



# Herança antropofágica na poética contemporânea\*

Rubens Pileggi Sá

O presente ensaio é um fragmento de minha dissertação de mestrado intitulada *Arte crítica, contexto público e ação poética no cotidiano* e se propõe a pensar a herança antropofágica cultural modernista e as conquistas do neoconcretismo dos anos 60 como um caminho para a prática artística contemporânea. O resultado que se busca faz da própria pesquisa um exercício poético, em que o texto torna-se elemento ativo, relacionando camadas de ação para a *performance* do corpo. Política, poética, experimentação.

“Uma lata existe para conter algo  
Mas quando o poeta diz: ‘Lata’  
Pode estar querendo dizer o incontível”  
Gilberto Gil, “Metáfora”, 1982

## Poesia no dia a dia

“A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafrão e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos”. Assim começa o Manifesto do Pau-Brasil, de 1924, assinado por um dos protagonistas da Semana de Arte Moderna de São Paulo, de 1922, o poeta e agitador cultural Oswald de Andrade. Nesse Manifesto, Oswald já profetizava uma visão de mundo que, até hoje, mais de 85 anos depois, ainda continua válida. Sua lucidez ao investir contra o formalismo parnasiano e a cópia aos modelos importados já era bem clara, em termos de postura poética, assim como na agudeza de enxergar a realidade e o cotidiano como fontes privilegiadas para a criação estética. Além dessas percepções revolucionárias em termos de arte e pensamento para a época, Oswald e o movimento Pau-Brasil – incluindo, entre outros participantes, a pintora Tarsila do Amaral – propunham “substituir a perspectiva visual e naturalista por uma perspectiva de outra ordem: sentimental, intelectual, irônica, ingênua”.<sup>1</sup> Ou seja, não era a substituição formal de uma coisa por outra o parâmetro de Oswald para um posicionamento estético da identidade sociocultural brasileira, mas outro comportamento frente à arte produzida na terra do pau-brasil, que contemplasse “o equilíbrio, a invenção (...) e a surpresa”, e sem “nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo (...) Apenas brasileiros de nossa época”.<sup>2</sup>

No rastro dos dois manifestos de Oswald – Pau-Brasil (1924) e Antropófago (1929) – a cultura e a identidade nacionais foram moldadas, e os movimentos posteriores continuam

\* Artigo recebido e aceito para publicação em agosto de 2010.

1 Oswald de Andrade, Manifesto Pau-Brasil. Publicado originalmente no jornal *Correio da Manhã*, São Paulo, em 1924. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/df/caf/artigo/manifesto-pau-brasil-oswald-de-andrade>. Acesso em: 15.10.2009.

2 Manifesto da Poesia Pau-Brasil, publicado originalmente no jornal *Correio da Manhã* de 18.3.1924.

encadeando-se em nítida sucessão que não se esgota; ao contrário, eles se renovam, permeados 'do equilíbrio, da invenção e da surpresa'. As experimentações com a linguagem e a busca da relação direta com os fatos potencializaram as várias formas de produção criativa, cujos desdobramentos, muitas vezes contrários uns aos outros, ainda se fazem refletir em nossa atualidade.<sup>3</sup>

3 Concretismo e Neoconcretismo, ou Vanguarda Artística versus CPC, por exemplo.

Nesse sentido, o Neoconcretismo brasileiro, ao inverter e reinventar a prática concretista, trouxe para a cena de debate uma discussão internacional sobre arte que dialogava com as vanguardas internacionais da época, ampliando a discussão tanto da Arte Pop quanto da Arte Conceitual, como mostra, por exemplo, Mari Carmem Ramírez,<sup>4</sup> em seu artigo *Táticas para viver da adversidade: o conceitualismo na América Latina*. O que estava em jogo não era a substituição de um objeto por outro ou por um conceito tratado como objeto artístico, mas um pensamento radical que levava às últimas consequências o modo de operar ética e esteticamente a (e na) realidade. Em carta de 1972 a Aracy Amaral, Hélio Oiticica é categórico: "(...) nada tenho a ver com arte conceitual. Pelo contrário, meu trabalho é algo concreto como tal. Para mim o conceito é uma etapa, como o sensorial, ambiental, etc. (...)".<sup>5</sup> O que Oiticica chama de 'concreto', todavia, é parte de uma poética que toma do cotidiano e da realidade seu material de trabalho, no sentido de fazê-la pertencer a um fluxo que propõe, desde sua origem, uma conexão de princípios e identidades afins, abrindo-se para além da representação e da criação de objetos. Como observa Oiticica, em dezembro de 1967, no texto *Aparecimento do suprasensorial na arte brasileira*, a proposição mais importante "seria a de um novo comportamento perceptivo, criado na participação cada vez maior do espectador, chegando-se a uma superação do objeto como fim da expressão estética".<sup>6</sup> É a busca de um tipo de ação que seja, ao mesmo tempo, poético/político e um modelo de comportamento singular e diverso, característico da mistura cultural do caldeirão étnico do 'matriarcado de Pindorama', como escreve Oswald, no *Manifesto Antropófago*. Quando Oiticica propõe o conceito de "obra-obra" – de apropriação de situações "ao menos durante algumas horas"<sup>7</sup> – e diz que sua arte vale para uma determinada situação e contexto específicos e fora dali não possui quase nenhum valor mais, é preciso entender que, na verdade, estamos diante de complexidades nunca antes pensadas, em que a dimensão temporal e horizontal<sup>8</sup> da obra no contexto social é experimentada como condição de fazer parte do dia a dia das pessoas.

4 Ramírez, 2007, p.184-195.

5 Oiticica apud Jacques, 2003, p. 109.

6 Oiticica, 1986, p.102.

7 Idem, *ibidem*, p.80.

8 Ver a esse respeito o artigo *O artista como etnógrafo*, de Hal Foster, 2005, p. 30-42.

Discorrendo sobre a diferença entre modelos referentes à tática e à estratégia, De Certeau coloca a primeira como portadora de nomadismo e a segunda como dependente de lugares. Uma horizontal, outra vertical. Uma do tempo, outra do espaço. Uma do oprimido, que nem por isso deixa de resistir; outra do poder. Uma, a arte da dissolução, a prática do fazer; outra, totalizante, teórica. "Trata-se de combates ou jogos entre o forte e o fraco, e das ações que são possíveis para o fraco".<sup>9</sup> Para o autor, tática é a "ação calculada determinada pela ausência de um lugar próprio". Assim, "aproveita as ocasiões e depende delas, já que não conta com uma base em que acumular os benefi-

9 De Certeau, 2001, p. 398.

cios, aumentar o próprio e prever as saídas". Se, porém, ganha em mobilidade, "exige por sua vez maior capacidade de adaptação aos acasos do tempo".<sup>10</sup>

10 Idem, *ibidem*, p. 401.

De Certeau, baseado em Clausewitz, compara a tática à astúcia do prestigitador habilidoso que usa do artil e do chiste para se introduzir, por surpresa, em uma ordem de valores fixos e hierarquizados.<sup>11</sup> Pois bem, artil, surpresa e chiste são características muito próprias à luta de capoeira, uma 'invenção' brasileira que veio a ser sistematizada, desde o começo do século passado, a partir de Mestre Pastinha (1889-1981). A capoeira, particularmente a capoeira de angola, é jogo rasteiro e malicioso, originado em senzalas e quilombos, onde a ginga do corpo era a única arma que o negro escravo tinha para se defender, se esquivar e atacar o inimigo, que o queria manter em cativeiro. Uma ciência do corpo contra o poder da opressão.<sup>12</sup> Uma prática – jogo, esporte, arte, luta – em que a risada, a ginga e a malemolência podem levar o adversário incrédulo à morte, sem que o berimbau perca seu ritmo: "eu vim aqui foi pra vadiá".

11 Idem, *ibidem*, p. 402.

12 Muniz Sodré (1991, p. 17), em *O Brasil simulado e o real*, capítulo 2, refere-se à capoeira como "resistência ideológica".

Sobre a prática do chiste, De Certeau cita Freud, ao mostrar "as formas que toma o 'retorno do reprimido': economia e condensações verbais, duplo sentido, translações e aliterações, empregos múltiplos dos mesmos materiais, etc."<sup>13</sup> Assim, não só a capoeira brasileira assume todos esses atributos descritos por De Certeau, mas a própria condição de país colonizado, e por um conceito de identidade cultural ainda por se afirmar, está presente nos debates que envolvem a arte desde o modernismo, passando pelo Tropicalismo e sobre as quais parece haver manancial cada vez mais rico para dela se fazer uso. Assim, as brincadeiras de duplo sentido, as aliterações verbais, as plágio-combinações,<sup>14</sup> os trocadilhos e todas as ambiguidades que podem ser pensadas nas relações entre verbal, visual e sonoro tratam de manipulações da linguagem, no sentido de seduzir, maquiá ou inverter a posição linguística do receptor, quebrando o sentido lógico da leitura antecipadamente esperada. Ocasão propícia que De Certeau denomina *kairós*.<sup>15</sup>

13 De Certeau, *op. cit.*, p. 404.

14 Termo cunhado pelo cantor e compositor Tom Zé, referindo-se a sua própria maneira de fazer uso da criatividade.

15 De Certeau, *op. cit.*, p. 407.

Exemplo ilustrativo de chiste é descrito por Hakim Bey, no livro *TAZ*, sobre o selvagem que, de tanto ser colocado como "o guardião do espírito da floresta", acaba assumindo essa identidade para si, ainda que, antes da colonização, ele não passasse de morador de um local comum, sem se perguntar se era ou não seu guardião. Ou seja, ele acabou aprendendo que tal designação lhe dá *status*, cria defesa, forja identidade. Da mesma forma, dizemos que o índio é brasileiro, mas ele continua completamente exótico para nós e, embora dele descendentes, sua cultura nos é completamente estranha. Não entendemos seus rituais, apenas os olhamos com o olhar da multiculturalidade,<sup>16</sup> sem conseguir nos relacionar por assimilação e, muitas vezes, submetendo-os à visão do colonizador, tratando-os como vagabundos que não querem arar a terra.<sup>17</sup> Nesse caso, o agir dissimulado, a invisibilidade, a cópia, a paródia e o estereótipo também podem ser tomados como potências criativas de sobrevivência, para além da herança tropicalista e, em arte, recolocados como uma alegoria da alegoria que, ao se contrapor ao melancólico, de certa forma, o reafirma.<sup>18</sup>

16 O termo, em sua amplitude, também possibilita o enclausuramento de identidades em torno de visões hegemônicas. Ver Gonçalves; Silva, 1998, p. 12.

17 Clastres, 1978, p. 85.

18 Na música de Chico Buarque e Ruy Guerra "Fado Tropical", da peça *Calabar: o elogio da traição*, de 1973, o seguinte trecho é bastante emblemático: "Todos nós herdamos no sangue lusitano uma dose de lirismo (além da sífilis, é claro)".

Transformar discursos sociológicos e filosóficos em arte, porém, não se faz transportando conceitos de uma área do saber para outra, até porque a produção dos conceitos se dá em registros diferentes que não se podem ver representados uns nos outros.<sup>19</sup> Ou seja, não é uma questão formalista. Todavia, não é a troca de um sistema – fixo, estratégico, totalizante, vertical – por outro – móvel, tático, relativista, horizontal – a articulação possível em um campo de forças em disputa pela significação e, sim, a continuação de discursos de resistência, de práticas heterogêneas e moldáveis, constantemente negociáveis em suas indeterminações formais, articuláveis, adaptáveis às situações que surgem no contexto deste ou daquele sistema. As táticas circulam em lugares estratificados, submetendo-se a eles, em resistência diária de atrito. Assim,

o modelo ‘estratégico’ também é transformado, encurralado em seu próprio êxito: dependia da definição de um lugar ‘próprio’ distinto do resto; agora esse mesmo lugar se converte no todo (...). Porém, essa abertura do aparato por si mesmo tem como inconveniente *não* ver as práticas, que resultam heterogêneas e que ele reprime ou crê reprimir.<sup>20</sup>

Tal modelo estratégico não resulta em prática absoluta e sem fim, uma vez que está inscrito em processos produtivos e sujeito a múltiplas variáveis. O que De Certeau coloca, usando metáforas, é que tal situação pode ser comparada a uma noite mais longa do que um dia, “a noite das sociedades”, em que, “de um mar escuro emergem as sucessivas instituições, imensidade marítima em que os sistemas socioeconômicos e políticos aparecem como ilhas efêmeras”.<sup>21</sup>

Enquanto isso, entre a consistência da rocha que sonha sua geologia através das eras e o poema que desaparece na areia da praia, seguimos o poeta Oswald de Andrade que, em *Poesias do Pau-Brasil*, de 1924, no estilo do verso livre conquistado pelo modernismo, canta o presente em “Escapulário”:

No pão de açúcar  
De cada dia  
Dai-nos senhor  
A poesia  
De cada dia

### Tirando da arte a arte

Em *A Origem da Tragédia* – cujo prólogo é dedicado a Richard Wagner – Nietzsche descreve duas forças antagônicas, o apolíneo e o dionisíaco, “de maneira parecida com a dependência da geração da dualidade dos sexos, em lutas contínuas e com reconciliações somente periódicas”.<sup>22</sup> Dioniso é o deus da embriaguez sedutora e envolvente, ligado à temporalidade, enquanto Apolo é o deus da ‘plástica’, da ordem harmônica dos sistemas construtivos e da espacialidade. O argumento de Nietzsche é que a tragédia grega teria sofrido grande re-

19 Em palestra para estudantes de cinema, em 1987, o filósofo Gilles Deleuze assim separa os saberes: “(...) ninguém precisa da filosofia para refletir. As únicas pessoas capazes de refletir efetivamente sobre o cinema são os cineastas, ou os críticos de cinema, ou então aqueles que gostam de cinema (...) Se a filosofia deve servir para refletir sobre algo, ela não teria nenhuma razão para existir. Se a filosofia existe, é porque ela tem seu próprio conteúdo”. *Folha de S. Paulo*; caderno MAIS, domingo, 27.6.1999, p. 4-5. Disponível em: <http://www.midiaindependente.org/pt/blue/2008/05/419034.shtml>. Acesso em: 12.12.2009. Tradução: José Marcos Macedo.

20 De Certeau, op. cit., p. 407.

21 Idem.

22 Nietzsche, 2005, p. 27.

23 Idem, ibidem, p. 65.

24 Idem, ibidem, p. 75.

25 Santos, 1999, p. 44.

26 Idem, ibidem, p. 45.

27 O vídeo dessa ação, apresentado por partes, está disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=GC4f5b5pi8I>. Acesso em: 20.1.2010.

28 Duchamp, 1997. Disponível em: <http://n0panic.blogspot.com/2004/11/f1-16-o-acto-criativo-marcel-duchamp.html>. Acesso em: 10.1.2009.

29 No capítulo intitulado Platão e os gregos, assim coloca Deleuze (1997, p. 154): "O platonismo aparece como doutrina seletiva, seleção dos pretendentes, dos rivais (...) A Ideia é posta por Platão como o que possui uma qualidade primeiro (necessária e universalmente); ela deverá permitir, graças a provas, determinar o que possui uma qualidade em segundo, terceiro, segundo a natureza da participação. Tal é a doutrina do julgamento".

30 Nietzsche, op. cit., p. 74.

vés com o fato de Eurípedes ter levado o público para o interior da cena, trazendo o palco para perto do espectador e eliminando o coro da tragédia grega. Chamando Eurípedes de "malfeitor", Nietzsche então, como se falasse ao autor de *Medeia*, diz que "em virtude de teres deixado Dioniso, também te deixou Apolo".<sup>23</sup> Em seu entender, Eurípedes representa a decadência da tragédia, por ser praticante de um "socratismo estético, cuja lei principal reza mais ou menos o seguinte: 'tudo deve ser inteligível, a fim de ser belo'; como paralelo à frase socrática: 'só aquele que sabe é o virtuoso'".<sup>24</sup> Segundo o filósofo alemão do século XIX, o teatro grego antigo catalisava as forças primitivas daqueles que participavam de seu ritual, colocando todos em celebração do êxtase dionisiaco, enquanto o drama busca explicação para a origem dos deuses. No capítulo A bela diacronia, dados para uma história das formas do livro *Modos de saber, modos de adoecer*, analisando essa referida obra de Nietzsche, Roberto Corrêa do Santos afirma que "a tragédia, com Ésquilo e Sófocles, consoma essa desmedida metafísica. E por grande respeito ao público o desloca: cria as condições de ver de fora e do alto, de desindividualizar".<sup>25</sup> Enquanto, com Eurípedes, "mata-se o coro trágico, travestido agora pelo coro populista, pedagógico, didático".<sup>26</sup>

O que se coloca, para a arte contemporânea, é que a questão já não é mais apenas uma relação entre a representação e a "desmedida metafísica", em que o público ou estaria participando de um ritual para e com os deuses Apolo e Dioniso, ou estaria em posição analítica, assistindo a uma peça de teatro como quem assiste a uma palestra gerencial. Quando o grupo norte americano The Yes Men, cria um *site* na internet com as características do *site* da Organização Mundial do Comércio – OMC e vai à Finlândia realizar uma palestra para os empresários locais, defendendo a escravidão e apresentando uma roupa dourada com um falo gigantesco inflado, propondo seu uso para o "investidor contemporâneo",<sup>27</sup> e as pessoas levam em consideração a situação, até que ponto tal farsa pode ser comparada com um espetáculo de teatro? Talvez, nesse caso, só se admitirmos que o coro é um público traído em suas boas intenções, cujos deuses lhes roubaram a fé. Apolo e Dioniso vingam-se pelo avesso na sociedade de cultura *mass media* pós-industrial, injetando sua ausência na crença de negociantes ávidos por lucro financeiro. Ao contrário do que Duchamp diz sobre o coeficiente artístico de uma obra de arte e sua consagração para a posteridade,<sup>28</sup> o rebaixamento desse coeficiente artístico passa a ser uma questão também para o artista, uma vez que o fator de qualidade também é um critério de exclusão.<sup>29</sup> Se Nietzsche reclama do homem teórico que em Sócrates e posteriormente em Descartes<sup>30</sup> se tornou paradigma da razão lógica, então a fórmula é transformar a teoria em discurso, devolvendo-a ao solo árido do drama, molhando-a com o maná da farsa, da comédia, do jogo inventivo das aliterações, dos trocadilhos, dos duplos sentidos e das surpresas criativas. No livro *Catatau*, de 1975, Paulo Leminski cria um personagem que é um monstro semiótico, cujo nome é Occam. Esse personagem tem por característica devorar o sentido das frases e comer a lógica das palavras à medida que elas vão-se aproximando dele (quer dizer, da palavra Occam), e novamente as palavras vão-se rearranjando, à medida que dele se afastam. O escritor londrinense Maurício de Arruda Mendonça, assim resume o livro:

A ideia de René Descartes (1596-1650) visitando o Brasil como integrante da comitiva de sábios e artistas do Conde Maurício de Nassau é a hipótese apresentada por Leminski. Sentado debaixo de uma árvore do jardim botânico do palácio de Nassau em Recife, o filósofo tenta aplicar seu 'Penso, logo existo' ao Brasil, tendo nas mãos uma luneta e um cachimbo com erva narcótica. Descartes vai-se embriagando com a fauna e a flora *brasílis*. Tudo é *ex-oticum*: vem de fora, estranho, estrangeiro. Ele espera, impaciente, o estrategista do exército da Companhia das Índias Ocidentais, o polonês Artyczewski, a fim de que lhe explique aquele Brasil. O livro é esta longa espera, que se revelará frustrante para o filósofo: Artyczewski chega à última linha do romance totalmente bêbado e incapaz de explicar qualquer coisa logicamente.<sup>31</sup>

31 Mendonça, M. A. *Catatau: um gabinete de raridades*. Disponível em [www.leminski.hpg.ig.com.br/ensaio9.htm](http://www.leminski.hpg.ig.com.br/ensaio9.htm). Acesso em: 10.3.2009.

Tirar a arte da arte para torná-la domínio do comum, abrindo-a para linhas de fuga em que o corpo da ação funde-se com o corpo do texto não rouba a mágica do entretenimento e nem a razão da representação. Em última instância, tudo é e representa, ao mesmo tempo. Assim como a palavra vale pelo que é, ela representa um outro, ela toma lugar daquilo que foi nomeado. Discorrendo sobre a figura de linguagem do anagrama, Foucault pondera que: "anagrama pomba, flor, e rio, tão apegado à representação por semelhança que ao ler pomba, flor e rio, a forma se dissipa".<sup>32</sup> Assim sendo, a representação da palavra e a sonoridade da 'coisa dita' ficam tão distantes da 'coisa' que, em vez de ser evocada pelo anagrama, ela se perde. Para o autor, é Magritte que consegue resolver tal distância entre as linguagens, ao estabelecer jogos paradoxais entre texto e imagem, como no caso de "Isto não é um cachimbo". Para Foucault, o artista "ao fazer a frase negar a imagem (...) as faz colidirem, reabrindo a armadilha que o anagrama tinha fechado". Ou seja, quando eu digo 'o azul é azul', isso não é apenas uma evidência. Isso traz tudo aquilo que, a seu redor, inventa para a frase o seu conteúdo. Cria o lugar do agora no instante em que o agora é ou está, sabendo de antemão – e por isso mesmo – que "agora, já passou", como na letra da canção de Arnaldo Antunes, no cd *Nome*, de 1993. É preciso admitir, entre figura e texto, toda uma série de cruzamentos, ainda que, de acordo com Foucault, "as palavras sejam suscetíveis de receber uma figura, e as imagens, de entrar na ordem do léxico".<sup>33</sup>

32 Foucault, 1988, p. 26 e 27.

33 Idem, *ibidem*, p. 33.

Se inventamos o fim do trágico questionando o próprio enredo da obra, humanizando não o mito, mas enfocando as paixões humanas, o drama, é porque assumimos o exótico, o folclórico e o alegórico, uma vez que é sempre melhor representar – mesmo que seja mostrando aquilo que esperam de nós – do que não ter corpo para ser representado. É preciso o corpo morto para se fazer necropsias, nem que seja o nosso próprio, o do homem cordial.<sup>34</sup> A farsa é sincera, nesses casos. E o comum torna-se diferente, voltado para a leitura que desmancha a lógica,<sup>35</sup> adicionando significados que estavam fora da percepção. Vender a farsa de um país tropical: Iracema da América, índios, floresta, mulatas. O outro como o mesmo. Você é exótico, você é daqui. O plágio como brincadeira, como

34 Em *Raízes do Brasil*, Sérgio Buarque de Holanda observa que o "homem cordial", que não faz distinção entre o que é público do que é privado, detesta formalidades, põe de lado a ética e a civilidade. Entrevista disponível em: [http://www.unicamp.br/siarq/sbh/o\\_globo.html](http://www.unicamp.br/siarq/sbh/o_globo.html). Acesso: 13.1.2010.

35 "Passar do outro lado do espelho é passar da relação de designação à relação de expressão – sem se deter nos intermediários, manifestação, significação. É chegar a uma dimensão em que a linguagem não tem mais relação com designados, mas somente com expressos, isto é, com o sentido". Deleuze, 1998, p. 27.

jogo. O rotulado não entendido. Tirar da arte a arte e suspender o cotidiano dentro do cotidiano, como o *clown* ou o bobo da corte que, pelo disfarce e pelo riso toca questões profundas que deixam nu o rei.

36 De Certeau, op. cit., p. 412.

Esforçando-se por mostrar a relação da teoria com a prática, De Certeau diz que não surpreende uma arte organizadora de discursos que aborde práticas em nome de uma teoria: “Se a arte de dizer é, em si mesma, uma arte de fazer e uma arte de pensar, pode ser, então, por sua vez, sua própria prática e sua teoria, também.”<sup>36</sup> Assim, De Certeau propõe a narração como modo de tornar o texto, também, um tipo de ação e, mais, faz do relato seu veículo de transmissão. Para o autor, o relato “não se limita a expressar um movimento. O *faz*”. A narração, assim, seria portadora de *métis*, condensando, em si, uma habilidade, uma sabedoria e um artesanato dos quais se vale Zeus, “para alcançar supremacia entre os deuses”.

37 Idem, ibidem, p. 416.

É um princípio de economia: com o mínimo de forças, obter o máximo de efeitos. Sabe-se que assim define-se a estética. A multiplicação dos efeitos através da diminuição dos meios é, por diferentes razões, a regra que organiza a arte de fazer e a arte poética de dizer, pintar ou cantar.<sup>37</sup>

### Canibalismos

38 Oiticica, op. cit.: p. 85.

Da necessidade de “caracterizar um estado da arte brasileira de vanguarda”, Hélio Oiticica invoca Oswald de Andrade e sua questão da antropofagia cultural – da deglutição do colonialismo cultural – confrontando-a com a Arte OP e Pop dos EUA, para dizer que é preciso absorver definitivamente tais modelos culturais exógenos em uma “superantropofagia”.<sup>38</sup> Tal absorção irá acontecer, segundo Oiticica, no “projeto ambiental” Tropicália, em que afirma ser essa, a seu ver, “a obra mais antropofágica da arte brasileira”. Pondera que o problema da imagem, nesse trabalho, é universal, porém, problematizado “num contexto típico nacional, tropical, brasileiro”. Para Oiticica, Tropicália contribui para “a derrubada do mito universalista da arte brasileira, toda calcada na Europa e na América do Norte, num arianismo inadmissível aqui”. Para ele, “o mito da tropicalidade é muito mais do que araras e bananeiras (...) qualquer conformismo, seja intelectual, social, existencial, escapa à sua ideia principal”.<sup>39</sup> Assim, se Oiticica imprimiu na antropofagia oswaldiana o conceito de ‘superantropofagia’, não é de todo errado dizer que ela se transformou, nos tempos atuais, em canibalismo, uma vez que as cidades atuais se assemelham cada vez mais umas às outras, e o sentimento de perda de identidade torna-se presente onde a regra é o consumo. Pensar um outro cultural à medida que houve um rebaixamento geral da cultura pelo padrão imposto pela globalização das mercadorias, bens e serviços é, de certo modo, interceptar a ideia de antropofagia, uma vez que já não há mais o outro cultural para ser devorado.

39 Idem, ibidem: p.106 a 109.

A diferença básica entre antropofagia e canibalismo, assim, é que a primeira requer rituais para sua celebração. Celebra-se o inimigo capturado que passará suas forças – físicas, genéticas e simbólicas – para a tribo inimiga. Ou seja, há toda uma circunscrição de cunho sociológico e antropológico da percepção ‘do outro’, que é totalmente ausente no canibalismo, em que se devora o inimigo por fome, simplesmente. A única resposta vem da reação do corpo. E um corpo violentado só pode responder com violência e urgência. Matando por um par de tênis. Insistentemente pedindo qualquer coisa nas ruas. Entupindo os bons modos burgueses. Metendo medo na classe média com sua boca grande e faminta.

Subirats, em *A penúltima visão do paraíso*, discutindo memória e globalização, afirma, em respeito à diferença entre as duas formas de devoração, que

Canibalismo é a palavra apropriada para definir esse gênero negativo de hibridização como usurpação e deformação, como consumo degradação e destruição, ou seja, o que o cristianismo fez primeiro com as filosofias e mitos pagãos das civilizações do mediterrâneo (um paradigma é santo Agostinho contra os maniqueus) e mais tarde com as culturas históricas da América.<sup>40</sup>

40 Subirats, 2001, p. 116.

O trabalho de Ronald Duarte capta esse estado de coisas. A instalação realizada no Museu Imperial, em Petrópolis, em 2007, intitulada *Funk Proibidão da Coroa*, é um exemplo de ‘arte canibal’. Tomando o que foi a sala de música do Palácio Imperial para constituir seu trabalho, Ronald colocou um aparelho de som reproduzindo um tipo de música que veio a ser nomeado “proibidão” – por fazer apologia às drogas, ou por ser contra a polícia, ou por ter apelos sexuais explícitos. Além disso, fechou suas janelas com impressões de imagens digitalizadas do Morro da Coroa, conhecida favela carioca dominada por traficantes, como se fosse a própria vista que pudesse ser contemplada, a partir daquele local. Ao relacionar um fato histórico com um contexto atual, o *Proibidão da Coroa* (como ficou conhecido), mais do que fazer uma denúncia explícita ou “crítica institucional”, aciona um dispositivo pelo qual não é mais o antropófago a devorar simbolicamente a força do inimigo, mas o miserável que, sem saída, age da forma como é tratado. Trata-se agora de ataque explícito contra o colonizador. Da devoração sem rituais. Come-se a galinha dos ovos de ouro no almoço sem saber se haverá ou não jantar. A operação conceitual se faz, então, do seguinte modo: se não somos dignos de esperanças futuras, nem merecedores das glórias conquistadas no passado, então só nos resta o que sobrou dos nossos dentes, ainda, para arrancar os pedaços da carne saborosa e macia da contemporaneidade. O trabalho de Ronald, assim, é respeitável exemplo de ato canibal puro e simples (se é que podemos falar em pureza e simplicidade) que responde aos discursos ambíguos do termo multiculturalidade, abocanhando o turista etnográfico desavisado, perdido na floresta de signos com sua lente de aumento para a leitura do exotismo tropical tupiniquim.<sup>41</sup> O que *Proibidão*

41 Montados nos bancos de trás dos jeeps que os levam para “conhecer” as favelas, *gringos* ganham uma opção a mais de turismo e *adventures* na Cidade Maravilhosa.

42 Partes refeitas desse texto podem ser encontradas em *Façanhas cotidianas: Deu é amor*. Sá, Rubens Pileggi, 2009, p. 96-111. Também disponível em: <http://alfabetovisual.blogspot.com/2009/11/deu-e-amor.html>

43 Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=YyzWhUPzN-w&feature=related>. Acesso em: 23.11.2009.

44 Na canção "Rock-romance de um robô Golliardo", de 1984, Belchior canta: "eu sou um antropófago urbano, um canibal delicado na selva da cidade".

45 Em palestra proferida em 1992, na Biblioteca Mário de Andrade, em São Paulo, o poeta Roberto Piva afirmou que "era Afrodite que descendia de Iemanjá, não o contrário".

46 *Poesias do Pau-Brasil*, 1924. Andrade, 1978.

da Coroa faz é devolver, em um golpe seco e direto, a violência da exclusão construída secularmente neste país.<sup>42</sup>

Outro trabalho que pode ser considerado 'canibal', porque dentro do registro de pensar história, cultura, sociedade e meio ambiente dentro do contexto nacional, como é o caso do carnaval, é *CO2 CO2*,<sup>43</sup> de 2007, do artista Jarbas Lopes. Aqui, a fantasia e a arte fundem-se na catarse do corpo em movimento e nas paradoxais relações que o artista estabelece entre materiais orgânicos e inorgânicos. Sua alegoria é crítica, mas, da maneira como foi colocada na avenida, em uma das alas da Escola de Samba Mirim Pimpolhos, da Acadêmicos do Grande Rio, torna-se divertida e doce.<sup>44</sup> São dezenas de participantes seminus, todos cobertos de argila molhada, carregando uma imensa estrutura de isopor absolutamente branca, assemelhada a uma construção futurista ou a prédios de uma cidade que, no final da passagem pela passarela, é destruída completamente pelos componentes da ala, como se fosse uma luta entre aquilo que brota e aquilo que pousa na terra, alienígena e exótico. Em vez de trazer o ambiente tropical para dentro do museu, leva a indagação e a indignação das transformações culturais para o meio da rua. No confronto entre o bem e o mal, o fim de um é a aniquilação do outro, também, como a luz e a sombra, como Apolo e Dioniso. Pensando pelo viés da perspectiva canibal, podemos dizer que Eurípedes – acusado por Nietzsche de fazer uma opção contra Dioniso – não pode ser visto como o causador de uma metafísica racionada ou racionalizada, como diz Corrêa dos Santos, visto que no contexto de significação do canibalismo uma metafísica racionada não se sustentaria, já que a questão é carnal, física, direta. Certamente Nietzsche não chegou a conhecer um terreiro de candomblé, espaço em que adeptos das religiões africanas incorporam orixás, como talvez o fosse Dioniso, entre os gregos. Se tivesse, lembrar-se-ia que os orixás da cultura Ketu e Iorubá são anteriores aos deuses da mitologia grega.<sup>45</sup> Se Descartes pode vir com Leminski, como vimos, então podemos convidar, também, Nietzsche, para o nosso carnaval, brincando-o através de mais um poema de Oswald de Andrade:

Brasil  
O Zé Pereira chegou de caravela  
E perguntou pro guarani da mata virgem  
– Sois cristão?  
– Não. Sou bravo, sou forte, sou filho da Morte  
Teterê Tetê Quizá Quizá Quecê!  
Lá longe a onça resmungava Uu! ua! uu!  
O negro zonzo saído da fomalha  
Tomou a palavra e respondeu  
– Sim pela graça de Deus  
Canhém Babá Canhém Babá Cum Cum!  
E fizeram o Carnaval<sup>46</sup>



### Nowhereman

Ao desconstruir a relação de oposição simples entre tática e estratégia, no sentido de que a organicidade da primeira, ao infiltrar-se pelas estruturas da segunda, a modifica também, De Certeau observa que é a memória o meio de transformar a prática dos lugares, quando essa se “aproveita da ocasião”.<sup>47</sup> Assim, aprofundando em sua busca epistemológica, fazendo da memória o meio de transformar os lugares, “por sua capacidade de poder alterar-se: pode deslocar-se, é móvel e não tem lugar fixo”, diz que ela “vive de crer no possível e em esperá-lo, vigilante, com cautela (...) tomando sempre o lugar do outro, porém sem o possuir, tirando proveito dessa alteração, sem se perder”.<sup>48</sup> Assim, para De Certeau, o mais estranho dessa memória é sua mobilidade “cujos detalhes jamais são o que são”, ou seja, um espaço de não lugar, “o modelo de uma arte de fazer, ou desta *métis* que, ao aproveitar as ocasiões, não deixa de restaurar, nos lugares onde o poder se distribui, a insólita pertinência do tempo”.<sup>49</sup> Nesse sentido, De Certeau defende a prática da retórica como uma “inteligência labiríntica” “como hipótese inicial, que na arte de contar, nas maneiras de fazer se exercem em si mesmas”.<sup>50</sup> Era o que também propunha Benjamin, em *O autor como produtor*,<sup>51</sup> mostrando, ambos, que a retórica não visa distinguir o verdadeiro ou o certo, mas sim fazer com que o próprio receptor da mensagem chegue sozinho à conclusão de que a ideia implícita no discurso representa o verdadeiro ou o certo.

A didática que se revela aqui é dada por conexões que cada leitor, em vez de remontar o texto, o discurso, ou mesmo o significado visual, usando a memória como ferramenta,

Imagens do álbum *Nowhereman* com figurinha e envelope, 2010.

47 De Certeau, op. cit., p. 421.

48 Idem, ibidem, p. 422.

49 Idem, ibidem, p. 424.

50 Idem, ibidem, p. 425.

51 Benjamin, 1992, p. 141.

52 Jacques, op. cit., p. 25.

53 Lévi-Strauss apud Jacques, op. cit., p. 25.

54 Para melhor compreensão da expressão, indico o artigo Repersonalização, enfrentamento e reversibilidade, de Maria Moreira, sobre o trabalho de Ricardo Basbaum. *Item.5*, Rio de Janeiro, fevereiro 2002.

55 Oiticica, op. cit., p. 63.

56 Idem, ibidem, p. 64.

57 Dados da Secretaria Municipal de Ação Social, censo 2008. Disponível em: <http://www.fomezero.gov.br/noticias/prefeitura-do-rio-contabiliza-dois-mil-moradores-de-rua-na-cidade>. Acesso em: 20.1.2010.

dela não fará mais apenas um repositório para operações de lógica de encadeamento linear, mas, através de operações próprias ao *bricoleur*, poderá abrir e remontar tais conexões. Segundo Paula Berenstein Jacques, em *Estética da ginga*, apoiada em Lévi-Strauss, a poesia do *bricoleur* reside “na dimensão aleatória do resultado, sempre inesperado e intermediário”,<sup>52</sup> em efeito que “os surrealistas denominaram com felicidade (...) ‘acaso objetivo’”.<sup>53</sup> Assim, não há resultados finais e dogmáticos, mas apenas interrogações e problemas à espera de refutação e discussão em vias de problematização dentro de registro retórico dado pela ambiguidade e definido quase sempre por aproximação. Sua meta, porém, é a multiplicidade das significações. O que acontece, então, é que o ‘sujeito da percepção’<sup>54</sup> retira da leitura dos enunciados sua interpretação daquilo que lhe é comunicado – texto ou imagem – impondo-lhe um filtro, ou a uma máquina de desconstrução e posterior reconstrução de significados. Remonta a realidade a partir de seus próprios pressupostos, agora como ativo participante de uma ação que ele propõe realizar. Em texto de 1964, Oiticica ao se referir a seus “bóides”, designados por ele como ‘transobjetos’, afirma que há uma objetivação do objeto no contexto da obra de arte, “transportado do ‘mundo das coisas’ para o plano das ‘formas simbólicas’ (...) de maneira direta e metafórica”.<sup>55</sup> Dando como exemplo um objeto, uma cuba, de que ele se apropria para um trabalho de arte, torna mais clara essa operação que modifica a maneira de perceber, através do uso da memória como “meio de transformar a prática dos lugares”, ao considerar que

não há na obra terminada uma ‘justaposição virtual’ dos elementos, mas que ao procurar a cuba e sua estrutura implícita, já se havia dado a identificação da estrutura da mesma com a obra, não se sabendo depois onde começa uma e onde termina a outra.<sup>56</sup>

Um trabalho que venho desenvolvendo desde meados de 2009 procura compor essas questões como meio de tanto desencadear uma posição política do artista no contexto de sua atuação quanto desenvolver uma linguagem poética. O foco de interesse recai sobre o debate das questões estéticas pertinentes ao discurso da arte contemporânea, naquilo que, ao delimitar seu campo como forma de se pensar, o faz em nome das possibilidades de troca com o campo da cultura. Assim, tomando a realidade do Rio de Janeiro, que contabiliza mais de duas mil pessoas morando nas ruas, principalmente no Centro e na Zona Sul da cidade,<sup>57</sup> procurei fazer dessa situação o material para criar um trabalho de arte que refletisse esse drama. Sem me colocar como denunciante de qualquer espécie de realidade, ao mesmo tempo cômico do choque que a imagem de miseráveis causa, busco mostrar a história de pessoas condenadas a morar nas ruas. De fato, várias camadas de interesses se sobrepõem para a confecção do trabalho e uma curiosidade pessoal era saber o que uma pessoa sonha quando não tem mais nada a perder.

O trabalho começou a ser realizado na forma de um protótipo para a impressão em série de álbum de figurinhas, tendo por tema uma situação de miséria que coloca milhares de pessoas nas ruas, sem moradia, sem dignidade, vivendo apenas daquilo que lhes dão.

A ideia, então, era dar um lugar a quem não tem. Oferecer um espaço de visibilidade a “invisíveis funcionais”. Gente que não se conta nas estatísticas senão como problema. Que não é vista senão como lixo, incomodando, impedindo a passagem, sujando a cidade. Um álbum de figurinhas é um objeto irônico, porque colecionávamos figurinhas de nossos heróis, na infância: os jogadores Garrincha, Pelé, o astronauta Yuri Gagarin, o ator Francisco Cuoco, ou, então, carrões de corrida, presidentes do Brasil ou, mesmo, a natureza exuberante. Mendigos, porém, são anônimos, nada exemplares, são figuras tristes. Anônimos cuja invisibilidade torna-se arma de sobrevivência. Voltar-se para eles como assunto em lugares nos quais predominam celebridades, exuberâncias, belezas e ato de heroísmo, é inverter a posição do espelho – sempre posicionado para refletir a melhor das imagens que possuímos – zombando das aparências. Além disso, o título do trabalho, deslocando qualquer pretensão olhar ‘politicamente correto’ das intenções da obra é *Nowhereman*, que em português pode ser traduzido como ‘homem sem lugar’ ou ‘homem do aqui agora’.

Realizadas a pesquisa e as entrevistas, o material fotográfico foi transformado em protótipo do álbum de figurinhas, sendo cada um dos cromos a se colar a imagem de algum dos personagens retratados. Essas imagens são coladas, então, em páginas ilustradas com lugares da cidade, como apartamentos-padrão; informações sobre a quantidade de moradias vazias; anúncios com o preço de aluguel para morar e outras informações e imagens sobre lugares e equipamentos imobiliários do Centro da cidade. Cada figurinha tem um número atrás que corresponde a seu lugar no álbum. As figurinhas coladas têm, a seu lado, as informações sobre a pessoa – nome, idade, tempo de moradia na rua, o que a levou para a rua – e, em destaque, parte da entrevista em que ela revela seu sonho.

*Nowhereman* tem algo da leveza cruel de Yves Klein quando propõe pintar bombas (armas de guerra), em azul.<sup>58</sup> Ou, Beuys, sugerindo subir mais cinco centímetros o Muro de Berlim<sup>59</sup> para configurar forma mais “harmônica”. Também propõe comprometida ‘indiferença’ entre o objeto – que é seu produto final – e seu objeto-tema, uma vez que joga os dados do acaso, cuja herança mais explícita vem do *readymade*. Mais, apropria-se ironicamente da Pop quando se posiciona em relação a um problema social pungente e urgente que é relativo a uma luta “exterior” ao debate das proposições artísticas e formais. Dá a ser consumido aquilo que a sociedade gostaria de evitar reconhecer. Assim, utiliza elementos de massa (figurinhas), objetos industriais (serialização) e até o fetiche consumista que tem na língua inglesa seu produto mais caro, ao fazer de seu título um clichê ‘for export’. E mais: busca criar relações fora do circuito instituído da arte, friccionando a arte na vida e fazendo sua carne viva mostrar-se em sua violência cruel. Aí se coloca o interesse do trabalho. Ao criar relações de choque e tensões, não se utiliza de nenhuma consciência crítica como justificativa para se afastar do problema, como se esse tema não devesse ser explorado, também. Nesse gesto extremo, porém lúdico, obriga o espectador/leitor/consumidor a uma participação ativa na questão, perguntando-lhe, nesses casos, sobre a reação das pessoas diante da banalização da miséria às suas portas. Além disso, pensando a cultura como texto e a *performance*

58 Torres, 2008, p. 185.

59 Borer, 2001, p. 33.

60 Ruínas de Passaic, de Robert Smithson, as fotos de Rilke Kalbe, Lotes Vagos, de Louise Ganz e Breno Silva, e o projeto Descampado, de Lara Almarcegui podem ser pensados como exemplos de 'monumentos horizontais'.

61 No momento, aguardando o pagamento pelo prêmio (chamada pública n. 006/2010).

que o álbum de figurinhas obriga o participante a fazer, voltando seus olhos na direção horizontal, uma ideia que salta é a de que estamos todos mergulhados na mesma situação humilhante: contemplando a estátua que desce do pedestal com o “monumentos horizontais” e o mendigo caído no chão.<sup>60</sup>

Além de toda a justificativa conceitual, de todo o trabalho para realizar um protótipo, faltava, ainda, colocar a ideia em prática, isto é, produzir e fazer o álbum circular. Tive a felicidade, no entanto, de ver meu projeto ser contemplado com um prêmio de incentivo à produção artística, pela Secretaria Estadual de Cultura do Estado do Rio de Janeiro,<sup>61</sup> e isso determinará um alcance que ainda não sei dimensionar. A ideia é que cada álbum seja distribuído gratuitamente e que as pessoas comprem as figurinhas, servindo o dinheiro obtido com as vendas para retornar ao Centro da cidade com vistas a – além de doar refeições aos moradores de rua, andarilhos e pedintes – desdobrar novas ações a partir da relação com o espaço público.

Por essa via, o álbum de figurinhas *Nowhereman* alinha-se ao pensamento plástico produzido por artistas como Hélio Oiticica e a poéticas como a do artista Gordon Matta-Clark, nos anos 70, e Krzysztof Wodiczko, nos anos 80 e 90, entre muitos outros, sendo a transformação poética parte da luta pela transformação social. É possível, também, estabelecer relações com a obra *Arco Inclinado*, de 1981, de Richard Serra, pois a situação de incômodo causada pela chapa de aço instalada no meio de uma praça, em NYC, nos EUA, tem proximidade muito peculiar ao incômodo causado pelos próprios moradores de rua no Centro da cidade, só vistos como problema. E, embora a ideia do projeto tenha acontecido antes do *boom* dos álbuns de figurinhas da Copa do Mundo de 2010, de certa forma é ilustrativo ver como as pessoas são seduzidas por esse tipo de entretenimento. O fazer desse entretenimento uma ação de arte promove relações que se apropriam da herança antropofágica no sentido de se criar “outra perspectiva”. Ou, como coloca Pelbart, “O lado de fora é sempre a abertura de um futuro, com o qual nada acaba, pois nada nunca começou – tudo apenas se metamorfoseia”.<sup>62</sup>

62 Pelbart, 1998, p. 93.

## Referências bibliográficas

- ANDRADE, Oswald de. *Do pau-brasil à antropofagia e às utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- ANTUNES, Arnaldo. *Nome*. São Paulo: BMG Ariola, 1993. 1 CD (35 min).
- BENJAMIN, Walter. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Trad. Luiz Moita. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1992.
- BEY, Hakim. *TAZ: Zonas Autônomas Temporárias*. São Paulo: Conrad Editora, 2001.
- BORER, Alain. *Joseph Beuys*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- BUARQUE, Chico. *Calabar*. Rio de Janeiro: Phonogram, 1973. 1 disco sonoro, 33 rpm, estéreo.
- CLASTRES, Hélène. *Terra sem mal: o profetismo tupi-guarani*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1978.
- DE CERTEAU, Michel. De las prácticas cotidianas de oposición. In *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. Tradução de Peter P. Pelbart. S. Paulo: Editora 34, 1997.
- \_\_\_\_\_. *A Lógica dos sentidos*. 4 ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1998.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*. São Paulo: Editora 34, 1997.
- DUCHAMP, Marcel. *O Acto Criativo* (1957). Trad. Rui Cascais Parada. Água Forte, 1997. Disponível em: <http://n0panic.blogspot.com/2004/11/f1-16-o-acto-criativo-marcel- Duchamp.html> - Consulta 10.1.2009.
- FOSTER, Hal. O artista como etnógrafo. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 12, 2005, p. 30-42.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Org. Roberto Machado. 3a. ed. Rio de Janeiro, 1982.
- GONÇALVES, Luiz Alberto de Oliveira; SILVA, Petronilha Beatriz Gonçalves. *O Jogo das diferenças: o multiculturalismo e seus contextos*. Belo Horizonte: Autêntica, 1998.
- JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da ginga: a arquitetura das favelas através das obras de Hélio Oiticica*. 3 ed. Rio de Janeiro: 2003.
- LARAIA, Roque de Barros. *Cultura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- LEMINSKI, Paulo. *Catatau*. 2a. ed. Porto Alegre: Sulina, 1989.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1983.
- MENDONÇA, M. A. *Catatau: um gabinete de raridades*. Disponível em [www.leminski.hpg.ig.com.br/ensaio9.htm](http://www.leminski.hpg.ig.com.br/ensaio9.htm). Acesso em: 10.3.2009.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A origem da tragédia proveniente do espírito da música*. Trad. Márcio Pugliesi. São Paulo: Editora Madras, 2005.
- OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1986.
- PELBART, Peter Pál. *O tempo não reconciliado: imagens de tempo em Deleuze*. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 1998.
- PIRES, Ericson. *Cidade ocupada*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.
- RAMÍREZ, Mari Carmen. Táticas para viver da adversidade: o conceitualismo na América Latina. *Arte & Ensaios*, n.15, Rio de Janeiro, 2007, p. 184-195.

SÁ, Rubens Pileggi. Jardelina da Silva. *Folha de Londrina*, Londrina, 5 set. 1999, Folha 2, capa e p. 3.

\_\_\_\_\_. Façanhas cotidianas: Deu é amor. INTERLENGHI, Luiza (org.). *Da Rua: que pintura é essa?* Rio de Janeiro: Funarte, 2009, p. 96-111.

SANTOS, Roberto Corrêa. *Modos de saber, modos de adoecer*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999.

SODRÉ, Muniz. *O Brasil simulado e o real*. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1991.

SUBIRATS, Eduardo. *A penúltima visão do Paraíso: ensaios sobre memória e globalização*. São Paulo: Nobel Editora, 2001.

TORRES, Fernanda Lopes. A absolvição do gangster da sensibilidade. Yves Klein. *Corpo, cor, imaterial. Concinnitas*, v.1, n.12, julho de 2008.

**Rubens Pileggi Sá** (Bela Vista do Paraíso, Brasil) é artista visual, mestre em artes na linha de pesquisa Processos Artísticos Contemporâneos (IA/UERJ - 2010), sob orientação de Luiz Cláudio da Costa; graduado em licenciatura em Artes Plásticas pela Universidade Estadual de Londrina (2004). Escreveu no jornal *Folha de Londrina* de 1999 até 2007, assinando semanalmente a coluna "Alfabeto Visual", sobre arte contemporânea. Autor do livro *Alfabeto Visual*, publicado em setembro de 2003. Idealizou e coordenou o evento "Arte em Circulação", com patrocínio da Caixa Cultural, levando artistas do Rio de Janeiro para Curitiba para trocas sobre gestão autônoma e agenciamentos de circuitos – maio/2008. Gestor do projeto Documento Capacete 2009, de organização de arquivos da Residência Capacete, apoiado por edital da Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro – março/julho 2009. Desenvolve atualmente pesquisa plástica em múltiplos meios, como vídeo, fotografia e ação urbana, a partir da realidade de andarilhos e pedintes do Centro do Rio de Janeiro. / pileggisa@gmail.com