL. 2017. p.10 – tradução livre)

Com a vontade de propor um novo imaginário provindo de fantasias contra-hegemônicas escrevi minha dissertação de mestrado na Universidade Federal do Rio de Janeiro (2016 - 2018) intitulada *O desejo por trás da queda: Ficções e ritos do corpo bixa*, ponto de partida para os pensamentos que compõem este texto. Na primeira parte da pesquisa de mestrado proponho um modo ficcional metafórico operante em nossa civilização ocidental cujo centro seria um núcleo hétero sistêmico hegemônico no qual as vivências dissidentes são então lançadas a orbitar às margens. A partir daí penso que haja uma relação de sideração⁴ entre o núcleo e a margem para entender poeticamente o lugar da queda iminente dos corpos dissidentes. Os corpos dissidentes são almejados e alvejados pelos olhares siderantes daqueles que habitam o núcleo normativo. Ao decorrer da pesquisa do mestrado procurei diálogos entre corpos em queda e seus simbolismos, entendendo o corpo dissidente como protagonista dessa lógica ficcional. Os ícones sagrados ocidentais que transmitem a ideia da queda por um viés homoerótico são então abordados como início de minha investigação artística de subversão. Temas como o êxtase, o desfalecimento, o corpo perfurado e andrógino de São Sebastião, a queda disruptiva de Ícaro, entre outros, guiaram a primeira fase dessa investigação. Sigo esse íterim buscando um caminho possível para o corpo dissidente e a queda, que se desdobra entre santos e anti-atletas, sóis e cucetas, entidades e corpos. A exploração desses temas culminou na realização da principal obra visual do meu período de mestrado, o filme video-artístico *Ascensão e Queda das Bixas*⁵ (Estilizado como *AQ das Bixas*. 38'. 2018) o qual escrevi, dirigi e produzi.

⁴ “A sideração é o afeto inevitável de todo pensamento que enfrenta a existência de uma exterioridade, de um fora inevitavelmente perturbador”. MONDZAIN, 2016. p.13.

⁵ Trailer do filme: <https://vimeo.com/273013515>. A obra teve sua pré-estreia na Galeria Z42 (28/07/18,RJ), estreia nacional no Espaço cultural Despina (08/08/18, RJ) e estreia internacional no Transformations Trans Film Festival (30/11/18, Berlim, DE)



Ascensão e Queda dos Bixas é uma produção brasileira independente⁶ construída em colaboração com diversxs artistas da América Latina. O filme é um esforço coletivo composto por artistas dissidentes de diferentes estados brasileiros e países como Chile, Colômbia e Equador. A trama acontece em um futuro distópico no qual entidades dissidentes surgem após eras de domínio endêmico do regime heterossexual. O filme é uma experiência estética e sonora, sendo estruturado em três capítulos guiados por uma atmosfera mitológica com influências futurísticas, pós-pornográficas e neobarrocas; tendo sido também fortemente influenciado por álbuns visuais, detalhes que me debruçarei ao decorrer dos próximos tópicos.

Durante a realização deste filme tive que assumir múltiplas tarefas diante da precariedade dos recursos culturais e da falta de incentivos suficientes para sua realização, já fruto do desmonte e descaso com a cultura e os saberes LGBTQs. Desta forma precisei lidar ainda mais com a urgência do presente esmagador no Brasil, que já é um projeto de distopia desde sua fundação como terra colonizada. O pensamento colonial define desde sua base predatória quem é civilizado e não-civilizado⁷. No Brasil habitamos um território que nunca deixou de ser colônia. *Ascensão e Queda dos Bixas* apresenta-se como uma ficção narrada em um futuro distópico, sendo então uma representação artística metafórica da sobrevivência dissidente no agora, que reivindica o direito de continuarmos existindo ao meio das políticas de extermínio enfrentadas pela população LGBTQ no Brasil e na América Latina. Utilizo-me da estética ficcional da distopia futurística e pós-pornográfica para fantasiar narrativas anti-coloniais e contra- hegemônicas. O projeto distópico que opera no hoje é racista, higienista, genocida e extremamente desigual, tendo no Estado um mobilizador de projetos desumanizadores com alvos declarados àquelas camadas que escapam do modelo hetero cis-patriarcal e branco⁸. Esse modelo ocidental semeado por aqueles que se impuseram como

⁶ O filme foi inteiramente financiado a partir de minha bolsa de mestrado do CNPq e com o valor do Prêmio Aquisitivo 2º Salão/residência Eixo do Fora (Fundo de Apoio à Cultura/DF)

⁷ CÔSTA, Pedra. *The Kuir Sauvage*. concinnitas | ano 17, volume 01, número 28, setembro de 2016. p. 356

⁸ Exponho estes termos tendo consciência de meus privilégios de alguém que no Brasil possui a leitura de uma bixa branca miscigenada.



possuidores das colônias no passado genocida e catequizador hoje colhe seus precedentes.

Costumo dizer que *Ascensão e Queda das Bixas* tinha uma urgência própria em existir. A obra nasceu de fragmentos de diários e de processos criativos dos temas que circundam minha pesquisa e imaginário. Em julho de 2016 fui selecionado para integrar a residência artística do Museu do Sexo Hilda Furacão aonde tive a oportunidade de conviver com outrxs potentes artistas dissidentes. Vivemos no maior complexo de prostituição do Brasil localizado no quadrilátero de Guaicurus, Belo Horizonte – MG. Durante as quase duas semanas que permaneci como residente morei no Hotel Stylus aonde tive artistas como Ventura Profana e Bruna Kury em minha convivência; elas mais tarde viriam a integrar o elenco do filme. Em Guaicurus, os dias pareciam ter outra dimensão. Lidávamos com uma pluralidade absurda de pessoas, camadas de violência e afetividade, que refletia em nossos corpos e mentes. Numa das conversas, falamos sobre o espiritual não institucionalizado presente em nossas vidas, a força da empatia dentro da comunidade LGBT e as estratégias de sobrevivência dos nossos corpos. Entre os papos e vivências avassaladoras surgiu o primeiro projeto que se chamava “Sebastianus”, seria um trabalho de lambe-lambes que joga etimologicamente com o fim “anus” do nome do santo em latim. Naquele momento pretendia como parte desse projeto performar personificando São Sebastião. Uma vez vestido com uma indumentária que remetesse a suas flechas perfurantes e chagas, pularia entre as marquises de concreto-ruína das fachadas dos hotéis das putas.⁹

Profana também constantemente apropria-se da cultura sagrada cristã e a atualiza para difundir seus manifestos. Foi então que escolhemos Saint Sebastianus por ser um ícone subversivo associado a nós, bixas, que atua de dentro do próprio sagrado,

⁹ Nessa época investigava e executava performances que me colocavam em risco de queda letal. Trabalhos como “Corpo Cadente”, “Por cima do previsto” e “ande, não corra (série anti-atlética)” são exemplos disso. As duas últimas podem ser acessadas nos respectivos links: <https://vimeo.com/177651942> e <https://vimeo.com/202996853>.



sendo conhecido, dessa forma, desde o século XIX¹⁰. Diante da questão da representação dos corpos marginalizados nos ícones cristãos, esse santo vem sendo curiosamente absorvido; é o santo rogado em casos de doenças¹¹, martírios e sofrimentos. As suas representações na cultura sacra são, constantemente, as de um homem andrógino e afeminado, geralmente indicando, em sua expressão facial, sinais de êxtase ou de desfalecimento. Existe uma conotação sexual em seu semblante que culmina no momento da quase morte, no qual, já amarrado, recebe flechas em diversos pontos do corpo. É um homem que possui o rosto mergulhado em prazer/agonia, sendo perfurado; é bixa.

Durante a experiência da residência lesionei meu tornozelo, e não pude fazer a ação da performance nas marquises, conforme havia planejado, e tampouco os lambes foram aplicados. As demandas da vida cotidiana eram de outra ordem e eu, como a maioria dxs outrxs artistas residentes, enveredamos para urgências que extrapolavam a criação de obras artísticas. Havia um hotel cujo quartos eram ocupados somente por transexuais e travestis, o Ruby, e ali também me chamou atenção a presença de alguns ícones sagrados. Logo, ao subir pela escadaria do local, me deparei com um painel neon vermelho de São Jorge, ou Ogum na cultura umbandista, com sua lança protetora. Comecei, a partir daí, a perceber com mais cautela a subversão de várias instâncias religiosas ao serem levadas para contextos marginais. Ao decorrer do filme *Ascensão e Queda das Bixas* resgato essas simbologias de subversão do sagrado. O sagrado que nos é imposto nega-se a nos comportar, então nos apropriamos dessa imposição que nos atravessa, para

¹⁰ ROSA, Fernando André. As flechas de São Sebastião, da renascença à sexualidade. Lisboa: ISCTE, 2009. Pág.4. Neste ensaio Rosa fala da origem do “apadrinhamento” da figura de São Sebastião pela comunidade *LGBT*, principalmente gay, partindo de sua androgenia, da metáfora entre as flechas e a penetração masculina. Além disso, Rosa traz um recorte histórico do dramaturgo britânico Oscar Wilde (1854-1900), que após ter sido condenado à prisão por ter tido relações sexuais consideradas contrárias à natureza na época, se converte ao catolicismo e adota o nome Sebastian, em referência ao santo.

¹¹ Ibid., p.4. Segundo Rosa, por ser um santo suplicado na cura de doenças e martírios, durante a epidemia da AIDS nos anos 80 a apropriação icônica de São Sebastião pela comunidade gay se estreitou ainda mais.



criarmos nossas próprias narrativas.

Os Simbolismos por Detrás de *AQ das Bixas*

AQ das Bixas é formado por um bombardeamento vivaz de informações e simbolismos. Meu processo de criação se dá pelo processamento de dados visuais que percebo em meu cotidiano e que então ficcionalizo em obras de arte. Quando decidi convocar uma legião de artistas bixas, trans e não-binárias (muitas delas amigas minhas) para compor o elenco do filme levei em consideração, na maior parte dos casos, suas próprias poéticas e pesquisas artísticas, propondo elementos que conversassem também com suas trajetórias pessoais de criação. Dessa forma acredito que os simbolismos trazidos por suas personagens se adensam e tornam suas representações mais próximas dos interesses das próprias intérpretes. O filme video-artístico foi escrito com um pensamento de álbum-visual, ou seja, a narrativa visual é totalmente interligada à trilha sonora original¹² composta para a obra e muitos dos planos e cortes de fotografia foram pensados a partir da influência de video-clipes¹³. Nas próximas páginas destacarei algumas cenas e personagens do filme entrelaçando-as a fragmentos de alguns dos conceitos que criei em *O desejo por trás da queda: Ficções e ritos do corpo bixa*. Durante a escrita do texto dissertativo a pós-produção do filme estava sendo executada em paralelo para que a obra fosse estreada junto à defesa pública do mestrado, não existindo assim tempo hábil de esmiuçar teoricamente os pormenores do universo simbólico das entidades que protagonizam o filme. Tomarei este artigo como uma oportunidade de fazer esse percorrido em algumas das personagens, pretendendo estreitar os processos intelectuais aos práticos dentro de minha pesquisa e

¹² A trilha sonora original do filme foi composta majoritariamente pela artista sonora chilena Antonia Valladares-Fischer com o auxílio dos produtores musicais Maxi Cat, Juan Peçanha e Jeza da Pedra.

¹³ As escolhas de captura de algumas das cenas por parte do diretor de câmera Felipe Ferreira de Almeida e os efeitos especiais executados pelo montador Guerreiro do Divino Amor são também parte intensificadora dessa estética.



corroborar para uma melhor assimilação de tais signos por quem assistiu ou potencialmente venha a assistir ao filme¹⁴.

A obra é um média-metragem dividido em três capítulos que chamo de *Passos*. Cada capítulo tem um prólogo que é uma espécie de cena introdutória para o conteúdo do *Passo* que vem em seguida. Tive a ideia de usar a terminologia *Passo* pela quantidade de expressões da performance e da dança que integram algumas das cenas, nas quais são nítidas as influências no aspecto coreográfico providas da estética de video-clipes. *AQ das Bixas* não deixa de ser uma antologia de performances ou exercícios performáticos que se propagam à medida que vão entrelaçando-se aos fragmentos sentimentais vindos originalmente de meus diários ou composições musicais. Tanto a trilha sonora como os efeitos sonoros de transição e onomatopéia¹⁵ levam a uma rítmica intencional orientada por frequências de ascensão e queda a todo instante, que evocam ao título do filme. Um dos símbolos que reforçam esse ritmo de ascensão e queda é o arco-íris. Ao longo do filme um vídeo mostrando a formação de um arco-íris em diferentes estágios é exibido antes de cada prólogo. Na primeira vez surge ascendendo no horizonte de uma paisagem ensolarada, na segunda já aparece definido entre as nuvens do céu e na terceira some em queda pelas nuvens. Também escolho retratar o arco-íris antes de cada *Passo* por ser um símbolo que me acompanha há alguns anos dentro da pesquisa criativa, principalmente na série CROMAQUEER¹⁶ na qual arco-iriso em cores objetos de risco e queda como facas, cintos de carga de avião, pára-quedas, entre outros. Apesar de tradicionalmente trazer uma ideia de esperança na representatividade LGBT+ escolho o arco-íris também como símbolo de nossa luta persistente pela sobrevivência.

¹⁴ A obra ainda encontra-se em circulação por festivais e mostras, porém num futuro próximo pretendo publicá-la em um veículo gratuito de streaming.

¹⁵ O período total que levou para ter a obra *Ascensão e Queda das Bixas* pronta foi um ano, sendo oito meses de produção (07/2017 a 02/2018) e quatro meses de pós-produção (03/2018 a 07/2018). Durante cerca de seis meses eu e Antonia Valladares-Fischer trocamos intensamente informações e longos e-mails a respeito das faixas que compuseram o corte final do filme. Fischer em Santiago do Chile e eu no Rio de Janeiro.

¹⁶ <https://cargocollective.com/rodrigodalcantara/Cromaqueeer>



Algumas questões simbólicas se repetem ao decorrer do filme, como é o caso da etimologia escolhida para os nomes das personagens. Cada entidade apresentada foi nomeada a partir da relação da personagem com a cosmogonia simbólica que se apresenta em sua cena. A subversão de nomes de raiz de mitologia ocidental grega ou cristã é uma das características mais recorrentes. Algumas das vezes o batizado se deu por neologismos ou jogos entre palavras pré-existentes no português, nunca sendo arbitrários. O processo de escolha de elenco também influenciou em algum dos casos, fazendo com que eu alterasse o nome, ou até mesmo o figurino e a estética da personagem a partir de quem assumisse o papel definitivo na cena. A seguir aprofundarei certos aspectos simbólicos relacionados à subversão do sagrado ocidental que estão presentes em *AQ das Bixas* e para tanto darei ênfase nas personagens da abertura, do primeiro prólogo, do *Passo I* e de outras entidades que aparecem no *Passo II* do filme video-artístico. É de meu interesse dar continuidade em artigos futuros a esse tipo de análise das demais personagens de *AQ das Bixas* em diálogo a outros conceitos que trabalho na teoria, traçando suas origens e relevâncias para a obra como um todo. As personagens analisadas a seguir revisitarão alguns dos conceitos trabalhados no meu texto de dissertação do mestrado que são relacionados à subversão e à atualização do sagrado cristão, principalmente o “estado entico performático” e a “queda disruptiva”.

A Guardiã da Chama e o estado entico performático

O filme se inicia com uma cena de dança que precede o primeiro prólogo, acompanhada do seguinte texto:

“Nessa terra, de primeiro, reinavam em harmonia grupos múltiplos de júbilo e regozijação e então aqueles que só sabiam usurpá-la dominaram. O comando ali era da heterossexualidade compulsória e endêmica. Por alguns mil anos erodiram e secaram a tudo e todas. Oprimiram e mutilaram múltiplas. Tentaram decair até a última gota de paixão dos corpos, concretaram as sinuosidades, erradicaram a natureza e então vieram as bixas. Nas caladas e surdinas elas, preteridas, deferidas e desamadas, ressurgiram como entidades. Em seus olhos o sangue



fervente pulsa pelos corpos que bailam e nunca deixam o sol pleno de suas faces. Uniram-se todas as rejeitadas à margem. Especializarem-se. Aprenderam a lidar com a iminência de suas quedas. As queriam nos fundos dos penhascos, insólitas. As tiveram férteis e prósperas como sempre hão de ser (D'ALCÂNTARA, 2018, 38'¹⁷)”.

Essa cena foi inspirada de primeiro por fogueiras feitas pelas ruas da cidade do Rio de Janeiro e o simbolismo primordial ao mesmo tempo que pós-apocalíptico que elas elucidam. As observava entre os cruzamentos de viadutos, isoladas e brilhantes, no trajeto de ônibus até a Ilha do Fundão, aonde ia para assistir as aulas do mestrado. A cena foi gravada em um terreno baldio situado à frente do Galpão de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes da UFRJ. A princípio a cena seria somente uma grande fogueira interpolada pelo texto acima, simbolizando um fogo de resistência, um manifesto visual em reforço ao manifesto escrito. Posteriormente x performer e cantorx Mc Caten foi convidadx para elaborar uma dança de improviso relacionando-se com a fogueira. Caten é professorx de dança, possuindo rica bagagem de expressão corporal comumente atuando em diversos gêneros de dança afro. Para que os movimentos corporais de Caten estivessem espiritualmente relacionados ao poder simbólico do fogo fui dirigindo-a com frases que estimulassem seu imaginário nesse sentido. A chama passou a fazer parte de sua dança à medida que Caten flertou com as labaredas e se apossou do simbolismo da chama. A invoco como Guardiã da Chama, a entidade que preserva o fogo primordial das bixas nesse futuro distópico. Gravamos a cena em algumas horas, no breu pós- apocalíptico que se instaura no Fundão quando vai se aproximando a noite. A palha seca das redondezas jogadas por Ventura, por Felipe Ferreira, por mim e pela própria Caten, sustentava o fogo aceso junto à garrafa de álcool e querosene que ateamos inteiras. O figurino foi feito com referência em roupas de editorial de moda esportiva, com meias brancas rasgadas e transformadas em abraçadeiras para os braços e pescoço. O saião preto foi pego emprestado da mãe de Caten e os seus olhos foram maquiados pela amiga Profana, na cor majenta como o céu distópico daquela noite¹⁸. A Guardiã da Chama será

¹⁷ Trecho de texto introdutório do filme *Ascensão e Queda das Bixas* (AQ das Bixas). 38'. Rodrigo D'Alcântara, 2018.

¹⁸ A cena é a primeira a aparecer no filme e foi a última a ser gravada em fevereiro de 2018.



aqui analisada em diálogo ao conceito que criei para tratar do estudo da performance, denominado de “estado entico performático¹⁹”.

A entidade que emerge do corpo de um performer se faz através da afetação iconológica, vinda de seu repertório vivencial, da intromissão do ambiente (e ocasionalmente do público) e das circunstâncias que envolvem dado movimento corporal escolhido. Ao ser performer e ao dirigir outrxs performers comecei a notar que existe uma noção entica, de entidade, para acessar ao próprio corpo, que entendo como uma assimilação de estímulos extracorpóreos e que logo podem se desencadear em improviso, dança e/ou deslocamentos da extensão corporal do estado regular de quem se propõe a um programa performativo²⁰. Por estado regular entende-se o rotineiro, o vocabulário cotidiano rígido de limites e fronteiras corporais que cada pessoa contém, ou lhe é imposta. Há que se levar em conta que uma presença corporal humana é singular e atuante por si só, apenas por existir e ocupar um espaço e um bioma social. Na performance, acredito que há, muitas vezes, uma reverberação consciente da presença corporal num dado ambiente e, então, uma extrapolação das fronteiras estruturadas previamente a tal presença. Cria-se uma nova presença, uma aparição de um corpo até então não compreendido, para fora de suas funcionalidades e merismas habituais; um corpo em trânsito, um corpo mediúnico, que é canal da performance.

¹⁹ Para aprofundamentos sobre o estado entico performático consultar: D’ALCÂNTARA, Rodrigo. “O desejo por trás da queda: Ficções e ritos do corpo bixa”. UFRJ: Rio de Janeiro. 2018. Pág.75

²⁰ FABIÃO, Eleonora. Programa performativo: o corpo-em-experiência. Unicamp. Revista do Lume. n.4, dez. 2013.





Imagem 2:
Mc Caten como
Guardiã da
Chama.
*Ascensão e Queda
das Bixas*
Direção: Rodrigo
D'Alcântara. 38'.
2018

Nesse sentido, a performance aproxima-se das práticas de médiuns espíritas, umbadistas e candoblecistas ao, também, se expandir através de dinâmicas de incorporação e desincorporação nas quais o corpo centraliza os processos²¹. As performances em *Ascensão e Queda das Bixas* dizem muito do estado entico que aqui busco entender, que pulsa e se expressa no corpo de quem permite ser permeado por ele. Acessar a esse estado diz respeito a um conjunto de fatores que permitem essa fruição como: a consciência da extrapolção de presença corporal, o uso de entorpecentes (em alguns dos casos), a situação do ambiente (música, barulhos, silêncio, retaliação do público, interação do público, etc.). A performance no estado entico tem no corpo bixa um meio de expressão. Ser parte do corpo bixa já é rasgar com a presença corporal regular; é ser um ruído performático constante dentro do hétero cis-tema. Capitais de herança colonial como o Rio de Janeiro, aonde os olhos cruzam fogueiras entre ruínas e moradores de rua, são sedes do poder ficcional, e geram fantasias que legitimam as atrocidades e usurpações de direitos às vivências dissidentes. Jota Mombaça vai dizer que essas ficções são, materialmente, engajadas na produção do mundo, no sistema de perpetuação da

²¹ RODRIGUES, Graziela; TURTELLI, Larissa. Umbanda e método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI): confluências. p.143.



justiça moderno-colonial²² que vivemos. Como funciona um corpo que se deixa ampliar e fluir diante de um contexto civilizatório que o deslegitima? Como criar suas próprias ficções corporais ressignificando a opressão?

“A dissociação entre a ação e o agente pode ser como testemunhar uma pessoa em transe ou em estado de choque” (STUART, 2011, p.156, tradução livre)

O trecho citado acima foi retirado de uma sessão de proposições performáticas contidas no livro *Are we here yet? (Ainda estamos aqui?)*, de Meg Stuart. A autora, performer e coreógrafa de dança contemporânea, traz, em seu livro, exemplos de uma série de expansões e extrapolações dos sentidos e significantes corpóreos entre a ação e o agente dados através da performance. Nos seus mais diversos módulos, Stuart (2011) propõe desconstruções de noções preconcebidas, desantropofizações, deslocamentos das noções de tempo/espço, perda de identidade, concentração em pontos corpóreos específicos, auto-desidentificação para reintegração de si, entre outras formas de (des)entendimento do corpo através da dança/performance. Entendo alguns dos exercícios de Stuart como bastante pertinentes à discussão do estado entico na performance e a viabilização de ficções pessoais do corpo bixa performático. São eles: *A última pessoa na Terra*, *Eu não estou lá*, *O corpo não é seu*, *O corpo como hospedeiro* e *Fantasmando a si mesmo*²³. Explanarei, sucintamente, aspectos sobre cada um desses cinco modos, entendendo-os como proposições que se alinham ao estado entico.

Em “*A última pessoa na Terra*”, a proposta de situação corporal é partir do pressuposto que seu corpo passou por um acidente ou situação traumática e você é o último sobrevivente da catástrofe que acometeu à Terra. O corpo num estado de paralisia se mantém fixo ao chão até que, gradamente, os movimentos se recobram, iniciando-se pelos olhos, com a concentração perceptiva restrita ao aparelho óptico. Nesse processo lento de retomada de consciência do corpo e

²² MOMBAÇA, Jota. Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência! Fundação Bienal de São Paulo, 2016. p.4.

²³ Todas os títulos aqui trazidos são traduções livres feitas por mim. Originais, respectivamente: *The last person on Earth*, *I’m not there*, *The body is not yours*, *The body as a host*, *Ghosting yourself*.



reconhecimento do que/quem é você e o que está a sua volta, cada vez mais a sensação, a expressão e o poder se presentificam em seu corpo²⁴.

“Eu não estou lá” é uma profusão de ações dissonantes. O olhar deve ir em direção oposta aos movimentos dos braços. As ações do olhar são desassociadas do restante do corpo. Stuart sugere que você se recuse a saber, ou não saiba de fato, o que seu corpo está fazendo. O corpo está presente e você ausente ou vazio²⁵. “O corpo não é seu” tem algo de semelhante, sendo um jogo de tensão entre controle e entrega do corpo. As partes corporais possuem vida própria e você não é mais o agente do movimento. É uma proposição de permissão do corpo a se perder.

Numa lógica mais plasmática, “O corpo como hospedeiro” é sugerido compreendendo que existem energias externas e internas que devem fluir no corpo em evidência pela ação performática. Stuart propõe que essas energias ora invadam, ora transbordem do corpo, eventualmente, influenciando seus movimentos. Já em “Fantasmando a si mesmo” a autora provoca a performance para situações extremas deslocando a intensidade emocional para diversos lugares do corpo até chegar a um estado de fantasmagoria de si, um corpo que se torna mera superfície, vazio, desconectado²⁶.

Em todos esses modos existe uma disposição do corpo a práticas que extrapolam os limites impostos pelo regime normatizado. Meg Stuart coreografa o corpo de maneiras tão múltiplas e fragmentárias que o situa como invólucro a ser experienciado e desafiado. Quando se performa conscientemente pelo estado entico, o corpo e o local da performance dialogam entre quem irá afetar ou ser afetada. Acredito que uma das principais questões levantadas por Stuart nesses exercícios que elenco acima, é a da ambivalência da consciência corpórea ora estando em sua máxima ativação afinada ao corpo performático, ora estando em total discordância, explorando justamente a possibilidade e potência do desvinculo entre mente e ação. Essa ambivalência opera o estado entico ao

²⁴ STUART, Meg. *Are we here yet? Les presses du reel*. Paris: 2011, p.154.

²⁵ Idem. p.156.

²⁶ Idem. P. 160.



permitir que o corpo flua a consciência para áreas que normalmente não seriam exploradas e dão vazão à ocupação desse corpo no espaço. Em toda proposição performática operam códigos ficcionais que são canalizados de acordo com a vivência corporal de cada pessoa. Portanto, se o corpo deixa de ser o foco da consciência e a ação se torna o centro da movimentação, como instrui Stuart em seus exercícios, a performance é entica. No estado entico, a consciência em sua forma pulsante e presente se dá, então, num intermeio, na conversa entre mente e invólucro carnal. Justamente pela performance reforçar a presença do corpo, destaca-se o que difere; elucida-se o que parece ser transe e sublima-se o que é chocante quando as pessoas que recebem a ação como público em sua maioria ainda estão programadas para seguirem protocolos rígidos limitados à associação entre ação e agente²⁷.

A última pessoa na Terra, Eu não estou lá, O corpo não é seu, O corpo como hospedeiro e Fantasmando a si mesmo. Revendo aos nomes das proposições de Meg Stuart, percebo que o corpo bixa em seu desenvolvimento social passa por todas essas etapas performáticas sem se dar conta. Por não nos adequarmos à hegemonia, nossos corpos crescem a princípio em desconexão com o seu redor, criando novas formas de pertencimento e posturas próprias, desde as primeiras etapas de construção da consciência corporal. Não existe representatividade sistêmica para o corpo bixa, não existe instrução; é um corpo desordenado, escancarado e invadido que vive como resposta. Talvez o estado entico performático surja, em sua maior potência, quando acessado por um corpo bixa, pois estabelece um contexto propício a expurgar opressões, mostrar nossa maravilhosidade em desobediência. O "entico" que canalizamos ao performar vem dessa energia da margem, dando respostas ao núcleo cis-hétero normativo. Damos vazão as nossas próprias ficções e ritos subversivos que operam, somente, em nossos corpos e atualizamos o hétero cis-tema. O corpo bixa é uma gênese performática que hibridiza masculino e feminino, cria novos gêneros e extrapola

²⁷ Idem. p.156.



o que é esperado de um corpo.

Arauta, Anjo Caído, Candelária e a queda disruptiva

“Passo 1: Valência; caso o peso seja sagrado, o levante será profano”.
(D’ALCÂNTARA, 2018, 38’²⁸)

O primeiro *Passo* do filme *Ascensão e Queda das Bixas* chama-se *Valência* e é caracterizado por entidades que subvertem o sagrado católico. Tal título refere-se tanto ao ato de ser valente como uma alusão irônica à cidade tradicionalmente católica de Valência, na Espanha, que segue até a atualidade como referência de cristianismo ortodoxo eurocentrado. As entidades que compõem este capítulo são: Arauta interpretada por Ventura Profana, que surge protagonizando o prólogo deste capítulo; Anjo Caído interpretada por mim (Rodrigo D’Alcântara); Candelária interpretada por Cassie Capeta. Por considerar que as personagens que surgem neste *Passo* são interligadas, analisarei as três entidades, em consonância ao conceito de “queda disruptiva”²⁹, trabalhado originalmente em minha dissertação.

O prólogo deste *Passo* se inicia com a personagem Arauta, de Ventura Profana sendo anunciada como “a primeira mensageira”, é também a imagem vertical escolhida para abrir este artigo³⁰. Os Arautos na idade média eram os mensageiros oficiais dos reinados, que proclamavam solenidades e eram responsáveis pelo anúncio tanto dos tratados de paz como as guerras³¹. Quando estava no processo de escrita do roteiro do filme fui atravessado por esse nome ao procurar informações online sobre personas da antiguidade ocidental. O título de Arauto originalmente vinculado a figuras masculinas é dado então para Ventura em sua

²⁸ Trecho de texto introdutório do filme *Ascensão e Queda das Bixas* (AQ das Bixas). 38’. Rodrigo D’Alcântara, 2018.

²⁹ Para aprofundamentos sobre o conceito de queda disruptiva consultar: D’ALCÂNTARA, Rodrigo. “O desejo por trás da queda: Ficções e ritos do corpo bixa”. UFRJ: Rio de Janeiro. 2018. Pág.75

³⁰ Pág.2

³¹ <https://pt.wikipedia.org/wiki/Arauto>



primeira versão feminina. Ventura Profana é performer e cantora, tendo em sua pesquisa artística um meio de propagação do sagrado evangélico a seus próprios termos. A artista vê seu trabalho como um manifesto “a favor das vidas dissidentes, estranhas e monstruosas, reivindicando o direito de viver plenamente”³². Comumente Profana personifica a figura de pastora em suas performances, trazendo a palavra travesti para ressignificar o sagrado. A criação dissidente passa pela vivência que o hétero cis-tema designa a morte, a resposta é o transbordamento de vida.

Arauta surge olhando fixamente o horizonte da câmera em ruínas de um coreto de aspecto greco-romano pichado por grafismos e grafites. Seus olhos procuram por vida enquanto ofegante ela sustenta apenas uma corda branca enroscada em seu pescoço como adorno. Em seguida aparece correndo, em fuga constante, por campos silenciosos. Logo surge em cima de um aglomerado de pedras na frente de uma queda d’água, equilibrando-se em diversas posições enquanto ao fundo escutam-se as palavras “força, proteção e equilíbrio”. O prólogo encerra-se com Arauta debruçada no monumento em homenagem ao centenário do imperador colonizador Pedro II³³, empossando-se dos ornamentos e vasos que compõem a arquitetura. O Passo I inicia-se com o anúncio da personagem Anjo Caído, “a querubina que habita as ruínas do antigo sagrado”, junto ao portal de ruínas de uma igreja da época colonial³⁴. A personagem Anjo Caído é um ícone de subversão do sistema católico, do antigo sagrado. A querubina possui seu corpo coberto de cal branco, deixando apenas a face e os cabelos loiros oxigenados expostos. Nas costas da personagem existem duas marcas vermelhas feitas na altura das escapulas que sinalizam suas asas cortadas. Sua estética representa essa constante atualização proposta pelas vivências dissidentes, ao criarmos nossas próprias percepções e propagações do sagrado que nos é imposto. A Anjo dança pela

³² <https://friction-magazine.fr/ventura-profana-enfant-des-entrailles-mysterieuses-de-la-mere-bahia-bresil/> último acesso em janeiro de 2019. Tradução livre.

³³ A cena foi inteiramente gravada na Quinta da Boa Vista, RJ.

³⁴ A cena foi inteiramente gravada nas Ruínas de São José da Boa Morte, no município de Cachoeiras de Macacu, interior do Rio de Janeiro.



arquitetura e joga com o sol até desaparecer nas sombras do divino em ruínas. Na cena de transição aparece então apenas a sombra da personagem abrindo seus braços em forma alada sobre as pedras do antigo sagrado através do sol que incide nas ruínas.



Imagem 3: Rodrigo D'Alcântara como Anjo Caído, "a querubina que habita as ruínas do antigo sagrado"/Cassie Capeta como Candelaria, "a que compreende demandas". Ascensão e Queda das Bixas. Direção Rodrigo D'Alcântara. 38'. 2018

Candelária³⁵ surge então, em seguida, como "a que compreende demandas". Com um chapéu marrom adornado com guias de búzios³⁶ e no fundo um tecido azul de cetim. A composição inicial é interpolada por uma outra cena em que Candelária fuma um cigarro ainda que com o rosto coberto por um véu de noiva. Enquanto

³⁵ Em referência à Nossa Senhora da Candelária. Na América Latina também é comum que hajam regiões centrais em grandes capitais com o mesmo nome, herança da arquitetura de passado colonial.

³⁶ O chapéu fazia parte do acervo pessoal de criação do Diretor de Figurino do filme Juan Romar e foi adicionado à cena. O vestido da personagem também foi costurado pela própria atriz que protagoniza a cena, Cassie Capeta. As vestes providas das urgências vieram a contribuir para a frase de anunciação da personagem como a que compreende demandas.

fuma, azulejos da Paróquia Nossa Senhora da Lapa (RJ), ornaram o fundo da cena com mais uma atualização de igreja de arquitetura colonial. A câmera volta para a composição anterior aonde agora o cetim azul cai revelando a paisagem atrás da personagem, o bairro da Lapa e o topo ensolarado da Paróquia Nossa Senhora da Lapa, tendo sido a única cena em que aparecem transeuntes, existindo portanto um público que atuou diretamente na construção da performance da atriz. Nos bastidores das gravações diversos moradores de rua e outros homens que caminhavam pela Lapa assoviavam e assediavam à atriz. Seu figurino todo branco que incluía o véu gerou uma associação direta do público à figura de uma noiva. Os homens automaticamente demonstravam interesse em casar com Candelária. Sua presença plácida de noiva ambígua coloca em cheque os valores tradicionais conservadores de nossa sociedade hipócrita cristã. Candelária finaliza sua aparição jogando seu véu na frente de um paredão aonde se lê pichado “nem deus, nem estado, nem marido, nem patrão, nunca.” As três personagens do *Passo I* formam uma tríade a partir da anunciação do *Passo* de que “caso o peso seja sagrado, o levante será profano”. O peso do antigo sagrado quer nossas quedas, então me aproprio desse lugar de instabilidade como potência simbólica. Trabalho a partir daí o conceito de “queda disruptiva”. A queda disruptiva, conforme o termo *queer*, é um conceito que proponho a ser mutável, definindo-se como a presença do corpo à margem em desobediência diante do cenário de opressão que se apresenta. Cair disruptivamente viola o esperado para nossos corpos dissidentes e recria a potência da queda. Infiltramos o sistema hegemônico agindo desobedientemente de dentro dele, forçando-o a se modificar, transmutando-o e não o rompendo de imediato.

A masculinidade exacerbada e opressora faz parte da fundação da instituição católica e reverbera duramente nas vivências de pessoas LGBTs. No filme *Sebastiane* (1976), os diretores Derek Jarman e Paul Humfress constroem uma narrativa inteiramente pensada a partir da transgressão do universo masculino presente no sagrado, explicitando, justamente, a hipocrisia que carrega o discurso cristão. O filme é repleto de erotismo e é uma ode aos corpos masculinos



sexualizados, gozadores e profanos. Uma intenção muito nítida é reforçar a imagem de São Sebastião como um ícone homossexual. O enredo do filme mostra, a partir de um ponto de vista homoerótico, a protagonista Sebastiane, que a todo instante reluta em se entregar ao Comandante Severus, que deseja fixamente a protagonista. A relutância sexual de Sebastiane culmina na famosa cena de sua morte: amarrado a um mastro recebe, por ordens expressas do Comandante, vários lances de flechadas enquanto seu semblante plácido está voltado para os céus. O desejo não concretizado em sexo gera um recalque, que faz com que Severus consuma, finalmente, a perfuração do corpo de Sebastiane. São Sebastião possui uma postura de abnegação diante da morte, em detrimento do desejo carnal, fruto de seu forte vínculo com a fé cristã. O que orbita seu olhar siderado³⁷ sempre voltado para o alto me parece ser, justamente, seu desejo pela ascese³⁸, porém alinhado à linguagem corporal erótica na qual o sol aparece dubiamente como perigo ou salvação de seu corpo desviante.

Sebastião ainda sendo alvo das investidas de penetração, nutre o desejo principal ao astro-rei, sua fonte maior de admiração e anseio, que o torna um fiel. Mesmo com toda sua bagagem andrógina e legado homoerótico, São Sebastião ainda opera dentro do modelo messiânico de fidelidade à queda cristã³⁹. De todos os modos, suas representações profanas e blasfêmicas auxiliam, consideravelmente, a burlar com as normas sagradas partindo delas mesmas. Ainda que seja através de um sol canônico, Sebastiane, como bixa andrógina, põe a cara no sol deixando sobressair

³⁷ MONDZAIN, José-Marie. Sideração. Rio de Janeiro : Zazie Edições : 2016. p.10. Mondzain coloca o termo sideração como o inesperado encontrado pela contemplação de algo externo.

³⁸ Ascese é um conceito cristão de que os mortais receberão sua libertação somente ao caírem matéricamente, ou seja, ao morrerem e se elevarem espiritualmente; para mais teorias sobre o assunto consultar os tópicos “O ânus e o sol” e “O ímpeto de Ícaro”. D’ALCÂNTARA, Rodrigo. O desejo por trás da queda: Ficções e ritos do corpo bixa. UFRJ, Rio de Janeiro. 2018. Pág. 19 a 36.

³⁹ “O repertório que compõe os cenários de Igrejas católicas engloba santidades em posição de êxtase, de desfalecimento e, muitas vezes, de quase delírio, de corpos em queda. Acredito que o regimento da queda, nesse tipo de imagem santa, é parte integrante de algo maior, de um sistema de fidelidade à queda cristã. Os fiéis são espectadores do celestial e funcionam como um elemento deslumbrado ao sistema de imagens que nutrem, depositando na matéria a culpa e a abnegação.”Ibid. Pág.17 a 21.



sua feminilidade⁴⁰. O filme inteiro é falado em latim e possui muitas cenas gravadas ao sol estridente, o que gera um teor epopeico pulsante reforçado na linguagem cinematográfica, tendo sido referência para o *Passo I* de *Ascensão e Queda das Bixas*.

Partindo de Sebastiane e sua relação com o sagrado, remeto-me ao mito de Ícaro para acionar uma rede de pensamentos que nutrem um imaginário da queda desobediente pertinente às personagens acima. Segundo o mito, em suma, Ícaro e seu pai, Dédalo, viviam encarcerados numa torre dentro do labirinto do Minotauro, fruto da condenação recebida a Dédalo por ter empurrado o melhor de seus aprendizes num penhasco, por inveja. Dédalo, maquinando ideias para libertar a ambos da espécie de limbo que viviam, finalmente cria engenhosamente dois pares de asas, a partir de penas de pássaros que, ocasionalmente, caíam ao seu alcance na torre. Colando essas penas com cera, concebeu asas aos moldes seus e de Ícaro. Ao chegar o dia da fuga, Ícaro contraria os conselhos de seu pai e aproxima-se muito do sol, despencando para a morte em queda-livre.

No livro *Memórias de Cego*, de Jacques Derrida, ao decorrer de todo o texto, de maneira intermitente, há alusão à queda. A temática da queda vinculada à cegueira no livro é pertinente para o diálogo com o simbolismo de São Sebastião, apresentado anteriormente e que também influencia o título do segundo *Passo*, “Olhos Caídos”. A queda, para Derrida (2010), é uma face importante perante a desconstrução dos aspectos perceptivos do aparelho óptico. O autor protagoniza a figura do cego como agente dessa mudança de assimilação visual. O cego age na instância do precipício, explora a partir do apalpar, da extensão do que deve reconhecer sem ainda a conhecer, é uma espécie de instrumentador do tátil e da iminência da queda, do acidente, do risco, da morte– “e o que na verdade (...) apreende é o precipício, a queda – e ter já franqueado alguma linha fatal, com a

⁴⁰ "Põe a cara no sol, mona! Põe a cara no sol, querida! Aceita gay, é pra poucas a cara no sol, mona! Bicha bonita não se esconde, mostra o rosto, a feminilidade." Bordão viralizado na internet, criado pela blogueira travesti Natasha Martory.



mão desprotegida ou armada”⁴¹. A falta da visão geraria, então, corpos desajustados, estabanados e tropeços, que precisam fluir e desconstruir a lógica hegemônica do olhar.

Derrida situa o cego como um ser exposto, nu, suscetível além da queda, ao desdém e ao castigo pelas possíveis intempéries que lhe acometam ao redor. A cegueira não seria uma falta da visão, senão uma forma outra de olhar. Da mesma maneira que a ausência de visão pode ser tomada como punitiva, outras vezes é tida, pelo autor, como algo que beneficia ao indivíduo cego, ainda que de um ponto de vista espiritual, uma renúncia próxima da cristã. Um exemplo dado pelo autor, voltado para essa ambiguidade do gesto de cegar, é o contexto por detrás da obra "A Morte de Orion", de autoria da Escola de Fontainebleue. Orion deseja ao sol e é punido pela violência de seu desejo⁴². Em uma miscelânea mitológica, Derrida traça a morte de Orion como uma sucessão de revanches e testemunhas divinas da cegueira que antecedem sua morte solar. Carregado por entidades – Enopion e Cedalion –, Orion é finalmente morto pelo deslumbre do astro rei. O autor destaca o olhar do outro, o olhar de quem vê vir⁴³, no caso o olhar das entidades e do próprio sol que cegou a Orion que, através de sua cegueira e conseguinte queda, desperta a visão de terceiros. Dessa maneira, Derrida reforça a desconstrução da noção de visão para além do olhar vidente e para além da esfera matériaca. Ainda em *Mémoires de Cego*, há também a figura de Paulo/Saulo que é citada pelo autor como um dos expoentes da cegueira sublimada. Saulo cai de seu cavalo e, voltado para os céus, recebe a sua conversão ao cristianismo. Ele é derrubado pelo deslumbramento de uma luz cegante divina que o enche de fé e entendimento.

Analisando em conjunto as três personagens desobedientes- São Sebastião, Ícaro e Orion – as orbitam a contemplação, a morte e o sol; A contemplação inquieta é o

⁴¹ DERRIDA, Jacques. *Mémoires de Cego: O auto-retrato e outras ruínas*. Tradução: Fernanda Bernardo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010. p.12.

⁴² *Ibid.*, p.107.

⁴³ *Ibid.*, p.108.



que coordena o foco dos esquemas ópticos das personagens; a morte é sempre mediada por alguma intervenção divina, seja ela de origem católica ou não e, geralmente, aparece como um ato punitivo pelas ações ou trejeitos subversivos de quem a protagoniza; o sol é o objeto do desejo, testemunha e/ou agente da cegueira dos protagonistas. Diferentemente de São Sebastião⁴⁴ e de Orion, Ícaro cai triunfante; assume todos os riscos de sua ação e desbrava o sol, não apenas o contempla. Suas asas miméticas são derretidas pelos raios enquanto plana em demérito às leis celestes. Sua queda é apropriada pelo discurso cristão, posteriormente, como símbolo a não ser seguido. Ele é visto como a figura do herege, que deve servir de exemplo a aqueles que infringem as regras ditas superiores.

O sol é o fogo que consome Orion, é o olho que fascina outros olhares e testemunha a morte de Ícaro e é, ainda, metáfora para o plano divino e encerramento da matéria humana para Sebastiane. O corpo bixa em queda disruptiva deve infiltrar o sol, o núcleo, de alguma forma, e engoli-lo como Ícaro ao ascender ao sol para a própria queda o faz contrariando a ascese, diferente de Paulo/Saulo. É assim que entendo, pelo mito de Ícaro⁴⁵, o símbolo emblemático de mudança ao ideal do fiel cristão. O Ímpeto de Ícaro imbrica, então, a queda como meio de subversão, como escolha e intencionalidade de transformação de um regime icônico normatizador pré-estabelecido. Ele representa a emancipação da lógica cristã ao contrariar os comandos divinos e rechaçar a punição abnegada. Ícaro constrói asas próprias para escapar de uma condenação de cunho divino, infringindo às regras impostas pelos céus, está sempre em fuga, e, no fim, é um humano eternizado como um anjo caído. Seu ímpeto de desafiar o sol consuma a queda disruptiva ao sistema icônico cristão. Essa desobediência pagã pertence ao corpo bixa.

⁴⁴ São Sebastião aqui refere-se à personagem Sebastiane, no longa-metragem homônimo de Derek Jarman que narra a vida do santo a partir de uma perspectiva homoerótica.

⁴⁵ Outras obras minhas que abordam a relação do corpo bixa cadente em diálogo com o sol referenciando Ícaro são "Icarus Versus" (2018) e "O Êxtase" (2018).



Na morte de Ícaro as duas testemunhas oculares são Dédalo, que é sua figura paterna, e o sol, que é sua figura celeste. Dentro da desconstrução constante, proposta por Derrida (2010), infere-se que o jogo entre visibilidade e cegueira depende sempre de um ponto de vista. O próprio Ícaro é testemunha de sua queda e morte. Assim como no caso de Orion que, ainda na condição de cego, instiga o olhar testemunhal àqueles que estavam ao seu redor. No fim, dentro do viés desconstrutivo proposto por Derrida, todxs aqueles que pretendem ter percepções mediadas são testemunhas e toda testemunha é cega⁴⁶. Quem vive em dado meio social, em condições de pensar sua posição ocular, escolhe suas hierarquias, seleciona qual grupo tornará invisível ao seu testemunho, qual corpo será olhado do centro (núcleo) e qual à margem. Quando se está engendrado na margem do sistema hegemônico, o corpo entra em colapso direto com os códigos que o fazem diferir, assumindo a queda disruptiva. A sub-versão vem do lugar do des-privilegio de uma minoria reprimida que resiste e avança dentro da conduta straight⁴⁷, não desviante, que pretende drenar as desviantes e condicioná-las às suas normas. As que permanecem não-catequizáveis são, então, postas na beira, aonde não há como prever riscos.

Resquícios da subversão do sagrado no Passo II e considerações finais

*“Passo II: sobre os polos masculinos de violência floresça
e impere feminina”.*
(D’ALCÂNTARA, 2018, 38’⁴⁸)

O segundo *Passo* chama-se *Olhos Caídos* e é caracterizado por conflitos e diálogos entre os pólos masculinos e femininos, empoderando o feminino. Neste tópico falarei do universo simbólico de apenas três personagens que ainda ecoam

⁴⁶ Idem. p.108.

⁴⁷ PRECIADO, Paul Beatriz. Multidões Queer: notas para uma política dos “anormais”. v.19, n.1. Florianópolis: Revista Estudos Feministas, 2011. “O corpo straight é o produto de uma divisão do trabalho da carne, segundo a qual cada órgão é definido por sua função”. p.3.

⁴⁸ Trecho de texto introdutório do filme *Ascensão e Queda das Bixas* (AQ das Bixas). 38’. Rodrigo D’Alcântara, 2018.



conceitos trabalhados no caminho aqui percorrido, são elas: Andaluz, interpretada por Rafael “Uhura” Bqueer⁴⁹; Nova-Hera interpretada por Giorgia Narciso e Dioneia interpretada por Lyz Parayzo.

No contexto ocidental quando uma ação de performance artística possui umx espectadorx, x mesmx tende a tachar x performer como esquizofrênica, louca, desequilibrada, histérica, vagabunda, entre outros termos depreciativos, principalmente quando a ação se dá no âmbito público. O espectador geral não é instruído a testemunhar o estado entico performático, muito pela raiz conservadora de nosso sistema, que condiciona o público a experienciar nudez, rompantes e extrapolações do corpo, quando na esfera privada; que dirá de tentativas de desconexão entre corpo e consciência. Na passagem do século XVIII para o XIX houve muitas mudanças na cultura da percepção ótica ocidental. A figura do espectador, antes atrelada à cultura de carnaval de rua e boemia, começou, aos poucos, a ser introduzida a um regime privado de consumo de imagens vinculado ao avanço de equipamentos óticos de entretenimento que, posteriormente, privatizaram massivamente a circulação das pessoas para dentro de instituições em detrimento do espaço público, concomitante à formação de plateias modernas⁵⁰.

Ainda que o avanço do regime ótico tenha acentuado essa hostilidade a quem se mostra para além do estado convencional da presença do corpo em sociedade, isso é algo, antes, proveniente da cultura de valores cristãos católicos arraigados no ocidente. O corpo humano em si já é visto como algo profano dentro do sagrado. O corpo que contém qualidades do feminino é ainda mais execrado. A mulher dentro do contexto cristão sempre foi diminuída, perseguida e apagada historicamente

⁴⁹ Suas personagens foram creditadas como Rafael & Uhura Bqueer no filme. Rafael Bqueer é artista bixa oriunda do Pará que possui como uma das vertentes de sua pesquisa artística questionamentos das normas de gênero, o que inclui sua personagem Drag Queen afro-futurista, UhuraBqueer.

⁵⁰ CRARY, Jonathan. Géricault, o Panorama e os Espaços de Realidade no início do Século XIX. Tradução: Joana Negri. Revista ECO-Pós, Transformações do Visual e do Visível, V.17, N.2, Rio de Janeiro: 2014. p.4.



pela misoginia predatória. Figuras femininas foram lançadas às fogueiras como bruxas, associadas a Satã e herdeiras de todo o temor cristão que é associado ao demoníaco; o cristianismo manteve as mulheres ora como redentoras, ora como destruidoras⁵¹. Nós, dissidentes, somos o indefinido, as que possuem cucetas, paus e transam pelo ânus, o local dos demônios⁵², nosso centro vital. Somos esfinges sexuais, sadomasô bélicas, pós-pornô terroristas.

O corpo bixa copta e recria ficções do feminino e da sexualidade – da bruxa, da puta–, que são consideradas para o patriarcado como faces do pior dos instintos humanos até os dias de hoje⁵³. Muitas das entidades criadas no filme são femininas, libertas e plenas de seus desejos. Nós, bixas, desde pequenas, queremos desmunhecar, rebolar e celebrar à feminalidade que nos flui naturalmente. Como já dito anteriormente em relação ao “estado entico performático”, nossa presença cotidiana é tratada de forma austera usualmente e, quando essa mesma presença é ressaltada pela performance, é vista como ameaça ao hétero cis-tema, algo que vem duma política do desejo e da violência:

"A violência contra as mulheres, assim como contra corpos desobedientes de gênero e dissidentes sexuais em geral está enraizada numa política do desejo que opera aquém da lei (...) desejo de perpetuação desse sistema que garante o direito de gerir e performar a violência não apenas ao estado, mas também ao homem cisgênero" (MOMBAÇA, 2016, p.6).

Assim, nos apropriamos da carga moralizante e violenta que nos impõem e a devolvemos endiabradas, debochadas ao hétero ciste-ma, revendo suas estéticas e as ocupando com as nossas. Duas figuras emblemáticas que possuem essa resposta à violência como parte integrante de seus simbolismos são Nova-Hera e Dioneia. Nova- Hera foi uma personagem originalmente criada a partir de uma estética de super- heroínas de histórias em quadrinho. Seu nome é um jogo entre

⁵¹ ROCHA, Carolina. O Sabá do Sertão: Feiticeiras, demônios e jesuítas no Piauí Colonial. Jundiaí: Paco Editorial, 2015. p.54.

⁵² COSTA, Pêdra. Periódicus, Salvador, n.7, v.1, Revista de estudos indisciplinados em gêneros e sexualidades. Publicação periódica vinculada ao Grupo de Pesquisa CUS, UFBA. maio-out. 2017. p.453.

⁵³ FALEIROS, Fabiana. O pulso que cai e as tecnologias do toque. São Paulo: Ikrek edições, 2016. p.43.



eras e heras⁵⁴. Ela surge após o texto: “fluem de nossas pétalas o gozo não reprodutivo, temos cucetas, temos paus, temos clitóris prostáticos. Somos o devir-flor, somos o devir mulheromem⁵⁵”. Após a aparição textual em grafismos, cuja fonte inspira-se em histórias em quadrinho de terror, desabrocha uma animação 3D de uma flor de pétalas azuis que logo transforma-se em uma flor narciso, em referência ao nome da própria atriz que protagoniza a personagem. A flor fica localizada na altura genital de Nova-Hera. A personagem está o tempo todo coberta de uma luz azul estridente, vestindo uma roupa rosada transparente e óculos inseticos brilhantes. Dirigi Giorgia para que incorporasse corporalmente uma performance de imaginário extraterrestre e que todo seu corpo replicasse movimentos de insetos, como o louva-deus por exemplo. Giorgia é modelo e artista, tendo uma consciência corporal para as câmeras que a intensificou como presença performática entica. Nova-Hera retira então de sua boca uma tesoura dourada, em referência às moiras, mais uma das figuras mitológicas de raízes ocidentais que subverto em hibridismos e atualizações. As moiras eram três velhas irmãs anciãs responsáveis pela vigília, manipulação e confecção do fio de vida de todos os entes (humanos e deuses) na mitologia grega, possuíam tesouras incumbidas de cortar os fios daqueles que deveriam partir do plano físico. Nova-Hera foi batizada como “a que rege destinos”, baseada na atualização desse arquétipo grego em entidade dissidente.

No *Passo II* existe uma característica comum em todas as cenas que é o encontro entre duas ou mais entidades, seja de maneira explícita ou emblemática. Nova-Hera sai de cena para a aparição de Lyz Parayzo como Dioneia. Dioneia é outro nome dado às plantas carnívoras; uma personagem agressiva e cujo semblante se mantém firme, quase imutável, sua pele é verde dourado e seu vestido possui

⁵⁴ Hera Venenosa foi uma das referências para Nova-Hera, sendo uma personagem anti-heroíca criada por Robert Kanigher e Sheldon Moldoff em 1966 pela DC Comics. A outra referência direta foi a deusa Hera, que impera o Monte Olimpo ao lado de Zeus, sendo a divindade das mulheres, casamento, família e nascimento.

⁵⁵ Toda essa frase e a concepção dos devires dissidentes foi inspirada pela leitura do tópico “A vagina de adão” do capítulo “A industrialização dos sexos ou *Money makes sex*”. PRECIADO, Paul B. Manifesto Contrassexual. São Paulo: n-1 edições. 2017. Pág.123 a 129.

várias camadas de tecidos como organza e celofane, que simulam pétalas da planta-carnívora. A personagem foi escrita a partir da pesquisa da própria artista que trabalha com ações e objetos que questionam as instituições de arte, principalmente em referência à performance “Fato-Indumento”⁵⁶. Lyz refere-se a si mesma “como um vírus que se reproduz e infesta o sistema. Sua arte é política no sentido de quebrar tabus e se apresentar como uma alternativa viável de arte sem amarras, sem concessões ao mercado e ao sistema.”(QUEIROZ; MOSS. 2017. Pág.8). Dioneia começa sua aparição batendo em grades do que parece ser uma prisão com janela vermelha. Um encarceramento simbólico da entidade que quer se libertar. A câmera revela que seu rosto também é repleto de flores douradas e uma rede que cobre seus olhos, além de mais flores em seus cabelos. Ela então sobe por escadas metálicas e começa a despedaçar violentamente suas pétalas “carnívoras” e vai revelando seu corpo aos poucos, terminando em seu rosto.



Imagem 4: Giorgia Narciso como Nova-Hera, a que rege destinos encontra com Dioneia, a planta-carnívora atroz, interpretada por Lyz Parayzo. *Ascensão e Queda das Bixas*. Direção Rodrigo D’Alcântara. 38’. 2018

⁵⁶ <https://cargocollective.com/lyzparayzo/Fato-Indumento>

A cena final é o encontro de Nova-Hera junta à imagem de porcelana de São Sebastião de aureola azul, como a luz que concebeu a Nova-Hera em sua aparição. O ângulo da câmera muda para o outro lado da face do Santo, aonde encontra-se Dioneia já totalmente nua e com uma auréola vermelha que é então cortada por Nova-Hera. Ambas entidades foram interpretadas por artistas trans tendo o simbolismo de serem flores desobedientes, uma alusão direta a suas não conformidades com as normas do hétero cis-tema. Nova-Hera, que é responsável pelos destinos, ao encontrar a planta carnívora atroz em seu estado primário, sem as pétalas, sem expectativas de gênero, a prepara para o seu destino final que é ser profanada como libertação.

A personagem de Andaluz é a aparição seguinte, sendo anunciada como “a que não sabem pronunciar o nome”. Andaluz é uma figura não-binária que possui influência da Drag Uhura Bqueer da artista que a interpreta, Rafael Bqueer. O vestido da entidade foi confeccionado baseado na peça monocromática vermelha usada pela cantora estadunidense Grace Jones durante sua turnê mundial Hurricane Tour, em 2009. O visual de inspiração usado por Jones é assinado pela estilista japonesa Eiko Ishioka. No contexto da performance houve também identificação com a entidade de matriz afro-brasileira umbandista chamada de Pomba Gira. Andaluz assim como a Pomba Gira tem na cor vermelha sua maior expressão e é uma mulher livre, sedutora e mensageira entre o plano espiritual e material. A cena originalmente seria uma dança de improviso realizada em diálogo a sons de sirenes de viaturas policiais. Porém, ao definirmos a locação da Fundação Progresso⁵⁷ mudei o conceito da cena adaptando-a ao Palco São Sebastião, que é uma plataforma losangonal preta que lá se encontra. Nas extremidades do losango colocamos duas cruzes. Na primeira cruz, vermelha, começa a dança de Andaluz que é ligeira como o seu nome. A personagem retira um jogo de pisca-piscas amarelo de dentro de sua boca, conforme Nova-Hera retirou a tesoura de reger destinos. A entidade brinca com as luzes, que representa o fio de sua própria vida

⁵⁷ Centro de eventos culturais localizado no Rio de Janeiro que apoiou o filme abrindo as portas para algumas das gravações, incluindo as realizadas para as personagens Andaluz, Dioneia e Nova-Hera.



e dança exasperada, até encerrar a cena sobre a cruz da outra ponta do palco, formada por outro jogo de pisca-piscas, dessa vez azul. Toda a cena acontece ao som da música que compus responsável por criar a tônica da personagem:

“ela vai, veio nos ver
salto alto trinca pé
bela força de mulher
seu corpo tá a escutar
tudo que nos outros vê falando

mas não vai se importar
seu olhar tá além mar
quer se manter bem de pé
não ter com que se preocupar

e quando ocupar o mar
ó povo venha lhe clamar
chora ao ver a verdadeira sombra
chora ao ver a verdadeira sombra

sobre seus olhos a noite alta
rodopia ao se ver em falta
cospem em seu corpo três dos homens
faz acontecer mil motins
traz tudo a tona os deixa imóveis
trás sua voz força maior que touros
e a luz permanece em seu toque

só chora ao ver a verdadeira sombra
daqueles que não sabem
pronunciar seu nome.”





Imagem 5: Rafael/Uhura Bqueer na cena final de Andaluz, a que não sabem pronunciar o nome.
Ascensão e Queda das Bixas. Direção Rodrigo D'Alcântara. 38'. 2018

A música e sua letra contextualizam a entidade que não sabem pronunciar o nome, simbolizando a identidade de gênero inominável e os revezes que sente na sociedade. É uma das cenas de teor mais próximo ao de video-clipes pela interação direta das letras e melodia com os passos de Bqueer. Durante todo o filme *Ascensão e Queda das Bixas*, como já dito anteriormente, a trama mostra em cada cena um universo próprio das entidades ali interpretadas. Há na obra poucos momentos de voz direta, as personagens performam para as câmeras e em quase todos os casos a estratégia utilizada para atingir a composição pretendida foi realizada pelo trabalho de diálogo junto aos artistas de pós-produção. Além da coloração feita pela fotógrafa e performer Maíra Barillo, a montagem e os efeitos especiais executados pelo artista visual Guerreiro do Divino Amor estão presentes no filme como conversa direta também a sua pesquisa artística, que explora as “Superfícies”, forças ocultas que interferem na construção do território e do

imaginário coletivo⁵⁸.

Finalmente, a video-arte como meio artístico desde seus primórdios provou ser exatamente um canal de experimentação crítica e de diálogo com as urgências criativas pretendidas para a época. Acredito que o audiovisual associado a uma origem vídeo- artística age como um grande catalisador para que se expresse os anseios que me cercam como bixa latina (e o de outros grupos dissidentes), sendo uma plataforma de fusão para os diversos interesses e estéticas que circundam a pesquisa artística. Em *Ascensão e Queda do Bixas* foram consideradas técnicas como instalação, performance, arte sonora, grafismos, etc. Acredito que há um potencial transformador desse tipo de audiovisual video-artístico quando seus interesses estéticos estão associados ao protagonismo dissidente e aos códigos que são subvertidos por esse protagonismo; o que pode desencadear em um registro histórico de resistência. Propor peças audiovisuais dissidentes me leva a pensar num legado de nós minorias a ser perpetuado, gerando uma possibilidade de criação centrada nas próprias ficções que contemplem as nossas existências; tanto na atualização de conceitos acadêmicos como na representação simbólica de nossas práticas criativas e vidas em si.

⁵⁸ <http://artcontexto.com.br/portfolio/biografia-14-guerreiro-do-divino-amor/>



Bibliografia

CACERES, Imayna; MESQUITA, Sunanda; UTIKAL, Sophie (org.). *Anti*colonial Fantasies*. Zaglossus. Vienna, 2017

CÔSTA, Pêdra. *Periódicus*, Salvador, n.7, v.1, Revista de estudos indisciplinados em gêneros e sexualidades. Publicação periódica vinculada ao Grupo de Pesquisa CUS, UFBA. maio-out. 2017.

CÔSTA, Pedra. *The Kuir Sauvage*. concinnitas | ano 17, volume 01, número 28, setembro de 2016

CRARY, Jonathan. *Géricault, o Panorama e os Espaços de Realidade no início do Século XIX*. Tradução: Joana Negri. Revista ECO-Pós, Transformações do Visual e do Visível, V.17, N.2, Rio de Janeiro: 2014.

D'ALCÂNTARA, Rodrigo. "O desejo por trás da queda: Ficções e ritos do corpo bixa". UFRJ: Rio de Janeiro. 2018

DERRIDA, Jacques. *Memórias de Cego: O auto-retrato e outras ruínas*. Tradução: Fernanda Bernardo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010

FABIÃO, Eleonora. Programa performativo: o corpo-em-experiência. Unicamp. Revista do Lume. n.4, dez. 2013.

FALEIROS, Fabiana. *O pulso que cai e as tecnologias do toque*. São Paulo: Ikrek edições, 2016.

MOMBAÇA, Jota. *Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência!* Fundação Bienal de São Paulo, 2016.

MONDZAIN, Marie-José. *Sideração*. Rio de Janeiro: Zazie edições, 2016.

PRECIADO, Paul Beatriz. *Multidões Queer: notas para uma política dos "anormais"*. v.19, n.1. Florianópolis: Revista Estudos Feministas, 2011.

PRECIADO, Paul B. *Manifesto Contrassexual*. São Paulo: n-1 edições. 2017.

QUEIROZ, Tania; MOSS, Angela. "Lyz Parayzo: Artista do Fim do Mundo". eRevista Performatus, Inhumas, ano 5, n. 17, jan. 2017. ISSN: 2316-8102.

ROCHA, Carolina. *O Sabá do Sertão: Feiticeiras, demônios e jesuítas no Piauí Colonial*. Jundiaí: Paco Editorial, 2015.

RODRIGUES, Graziela; TURTELLI, Larissa. *Umbanda e método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI): confluências*.

STUART, Meg. *Are we here yet? Les presses du reel*. Paris:2011.



Sites:

<http://artcontexto.com.br/portfolio/biografia-14-guerreiro-do-divino-amor/>

<https://cargocollective.com/lyzparayzo/Fato-Indumento>

<https://cargocollective.com/rodrigodalcantara/Cromaqueueer>

[https://en.wikipedia.org/wiki/Poison_Ivy_\(character\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Poison_Ivy_(character))

<https://pt.wikipedia.org/wiki/Arauto>

<https://vimeo.com/273013515>

<https://vimeo.com/177651942>

<https://vimeo.com/202996853>

Recebido em: 16/11/2018

Aprovado em: 18/11/2018



Mediação como atribuição de força a uma arte fraca

Tania Queiroz¹

Resumo: Investiga a proximidade entre arte contemporânea e público - a relação entre arte e vida - entendendo que é o que os distancia. Apresenta: rupturas provocadas pela arte moderna sob a ótica de artistas da época; artistas contemporâneos cuja obra seja atravessada por outros campos; programas educativos em instituições culturais; perfis de mediação para a arte hoje.

Palavras-chave: Arte. Arte contemporânea. Ensino. Programas educacionais.

Mediation as a strength's attribution to a weak art

Abstract: Investigates the proximity between contemporary art and public - art and life - understanding that as the reason of their distance. It presents: the ruptures of modern art from its own artists perspective; contemporaneous artists whose art works are corelated to other fields of knowledge; educational programs in cultural institutions; mediation's profiles for the current art.

Keywords: Art. Contemporary art. Learning. Educational programs.

¹ Artista e arquiteta. Doutoranda e Mestre em Arte e Cultura Contemporânea pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Foi Coordenadora da Casa França Brasil de maio de 2016 a maio de 2017, e Coordenadora de Ensino da Escola de Artes Visuais do Parque Lage de março de 2007 a maio de 2016. É professora de Artes da Secretaria de Educação do Estado do Rio de Janeiro desde 2010. Criou e coordena, com Marcelo Campos, a Escola Sem Sítio. Publicou, com Maria Tornaghi e Cristina de Pádula, O mundo é mais do que isso: mediação e a complexa rede de significações da arte e do mundo. Rio de Janeiro: Escola de Artes Visuais do Parque Lage, 2014.



INTRODUÇÃO

Em *Education by infection*, Boris Groys (2009) diz que “Ensinar arte significa ensinar vida”. Da mesma forma que está exposto ao mundo, à vida, o público está permanentemente exposto aos bens culturais. A aprendizagem está longe de se restringir às instituições de ensino, sejam elas formais ou não. Aliás, de uma maneira geral é assim, e não somente em relação à arte. Aprende-se em qualquer e em todos os lugares. Os conceitos de escola, de ensino e aprendizagem estão expostos aos mesmos campos de contaminação da arte, recebendo os mais variados estímulos, conectados aos acontecimentos, às mudanças, a esse permanente movimento. Há uma relação de reciprocidade entre arte e vida que não ocorre na mesma proporção nos sistemas de ensino e aprendizagem. Creio que estes - ensino e aprendizagem - poderiam, como se dá com a arte, reagir às transformações, adequar-se a elas, atualizar-se. Dessa forma se tornariam mais porosos e, como uma resposta, poderiam transformar ou ao menos afetar o mundo. Sua capacidade de acompanhar essas transformações que afetam o próprio olhar, as formas de percepção do indivíduo não tem atendido às demandas atuais.

Minha pesquisa, que parte desses pressupostos, é voltada para a relação do público com a arte contemporânea e para a tentativa de estabelecer estratégias para a aproximação entre ambos, partindo do princípio de que a familiaridade das questões da arte contemporânea com este público são exatamente o que a faz dele se distanciar. Considero também, nessa pesquisa, a possibilidade de uma promissora participação de programas educativos nesse processo de reconhecimento.



ENSINAR E APRENDER

Ao se referir à ensinar arte como ensinar vida, Boris Groys (*Education by infection*, 2009) fala sobre uma condição da arte e do homem hoje, e de uma exposição mais ampla, de contaminação da arte pela própria vida e, em consequência, da intrínseca relação do homem com a arte. Essa colocação afeta, de maneira direta, a proposição que procuro fazer, de que programas educativos em instituições culturais têm papel fundamental na relação que pode se estabelecer entre visitante e obras de arte que, por sua vez, têm a potência de estimular formas de percepção e questionamento sobre a vida que se tem, sobre o mundo em que se vive.

Thierry de Duve em *An Ethics* (2009), afirma que escolas de arte estão num lugar secundário em relação à diversificada oferta de espaços culturais, museus, galerias de arte, revistas especializadas. Obras de arte, artigos, artistas estão acessíveis nestes espaços e publicações de forma direta. Sou professora de Ensino Médio em uma escola da rede pública estadual no Rio de Janeiro, coordeno e sou professora de uma escola informal ² - Escola sem Sítio - e coordenei por nove anos o ensino da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, escola também informal ainda que do estado. A experiência que tenho por atuar nesses diferentes espaços me leva a acreditar nessa afirmação. Uma visita a um espaço cultural, mesmo com o caráter de um passeio, pode trazer ou despertar enorme interesse e conhecimento aos estudantes e, por que não dizer, ao público em geral. A adoção desses espaços e recursos pode se dar como a criação de mais um espaço "oficial" de aprendizagem, para além dos "muros" da escola. Ver, ter a experiência, debater, sair do ambiente cotidiano podem trazer um frescor e uma receptividade especiais a tais encontros.

A partir dessas questões e da convicção de que ensinar e aprender não se limitam a espaços, condições e relações convencionais, entendo que programas educativos

² Nomeio "escola informal" aquela que não oferece ensino seriado, não certifica, não tem vínculo com o Ministério da Educação, portanto não precisa se submeter às suas exigências.



podem cumprir um importante papel na formação de público e, ainda, existir como um campo ampliado de ensino e aprendizagem. Afinal, é o programa educativo, representado pelo mediador, que está “entre” o público e a obra. Um “entre” que se configure como um espaço ativado por indagações, por reflexões, um espaço em movimento, em ebulição, que permita dar ao visitante a exata impressão de que poderia estar ali pensando sozinho.

Entendo que a aprendizagem se dá a partir das relações que se conseguem estabelecer entre o que já se sabe e o que está sendo “apresentado”. O filósofo Arthur Danto (2006, p.199) afirma que “a mesma obra não afetará duas pessoas diferentes da mesma maneira, nem mesmo a mesma pessoa da mesma maneira em diferentes ocasiões”, o que significa que o que já vivemos, aprendemos, pensamos, pode ser despertado, acionado por aquela experiência, o que se dá quando estabelecemos, de fato, uma relação com o objeto visitado e que será também afetado pelas experiências que teremos em outros momentos, mesmo depois desse encontro.

Oferecer ao visitante a possibilidade do reconhecimento da existência de um encontro sem intermediários, com autonomia, que o desperte para esse “olhar ao redor”, no qual se poderá encontrar muitas coisas, faz parte da atividade dos programas educativos, sendo o trabalho de mediação uma espécie de agenciamento dessas percepções do visitante. Todo e qualquer conhecimento permite uma sucessão de desdobramentos e reflexões, que sempre poderão ser explorados. O mediador apenas inicia esse processo, estimulando o espectador a dizer o que viu e o que pensa sobre o que viu, e que os relacione com suas próprias experiências.

O espectador também age, tal como o aluno ou o intelectual. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. [...] Assim, são ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo que lhes é proposto. (RANCIÈRE, 2012. p.17)

Dessa forma, devemos dedicar especial atenção à percepção dos interesses desse público, bem como às suas especificidades culturais. Quando Rancière define o



espectador como ao mesmo tempo, distante e intérprete ativo do espetáculo, me sinto estimulada a compará-lo - o espectador - ao cidadão que está exposto aos estímulos do mundo citado por Boris Groys - uma potente aprendizagem pode se dar quando, ao observar ao seu redor, este cidadão interpreta, relaciona, compara. Seria natural, portanto, que o observador se sentisse confortável ao se deparar com uma obra de arte que se referisse ao seu próprio tempo, ao mundo contemporâneo, ao cotidiano, uma arte que trouxesse para os espaços de cultura as questões da vida. Mas não. A reação do público à arte contemporânea não aponta para uma aproximação. Ao pesquisar essa relação, me deparei com indícios de que o desconforto do público ou do próprio sistema da arte em relação ao "novo" sempre existiu, ou pelo menos, foi potencializado desde o Modernismo e, da mesma forma, sempre teve uma certa transitoriedade, não permanecendo como incômodo por muito tempo.

EM UM PASSADO RECENTE

Para Leo Steinberg:

A arte contemporânea convida-nos persistentemente a aplaudir a destruição de valores que ainda cultivamos, ao passo que a causa positiva, em cujo benefício os sacrifícios são feitos, é raramente esclarecida. De modo que os sacrifícios aparecem como atos de destruição, ou demolição, sem qualquer motivo. (STEINBERG in BATTCOCK, 1986, p.252)

Quando Steinberg se refere às causas positivas, pode estar se referindo à questões da própria produção do artista, que descarta procedimentos mais acadêmicos em prol de uma nova visualidade. Quando cita *A alegria de viver* e a opção de Matisse por criar um sombreado forte e escuro em torno das figuras pintadas, o que provocou reação em Signac, que as descreve como linhas "da grossura de um dedo", Steinberg nos diz que Matisse, um exímio desenhista, opta por não utilizar a linha e



tonalidade designando uma forma sólida, produzindo uma desmaterialização de volume ou densidade.

Essa "causa positiva" não fica evidente para aquele que não domina o repertório da arte e da sua história. A história nos mostra que existe um tempo cronológico entre a rejeição e aceitação da obra de arte. A história pode legitimar. Que garantias temos de que, em seu tempo, os artistas e suas obras foram, dessa forma, recebidas? Na verdade, não temos. Leo Steinberg cita alguns exemplos da reação e resistência de alguns artistas diante de obras que traziam novas abordagens, como a já citada reação de Paul Signac diante de *A alegria de viver* de Matisse e do próprio Matisse e de Braque diante de *Les Femmes d'Alger* de Picasso. Segundo o autor, foram reações fortes diante daquilo que trazia novidades, contrariando de alguma forma os procedimentos, assuntos ou aspectos técnicos utilizados até então. Se imaginarmos que essas reações vinham de inquietos artistas engajados em pesquisas próprias podemos nos espantar, e muito. Steinberg nos diz, então, o que já supúnhamos

Pode-se mesmo suspeitar de que parte do valor de um quadro como este só lhe pode ser atribuída retrospectivamente, à medida que a sua potencialidade se realiza gradualmente, muitas vezes através das ações de outros. (STEINBERG, 1962, p.250)

Sabemos que a arte moderna, insistentemente, buscou a afirmação de sua(s) verdade(s), defendendo o que se acreditava ser arte. A franqueza da arte em relação aos seus meios, materiais, o rompimento com as normas da representação e cânones da arte acadêmica presentes nos diferentes movimentos do Modernismo trouxeram possibilidades de reorganizar o olhar. No entanto, a busca por uma arte atemporal, pura, crua, restrita a seus elementos - cor e forma -, defendida pela vanguarda histórica, acaba por distanciar o espectador.

Segundo Boris Groys (2011), a vanguarda põe o empírico e o transcendental no mesmo nível, permitindo que sejam comparados por um olhar unificado, democrático, não iniciado. O rompimento com a representação dos temas clássicos



vem acompanhado, na arte moderna, pela superação das tentativas de representar ilusionisticamente um espaço tridimensional sobre um suporte plano, e traz uma ideia de pureza da arte inserida em seu próprio campo, sem referências outras. Essa ideia, política, de reduzir a técnica ao mínimo e retirar da atividade criativa a história, a tradição, ironicamente afasta o público pois, para que pudesse, de fato, apreender tal manobra seria necessário e imprescindível que a conhecesse.

Na modernidade, a arte já não é traduzida pela habilidade técnica, tampouco envolve uma forma específica de conhecimento “[...] a modernidade é uma era da perda permanente do mundo familiar e das condições de vida tradicionais. É um momento de mudança permanente, de rompimentos históricos, de novos fins e novos começos.”. (GROYS, 2011, p. 91). Cada nova geração desenvolve seus projetos, com suas próprias técnicas e novos meios, inclusive. Artistas inseriam em seus trabalhos elementos e materiais reais e não sua representação como jornais, fragmentos de objetos, deixando clara a incorporação do mundo às obras. O artista apreende e trabalha, portanto, com e a partir da problemática do mundo moderno, porém quando são retiradas da criação artística as representações desse mundo visível, a obra passa quase a tornar-se um enigma. O espectador, então, é levado a uma condição que transcende a mera observação, demandando uma outra ordem de relação com a arte. Conhecer se torna necessário. A frase de Duchamp “O quadro é um enigma e, como todos os enigmas, não é algo que se contempla, mas sim que se decifra.” (DUCHAMP in CHIPPE, 1993, p. 399), passa a ter significado especial nesse contexto.

O que é relevante para a arte? O que é relevante para o homem? A era moderna introduz uma contração do tempo, uma transitoriedade, a ideia de uma não-



permanência em todos os aspectos, e a arte traduzirá essa mudança por meio de uma reflexão sobre seu próprio contexto.

As novas convicções artísticas e seu distanciamento de uma arte apresentada pela representação indicam, por um lado, uma clara intenção de sua redução aos seus elementos, a busca de sua autonomia e da autonomia dos artistas, proporcionando a estes a possibilidade de “pura” criação. Pretendia-se o fim da tradição, do poder, da autoridade. Como fazer uma arte que seja atemporal, trans-histórica? A vanguarda buscava criar uma arte que sobrevivesse aos diferentes tempos que estavam por vir, porém provocou-se uma ruptura de tal ordem que a arte passou a destinar-se unicamente aos iniciados, ao público especializado. O encontro com a obra passa a precisar se constituir não só por meio do olhar e da reflexão sobre o que se vê, mas também do conhecimento do contexto da própria arte. A obra de arte foi reduzida à sua essência para assegurar a acessibilidade do público, e sua ressonância a partir e com o mundo, porém a vanguarda não passa a ser popular exatamente por querer ser democrática - suas imagens são “fracas”, não criam uma conexão, uma interlocução com o público que as vê. Essa arte que se pretendia democrática, acessível a todos, política, termina por ser o maior inimigo de si mesma. Parece claro que havia uma forte intenção política, social, nesta era de tantas transformações. Os artistas trouxeram tais questões emergentes da modernidade para o campo da arte, procurando atualizar essa produção, diminuir distâncias sociais, incorporar elementos e materiais industriais às suas produções, “borrar” em todos os sentidos as fronteiras entre as classes e hierarquias, da arte ou não. Para a apreensão de tais códigos é necessário um tempo cronológico mais estendido, possibilitando que as questões postas sejam lentamente absorvidas e passem a fazer sentido. As imagens decorrentes de tamanha profusão criativa e reação ao momento de transformações que a passagem do século XIX para o século XX trouxeram não



foram imediatamente absorvidas, seus códigos não foram decifrados, não foi percebido que estavam destinadas ao seu próprio tempo.

TEMPO E TEMPO

Para especular sobre a idéia de "tempo", extrapolando as questões postas pelo conceito de "tempo cronológico", cito dois trechos dos dois filósofos - Agamben e Groys.

A contemporaneidade, portanto é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias [...]" (AGAMBEN, Giorgio, 2009, p. 59)

O presente deixou de ser um ponto de transição do passado para o futuro, tornando-se, ao invés disso, um lugar da reescrita permanente do passado e do futuro - de proliferação constante de narrativas históricas além de qualquer alcance ou controle individual. (GROYS, Boris, 2009, p.216)

Giorgio Agamben e Boris Groys falam do tempo na contemporaneidade. Segundo eles, para podermos perceber esse tempo, precisamos ter um distanciamento, um certo anacronismo em relação a ele. Só assim, podemos "vê-lo". Agamben inicia seu texto "O que resta?" citando a frase de Flaiano, jornalista e dramaturgo italiano – e diz:

Nada de mais falso: a única coisa que possuímos e podemos conhecer com alguma certeza é o passado [...]Só uma investigação arqueológica sobre o passado pode nos permitir ter acesso ao presente, enquanto um olhar dirigido unicamente ao futuro nos expropria, com nosso passado, também do presente.

Essa reescrita permanente do passado e do futuro citada por Groys e a passagem da aderência ao distanciamento mencionados por Agamben nos provocam a refletir sobre a forma como a arte contemporânea pode ser apresentada ao público. O contemporâneo trabalha com a permanente dispersão e florescimento de questões, suas preocupações são filosóficas e plurais. Acredito nessa proposição de Agamben de que o contemporâneo interpela e percebe o escuro de seu tempo e que ser



contemporâneo significa voltar a um presente em que jamais estivemos, constituído da arqueologia, da origem. A arte refletirá esses aspectos. Suas preocupações, como veremos adiante, são de todas as ordens, relacionadas à própria arte, à vida e ao tempo em seus diversos aspectos - filosóficos, antropológicos, etnológicos...

Georges Didi_Huberman (2017) cita Walter Benjamin ao defender uma procura pela “árvore totêmica dos objetos”, que não são sua alma ou significação, mas sim uma estrutura de sobrevivência e anacronismos em que todos os tempos genealógicos cohabitam no mesmo presente. A cohabitação dos tempos e das experiências estão presentes em cada um. Esse presente pressentido pode muito bem ser lido como uma ausência - uma ausência que é libertadora, pois permite perceber que existe algo ali que nos diz respeito. Esse presente como ausência nos permite, portanto, colocar o espectador como investigador e provocá-lo a perceber sua direta relação com a obra exposta e com a arte hoje. O espectador se identifica, por algum percurso interno, com o que está vendo. “Tenho tamanha desconfiança no futuro que faço projetos só para o passado”. Entendo essa arqueologia como o que pode nos remeter a “impressões” de que já havíamos tido contato com algo sobre essas obras, que já havíamos vivido situações semelhantes e de que conhecemos, por alguma razão não identificada imediatamente, esse repertório. O distanciamento e anacronismo favorecem, sob meu ponto de vista, o desejado encontro.

Os recursos que a arte contemporânea tão bem utiliza como o índice, a metáfora, a analogia, permitem introduzir as referências e abordagens de questões que dizem respeito a todos, e mediar o contato dos visitantes com as obras. O sintoma presente nas obras ou nas questões trabalhadas pelos artistas apontam para algo, mas não o explicitam, sinalizam caminhos de aproximação e abordagem. O “presente pressentido” surge aqui como essa percepção de que existe algo ali que nos diz respeito. O espectador se identifica com o que está vendo por meio dessas



"impressões" de que já havia vivido situações semelhantes, de que já havia visto aquele objeto e faz as relações entre o que está vendo e o que sabe.

Uma vez que os artistas trabalham cada vez mais num campo de indiscernibilidade entre arte e vida, a arte contemporânea se presta de maneira singular a este processo de apreensão. Estimula uma percepção fluida, em trânsito permanente, incluindo a não existência de "verdades". A vida cotidiana, nas obras de arte contemporâneas, exhibe-se e torna-se impossível distinguir a apresentação do cotidiano dele próprio.

Portanto, durante uma visita mediada, a estratégia de aproximação não deveria ser oferecer informações, mas sim dar a perceber que a obra de arte pertence a um campo de conhecimento acessível e perceptível, inclusive como parte da experiência e da vida de cada um. Mediador e público podem estar colocados na experiência desse tempo presente, realizando essa descoberta em conjunto, como uma investigação sobre a obra ou "na" obra, sobre o artista, sobre as relações que existem entre o que está sendo mostrado. Por essa razão, é essencial que o mediador se coloque no lugar de público que investiga, que tem curiosidade, que "vê" pela primeira vez, tendo um olhar inaugural. No percurso, na conversa, na observação, na troca, os conteúdos surgem, são compartilhados e discutidos, o enigma é decifrado. Estar "no" presente, com sua tensão e necessidade de nossa permanente atenção, para que possamos "ver" o escuro especial do nosso tempo, pode ser a chave de construção da aproximação do público com obras de arte contemporâneas. Nesse momento o contato do público com o artista se torna possível.

A força da arte contemporânea pode estar, ao contrário do que aconteceu com a vanguarda histórica, na sua "fraqueza". Apresenta e está no cotidiano "traduz" a



transitoriedade do mundo contemporâneo. E ao incluir o espectador, por meio dessa familiaridade, dele pode se aproximar.

A pesquisa que desenvolvo se dá nesse lugar de intensa atividade, em diversas direções, buscando referências para discutir tempo, aprendizagem, produção de demora, e, sobretudo, fundamentar minha percepção de que a fratura do contemporâneo citada por Agamben é a possibilidade de acesso do espectador à arte contemporânea pois, ao se colocar nesse lugar anacrônico, sua percepção pode ser acionada e aproximada às questões das obras e artistas. Esse anacronismo que inclui todos os tempos pode ser a chave para a dissolução dos preconceitos da mesma forma que a indiscernibilidade entre arte e vida pode ser a chave do desvelamento da arte para o público em geral.

Por que não seria, então, exatamente essa a sua força? Se é quando o público se vê tão próximo que se espanta. Ocorre que ainda se está habituado a considerar a arte num registro estético, de contemplação, tomando-a e a seus códigos como inacessíveis. Ao nos apropriarmos da fraqueza contemporânea podemos vir a nos empoderar com sua força e proporcionarmos ao público a autonomia de sua relação com este universo que de tão próximo é considerado tão distante. Uma questão que se coloca é "como" pode se dar essa manobra de empoderamento"? De que maneiras a arte tem sido "apresentada" ao público?

MEMÓRIA

A Mesa Redonda de Santiago do Chile, realizada pela UNESCO em 1972, é considerada um marco de profundas transformações ocorridas no campo da museologia com repercussões sobre o papel dos museus como agentes de inclusão cultural, de afirmação da identidade de grupos sociais, de reconhecimento da diversidade e de desenvolvimento econômico. O encontro, realizado a pedido da



Unesco e organizado pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM), lançou o desafio de pensar o museu como uma instituição a serviço da sociedade, com elementos que lhe permite participar na formação da consciência da comunidade da qual é parte integrante.

O documento resultante ressalta a importância dos museus no mundo contemporâneo, sua contribuição para os planos educativos e de desenvolvimento social, configurando-se em um marco da museologia social e em referência para as políticas públicas na América Latina, marcando o avanço da área de museus na região em termos de institucionalização e de cooperação. Definiu e a propôs um novo conceito de ação para os museus: o museu integral, destinado a proporcionar à comunidade uma visão de conjunto de seu meio material e cultural. Os princípios de base do Museu Integral definem que os museus podem e devem desempenhar um papel decisivo na educação da comunidade.

Entre as resoluções adotadas pela mesa-redonda de Santiago do Chile constam algumas especialmente dirigidas à educação permanente, que definem que o museu deverá: oferecer serviços educativos, a fim de que possa cumprir sua função de ensino; cada um desses serviços será dotado de instalações adequadas e de meios que lhe permitam agir dentro e fora do museu; ter os serviços educativos integrados à política nacional de ensino; ser difundido nas escolas e no meio rural, através dos meios audiovisuais; estabelecer programas de formação para professores dos diferentes níveis de ensino.

No Seminário Arte em Tempo, realizado no SESC Belenzinho, em Junho de 2013, os programas educativos das Bienais de São Paulo foram apresentados pelos educadores, críticos, curadores que fizeram parte dessas diversas experiências. Nos mesmos anos 1970 em que acontecia a Mesa Redonda de Santiago, o Educativo Bienal discutia a necessidade de implantação de programas educativos permanentes, oferecia cursos de formação de monitores incluindo cursos de



História da Arte com duração de seis meses, estuda e implanta atividades para o público visitante contemplando ateliês, trabalhos interativos - afinal, estávamos nos anos 1970. Aconteciam diferentes tipos de trabalhos educativos: com as escolas, com o público agendado e espontâneo e, ainda, nos ateliês de arte. Importante ressaltar que desde a década de 1950 a Bienal de São Paulo oferecia programa educativo, com preparação dos monitores para a recepção a grupos por meio de aulas, entrevistas aos artistas, debates entre si. A crítica nos jornais, na época, publicava resenhas sobre o que acontecia, textos sobre as obras, contribuindo para ampliar o acesso do público.

No web site da Museums Association, segundo eles próprios a mais antiga associação de museus, fundada em 1889, no Reino Unido, consta que:

Museus permitem que as pessoas explorem coleções para inspiração, aprendizagem e diversão. São instituições que colecionam, guardam e tornam acessíveis artefatos e espécimes, os quais eles cuidam em nome da sociedade. Esta definição inclui galerias de arte com coleções de obras de arte assim como museus com coleção de objetos históricos.

Na página da Internet do International Council of Museums (ICOM) consta que a definição de museu evoluiu diretamente com a evolução da sociedade. Portanto desde a sua criação em 1946, o ICOM atualiza esta definição de acordo com as realidades da comunidade global de museus. De acordo com os Estatutos do ICOM, aprovados durante a Conferência Geral 21, em Viena, Áustria, em 2007:

Um museu é uma instituição sem fins lucrativos, permanente a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento, aberto ao público, que adquire, conserva pesquisa, comunica e exhibe o patrimônio tangível e intangível da humanidade. Seu prédio serve para fins de educação, estudo e diversão.

Para o IBRAM, Instituto brasileiro de Museus, criado em janeiro de 2009:

Consideram-se museus, para os efeitos desta Lei (lei 11. 904 de 14 de janeiro de 2009), as instituições sem fins lucrativos que conservam, investigam, comunicam, interpretam e expõem, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de qualquer outra



natureza cultural, abertas ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento.

Para a UNESCO, Organização Educacional, Científica e Cultural das Nações Unidas, a definição de museus mudou de direção nos dois séculos desde que veio à existência. Hoje eles são instituições permanentes sem fins lucrativos ao serviço da sociedade e de seu desenvolvimento, abertos ao público. Instituições que adquirem, conservam, pesquisam, comunicam e exibem, para fins de estudo, educação e lazer. Eles são testemunhos materiais de pessoas e de seu ambiente.

Segundo a museóloga Tereza Cristina Scheiner (2012), o Museu hoje é percebido pelos teóricos como um fenômeno, identificável por meio de uma relação muito especial entre o humano, o espaço, o tempo e a memória. Esse fenômeno, que a museóloga chama de “musealidade” é um valor, segundo ela, atribuído a certas ‘dobras’ do real, a partir da percepção dos diferentes grupos humanos sobre a relação que estabelecem com o espaço, o tempo e a memória, em sintonia com os sistemas de pensamento e os valores de suas próprias culturas. E, portanto, a percepção (e o conceito) de musealidade poderá mudar, no tempo e no espaço, de acordo com os sistemas de pensamento das diferentes sociedades, em seu processo evolutivo. Assim, o que cada sociedade percebe e define como ‘Museu’ poderá também mudar, no tempo e no espaço.

No mesmo texto, Tereza Scheiner se refere a discussões nos anos 1950, em que já se defendia a criação de museus para jovens e de museus escolares; as exposições polivalentes; os clubes de amigos; a incorporação de recursos multimídia e a mediação educativa nas exposições. Cito essa referência para falar desse museu entendido como espaço de aprendizagem, que extrapola sua função de acumular, guardar e mostrar memórias. A parcela de responsabilidade educacional de um museu ou de um espaço cultural e de seus agentes é muito maior do que se possa imaginar. Ao observar que a discussão em torno do lugar a ser ocupado por esses espaços e por que não dizer, das ações culturais de uma maneira mais ampla se



incluirmos nesse cenário o panorama da arte contemporânea, constato que se cumpre uma parcela pequena dessa atribuição.

Números, contrapartidas sociais, espaço na mídia são metas, em especial nas grandes mostras, para justificar investimentos dos patrocinadores e, ainda, estimular o crescente movimento em direção à aquisição de obras de arte como investimento - financeiro, social ou ambos. Em nome da inclusão do público em geral nos espaços da cultura, de agregar uma boa imagem aos patrocinadores, ou até simplesmente de ter números para apresentar em relatórios de final de períodos, aspectos fundamentais à existência e condições de exibição de determinadas obras são negligenciados. A ação de um vândalo no trabalho de Marc Rothko ocorrida na Tate Modern em 2012 em razão de sua excessiva e, de certa forma, negligente exposição aponta para isso, bem como a cena de uma criança escalando o trabalho de Donald Judd, mais recentemente. Recorrente, a imagem dos visitantes fotografando a Mona Lisa aponta na mesma direção. A quantidade de público, proporcionar diversão aos visitantes, o que, de fato, interessa? A quem?

Além dos museus e espaços dedicados a apresentar arte, compartilha-se com o grande público o que chamamos de grandes mostras. Entre elas estão a Documenta de Kassel, as Bienais de São Paulo, Veneza, Istambul, entre outras, as quais movimentam um grande sistema que envolve críticos, artistas, museus e espaços culturais, curadores, mercado de arte e outros mercados como o editorial, o turismo e mais.

[...] é papel de uma instituição como a Bienal de São Paulo não apenas apresentar a arte feita por nossos contemporâneos em diversas partes do mundo, mas também ser uma plataforma na qual essas estratégias e práticas possam ser exercitadas e experimentadas, e, o mais importante, compartilhadas com o grande público. (VOLZ, 2016, p.36)

Segundo o curador da Bienal de São Paulo de 2016, essa é a importância de uma grande mostra. Algumas se apresentam dessa forma, como uma plataforma de discussão, de compartilhamento. Outras não. Mas, afinal, para que serve uma grande



mostra? Em comum todas defendem o objetivo de despertar o interesse das pessoas pela arte e, em especial, pela arte contemporânea. Mas, estamos falando de cerca de 900.000 visitantes na Bienal de São Paulo em 2016, de 500.000 na Bienal de Veneza em 2015, da pequena cidade de Kassel com seus 200.000 habitantes que é tomada pelos visitantes da Documenta a cada cinco anos, foram divulgados 891.500 visitantes em 2017.

O consumo da arte, em todos os seus sentidos e significados, se coloca como questão, conquista, problema, hoje. Cada vez mais a indústria de entretenimento transforma o público em consumidor - desde obras de arte até todo o aparato que se constrói em torno das instituições culturais como livrarias, lojas de souvenirs, roteiros de viagem, restaurantes, entre outros. É como se tais procedimentos já estivessem assimilados e incorporados de tal forma que não fosse necessário dar-lhes um aspecto mais comprometido ou compromissado com alguma produção de conhecimento.

As visitas de escolas e organizações não governamentais a espaços culturais, oferecidas como contrapartidas ao recebimento de isenções fiscais por esses projetos, bem como a necessidade de grandes números de visitantes que justifiquem tais investimentos, colocaram na pauta de governos e empresas, os passeios culturais.

Em prol de um contato mais direto da obra de arte com o grande público muitas instituições culturais adotam, em seus programas educativos, atividades para promover a familiaridade do visitante que pouco têm a ver, em termos conceituais, com o que está sendo exposto. Brincadeiras, jogos, cenários para selfies, releituras



de obras, atividades "lúdicas" são oferecidas ao grande público, ávido da experiência artística e cultural. Quanto se aprende numa situação como essa?

O desafio que se coloca é compatibilizar a rapidez da circulação de informações hoje, a quase efemeridade do tempo, a experiência como necessidade, com a troca necessária para que se possa "aprender".

Trata-se de um agenciamento entre diferentes atores - escolas, instituições sociais, instituições de saúde e o museu ou espaço cultural. Agendas, transportes, disponibilidades de várias ordens estão em cena. Porém, a eficiência de um programa educativo passa, necessariamente, por aí, da mesma forma que um trabalho de arte e a atividade do artista. Ver, estranhar, pensar, ver de novo.

Pode-se levantar os números de visitantes e, por conseguinte, comparar mostras, e sua relevância por quantidade de público. No entanto, medir o quanto se aprendeu numa visita não é uma tarefa das mais simples. Visitas que valorizem o visitante, seus saberes, seus interesses devolvem, esporadicamente, seu resultado. Este vem na forma de um aluno que acompanhou a escola e que volta em outra ocasião trazendo sua família, vem por meio do questionário que os professores preenchem ou do livro de visitantes, que deixam o registro de sua satisfação. São exemplos, no entanto, de registros de satisfação, não de aprendizagem.

Acompanhei, quando trabalhava no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, o programa "Visitas Múltiplas", que desenvolvemos com uma escola pública próxima ao Museu e outra, particular, do bairro de Laranjeiras. O programa determinava que uma mesma turma deveria visitar o Museu mensalmente, e desenvolver com seus professores na Escola atividades relacionadas às exposições visitadas. Nós, do programa educativo, igualmente acompanhávamos o desenvolvimento de tais atividades. As turmas, de diferentes faixas etárias, desenvolveram diferentes trabalhos e, sem dúvida, tiveram um aproveitamento excepcional da experiência. Seus professores, igualmente, nos reportaram a importância para eles próprios. A



continuidade proporcionou o aprofundamento dos conteúdos, oferecendo uma melhor compreensão da produção artística e dos processos de criação dos artistas.

Continuidade e aprofundamento são palavras que podem soar estranhas na superficialidade e efemeridade do mundo contemporâneo, mas que apontam para a necessária adequação dos recursos utilizados para ensino e aprendizagem. Retornamos ao início do artigo, à citação de Boris Groys - "ensinar arte significa ensinar vida". Assim como a arte se refere à vida, as formas de torná-la pública, de democratizá-la, devem acompanhar as transformações do mundo, sem incorrer em desvios de propósitos.

Pensar qualitativamente e não quantitativamente o consumo cultural é de extrema importância para que se possa avaliar o “resultado” das recentes tentativas democratizadoras da arte.

Paulo Sergio Duarte em “O mundo é mais do que isso” diz:

A arte fica sendo a hora do recreio, visto como uma atividade de puro entretenimento dissociada de seus aspectos cognitivos mais interessantes. Sempre haverá ganhos residuais, mas estamos longe de ter um público formado para compreender a estatura da poderosa arte que já produzimos. (DUARTE in PÁDULA et al., 2014, p.109)

UM FUTURO POSSÍVEL

Desde 2017 coordeno a Escola sem Sítio, uma escola de ideias que se propõe a, sem lugar fixo, oferecer uma série de programas de cursos. Trata-se de colocar em prática uma prática, configurando os programas como experiências. A falta de um sítio permanente é coerente com alguns pressupostos que estabeleci como educadora, entre eles o de que se pode aprender em todo e qualquer lugar.

Percebo ensinar e minha atuação em programas educativos como atividades de militância. Militância é descrita como defesa ativa de algo, atitude das pessoas que



trabalham ativamente por uma causa ou uma organização. Trabalhar com educação, de uma maneira geral, requer essa atitude.

Retomando a ideia da condição da arte contemporânea como aquela que diz criticamente da vida, entendo que a função da mediação é ajudar na apreensão desses comentários críticos sobre as questões do mundo na atualidade, consciente do lugar que ocupa na complexa rede de formação, informação, comunicação entre arte e público.

A compreensão da implantação dos programas educativos nos museus e do próprio papel do museu ao longo do tempo, a atuação dos programas educativos em grandes mostras, as grandes mostras como objeto de interesse de grandes públicos, a minha própria experiência na implantação de programas educativos de diferentes formas e por diversos entendimentos me levam a entender que a mediação pode ser mais produtiva quando ligada à obras ou ao lugar de exposição.

O mediador é aquele que performa, que incorpora a poética do artista e questões da curadoria, e pode ter autonomia para fazê-lo, para ter práticas mais experimentais. Entendo a mediação como uma ação artística com a potência de uma ação política. Uma ação de troca de fato, em que o escuro do nosso tempo, a fratura, possa se apresentar como lugar de exploração. Ausência de tempo e espaço, lugar do artista, abstração do racionalismo absoluto, sem contudo esquecer do atravessamento das tradições, não como camadas sobrepostas, mas como cruzamentos.

Imagine-se conversando com uma pessoa sobre a vida dela e percebendo que há uma grande tradução do mundo ali, naquele acontecimento que parece banal, cotidiano, comum. Imagine-se comendo uma salada de grãos com um suco de hibiscos quando esperava comer um sanduíche ou pão de queijo e refrigerante, indignado com a falta de uma opção menos saudável, mas esperada. Assim foi o trabalho *Restauro* de Jorge Menna Barreto na Bienal de São Paulo em 2016. O público participava do trabalho inadvertidamente para só então - e nem sempre - se



dar conta de que estava “na” obra. Imagine-se discutindo sobre o uso de um animal para fazer um trabalho de arte. E sobre a interferência no DNA de um animal, sobre experiências em laboratórios envolvendo a genética, sobre poder saber, ao nascer, que tipo de doenças poderá ter... Essas e outras questões foram levantadas a partir do trabalho *GFP Bunny*, de Eduardo Kac. São arte e vida ao mesmo tempo. indiscerníveis, inseparáveis.

A poética do artista, questão que está em nós de alguma forma, pode ser acessada. E as questões que se colocam no mundo podem ser discutida de outras formas. A indiscernibilidade, afinal, pode se transmutar em ação política, pois se posso estar aqui e fazer parte desse acontecimento, tudo posso. Da mesma forma, se posso estar aqui e perceber o que está acontecendo, igualmente tudo posso. Não se trata de explicar a intenção do artista, mas de permitir que essa percepção por parte do visitante se dê. Provocar demora, imersão. Começar uma conversa, que cresce em direção à suspensão do tempo, quando a Arte é ativada.

Alguns trabalhos podem ter mais ressonância em dado momento, mas em suas camadas de leitura, que sobrevivem às questões locais e cronológicas, está sua potência. Naquelas questões que fazem sentido e que podem ser pressentidas pelo visitante, pelo participante. Quando me refiro ao trabalho de mediação como uma militância, como uma ação política, o faço nesse aspecto.

Cito Rancière :

Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos, tipo de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta a participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha. (RANCIÈRE, 2009, p.15)

Se a arte tem essa possibilidade de falar do seu tempo em forma de ficção, acessando partes de histórias e da história, por seus rastros, traz em si a potência de um ato político, transformador. Essa potência política que envolve a tradução de seu tempo,



muitas vezes se antecipando a ele, não está apenas em cada trabalho, na obra de uma artista, mas na constituição mesmo daquilo que nomeamos "arte". Trata-se de uma forma de comentar a história, de elaborá-la, de promover uma reflexão sobre ela. Como vimos, o que a validará poderá, muitas vezes, vir depois, um olhar para trás, de resgate, de reconhecimento. Quão grande é, portanto, o desafio de lidar com a incompreensão do tempo presente. Não me refiro a uma incompreensão ressentida, mas sim com a falta de condições críticas necessárias para que esse entendimento se dê. Procura-se, na maioria das vezes, uma resposta fácil, óbvia, direta, quando a graça está em ler nos espaços, na falta, no pressentimento.

Partilhar o sensível é tão pertinente... O quanto se pode provocar de discussão, de pensamento sobre seu próprio tempo, de visão crítica. A partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce.

Pergunto: Quem pode participar? Quem autoriza essa participação?

E respondo: Nós.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo e outros ensaios. Chapecó, SC: Argos, 2009.

DANTO, Arthur C. Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história - São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

DE DUVE, Thierry. An Ethics: putting aesthetic transmission in its proper place in the art world. In: ART SCHOOL: propositions for the 21st century. Edited by Steven



Henry Madoff. Massachussets: Massachussets Institute of Technology, MIT Press, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

GROYS, Boris. O universalismo fraco. Tradução: Pedro Maia Soares. Revista Serrote, São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 9, 2011.

_____. Comrades of time. In: What is contemporary art?. E -flux 11, 2009. Disponível em: <<http://www.e-flux.com/journal/11/61345/comrades-of-time/>>. Acesso em: 08 jul. 2017.

_____. Education by Infection. Art School: propositions for the 21st century. Edited by Steven Henry Madoff. Massachussets: Massachussets Institute of Technology, MIT Press, 2009.

_____. Reflexões críticas. Arte & Ensaios- Revista do PPGAV/EBA/UFRJ, Rio de Janeiro, n.27, dez. 2013.

PÁDULA, Cristina de; TORNAGHI, Maria; QUEIROZ, Tania (Org.). O mundo é mais do que isso: mediação e a complexa rede de significações da arte e do mundo. Rio de Janeiro: Escola de Artes Visuais do Parque Lage, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. O espectador emancipado. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

_____. A partilha do sensível. São Paulo: EXO Experimental Org.; Editora 34, 2009.

SCHEINER, Tereza Cristina. Repensando o Museu integral: do conceito às práticas. Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas, v. 7, n. 1, p. 15-30, jan.-abr. 2012. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/bgoeldi/v7n1/a03v7n1.pdf>>. Acesso em: 08 jul. 2017.

STEINBERG, Leo. A arte contemporânea e a situação de seu público. In: BATTCOCK, Gregory. A nova arte. 2. ed. São Paulo, SP: Editora Perspectiva, 1986.

VOLZ, Jochen; RJEILLE, Isabella (Org.). 32ª. Bienal de São Paulo. Incerteza Viva: Dias de Estudo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016.

Recebido em: 15/11/2018

Aprovado em: 17/11/2018

Como Medir o Tempo?

Vítor Martins¹

Resumo: Este trabalho parte da prática da confecção de três vídeo-artes, sob a luz de um pensamento e de um fazer foto-imagético, para refletir sobre a capacidade da arte técnica, e do manuseio da câmera, de usar o tempo como insumo.

Palavras-chave: Vídeo; Imagem; Arte Contemporânea; Tempo

How To Measure The Time?

Abstract: This essay is based on the practice of making three video-arts, thought a photo-imaging thinking, to reflect on the ability of technical art, and the handling of the camera, to use time as an input.

Key-words: Video; Image; Contemporary art; Time

¹ Vítor Martins é artista pesquisador, fotógrafo e video-maker; mestre e doutorando em Poéticas Interdisciplinares pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRJ, orientado pelo professor Celso Pereira Guimarães. Tem particular interesse pela interface imagem-tempo-utopia.





Vítor Martins, Ampulheta (Still/Recorte), Vídeo, 4'21", autoria própria

Dá para medir o tempo? Sim. Encontramos formas. Maneiras. Artefatos. Fatos. Fotos. Imagem. Aqui me posto como um agente fotográfico em ambiente de pesquisa: a câmera. Mesmo que em vídeo, em imagem em movimento, sempre em um olhar fotográfico. Toda imagem é ficção, todo fotografo é um mentiroso. Juan Fontcuberta abre o seu *El Beso de Judas*¹ com a constatação que toda teoria é autobiográfica. Sempre se começa assim, e nas palavras a seguir se encontram fagulhas que preenchem o nada, fagulhas vindas de cicatrizes. Artistas não conseguem, e talvez nem devessem, dissertar sobre o *Tempo* apenas como um aspecto generalizante, absoluto e presente a todos. Ele está nas estranhas. Vive no mundo das próprias amarras. O tempo é seu. Molde-o. Mesmo no peso. Mesmo na dificuldade e mesmo na incapacidade. Nem tudo dá para talhar, mas há que se sentir, que se viver. Nem tudo que se toca, que se aperta, que se refila, se captura por completo. Não se é Deus: se é artista.

Esse é um artigo que surge da constatação sobre o tempo: ele sabe passar. O trabalho choca-se no espaço de uma imagem e tenta entender sua resistência, suas manchas. Mesmo não sendo um tratado, estes não são apenas depoimentos perdidos no espaço, ou um relato de experiência sensível ao tempo e à imagem: há um encadeamento, um pensar que parte de um entendimento poético, mas tentam conversar com o mundo, pensando a imagem técnica, a arte e seus suportes fotoimagéticos e o ver na contemporaneidade.

A caixa preta é mágica. Há caminhos físicos e químicos da luz percorrer até se formar em imagem, mas aqui o caminho se torna o fim. Não se revela por completo. Não se desvenda a química. Não se desvenda a física. Joga-se dentro dos segundos menos ou mais brilhantes, mais rápidos ou mais longos. Na demora. Na espera da imagem. Nos momentos alongados. Nos momentos perdidos. No antes da descoberta.

Fontcuberta propõe, a partir de suas próprias experimentações artísticas, uma *fotografia de contravisión*⁴. A prática, a ação que se aproveita do já esperado para quebrar a rotina do seguro é se banhar nas incertezas e nos incômodos das imagens, evidenciando a maleabilidade e desafiando olhares acomodados. A imagem não é mais um registro de veracidade, mas uma demonstração de suspeita. Há um artista



desconhecido na pretensão da verdade, um olhar enclausurado. Se não se confia na imagem, não se confia no tempo aprisionado nela.

A *contravisão* de Fontcuberta vai contra toda uma ordem visual baseada nas evidências. É um *hacker* atacando as defesas do sistema, algo que perverte o princípio da realidade da imagem, a subversão dos inconscientes tecnológicos, do estado ontológico da imagem e a contravenção da liberdade mascarada pelas miragens da sociedade tecnocrática. Quando o real se funde com a ficção, se produz realidade⁵. Se produz tempo.

Colocando um pressuposto: estamos no mundo opressor e déspota de um relógio que nos subjuga, nos subalterna, nos governa. Esse é um dos motivadores do trabalho. A pesquisa se ancora e pensa num mundo veloz, acelerado constantemente, que vem e vai, atropelando o que está abaixo. Mas essa não é apenas a premissa, é a fagulha, o que desperta, onde começa a poética, mas as coisas mudam depressa ou devagar. No seu tempo. Fluindo. Pelo menos na arte, a opressão se transforma. O tempo, ainda que déspota e impossível de controlar por completo, vira plástico.

Se o tempo for um lugar, vários lugares são possíveis. Em seus escritos, Robert Smithson devaneia sobre o trabalho de Dan Flavin, suas novas esculturas, monumentos que, de certa forma, estão deslocados da linha temporal. Monumentos de instantes, que fazem o trabalho do artista ser uma parte do tempo e não do espaço. É um presente que parece faltar. Smithson indaga que a pergunta não é “que horas são?”, mas sim “onde está o tempo?”, em um milhão de anos se contêm em apenas um segundo. Flavin destrói uma noção clássica de espaço e tempo com novas estruturas de matéria⁶.

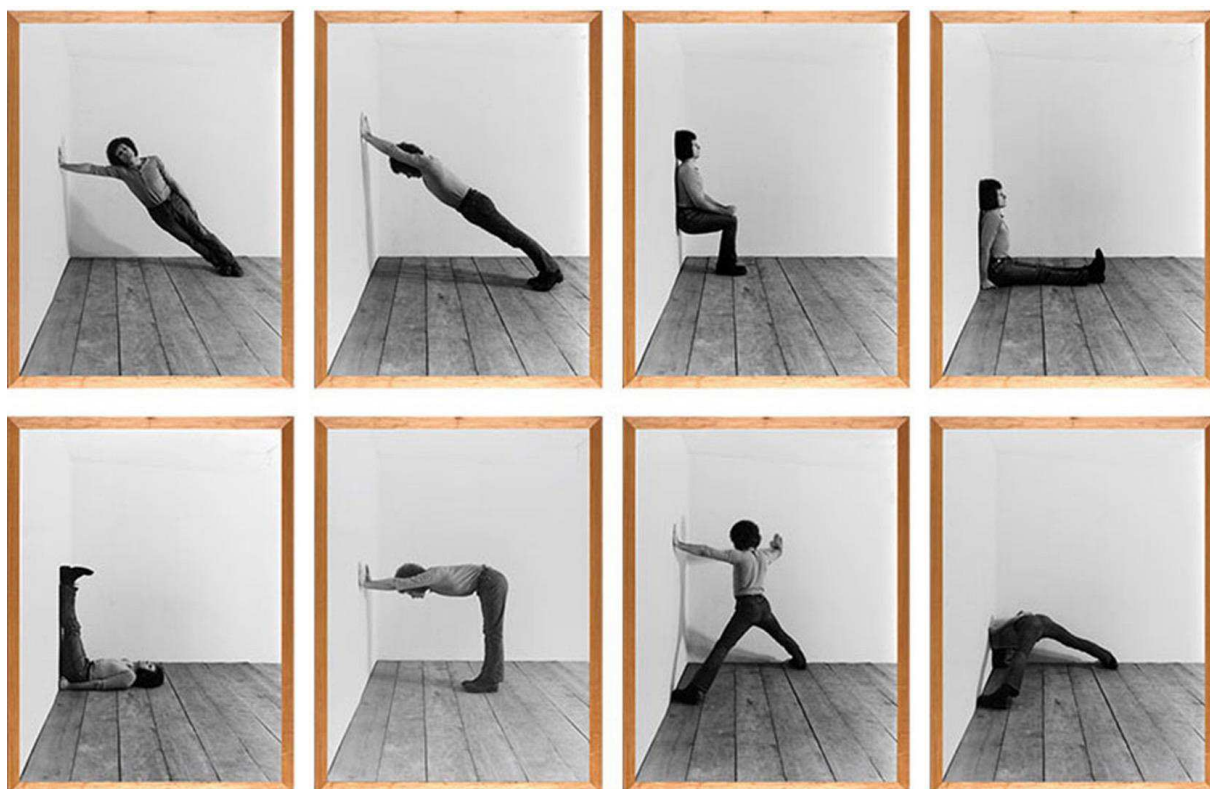
São por artistas assim que se elimina a ideia do tempo como evolução biológica, enquanto encadeamento, sendo que no oposto, o desencadeamento, é permitido ver o tempo como uma infinidade de superfícies e estruturas ou uma combinação das duas. Não apenas como peso, como ordenamento superior. A arte é um esconderijo de tempo⁷.



O erro é importante. Evocar o tempo, viajar entre os segundos, nas infinitudes das voltas do relógio se encontram olhos de mares revoltos. O deslocamento é acompanhado do erro. “Erros e becos sem saída geralmente significam mais para esses artistas do que qualquer problema comprovado”, diz Smithson⁷. A criação do tempo, os momentos de manuseio e maleabilidade da imagem, de cortar o tempo, o refile, são importantes. É onde a jornada se apresenta. O processo interrompido que vira obra, mas ao tentar entrar na exploração, burlar a câmera, se choca com o erro. Não há propósitos, objetivos claros e manifestos. Há Tempo em Arte e Arte em Tempo: buscando rupturas, brechas e imagens estáticas e dinâmicas. Mesmo quando se respira e se aceita a imagem congelada, todo um percurso já foi caminhado e várias linhas foram abertas.

Interpretando Flusser² e Fontcuberta: imagem também é câmera. O dispositivo mágico que interpreta o mundo pede ação. A imagem é fruto da briga entre o operador e câmera, de tal formar que “não se trabalha, se age”³. Se age em diferentes formas, se percebe o tempo e o molda. Assim como há vários pensamentos filosóficos sobre o tempo, nenhum artista trata e usa a matéria do tempo da mesma maneira que outro, porque tempo exige tempo. Para falar e usar o tempo (absoluto enquanto ser invisível e superior) é necessário um outro tempo (enquanto experiência, indivíduo e ação).





Klaus Rinke, *Boden, Wand, Ecke, Raum*, Fotografia, s.d, fonte: <http://www.maximsurin.info/blog/klaus-rinke-time-space-body-transformations/>, s.d.

Klaus Rinke, ex pintor que passou a se dedicar à outras formas de arte, chegou ao conceito de uma quarta dimensão: o tempo. Para Rinke, é com a incorporação do tempo que a arte se transforma em processo⁸. É uma experiência corpórea do ato de ver e de se colocar. Suas fotografias e registros de movimentos corporais tentam dialogar e entender a quarta dimensão. Desde a infância ele se vê governado pelo relógio e suas duras amarras: a disciplina e a exatidão. A noção do tempo e a duração fazem parte de quem é do que propõe como artista⁹.

A inquietude desses parágrafos é parecida com a de Rinke. Estamos de mãos dadas à beira do precipício do relógio. O tempo é avassalador. Há uma tentativa de entender ou no mínimo de aceitar que o tempo não pode ser retroativo, que o que foi visto, vivido ou sentido jamais voltará a existir. A poética fotográfica (ou o pensar fotografia por meio da imagem em movimento) e o ver de determinada imagem seriam maneiras de remediar as ações aniquiladoras do relógio, de parar e de soltar um contido suspiro.

Seja em movimento ou estática, não cabe tudo na imagem. Por conter um *tempo de exposição*, um acordo prévio entre o operador e câmera do exato tempo em que a luz vai penetrar no dispositivo, a fotografia (e seu análogo, a fotografia em movimento, o vídeo) são intrinsecamente temporais, cuja suas gêneses estão atreladas as percepções de velocidade. São poeticamente também déspotas. Há muito que não se pode capturar, há toras pesadas que são impossíveis de arrastar.

Estamos cercados por uma crescente transitoriedade, percebida em grande parte pelo fazer histórico atual. A relevância da poética aqui contida está relacionada a uma das questões mais pertinentes do mundo presente: a centralidade do tempo nas relações humanas e a aceleração cada vez maior, com fluxos cada vez mais constantes. Há um tempo que perfura o espaço e substitui a cronologia por uma instabilidade, de forma que o Tempo parece raso, fugaz, retirando experiências e afetando pertencimentos¹⁰.

Em um mundo que se põe sempre como prático e acelerado, o fugaz age como navalha, a disciplina e exatidão não incomodam apenas Rinke. O tempo enquanto habitar doloroso age como determinante, como criação do humano que se volta constantemente contra ele. Assim nasce a vontade de ter o tempo como palpável, maleável, plástico, insumo do fazer, mesmo que esse ser déspota seja mutável e esteja em constante transitoriedade.

Quando Rinke se coloca diante de uma câmera e fotografa diferentes posições de seu corpo em sequência, traz com isso uma maleabilidade do ato de se performar e se fotografar, do estar no tempo, de moldar a quarta dimensão. Tempo é um deserto imenso com diversas abordagens psicológicas, físicas, sociais, antropológicas. Não se pretende chegar a uma abordagem completamente dissecada, mas se procura ver e entender o tempo como um ser autoritário e indomável, que quando dentro do universo da criação passa a ser moldável, tátil num pensamento de continuidades e rompimentos e de controlar, mesmo que minimamente, o incontrolável.

Milton Santos oferece um incentivador de inquietudes nas redomas de seu pensamento. Despertando poeticamente através da sua teoria, ele centraliza o



“homem”, o ser humano, o que dá substância à visualização e ao percurso artístico próprio investigado. Para o teórico brasileiro, a banalização do mundo resulta na aceleração contemporânea, acelerações superpostas que dão a sensação de um presente que foge, com mudanças na ideia de duração e de sucessão¹¹. É um relógio despótico e uma globalização como fábula. Há uma máquina ideológica que dá continuidade ao sistema. Segundo o autor, até recentemente a humanidade vivia o mundo da lentidão, mas hoje o mundo é da rapidez e da fluidez, devido principalmente aos sistemas da informação. Há uma incompatibilidade entre velocidades diversas, uma seletividade de difusão, em que a competitividade destroça antigas solidariedades¹².

O tempo atual é perverso.

Essa noção de que o mundo em que vivemos é veloz e desigual é importante não só como complemento ao processo imagético, mas também como entendimento de que o pensar e o fazer não podem vir desvencilhados de um entendimento crítico, ainda mais em uma pesquisa que pretende tratar sobre a contemporaneidade por meio do tempo. O fazer estaria, portanto, atrelado com o pensar o tempo na sociedade atual, para se chegar a uma proposição poética que seja endógena e exógena concomitantemente, ou seja, que se torne reflexo do tempo, uma experiência e experimentação da (pós) modernidade e, principalmente, que reflita e tenha o tempo como tema.

O tempo parece dissolver o espaço, mas é o espaço (enquanto imanência, ação) que o impede de se dissolver. É nosso tempo enquanto gente, enquanto sociedade/cidade, o que atribui a cada indivíduo de cada lugar, de cada firma, de cada instituição uma coordenação de tempos diversos que acabam coexistindo. O mundo (a cidade) é palco de vários tempos. O império do tempo é muito grande sobre nós, mas é, sobre nós, diferentemente estabelecido. Nós, seres humanos, não temos o mesmo comando do tempo na cidade; as firmas não o têm, assim como as instituições também não o têm. Isso quer dizer que, paralelamente a um tempo que é sucessão, temos um tempo dentro do tempo, um tempo contido no tempo¹³.



A ideia de tempos dentro de tempos é uma grande substância ao trabalho visual idealizado; o tempo das cidades que as pessoas percorrem de maneiras diferentes, a transição particular de cada um que se torna um todo não necessariamente harmonioso, embora pretensa universal por meio de uma contagem padronizada. Essa é uma alimentação do processo dialógico entre teoria e prática artística.

Em *Nostalgia*, de Andrei Tarkovsky, o personagem acende uma vela e caminha lentamente em linha reta acompanhado pela câmera até a vela apagar, volta ao início e a acende novamente, refaz a trajetória, a câmera o segue em um *traveling*, reto, movente ainda que estático, até a vela se apagar de novo, e o personagem volta o caminho novamente para acender a vela como no início e refazer o trajeto até conseguir, dessa vez, colocar a vela acesa no final.

O tempo é essa compreensão da forma, essa abertura potencial ao infinito. Tarkovsky o molda, a partir da prisão, do alongamento do momento, da caminhada inquietante. É ele, assim como Rinke, um ser governado pelo relógio, tentando entender essa ideia de aprisionamento, do tirano que nos faz voltar ao início para refazer o caminho linear. Em *Esculpir o Tempo*, Tarkovsky diz que o tempo constitui a condição de existência do *Eu*, é a inserção do ser humano. O tempo como um estado. Do tempo presente ainda não ser História. Tenta romper com a linearidade. Um meio de cultura que é destituído quando dele não se precisa mais. Tarkovsky, em seu trabalho cinematográfico, está menos interessado nos métodos de registro do tempo e tenta se voltar às qualidades morais essenciais a ele¹⁴. É por isso que começa o terceiro capítulo de seu livro com um diálogo do livro *Os Demônios*, de Dostoiévski, em que o personagem Kirillov define: “o tempo não é uma coisa, é uma ideia. Ele morrerá na mente”¹⁴.

Se encaixando nesse espectro de sensibilidade de controles e de esculpir o tempo de Tarkovsky, bem como de sentir o peso dele como um tirano surge *Formas de Medir o Tempo*, um conjunto de três vídeo-artes. No primeiro vídeo, *Relógio*, um corpo, não necessariamente eu, mas necessariamente meu, move duas toras pesadas de madeira (e o adjetivo pesado é importante) num movimento circular que lembra a movimentação dos ponteiros num relógio. É um relógio solar pífio, sem sol, sem



identificação, em que o corpo, torto e recortado, funciona como engrenagem. Dois quadros, um para frente e um para trás, ao mesmo tempo, que não se encerram em si e que se encaixam desajeitadamente, assim como a engrenagem movendo as toras. É um ato, pesado, forte e intencional; mas, na medida do possível, desracionalizado pelo esforço de carregar as toras.

Não é, no entanto, apenas um vídeo do ato, uma filmagem de uma intervenção corporal. Existe para ser vídeo, ou existiu para isso, para a imagem. Pelo enquadramento fotográfico, pela forma como foram colocados os dois quadros, pelas diferenças de direção (um para a frente e o outro para trás), algo que vídeo-performático pode trazer, e o diálogo do *continuum* com o *descontinuum*. O que une a performance ao vídeo é o desajustamento, a falta de conforto. A falta de conforto performático ao mover as toras pesadas e a falta de conforto fílmico do ângulo do quadro, na posição não tão aberta.



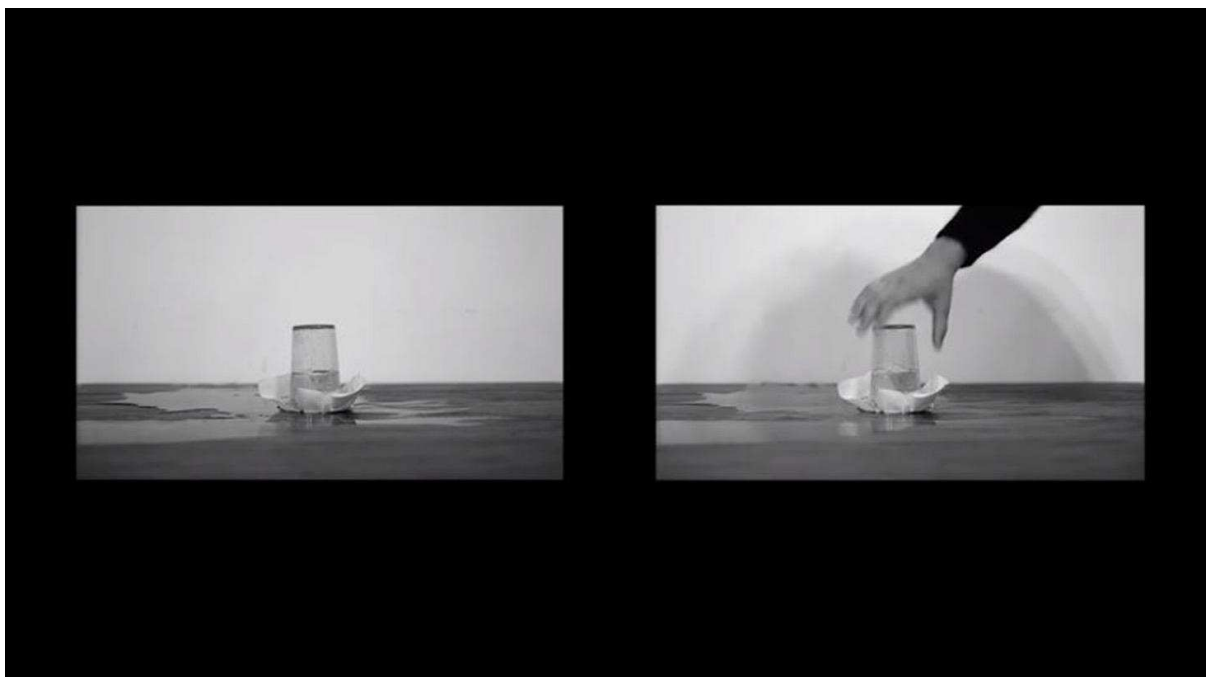
Vítor Martins, Relógio (Still), Vídeo, 7'27", autoria própria

Formas de Medir o Tempo é um borrão. É quase um rascunho. É algo que ainda não foi, e que talvez nunca esteja. É feito para não estar, para passar o áspero, o ruído. Não fecha, as toras não se encaixam. É a dificuldade inerente ao processo (o ato de carregar duas toras pesadas, de tocar, de arrastar, de usar o tato) numa materialidade do mundo em que o tempo é só uma ideia. Para sentir o mundo é necessário tocar. Mesmo frágil, é uma possibilidade de ser ou, no mínimo, uma tentativa. O filme também carrega, ao seu próprio modo, um sentido de inutilidade, mas com uma carga mais aparente de impossível. É apalpar, carregar o impalpável. É muito pesado carregar o relógio.

Mas e o depois? As toras foram movidas, houve a edição e a racionalização da escrita, mas e adiante? E a projeção? O vídeo não rompe com a duração, mas dá uma ideia de encarnação territorial da emanção do tempo, plastificando o indomável em imagem. O corpo-ato como território do invisível, como aliado na luta contra o relógio e o que mais sente suas pancadas.

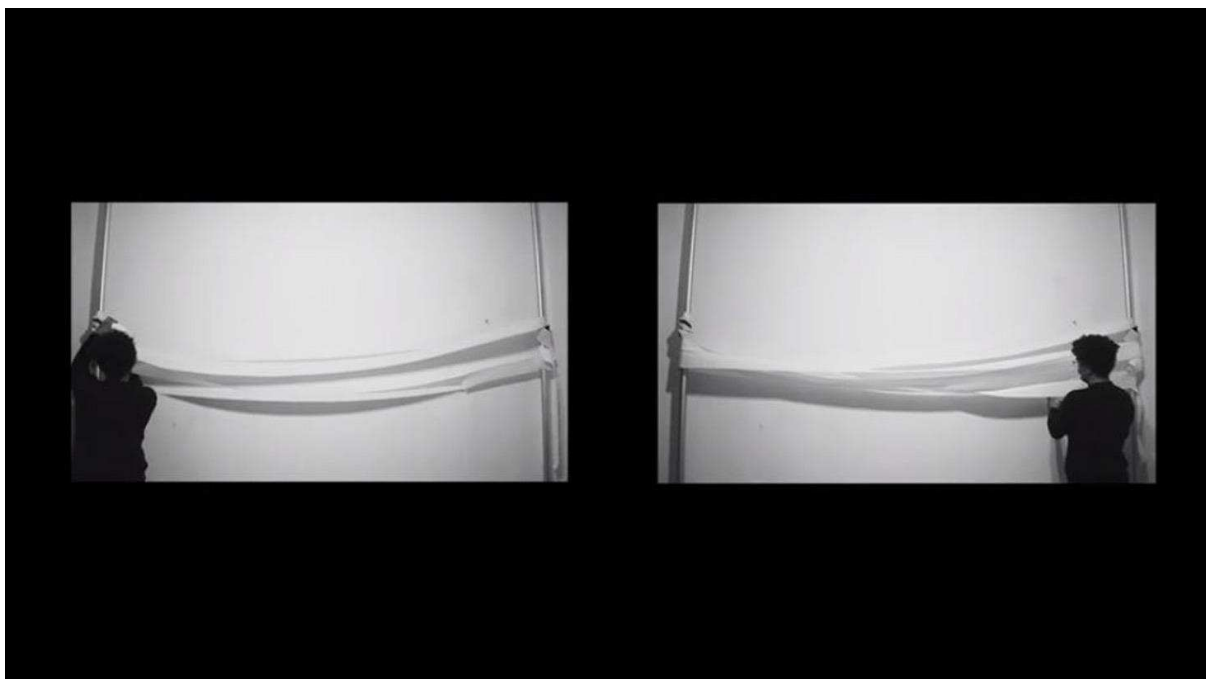
Havia de ser eu. Precisava ser eu. Imageticamente não faria diferença. Poderia colocar qualquer pessoa movendo as toras, interagindo da mesma forma, para que o resultado plástico fosse exatamente o mesmo. As reflexões e sensações vindas de quem viu o trabalho provavelmente não seriam diferentes. Mas precisava ser eu. Era minha sinédoque. A minha parte. Se colocasse outra pessoa ali o percurso seria diferente, o silêncio seria diferente. Para atingir um momento de suspensão, o transe não tão silencioso, precisava ser eu. Caso contrário, o vídeo jamais teria existido. A poética começa num aperto geral de um entendimento de mundo como veloz, mas só vira trabalho com adição do corpo do artista, com o olhos para o tempo próprio e suas amarras.





Vítor Martins, Ampulheta (Still), Vídeo, 4'21", autoria própria

Formas de Medir o Tempo se complementa com outros dois vídeos. No primeiro, chamado de *Ampulheta*, é o mesmo personagem girando um copo cheio de água para baixo, tentando prender a água, mas também falhando. Congelado, mas girando pelo “eu” engrenagem. Dessa vez, mais delicado do que mover toras. Menos exaustivo, mas ainda ineficaz. O segundo, intitulado *Calendário*, sou eu amarrando duas extremidades com papel higiênico. Também nesses outros dois vídeos que formam o trabalho há duas imagens lado a lado no quadro, uma de frente para trás e a outra de trás para frente. Os vídeos são rascunhos. Vivem disso, do inacabado. O rascunho carrega uma carga de infinito, não é fechado, por mais que complete uma volta. É também tempo que excede, que transborda. É o tempo transcorrendo em duas direções opostas, em três formas corriqueiras que usamos para medi-lo, o relógio, a ampulheta e o calendário vem e vão. Correm. Às vezes se encontram, mas não são formas suficientes. Muito fica de fora. São quase anedotas sobre o não conseguir, o não alcançar. Nunca alcança seu objetivo, não satisfaz o desejo que provoca. É desperdício¹⁵.



Vítor Martins, Calendário (Still), Vídeo, 5'08", autoria própria

E nisso se concentra um grau de saliência do trabalho, no tempo como desperdício, mas também no ato de desperdiçar, de transbordar o copo com água, ou de percorrer de formar circular uma madeira pesada, girar um relógio estragado, ou controlar o incontável com o papel descartável. No improvável, no inútil desperdiçado. Ainda é uma ideia de não final, de um sentido de incompletude. Mesmo que seja interessante o caráter de inacabado, ainda há muito por vir, e isso aparece esteticamente nos vídeos assim como na cerne da práxis de usar o tempo no processo artístico. Se vive com o inacabado, com desejos de não final, no apontamento de que atos mundanos, corriqueiros ou não, conversam com esse esbanjamento, essa dispersão. Falando sobre o tempo e o jogando fora. Lutando e perdendo.

O tempo não se vê, não se toca, um minuto, um segundo, os sete minutos do vídeo da alguma figura vestida de preto movendo toras, ou uma hora, é invisível. A fisicalidade é um quantum específico.

Uma das grandes questões do sociólogo Norbert Elias é que os relógios não medem

o tempo, não conseguem medir o invisível, somente aquilo que é possível ser captado, com as voltas do sol. Os relógios são processos físicos padronizados pelo mundo, dispositivos que se decompõem em horas e minutos. Os relógios cumprem quase as mesmas funções dos fenômenos naturais, de orientar os seres humanos na sucessão de processos, e é fruto das condensações de ritmos, do bater dos pulsos. É uma adaptação de fenômenos externos¹⁶.

O tempo é misterioso e enigmático, e a própria invenção do relógio como aparelho é uma maneira de tentar entender a passagem, o caminho. Não que este objeto seja apenas uma invenção humana¹⁷, mas na poesia contida ele é investigado tanto como déspota quanto como criação, como aquilo que nos foge, nos escapa das mãos, aquilo que transborda e transita. A percepção do tempo necessita de quem o carrega, do humano.

O tempo é um “processo civilizador”, me valendo dos termos de Elias. Não só no sentido de algo auto-imposto, indulgente, apenas egoísta, ele também é de percepção externa¹⁸, mas assim como em Milton Santos, é algo que nos governa de cima. Elias também vê o tempo com tirano. Trabalhar visualmente com o tempo, com suas noções, lutando contra ele, é também entender que ele não é apenas nosso, está na mente, como diz o personagem de Dostoiévski, mas não apenas. É quando o trabalho toma corpo. Se molda o tempo, se sente ele como tirano, mas se faz o vídeo, se busca a água tanto dentro (a que consegue controlar, as imagens, filmes e obras que com ele se pode criar) quanto fora do copo (a luta que se perde, o que não cabe, que escorre).

A aspereza da madeira e a dificuldade tirânica de movimento são também o olhar da água escorrendo. O relógio é pesado, é imposto, é normativo, é uma luta diária constante, há uma parte que também vê como externa, como algo além do alcance. A imagem surge aí, nessa tentativa não só de vencer e de parar o relógio, mas de alcançar, de subir. Não é só a tentativa-falha na essência de interromper a água, mas também a poesia de ver transbordar, transitar, molhar. É incluir-se na percepção, na observação, na pupila. É desse – nesse – tempo que o trabalho fala. As ideias, palavras, frases, parágrafos, referências, obras, trabalhos aqui postos, emaranhados,



colados, entendem o tempo como déspota, mas também como contemplativo, como a água que escorre, mas se ele é criação humana, parte dele então pode ser ludibriado e ser insumo para arte do capturador de imagens.

Em *Visita ao Inferno*, documentário de Werner Herzog, o mágico e o científico se misturam. O filme acompanha um vulcanologista explorando ao redor do mundo. O vulcão é a brutal força incontrolável da natureza. Todo vulcão está conectado com um sistema místico. Para o vulcão, assim como tempo, há diversas explicações sobre suas ações catastróficas. A lava varre. No atestado imagético do documentário há um respeito e uma admiração ao incontrolável. O artista que tiver a coragem de encarar o tempo deve saber que o incontrolável te encara de volta. Há formas, dentro do espaço do sensível, de moldá-lo de refilá-lo, de medi-lo, de construir seus abrigos de proteção, mas não se pode tirar seu aspecto de destruição. As toras são pesadas.

Em uma cena do documentário se mostram imagens de arquivo de uma erupção na cidade Heimaey na Islândia, em 23 de janeiro de 1973. Não houve sinal de aviso. As marcas da ação do vulcão são vistas e filmadas por Herzog e sua equipe. Quarenta anos depois do evento a grama cresceu novamente, e ainda é possível ver as cortinas nas janelas das casas que foram destruídas. A destruição veio e o tempo passou.

O vulcão é indiferente ao que está acima dele, indiferença essa compartilhada com o Tempo: ele pode vir e nos destruir. O artista deve ser destemido, mas não inocente o suficiente para não temer o Tempo. Ele nos corrói, nos destrói. Termina a sequência abruptamente. O oceano é grande demais, o tempo é imenso. Não dá para abraçar por completo. O artista deve saber que a incompletude da viagem faz parte da maleabilidade do tempo. Há muito não fotografado, não filmado, não capturado, não manchado, escorrido por entre os dedos calejados de tanto cerrar a câmera.

Não se pergunta “como medir o tempo?” para achar uma resposta, mas para questionar que toda resposta é incompleta. Algo sempre falta que o tempo tenta preencher. E, assim como artista, também falha. As duas incertezas juntas. O tempo que não se mede e o artista que não consegue medir. Mas se absorvem. Lutam. Se



digladiam, mas se abraçam ao fim, tentando prolongar a imagem fílmica, a sequência. Há um tempo que está dentro e fora do copo.

Ser artista pensando no tempo, no seu tempo, na maneira como as coisas mutáveis são menos ou mais controláveis, é uma maneira de respirar. A arte é feita do tempo, e o que cabe aqui é o que o tempo é feito da arte. Da espera, do momento, da captura. As imagens técnicas são artes temporais, viscerais enquanto passagem. Há uma trama sem início e sem fim de momentos singulares na pluralidade da escuridão, que vêm, firmam, e depois se esmaecem. São, mas se perdem. A arte é o mundo dos possíveis na efemeridade e na eternidade. Na continuidade e no rompimento.

Notas

- 1 FONTCUBERTA, 1997.
- 2 FLUSSER, 1998, & FLUSSER, 2002.
- 3 GUIMARÃES, 2008, p.7.
- 4 FONTCUBERTA, 1997, p.184.
- 5 FONTCUBERTA, 1997, p.184 e 185.
- 6 SMITHSON, 1996.
- 7 SMITHSON, 1996, p.11.
- 8 Catálogo da exposição do MoMA em 1973. Disponível em: . Acesso em: 15 out. 2016.
- 9 Declaração do Artista. Disponível em: . Acesso em: 15 out. 2016.
- 10 CANTON, 2009, p.20.
- 11 SANTOS, 1994, p.1.
- 12 SANTOS, 2000, p.40-42.
- 13 SANTOS, 2001, p.22.
- 14 TARKOVSKI, 1990, p.64-67.
- 15 GROYS, 2010, p.123.
- 16 ELIAS, 1998, p.7 e 8.
- 17 ELIAS, 1998 p.15.
- 18 ELIAS, 1998 p.23.

Bibliografia

- CANTON, Katia. *Tempo e Memória*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- ELIAS, Norbert. *Sobre o Tempo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- FONTCUBERTA, Juan. *El Beso de Judas*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A, 1997.
- FLUSSER, Vilém. *Ensaio Sobre a Fotografia Para uma Filosofia da Técnica*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, Novembro de 1998.



_____. *Filosofia da Caixa Preta. Ensaio para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Ed. Relume Dumará, 2002.

GROYS, Boris. Camaradas do Tempo. In: *Caderno SESC VideoBrasil, São Paulo*, v. 6, 2010

GUIMARÃES, Celso. *Olhar Sensível, Instantes Infinitos*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

SANTOS, Milton. *A Aceleração Contemporânea: Tempo-Mundo e Espaço-Mundo*. São Paulo: HUCITEC/ANPUR, São Paulo, 1994, p.1.

_____. *Por Uma Outra Globalização: Do Pensamento Único À Consciência Universal*. São Paulo: Record, 2000, p.40-42.

_____. Tempo nas Cidades. In: *Coleção Documentos, Série Estudos Sobre o Tempo, fascículo 2*, em fevereiro de 2001, p.22.

SMITHSON, Robert. *The Collected Writings*. Reino Unido: University of California Press, Ltd, 1996.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o Tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

Filmes

NOSTALGIA. Direção de Andrei Tarkovski. 1983 (130 min.), som, cor. Legendado.

VISITA ao inferno. Direção de Werner Herzog. [S.I]: Netflix, 2016. (104 min.), som., cor. Legendado.

Recebido em: 13/11/2018
Aprovado em: 16/11/2018

