



GOVERNO DO ESTADO
DO RIO DE JANEIRO
Governador interino
Cláudio Bonfim de Castro e Silva

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO
RIO DE JANEIRO (UERJ)
Reitor
Prof. Mario Sergio Alves Carneiro
Pró-reitor de Graduação (PR1)
Prof. Lincoln Tavares Silva
**Pró-reitor de Pós-graduação
e Pesquisa (PR2)**
Prof. Luís Antônio Campinho
Pereira da Mota
Pró-reitor de Extensão e Cultura
(PR3)
Profª Cláudia Gonçalves de Lima
**Pró-reitor de Políticas
e Assistência Estudantis (PR4)**
Profª Catia Antonio da Silva
Pró-reitoria de Saúde (PR5)
Prof. Rogerio Lopes Rufino Alves

CENTRO DE EDUCAÇÃO
E HUMANIDADES (CEH)
Direção
Prof. Bruno Rego Deusdará
Rodrigues

INSTITUTO DE ARTES DA UERJ
(IART)
Direção
Prof. Alexandre Sá Barretto da
Paixão
Vice-direção
Prof. Aldo Victorio Filho
Coordenação de Graduação
Profª Ana Tereza Prado Lopes
Coordenação de Extensão
Profª Mariana Pimentel
**Coordenação de Pós-graduação
e Pesquisa**
Profª Denise Espírito Santo da
Silva
**Coordenação da Licenciatura
em Artes Visuais**
Prof. Aldo Victorio Filho
**Coordenação do Bacharelado
em Artes Visuais**
Prof. Ricardo Tamm
**Coordenação do Bacharelado
em História da Arte**
Prof. Mauro Trindade Nogueira
da Silva
**Chefe do Departamento de
Ensino de Arte e Cultura Popular**
Profª Denise Espírito Santo
**Subchefe do Departamento de
Ensino de Arte e Cultura Popular**
Prof. Mauricio Barros de Castro
**Chefe do Departamento
de Linguagens Artísticas**
Prof. Rodrigo Gueron
**Subchefe do Departamento
de Linguagens Artísticas**
Profª. Analu Cunha
**Chefe do Departamento
de Teoria e História da Arte**
Profª Martha Telles

**Subchefe do Departamento
de Teoria e História da Arte**

Prof^a Maria Berbara

**Coordenação do Programa
de Pós-graduação em Artes
(PPGARTES)**

Prof^a Luciana Lyra

**Vice-coordenação do Programa
de Pós-graduação em Artes
(PPGARTES)**

Prof^a Paloma Carvalho Santos

**Coordenação do Programa
de Pós-graduação em História
da Arte (PPGHA)**

Prof^a Tamara Quírico

**Vice-coordenação do Programa
de Pós-graduação em História
da Arte (PPGHA)**

Prof^a Fernanda Pequeno

A revista Concinnitas é uma publicação quadrimestral do Instituto de Artes da UERJ vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES).

Área do conhecimento: Artes |
Qualis: A2 (Artes)

ISSN-L: 1415-2681 | e-ISSN:
1981-9897



Editor Chefe

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

Editores

Analú Cunha, Universidade do
Estado do Rio de Janeiro, Brasil
Ana Tereza Prado Lopes,
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 Flório Cesar,
Universidade do Estado do Rio
de Janeiro, Brasil
Mauro Trindade, Universidade do
Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Editores Executivos

Daniele Cavalcante,
Universidade Federal Fluminense
e Universidade do Estado do Rio
de Janeiro, Brasil
Davi Pereira, Universidade do
Estado do Rio de Janeiro, Brasil
Mario Grisolli, Universidade do
Estado do Rio de Janeiro, Brasil
Rudolf Kurz, Universidade do
Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Iniciação científica

Mario Grisolli, Universidade do
Estado do Rio de Janeiro, Brasil
/ CNPQ
Rudolf Kurz, Universidade do
Estado do Rio de Janeiro, Brasil
/ FAPERJ

Bolsista PROATEC

Victor Tufani, Universidade do
Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Voluntários (PPGARTES-UERJ)

Ana Hortides, Universidade do
Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Voluntários (IART-UERJ)

Alice Garambone, Universidade
do Estado do Rio de Janeiro,
Brasil
Eloá Tavares Garcia, Universidade
do Estado do Rio de Janeiro,
Brasil

Assessoria Executiva

Rayssa Veríssimo, Universidade
do Estado do Rio de Janeiro,
Brasil

Arquivo e Memória

Ana Tereza Prado Lopes,
Universidade do Estado do Rio
de Janeiro, Brasil
Daniele Cavalcante,
Universidade Federal Fluminense
e Universidade do Estado do Rio
de Janeiro, Brasil

Comunicação Visual e Mídias Sociais

Alice Garambone, Universidade
do Estado do Rio de Janeiro,
Brasil
Davi Pereira, Universidade do
Estado do Rio de Janeiro, Brasil
João Paulo Racy, Universidade do
Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Operacionalização das submissões

Mario Grisolli, Universidade do
Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Revisão de Diretrizes

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

Metadados

Ana Hortides, Universidade do
Estado do Rio de Janeiro, Brasil
Rayssa Veríssimo, Universidade
do Estado do Rio de Janeiro,
Brasil
Rudolf Kurz, Universidade do
Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Design

Analú Cunha, Universidade do
Estado do Rio de Janeiro, Brasil
Inês de Araujo, Universidade do
Estado do Rio de Janeiro, Brasil
José Lucas Albuquerque da Silva,
Universidade do Estado do Rio
de Janeiro, Brasil
Victor Tufani, Universidade do
Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Projeto

Analú Cunha, Universidade do
Estado do Rio de Janeiro, Brasil
Inês de Araujo, Universidade do
Estado do Rio de Janeiro, Brasil
José Lucas Albuquerque da Silva,
Universidade do Estado do Rio
de Janeiro, Brasil

Tatiana Grinberg, Universidade
do Estado do Rio de Janeiro,
Brasil

Theo Deicídio, Universidade do
Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Logomarca

Lygia Santiago, designer gráfica,
Alemanha

Indexação e DOI

Alexandre Sá Barretto,
Universidade do Estado do Rio
de Janeiro, Brasil
Daniele Cavalcante,
Universidade Federal Fluminense
e Universidade do Estado do Rio
de Janeiro, Brasil
Rayssa Veríssimo, Universidade
do Estado do Rio de Janeiro,
Brasil
Rudolf Kurz, Universidade do
Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Internacionalização

Fernanda Pequeno da Silva,
Universidade do Estado do Rio
de Janeiro, Brasil
Mauro Trindade, 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
Alice Casimiro Lopes,
Universidade do Estado do Rio
de Janeiro, Brasil

Ana Chrystina Mignot,
Universidade do Estado do Rio
de Janeiro, Brasil

Ana Mae Tavares Bastos Barbosa,
Universidade de São Paulo e
Universidade Anhembi Morumbi,
Brasil

André de Souza Parente,
Universidade Federal do Rio de
Janeiro, Brasil

Belidson Dias Bezerra Junior,
Universidade de Brasília, Brasil
Boris Groys, Karlsruhe University
of Arts e New York University,
Estados Unidos da América

Carlos Eduardo Felix da Costa,
Pontifícia Universidade Católica
do Rio de Janeiro, Brasil

Claire Bishop, University of New
York, Estados Unidos da América
Clarissa Diniz, Universidade
Federal do Rio de Janeiro, Brasil,
Brasil

Cláudio Oliveira, Universidade
Federal Fluminense, Brasil

Cristiana Nogueira Menezes
Gomes, Universidade Federal
do Amapá, Brasil, Portugal

Daniela de Oliveira Mattos,
Universidade Federal do Rio de
Janeiro, Brasil

Daniela Labra, Curadora,
Alemanha e Brasil

Danillo Barata, Universidade
Federal do Recôncavo da Bahia,
Brasil

Eduardo Viveiros de Castro,
Museu Nacional da Universidade
Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Elisa de Magalhães, Universidade
Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Eric Alliez, Université Paris 8,
França

Fernanda Lopes, curadora, Brasil
Gilberto Icle, Universidade
Federal do Rio Grande do Sul,
Brasil

Glória Ferreira, Universidade
Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Guilherme da Silva Bueno,
Universidade Federal de Minas
Gerais, Brasil

Joel Birman, Universidade Federal
do Rio de Janeiro, Brasil e Collège
International de Philosophie,
França

Jorge Caê Rodrigues, Instituto
Federal de Educação, ciências
e tecnologia do Rio de Janeiro,
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 Simao,
Universidade Federal Fluminense,
Brasil

Luiz Camillo Osorio, Pontifícia
Universidade Católica do Rio de
Janeiro, Brasil

Luiz Guilherme Vergara,
Universidade Federal Fluminense,
Brasil

Marco Antonio Coutinho Jorge,
Universidade do Estado do Rio
de Janeiro, Brasil

Martin Grossmann, Associação

Fórum Permanente
e Universidade São Paulo, Brasil
Michael Hardt, Duke University,
Estados Unidos da América
Milton Machado da Silva,
Universidade Federal do Estado
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
Paulo Venancio Filho,
Universidade Federal do Rio de
Janeiro, Brasil
Pedro Caetano Eboli Nogueira,
Pontifícia Universidade Católica
do Rio de Janeiro, Brasil
Peter Pal Pelbart, Pontifícia
Universidade Católica de São
Paulo, Brasil
Philippe Yves Paul Michelin,
Consulado Geral da França, Brasil

Pollyana Quintella, Curadora e
Pesquisadora, Brasil
Regina Melim, Universidade do
Estado de Santa Catarina, Brasil
Ricardo Basbaum, Universidade
Federal Fluminense, Brasil
Roberto Conduru, Universidade
do Estado do Rio de Janeiro,
Brasil
Sheila Cabo Geraldo,
Universidade do Estado do Rio
de Janeiro, Brasil
Tadeu Capistrano, Universidade
Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Tania Rivera, Universidade
Federal Fluminense, Brasil
Vera Beatriz Siqueira, Universidade do
Estado do Rio de Janeiro, Brasil
Viviane Furtado Matesco,
Universidade Federal Fluminense,
Brasil
Vladimir Pinheiro Safatle,
Universidade de São Paulo, Brasil
Wilton Montenegro, Brasil

Uma selfie. Ou um editorial.

Alexandre Sá Barreto da Paixão¹

1 Artista-pesquisador, curador, crítico de arte e psicanalista. Pós-doutorando em História pelo PPGH-UFF. Procientista/UERJ com o projeto As revistas acadêmicas de Artes Visuais. Atual diretor do Instituto de Artes e professor do PPGARTES/UERJ. Sócio da Associação Brasileira de Críticos de Arte. Membro da ANPAP - Comitê de Poéticas Artísticas. Membro da Associação Nacional de História (ANPUH). Docente da Universidade do Estado do Rio de Janeiro - Rua São Francisco Xavier, 524 - Maracanã, Rio de Janeiro - RJ, 20550-013. E-mail: alexandresabarreto@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7846-5145>. Lattes iD: lattes.cnpq.br/0137944963846547. Niterói, RJ, Brasil.

É incontável a quantidade de livros, seminários, palestras, projetos e exposições que durante o ano de 2022 propuseram diferentes formas de abordagem, não necessariamente comemorativas, ao Bicentenário da Independência do Brasil e ao Centenário da Semana de Arte Moderna. Tais propostas, além do atravessamento inevitável da data, terminam atendendo a uma demanda mercadológica que obviamente precisa ser aproveitada, para que no futuro, ou só depois, outras gerações, caso sobrevivamos, possam nos ler e ter como fonte histórica, considerando as peculiaridades de um ano que ainda estamos sob um regime devastador que expõe de maneira brutal nossas piores exceções e que lutamos cotidianamente para sobreviver. Ou pelo menos, transpassar.

Nós da revista Concinnitas, talvez não tenhamos pensado diferente. Estamos ainda imbuídos de um desejo de comentário, análise crítica e investigação de tal legado que eventualmente se disfarça e chora de fardo. Tentamos, apesar das crises, dos atrasos, da falta de estrutura e de financiamento efetivo, lançar outras possibilidades de abordagem não necessariamente diretas, mas não obrigatoriamente transversais. Para este número, publicamos a primeira parte de um volume que traz consigo o vírus irrequeto de tentar ultrapassar algum legado moderno, ensaiando um tipo de atualização e embate junto às questões decorrentes de um passado nada remoto que insiste em regimes de invisibilização e silenciamento. De todo modo, é salutar lembrar que, considerando algumas propostas mais atuantes, estamos todes, mudando paulatinamente esse passado branco a que tudo apaga. É na ação ordinária, cotidiana e de enfrentamento abissal dos códigos específicos da produção de um certo tipo de pesquisa que nós, artistas, editoras, autoras, críticas, curadoras e historiadoras, tentamos mergulhar. Embora não se trate de um conjunto de textos racializadxs ou próximos de uma militância sempre urgente, nosso desejo aqui, com estas duas edições, é dobrar um regime de legibilidade que a tudo pasteuriza, mesmo o pelo avesso que ingenuamente se autodenomina antídoto, provocando e promovendo órbitas assimétricas para que o debate, distante contaminação rasa da pessoalidade da rede social, se estabeleça. Se conseguimos chegar minimamente perto, estamos consideravelmente satisfetxs.

Antiarte e Poesia por outros meios

Alex Hamburger^I

Resumo: Este artigo tem por objetivo introduzir os principais mecanismos que ensejaram o advento da antiarte e da poesia por outros meios ao longo das minhas atividades, pelo entendimento de que a sua pertinência pode se constituir num conjunto de ferramentas para o enfrentamento dos desafios do nosso tempo, permitindo que surjam possibilidades expressivas mais complexas e renovadoras.

Palavras-chave: *Antiarte. Experimentalismos. Tradição disruptiva. Poesia não normativa.*

Anti-art and Poetry by other means

Abstract: This article aims to introduce the main mechanisms that led to the advent of anti-art and poetry by other means throughout my activities, by understanding that its pertinence may constitute a set of tools for facing the challenges of our time, allowing more complex and renovating expressive possibilities to emerge.

Keywords: *Anti-art. Experimentalism. Disruptive tradition. Non-normative poetry.*

I Iniciou suas atividades no início dos anos 80 com seus interesses e investigações focadas nas possibilidades de fusão e entrecruzamento de linguagens, tendo participado de diversas exposições coletivas e individuais, no país e no exterior. Publicou oito livros em variados gêneros poéticos, quatro Cd's de Poesia Sonora e realizou diversos trabalhos em Arte Performance. Em 2020, a convite da editora Errant Bodies Press, de Berlim, lançou, em língua inglesa, "Antilogy", uma coletânea de seus textos teóricos, poemas visuais, poemas em prosa e verso realizados ao longo de sua trajetória. Alguns de seus trabalhos figuram em destacados acervos de coleções particulares e instituições de arte contemporânea, no país e no exterior, como o MAM-RJ; MAC-SP; Itaú Cultural, Campinas-SP; Printed Matter Bookstore – Nova York; Miss Read – Berlim; Institute of Contemporary Arts (ICA) – Londres etc.

Para configurar lhes um perfil dos potenciais da antiarte e da poesia por outros meios, irei valer-me do relato de algumas experiências pregressas, que me foram essenciais para o que pretendo aqui propugnar. No início dos anos 80, imbuído do maior rigor teórico e empírico possível, propus, junto com um pequeno número de artistas, o advento da *arte performance* como linguagem propulsora de novas possibilidades de expressão, remando contra várias correntes sedimentadas do circuito artístico do Rio de Janeiro, que incluía o descaso e o desinteresse dos agentes culturais em geral (os próprios artistas, mídia, críticos, historiadores, curadores), assim como o de vários órgãos institucionais (museus, galerias, academias etc.), no que fomos considerados como *outsiders* pela maioria. Em verdade, éramos vistos quase como aqueles “intocáveis”, ou “invisíveis”, da sociedade de castas da Índia, mesmo numa época da efervescência cultural que deu origem ao emblemático evento do Parque Lage “Como vai você geração 80”, que abriu novos horizontes às artes visuais cariocas, quiçá brasileiras. Não obstante, o que se viu após um certo tempo foi uma explosão da arte-performance, que se estendeu de forma definitiva pelos quatro cantos do país, sem falar que o termo passou a ser utilizado por inúmeros segmentos sociais, das artes à literatura, da publicidade aos esportes, do jornalismo aos *fait divers* sociais, acabando por comprometer enormemente a sua acuidade e proposições primordiais.

Um outro momento decisivo, em que detectei fortes ventos renovadores foi no início dos anos 90, após participar ativamente do antes quase inimaginável voo alçado pelo fenômeno performático, quando comecei a me convencer que aquele era o momento propício para se ativar novas formas de expressão no terreno da poesia, após perseguir sem descanso os avanços realizados na área, onde, apesar de possuímos uma grande experiência histórica lacunas importantes foram deixadas por motivos que necessitariam de uma abordagem mais profunda para serem investigadas com mais precisão historiográfica.

Com a publicação inaugural de “12 Sonemas”, em 1993, primeiro em fita-cassete, a mídia mais afeita para tais fins à época, e mais tarde reeditado em CD (2004), passei a entabular com o poeta, pesquisador e introdutor da poesia sonora no país, Philadelpho Menezes, um diálogo rico e propositivo de novas formulações literárias, jogando um pouco de luz no obscuro cenário local das poéticas expandidas, experiência que apesar de começar a resgatar entre nós o campo das experimentações mais radicais, não obteve o mesmo êxito das referidas iniciativas em arte performance, provavelmente devido a morte prematura do poeta paulistano e a consequente paralização

das atividades do ‘Laboratório de escuta’ que ele mantinha na PUC-SP, que começava a permitir um maior aprofundamento nas pesquisas e incursões na área, e, como consequência, a quase total dissolução dessas atividades, embora tenhamos podido, ele com mais intensidade do que eu, colocar a “poesia dos sons” no mapa da arte contemporânea brasileira, e, como nas suas palavras “contribuir para tirar a poesia sonora do estado de semiclandestinidade em que se encontrava, declarar a sua legitimidade e proclamar sua ambições.” (MENEZES, 1992, p.16).

Tendo tais relatos como cenário, e para que não percamos o objeto que aqui nos propusemos examinar, permiti-me pensar, a partir de 2017, se não seria aquele o momento adequado para considerarmos a *antiarte* e a *poesia por outros meios* como uma nova linha de força para espíritos mais exigentes, como uma ferramenta crítica aguçada e propositora de novas posturas no campo das ideias.

Apesar de possuímos no país um ethos em geral um tanto refratário no terreno das experimentações mais radicais, a despeito de termos alguns exemplos magníficos, pareceu-me que começava a se notar um certo interesse nas discussões sobre a pertinência das questões que aqui pretende se desvelar, não só pelo entendimento de que elas poderiam se constituir num conjunto de iniciativas imprescindíveis para o enfrentamento dos desafios de renovação artística do nosso tempo, mas, principalmente, porque a arte contemporânea tem as suas origens nesse fenômeno, além de estarmos vivendo em um período da história no qual estão presentes todos os elementos para a realização efetiva de ações exponenciais nos campos expandidos do conhecimento.

Talvez o principal motivo de nos determos com certa ênfase na arte experimental, se deve ao fato de ela ser precursora na (in)formação, irrigação e irradiação de quase tudo que se desenvolveu na arte moderna e pós-moderna ocidental (e até em algumas regiões orientais do planeta) nos campos expandidos da literatura, artes visuais, música, fotografia, filme, vídeo, dança, teatro, etc., tanto em teoria quanto na prática, influenciando nas inúmeras experiências sensoriais ao longo dos últimos cem anos. Das primeiras vanguardas históricas, que já utilizavam o corpo como suporte, à irrupção do não-poético na poesia, além de uma variedade de outras propostas e gestos das mais variadas extrações, lá estavam embutidas e entretidas as premissas da aventura experimental, confrontando os discursos oficiais cristalizados, tendo o risco como chancela e procurando acompanhar o espírito iconoclasta de todos as épocas, resultado de uma natureza inquieta

e questionadora das reduções que tentam submeter a imaginação.

Tendo em vista essa conjunção de fatores, iremos expor em seguida alguns aspectos determinantes desse potencial, que particularmente me parece possuir elementos reflexivos que podem ser interessantes no âmbito de nossas atividades e preocupações.

Num recorte pessoal, os 5 nomes centrais da “antiarte e da poesia por outros meios” são:

- 1 – Marcel Duchamp
- 2 – Guy Debord
- 3 – Allan Kaprow
- 4 – Hélio Oiticica
- 5 – Kenneth Goldsmith

Marcel Duchamp

Como já é de domínio geral, dois dos maiores precursores dessa tendência são, sem dúvida, Marcel Duchamp e os artistas do Dadá, que não irei abordar aqui, procurando me ater ao inventor do *readymade* pelo do fato de que a bibliografia do movimento dadaísta ser farta e estar ao alcance de todos.

Em 1913, com a idade de 25 anos, Duchamp especulava: “pode se fazer uma obra de arte que não seja uma obra de arte”? Sem nunca ter acreditado no absoluto, teorias definitivas ou de progresso, ele questionou se a arte poderia ser um dia definida adequadamente, uma vez que a “tradução de uma emoção estética por meio de uma descrição verbal é tão imprecisa como a descrição de medo quando, por exemplo, alguém passa por um susto muito grande.” (GIRST, 2014, p. 21)

Sou contra o termo anti dizia Duchamp, porque ele é um pouco como o ateu na comparação com o crente. E sendo o ateu alguém “tão religioso” quanto o crente, o *antiartista* é tão artista quanto qualquer artista. Já *anartista* seria bem melhor, se eu pudesse mudar isso, do que antiartista. Anartista significa *não-artista* total. Esta seria a minha concepção. Eu não me importo de ser um *não-artista*, dizia Duchamp, que inclusive não iria se importar com a semelhança homofônica entre “anartista” e “anarquista.”

Contudo, como afirmou em 1956, “o niilismo é claramente impossível, pois nada é alguma coisa”.

Além de ter sido um dos maiores precursores no campo, seu maior legado, sem dúvida alguma, foi a invenção dos *readymades*, que virou a arte do avesso, além de ser algo até então inimaginável, influenciando decisivamente nos rumos da arte contemporânea e experimental. Com efeito, declarou que esta técnica “era uma obra de arte sem ter sido feita por um artista. Queria com eles mudar o status do artista, ou pelo menos mudar as normas usadas para defini-lo”. (GIRST, 2014, pp. 155-156)

Dizia também que “a verdadeira finalidade dos *readymades* era a de negar a possibilidade de definir a arte”; e “que nunca pensou em fazer obras com eles e nem expô-las em público”, e que “nunca conseguiu chegar a uma definição que o satisfizesse por completo” (GIRST, 2014, pp. 154-155) o que o que o “moveu de verdade foi o impulso em tentar desacreditar o feito à mão, a busca por escapar do *gosto* e do sentimento artístico de criação divina e do mero prazer visual, utilizando no lugar estratégias do acaso e da estética da indiferença.” (GIRST, 2014, p. 155)

Mais de 100 anos depois (“Roda de bicicleta” é de 1913), apesar do seu caráter subversivo original ter perdido grande parte da sua consistência, muitos desses objetos icônicos ainda exercem uma certa magia sobre corações e mentes irrequietas, mas principalmente nos habilitam a questionar a arte, a história da arte e no que se constitui um artista, características que são intrínsecas à estas ferramentas de busca de estados *supra sensoriais*, como na expressão de Hélio Oiticica.

Foi quase uma iluminação encontrar nas minhas buscas uma espécie de resposta para algo que me parecia quase uma impossibilidade ao terrível paradoxo duchampiano “se se pode fazer um trabalho de arte que não seja uma obra de arte”. Foi quando me deparei com essa interessante sugestão do filósofo e historiador sul-africano Sarat Maharaj:

Para mim, são marcantes as maneiras pelas quais podemos ser capazes de nos envolver com obras, eventos, espasmos, distúrbios que não parecem arte e não contam como arte, mas que são de alguma forma elétricos, nós de energia, atratores, transmissores, condutores de um novo pensamento, de uma nova subjetividade e ação que as obras de arte tradicionais não são capazes de articular. (PRICE, 2020, p. 111)

Quais são essas maneiras veremos além de Duchamp ao longo desse percurso.

Guy Debord

Debord foi o uma espécie de líder dos “Situacionistas”, grupo de vanguarda parisiense dos anos 50 do século passado, que tinha como uma das metas a “superação da arte” por meio da *deriva*, da *psicogeografia* e do *urbanismo unitário*, cujo pivô de agitação era a revolução da vida cotidiana e que talvez mais influíu nos acontecimentos de maio de 68 na França.

Num primeiro momento a “superação da arte” apresentou-se para Debord sob a forma de “Letrismo”, tendo por modelos Lautréamont e o aventureiro e antipoeta Arthur Cravan. Tratava-se dos “Letristas”, grupo de Isidore Isou, poeta oriundo da Romênia que aos 17 anos, em 1946, propõe ao mundo cultural parisiense, ainda o epicentro das inovações mundiais, uma completa renovação não só nas artes como de toda a civilização e do pensamento. Retomando a carga iconoclasta dos dadaístas e dos surrealistas, Isou quer levar até o fim a autodestruição das formas artísticas iniciadas por Baudelaire. No Letrismo de Isou, já se encontra boa parte do espírito que um pouco mais a frente caracterizará Debord e os Situacionistas: “antes de tudo a convicção de que o mundo inteiro deve ser desmontado e depois reconstruído.” (JAPPE, 1999, p. 70). Declara-se morta toda a arte tradicional para passar a vigorar o *détournement* que era uma espécie de colagem ou apropriação, técnica que reaproveita elementos já existentes para novas criações.

Debord, contudo, não se preocupava com a realização de uma nova estética, quer é acabar com a mais recentes das artes. Na sequência, entra em rota de colisão com Isou e seus adeptos, repudiando-os pela sua idolatria da “criatividade”, que considerava um perigoso idealismo. Acusa-os de serem demasiado positivos e demasiado artistas.

Da dissidência com os Letristas fundam, primeiro, a “Internacional Letrista” (I.L.) no final de 1952, numa época em que parece esgotada qualquer veia inovadora, para alguns anos depois, precisamente em 1957, fundarem a “Internacional Situacionista” (I.S.), propondo a busca experimental por novas formas de arte e vida, que, juntamente com o *détournement*, que como vimos trata-se de um desvio de finalidade, a *deriva* (errância) e o *urbanismo unitário* (a fundação de novas cidades com vista a novas invenções de comportamentos) conferiam ao movimento um sentido inovador e revolucionário.

Seu conceito-chave é a “construção de situações”, que não pode ser realizada pela afirmação de dogmas e sim pela busca e pela experimentação, que se resume principalmente à ideia da “superação da arte”. Com relação às suas contestações, diziam que “dado que o progresso eliminou todos os

entraves à realização dos desejos a arte perde a sua função, pois esta é, de qualquer modo, inferior aos desejos” (JAPPE, 1999, p. 81), concepção altamente discutida por seus críticos da época. Conclamam, de uma maneira até mais intensa do que Duchamp, por uma unidade da arte e vida, “não para reduzir a arte à vida, como existente, mas para elevar à vida ao que a arte prometia”. (JAPPE, 1999, p. 82). Afirmavam que se a poesia, como queriam os Surrealistas, estava extinta nos livros, agora ela existia na forma das cidades, “estava estampada nos rostos”. (JAPPE, 1999, p.82).

Mas, no lugar de criar formas inteiramente novas, e aí se encontra a sua importância histórica, querem retomar elementos já existentes para dispô-los de modo distinto. A esta técnica do “reemprego”, q remonta à colagem dadaísta e às citações deformadas, chamam, como vimos seguidamente, *détournement* (“desvio”), mas também “subtração” ou “sequestro”. Trata-se de uma “reutilização” que adapta o original a um novo contexto, e é uma forma de superar o culto da originalidade. Para a consecução dessas novas formas utilizam-se de produtos os mais insignificantes, como a publicidade, os quadros kitsch, que reproduziam, os desenhos animados q eram compostos com novas legendas etc. Os filmes de Debord eram construídos exclusivamente à partir de fragmentos de outros filmes. Num sentido mais amplo na concepção social de Debord, “todos os elementos para uma vida livre, tanto na cultura como na técnica, já estão presentes, já são pré-existent, é necessário apenas modificar o seu sentido e organizá-los de modo diferente”. (JAPPE, 1999, p. 85).

Na sua intensa crítica aos valores consagrados, prossegue afirmando que não há mais lugar para a obra de arte que tende à “fixação da emoção” e à “duração”. A arte não deve mais expressar as paixões do velho mundo, mas contribuir para inventar novas paixões: no lugar de traduzir a vida, deve ampliá-la.

Os objetivos dos Situacionistas não se limitavam, pois, a uma revolução puramente política nem a uma revolução puramente cultural. Projetavam a formação de uma nova civilização e de uma real mutação antropológica. No seu auge, 1958 – 1961, todas as suas atividades são colocadas sob o signo da experimentação e do afastamento, com ênfase no abandono de toda obra que visa a durar e ser conservada como mercadoria de troca, não para substituí-la por uma “arte sem obras”, como o happening ou a performance, mas “por uma (anti)arte anônima e coletiva, uma ‘arte do diálogo’, que pudesse superar a dicotomia entre momentos artísticos e momentos banais: o comportamento como verdadeiro princípio!” (JAPPE, 1999, p. 94).

Allan Kaprow

Que eu cognominei carinhosamente de AK-47, é conhecido como o criador do *happening*. Desde 1958, quando realizou os primeiros *environments* (instalações-ambientes), sua ação como artista passa a ser uma proposição de integração de espaço e materiais em que o visitante é envolvido, numa relação em que o espectador assume a cocriação. Tendo estudado com John Cage trabalhou com Nam June Paik e com o grupo Fluxus, e, assim como Wolf Vostell, outro fluxista célebre, via íntima relação entre arte e vida.

Segundo Kaprow, em seu seminal ensaio *A educação do não-artista - Parte I*, de 1971, “como meta humana e como ideia, a arte está morrendo - não apenas porque ela opera dentro de convenções que deixaram de ser férteis, mas porque preservou suas convenções e criou um cansaço crescente em relação a elas”.

Então, qual seria, afinal, a saída? Kaprow sugere que:

O primeiro passo prático nessa direção seria evitar todos os papéis estéticos, abandonar todas as referências de sermos artistas, de qualquer tipo. Claro, prossegue na sua proposição, ao se partir da arte em si significa que a ideia de arte não pode ser facilmente eliminada (mesmo que alguém sabiamente nunca profira a palavra). Mas é possível deslocar com astúcia toda a operação ‘não artística’ para longe de onde as artes habituais se reúnem, para se tornar, por exemplo, um executivo de finanças, um ecologista, um dublê, um político, um vagabundo da praia. Nessas diferentes capacidades, os diversos tipos de arte discutidos operariam indiretamente como um código que, ao invés de programar um curso específico de comportamento, facilitaria uma atitude de ludicidade deliberada em relação a todas as atividades de profissionalização, muito além da arte. (...) Segue que as convenções de pintura, música, arquitetura, dança, poesia, teatro e assim por diante podem sobreviver em uma capacidade marginal, como pesquisas acadêmicas, como o estudo do latim, por exemplo. Além desses usos analíticos e curatoriais, todo signo aponta para sua obsolescência. Da mesma forma, galerias e museus, livrarias e bibliotecas, salas de concerto, palcos, arenas e locais de culto serão limitados à conservação de antiguidades, ou seja, ao que foi feito até agora em nome da arte. (KAPROW, 2003, p. 221)

E completa dizendo que:

o artista experimental de hoje deveria ser o artista esvaziado de arte, evitando praticamente todos os elementos convencionais que poderiam fazer alguém se lembrar de arte. O não-artista, ele conjectura, não faz arte real, mas o que ele chama de arte como vida: eu acho que isso é bem mais interessante do que criar novos trabalhos, fazer coisas artesanais, mesmo as conceituais. (KAPROW, 2003, p. 222)

E por final, ele acaba exortando com a sua emblemática frase:

Artistas do mundo, larguem o meio! Vocês nada tem a perder além de suas profissões
(KAPROW, 2003, p. 226)

Um provocante contraponto para o aparente impasse que as propostas kaprowianas conduzem, é aquele em que me parece que o “ideal” seria considerarmo-nos “pseudo-artistas”, ou seja, algo que me parece uma atividade que vai mais ao encontro de todos que contestam o sistema da arte e as formas como nos apresentam à ele. Pois uma coisa é certa, a maioria de nós não possui o talento e a maestria dos gênios, e creio mesmo que muitos nem querem tê-lo uma vez que não queremos nos sobrepor a outrem, pelo contrário, me parece que hoje nos interessa nos aproximarmos de uma forma mais humana uns dos outros, desmistificando o talento exclusivista e enveredando por uma “pseudo-arte” que como na famosa frase de Lautréamont “seja uma poesia feita por todos e não por um” (WILLER, 1997, p. 311)

Hélio Oiticica

Segundo o crítico e historiador norte-americano Thomas McEvilley, em seu seminal *The Triumph of the Anti-art* (2005), em 1966 o artista brasileiro Hélio Oiticica começa utilizando o termo em seus manifestos.

Com efeito, afirma HO que

a antiarte responde à necessidade coletiva de atividade criativa latente e que pode ser ativada de certa forma pelo artista. As posições metafísicas, intelectuais e estéticas tornam-se assim invalidadas - não há nenhuma proposta de elevar o espectador à um nível de criação, a uma “meta-realidade”, ou de impor-lhe uma “ideia” ou “modelo estético” que corresponda a esses conceitos de arte, mas para dar-lhe uma oportunidade simples de participar, para que encontre aí algo que queira realizar. (OITICICA, 1986, p.77)

O que o artista propõe é, portanto

uma realização isenta de premissas morais, intelectuais ou estéticas – e a antiarte está isenta delas –, uma posição simples do ser humano dentro de si mesmo e em suas possibilidades criativas vitais. ‘Não encontrar’ é uma participação igualmente importante, pois define a liberdade de ‘escolha’ a quem quer que seja proposta a participação. A obra do artista, em quaisquer aspectos fixos que possa ter só toma sentido e se completa pela atitude de cada participante - é ele quem lhe atribui os significantes correspondentes: algo é antecipado pelo artista, mas os significantes atribuídos são possibilidades imprevistas, geradas pela obra - e isso inclui a ‘não participação’ entre as suas inúmeras possibilidades. Não se levanta a questão de saber se a arte é ‘isso’ ou ‘aquilo’, ou se deixa de ser: não há definição do que seja arte. Existe tal liberdade de meios que o próprio ato de ‘não criar’ já conta como uma manifestação criativa”. (OITICICA, 1986, p. 77)

Para HO, a expressão mais completa de todo esse conceito é, como se sabe, a formulação “que chamei de “Parangolé”, um definitivo pacto com o que defino “obra-totalidade”. Passei então a chamar doravante de Parangolé a todos os princípios definitivos aqui formulados, incluindo o da “não formulação de conceitos”, que é o mais importante. Não quero nem pretendo criar, por assim dizer, uma “nova estética antiarte”, visto que isso já seria uma posição antiquada e conformista. Parangolé é a antiarte por excelência; e pretendo estender a prática da apropriação às coisas do mundo que encontro nas ruas, terrenos baldios, campos, o mundo ambiente, coisas que não seriam transportáveis, mas das quais convidaria o público a participar. Isto seria um golpe fatal para o conceito de museu, galeria de arte etc., e para o próprio conceito de “exposição”. Ou o mudamos ou permanecemos como somos: “Museu é o mundo: experiência diária”. (OITICICA, 1986, p. 77)

Kenneth Goldsmith

Num universo onde prevalece a normatividade a experimentação radical é quase invisível, o que não quer dizer que não esteja sendo feita. Ela não promete o paraíso ao produtor de ideias, mas, é quase certo, incita-o a buscar novas sensações e potencialidades. Segundo Cage, Warhol, e especialmente Duchamp, a arte define-se pela luta com o seu passado imediato.

Goldsmith é o criador do site “Ubu”, que abarca as diversas escolas e tendências em arte experimental e de vanguarda desde o início do século XX até os dias correntes. Possui uma frase lapidar para justificar a sua inquietação: “não há nada pior do que ver a arte chafurdar em bugigangas berrantes”. Percebeu que desde a manhã do modernismo, a experimentação é o *mainstream* em arte. Com relação à poesia, declara que se trata de um universo extraordinariamente conservador.

Com um olhar atento, diz que

se você pegar um desses livros de ‘poesia maior’, propositor de aventuras e arrojados, aclamado pela crítica, pares e público, você obtém pouco mais do que o equivalente à primeira pintura moderna: um pouco disjuntivo, ligeiramente dissonante, mas com a representação e as sinceras emoções intactas. Não há desafio nem ofende ninguém. (GOLDSMITH, DWORKIN, 2001, p. 114)

Percebeu que desde a manhã do modernismo, a experimentação é o *mainstream* em arte, entretanto, com relação à poesia, a experimentação é um universo extraordinariamente conservador. Gosta sempre de lembrar o mote do poeta Brian Gysin, que dizia que a Poesia está sempre 50 anos atrás das

Artes Visuais.

Seu moto propulsor é “a não-criatividade” como prática criativa. Diz que podemos ser criativos e originais fazendo coisas “não-criativas” e “não-originais”. Ao deslocar o contexto que suporta as palavras ele remove o significado; assim, as palavras com o seu sentido comum retirado, por mais brilhantes que sejam, se transformam em objetos. Destrói a linguagem, mas ao mesmo tempo remodela-a e reconfigura-a.

Produziu e publicou, entre outros, “O dia”, a transcrição de tudo que saiu na edição do dia 1/9/2000 do jornal “New York Times”.

– Um livro de 600 páginas de tudo o que ele disse ao longo de uma semana (“Solilóquio” – 2001).

– A transcrição dos boletins do Serviço de Meteorologia durante um ano
– “O tempo”, 2005.

Sua prática abarca a *escrita conceitual*, onde a ideia é mais importante do que o texto. A performance de escritor como processo e o “plagiarismo” como conteúdo.

Com relação às estas técnicas, hoje em franca expansão no mundo, iniciadas por Picasso e Braque no longínquo Cubismo, e não só no campo da arte, mas também em outros setores, (como no da educação com o *unschooling*), poderíamos talvez concluir diante de tantas evidências que a *antiarte* ou a *não-arte* em breve irá ter um papel tão preponderante no meio como a *arte-conceitual* teve quando do seu surgimento em meados dos anos 60 e posterior percurso em diferentes épocas no mundo todo.

Gostaria de abrir um parêntesis para dizer que bem antes de entrar em contato com a obra de Goldsmith, utilizei-me, embora timidamente, da técnica da *apropriação*, *pastiche* etc. ainda em 1987, na minha segunda coletânea de poemas, “110/220V”, onde escrevo a partir de transcrições de textos não-poéticos (matérias de jornais, contratos imobiliários, revistas de esportes etc.), que por uma operação de deslocamento passam a adquirir um novo significado e uma nova configuração. E embora as palavras continuassem as mesmas, num novo contexto, passam a oferecer sensações convulsivas anteriormente pouco percebidas.

Nunca esquecendo que pioneiro mor dessa linhagem poética foi Isidore Du-

casse, o Conde de Lautréamont, com o seu fantástico “Cantos de Maldoror”, onde ele transcreve vários trechos da “Divina Comédia” de Dante e de outros autores e alquimistas. Escritores e poetas que também se utilizaram dessa técnica foram Gertrude Stein, James Joyce, T. S. Eliot, William Burroughs, John Cage, Samuel Beckett, os poetas do grupo “L-A-N-G-U-A-G-E” e outros.

Visões paralelas

Deve-se enfatizar que o tema dessa investigação além de controverso é muito pouco discutido no país, e além do material relativo aos “antiartistas clássicos”, quando se os tem, não existe em português uma diversificação ensaística para ser estudada e cotejada como possuem os gêneros mais convencionais. E quando digo convencionais, incluo a arte contemporânea e até muita coisa da arte experimental.

Após uma exaustiva pesquisa, consegui levantar uma ou outra prospecção que trata do fenômeno, e dentre elas escolhi trazer para essa pequena fortuna crítica o de um interessante historiador norte-americano, Thomas McEvelley, que escreveu um livro sobre o tema intitulado *The triumph of the antiart* (“O triunfo da antiarte”). Embora este título seja uma afirmação um tanto duvidosa, tive de considerar que como não temos um leque muito amplo de opções para estudos comparados do tema, achei por bem elencar alguns aspectos da sua tese, que creio poderá servir como reflexão, cotejamento e eventual ampliação da linha que objetivamos discutir.

Afirma McEvelley, que é importante começar esclarecendo o que se entende por antiarte. Relata que

antes do século XX a principal arena do sufixo ‘anti’ era a religião, como nos termos ‘anticristo’ e ‘antipapa’. Seu significado é às vezes ‘oposto’, ‘contra’, e outras ‘em troca’, ‘em vez’, ‘no lugar de’. Um outro exemplo muito conhecido é o termo antítese, que não meramente se opõe a tese, mas que se propõe a substituí-lo. (McEVELLEY, 2005, p. 15)

Podemos notar como sua definição tem procedência ao nos lembrarmos do já tradicional conceito de “contracultura”, que não é uma simples oposição a cultura, mas uma outra visão dela, uma sem os vícios daquela que comumente nos impingem, mas que, apesar disso, incorporou elementos da cultura tradicional, embora procurando dar-lhe um caráter mais humano, mais consciente e libertário.

Assim, numa abordagem inicial, diz-nos o autor, que antiarte “é um termo que tenta, a priori, expressar inconformismo, ou no mínimo retratar um estado de coisas bastante controverso e que necessita veementemente ser discutido”. (McEVELLEY, 2005, p.17):

Na arrasada por guerras primeira metade do século XX (1900 – 1950)”, [prossegue o estudioso], o prefixo foi extraordinariamente produtivo, tendo o palco da luta passado da religião para a política cultural, indo em seguida ao encontro da arte, isso mais especificamente por volta de meados do século XX. Mas essa mudança começou ainda lá atrás, no início do XIX, quando a arte foi gradualmente substituindo a religião como principal canal de adoração, e culminou na geração após a Segunda Guerra Mundial. Durante este período, o significado da palavra mudou gradativamente daquele de oposição para o de troca. Assim, a ideia, o entendimento de oposição simples, em parte deu lugar ao da troca, e também o valor cognitivo mudou de uma rigorosa negação para um positivo ambíguo. (McEVELLEY, 2005, pp.15-16)

Em torno de 2ª Guerra Mundial e imediatamente depois”, prossegue McEvelly,

o uso desse poderoso e perturbador prefixo se espalhou pela cultura. O termo ‘antiliteratura’ por exemplo, foi usado pelo Surrealismo em 1935. O poeta Dylan Thomas, em 1939, disse: ‘Eu gosto da ideia de antiliteratura de Henry Miller’, talvez referindo-se à intensa mistura de arte e vida, ficção e jornalismo de Miller (autor de Nexus, Sexus e Plexus). Já numa outra camada de percepção, J.P.Sartre, em 1959, referiu-se a ‘antiromances’, que o filósofo existencialista esclarece que, ‘enquanto ainda pretendem ser romances, fazem uso do romance para desafiar o romance’. O que é senão um antiromance a obra Ulisses de James Joyce? Em conexão com Ionesco encontramos ainda o termo ‘antiteatro’, em 1958, e ‘antipeça’ em 1963. Temos ainda o poeta chileno/argentino Nicanor Parra, que usou o termo ‘antipoema’ em sua célebre coletânea de 1967. (McEVELLEY, 2005, p. 15)

Nas artes visuais”, assevera,

o prefixo começou a ser usado no final da primeira década do século XX com Tristan Tzara, um usuário entusiasmado, tendo ainda se associado a ele os termos antifilosofia e antifilósofo, antihumano, antipsicologia e antidadaísta, isso no seu essencial “7 Manifestos Dadá”, antes de 1920. Em outros escritos em torno desse ano ele ainda vislumbra “anti-objetivo”, “anti-dogmatismo” e “anti-homem”. Com tudo isso, conclui-se que o seu uso parece combinar tanto os significados de oposição como o de troca. Em 1918, na terceira edição da revista Dada, Tzara referiu-se a Picabia como “antipintor”, e em um texto de 1919 sobre o mesmo artista, ele usou a forma adjetiva “antiartístico”. No mesmo ano ele usou a forma nominal “antiarte” em uma descrição de uma noite Dadá. Breton usou a forma nominal “antiarte” em seu “2º Manifesto Surrealista”, de 1930, em uma passagem onde ele aparentemente tenta se distanciar de Tzara. Por fim, o termo “antiarte” acabou não sendo usado nem pelos próprios dadaístas tanto quanto sobre eles gerações depois - embora os dadaístas muitas vezes

falassem sobre a morte da arte, contra a arte, desintegrar e destruir a arte, e assim por diante. Com que frequência, por exemplo, o dadaísta berlinense Richard Huelsenbeck pergunta: “Nós berramos: a arte está morta, viva Dadá! (McEVELLEY, 2005, p. 15)

Então, a antiarte não tem, assim, até pelo menos esse momento, posturas tão contundentes e iconoclastas como poderia transparecer; na verdade, isso é até algo corriqueiro num certo momento da história da arte moderna, tomando conotações mais críticas e radicais somente alguns anos depois.

Isto posto, temos que no termo antiarte no século XX, como conclui o pesquisador,

ambos os significados, ‘contra’ (exemplo: ‘anticristo’) e ‘no lugar de/em troca’ (ex.: ‘antipsiquiatria’) são válidos e aceitos. Assim é que para ser um ‘antipapa’ não é preciso ser um papa, é preciso simplesmente ser contra o papa. Mas, para ser um ‘antipintor’, é preciso primeiro ser um pintor. Um ‘antipintor’ existe dentro da pintura e opera dentro dela de forma a contrariar o que pareceu natural sobre isso. (McEVELLEY, 2005, p. 15)

E finaliza dizendo: Os “antiartistas”, como um autor anônimo escreveu em 1959, ‘são aqueles que em seu trabalho tentaram negar ou romper com todos os cânones concebíveis de estilo, gosto ou convenção que foram estabelecidos pelas práticas de artistas no passado’”. (McEVELLEY, 2005, p. 16)

Referências:

MENEZES, Philadelpho (org.). *Poesia Sonora – poéticas experimentais da voz no século XX*. Educ – São Paulo – SP, 1992.

GIRST, Thomas – *The Duchamp Dictionary* – Thames & Hudson Ltd, London, 2014

JAPPE, Anselm. *Guy Debord*. Tradução de Iraci D. Paleti. Ed. Vozes, Petrópolis, 1999.

PRICE, Seth. *Publishing Manifestos – an international anthology from artists and writers*. Edited by Michalis Pichler. Miss Read, Berlin/The MIT Press, Cambridge, 2019

KAPROW, Allan. *A educação do não-artista – Parte I* (1971), in: Concinnitas, v. 1, nº 4, 2003; Tradução de Carlos Klimick.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Editora Rocco Ltda., Rio de Janeiro – RJ, 1986.

GOLDSMITH, Kenneth, DWORKIN, Craig. *Against expression.: an anthology of conceptual writing*. Northwest University Press – Illinois, 2011.

McEVELLEY, Thomas. *The triumph of the antiart*. McPherson & Company – New York, 2005

Recebido em 20 de março de 2022 e aceito em 05 de maio de 2022.

Este é um artigo publicado em acesso aberto sob uma licença Creative Commons



SOMOS, FOMOS, ESTAMOS OU SEREMOS?

Clarisse Tarran^I

Resumo: SOMOS, FOMOS, ESTAMOS OU SEREMOS? é um texto da artista Clarisse Tarran que aborda a necessidade de não linearidade na construção narrativa de movimentos da história da arte e da urgência de crítica ao sistema atual nas artes visuais brasileira.

Palavras-chave: *Semana de Arte Moderna. Semana de 22. Modernismo. Arte Brasileira.*

Are we, were, are we or will we be?

Abstract: ARE WE, WERE, ARE WE OR WILL WE BE? is a text by the artist Clarisse Tarran that addresses the need for non-linearity in the narrative construction of art history movements and the urgency of criticizing the current system in Brazilian visual arts.

Keywords: *Week of Modern Art. Week of 22. Modernism. Brazilian Art.*

^I Clarisse Tarran, 1968, Brasília - DF (BRASIL) é artista multimídia com exposições no Brasil e exterior, programadora visual, fotógrafa e artista-curadora. Cursou (incompleto) Comunicação Visual na PUC RIO (1987-1989) e frequentou diversos cursos de arte da EAV do Parque Lage – RJ. Sócia - fundadora da galeria Durex Arte Contemporânea (2007-2011). Assistente de direção da EAV, Escola de Artes Visuais do Rio de Janeiro (1990-1994) e orientadora no Polo Experimental do Museu Arthur Bispo do Rosário - RJ (2016). Com quatro individuais, já participou de mais de 70 coletivas. Sua obra é formalizada em objetos, fotografia, desenhos, gravuras, vídeos, performances, video performances e instalações. E-mail: clarissetarran@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0436-8211>. Rio de Janeiro, BR.

Provocada a escrever acerca do centenário da Semana de Arte Moderna em um contexto contemporâneo, me abstenho de algo que adicione mais um texto de disputas sobre autoria e ousadia de A ou B, no Rio ou em SP, já sendo irritante com algumas rimas ou mesmo duvidando da relevância de fulano de Andrade ou Sicrana Amaral. Até porque, sou uma artista que não vem da Academia, o que me permitiria uma análise profunda que abarcasse uma mínima justiça histórica e/ou circunstancial.

Olhando para o cenário das artes visuais que habito, na segunda década do século XXI, ousaria dizer que o *zeitgeist* de Hegel, sobe encima do muro quando fala da linearidade ou de uma visão monocórdica, processo usual na descrição da história e dos títulos dados a eventos, lhes conferindo o caráter de absolutos, únicos, de vanguarda. E no decorrer dos séculos ainda persistem as `gavetas` em um tempo em que o borrar, extrapolar as margens, sobrepor as camadas, pensar na ordem do caos, entre outras misturas é, a meu ver, a tônica mais adequada ao real. O pensar de forma multidimensional, fractal, quântica urge, diria até, ruge, gritando aos ares do tempo, que enterrem de uma vez por todas a dualidade, o bem e o mal, o bandido e o herói, essa desgraça que nos afeta diária e diretamente, ainda como forma de controle. Falarei adiante.

A Semana de 22 ocorrida entre as duas grandes guerras mundiais, 44 anos após a abolição da escravidão, na bandeirante cidade de São Paulo, para mim é apenas um evento organizado e bem divulgado, a *posteriori* ou não (vide as polêmicas trazidas por Ruy Castro e respondidas por muitos). Um marco no que tange seus elementos construtivos, como o palco de um aristocrático *Theatro* Municipal, elegantes artistas de ternos caros, intelectuais e seus chapéus e suas fumaças pensantes reproduzindo no ar tropical, um tal *lair du temps* europeu, a quem bebiam e combatiam simultaneamente (?). Transportar uma aclamada vanguarda estrangeira para um país geralmente duas ou 3 décadas, atrás das colônias em (r)evoluções culturais, sempre requer rupturas, ainda que apenas tertúlias nas sombras ou declamação de poesia na mesa de um bar ou até mesmo chocar um escritor como Monteiro Lobato a ponto de criar uma crítica extrema e destrutiva como fez com a exposição de Pintura Moderna de 2017 de Anita Malfatti, chamada de gota d'água para a realização da Semana de 22. Lembrando que a ironia do destino os coloca dentro do mesmo movimento para a eternidade. O Modernismo se estende por pré, primeira, segunda e terceira fase, alcançando ainda nossos calcanhares 100 anos depois, em beliscos alternados que insistem em nos lembrar de quem ainda somos no cenário, ou melhor seria dizer, no rolê. Semana na qual o movimento foi mais forte na literatura, o que, no entanto, possibilita uma contaminação geral para outras áreas. Sendo uma artista que nasceu em Brasília, vive no Rio e adora São Paulo e pra lá vai com frequência,

posso afirmar que amo o jeito carioca de flunar e criar dentro do caos e amo o jeito paulista de se organizar e se comprometer. Então vejo pontas de inveja na sapiência, ainda que arrogante, nessa promoção póstuma. Embora também concorde que SP precisa se lembrar que sem a arte do restante do país, seus salões públicos e privados estariam, por assim dizer, esvaziados.

Voltando à questão da visão linear, podemos lembrar que quando um povo começa a usar uma ferramenta de pedra em uma praia qualquer na pré-história, outro sujeito do outro lado do oceano pode estar fazendo o mesmo. Me causa espécie achar que a brasilidade foi introduzida na cultura brasileira como um movimento da elite cultural da semana de 22. Jogamos Lima Barreto, Machado e Assis, Afonso Arinos, Euclides da Cunha e outros aonde? Sim, temos o Pré modernismo. A linha. Antes, durante e depois. Olhemos então para a imagem do DNA, nosso tijolo biológico primeiro. Hélices de fitas que se entrelaçam e agora enxergamos então a possibilidade dos tais eventos quânticos em sua estrutura 3D. Toda história deve ser recontada. Toda história do Ocidente precisa ser revista. A tecnologia para arqueologias avança a cada dia. Podemos ver construções embaixo de florestas e textos que foram apagados. A noção de que os maias não tinham escrita se foi, ao percebermos que a escrita desse povo originário se dava em 3D, com fios e nós. Mas o patriarcado continua a narrar suas conquistas em falas `antropofálicas` arcaicas. São tempos extremos da volta do ódio pela identidade do outro em diversas camadas. Somos tão atrasados quanto adiantados. No mesmo jornal podemos ler um massacre em família ou a descoberta de uma nanotecnologia que medica a célula. Que venham outros manifestos.

Posto isso, para embaralhar tudo que disse anteriormente, provando assim meu dodecaedro de possibilidades em meu cinto de inutilidades, toda essa variedade de vetores tem se ausentado frequentemente em alguns aspectos da idosa arte contemporânea, as noções formais da paralela arte moderna que caminhou insistente até certo momento. Tenho vivenciado como artista que atua em diversas *midia*, a quase incompreensão ou até mesmo descarte de aspectos estéticos anteriores, da composição ao conhecimento de uma técnica, uma tecnologia qualquer, posicionando no topo da fatura da obra de arte, o discurso, a fala. Bom, você poderia dizer que a arte conceitual faz isso. Faz ? Fiquei vesga aqui pensando em um Canto do Cildo, dos desenhos do projeto em blocos quadriculados, passando pelas serigrafias com suas variedades geométricas até as esculturas penetráveis dos mesmos em escala humana. Camadas e camadas.

Dito isto, chego ao que realmente queria desde o começo. Cabe tanta comemoração assim neste momento da Cultura brasileira? Sem querer excluir

a devida e necessária memória, onde estamos 100 anos depois? Não deveríamos estar imersos em novas rupturas e questionamentos? Nos últimos 3 anos fui censurada mais de 3 vezes em instituições do Estado. As instruções chegavam em forma de avisos de regras da casa. Nada de política, nada de corpos nus. De pessoas que certamente tiram suas selfies cafonas ao lado de `estátuas` romanas peladinhas nos Museus quilométricos que frequentam por uma meia tarde. A vergonha de não se dar mais nada a um artista em uma exposição, uma vez que ele está fornecendo a obra, nem mesmo o velho kit básico (transporte, gráfica, montagem, assessoria de imprensa e seguro) continuam não só sendo para os consagrados, como agora não há nenhum constrangimento mais em editais e convites onde continuamos bancando a existência das instituições culturais brasileiras. Nada de pró labore, nada de tratar bem artista, nada de liberdade de expressão. Cem anos depois da tal ruptura com o tradicionalismo aqui estamos. Temos ruínas pela frente em um país onde a presidente do IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) ameaça tacar fogo no patrimônio sem sequer exonerada por esta fala e um ator medíocre e amante de armas desfila pela repartição com sua pistola e se senta na cadeira da rebaixada Secretaria de Cultura. Para mim fica difícil imaginar que os artistas eram tão modernos e vanguardistas em 1922 em uma linha de tempo que atualmente nos leva pro século XV ou XII. Mais uma vez me vem as fitas do DNA, girando e se entrelaçando, mas agora como a hélice de uma máquina de moer. Estamos vivendo ainda uma pandemia sendo varrida pra baixo do tapete por uma possível guerra mundial, com possibilidades de bombas nucleares além das supersônicas e tais, com narrativas ocidentais róliudianas, dentro de um governo de discurso fascista e destrutivo desgovernando o país. Artistas e agentes culturais estão passando necessidades de diversas formas. Eu prefiro olhar pro que aconteceu nesses cem anos depois do proclamado modernismo. Apesar de não haver consenso sobre o início da Arte Contemporânea, em 2017 fez cem anos do advento do urinol de Duchamps, para muitos um marco histórico. Pouco se falou.

E sim, artistas tem ainda antenas enormes, sempre alvo de mutilações convenientes aos podres poderes, ainda incomodamos com a liberdade de nossos corpos e palavras. Mas o belo ainda é o must nas paredes consumidoras, ainda escutamos a clássica dúvida: Você faz pintura ou escultura? Herdeiros e jovens ainda estão um passo adiante no sucesso. Então fica a pergunta no ar: Fora do meio, já somos Modernos?

Recebido em 20 de março de 2022 e aceito em 27 de abril de 2022.

Este é um artigo publicado em acesso aberto sob uma licença Creative Commons



O medo dos outros¹

Eduardo Viveiros de Castro²

Resumo: Pierre Clastres perguntava, em um artigo publicado em *A sociedade contra o Estado*: de que riem os índios? Pergunto, por analogia: e de que eles têm medo? A resposta é, em princípio, simples: eles riem e têm medo das mesmas coisas, aquelas mesmas apontadas por Clastres – coisas como jaguares, xamãs, brancos e espíritos, isto é, seres definidos por sua radical alteridade. E eles têm medo porque a alteridade é objeto de um desejo igualmente radical por parte do Eu. Esta é uma forma de medo que implica necessariamente a inclusão ou a incorporação do outro ou pelo outro como forma de perpetuação do devir-outro que é o processo do desejo nas socialidades amazônicas. Partindo de um mito taulipang sobre a origem do ânus (órgão que costumamos associar ao medo), também um mito da especiação e, no caso, da origem das diferentes corporalidades, o artigo envereda por uma discussão em torno do “perspectivismo ameríndio”, passando por mais uma analogia, desta vez entre os perigos da sujeição envolvidos nos encontros sobrenaturais e a experiência do indivíduo moderno perante o Estado. A questão que emerge é como, nos regimes perspectivistas, é possível se deixar investir pela alteridade sem que isto se torne um germe de transcendência.

Palavras-chave: *Perspectivismo ameríndio. Sobrenatureza. canibalismo. Medo.*

1 Este é o texto, muito pouco modificado, de uma conferência temática (keynote speech) pronunciada em Toronto, em 2007, e novamente em Tóquio, em 2010. Beatriz Perrone-Moisés teve a gentileza de traduzi-lo, visto que diversas atrapalhadas de agenda atrasariam demais sua tradução pelo autor. O qual agora se pergunta, embaraçado, se, depois desse primeiro autoplágio nipo-canadense, justifica-se um segundo, visto que, com a exceção talvez exclusiva do desvio pelo mito de Pu’iito, nenhuma parte substantiva do que se lerá é inédita em português; o texto repete considerações presentes em numerosos artigos e entrevistas onde exponho o tema do perspectivismo ameríndio. A decisão de (re)publicá-lo assim mesmo, nesta forma de um apanhado apressado de trechos dispersos de outros trabalhos, se justifica pelo contexto e a intenção que são o de uma homenagem a Pierre Clastres. Pois a evocação do nome de Clastres é suficiente — ao menos o espero — para conectar esses membra disjecta de um modo relativamente novo, ao assinalar a dívida que a teoria do perspectivismo, essa “cosmologia contra o Estado”, tem para com a obra do etnólogo gascão.

2 Etnólogo americanista, com experiência de pesquisa na Amazônia. Doutor em Antropologia Social pela UFRJ (1984). Docente de etnologia no Museu Nacional/UFRJ desde 1978. Professor titular de antropologia social na UFRJ desde janeiro de 2012. Membro da Equipe de Recherche en Ethnologie Américaniste do C.N.R.S. (hoje incorporada ao Laboratoire d’Ethnologie et Sociologie Comparative ? CNRS/Nanterre) desde 2001. Simón Bolívar Professor of Latin American Studies na Universidade de Cambridge e membro de King’s College/Cambridge (1997-98); Directeur de recherches no C.N.R.S. (1999-2001). Professor-visitante nas Universidades de Chicago (1991, 2004), Manchester (1994), USP (2003), UFMG (2005-06). Prêmio de melhor tese de doutorado em Ciências Sociais da ANPOCS (1984); Médaille de la Francophonie da Academia Francesa (1998); Prêmio Erico Vanucci Mendes do CNPq (2004); Ordem Nacional do Mérito Científico (2008); Doutor Honoris Causa pela Université de Paris Ouest Nanterre La Défense (2014) e pela Universidad Nacional de Córdoba, Argentina (2019). Membro da Academia Brasileira de Ciências desde 2019. Coordenou o Projeto Pronex “Transformações indígenas: os regimes de subjetivação ameríndios à prova da história” (2004-06). Foi coordenador do Núcleo de Transformações Indígenas, grupo baseado no Museu Nacional/UFRJ, e é co-coordenador da Rede Abaeté de Antropologia Simétrica (NAnSi), também baseada no Museu Nacional/UFRJ. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Museu Nacional, Departamento de Antropologia, Quinta da Boa Vista, s/n - S. Cristovão, Rio de Janeiro - RJ, 20940040. E-mail: eviveirosdecastro@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4902-0574>. Lattes iD: <http://lattes.cnpq.br/7248541150222692>. Rio de Janeiro, BR.

The fear of others

Abstract: Pierre Clastres asked, in an article published in *Society against the State*: What do Indians laugh at? I ask, by analogy: what are they afraid of? The answer is, in principle, simple: they laugh and are afraid of the same things, the very things Clastres pointed out - things like jaguars, shamans, whites and spirits, that is, beings defined by their radical otherness. And they are afraid because otherness is the object of an equally radical desire on the part of the "I". This is a form of fear that necessarily implies the inclusion or incorporation of the other or by the other as a way to perpetuate the becoming-other that is the process of desire in Amazonian socialities. Starting from a Taulipang myth about the origin of the anus (an organ we usually associate with fear), which is also a myth of speciation and, in this case, of the origin of different corporalities, the article goes through a discussion on "Amerindian perspectivism", passing through yet another analogy, this time between the dangers of subjection involved in supernatural encounters and the experience of the modern individual before the State. The question that emerges is how, in perspectivist regimes, it is possible to allow oneself to be invested by alterity without this becoming a seed of transcendence.

Keywords: *Anti-art. Experimentalism. Disruptive tradition. Non-normative poetry.*

*Estando as coisas assim dispostas,
quanto aos que se levantam, em sua totalidade,
é para seu alimento futuro que dirigem
a atenção de seu olhar, todos eles;
e porque a atenção de seu olhar
se dirige para seu alimento futuro,
são eles que existem, todos eles.*

(Prece mbyá, in Clastres 2003a: 183)

Introdução

“Imagine-se de pé, na tribuna, prestes a dar uma conferência. Sua voz corta o silêncio e você começa. Não há momento de mais puro calafrio existencial”. Com essas palavras, nosso colega Michael Lambek abria uma *inaugural lecture* na LSE, há não muito tempo atrás (Lambek 2007:19). Esta é uma situação a que nenhum acadêmico é estranho, por mais experiente que seja, ou por mais seguro que esteja da qualidade da conferência que vai dar: o medo que nos toma diante do momento, do problema de começar (e que Lambek acaba de resolver para mim!). Se ele/a for antropólogo, talvez lhe venha à mente, neste momento, um outro momento de medo inicial, situado, este, no remoto princípio da série de circunstâncias que o levou a estar de pé na tribuna, ‘agora’:

Imagine-se repentinamente depositado, com todo o seu equipamento à sua volta, sozinho, numa praia tropical próxima a uma aldeia nativa, enquanto a lancha ou bote que o trouxe desaparece no mar (Malinowski 1922:4).

A série, a seqüência é auto-similar — a ontogênese repete a filogênese — uma vez que esse famoso ‘imagine-se’ de Malinowski, ao mesmo tempo em que nos transporta aos angustiantes momentos iniciais de nosso próprio trabalho de campo, marca também a instauração histórica da própria idéia de trabalho de campo na disciplina antropológica, seu momento narrativo originário, e, portanto, radicalmente imaginário. Por isso destaco o “imagine”, nas duas citações acima — devido à conexão intrínseca entre medo, origem e imaginação. Como sabemos, é necessário um mínimo de imaginação para se ter medo. Mesmo os chamados medos instintivos, os “medos animais”, não são senão atos de imaginação entranhados no etograma da espécie por um doloroso aprendizado originário, imemorial, como nos ensinaram Friedrich Nietzsche e Samuel Butler. Pois é preciso aprender, ter aprendido, a ter medo. Aprendi, por exemplo, recentemente, a ter medo do medo que sentem de mim, quando manifesto a intenção de atravessar algumas das múltiplas

fronteiras fractais que constituem a ecologia geopolítica do presente. (Deixei de ter medo de avião, e passei a ter medo de aeroporto.) Se a fronteira é, de várias maneiras, o lugar do perigo e do medo por excelência, está claro hoje que o mundo contemporâneo pode ser tudo, menos um mundo sem fronteiras — a famosa “fronteira final” de *Star Trek* é a molecularização universal da fronteira. Para lembrar uma distinção de Crapanzano (2003: 14), hoje todo lugar é fronteira (*frontier*), isto é, uma borda (*border*) ou limite que *não pode* ser cruzado. Imagine-se então o medo que é viver hoje no “centro” de um mundo que é só fronteira e termo, horizonte e clausura. O fim do mundo passa a estar em toda parte, e seu verdadeiro centro, em lugar nenhum. O que vem a ser o inverso da definição clássica de infinito. Onde se conclui que nos aproximamos — como limite — do zero antropológico.

Mas é possível rir de alguns medos, e mais ainda, de algumas imaginações. Com efeito, se há uma idéia que hoje pode ser considerada como literalmente ridícula, em sua mistura de ingenuidade e presunção, esta consiste na crença de nossos ancestrais imediatos, os modernos, segundo a qual o avanço da técnica e da ciência, o desvelamento dos mistérios do cosmos e do organismo, o incremento do livre comércio de coisas, pessoas, e idéias, a difusão do letramento e do estado de direito — em uma palavra, o Progresso —, iria dissipar o estado de pavor infuso em que viviam nossos ancestrais mais distantes (ou nossos contemporâneos pré-modernos). Como se sabe, eles viviam morrendo de medo: medo dos outros humanos, medo da natureza, medo da morte, medo dos mortos, medo do novo, medo de tudo. A luz da razão, vindo dissipar as trevas da superstição e seus terrores imaginários, e a ciência, vindo diminuir a impotência dos humanos frente aos perigos reais do mundo, iriam finalmente nos fazer aceder a um estado de sereno destemor, um estado de segurança e de conhecimento. Nada temeremos, porque tudo compreenderemos; e o que se puder prevenir, preveniremos.

Não é preciso lembrar como essa profecia, hoje, vê-se incessante e tragicomicamente desmentida. Os medos reais que os outros teriam de seus monstros imaginários deram lugar a uma proliferação espantosa, entre nós, de medos imaginários de monstros reais. Digo medos imaginários no sentido de que são medos gerados e geridos por uma gigantesca economia política da imagem, o “modo cinematográfico de produção” que define o capitalismo tardio (Beller 2006) — e falo que os medos, apenas, são imaginários, já que os monstros e os perigos, estes são perfeitamente reais, isto é, escapam constantemente às imagens. Começamos mesmo a definir nossa civilização como um verdadeiro Sistema do Medo — a “sociedade de risco” de Ulrich Beck (1992), organizada em torno do risco que ela própria cria: uma sociedade com medo de si mesma (creio que é a isso que chamam

modernização reflexiva), de sua capacidade de aniquilar suas condições de existência. Parece que a Razão, ao se disseminar, aumentou brutalmente as razões para se ter medo. Se não é que tornou-se ela mesma aquilo que se deve temer.

E dávamo-nos ao desfrute de ironizar complacentemente o medo que teriam os pobres primitivos: medo dos outros homens, medo das forças naturais... Logo nós¹, que vivemos em perpétuo pânico — justificado, eu diria — diante dos ferozes imigrantes do quarto mundo e do inexorável aquecimento do mundo todo. Uma prova inesperada da tese de Latour: realmente, doravante, jamais teremos sido modernos.

Mas não pretendo usar os minutos que me restam para entretê-los com imagens desses medos familiares. Em vez disso, gostaria de falar um pouco sobre uma outra “sociedade de risco” — de uma sociedade de risco em todo um outro sentido; de um sentido completamente diferente em que o risco pode ser vivido: não como ameaça às condições de existência de uma forma social, mas como sua condição existencial de possibilidade; sua razão de ser, em suma, ou antes, seu modo de devir. Gostaria de falar, em suma, sobre as formas do medo nas sociedades nativas da Amazônia, ou, melhor ainda, sobre uma outra forma de se relacionar com o medo exemplificada por estas sociedades.

Pierre Clastres perguntava, em um belo artigo publicado em *A sociedade contra o Estado* (Clastres 2003b): de que riem os índios? Pergunto, por analogia: e de que eles têm medo? A resposta é, em princípio (sempre só em princípio...), simples: eles riem e têm medo das mesmas coisas, aquelas mesmas apontadas por Clastres — coisas como jaguares, xamãs, brancos e espíritos, isto é, seres definidos por sua radical alteridade. E eles têm medo porque a alteridade é objeto de um desejo igualmente radical por parte do Eu. Esta é uma forma de medo que, muito longe de exigir a exclusão ou desaparecimento do outro para que se recobre a paz da auto-identidade, implica necessariamente a inclusão ou incorporação, *do* outro ou *pelo* outro (*pelo* também no sentido de ‘por intermédio do’), como forma de perpetuação do devir-outro que é o processo do desejo nas socialidades amazônicas.

1 Quando me dirijo a uma platéia do hemisfério norte, costumo incluir-me no escopo da primeira pessoa do plural, por cortesia com os anfitriões. É preciso solidarizar-se com os desamparados.

Sem o influxo perigoso das forças e das formas que povoam o exterior do socius, este fatalmente falece, por carência de diferença. Para poder viver a seu gosto — “viver bem”, como se diz que os índios gostam de dizer —, é preciso primeiro gostar de viver perigosamente.

Pudenda origo

Comecemos de novo. Se, como dizia Nietzsche, todo começo histórico é baixo, ou vil, então faz sentido começar por baixo — pelo estrato corporal ínfimo, o “baixo corporal” no sentido bakhtiniano. Recomeço então por um venerável provérbio brasileiro — ibérico, creio —, que reza, *mirabile dictu*: “Quem tem cu tem medo”. O que ele significa não é totalmente consensual. Já me deparei com algumas hipóteses extravagantes (na internet, onde mais?), sobre por exemplo a necessidade de se estar constantemente alerta para o risco de estupro sodomítico etc. Pessoalmente, nunca o ouvi usado nesse sentido sexualmente paranóico. O que o provérbio sublinha, em verdade, é a comum *condição* humana constituída pela implicação suficiente entre ser provido anatomicamente de um ânus e ser sujeito à emoção do medo. Suponhamos que isto seja uma maneira de dizer que o medo, como o ânus, não é algo de que devamos nos orgulhar, nem sair pavoneando por aí, mas que nem por isso deixa de ser algo que não podemos negar que temos, e que desempenha a função humilde, mas indispensável de válvula de escape nos apertos da vida. Essa profunda definição do medo por sua correlação justapositiva com uma condição anatômica² literalmente *fundamental* é, note-se, desmarcada do ponto de vista do gênero. O ânus é aquela “parte íntima” indiferentemente compartilhada por masculinos e femininas; ter culhões, quando bate o medo, não faz qualquer diferença... E desmarcada também do ponto de vista da espécie, visto que o ânus (ou equivalente) é parte dos principais, senão de todos os planos corporais do reino animal. Isso sugere uma imagem do medo como afeto essencialmente democrático: orgânico, corpóreo, animal, universal. Todos temos medo de alguma coisa. Por exemplo, e talvez antes de mais nada, da boca do inimigo, isto é, dos animais predadores de nossa espécie:

2 Melhor dizendo, fisiológica; o provérbio alude talvez à contração ou relaxamento súbitos do esfíncter anal em situações de pavor.

Os Arawak [da região da Guiana] possuem um ditado, “*hamáro kamungka turuwati*” (lit. “cada coisa tem [seu próprio] tigre [jaguar]”), como um lembrete para o fato de que devemos ser circunspectos e estar sempre em guarda, pois há sempre algum inimigo rondando” (Roth 1915: 367).

Mas se quem tem cu tem medo, nem sempre todos dispusemos deste órgão tão conveniente. Há um mito de origem do ânus, contado pelos índios Taulipang da Guiana, registrado em 1905 por Koch-Grunberg³, que vale a pena contar. Ele vai nos reconduzir ao medo por vias transversas.

Pu’iito, como as pessoas e os animais receberam o seu ânus

Antigamente, os animais e as pessoas não tinham ânus para defecar. Acho que defecavam pela boca. Pu’iito, o ânus, andava por aí, devagar e cautelosamente, peidando no rosto dos animais e das pessoas, e depois fugia. Então os animais disseram: “Vamos agarrar Pu’iito, para dividi-lo entre nós!” Muitos se juntaram e disseram: “Vamos fingir que estamos dormindo! Quando ele vier, vamos pegá-lo!” Assim fizeram. Pu’iito veio e peidou na cara de um deles. Então correram atrás de Pu’iito, mas não conseguiram pegá-lo e ficaram para trás.

Os papagaios Kuliwaí e Kaliká chegaram próximos de Pu’iito. Correram muito. Finalmente o pegaram e o amarraram. Então vieram os outros, que tinham ficado para trás: a anta, o veado, o mutum, o jacu, o kujubim, o pombo... Começaram a reparti-lo. A anta pediu logo um pedaço para ela. Os papagaios cortaram um grande pedaço e o jogaram para os outros animais. A anta imediatamente o pegou. Por isso ela tem um ânus tão grande.

O papagaio cortou para si um pedaço pequeno, como lhe era adequado. O veado recebeu um pedaço menor que o da anta. Os pombos tomaram um pedaço pequeno. Veio o sapo e pediu que lhe dessem também um pedaço. Os papagaios jogaram um pedaço na sua direção, o qual grudou nas suas costas: por isso o sapo ainda hoje tem o ânus nas costas.

3 In “Mitos e Lendas dos Índios Taulipangue e Arekuná”, de Theodor Koch-Grünberg, trad. de Henrique Roenick e revisão de M. Cavalcanti Proença, *Revista do Museu Paulista* NS vol. VII, 1953. Transcrito da nova edição, revista por Sérgio Medeiros em colaboração com Rafael Lopes Azize, publicada em Medeiros 2002: 101-102. Este mito é o M524 de *A Origem dos Modos à Mesa* (Lévi-Strauss 2006: 428). E, como se sabe, “puíto”, já anatomizado, é uma presença fugaz mas muito incisiva no *Macunaíma* de Mário de Andrade, livro centralmente inspirado nessa coletânea de Koch-Grünberg.

Foi assim que adquirimos nossos ânus. Se hoje não o tivéssemos, íamos ter que defecar pela boca, ou então arrebentar.

Koch-Grünberg (in Medeiros 2002: 57) faz o seguinte comentário a essa história: “Pu’iito é, com certeza, a personificação mais esquisita de que se tem memória”. Observação que só pode receber o endosso entusiástico de qualquer leitor.

O mito de Pu’iito traz imediatamente à mente uma passagem do *Anti-Édipo* sobre o investimento coletivo dos órgãos na máquina territorial primitiva:

As mitologias cantam órgãos — objetos parciais e suas relações com um corpo inteiro que os repele ou atrai: vaginas rebitadas no corpo feminino, um imenso pênis compartilhado pelos homens, um ânus independente que atribui a si mesmo um corpo sem ânus... (Deleuze & Guattari 1972:142-3)

Deleuze e Guattari acrescentam que “é o investimento coletivo dos órgãos que insere o desejo no socius”, e que

“nossas sociedades modernas, em vez disso, efetivaram uma vasta privatização dos órgãos... O primeiro órgão a ser privatizado, removido do campo social, foi o ânus. Foi o ânus que se apresentou como modelo para a privatização...” (*ibid.*)

“Pu’iito” é um dos muitos mitos ameríndios relativos à especiação, isto é, ao processo mediante o qual a proto-humanidade virtual — a condição original comum dos entes míticos é um estado pré-corporal, ou talvez melhor, pré-orgânico, mas não obstante antro-po-mórfico e antro-po-lógico — separa-se nas diferentes corporalidades organizadas do mundo atual. A história de Pu’iito descreve precisamente a situação pré-orgânica em que o ânus era uma pessoa: um ânus espiritual, angélico por assim dizer. Ela narra o momento em que o órgão em questão deixa sua existência intensiva, de parte idêntica a seu próprio todo, e é extensivizado, coletivamente investido e distribuído (repartido) entre as espécies animais. (Neste sentido, o provérbio brasileiro por que comecei remete a esta fase socializada, intermediária, do ânus, seu momento pós-atualização mas pré-privatização.) Note-se que não se trata, no mito, de dar a cada indivíduo um ânus idêntico, mas que lhe fosse *próprio*, no sentido de ser sua propriedade privada, mas de dar aos representantes de cada futura espécie um órgão que lhes seja *específico*, isto é, que caracterize cada espécie como multiplicidade distinta; ainda não estamos no regime do equivalente geral. Mas toda espécie terá um ânus — porque,

como o mito faz questão de esclarecer *in fine*, toda espécie tem uma boca. E é pela boca que se travam as relações mais decisivas entre as espécies no mundo pós-mítico: pela devoração intercorporal.

Comendo com os olhos

O mundo pré-cosmológico descrito pelos mitos ameríndios é um mundo inteiramente saturado de pessoalidade ou personitude. Uma história yawanawa (Pano do oeste da Amazônia) começa: “Naquele tempo não havia nada, mas já existiam as pessoas” (Carid Naveira 1999)⁴. O surgimento das espécies e a estabilização da cadeia trófica, processos descritos nos mitos, não extinguiram essa personitude universal originária, apenas a colocaram em estado de perigosa não-aparência, isto é, de latência ou potencialidade. Todo ser com que um humano se confronta, ao longo do processo de produção da própria vida, pode subitamente fazer passar à frente de sua aparência não-humana usual o seu “outro lado” (idioma comum nas cosmologias indígenas), atualizando sua condição humanóide de fundo e colocando automaticamente em risco de vida, e de categoria, o interlocutor humano.

O problema é particularmente perigoso porque passa pela boca: “Um xamã em Iglulik disse certa vez a Birket-Smith: “*O maior perigo na vida é o fato da comida humana consistir inteiramente de almas*” (Bodenhorn 1988: 1, grifo meu). Não se trata, portanto, exatamente do perigo contemporâneo criado por nossa comida ser composta de “organismos transgênicos”, mas sim de um perigo derivado da latência de híbridos bem outros, intencionalidades transontológicas, vidas não-orgânicas tão ou mais perigosas que nossos venenos modernos, indutoras de metamorfoses corporais e raptoras de almas. O tema é bastante conhecido: o canibalismo é, para os povos nativos da América, um componente inevitável de todo ato de manducação, porque toda coisa é humana, no sentido de *poder ser* humana: a humanidade de fundo é menos um predicado de todos os seres que uma incerteza constitutiva sobre os predicados de qualquer ser. Tal incerteza não incide apenas sobre os “objetos” da percepção, e não é um problema de julgamento atributivo; menos ainda é um problema de “classificação”. A *incerteza inclui o sujeito*, entenda-se, inclui a condição de sujeito do actante humano que se expõe ao contato com a alteridade radical dessas gentes outras, que — como toda

4 Os Kaluli da Nova Guiné dizem o mesmo: “Naquele tempo... não havia árvores nem animais nem sagu nem comida. A terra estava completamente coberta de pessoas” (Schiefflin 1976:94).

gente — reivindicam para si um ponto de vista soberano. Aproximamo-nos aqui de uma das origens do medo metafísico indígena. É impossível não ser canibal; mas é igualmente impossível estabelecer consistentemente uma relação canibal ativa de mão única com qualquer outra espécie — ela vai contra-atacar. Tudo o que se come, no mundo ameríndio, é “*soul-food*” e, portanto, envolve um risco de vida: quem come almas será por almas comido.

Em suma, estes são mundos onde a humanidade é imanente, para falarmos como R. Wagner, isto é, mundos onde o primordial se reveste da forma humana, o que não o torna, longe disso, necessariamente aconchegante: ali onde toda coisa é humana, o humano é toda uma outra coisa. E ali onde toda coisa é humana, ninguém pode estar seguro de ser humano incondicionalmente, porque ninguém o é — nem nós mesmos. Na verdade, os humanos devem ser capazes de “descondicionar” sua humanidade em certas condições, já que o influxo do não-humano e o devir-outro-que-humano são “momentos” obrigatórios de uma condição plenamente humana. O mundo da humanidade imanente é também, e pelas mesmas razões, um mundo da imanência do inimigo.

Irving Hallowell faz uma observação recorrente em etnografias ameríndias:

Meus amigos ojibwa sempre me alertavam contra julgar pelas aparências [...] Vim a concluir que o conselho, que me davam em tom de bom senso, constitui uma das principais pistas para entendermos uma atitude generalizada dos Ojibwa diante dos objetos de seu ambiente — especialmente diante das pessoas. Isso os torna cautelosos e desconfiados em relações intepessoais de qualquer tipo. A possibilidade de metamorfose é certamente um dos fatores determinantes de tal atitude, visto ser a metamorfose uma manifestação concreta do caráter enganoso das aparências (1960:67-70).

Não julgue pela aparência... suponho que esse seja um alerta feito em virtualmente todas as tradições culturais, já que pertence a um fundo de sabedoria popular que inclui muitas outras máximas similares. A sabedoria é bem fundada, sem dúvida — em certo sentido, ou melhor, em muitos sentidos, culturalmente específicos. Mas Hallowell diz aí mais do que “as aparências enganam” no abstrato: diz que o cuidado com o enganoso das aparências se aplica especialmente às relações com as pessoas, e que a noção de metamorfose é um fator crucial. De fato, se pessoas são o epitome do que não deve ser julgado pela aparência, e se todos (ou quase todos) os tipos de seres são pessoas, nunca se pode julgar pela cara. O que parece ser um humano pode ser um animal ou um espírito; o que parece ser um animal ou um humano pode ser um espírito, e assim por diante. As coisas

mudam — especialmente quando elas são pessoas. Isso obviamente tem muito pouco a ver com nosso alerta epistemológico familiar “não confie nos sentidos”. É nas pessoas que não se pode confiar, não em nossos sentidos. As aparências enganam não porque elas difiram das essências que (supomos) ocultariam, mas porque elas são, justamente, aparências, i.e. aparições. Não há aparição que não proponha um destinatário, um sujeito para quem elas aparecem. E se há sujeito, há ponto de vista. As aparências enganam porque elas trazem embutidas nela um determinado ponto de vista. Toda aparência é uma perspectiva, e toda perspectiva “engana”.

A questão da desconfiança quanto às aparências nos leva ao terceiro órgão relevante para determinar o que se poderia chamar de “condições transcendentais” do medo nas socialidades ameríndias: o olho. E aqui devo retornar a um motivo típico da cosmopraxis indígena, sobre o qual já escrevi exaustivamente, de modo que é muito possível que o leitor esteja familiarizado com ele. Refiro-me ao “perspectivismo cosmológico” ameríndio, a ideia de que cada⁵ espécie ou tipo de ser é dotado de uma apercepção prosomórfica ou antropomórfica, vendo a si mesmo como ‘gente’, enquanto vê os demais componentes de seu próprio ecossistema como não-pessoas ou não-humanos: como presas ou predadores (cada coisa tem sua onça), ou espíritos (invariavelmente canibais e sexualmente vorazes), ou simplesmente como artefatos de sua própria cultura: onças vêem humanos como porcos-do-mato, e o sangue da presa que matam como cauim; os mortos (os mortos não são humanos; muito do que digo aqui acerca dos animais pode ser dito dos mortos, uma vez que, em vários aspectos, os animais são como os mortos e os mortos, como animais) vêem grilos como peixes; as antas vêem os barreiros em que se reúnem como grandes casas cerimoniais etc. Cada espécie está, portanto, “na cultura”, na posição em que os humanos (isto é, os humanos dos humanos) se vêem em relação ao restante do cosmos. Portanto, não se trata apenas de cada espécie identificar a si mesma como uma humanidade culturalmente definida: o perspectivismo também significa que cada espécie possui um modo particular de perceber a alteridade, um aparato de “alucinação consensual”⁶ que a faz ver o mundo de modo característico.

5 O pronome “cada” deve ser tomado num sentido positivamente vago, como nome de uma variação contínua e não como quantificador distributivo.

6 A expressão é, creio, de William Gibson, o criador do *cyberpunk*.

Essa divergência perspectiva da espécie é frequentemente atribuída à qualidade dos olhos que cada espécie possui. Os Ye'kuana da Venezuela dizem que “Cada povo tem seus próprios olhos... Gente [humanos] não consegue entender as sucuris porque elas têm olhos diferentes...” (Civrieux 1985: 65-66). O tema é onipresente na mitologia, em que colírios mágicos, trocas de globo ocular e outros truques oftalmológicos produzem efeitos de transformação radical do mundo percebido (pelos olhos e pelos outros sentidos, note-se bem) — um signo seguro de que os protagonistas atravessaram algum tipo de barreira ontológica: entre espécies, entre vivos e mortos etc.⁷

Mas ter olhos diferentes não significa ver ‘as mesmas coisas’ de ‘modos’ diferentes; significa que você não sabe o que o outro está vendo quando ele ‘diz’ que está vendo a mesma coisa que você. Nós não entendemos as sucuris. Trata-se de um problema não de ‘sinonímia’, mas de ‘homonímia’ perceptiva. O perspectivismo não é um multiculturalismo transespecífico a declarar que cada espécie possui um ‘ponto de vista’ particular sobre um mundo real, objetivo, único e auto-subsistente: várias culturas e uma natureza, em suma — ou seja, o que aprendemos nos cursos “Introdução à Antropologia I”. O perspectivismo não afirma a existência de uma multiplicidade de pontos de vista, mas sim a existência do ponto de vista como multiplicidade. Só existe ‘um’ ponto de vista, aquele que os humanos compartilham — como o ânus — com quaisquer outras espécies de seres: o ponto de vista da cultura. O que varia é o correlativo objetivo do ponto de vista: o que passa pelo nervo ótico (ou o tubo digestivo) de cada espécie. Em suma, o perspectivismo não supõe uma Coisa-em-Si parcialmente apreendida pelas categorias de entendimento próprias a cada espécie. Não creio que os índios imaginem que existe uma coisa-em-si que os humanos vêem como sangue e onças como cauim; não se trata de substâncias autoidênticas diferentemente categorizadas, mas de multiplicidades imediatamente relacionais do tipo sanguecauim, barreiromaloca, grilopeixe. Não existe um ‘X’ que seja sangue para uma espécie e cauim para a outra: o que existe é imediatamente um sanguecauim, uma das singularidades características da multiplicidade humanonça ou jaguaromem.⁸

7 A noção dos ‘olhos diferentes’ de cada espécie destaca-se na análise pioneira de Signe Howell (1984) sobre a cosmologia dos Chewong da Malásia, um dos relativamente raros povos não-ameríndios ou não-circumpolares entre os quais o perspectivismo é notavelmente proeminente. Talvez seja hora de parar de falar no ‘oculocentrismo’ e no ‘viés visual’ do Ocidente como se isso fosse uma tara muito exótica. Outros povos têm suas próprias ‘visões’ a respeito da visão; elas certamente são diferentes da nossa, mas nem por isso deixam de ser histórias do olho. E quem tem olho, tem medo.

8 Se se preferir marcar a disjunção referencial dessas multiplicidades, pode-se escrevê-las san-

O que *define* essas multiplicidades perspectivas é sua incompatibilidade. Um humano e uma onça não podem ser gente no mesmo momento; é impossível experimentar sangue como cauim sem já-ter-virado onça. O perspectivismo afirma que cada espécie vê a si mesma como gente; contudo, afirma também que duas espécies não podem ver uma à outra como gente ao mesmo tempo. Cada espécie tem de ser capaz de não perder de vista (por assim dizer) o fato de que os outros vêem a si mesmos como gente e, simultaneamente, capaz de esquecer esse fato, ou seja, de ‘deixar de vê-lo’. Isso é particularmente importante para os humanos — que é o lugar de onde falo, salvo engano — quando matam para comer. Mas embora devamos poder ser capazes de não ver os animais que comemos como eles vêem a si mesmos, pode ser interessante vê-los como são vistos por outros animais; às vezes é útil, necessário até, ver como certos animais se vêem: para curar humanos vitimados por doenças provocadas pelo espírito de determinada espécie animal (quando o xamã precisa negociar com os membros da espécie agressora), para adquirir as capacidades predatórias da onça ou da sucuri para atacar inimigos, para saber que aparência tem o nosso mundo quando visto de cima (céu) ou de baixo (fundo do rio), etc.

George Mentore (1993:29) nos oferece uma fórmula concisa para a cosmo-praxis dos Waiwai das Guianas: “a dialética primária é entre ver e comer”. A observação sublinha o fato de que a multiplicidade perspectiva é o correlato do canibalismo generalizado que define a economia cosmopolítica indígena. Essa combinação complexa entre ver e ser visto, comer e ser comido, comensalidade e interperceptualidade é abundantemente ilustrada no registro etnográfico:

Segundo o informante, a onça, de qualquer espécie, quando come um ser humano começa pelos olhos da vítima, e muitas vezes fica satisfeita com isso. Na verdade, o olho aí não representa o órgão da visão, mas um princípio seminal que a onça incorpora a si desse modo (Reichel-Dolmatoff 1973:245)

que|cauim, humano|onça, grilo|peixe, onde a barra vertical marca uma relação que não é nem de contraste ou oposição (como a barra /), nem de conjunção fusional, como o traço de união. Convençione-se então o signo “|” como indicador da síntese disjuntiva deleuziana, por analogia com o signo em xis da “sub-rasura” de Heidegger-Derrida.

Que se trate realmente de comer o “princípio seminal”, eis algo que eu não subscreveria automaticamente.⁹ De qualquer modo, este é um ótimo exemplo da “dialética primária entre ver e comer”. Ou ainda, na tese de Eduardo Kohn sobre os Ávila Runa do Peru:

Os mitos dos Ávila [Quechua da floresta equatoriana] levam o perspectivismo até um extremo lógico. Várias imagens míticas exploram o modo como o perspectivismo pode revelar momentos de alienação e de colapso da consciência de si. Isso fica evidente no mito a respeito dos demônios *juri juri* [*Aotus* sp., o macaco-da-noite, um primata noturno de olhos esbugalhados]. Esse mito começa com um episódio em que dez caçadores escarnecem dos macacos que haviam caçado e são punidos pelo demônio *juri juri* por causa disso. O demônio come-lhes os olhos enquanto dormiam (Kohn 2002: 133)

Ou seja, uma perda radical de visão pune uma ‘cegueira’ prévia diante da natureza perspectivista do respeito que se deve mostrar para com os animais. O autor registra ainda:

Quando [os jaguares] encontram gente na floresta, diz-se que eles sempre fazem contato visual. [...] Devo também observar que uma das maneiras pelas quais as pessoas adquirem almas felinas é mediante a aplicação de um canino ou incisivo de jaguar, depois de mergulhá-lo em molho de pimenta, sobre o canal lacrimal. Os dentes de jaguar que se mostram intactos, isto é, que não desenvolveram pequenas fraturas reticulares, contêm as almas dos jaguares. As pessoas podem absorvê-las — com ajuda de pimenta ardida — através dos condutos oculares (id.: 203).

Em outras palavras: *olho por dente, dente por olho*. A respeito dos *edosikiana*, espíritos encontrados pelos Ese Eja da Bolívia, Miguel Alexiades escreve: “os *edosikiana* são invisíveis para todos, exceto os xamãs; quem vê um *edosikiana* é devorado por ele”. Curiosamente, aqui ver é ser visto e, conseqüentemente, ser devorado. Em outros casos, é preciso ver para não ser visto — o tema é frequente no folclore amazônico da caça.¹⁰ Na verdade, o tema é pan-ameríndio, e se encontra na tradição popular de vários outros povos.

9 O que não deixaria, entretanto de ser interessante, na medida em que teríamos (caso o autor estivesse pensando, de fato, apenas em vítimas masculinas do jaguar) a possibilidade de uma correlação classicamente “estruturalista” do tipo olhos:testículos: boca: ânus.

10 Inversamente, não ser capaz de ver (localizar e matar) o animal é um mal sobrenatural comum na Amazônia, o conhecido complexo do ‘panema’.

Nas culturas circumpolares é, como se sabe, fundamental; mas também aparecia na Europa medieval:

[U]m homem que encontra um lobo tem uma chance em duas de escapar: é preciso que veja o lobo primeiro. Este perde então sua agressividade e foge. Mas se o lobo perceber a presença do homem primeiro, este ficará paralizado e acabará sendo devorado; ainda que, num golpe de sorte, consiga escapar, permanecerá mudo até o fim de seus dias (Pastoureau 1989:167).

Interessante permutação dos sentidos. Quem é visto primeiro, ao invés de de ver, perde a fala... O importante aqui é lembrar que no perspectivismo há mais do que a vista alcança: há toda uma teoria do signo e da comunicação.

O infortúnio do caçador selvagem

Em sua tese, recentemente defendida no Museu Nacional, em que analisa a importância da ornamentação corporal na constituição da pessoa humana entre os Nambikwara do Brasil Central, Joana Miller (2007: 171) cita uma explicação indígena para o perigo de uma pessoa perder seus ornamentos. Indagado quanto às razões desse medo, um jovem com alguma experiência de vida na cidade respondeu que seus enfeites

eram como a carteira de identidade dos Brancos. Quando um Branco perde a sua carteira de identidade, a polícia o leva preso, argumentando que sem a identidade ele não é ninguém. O mesmo acontece quando os espíritos do mato roubam os enfeites dos Nambiquara. Eles os escondem dentro de buracos na floresta e, deste modo, o espírito (*yaupitidu*) da pessoa fica preso no buraco. A pessoa fica doente, não reconhece mais os seus parentes. “Sem os seus enfeites, ela não é ninguém”, concluiu.

“Não reconhecer mais os parentes” significa não mais ocupar a perspectiva humana; um dos sinais diagnósticos de metamorfose (e toda doença é metamorfose, especialmente quando causada por abdução de alma) não é tanto a mudança de aparência do eu na percepção dos outros, mas a mudança de percepção pelo eu da aparência dos outros, detectável por estes outros na mudança de comportamento do sujeito em questão. A pessoa doente perde a capacidade de ver os outros como coespecíficos, isto é, parentes, e começa a vê-los como o animal/espírito que capturou-lhe a alma os vê — como bichos de presa, tipicamente. Isso é uma das razões por que pessoas doentes são perigosas.

Mas o ponto que mais me interessa nessa explicação é a relação entre adornos indígenas e a carteira de identidade, esse objeto fundamental no sistema de controle da população pelo Estado. Os colares e pulseiras nambikwara são “como” as carteiras de identidade dos brancos porque esse documento, os índios sagazmente perceberam, é “como” um ornamento — é um dispositivo de humanização. A pessoa que “perdeu” seus ornamentos, isto é, cujos enfeites foram roubados pelos espíritos, já não reconhece os parentes, ao passo que a pessoa que perdeu sua carteira de identidade já não é reconhecida pelo Estado, e pode assim ser “roubada” — presa — pela polícia, isto é, separada dos parentes.

Na verdade, portanto, a comparação crucial feita pelo jovem nambikwara era entre a polícia e os espíritos. Como os espíritos, a polícia está sempre à espreita da chance de transformar *alguém* em *ninguém*, para depois fazê-lo desaparecer. Isso nos aproxima do que me parece ser o contexto por excelência da experiência do medo na Amazônia indígena: o ingresso em um regime “sobrenatural”. Emprego a expressão para designar a situação em que o sujeito de uma perspectiva, um “eu”, é subitamente transformado em objeto na perspectiva de outrem. Esse outrem, independentemente de sua aparente identidade de espécie, revela ser um espírito justamente ao assumir a perspectiva dominante, submetendo o humano a sua definição da realidade; uma realidade em que o humano, por definição, não é mais humano: é um animal presa do espírito, que devora o ex-sujeito, em geral para redefini-lo como seu coespecífico (parceiro sexual, filho adotivo etc.).¹¹

Essa é a guerra dos mundos que constitui o pano de fundo agonístico da cosmopraxis indígena. O confronto típico ocorre no encontro, fora da aldeia, entre uma pessoa sozinha (um caçador, uma mulher pegando lenha, etc) e um ser que, à primeira vista, parece ser um animal ou uma pessoa, às vezes um parente (vivo ou morto) da pessoa. A entidade então interpela o humano: o animal, por exemplo, fala com o caçador, reclamando por ser tratado como presa; ou olha para o caçador de um modo “estranho”, enquanto

11 Poucos anos atrás, os Nambikwara forçaram a liberação de um de seus jovens, preso numa cidade vizinha. Em frente das câmeras de televisão que registravam o espetáculo de um bando de ‘guerreiros’ pintados, cercando uma delegacia, os índios se mostraram ao mesmo tempo indignados e preocupados diante da declaração do rapaz, ao ser libertado, de que tinha sido bem alimentado e bem tratado na prisão. Retrucaram: “nós é que somos os seus parentes, você foi preso, mas nós viemos aqui para te soltar, seus irmãos estavam muito preocupados, olhe bem para nós, nós somos seus parentes, não eles” (Miller 2007: 248-49). Afinal, todos sabem que quem aceita comida oferecida pelos mortos — em sonho, por exemplo — fica doente e morre.

as flechas do caçador miraculosamente não o atingem; o pseudo-parente convida a pessoa a segui-lo, ou a comer algo que traz consigo. A reação à iniciativa da entidade é decisiva. Se o humano aceitar o diálogo ou o convite, se responder à interpelação, estará perdido: será inevitavelmente subjugado pela subjetividade não-humana e passará para o lado dela, transformando-se num ser da mesma espécie que o locutor. Quem quer que responda a um ‘tu’ dito por um não-humano aceita a condição de ‘segunda pessoa’ do outro, e quando por sua vez assumir a posição de ‘eu’, já o fará como não-humano. A forma canônica de tais encontros consiste, portanto, em descobrir repentinamente que o outro é ‘humano’, isto é, que é o outro o humano, o que automaticamente desumaniza e aliena o interlocutor. Sendo um contexto no qual um sujeito humano é capturado por outro ponto de vista, cosmologicamente dominante, no qual se torna o “tu” de uma perspectiva não-humana, a Sobrenatureza é a forma do Outro como Sujeito, implicando a objetificação do “eu” humano como um “tu” desse Outro.¹²

Esse, em suma, seria o verdadeiro sentido da inquietação ameríndia quanto ao que se esconde por detrás das aparências. As aparências enganam porque não se pode jamais ter certeza de qual é o ponto de vista dominante, isto é, qual é o mundo em vigor quando se interage com o Outro.

Falei da “interpelação” letal do sujeito por um espírito. A alusão althusseriana é deliberada. Vejo esses encontros sobrenaturais na floresta, em que o eu é capturado por um outrem e definido por este como “segunda pessoa”, como um tipo de proto-experiência indígena do Estado; ou seja, uma premonição da experiência propriamente fatal de se descobrir “cidadão” de um Estado (a morte e os impostos...). Num trabalho anterior, eu dizia que um problema constitutivo da modernidade ocidental, o solipsismo — a suposição de que o outro não passa de um corpo, que não abriga uma alma como a minha: a ausência de comunicação como horizonte angustiante do eu — tinha seu equivalente amazônico na obsessão (positiva ou negativa) com o canibalismo e a afirmação da transformabilidade latente dos corpos — num cosmos impregnado de sujeitidades, a suposição-medo dominante

12 Uma manifestação dessa idéia pode ser vista na recomendação feita pelos Jivaro Achuar, estudados por A.-C. Taylor (1993), concernente ao método básico de se proteger no caso de encontrar um *iwianch* — fantasma ou espírito — na floresta. Deve-se dizer ao fantasma: “Eu também sou uma pessoa”... É preciso afirmar a própria perspectiva: quando alguém diz que é, também, uma pessoa, na verdade quer dizer que é o “eu”, a pessoa, e o outro não. “Eu também sou pessoa” quer dizer: sou a pessoa de verdade aqui.

é aquela de que o que se come serão sempre, em última análise, almas: excesso de comunicação, transparência perigosa do mundo.

Minha intenção, assim, é sugerir que o verdadeiro equivalente da “categoria indígena do sobrenatural” não são nossas experiências extraordinárias ou paranormais (abduções por alienígenas, percepção extrasensorial, mediunidade, premonição), mas sim a experiência quotidiana, totalmente aterroizante em sua normalidade, de existir sob um Estado. O famoso poster do Tio Sam apontando o dedo para fora do cartaz, com os olhos cravados em quem quer que deixe seu olhar ser capturado pelo dele, parece-me como o perfeito ícone do Estado: “Quero você!”. Um índio da Amazônia saberia imediatamente do que esse espírito maligno está falando; e fingindo não escutar, olharia para o outro lado.

Não sei como é a experiência presuposicional da cidadania no Canadá ou no Japão, mas posso garantir que no Brasil atual (ainda!) não há quem não sinta uma ponta de medo ao ser parado pela polícia — rodoviária, por exemplo — e instado a apresentar seus documentos para inspeção. Talvez as “otoridades” e os grandes burgueses estejam isentos desse medo; mas estes não são pessoas, são funções e funcionários, do Estado e/ou do Capital. Para o comum dos mortais é diferente (e quanto mais comum, mais mortal). Mesmo que os documentos estejam perfeitamente em ordem, ainda que se seja completamente inocente (mas quem é completamente inocente?), é impossível não sentir um frio na espinha — ou naquela parte do corpo assaz supracitada — ao se ver diante das Forças da Ordem. Isso não decorre apenas do fato de a polícia brasileira ser muitas vezes corrupta e violenta, e de a inocência e ficha limpa do cidadão não garantirem grande coisa, já que sentimos o mesmo medo (novamente, só posso falar de minha própria experiência e do ambiente que me é familiar) quando nosso passaporte é examinado pelo serviço de imigração de um país estrangeiro, quando cruzamos os detectores de metal de edifícios públicos pelo mundo afora, quando desembarcamos num não-lugar absoluto como a ala internacional de um aeroporto, quando a moça do caixa verifica a autenticidade da nota com que pagamos as compras, quando nos vemos sob a mira de uma camera de segurança, etc. Claro, nós quase sempre escapamos, quase nunca algo acontece, ou mais precisamente, *algo sempre quase-acontece*.¹³ É

13 Tomei essa ideia decisiva de Rodgers 2004.

exatamente assim que as subjetividades que povoam as florestas são tipicamente experimentadas pelos índios — elas geralmente são só quase-vistas, a comunicação é quase-estabelecida, o resultado é sempre uma quase-morte. O quase-evento é o modo padrão de existência do Sobrenatural. É preciso ter quase-morrido para poder contar.

Mas o que é essa experiência de incerteza e desamparo que sentimos quando nos vemos diante de encarnações do Estado ou, no caso dos índios, de espíritos? Poderíamos começar estabelecendo que o Estado moderno é a ausência de parentesco; esse é efetivamente seu princípio. Peter Gow observou que a onça, típico antagonista dos nativos da Amazônia nesses encontros sobrenaturais (quase-) letais, é, para os Piro, “a antítese mesma do parentesco” (2001: 106). Os velhos dizem às crianças piro:

Nunca zombe do jaguar. Ele não é como nossas mães e pais, que ficam dizendo “Cuidado! vou bater em você, eu bato em você!” e nunca fazem nada. O jaguar não é assim, não. Esse aí simplesmente mata (id: 110)

E cá estamos. Não é mera coincidência o fato de os grandes felinos serem símbolos imperiais virtualmente no mundo inteiro, incluindo a América indígena. E se o Jaguar-Estado é a antítese do parentesco, então o parentesco deve ser, de algum modo, a antítese do Estado; como se sabe, mesmo onde os grupos e redes de parentesco estão firmemente contidas pelo Estado, é justamente por essas redes que poderosas linhas de fuga permitem escapar da sobrecodificação produzida pelo aparelho estatal, pondo-o mesmo ao seu serviço (sabemos bem como isso funciona, por aqui). Em regiões onde, ao contrário, o parentesco é construído como uma máquina capaz de impedir a coagulação de um poder separado, como nas sociedades clastrianas da Amazônia, o parentesco é menos a expressão de uma filosofia molar “igualitária” do que de uma cosmologia perspectivista na qual a humanidade do sujeito está sempre molecularmente ameaçada, e na qual o desafio constante é capturar potências inumanas sem se deixar desumanizar definitivamente por elas. A questão é “como fazer parentes com outros”, como diz Vilaça (2002) — porque só outros podem ser feitos parentes; reciprocamente, é preciso devir-outro para fazer parentes. Se os Piro dizem que nunca se deve zombar do jaguar, mencionamos acima a observação de Clastres de que os mitos que provocam mais risadas entre os índios são em geral os que colocam o jaguar em situações especialmente ridículas. Por outro lado, o jaguar, antítese do parentesco, é ao mesmo tempo para os Piro o epitome da beleza — a beleza da alteridade e a alteridade da beleza. Para não ser

comido pelo jaguar, é preciso saber como assumir o ponto de vista dele enquanto ponto de vista de Si. Este é o cerne do problema: como se deixar investir de alteridade sem que isso se torne um germe de transcendência, uma base de poder, um símbolo do Estado, ou seja, o símbolo de um símbolo.

O inimigo como imanência

Se essa recontextualização do conceito de Sobrenatureza for aceita pelo leitor, então muito do que tradicionalmente se enquadra sob essa rubrica deveria ser deixado de fora. “Espíritos” ou “almas”, por exemplo, não pertencem, enquanto tais, a essa categoria. Antes o contrário: tudo o que desempenha o papel de antagonista na guerra perspectivista dos mundos “vira” espírito ou alma. Em compensação, muito do que (para nós) normalmente não seria classificado como sobrenatural teria de ser assim redefinido. Tomemos nosso exemplo anterior, a caça. Em certo sentido, a caça é o supremo contexto sobrenatural — tanto da perspectiva dos animais (quando o caçador é bem sucedido) como dos humanos (quando as coisas dão errado e o caçador vira caça). A guerra e o canibalismo são outros contextos que podem obviamente ser entendidos como “sobrenaturais”. A analogia entre xamãs e guerreiros tem sido frequentemente ressaltada nas etnografias ameríndias. Os guerreiros são, para o mundo humano, o que os xamãs são para o universo mais amplo: comutadores e condutores de perspectivas. O xamanismo é, na verdade, a guerra em sentido amplo: não tem nada a ver com matar propriamente (embora os xamãs muitas vezes ajam como guerreiros espirituais num sentido bastante literal), mas antes com comutar perspectivas ontológicas: outro tipo de violência, uma “violência auto-positivada”, nas palavras de D. Rodgers (2004).

A guerra indígena pertence ao mesmo complexo cosmológico que o xamanismo, na medida em que envolve a incorporação do ponto de vista inimigo. Analogamente, a intenção por trás do exocanibalismo ritual na Amazônia é incorporar o aspecto-sujeito do inimigo, que é hipersubjetificado, e não xamanisticamente dessubjetificado, como no caso dos animais de caça. Sahlins escreveu, já não me lembra onde, que “todo canibalismo é simbólico, mesmo quando é real”; peço-lhe permissão para reescrever a fórmula: todo canibalismo é espiritual, especialmente quando é corporal.

A subjetificação dos inimigos humanos é um processo ritual complexo. Basta dizer aqui que ele supõe a completa identificação do matador com a vítima, precisamente do mesmo modo que os xamãs se tornam os animais cujos corpos obtêm para os demais membros do grupo. Os matadores obtêm

aspectos cruciais de suas identidades sociais e metafísicas da pessoa da vítima — nomes, almas suplementares, troféus, prerrogativas rituais — mas, para fazê-lo, precisam primeiro virar o inimigo. Um eloquente exemplo desse devir-inimigo pode ser encontrado nos cantos de guerra araweté, nos quais o matador repete palavras que lhe foram ensinadas pelo espírito da vítima durante a reclusão ritual que segue o ato de matar: o matador fala a partir do ponto de vista do inimigo, dizendo “eu” para falar do eu do inimigo e “ele” para se referir a si mesmo. Para tornar-se sujeito pleno — já que a morte de um inimigo é précondição do status de homem adulto em grande parte das sociedades ameríndias — o matador tem de apreender o inimigo ‘de dentro’, isto é, como sujeito. A analogia com a teoria perspectivista discutida acima, segundo a qual subjetividades não-humanas vêem humanos como não-humanos e vice versa, é óbvia. O matador deve ser capaz de ver a si mesmo como o inimigo o vê — como inimigo, precisamente — para tornar-se “ele-mesmo” ou, antes, um “eu-mesmo”.

A manifestação prototípica do Outro na tradição filosófica ocidental é o Amigo. O amigo é um outro, mas outro enquanto “momento” do eu. Se o eu encontra sua determinação política essencial na condição da amizade, é apenas na medida em que o amigo, na bem conhecida definição aristotélica, é um outro eu. O eu já lá está de saída, na origem e como origem. O amigo é a condição de alteridade retropojetada, por assim dizer, sob a forma condicionada do sujeito. Como observou Francis Wolff (2000: 169), “a definição aristotélica supõe uma teoria segundo a qual toda relação com o Outro e, portanto, todo modo de amizade, baseia-se na relação do homem consigo mesmo”. O nexos social pressupõe relação a si como origem e modelo. A conexão com as ideias modernas sobre a propriedade é evidente. Como diz Marilyn Strathern, citando outra pessoa que cita ainda outra fonte:

Davis e Naffine (...) citam, por exemplo, a observação de que a propriedade ocidental está baseada na posse de si como direito de propriedade primordial, que fundamenta todos os outros. O axioma vale quer o indivíduo proprietário de si esteja dado no mundo (cujo proprietário é, em última instância, Deus — Locke) quer tenha de fabricar essa condição a partir dele (por esforço próprio — Hegel) (Strathern 2006: 23 n.57).

Contudo, o Amigo não fundamenta apenas uma “antropologia”. Dadas as condições históricas de constituição da filosofia grega, o Amigo emerge intrinsecamente implicado numa certa relação com a verdade. O Amigo é a condição de possibilidade para o pensamento em geral, uma “presença intrínseca, uma categoria viva, uma condição transcendental vivida” (De-

leuze & Guattari 1991: 9). A filosofia requer o Amigo, a *philia* é a relação constitutiva do conhecimento.

Muito bem. O problema, do ponto de vista do pensamento ameríndio — ou antes, do ponto de vista de nosso entendimento desse pensamento outro —, é o seguinte: como será o mundo em que é o inimigo, e não o amigo, que funciona como condição transcendental vivida? Era essa, afinal, a verdadeira pergunta por trás do tema do perspectivismo: se o conceito de “perspectivismo” não é senão a ideia do Outro enquanto tal, como será viver num mundo constituído pelo ponto de vista do inimigo? Um mundo em que a inimizade não é mero complemento privativo da “amizade”, mera facticidade negativa, e sim uma estrutura de pensamento *de jure*, uma positividade de pleno direito? E qual regime de verdade pode, afinal, prosperar num mundo em que a distância conecta e a diferença relaciona?

Há outra incarnação importante do Outro em nossa tradição intelectual, além do Amigo. É consubstancial a um personagem especial, especialíssimo aliás: Deus. Deus é o nome próprio do Outro em nossa tradição (interessantemente, “o Outro: — “o Inimigo” — é um dos eufemismos para o diabo; isso diz muito sobre como a alteridade é concebida por nós). Deus é o Grande Outro, ser que é, ao mesmo tempo, aquele que garante a absoluta realidade da realidade (o Dado) contra o solipsismo da consciência e o Grande Eu, que garante a relativa inteligibilidade do que é percebido (o Construído) pelo sujeito. O principal papel de Deus, no que concerne ao destino do pensamento ocidental, foi o de estabelecer o divisor fundamental entre o Dado e o Construído, já que, como Criador, ele é a origem desse divisor, isto é, seu ponto de indiferenciação. Creio que é aí que nasce o verdadeiro temor de Deus — filosoficamente falando, bem entendido.

É verdade que Deus não mais se destaca no palco da história (dizem que anda preparando uma volta triunfal). Mas antes de morrer, tomou duas providências essenciais: migrou para o santuário íntimo de cada indivíduo como forma intensiva, inteligível, do Sujeito (a lei moral de Kant) e exteriorizou-se como Objeto, isto é, como a extensão infinita do campo da Natureza (o céu estrelado do mesmo Kant). Cultura e Natureza, em suma, os dois mundos em que se dividiu a Sobrenatureza enquanto alteridade originária.

Para concluir. Qual é o regime de verdade próprio de um mundo radicalmente não-monoteísta como os mundos ameríndios? Qual é a forma do Grande Outro num mundo avesso a qualquer teologia da criação? Não me refiro a um mundo criado pela retirada do Criador, tal como nosso mundo moder-

no, mas a um mundo absolutamente incriado, um mundo sem divindade transcendente. Minha resposta a essas difíceis perguntas, dado o espaço que me resta, será misericordiosamente breve; apenas repetirei o cerne de tudo o que disse até agora: o mundo de humanidade imanente é também um mundo de divindade imanente, em que a divindade está distribuída na forma de uma potencial infinidade de sujeitos não-humanos. Trata-se de um mundo em que hordas de minúsculos deuses vagam pelo mundo; um “miriateísmo”, para usar o termo cunhado pelo microsociólogo Gabriel Tarde, o pior inimigo — justamente — de Durkheim. É esse o mundo que tem sido chamado de animista, ou seja, para usar os termos de nossa tradição inanimista, um mundo em que o objeto é um caso particular do sujeito, em que todo objeto é um sujeito em potência. O *cogito* indígena, em vez da fórmula solipsista “penso, logo existo”, deve ser articulado em termos animistas como “isso existe, portanto pensa”. Mas onde, ainda por cima, o Eu é um caso particular do Outro, esse ‘animismo’ deve necessariamente adotar a forma de um — com o perdão do trocadilho — ‘inimismo’: um animismo alterado pela alteridade, uma alteridade que se torna animada na medida em que é pensada como interioridade inimiga: um Eu que é radicalmente Outro. Daí o perigo, e o brilho, desses mundos.

Este artigo foi originalmente publicado em 2011 no volume 54, número 2 da Revista de Antropologia da USP, a quem agradecemos, juntamente com Eduardo Viveiros de Castro, pela autorização de nova publicação. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/39650>.

Referências

BECK, Ulrich (1992). *Risk Society: Towards a New Modernity*. London: Sage

BELLER, Joseph. (2006). *The cinematic mode of production: attention economy and the society of the spectacle*. Lebanon, NH: Dartmouth College Press / University Press of New England.

BODENHORN, Barbara (1988). Whales, souls, children and other things that are good to share: core metaphors in a contemporary whaling society. *Cambridge Anthropology*, 13(1), 1-19.

CARID NAVEIRA, Miguel. (1999). *Yawanawa: da guerra à festa*. Dissertação de mestrado, PPGAS-UFSC, Florianópolis.

CLASTRES, Pierre (2003a). “Profetas na selva”. In *A sociedade contra o Estado*. São Paulo: CosacNaify.

————— (2003b). “De que riem os índios?” In *A sociedade contra o Estado*. São Paulo: CosacNaify.

CRAPANZANO, Vincent. (2003). *Imaginative horizons: an essay in literary-philosophical anthropology*. Chicago: University of Chicago Press.

DE CIVRIEUX, Marc. (1985) “Medatia: a Makiritare shaman’s tale.” In D. Guss prg., *The language of the birds: tales, texts and poems of interspecies communication*. S. Francisco: North Point Press.

DELEUZE, Gilles & Félix GUATTARI. (1972). *L’Anti-Œdipe*. Paris: Minuit..

————— (1991). *Qu’est-ce que la philosophie ?* Paris: Minuit.

GOW, Peter (2001). *An Amazonian myth and its history*. Oxford: Oxford University Press.

HALLOWELL, A. Irving (1960). “Ojibwa ontology, behavior, and world view”. In S. Diamond (org.), *Culture in history: essays in honor of Paul Radin*. New York: Columbia University Press.

HOWELL, Signe (1984). *Society and cosmos: Chewong of peninsular Malaysia*. Oxford: Oxford University Press.

KOHN, Eduardo (2002). *Natural engagements and ecological aesthetics among the Ávila Runa of Amazonian Ecuador*. University of Wisconsin, Madison.

LAMBEK, Michael. (2007). Sacrifice and the problem of beginning: meditations from Sakalava mythopraxis. *Journal of the Royal Anthropolical Institute*, 13(1), 19-38.

LÉVI-STRAUSS, Claude. (2006). *A origem dos modos à mesa*. São Paulo: CosacNaify.

MALINOWSKI, Bronislaw. (1922). *Argonauts of the Western Pacific*. Londres: Routledge & Kegan Paul.

MEDEIROS, Sérgio, org. (2002). *Makunaíma e Jurupari. Cosmogonias ameríndias*. São Paulo: Perspectiva.

MENTORE, George (1993). “Tempering the social self: body adornment,

vital substance, and knowledge among the Waiwai”. *Journal of Archaeology and Anthropology*, 9, 22–34.

MILLER, Joana (2007). *As coisas. Os enfeites corporais e a noção de pessoa entre os Mamaindê (Nambiquara)*. tese de doutorado, UFRJ.

PASTOUREAU, Michel. (1989). *A vida cotidiana no tempo dos cavaleiros da Távola Redonda*. São Paulo, Cia. das Letras/Círculo do Livro.

REICHEL-DOLMATOFF, Gerardo (1973). *Desana. Le symbolisme universel des Indiens Tukano du Vaupés*. Paris: Gallimard.

RODGERS, David (2004). Foil. Indifference, impossibility and the complexion of Ikpeng shamanism. MS. inédito.

ROTH, Walter. (1915). An inquiry into the folk-lore and animism of the Guiana Indians. *30th Annual Report of the Bureau of American Ethnology*, 1908-1909. Washington D.C.

SCHIEFFELIN, Edward L. (1976). *The sorrow of the lonely and the burning of the dancers*. New York: St. Martin’s Press.

STRATHERN, Marilyn. (2006). “Divided origins and the arithmetic of ownership”. In B. Maurer and G. Schwab (orgs.), *Accelerating possession: Global futures of property and personhood*. New York: Columbia University Press.

TAYLOR, Anne-Christine. (1993). “Des fantômes stupéfiants: langage et croyance dans la pensée achuar”. *L’Homme* 126-128, 429–447.

VILAÇA, Aparecida (2002). “Making kin out of others in Amazonia”. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 8(2), 347-365.

WOLFF, Francis. (2000). *L’être, l’homme et le disciple: figures philosophiques empruntées aux Anciens*. Paris: Presses Universitaires de France.

Agradecemos à Revista de Antropologia da USP e ao Eduardo Viveiros de Castro pela autorização de publicação deste artigo.

Recebido em 20 de março de 2022 e aceito em 05 de maio de 2022.

Este é um artigo publicado em acesso aberto sob uma licença Creative Commons



O rei da vela na mira da crítica – a recepção ao encontro da peça de Oswald de Andrade (1933) com a encenação do Teatro Oficina (1967)

Nanci de Freitas^I

Resumo: O artigo reflete sobre a fortuna crítica da encenação da peça O rei da vela, de Oswald de Andrade, pelo Teatro Oficina, em 1967, São Paulo. A peça, escrita em 1933, no contexto do Estado Novo, foi considerada irrepresentável pela radicalidade de sua forma vanguardista e pelos discursos marxistas. Porém, quando encenada, provocou grande impacto, instaurando reavaliações críticas.

Palavras-chave: *Teatro brasileiro. Oswald de Andrade. O rei da vela. Teatro Oficina. Crítica.*

O rei da vela in the eyes of the critics – the reception of Oswald de Andrade’s play (1933) with the staging of Teatro Oficina (1967)

Abstract: The article reflects on the critical fortune of the staging of the play O rei da vela, by Oswald de Andrade, by Teatro Oficina, in 1967, São Paulo. The play, written in 1933, in the context of the Estado Novo, was considered unrepresentable by the radicality of its avant-garde form and by the Marxist discourses. However, when staged, it had a great impact, instituting critical reassessments.

Keywords: *Brazilian theater. Oswald de Andrade. O rei da vela. Teatro Oficina. Criticism.*

I Nanci de Freitas é atriz, encenadora e Professora Associada do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ, onde atua no Programa de Pós-Graduação em Artes – PPGArtes. Doutora em Poéticas do Teatro pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO. Desenvolve pesquisa nas áreas de Teatro Brasileiro e de Poéticas cênicas contemporâneas, com ênfase nas relações entre corpo, imagem e performatividade. Diretora do Mirateatro! Espaço de estudos e criação cênica: www.mirateatro.com/. UERJ - Rua São Francisco Xavier, 524 - Maracanã, Rio de Janeiro - RJ, 20943-000. E-mail: ndefreitas@uol.com.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7850-9788>. Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/9463190928135736>. Rio de Janeiro, BR.

O contexto do teatro oswaldiano nos anos 1930: vanguardismo artístico e ideias políticas

As três peças teatrais mais importantes da dramaturgia de Oswald de Andrade foram escritas na década de 1930: *O rei da vela* (1933), *O homem e o cavalo* (1933-34) e *A morta* (1937). Para o escritor modernista, a realidade do período, marcada pela austeridade econômica imposta pela crise de 1929, exigia embates contra o fascismo e novas experiências estéticas, introduzindo questões do homem do povo e do operariado. Neste período, Oswald se ligou ao Partido Comunista, escolhendo o teatro como veículo para as ideias políticas, sem deixar o exercício da experimentação vanguardista desenvolvida nos anos 1920. É possível perceber na dramaturgia do autor elementos que estão presentes em diferentes momentos de sua produção artística.

Na primeira fase do modernismo, há nas proposições artísticas de Oswald uma preocupação com a atualização técnica das formas e da linguagem literária. O *Manifesto Pau Brasil* (1924) faz a crítica ao academicismo na arte e às formas de representação: “o trabalho contra o detalhe naturalista - pela síntese - contra a morbidez romântica - pelo equilíbrio geométrico e pelo acabamento técnico; contra a cópia, pela invenção e pela surpresa” (ANDRADE, 1995, p. 43). A busca de uma expressão artística nacional, no entanto “atualizada”, síntese dos elementos oriundos da miscigenação étnica e da tensa hibridização que a acompanha, de um lado, e dos meios tecnológicos, de outro: “bárbaros crédulos, pitorescos e meigos. Leitores de jornais. Pau Brasil. A floresta e a escola. O Museu Nacional. A cozinha, o minério e a dança. A vegetação. Pau Brasil” (p. 45). Na segunda fase, marcada pela publicação do *Manifesto Antropófago* (1928), reiterava-se os aspectos modernistas, ao mesmo tempo em que valorizava o primitivismo na cultura brasileira, aproximando-se de propostas formais das vanguardas europeias. A liberdade de criação: “Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros” (p. 49). Na antropofagia, a utopia de uma nova sociedade justa e igualitária, identificada com os princípios do matriarcado, reação ao patriarcado que, na avaliação oswaldiana, fora tendendo, na história da civilização, às formas de organização centralizadoras e autoritárias, garantidas pela propriedade e pela monogamia. No bojo dessa utopia se encerra a crítica ao capitalismo e aos modos de produção que transformaram o homem em escravo do negócio, roubando-lhe o prazer no trabalho e o ócio criativo. Ideias que foram aprofundadas pelo escritor, nos anos 1950, em *A Crise da filosofia Messiânica*.

No âmbito artístico, o teatro oswaldiano segue a proposta de um dinamismo

cênico: “Ágil o teatro, filho do saltimbanco. Ágil e ilógico” (p. 41). Sem perder o contato com as manifestações populares, se expressa na plasticidade e no ritmo do mundo moderno: “Uma visão que bata nos cilindros dos moinhos, nas turbinas elétricas, nas usinas produtoras, nas questões cambiais, sem perder de vista o Museu Nacional”, como nas palavras do *Manifesto Pau Brasil* (p. 44). Os textos teatrais de Oswald encenam questões que aparecem em seu pensamento antropofágico, pontuado ao longo de sua obra. Em termos de conteúdo busca-se a desmontagem e explicitação de determinados processos políticos, econômicos, sociais, artísticos e históricos: as fissuras do poder econômico brasileiro, deflagradas no desvario do capitalismo e da luta de classes, presente em *O rei da vela*; a resposta do poeta ao reacionarismo e o seu desejo de intervenção pública da poesia e transformação da realidade e da arte, em *A morta*; a crítica ao patriarcalismo, na demonstração da falência de instituições como o cristianismo, o casamento monogâmico e a sociedade capitalista, presente na interpretação da história em *O homem e o cavalo*.

As peças de Oswald de Andrade, consideradas pela crítica de difícil leitura e recepção, devido à linguagem construída à margem de uma dramaturgia convencional, não alcançaram a encenação quando foram escritas. Os textos não foram assimilados pelo “sistema teatral” vigente na primeira metade do século XX, quando se estabeleciam os rumos da modernização do palco brasileiro (BRANDÃO, 2001).¹ As condições da cena brasileira nos anos 1920 e 1930 ainda eram rudimentares. Ressalta-se, nesse debate, a ausência de uma produção teatral inovadora no programa estético do modernismo e na Semana de Arte de 1922. No editorial do primeiro número da revista *Klaxon*, de 15 de maio de 1922, órgão difusor do modernismo, o cinema é mencionado, numa oposição ao teatro tradicional:

Klaxon sabe que o cinematógrafo existe. Pérola White é preferível a Sarah Bernhardt. Sarah é tragédia, romantismo sentimental e técnico. Pérola é raciocínio, instrução, esporte, rapidez, alegria, vida. Sarah Bernhardt = século 19. Pérola White = século 20. A cinematografia é a criação artística mais representativa da nossa época. É preciso observar-lhe a lição (*Apud* TELES, 1987, p. 295).

1 Tania Brandão, no ensaio “Teatro Brasileiro do século XX: as oscilações vertiginosas” (2002), em diálogo com o conceito de “sistema literário” de Antonio Candido. Ela reflete com historiografias e críticas para demonstrar a mecânica do “sistema teatral brasileiro”, entendido como um conjunto de fatores que teria determinado a organização das atividades cênicas, no século XIX, e norteadas o mercado teatral no Rio de Janeiro e em São Paulo, principal eixo cultural do país, durante o século XX.

O quadro da produção teatral na década de 1920 era desanimador, como apresentado pelo crítico modernista Antônio de Alcântara Machado², cujos escritos fizeram um esforço de reelaboração do teatro brasileiro. Duas tendências eram garantia de sucesso: as companhias estrangeiras com seus atores e cantores líricos, voltadas para um público seletivo; e os espetáculos nacionais que, em geral, exploravam o gosto pela comédia ligeira, pela farsa e a revista, atraindo uma faixa mais popular do público. Como diz Cecília de Lara, o interesse era por situações propícias ao riso: “Empresários, comediógrafos, atores, procuravam os efeitos fáceis que provocavam a resposta imediata do público” (LARA, 1987, p. 41).³

As tentativas de implantação de procedimentos cênicos modernos se realizaram no teatro amador, com as contribuições de Álvaro Moreyra e seu Teatro de Brinquedo, no Rio de Janeiro, e Flávio de Carvalho, com o Teatro da Experiência, em São Paulo, mas sem alcançar eco na rotina da vida teatral. Como mostra Décio de Almeida Prado (1988), as inquietações político-sociais dos anos 1930 repercutiram nas tentativas de renovação da dramaturgia: na presença do pensamento de Karl Marx no texto *Deus lhe pague*, de Joracy Camargo; nas ideias de Freud em *Sexo*, de Renato Vianna; e na defesa do divórcio em *Amor*, de Oduvaldo Vianna. As inovações apresentadas pelos textos restringiam-se à ordem temática, pouco acrescentando para uma discussão das formas dramatúrgicas, mantendo-se no âmbito da “peça de tese”, típica do século XIX. Apesar dos espetáculos terem obtido grande êxito de público, em nada contribuíram para o avanço das questões relativas ao espetáculo teatral.⁴

Oswald de Andrade escreveu suas três peças nesse contexto dos anos 1930. Ao mesmo tempo em que elabora um teatro crítico com características estéticas de vanguarda, o escritor dialoga com manifestações populares brasileiras, como as procissões religiosas, carnaval e teatro de revista. Nesse sentido, retoma

2 Alcântara Machado escreveu críticas de teatro de 1926 até sua morte, em 1935. Publicou no 1º número da revista *Terra Roxa e Outras Terras* (1926) e em um capítulo de *Cavaquinho e Saxofone*, coletânea póstuma de crônicas publicada em 1940.

3 Segundo F. M. Ogawa, “entre as 174 peças nacionais apresentadas no Rio de Janeiro, no triênio 1930-1932, apenas duas intitulavam-se dramas, contra 69 revistas e 103 comédias”. Citado por Décio de Almeida Prado, em *O teatro brasileiro moderno* (PRADO, 1988, p. 20).

4 A companhia de Procópio Ferreira encenou *Deus lhe pague* e a Companhia Dulcina-Odilon encenou *Amor*.

parte das propostas do crítico Alcântara Machado, que atacava a cultura nacional tradicionalista propondo a busca do “primitivismo nativo” e da brasilidade autêntica. O processo de modernização da cena deveria começar por banir o teatro de costumes e as influências das companhias de Portugal e da França, que chegavam ao país com óperas e peças mal ensaiadas. Propunha uma dupla tarefa, a princípio contraditória: a universalização e a nacionalização do teatro brasileiro. Do teatro moderno deveríamos nos apropriar das técnicas dramáticas (em especial, a poética de Luigi Pirandello), mas a matéria dramática deveria ser encontrada em solo brasileiro, captando as formas mais genuínas da nossa sociedade, que remontam aos autos de Anchieta (origens religiosas do nosso teatro) e ao circo. Para Machado, o teatro de revista se apresentava de modo singular por seus aspectos paródicos e híbridos, tornando-se nosso autêntico gênero teatral: “Brasileirismo só existe na revista e na burleta. Essas refletem qualquer coisa nossa. Nelas é que a gente vai encontrar, deformado e acanalhado embora, um pouco do que somos. O espírito do nosso povo tem nelas o seu espelhinho de turco, ordinário e barato” (MACHADO *apud* PRADO, 1993, p. 22).

Embora aparentada com gêneros populares como o *vaudeville*, a opereta e a mágica⁵, a revista, que surgiu nos teatros de feira de Paris, por volta de 1715, com o nome de *revue de fin d’année*, assumiu uma linguagem peculiar: “espetáculo ligeiro, misto de prosa e verso, música e dança, apresentando, por meio de inúmeros quadros, uma resenha que passava *em revista* fatos sempre inspirados na atualidade, utilizando jocosas caricaturas” (VENEZIANO, 1996, p. 28). O teatro de revista aportou no Rio de Janeiro e encantou Arthur Azevedo, que fez sua incursão no gênero, em 1878, alcançando enorme popularidade em 1884, com *O mandarim*, texto de Arthur Azevedo e Moreira Sampaio, dupla que marcou a história da revista no Brasil. O cosmopolitismo da capital do país possibilitava o intercâmbio com o teatro francês, português e espanhol, estimulando a produção local. A “revista brasileira”, assimilada da França com seus aspectos cômicos, satíricos e ritmo vibrante, adquiriu uma formalização própria, justamente pelo contato com os aspectos visuais e musicais do carnaval do Rio de Janeiro, que vinha dos desfiles de corsos e “blocos de sujos”, como o do Zé Pereira. A revista carioca se tornaria palco do desfile de tipos sociais, personalidades ilustres

5 A opereta (ou ópera bufa) era uma espécie de sátira à solenidade da ópera, firmada com Jacques Offenbach; e a mágica, um gênero de ação fantástica e sobrenatural, derivado da *féerie* francesa (PRADO, 1997, p. 15-30).

e fatos políticos, formando um painel de referências da cidade e do país, mas, aos poucos, perderia o humor ingênuo e a crítica de costumes para aderir ao luxo e à monumentalidade da *féerie*, tornando-se um espetáculo de variedades. A partir de 1929, com a influência dos musicais norte-americanos, se aproximaria da forma de um *show* (VENEZIANO, 1991, p 25-53).

Muitos aspectos do teatro de variedades e da revista comparecem nas peças de Oswald, que parece querer alcançar um público amplo, não se restringindo à intelectualidade e aos artistas de vanguarda. Mesclando tradições populares com formas modernas, os textos, de modo geral, assumem uma voz híbrida, dirigindo o leitor/espectador tanto para o âmbito literário quanto para as preocupações morais e sociais.

Os historiadores de teatro, de modo geral, concordam com a importância da dramaturgia de Oswald de Andrade, reconhecendo sua veiculação de um pensamento teatral novo, no entanto, sem se vincular, diretamente, à criação de uma cena moderna no país. O caráter demolidor e o excessivo impulso paródico das peças, junto às temáticas ideológicas, talvez tenham dificultado sua recepção. Contradizendo as perspectivas históricas dominantes, que já haviam decidido pela “irrepresentabilidade” dos textos de Oswald, aconteceu a encenação de *O rei da vela* pelo Teatro Oficina, em 1967, provocando grande impacto junto ao público e instaurando uma desmontagem dessas avaliações críticas mais correntes.

A peça *O rei da vela*: teatro de vanguarda e velhas técnicas populares, incoerências políticas e surrealismo brasileiro

A peça *O rei da vela*, escrita no contexto sócio-cultural do Estado Novo, promove um ataque à burguesia, ao processo capitalista brasileiro e à hipocrisia da família conservadora. Utilizando-se de humor grotesco e da paródia de diversos gêneros teatrais populares, o texto se estrutura como um desfile de personagens para ironizar os padrões habituais de gosto. No primeiro ato da peça, as ações acontecem no escritório de usura de Abelardo I, uma espécie de “burguês nativo”, que mantém seus clientes endividados atrás de uma jaula de ferro. Ele ordena que todas as dívidas sejam executadas, enquanto os enjaulados suplicam, atuando como um coletivo. As Vozes são acudadas sob o chicote e o revólver de Abelardo II, assistente de Abelardo I. Diz a rubrica: “Uma coleção de crise, expectante, arruinada” (ANDRADE, 1976, p. 25). Após a cena melodramática, as seguintes personagens “desfilam” pelo escritório do agiota: Heloisa, a lésbica filha de um aristocrata rural falido, que negociou seu casamento com Abelardo I; o oportunista escritor Pinote; e

Mr. Jones, representante do imperialismo americano. Uma configuração do caos econômico-social pelo qual passava a sociedade brasileira ante a crise internacional de 1929. A vela pode ser vista como frágil produto de uma sociedade pouco desenvolvida, sem meios técnicos, alegoria de um regime de exploração humana. A vela como imagem da vida que se consome como tênue luz na escuridão dos tempos.

O segundo ato se passa numa ilha tropical na Baía da Guanabara, Rio de Janeiro. Nesse cenário, se estabelece uma “Frente Sexual Única”, na qual a oligarquia paulistana decadente estabelece o conchavo com a burguesia industrial (Abelardo I) e com os bancos hipotecários (o Americano), ambos com interesses no brasão aristocrático do país. A descrição do cenário lembra um “quadro de fantasia”, típico do teatro de revista:

Durante o ato, pássaros assoviavam exoticamente nas árvores brutais. Sons de motor. O mar. Na praia ao lado, um avião em repouso. Barraca. Guarda-sóis. Um mastro com a bandeira americana. Palmeiras. A cena representa um terraço. A abertura de uma escada ao fundo, em comunicação com a areia. Platibanda cor de aço com cactos verdes e coloridos em vasos negros. Móveis mecânicos. Bebidas e gelo. Uma rede do Amazonas. Um rádio. Os personagens se vestem pela mais furiosa fantasia burguesa e equatorial. Morenas seminuas. Homens esportivos, hermafroditas, menopausas (ANDRADE, 1976, p. 55).

Ao exuberante quadro tropical, conjugam-se sinais indicadores do estilo de vida burguesa e produtos da modernização, tais como os sons do motor de uma lancha, um avião, móveis mecânicos e rádio. A entrada das personagens sugere o modo de apresentação dos elencos das revistas, com suas bizarras caracterizações:

Pela escada, ao fundo, surgem primeiramente, em franca camaradagem sexual, He-loísa e o americano. Passam pela direita. Depois, Totó Fruta-do-Conde, tétrico. Sai. Em seguida, D. Poloca e João dos Divãs. Saem. Depois o velho Coronel Belarmino, fumando um mata-rato de palha e vestido rigorosamente de golfe. Sai. Segue-se-lhe um par cheio de vida: D. Cesarina, abanando um leque enorme de plumas, em maiô de Copacabana, e Abelardo I, com calças cor de ovo e camiseta esportiva (p. 55-56).

Abelardo I, o capitalista rei da vela, esperança de salvação da arruinada família do Coronel Belarmino, se mantém no centro da cena e, em torno dele desfilam as personagens citadas.

No terceiro ato, de volta ao escritório paulistano, Abelardo I se suicida, golpeado pela crise do próprio sistema econômico. Abelardo II toma posse de sua

fortuna e de sua noiva Heloisa. Uma tragicomédia brasileira, representação alegórica de uma sociedade burguesa que sempre agoniza e se reconstitui em conchavos políticos, que em nada mudam as regras do jogo do capital e das forças políticas conservadoras. A peça procura pontuar aspectos de um panorama da crise política, no qual grupos de tendências políticas consideradas de esquerda defendem interesses das classes proletárias. As alianças entre frentes democráticas e setores conservadores da República Velha, contudo, indicam continuidade dos interesses da burguesia e das elites dirigentes do governo Vargas.

Iná Camargo Costa (1996) analisa a relação entre forma e conteúdo na peça *O rei da vela*, apontando falhas dramatúrgicas e incoerências políticas. Em sua opinião, o esquematismo das posições, consideradas marxistas e revolucionárias pelo próprio autor, não passavam de declaração de adesão ao credo stalinista. Sendo dramaturgia moderna, o discurso “revolucionário” precisaria valorizar não apenas os enunciados, mas também o modo como se encontram enredados emissores e receptores. A problemática estaria na forma de uma farsa em chave de “drama conversação”, nos parâmetros do “teatro de tese”, com a exposição pelo diálogo de pequenas situações dramáticas. Concentrando a ação nos protagonistas/antagonistas Abelardo I/Abelardo II, o dramaturgo usaria a “técnica do desfile”⁶ para apresentar as outras personagens, à maneira circense, velho recurso da comédia brasileira, desde Martins Pena (COSTA, 1996, p. 151).

A referência ao “drama conversação” vem de Peter Szondi (2001): uma das tentativas de salvação do drama diante das contradições históricas entre os novos conteúdos e as formas rígidas canônicas. No gênero “conversação”, o diálogo deixaria de ser o lugar em que a subjetividade das personagens ganha objetivação, tornando-se a própria conversação o tema principal da peça, abordando questões como: a condição feminina e o direito ao voto; liberdade sexual e o divórcio; sociedade industrial e o socialismo. Remetendo-se à *pièce bien faite*, o gênero marcaria a dramaturgia francesa e inglesa do final do século XIX, constituindo-se em norma, no início do século XX. Para Szondi, apesar da aparência moderna dessas peças, sugerida pelos temas da atualidade, o resultado formal era convencional, na medida em que os diálogos não permitiam definir historicamente os homens, transformando-os

6 A autora analisa detidamente a “técnica do desfile”, no artigo A comédia desclassificada de Martins Pena, in *Sinta o drama* (1998, p. 125/155).

em uma tipologia da sociedade real (SZONDI, 2001, p. 105-108).

De fato, em *O rei da vela* a conversação serve de suporte para o debate de teses, especialmente no 1º ato, mas não se trata de uma estrutura textual do tipo “peça-bem-feita” já que o texto recorre a gêneros, linguagem coloquial, recursos cênicos e aspectos do teatro popular, resultando numa forma difusa. Concordo com a presença da técnica do desfile, que, aliás, vinda de manifestações teatrais cômico-populares, quebra com a noção estrita de teatro de tese e com as normas dramáticas.

Na análise de Iná Camargo Costa, a personagem Abelardo I acumula várias funções na trama: como protagonista é um *nouveau riche* e pratica a agiotagem (foi pobre e atuou no Partido Comunista, mas traiu seus ideais, tornando-se um grande capitalista); como *raisonneur*⁷ representa as ideias do autor, que coloca em sua boca um discurso marxista, refletindo sobre o retrocesso do capitalismo brasileiro nas tentativas de modernização da nossa economia. A tese desenvolvida por Oswald, colocando Abelardo I como um traidor de sua classe e dos ideais partidários, representaria uma crítica a determinadas ideias do partido, como a de que seria possível assaltar “por dentro” a cidadela capitalista. Afirmo a pesquisadora:

Enquanto o olhar do aristocrático ridiculariza o agiota sem modos, o stalinista ridiculariza a peça na engrenagem e ao mesmo tempo, por um curioso processo de identificação (seria projeção do desejo?), permite que essa mesma peça faça uma abundante crítica verbal da situação toda, desde a sua, individual, até a do país, preso na rede do imperialismo. Resumindo: para além do óbvio – o próprio dramaturgo é um aristocrata temporariamente stalinista –, pode haver alguma verdade de maior alcance sobre o stalinismo nessa operação. E do ponto de vista estético, a existência de um personagem sobrecarregado de funções e determinações se explica em primeiro lugar como fruto de uma dupla operação ideológica, com resultados no mínimo inconsequentes. Uma dessas inconsequências, para ficar apenas com a mais grave – sendo o dramaturgo um militante do Partido Comunista com evidente propósito de fazer propaganda do programa partidário –, é a de que o discurso comunista ficou totalmente desprovido de credibilidade em função do caráter (ou falta de) do seu emissor (COSTA, 1996, p. 160).

7 *Raisonneur* : “personagem que representa a moral ou o raciocínio adequado, encarregado de fazer com que se conheça, através de seu comentário, uma visão ‘objetiva’ ou ‘autoral’ da situação. Ele nunca é um dos protagonistas da peça, mas uma figura marginal e neutra, que dá a sua opinião abalizada, tentando uma síntese ou uma reconciliação dos pontos de vista. Muitas vezes é considerado porta-voz do autor” (Pavis, 1999, p. 323).

Abelardo II também seria uma personagem contraditória. Apesar de agir como capacho de Abelardo I, adquire o status de antagonista, como representante dos socialdemocratas, provocando a ruína e o suicídio do patrão, tomando o seu lugar. A virada de “um social democrata golpeando mortalmente um capitalista”, além de incoerente dramaticamente, é considerada inverossímil historicamente, diz Iná Camargo Costa (p. 165).

Para o pesquisador, Sérgio Ricardo de Carvalho Santos (2003), em raciocínio semelhante ao de Iná, a incongruência entre enunciado e forma de enunciação seria exatamente o problema da peça *O rei da vela*, que, em sua opinião, foi escrita no rastro de duas experiências dramatúrgicas: *Adão, Eva e outros membros da família*, de Álvaro Moreyra, no Teatro de Brinquedo (1927); e a comédia *Deus lhe pague*, de Joracy Camargo (1932), sucesso na interpretação de Procópio Ferreira. *O rei da vela* seria, dentre as peças de Oswald, a de estrutura mais convencional, apesar de, paradoxalmente, ser a de maior alcance crítico, por tentar escancarar “o difícil auto-reconhecimento da burguesia brasileira” (SANTOS, 2003, p.140). As bases formais do texto estariam entre “o jogo do vai e vem entre a sátira à burguesia nacional em seu momento de acordo com as velhas elites, e a ironia para com a representação burguesa em suas velhas formas teatrais (no entanto praticadas pelo autor)” (p. 141). A confusão viria da tentativa de negação da estrutura dramática tradicional, conjugando aspectos de gêneros populares que, “utilizados como referências exteriores, confundem-se na fatura de sua obra com a técnica conversacional que tenta distanciá-los como gêneros burgueses”, diz Sérgio Carvalho (p. 141). As quebras na ação, remetendo-se às formas grotescas e circenses, também utilizadas no *Ubu Rei* de Alfred Jarry, são adaptadas ao teatro de tese. Sem apresentar as causalidades sociais nas experiências das personagens, Oswald se afastaria do “caminho de um realismo irônico, que poderia, quem sabe, ter conduzido a peça a uma subversão épica da evolução dramática”, aproximando-se do estilo Brecht, “mestre em inverter o moralismo burguês”, diz Sérgio Carvalho (p. 142-145).

Carlos Gardin (1995) fez uma leitura sincrônica entre o teatro épico de Brecht e o teatro antropofágico de Oswald de Andrade, demonstrando como, apesar de contextos diversos, apresentam similaridade em nível temático e estrutural, buscando uma função social para a linguagem artística. É certo que suas peças utilizam o jogo teatral para alcançar o caráter didático, contudo, a “desdramatização” da cena proposta pelos dois realiza-se de modos diversos. Brecht exercitava as quebras cênicas e formas alegóricas para provocar o distanciamento crítico sem desejar a fusão das partes, ao contrário, propondo-se a uma recepção mediada. No entanto, na composição final, os

elementos contrastantes interagem, dialeticamente, alcançando objetividade e uma totalidade de sentido para a leitura das ideias que se pretende discutir. Como mostrou Peter Burger (1993), Brecht, apesar de recusar o teatro da burguesia intelectual, não compartilhava a trilha vanguardista na destruição da arte, propondo-se a transformar a função do teatro no âmbito do sistema artístico. Oswald está comprometido com as vanguardas e deseja questionar o modo de funcionamento do “sistema teatral brasileiro” de modo irônico e anárquico. Seu teatro apresenta traços épicos, mas não tem pretensão científica, transbordando os sentidos e desejando que o leitor/espectador vivencie uma recepção pela linguagem. As contradições do escritor, tanto no que diz respeito à consciência ideológica quanto à composição de textos, parece se resolver no pensamento antropofágico, no modo como ele articula textos e imagens de outrem, operando um processo de montagem artística, que caracteriza a particularidade de sua invenção criadora.

As críticas de Iná Camargo Costa e de Sergio Carvalho às soluções formais, aparentemente incongruentes, da peça *O rei da vela* revelam, realmente, o modo como forma e conteúdo são tensionados no texto. Apesar disso, podemos pensar na veiculação de discursos com outras funções. Por exemplo, Patrice Pavis fala do retorno do *raisonneur* no teatro contemporâneo como forma paródica, que seria “simples manobra discursiva, não representando nem o autor, nem o bom senso, nem o resultado dos diferentes pontos de vista, uma norma da qual o autor caçoa sem deixar de salvar as aparências” (PAVIS, 1999, p. 323). O caráter formal híbrido de *O rei da vela*, deliberadamente montado por Oswald (apresentação de teses através do diálogo e o *desfile* de personagens que as ilustram), pode revelar alguns aspectos de invenção de sua estrutura, numa apropriação diferenciada das “velhas técnicas teatrais”, com vistas a uma desestabilização não apenas dessas mesmas técnicas, mas também dos discursos nelas veiculados.

A encenação de *O rei da Vela* pelo Teatro Oficina – ruptura estética e desconcerto da crítica

A peça *O rei da vela* só alcançou os palcos, em 1967, pelo Teatro Oficina, em São Paulo, tornando-se um marco do moderno teatro e da cultura brasileira. A virulência com que a peça mostrava o Brasil da década de 1930 (projetada no Brasil dos anos 1960) só conseguiria ser percebida quando a arte internacional se voltava para seu sentido como linguagem de invenção, afirmou o diretor José Celso Martinez Corrêa, em *O rei da vela: manifesto do Oficina*

(1998)⁸. A redescoberta de Oswald permitiu ver “a super teatralidade” de seu teatro, configurado enquanto “uma arte teatral síntese de todas as artes e não-artes, circo, show, teatro de revista, etc”, que iria superar o “racionalismo brechtiano” (CORRÊA, 1998, p. 89). A peça *O rei da vela* sugeria um tipo especial de “surrealismo brasileiro”, com a quebra de barreiras entre os gêneros, numa estética da carnavalização que, “fora Nelson Rodrigues, Chacrinha talvez tenha sido o seu único seguidor sem sabê-lo”, diz José Celso (p. 90). A encenação de *O rei da vela* tornou-se célebre, em parte, pela forma como o diretor “desenhou” cenicamente cada ato, valendo-se da paródia de três gêneros de espetáculos populares: o circo, a revista carioca e a opereta. A liberdade proposta pelo autor da peça conduziu o diretor à tentativa de “reencontrar um clima de criação violenta em estado selvagem” (p. 89).

No primeiro ato, José Celso levaria em conta uma das primeiras rubricas da peça: “pela ampla janela entra o barulho da manhã na cidade e sai o das máquinas de escrever da ante-sala” (ANDRADE, 1976, p. 11). As cenas ganharam “uma forma pluridimensional, futurista, na base do movimento e na confusão da sociedade grande”, utilizando-se de recursos estilísticos que iam da “demonstração brechtiana ao estilo circense (jaula), ao teatro de variedades, teatro no teatro” (CORREA, 1998, p. 90). A configuração do segundo ato da peça, que se passa numa ilha da Baía da Guanabara, foi solucionada na montagem do Teatro Oficina pelo cenógrafo Helio Eichbauer, com um telão de fundo verde e amarelo (recurso típico do teatro de revista), diante do qual se ostentava um mastro com a bandeira americana. No cenário carioca, a burguesia progressista vai gozar o ócio e a utopia da farra brasileira. Diz o encenador: “a única forma de interpretar essa falsa ação, essa maneira de viver pop e irreal, é o teatro de revista, a Praça Tiradentes” (p. 90). O terceiro ato, com a morte de Abelardo I, representaria a agonia perene da burguesia brasileira, “das tragédias de todas as repúblicas latino-americanas, com seus reis tragicômicos vítimas do pequeno mecanismo da engrenagem”, diz José Celso. Estrutura que envolve “forças ocultas, suicídios, renúncias, numa sucessão de Abelardos que não modifica em nada as regras do jogo”. A forma encontrada para emoldurar esse ato foi a do “nosso pobre teatro de ópera, com a cortina econômica de franjas douradas pintadas” (p. 92).

A recepção da crítica ao espetáculo *O rei da vela* foi polêmica. Alberto D’Aversa, em sete críticas publicadas no *Diário de São Paulo*, em setem-

8 Texto escrito durante os ensaios da peça, em 1967, publicado no programa da peça.

bro de 1967,⁹ analisou a peça e a montagem do Teatro Oficina a partir de pressupostos sociológicos, tendo em vista seus significados e articulações com o real. O crítico reconhece a importância da peça *O rei da vela* para a dramaturgia brasileira, enxergando em Oswald de Andrade “o artista, civil e politicamente, mais sintomático da época em que viveu: ajuda a esclarecer a situação moral e cultural do Brasil-Estado Novo, e contribui para colocar na devida luz as causas que nos levaram à presente situação” (D’AVERSA, 1996, p. 19). Entretanto, ele discorda da concepção adotada pela encenação de José Celso, que teria prejudicado a compreensão do texto: os valores humanos foram substituídos por recursos espetaculares e a personagem Abelardo I transformada em tipo ou marionete; Renato Borghi, sem ter tipo físico apto para sua composição, não suportou o peso. Além disso, uma leitura equivocada das ideias de Oswald teria exacerbado preconceitos de ordem sexual, típicos da classe dominante brasileira:

Fomos para a revelação de Oswald de Andrade e assistimos à orgia desenfreada de um diretor parado nas sugestões de uma vanguarda de trinta anos atrás, mal assimilada e tetricamente reproduzida. Não podemos mais admitir a sátira do pederasta, da lésbica, do coronel ou da velha tia (como dos miseráveis, dos mortos de fome etc.) nos moldes de um teatro de revista (...) com desculpas de ironização de um costume; sejamos honestos conosco mesmos: isso se chama “apelação”, golpe baixo, confirmação (e áulica) de mau gosto (p. 22).

Décio de Almeida Prado (1987) também escreveu uma crítica à encenação de *O rei da vela* pelo Teatro Oficina.¹⁰ Em relação ao texto, ele destacava, positivamente, a incorporação de aspectos cômicos, grotescos e paródicos, mas ressaltava seu colapso sempre que Oswald abandonava a iluminação lírica ou satírica, para propor tiradas literárias e filosóficas. Assim como perdia a relação orgânica com o público, no desejo de inserção na peça de lições recentemente apreendidas e mal assimiladas, relativas ao ideário marxista e proposições formais pirandelianas. Quanto à encenação, descrita como barroca, carregada, inventiva, picaresca, apesar da perda de ritmo produzida pelo excesso, alcançava, com a escolha do expressionismo grotesco e referências às metáforas circenses, alguns instantes de altíssima dramaticidade,

9 As críticas de Alberto D’Aversa estão na revista *O Percevejo* nº 4 (1996, p. 15/22).

10 Crítica: Estado de São Paulo, em 20.10.1967. In: *Exercício findo* (Prado, 1987, p. 220/226).

mas a explicitação da carga de sexualidade resultava redundante, de gosto duvidoso. As fulgurações e intuições cênicas descontínuas dialogavam com a obra do escritor, que também não poderia ser definida como equilibrada e homogênea. Termina, contudo, afirmando que a encenação apresentava “oscilações em quantidade suficiente para iluminar o teatro brasileiro durante vários anos” (PRADO, 1987, p. 220/226).

De modo geral, houve entre os críticos uma rejeição à apropriação, na montagem, de elementos de gêneros teatrais considerados inferiores e de mau-gosto, como o teatro de revista. Gustavo Dória, em *Moderno Teatro Brasileiro – crônica de suas raízes*, de 1975, faz um registro dos grupos que participaram do processo de modernização da cena, de 1920 a 1960. Em relação a *O rei da vela*, ele afirma:

Os nossos mais esclarecidos homens de teatro por várias vezes pensaram na possibilidade de montar um Oswald de Andrade, recuando sempre diante da fragilidade de seus textos, curiosos e pitorescos, elaborados à maneira dos textos de revista da época em que foram escritos, difíceis, entretanto de chegar a constituir um espetáculo sem larga dose de contribuição de um diretor (DÓRIA, 1975, p. 172).

Contribuição a que José Celso Martinez Corrêa se predispôs, aproveitando a onda tropicalista que surgia no movimento artístico brasileiro, porém, na opinião de Dória, não conseguindo realizar obra teatral de maior importância, apenas um teatro de choque repleto de achados, cujo único êxito teria sido alcançar o escândalo pretendido.

Yan Michalski, diferentemente dos críticos citados, considerou o uso dos procedimentos antropofágicos, na montagem, de rendimento estético eficaz, representando uma ruptura com a produção teatral brasileira. Em crítica publicada no *Jornal do Brasil*, de 16 de janeiro de 1968, Michalski¹¹ afirmou, ao contrário de Alberto D’Aversa, que a chave para a interpretação da encenação de *O rei da vela*, pelo Teatro Oficina, residia na eficácia da relação texto-espetáculo. A interpretação vibrante dos atores, em perfeita adequação à irreverência da montagem, era um dos aspectos que mais empolgava o crítico, que vislumbrava o surgimento de um moderno estilo brasileiro de interpretação: “uma fusão de técnicas modernas de anti-ilusionismo com nossas características nacionais de malícia grossa e avacalhada”.

11 As críticas de Yan Michalski foram publicadas na revista *O Percevejo*, nº 4, 1996, p. 25/28.

Afirma o crítico:

Renato Borghi conduz o espetáculo com uma intensidade de concentração de meios vocais, físicos e nervosos, verdadeiramente, espantosa. Há algo de patético nesse desempenho, no qual um ator relativamente franzino e fisicamente limitado consegue se transformar, pela força de sua interpretação, num enorme e repelente fantoche, uma espécie de *Ubu rei* brasileiro. Vendo Renato Borghi interpretar Abelardo I, é fácil chegar à conclusão de que acabou a era dos monstros sagrados: por mais que nos agrade ainda assistir aos fogos de artifício de alguns deles, é evidente que estamos no tempo dos atores tipo Renato Borghi, que sabem trabalhar, explorar e canalizar, com dedicação, disciplina e inteligência os recursos – às vezes originalmente não muito brilhantes – que a natureza lhes deu (MICHALSKI, 1996, p. 28)

Para Victor Hugo Adler Pereira, no artigo *O rei e as invenções possíveis* (1995), a montagem de *O rei da vela*, realizando uma ruptura com padrões estéticos e morais burgueses, vinculava o trabalho do Teatro Oficina a tendências dominantes da segunda etapa do vanguardismo internacional do século XX. Isso passava a exigir posicionamentos da crítica diante da nova realidade cênica brasileira, no entanto, boa parte das avaliações recusava a fragmentação das personagens e a ênfase na exacerbação sexual, nos aspectos do homossexualismo e do lesbianismo. Na opinião do pesquisador, a caracterização não realística das personagens e sua ambiguidade sexual estariam na base da formulação teórica marxista do texto, como crítica à decadência burguesa, apresentada numa visão metafórica de suas forças sociais. A representação caricatural e farsesca das personagens fora construída como paródia do discurso psicanalítico e como procedimento estético de características expressionistas, o que iria aparecer, na década seguinte, também na obra de Nelson Rodrigues (PEREIRA, 1995, p. 169).

Revisão crítica de Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi

No ensaio *O teatro e o modernismo*, de 1972¹² ano das comemorações do cinquentenário da Semana de 22, Décio de Almeida ganha o distanciamento necessário para aprofundar suas reflexões sobre o encontro do texto de *O rei da Vela* com a montagem de 1967, afirmando:

Foram necessários mais de trinta anos, todo o giro de uma ou duas gerações literárias para que *O rei da vela* readquirisse, ao contato com a juventude de 1967, a sua própria juventude. As anunciadas mudanças políticas afinal não tinham sido realizadas. A burguesia, dada como morta dezenas de vezes, continuava viva como nunca. O

12 O teatro e o modernismo. In: *Peças, pessoas, personagens* (Prado, 1993).

povo, mesmo nos países chamados agora socialistas, ocupava o lugar subalterno que sempre fora o seu. Já que a Revolução não se fazia, que se fizesse ao menos a Revolução Cultural. A destruição, pela violência ou pelo riso, voltou a ser considerada como na arrancada inicial do modernismo, o primeiro passo verdadeiramente construtivo. Pintura, literatura, música e teatro oscilaram em suas bases – sobretudo o teatro. Era preciso, outra vez, começar pelo princípio (PRADO, 1993, p. 35).

Nesta nova leitura, Décio vê no engajamento marxista de Oswald de Andrade os conceitos teóricos necessários para o ataque aos dois pilares da burguesia, o capitalismo e a família, reunindo sexualidade e marxismo, numa premonição das ideias de Marcuse e Wilhelm Reich, dos anos 1960. O crítico perceberia que a recuperação de elementos do circo, da ópera e do teatro de revista pela concepção de José Celso Martinez Corrêa, completava o ciclo iniciado pelo modernismo e prescrito por Alcântara Machado, em seus fundamentos para um teatro brasileiro. O valor da peça só pôde ser pensado com a encenação do texto, pelo casamento perfeito entre o novo e o velho modernismo, numa revelação de insuspeitada virulência política e artística. Isso demonstraria, ao contrário do que afirmava o estruturalismo, que o significado da obra de arte depende não apenas de suas relações internas, mas também externas (p. 27).

Em 1985, Décio de Almeida Prado volta ao tema em *A antropofagia revisitada* (prefácio ao livro *Teatro e antropofagia do brazilianist David George*), republicado em *Peças, pessoas, personagens* (1993). O crítico quase chega a fazer uma *mea culpa* por ter ignorado as atitudes modernistas dos anos 1920, revendo sua postura anterior. Ele diz que a geração de 1930 acreditava nas transformações político-sociais da nação, aderindo aos novos “ismos”, do fascismo ao comunismo, do liberalismo capitalista ao socialismo. Muitos modernistas também viveram, como ele, esta ilusão. O próprio trio Tarsila-Oswald-Pagu abandonara os salões elegantes para se inscrever na contestação comunista: Tarsila adotou a “pintura social”, Pagu escreveu com pseudônimo um romance proletário e Oswald, no prefácio do *Serafim Ponte Grande*, em 1933, renegou a totalidade de sua obra publicada até aquela data. A “Revolução Caraíba”, pregada meio de brincadeira por Oswald, perdera o sentido diante da possibilidade de revolução total prenunciada pela Rússia. A arte deixava de ser um fenômeno autônomo, ambicionando uma maior integração na sociedade (PRADO, 1993, p. 101/102).

Refazendo o percurso da cultura brasileira do romantismo até a antropofagia, Décio reconhece no primeiro modernismo o novo Brasil que surgia com a industrialização, ao lado da poesia expressa pelas raízes da nacionalidade. A antropofagia realizaria a síntese entre o passado inaugural e o futuro modernizador:

Usando o canibalismo como pretexto, engraçado sem deixar de ser etnograficamente exato (e para esses achados Oswald tinha um dedo extraordinário), autorizava-nos a mastigar e a deglutir – o que em linguagem não-poética chamava-se assimilar – toda a civilização mecânica que nos chegava da Europa e dos Estados Unidos. Para enlevo dos nossos modernistas (p. 105).

A atmosfera lúdica e agressiva dos anos 1920, incorporada ao grande “ismo” da década de 1930, o marxismo, ressurgira na década de 1960. Na forma de farsa grotesca, a peça *O rei da vela* traçava uma imagem corrosiva do capitalismo brasileiro regredido ao estado feudal, tentando realizar politicamente aquilo que em 1922 estava indicado apenas como radicalismo estético. Nos anos 1960, os fatos políticos decorrentes da revolução em Cuba (no rastro da China) desencadearam uma estética da agressividade, da qual a encenação de *O rei da vela* teria sido o estopim, no Brasil (p. 104).

O crítico Sábato Magaldi também precisou repensar o seu juízo crítico em relação ao teatro de Oswald de Andrade. Na primeira edição do seu *Panorama do Teatro Brasileiro*, de 1962, ele afirmou:

Por isso sentimos que as incursões teatrais de Oswald de Andrade, um dos grandes nomes da Semana de Arte Moderna, tenham dormido nos livros, sem nunca passarem pela prova do palco. Longe de nós pensar que uma encenação, em nossos dias, fizesse às suas três peças a justiça que os contemporâneos lhes recusaram. Tanto *O homem e o cavalo* como *A morta* e *O rei da vela* talvez sejam incapazes de atravessar a ribalta. Mas a sua não-funcionalidade se explica por excesso, por riqueza, por esquecimento dos limites do palco – nunca por indigência, por visão parca, por voo medíocre. (...) Poucos autores fazem o crítico lastimar tanto que o teatro tenha as suas exigências específicas, tornando irrepresentáveis, no quadro habitual, os textos de Oswald de Andrade. A audácia da concepção, o ineditismo dos processos, o gênio criador conferem a essa dramaturgia um lugar à parte no teatro brasileiro – um lugar que, melancolicamente, é fora dele e talvez tenha a marca do desperdício (MAGALDI, 1962, p. 189-190).

Após o impacto da peça *O rei da vela*, posta em prova de palco em 1967, Sábato Magaldi escreveu uma tese de doutorado em literatura brasileira, em 1972, intitulada *O teatro de Oswald de Andrade*¹³ (publicada em livro em 2004), trazendo à luz informações sobre o contexto de criação e de recepção das peças do escritor modernista. O historiador afirma que, somente em

13 Tese defendida na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, em 1972. Publicado pela Editora Global, com o título *Teatro da ruptura: Oswald de Andrade*, em 2004.

1964, teve a certeza da importância dessa dramaturgia, quando releu as peças para proferir uma palestra, durante uma semana comemorativa dos dez anos de falecimento de Oswald e ficara fascinado. (O evento contava também com a leitura de cenas das três peças principais, sob a direção de Paulo José.) Em seguida, Sábato ministrou um curso de seis meses sobre os textos de Oswald, na Escola de Arte Dramática de São Paulo. A montagem de *O Rei da Vela*, pelo Teatro Oficina, viria confirmar para o crítico a excelência do texto. Contrariando o consenso da historiografia do teatro brasileiro, até então, que considerava *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, o primeiro marco da literatura dramática moderna no Brasil, Sábato afirma o “desejo tardio de fazer justiça histórica”, reivindicando a precedência da obra de Oswald de Andrade na modernidade teatral brasileira. Do ponto de vista da encenação, a montagem de Ziembinski para *Vestido de Noiva*, com o grupo Os comediantes de fato, teria sido o primeiro marco, mas, quanto à dramaturgia, Oswald abriu um caminho inovador: “A dramaturgia de Oswald existe como um monumento isolado na história do nosso teatro, surgida cedo demais para que formasse raízes duradouras” (MAGALDI, 2004, p. 160).

O historiador empenha-se em comprovar uma hipótese, a de uma linha tênue que indicaria a herança artística de Oswald de Andrade no teatro de Nelson Rodrigues. Ponto de vista rejeitado por Nelson, que afirmara nunca ter lido uma peça de Oswald, e também de Oswald que recusava a hipótese de ser precursor de Nelson.¹⁴ Sábato pesquisa fontes comuns que teriam influenciado os dois dramaturgos, mas não consegue comprovar, argumentando que preocupações semelhantes podem penetrar personalidades diversas: “Sem que se trate realmente de influência, a evolução espontânea das formas leva a resultados muitas vezes idênticos, em experiências que não se comunicam” (p. 161). Além do mais, os textos de Oswald foram publicados, em 1934 e em 1937. Esta última edição saiu pela prestigiada Livraria José Olympio, o que decerto teria alcançado alguma repercussão: “O teatro de Oswald tinha força e originalidade demasiadas para que passasse despercebido entre os jovens inquietos e exigentes que fundaram o movimento amador de Os

14 Oswald de Andrade afirmou, em entrevista, nos anos 1950: “O que me interessa no teatro, não é ver simplesmente uma peça minha em cena. Sou muito mais exigente. E por vantagem alguma realizaria as sórdidas concessões ao susto público e à pornografia privada que faz o Sr. Nelson Rodrigues, de quem você caluniosamente me chama precursor. Precursor, uma barbatana!”. Trata-se de “provável carta de Oswald a um crítico não identificado”, diz Carvalho, que inclui o texto em anexo à sua tese de doutorado defendida na USP (2002, p. 213-214).

Comediantes” (p. 161). Apesar do enorme abismo entre as posições políticas dos dois autores, Sábato aponta semelhanças entre as peças de Oswald de Andrade e as de Nelson Rodrigues, não apenas em relação aos conteúdos transgressores, mas também à linguagem formal: a busca de uma sintaxe autenticamente nacional, que não reproduzisse apenas as regras lusitanas; o gosto pela fala colhida ao vivo, na rua, sem adotar o realismo; os diálogos rápidos e telegráficos; a inclinação expressionista dos textos com teatralidade que exige a fisicalidade dos atores; a apresentação de heróis expressionistas e personagens em tensão limítrofe, que se expõem em grande desnudamento diante do público (p. 162).

Este ponto de vista inovador, apontando aproximações entre os dois dramaturgos, representa um esforço crítico de retirar Oswald de Andrade do isolamento, incluindo-o em uma determinada tradição da moderna literatura dramática brasileira, sugerindo um diálogo com a ideia de “sistema literário” proposta por Antonio Candido (1981). Magaldi diz:

Em primeiro lugar, uma das funções do historiador é a de pesquisar as fontes, distinguir as linhas evolutivas da arte e esclarecer as coordenadas de um *sistema*, visando à iluminação de um processo. Oswald, no teatro como na poesia, no romance e no pensamento, foi um inovador radical, interessado na ruptura, para construir uma linguagem nova. Não tem mais sentido afirmar que ele se esgotou na demolição. Seu teatro inaugura uma arquitetura cênica inédita no Brasil (p. 7).

A dramaturgia de Oswald de Andrade, entretanto, não encontrou condições de produção e de recepção no teatro de costumes da época. Procópio Ferreira afirmou à imprensa, por ocasião da estreia de *O rei da vela*, que teve interesse em montar a peça, tendo desistido ao perceber que enfrentaria obstáculos junto à censura, que, àquele tempo, proibia até mesmo o pronunciamento da palavra amante em cena. Sábato pondera que, apesar do interesse de Procópio, as condições de gosto e a rotina de palco nas quais sua prática teatral estava inserida teriam dificuldades de realização da estética teatral de Oswald, em sintonia com as propostas da encenação moderna e do teatro como obra de equipe (p. 8). A atitude demolidora e o radicalismo de suas posições políticas acabariam por isolar Oswald de Andrade e sua obra teatral do contexto da vida cultural brasileira. A partir dos anos 1940, as experiências modernizadoras introduzidas pelo grupo Os Comediantes e pelo TBC possibilitaram aprendizagem para os jovens artistas, mas o escritor se tornaria alvo de campanhas que consideravam sua obra sem consistência e piadista (p. 64). Com o Teatro de Arena, no final dos anos 1950, o autor nacional ganharia, finalmente, uma presença significativa, projetando nomes como

Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri, Nelson Xavier, Oduvaldo Vianna Filho, entre outros. O programa estético do grupo, incluindo aspectos realistas do método para atores de Stanislavski, não sugeria compatibilidade com a construção expressionista das personagens oswaldianas. Na fase do teatro épico e das técnicas do “teatro coringa”, que poderia ter aproximações com as peças do modernista, as experiências do grupo giravam em torno da dramaturgia de Augusto Boal. Diz Sábato: “Dentro do processo interno do Arena, não houve lugar para Oswald” (p. 176).

O teatro Oficina, que surgiu de uma aproximação com o Teatro de Arena, iria se dedicar às novas experimentações cênicas, encontrando em *O Rei da Vela* o veículo perfeito para uma expressão nacional. Mesmo com toda a efervescência provocada pelo espetáculo, a recepção por parte de alguns setores da crítica teatral foi reticente, em decorrência do grau de carnava-lização, referências pornográficas, fragmentação da linguagem que o texto e a encenação propunham. Oswald em cena continuava polêmico. O clima de liberdade e euforia que parecia se estabelecer no país, dando margem a um grande florescimento artístico, nas artes plásticas, no cinema e no teatro, teve curta duração, sendo interrompido com a implantação do A.I.5. O espetáculo *O rei da vela* foi censurado e também todos os textos teatrais de Oswald. Magaldi escreveu, em 1972:

As comemorações do cinquentenário da Semana de Arte Moderna de 1922 que o tornaram (Oswald) clássico, não conseguiram embalsamá-lo numa redoma de bom comportamento e de um processo histórico terminado. Oswald continua a incomodar, como se fosse um jovem revolucionário escrevendo em 1972. Muitas de suas descobertas estilísticas foram assimiladas pela literatura contemporânea, mas o descarnamento conserva vivo e atual o seu diálogo. Descontada a ingenuidade de certas crenças políticas, as ideias sociais que proclamou e defendeu continuam a empolgar os que anseiam por um mundo melhor (p. 178).

Na 3ª edição do seu *Panorama do Teatro Brasileiro* (Ed. Global, 1997), Sábato Magaldi acrescentou um artigo de 1987 - “O texto no moderno teatro” - em que justifica a revisão de suas posições sobre o teatro oswaldiano:

É preciso ter em mente que a História retificará muitos juízos atuais, embora eles tentem observar a maior objetividade. O importante, para o contemporâneo, é a sua visão honesta, despida de preconceitos e consultando os valores que lhe parecem permanentes. O crítico sabe, contudo, que dependendo da óptica estética, mutável no correr das décadas de exercício profissional, alteram-se forçosamente os juízos. O amadurecimento empresta peso maior ou menor a uma obra que, na primeira apreciação, era aferida por padrões diferentes (MAGALDI, 1997, p. 300).

Neste último texto, o historiador reafirma que Oswald de Andrade é o autor dos primeiros textos brasileiros modernos, não tendo sido encenador por conta da censura: “Mais do que do ponto de vista estético, digerível num país ávido de inovações, as três peças tornaram-se irrepresentáveis, quando foram escritas, por motivos morais e políticos” (p. 296). O teatro atingira a modernidade no encontro entre texto e encenação, a partir da dramaturgia de Nelson Rodrigues, determinando a conquista de liberdade e audácia, abolindo as fronteiras do palco. “Acabou-se a cerimônia com as regras da antiga carpintaria teatral. Era só aproveitar as conquistas rodrigueanas. De súbito, julgaram-se acadêmicos os procedimentos anteriores, pois Oswald de Andrade ainda jazia na estante”, conclui Sábato Magaldi (p. 299).

Algumas questões podem ser apontadas pelas reconsiderações críticas de Sábato Magaldi. Em 1962, ele afirmou a “irrepresentabilidade” dos textos teatrais oswaldianos, em função da audácia dos seus processos excessivos de composição. Em 1972, o crítico corrigiu o ponto de vista anterior, afirmando que a não assimilação da dramaturgia de Oswald, no contexto de sua escrita, ocorreu pela ação da censura, por motivos morais e políticos. Em 1997, o historiador reafirma a dificuldade de recepção dessa dramaturgia. Modernizada a cena e superadas as ações da censura, haveria uma razão para a ausência de Oswald dos palcos: seu teatro seria julgado acadêmico. O que o autor designa como “acadêmico”? Talvez queira dizer que a dificuldade de se encenar esse teatro se deva à complexidade das ideias e da forma dos textos.

Considerações provisórias

A revisão de parte da fortuna crítica apresentada permite apontar, pelo menos, dois problemas em relação ao modo como se constroem as reflexões sobre o teatro de Oswald de Andrade e a leitura cênica de *O rei da vela*, pelo Grupo Oficina. Pode-se dizer que há um tipo de raciocínio que tem dificuldades de compatibilizar invenção artística com aproveitamento de recursos do teatro popular. Outra perspectiva de análise sociológica tende a “ler” a obra teatral oswaldiana unicamente em função dos seus conteúdos e abordagem política, dentro de um determinado contexto sócio-cultural, o que a tornaria “datada”. Estas questões são realmente provocadas pelo *corpus* dramático oswaldiano. Mas, pode-se dizer, ao contrário de parte da crítica, que a possibilidade de invenção desse teatro reside, exatamente, em sua aproximação com elementos da cultura popular, em acordo com o projeto de renovação do modernismo e da antropofagia. Esta atitude foi retomada na década de 1960, com o tropicalismo e sua representação ale-

górica das nossas contradições culturais. O cantor e compositor Caetano Veloso, um dos artífices do movimento tropicalista, no livro *Verdade Tropical* (1997) apresenta sua visão daquele momento tão significativo para a cultura brasileira, das relações estabelecidas entre música, artes plásticas, cinema e teatro. Caetano fala do impacto produzido pelo filme *Terra em transe* de Gláuber Rocha e pela montagem de *O rei da vela* do Teatro Oficina, e da importância das ideias de Oswald para o movimento tropicalista.

Oswald de Andrade, sendo um grande escritor construtivista, foi também um profeta da nova esquerda e da arte pop: ele não poderia deixar de interessar aos criadores que eram jovens nos anos 60. Esse “antropófago indigesto”, que a cultura brasileira rejeitou por décadas, e que criou a utopia brasileira de superação do messianismo patriarcal por um matriarcado primal e moderno, tornou-se para nós o grande pai (VELOSO, 1997, p. 257).

A implosão das formas teatrais canônicas e a reconstrução da linguagem, na pequena e precursora obra dramatúrgica de Oswald de Andrade, consistem no diálogo de seu projeto antropofágico com formas das vanguardas artísticas e manifestações populares. O que pode demonstrar que o escritor desejava alcançar o público pelo estranhamento, provocando uma nova maneira de pensar a linguagem teatral e as estruturas sociais, reafirmando seu desejo de “ver com olhos livres”. A transposição do teatro oswaldiano para a cena pode solicitar, de fato, uma leitura acadêmica, mas - mais importante - exige também uma prática artística densa. Nesse sentido, as contradições da peça *O rei da vela* podem ser vistas, agora, com certo distanciamento, mais abertas à compreensão de sua poética cênica.

Referências

ANDRADE, Oswald de. *O rei da vela*. São Paulo: Editora Abril, 1976.

_____. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1995.

BRANDAO, Tania. Teatro Brasileiro do século XX: as oscilações vertiginosas. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, nº 29 (Olhar o Brasil). Org.: Sebastião Uchoa Leite. Brasília: 2001.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Trad. Ernesto Sampaio. Lisboa: Ed. Vega, 1993.

CANDIDO Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1981.

CORRÊA, José Celso Martinez. *O rei da vela*: manifesto do oficina. In: *Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas* (1958-1974). Org. e notas de Ana Helena Camargo de Staal. São Paulo: Ed. 34, 1998.

COSTA, Iná Camargo. *Sinta o drama*. Petrópolis, Vozes, 1998.

_____. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1996.

D'AVERSA, Alberto. Críticas a *O rei da vela*. In: *O Percevejo*, nº 4 (Modernistas no Teatro Brasileiro I). Rio de Janeiro: Programa de Pós Graduação em Teatro. UNI-RIO, 1996.

DÓRIA, Gustavo A. *Moderno Teatro Brasileiro: crônica de suas raízes*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975.

GARDIN, Carlos. *O teatro antropofágico de Oswald de Andrade: da ação teatral ao teatro de ação*. São Paulo: ANNABLUME, 1993.

GEORGE, David. *Teatro e antropofagia*. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Global, 1985.

LARA, Cecília de. *De Pirandello a Piolim: Alcântara Machado e o teatro no modernismo*. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.

MAGALDI, Sábato. *Teatro da ruptura: Oswald de Andrade*. São Paulo: Global, 2004.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1962.

_____. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global Editora, 1997.

MICHALSKI, Yan. Críticas a *O rei da vela*. In: *O Percevejo*, nº 4 (Modernistas no Teatro Brasileiro I). Rio de Janeiro: Programa de Pós Graduação em Teatro. UNI-RIO, 1996.

NUNES, Benedito. A antropofagia ao alcance de todos. In: ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1995.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Trad. J. Guinsburg; Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEREIRA, Victor Hugo Adler. O rei e as revoluções possíveis. In: *Oswald Plural*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1995.

PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno - 1930-1980*. São Paulo: Perspectiva; Editora da USP, 1988.

_____. A comédia brasileira (1860-1908). In: *Seres, coisas e lugares. Do teatro ao futebol*. São Paulo: Companhia das letras, 1997.

_____. *O rei da vela*. In: *Exercício findo*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

_____. O teatro e o modernismo. In: *Peças, pessoas, personagens: o teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. A antropofagia revisitada. In: *Peças, pessoas, personagens: o teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SANTOS, Sérgio Ricardo de Carvalho. *O drama impossível: teatro modernista de Antônio de Alcântara Machado, Oswald de Andrade e Mário de Andrade* (tese de doutorado). São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2003.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Tradução: Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. Rio de Janeiro: Record, 1987.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil; dramaturgia e convenções*. CAMPINAS, Pontes, 1991.

_____. *Não adianta chorar: teatro de revista brasileiro... oba!* Campinas: Ed. da UNICAMP, 1996.

Artigo recebido em 28 de março de 2022 e aceito em 23 de abril de 2022.

Este é um artigo publicado em acesso aberto sob uma licença Creative Commons



Expressões modernas contra-hegemônicas à luz do presente: Lídia Baís e a auto representação de cunho surrealista

Pollyana Quintella^I

Resumo: À luz das revisões aquecidas pelo centenário da Semana de Arte Moderna de 1922 e do interesse contemporâneo por produções artísticas alheias ao projeto de racionalidade moderna, o texto dedica-se a reconsiderar as narrativas em torno do surrealismo no Brasil, com especial atenção para a artista sul-mato-grossense Lídia Baís. Sua obra de cunho surrealizante, embora permaneça na periferia de nossa História da Arte, questionou noções de modernidade, de identidade e de gênero, a despeito de um contexto conservador pouco favorável aos delírios de uma mulher artista.

Palavras-chave: *Modernismo. Surrealismo. Mulheres. auto representação.*

Counter-hegemonic modern expressions in the light of the present: Lídia Baís and the surrealist self-representation

Abstract: In light of the revisions heated by the centenary of the 1922 Modern Art Week and the contemporary interest in artistic productions alien to the project of modern rationality, the text is dedicated to reconsidering the narratives around surrealism in Brazil, with special attention to the artist from Mato Grosso do Sul Lídia Baís. Her surrealist work, although remaining on the periphery of our History of Art, questioned notions of modernity, identity and gender, despite a conservative context that was unfavorable to the delusions of a woman artist.

Keywords: *Modernism. Surrealism. Women. Self-representation.*

^I Pollyana Quintella é pesquisadora, curadora e crítica cultural. Graduada em História da Arte pela EBA-UFRJ (2015), é mestre pelo PPGAV-UERJ (2018) com pesquisa sobre o crítico Mário Pedrosa e doutoranda pelo PPGHA-UERJ - R. São Francisco Xavier, 524 - Maracanã, Rio de Janeiro - RJ, 20550-013. Foi colaboradora do Museu de Arte do Rio (MAR) na área de pesquisa e curadoria entre 2018 e 2020. E-mail: quintellapollyana@gmail.com ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0351-2998> Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/0634834636188747>. Rio de Janeiro, Brasil.

Já não é novidade que neste ano comemora-se o centenário da famigerada Semana de 1922. A efeméride já foi assunto de norte a sul do país num número incontável de programações, mesas, debates, exposições etc e, além dos excessos que já rondam o tema, o debate público tem sido marcado por polêmicas em geral divididas entre mitificadores e negacionistas da importância do evento. Tenho, como grande parte da minha geração, numerosas ressalvas a considerar a semana como marco hegemônico dos modernismos brasileiros. Sobretudo porque, no Brasil, a experiência moderna foi fundamentalmente atravessada por contradições entre modernidade sociocultural e a modernização econômica e deve ser considerada como um arranjo entre elementos supostamente antagônicos, como o arcaico, o profano e o religioso; o artesanal e o tecnológico; as instituições liberais e os hábitos autoritários; democracia e ditadura – algo que o antropólogo argentino Nestor Garcia Canclini (apud MOSQUERA, 1955, p. 20) resumiu pelo contraste entre uma “modernidade exuberante no contexto de uma modernização falha”. Mesmo por isso, num país de dimensões continentais, a Semana não foi capaz de refletir todos os modernismos nacionais, antes operou como uma caricatura oportuna para entender um determinado projeto de modernismo mais regional e paulistocêntrico, que soube operar negociações entre continuidade e ruptura com o seu meio.

Concedo-me, porém, à luz da fadiga em remexer 1922, a liberdade de abordar aqui o(s) moderno(s) a partir de outros sintomas celebratórios, neste caso não restritos ao calendário do Brasil, mas expressos como uma espécie de vírus que vem se espalhando pelo circuito artístico mundo afora. Refiro-me ao crescente interesse (talvez já caracterizado por “boom”) em rever, reposicionar e revalorizar os surrealismos expressos nas práticas artísticas modernas. Exemplos expressivos desta febre podem ser notados em importantes mostras internacionais recentes como “Fantastic Women: Surreal Worlds from Meret Oppenheim to Frida Kahlo”, realizada no Schirn Kunsthalle Frankfurt (2020) e “Surrealism Beyond Borders”, ambiciosa mostra realizada a partir de uma parceria entre o Metropolitan Museum of Art e a Tate Modern (2021-2022). Além disso, a edição da Biennale di Venezia de 2022, cujo título *The Milk of Dreams* foi extraído de um livro homônimo de Leonora Carrington, também encontra no surrealismo o cerne de seu interesse, especialmente interessada nas metamorfoses dos corpos e nas redefinições do humano (também aqui há especial em relacionar gênero e surrealismo, ao reivindicar obras de Eileen Agar, Leonora Carrington, Claude Cahun, Leonor Fini, Ithell Colquhoun, Loïs Mailou Jones, Carol Rama, Augusta Savage, Dorothea Tanning e Remedios Varo, apenas para citar alguns exemplos). Em nenhum desses casos, porém, falamos propriamente de um

surrealismo *stricto sensu* – isto é, o circunscrito movimento francês eclodido em 1924 –, mas do intento em considerar a presença de um pensamento surrealista que se espalhou e atravessou diferentes contextos modernos, e que pode ser encontrado para além das fronteiras tradicionais e das narrativas convencionais, o que exige reconsiderar os recortes cronológicos e geográficos e, sobretudo, abdicar de certa ideia de estilo para observar as contaminações e legados do movimento em outras cenas.

No Brasil, as reverberações de tal onda, aliadas ao estímulo que o centenário da Semana provocou nos revisionistas do moderno, parecem configurar um momento oportuno para medir a temperatura das narrativas sobre o surrealismo em território nacional. Apesar da presença de traços surrealizantes (ainda que singulares) ser inquestionável em parcelas da obra de Oswald de Andrade (o Freud de Totem e Tabu é elemento decisivo no Manifesto Antropófago e, quando Benjamin Péret chegou ao Brasil, Oswald declarou na Revista de Antropofagia que “Depois do Surrealismo, só a Antropofagia”¹), Tarsila do Amaral, Vicente do Rego Monteiro, Cícero Dias, Ismael Nery, Flávio de Carvalho, Jorge de Lima (refiro-me às fotomontagens, no campo visual) e Maria Martins – apenas para citar os exemplos mais notórios, pois poderíamos aqui reivindicar uma considerável parcela da produção dita “popular” neste bojo –, resta ainda, nos corredores da crítica e da historiografia, um eco enraizado que insiste em afirmar que não houve surrealismo(s) no Brasil², mais uma vez exercendo sobre a produção brasileira um critério de leitura pautado nas dependências pouco produtivas entre centro e periferia; a cultura nacional e as influências estrangeiras; dependência e autonomia; atraso e desenvolvimento; aqui, ali e lá. Para tais perspectivas, a negação dessa expressão parte da ausência de um movimento programático nestes termos por aqui. A identificação desse tipo de ausência, porém, acaba por apontar, de modo subjaz, a fantasia de seu avesso: o desejo de que fosse possível de fato realizar um surrealismo nestas terras, isto é, ser uma cópia

1 Cunhambebinho. “Péret”. Revista de Antropofagia, 2ª denteção, nº 1. Diário de São Paulo, 17 de março de 1929.

2 Apesar de estarem mais presentes no âmbito literário, tais declarações seguem compondo parte do senso comum: José Paulo Paes (1985, p. 99) afirmou que “do surrealismo literário no Brasil quase se poderia dizer o mesmo que da Batalha de Itararé: não houve”. Martins assinala (2008, p. 274): “É notório o consenso de que ‘não houve’ o movimento do surrealismo no Brasil por parte da crítica oficial, de Tristão de Athayde a Afrânio Coutinho, de Antônio Candido a outros historiadores mais recentes”. Valentim Facioli (1999, p. 298) alega que os modernistas de São Paulo “estabeleceram relações mais fortes com o futurismo, o cubismo, quase nada com o dadaísmo e o surrealismo e algo com um certo expressionismo”.

bem sucedida do modelo original – afirmar, ao contrário: sim, houve surrealismo no Brasil; somos capazes de refazê-lo. Porém, ao mirar o próprio desenvolvimento histórico do surrealismo, nem mesmo o grupo reconhecido como “oficial” restringiu-se às expectativas da ideia de movimento, como Sérgio Lima reconheceu:

A frase ‘não houve surrealismo no Brasil’ deveria ser enunciada em seu período por extenso – coisa que os comentadores não fizeram até agora. Isto é: ‘não houve surrealismo no Brasil, se reduzirmos o fato do surrealismo à atuação local de um grupo organizado conforme os moldes parisienses e confinados apenas aos surrealistas lá atuantes.’, o que não é verdade nem para o Bund do movimento (um dos centros era Paris, mas não o único) e nem para o Brasil. (LIMA, 1998, p. 191)

Não é tarefa deste texto responder ao desgaste de tal questão. Cabe, porém, chamar atenção para o fato de que, enquanto o debate internacional se aquece no exercício de compreender o surrealismo a partir de lentes mais amplas, segundo redes que vão da Europa Oriental ao Caribe, da Ásia ao Norte da África, da Austrália à América Latina, talvez seja a hora de reconsiderar nossas lacunas tantas vezes deliberadamente produzidas por uma crítica mais interessada em reconhecer a “vocação construtiva” da arte brasileira, a despeito de todo o resto. Em suma, não nos interessa afirmar se houve ou não surrealismo no Brasil porque não se trata de pautar a História da Arte brasileira a partir de parâmetros unicamente estrangeiros (reduzir criações afins à condição de dependentes ou parasitas; incorrer no perigo de recolonizar tais produções relegando-lhes descrições genéricas pautadas em ismos e etiquetas). Mais propositivo parece ser o reconhecimento de que houve aqui expressões e manifestações surrealistas, traços surrealizantes ou, ainda, de que é possível identificar uma tradição delirante na produção artística brasileira, o que demanda leituras mais interessadas na sua potência do que na sua falta. Isto é, cabe negociar com o surrealismo não para caber nele, mas para demarcar pontos de contato convergentes e divergentes. Como diria Silviano Santiago (2000, p.17), “Poder-se-ia surpreender a originalidade de uma obra de arte se institui como única medida as dívidas contraídas pelo artista junto ao modelo que teve necessidade de importar da metrópole? Ou seria mais interessante assinalar os elementos da obra que marcam sua diferença?”

Mas há ainda um segundo (e talvez ainda mais importante) aspecto oportuno neste contexto. A ampliação das relações entre modernismo e surrealismo no Brasil parecem hoje refletir o significativo interesse em epistemologias não pautadas pelo império da razão, aquelas consideradas desviantes e marginalizadas em relação aos centros hegemônicos, o que implica traçar

outras relações entre modernismos, modernidade e projetos civilizatórios. Muitos artistas contemporâneos estão dedicados a imaginar uma condição pós-humana que desafia a visão ocidental moderna do ser humano – e especialmente o suposto ideal universal do homem branco e masculino, o ideal de “Homem da Razão” como centro fixo do universo e medida de todas as coisas. Em seu lugar, inúmeros artistas propõem novas alianças entre espécies e mundos habitados por seres porosos, híbridos e múltiplos que reafirmam um senso de parentesco entre as espécies e entre o orgânico e o inorgânico, o animado e o inanimado, no anseio de vislumbrar outros horizontes e rearranjar relações entre viventes, extra-viventes, não-viventes, pós-humanos, ciborgues e outros gêneros, transcendendo categorias e limites binários. Frente a nossa incapacidade constante de distinguir realidade e ficção, têm sido difícil dizer onde começa e onde acaba a fantasia. A nível coletivo, o presente soa delirante: não sobraram muitos acordos a respeito de fatos sociais básicos, os parâmetros de leitura do real caducaram ou tornaram-se descontínuos e episódicos, e o pacto democrático parece cada vez mais longínquo. Multiplicam-se as abstrações e subtraem-se os estados de direito. O que muitos artistas têm conclamado é que, se o projeto de poder em curso é delirante ao seu modo, a fabulação também existe enquanto força propositiva — estratégia de reinvenção do mundo e produção de sentidos desviantes aos modelos vigentes. Como anuncia Bruno Latour (1994, p.113), “Como poderíamos desencantar o mundo se nossos laboratórios e fábricas criam a cada dia centenas de híbridos, ainda mais estranhos que os anteriores, para povoá-lo?”

Em alguma medida, é também esse crescente interesse contemporâneo pelas metamorfoses que nos leva a rever com mais ênfase tais expressões surrealistas, buscando aproximações trans históricas. Recorro aqui a Sankofa, que integra o conjunto de ideogramas – o *adinkra* – que o povo da antiga Costa do Ouro (Akan) instituiu para representar conceitos ou aforismos, e que depois se espalhou pelo Togo, pela Costa do Marfim e pelos países da África Ocidental, com manifestações presentes em toda a diáspora africana hoje (no Brasil, alguns símbolos podem ser frequentemente encontrados em portões e grades de ferro de antigas casas). O ideograma é representado por um pássaro estilizado que volta a cabeça à cauda e, dentre suas variadas traduções, o artista e ativista Abdias Nascimento o situava como o aforismo que conclama a “retornar ao passado para ressignificar o presente e construir o futuro”. Ou, como diz um conhecido oriki de Exu, o orixá “matou um pássaro ontem, com uma pedra que só jogou hoje”. Um paralelo ocidental mais óbvio seria o *Angelus Novus* de Paul Klee, relido por Walter Benjamin, que descreveu que a imagem do artista mirava fixamente para o passado,

enquanto a tempestade do progresso buscava arrancá-lo para frente. Trata-se de afirmar que o ontem está sempre em disputa. Aqui compreendemos que ser contemporâneo não implica limitar-se ao *presentismo* encerrado no aqui e agora. Walter Benjamin nos ensina que a contemporaneidade é uma co-temporalidade, uma concordância de tempos múltiplos. Para colocar as coisas em perspectiva, fazemos bem em contrastar tempos históricos e chacoalhar clichês longínquos, de modo a melhor vislumbrar o presente, e vice-versa.

À luz deste contexto, gostaria de analisar uma pintura de Lídia Baís (1900-1985), artista sul-mato grossense que atuou na primeira metade do século XX e que produziu uma obra de cunho surrealista que questionou noções de modernidade, de identidade e de gênero, a despeito de um contexto conservador pouco favorável aos delírios de uma mulher artista. Considerada pioneira nas artes plásticas do Mato Grosso do Sul e hoje um importante nome local³ (embora ainda com pouquíssima ressonância na historiografia nacional), Baís demanda que sua obra seja circunscrita a partir de um entrelaçamento com sua própria biografia e, mais do que isso, demanda que sejamos capazes de reconhecer certas expressões do moderno a partir de contradições entre tradição e ruptura, o profano e o religioso.

Advinda de uma família de comerciantes de sucesso, Baís estudou em diferentes colégios internos e, já adulta, fugiu da casa dos pais, sozinha e sem dinheiro, para estudar na Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro com Henrique Bernardelli, conseguindo realizar uma exposição individual (sua única em vida) com pinturas ainda um tanto tradicionais na Policlínica da cidade em 1929. Em razão de sua fuga, todos os direitos relativos aos bens da família e a ajuda financeira que recebia do pai lhe foram cortados temporariamente. Naquela altura, a artista já experimentava realizar jejuns e visões espirituais, motivos que levaram a família a interná-la em clínicas

3 Conforme conta Emerson, “Em 1986, a Pinacoteca Estadual acolheu em seu acervo cerca de 110 obras/documentos de Baís, doadas pela família, por intermédio da artista plástica, e sua sobrinha, Nelly Martins. Coleção que migrou para o acervo do Museu de Arte Contemporânea do Mato Grosso do Sul (MARCO), por ocasião de sua criação, em 1991. Já nos anos 2000, graças a [Humberto] Espíndola, diretor do museu entre 2003 e 2005, cerca de vinte cinco obras da artista foram restauradas, o que permitiu, em 2008, ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), com o apoio da Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul (FCMS) e da Fundação Municipal de Cultura (Fundac), transformar obras de Lídia Baís em temas de cartões postais, distribuídos para fundações de cultura, bibliotecas e museus, em mais uma ação no sentido de garantir a perpetuação de sua memória como elemento fundante da cultura visual do estado.” (p.10).

psiquiátricas diversas vezes. Neste entremeio, conseguiu viajar para a Europa, onde travou contato com a produção moderna que ali se produzia e pôde conhecer Ismael Nery em Paris. Na volta, “envolveu-se com religiões que difundiam a doutrina espírita, bem como com cartomantes, videntes e seitas religiosas que tentavam auxiliá-la nas questões espirituais”, conforme alega Fernanda Reis (2017, p. 43). Para conseguir recuperar seus bens e livrar-se das internações, viu-se obrigada a casar com o filho do advogado da família – aliança que durou apenas cinco dias, sem consumação do casamento, como consta em sua autobiografia intitulada *História de T. Lídia Baís*, sem data, mas provavelmente escrita já na década de 1960, utilizando o codinome Maria Tereza Trindade, e principal meio pelo qual acessamos informações sobre a sua vida⁴. De volta a Campo Grande, enclausurou-se no casarão da família, onde pintou painéis sobre as paredes e levou uma vida sem quase sair de casa, vivendo experiências religiosas de transe. Ali, produziu obras de cunho onírico e religioso, muitas inspiradas diretamente de sonhos e outras enlaçando uma série de referências espirituais, constituindo para si um mundo visual próprio. Nos anos 1950, empenhou-se em construir o Museu Baís, que seria dedicado a preservar sua trajetória artística. Embora tenha solicitado auxílios diversos, não obteve suportes para a oficialização do museu, que parece nunca ter sido de fato aberto ao público enquanto a artista ainda estava viva⁵. Na mesma época, ingressou na Ordem Terceira de São Francisco de Assis, adotando o nome de Irmã Trindade (o que justifica o pseudônimo que assina seu livro). A partir daí, passou a dedicar-se intensamente aos estudos religiosos e filosóficos.

4 Na introdução do livro, Baís apontava sua intenção: “Neste livrinho há um pequeno resumo da vida de Lídia, que deve ser considerada também no rol dos grandes filósofos; não há a menor dúvida, não apareceu na sua infância porque era uma criança raquítica, e durante toda sua mocidade lhe tolhiam a liberdade, pois no caminho do gênio sempre surgem grandes obstáculos” (TRINDADE, s.d., p.3).

5 Rodrigo Teixeira conta, a respeito do descuido com o lugar, que “Depois que o pai de Lídia foi atropelado pelo trem que passava em frente à sua casa, a Morada foi transformada na Pensão Pimentel até 1979 e depois deu lugar a vários tipos de comércio, como escolas, sapatarias, casa lotérica, até chegar ao esquecimento e devastação. O lugar quase desabou literalmente, até ser revitalizado em 1995. Ninguém sabe a autoria, mas o fato é que pintaram as paredes de branco e com isso apagaram vários murais de Lídia. Sobraram três. Quer dizer, dois e meio. Quem entra no antigo refeitório transformado em quarto da artista, com a cama, cadeira de balanço, chapéus, fotos, material de pintura e os instrumentos pessoais (violão e harpa), estranha a parede com apenas a metade de um mural de Lídia. Quando o lugar começou a ser reformado, os pedreiros foram demolindo a parede com a obra junto. Sobrou a parte superior, uma homenagem de Lídia a Joana D’Arc, que aparece em cima de um cavalo em uma paisagem rural. Mais um ato que a artista jamais perdoou. Desconfia-se que, assim como alguns dos seus quadros, que os murais tenham passado por uma indisfarçável repintura.” TEIXEIRA, Rodrigo. *Lídia Baís: santa ou pagã*. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/overblog/lidia-bais-santa-ou-paga>>. Acesso em: 02 abril 2022.

Em *Micróbio de Fuzarca*, obra produzida já após o retorno a Campo Grande, provavelmente nos anos 1930 (não é possível precisar a data pois a artista não assinava suas obras), nos é possível acessar significativos entrelaçamentos entre gênero e auto representação pela perspectiva surrealizante. Trata-se, antes de tudo, de um retrato ambíguo. Não resta traço de identidade senão em dois aspectos: no cabelo trançado que nos indica tratar-se de uma figura feminina (embora distante de qualquer ideal de feminilidade), e no rabo vermelho que se aproxima da iconografia demoníaca. A obra nos induz a estímulos contraditórios e resiste a qualquer sentido unívoco. Diferentes camadas da opressão produzidas pelo olhar do outro se traduzem neste estranho autorretrato: a mulher é a um só tempo um micróbio – organismo diminuto, ignóbil, e demônio – aquilo que oferece perigos maléficos, imorais.

Além disso, a figura se afirma sobre um fundo abstrato, como se estivesse suspensa no espaço-tempo. Não pertence a nenhuma geografia, não fetichiza identidade nacional ou regional alguma, ao contrário, busca certa desterritorialização. Trata-se de um delírio? De um sonho? De uma visão religiosa? O que sabemos é que tal representação de mulher-esqueleto não deixa também de indicar certo aspecto de rebeldia e insubordinação, alguma propriedade do que é *monstrum* – um ser grotesco que borra as fronteiras dos mundos animal/humano/fictício. Este é um micróbio-humano-demônio despido, simultaneamente morto e animado, distante de protocolos e convenções sociais ou, ao contrário, esmagado por elas, refém do olhar do outro. A calçola branca, por sua vez, se por um lado infantiliza a figura, por outra denota a impossibilidade de apresentar um corpo feminino plenamente nu; aponta um traço de negociação entre tradição e ruptura; natureza e cultura. Trata-se, a um só tempo, de uma criatura de realidade social e um ser emergido da especulação ficcional.

Baís, por um lado, situa o corpo como objeto rigidamente enquadrado pelos próprios limites da tela, reforça a mulher como outro objetificado passivo (objeto do olhar masculino); por outro, apresenta uma figura incapaz de ser plenamente redutível a uma identidade fixada pelos signos da diferença sexual. Para além da óbvia associação da mulher com o signo diabólico, a ambiguidade da figura representada parece operar uma negociação que simultaneamente reproduz determinado discurso dominante (o repertório religioso cristão que pautava a rotina da artista e uma certa autoconsciência dos papéis sociais da feminilidade), mas também resiste a ele na medida em que apresenta um corpo que registra os conflitos e angústias de uma mulher às voltas com o seu próprio papel; um corpo como território de mediações culturais e elaborações subjetivas que recusam a fixidez. No caso de Baís,

a obra também precisa ser lida no contexto da própria vida da artista. Estranhamente, foi a clausura religiosa que lhe permitiu não corresponder ao lugar de mulher enquanto esposa e mãe, encontrando na castidade uma resposta outra para a escrita de sua própria vida, cujos conflitos também parecem expressos aqui.⁶

Apesar das ambiguidades, não há espaço para a identidade soberana e homogênea que pautou o modelo de homem moderno aliado ao progresso e à voz da razão. E, apesar de não responder diretamente aos preceitos surrealistas, é inquestionável o diálogo com expressivos recursos anti-racionalistas e anti-idealizantes presentes em tal linguagem. Chadwick Whitney, no ensaio pioneiro “Women, surrealism and self-representation”, publicado em 1985, havia dito que mulheres surrealistas, em diferentes contextos, “desafiam as representações existentes do feminino por meio de reimaginações do corpo como provisório e mutável, ou pelo menos insinuando um afastamento da organização fálica da subjetividade” (1998, p.47).

Aqui, somos também levados a considerar o trânsito entre uma história pessoal, de gosto autobiográfico, e uma história coletiva das mulheres “modernas”, num contexto que simultaneamente as marginalizou e excluiu, mas também as teve presentes de diferentes maneiras. Quando pensamos nas relações entre gênero e modernismo no Brasil, a importância dos retratos é medular. Todo retrato é um atestado que diz: “Eis alguém de quem vale a pena lembrar”. Retratar é fixar aparências, produzir identidades, afirmar reconhecimentos. Não seria possível refletir sobre esse gênero tão importante para a História da Arte sem considerar as profundas relações de poder que envolvem o ato de representar alguém. O retrato talvez seja uma das práticas que melhor condensa a relação entre ver e ser visto, a negociação entre eu-e-o-outro, nós-e-eles. Desde o século XIX, mulheres artistas no Brasil trataram de se auto representar, criando para si um lugar no ambiente social a qual pertenciam, afirmando-se como artistas profissionais, e produzindo leituras subjetivas de suas identidades não pautadas pelo olhar masculino (há exemplos expressivos em Julieta de França, Georgina de Albuquerque, Abigail de Andrade, Berthe Worms, Maria Pardos, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, entre outras). Ao seu modo, eles reivindicavam o direito à subjetividade, a possibilidade de serem reconhecidas enquanto sujeitos; terem

6 Fernanda Reis abordou tal questão em Lídia Baís: memórias de uma trajetória feminina na arte de Mato Grosso do Sul In: Dimensões - Revista de História da UFES, Vitória, n. 46, 2021, p. 177-195.

gravadas as suas histórias na superfície fotossensível ou pictórica a partir de sua própria perspectiva. Aqui, no entanto, a contribuição de Lídia Baís é de outra ordem. Ao menos em *Micróbio da Fuzarca*, o retrato não tem o papel de fixar determinada aparência em certo contexto social, ao contrário, funciona para abordar conflitos subjetivos mais amplos, deflagram a crise localizada no espaço entre o modo como a artista enxerga a si mesma e o modo como os outros a veem. Sua proximidade com a abordagem surrealista situa a performance da autoficção não para estabelecer uma identidade fixa, ao contrário, o gesto se aproxima mais do reconhecimento de um outro — o estrangeiro, o estranho — no seio de si mesma.



Figura 1

Lídia Baís, *Micróbio da fuzarca*, circa anos 1930. Óleo sobre tela, 69,5 x 53 cm
Acervo MARCO
- Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul.

O modo como a obra de Lúdia Baís contribuiu para complexificar as relações entre modernismo e representação ainda está longe de ser devidamente circunscrito na nossa História da Arte brasileira. Creio, porém, que a leitura de sua obra colabore significativamente para o movimento de revisão, expansão e problematização da experiência moderna e seus legados no Brasil, sobretudo no que tange ao interesse em reconhecer a presença de certa tradição delirante em nossos modernismos. De antemão, porém, somos demandados a ir além dos grandes centros brasileiros de modernização na primeira metade do século XX (a saber, Rio de Janeiro e São Paulo) e superar o imaginário do artista moderno ideal, alguém dotado de comportamentos disruptivos e cheios de personalidade; aquele que imprime seu gesto ousado de forma radical. Ao contrário, Baís nos exige reconhecer sua expressão moderna no seio de uma trama contraditória que soube articular uma representação feminina autônoma e propositiva para além das categorizações que lhe foram impostas ao mesmo tempo em que “correspondeu” aos lugares de submissão feminina a partir da doutrina religiosa.

Por fim, o interesse em rever produções de cunho surrealista também vem afirmar a prática artística como campo de experimentação de um signo em aberto que opera na via inversa da linguagem viciada do fanatismo e da lacração. Diante das capturas apressadas de sentido, aquelas formadas na velocidade da informação e sob o jugo de narrativas soberanas e binarizadas, obras como essa nos convidam a compreender a significação simbólica para além das camadas informativas e comunicativas. Seu sentido não se produz a partir de um arco narrativo pleno, antes fareja o que reside de opaco na representação, entre um signo e outro. A artista explora e percorre o vão entre a dimensão simbólica e a dimensão misteriosa – aquilo que se afirma enquanto presença, mas resiste aos enunciados totalitários do cânone da palavra e da significação; visibilidade oblíqua.

Referências

CANCLINI, Nestor Garcia. *Modernity after postmodernity*, em Gerardo Mosquera (Org.), *Beyond the fantastic*. Londres: Institute of International Visual Arts, 1955.

CHADWICK, Whitney. *Mirror Images: Women, Surrealism, and Self-Representation*. Cambridge, MA: MIT Press, 1998.

Cunhambebinho. *Péret*. Revista de Antropofagia, 2ª denteição, nº 1. Diário de São Paulo, 17 de março de 1929.

ESPÍNDOLA, Humberto. Introdução à Lídia Baís. In: FIGUEIREDO, A. *Artes plásticas no Centro-Oeste*. Cuiabá: UFMT/MACP, 1979.

LATOUR, Bruno, *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994, p.113

LIMA, Sérgio. *Surrealismo: polêmica de sua recepção no Brasil modernista*. 1998. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Universidade de São Paulo.

OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de. Obra, memória e instituição: o papel de Lídia Baís na arte sul. Revista Memória em Rede, Brasília, v. 2, n. 7, p. 1-17.

REIS, Fernanda. *Lídia Baís: arte, vida e metamorfose*. Dourados, MS: Editora UFGD, 2017, p. 43.

_____. Lídia Baís: memórias de uma trajetória feminina na arte de Mato Grosso do Sul. In: Dimensões - Revista de História da UFES, Vitória, n. 46, 2021, p. 177-195. RIGOTTI, P. R.. *Intertextualidade e o imaginário pictórico no processo criativo de Lídia Baís*. 2003. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Dourados.

SANTIAGO, Silviano. *O entrelugar do discurso latino-americano*. In: Uma literatura nos trópicos. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

TEIXEIRA, Rodrigo. *Lídia Baís: santa ou pagã*. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/overblog/lidia-bais-santa-ou-paga>>. Acesso em: 3 de abril de 2022.

TRINDADE, Maria Thereza. *História de T. Lídia Baís*. Campo Grande: Museu Baís, [200?].

Recebido em 20 de março de 2022 e aceito em 05 de maio de 2022.

Este é um artigo publicado em acesso aberto sob uma licença Creative Commons



Neoconcretismo em debate: o problema do modernismo como identidade

Renato Rodrigues da Silva¹

Resumo: O neoconcretismo foi um pioneiro internacional da interdisciplinaridade. Entretanto, devemos questionar se essa afirmativa é válida para toda a sua história. Assim, investigamos a 1ª. Exposição Neoconcreta, analisando os trabalhos, o catálogo, o manifesto e os debates públicos. Concluímos que esse movimento inicialmente defendeu a autonomia modernista da arte, mas abriu espaço para o experimentalismo.

Palavras-chave: 1ª Exposição Neoconcreta. Modernismo. Autonomia artística. Experimentalismo.

Debating neoconcretism: the problem of modernism as identity

Abstract: Neoconcretism was an international pioneer of interdisciplinarity. However, we must question whether this statement is valid throughout its history. Thus, we investigated the 1st. Neoconcrete Exhibition, analyzing the works, the catalogue, the manifesto and the public debates. We concluded that this movement initially defended the modernist autonomy of art but opened space for experimentalism.

Keywords: 1st Neoconcrete Exhibition. Modernism. Artistic autonomy. Experimentalism.

¹ Doutor em História e Crítica da Arte pelo Departamento de História da Arte da Universidade do Texas em Austin. Mestre em Crítica de Arte pela Universidade de São Paulo. Professor de História da Arte Moderna do Centro de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Avenida Pasteur, no. 296, Urca, Rio de Janeiro, 22290-240. E-mail: silvarrda@hotmail.com. ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-9160-2415>. Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/4448223215362716>

Como um movimento organizado, o neoconcretismo teve vida curta, durando apenas dois anos. Ao todo, o crítico e poeta Ferreira Gullar e um grupo aberto de artistas e poetas realizaram cinco exposições coletivas no Rio de Janeiro, São Paulo e Salvador, a começar pela 1ª. *Exposição Neoconcreta*, que aconteceu no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAMRJ), em março de 1959. Além disso, algumas investigações prolongaram o neoconcretismo até meados dos anos 1960, quando Lygia Clark, Gullar, Reynaldo Jardim, Lygia Pape e Hélio Oiticica, entre outros, criaram propostas experimentais que transformaram os parâmetros artísticos aceitos, entrando no campo expandido da cultura. Com efeito, as contribuições dos artistas e poetas neoconcretos ultrapassaram as fronteiras nacionais, uma vez que criaram versões originais de arte interdisciplinar e transdisciplinar, arte participativa, performance, arte de instalação, arte processual, crítica institucional, arte corporal e arte ambiental, em alguns casos antes dos Estados Unidos e da Europa.

O legado desse experimentalismo é enorme, influenciando a arte contemporânea brasileira; assim, essa fase acabou caracterizando o neoconcretismo. Um crítico americano reconheceu esta característica do movimento:

Muitas posições na arte do pós-guerra são articuladas entre ou através dos meios e disciplinas: pensamos nos experimentos na Faculdade Black Mountain, na estética de John Cage e Robert Rauschenberg, nas investigações do Grupo Independente e dos Situacionistas, nas várias práticas de assemblage, happenings e ambientes, bem como em movimentos díspares tais como Fluxus, Neoconcretismo, Nouveau Réalisme, Minimalismo, Arte processual, Arte performática, vídeo e assim por diante (FOSTER *et al*, 2004, p. 627).

O neoconcretismo é um pioneiro internacional da interdisciplinaridade. Porém, devemos questionar se essa afirmativa é válida para toda a história do movimento. Assim, este artigo investiga o impacto da 1ª Exposição Neoconcreta, analisando os trabalhos apresentados, o posicionamento assumido no catálogo e no Manifesto Neoconcreto, e os debates que gerou na imprensa nacional. Constatamos que esse movimento percorreu um caminho singular que, partindo da defesa modernista da autonomia artística, acabou levando ao experimentalismo, percorrendo uma distância que vários artistas e poetas transpuseram individualmente.

O lançamento do neoconcretismo: a identidade modernista

No verão de 1959, Gullar analisou atentamente os desenvolvimentos recen-

tes da arte brasileira. A exposição coletiva de Lygia Clark, Lothar Charoux e Franz Weissmann na Galeria de Arte da Folhas, em São Paulo, e o debate sobre a arte concreta certamente estavam em sua mente (GULLAR, 2015, p. 111-118). Numa reunião do grupo carioca, Clark teve a ideia de organizar uma exposição coletiva, incluindo, além de suas pinturas, as esculturas de Weissmann e as xilogravuras de Pape, que estavam então substituindo Charoux, cujas obras foram mostradas na exposição paulista¹ (GULLAR, 1959^A). Depois de alguma reflexão, o crítico – a quem foi pedido que redigisse a apresentação – percebeu que esses artistas estavam desenvolvendo uma versão divergente de concretismo. Gullar então sugeriu a organização de um novo movimento, que foi denominado “neo-concretismo”: para ele, seria incorreto inventar um novo nome, apesar da oposição à arte concreta. Os artistas cariocas concordaram com suas considerações e passaram a articular o novo movimento, cuja exposição inaugural contaria também com outros participantes; então, sua apresentação tornou-se um manifesto, que obteve a aprovação de todos (GULLAR, 2007, p. 41).

A 1^a. Exposição Neoconcreta foi aberta à visitação pública em 19 de março de 1959 e durou um mês (GULLAR *et al*, 1959)². A curadoria de Gullar foi abrangente, dispondo de setenta e quatro trabalhos de quatro artistas (Weissmann, Amílcar de Castro, Clark e Pape) e três poetas (Gullar, Reynaldo Jardim e Theo Spanúdis). A maioria dos artistas era de ex-integrantes do Grupo Frente³, o que garantiu o destaque às artes visuais na mostra. Clark apresentou vinte e seis quadros pertencentes às séries *Planos em Superfície Modulada* (1956-1958), *Espaços Modulados* (1958) e *Unidades* (1958). Esses trabalhos resultaram das suas explorações da “linha orgânica” desde 1956, seja através da ativação da superfície pictórica por meio de planos geométricos e ilusões de ótica localizadas, na primeira série, seja através daquilo que a artista denominou “linha-luz” e “linha-espaco”, que ativam os ambientes imediatos dos trabalhos, nas duas últimas séries⁴. Por sua vez,

1 Gullar estava temporariamente substituindo Mário Barata – que estava de férias em janeiro – no *Diário de Notícias*.

2 Nesse artigo, a descrição dos trabalhos neoconcretos segue as listas apresentadas no catálogo.

3 O Grupo Frente articulou a vanguarda carioca, realizando quatro exposições de 1954 a 1956. Seu líder, Ivan Serpa, promoveu a arte concreta, mas o movimento também abrigou outras tendências, incluindo o figurativismo modernista e a arte *naïf*.

4 Mesmo que os *Espaços Modulados* e as *Unidades* ativassem o espaço imediato de suas instalações, essas obras ainda eram concebidas a partir da noção de autonomia da arte. A partir dos *Bichos* (1960), contudo, Clark colocaria definitivamente essa noção em crise.

Pape contribuiu com vinte xilogravuras em preto e branco, que provieram da sua utilização de meios gráficos estritos, tais como o suporte de madeira, o estilete, o cinzel, a lixa etc.

Weissmann mostrou dez obras (incluindo um modelo para escultura pública) que foram criadas desde sua adesão ao concretismo no início dos anos 1950⁵. Mas sua investigação caracterizaria aquilo que seria chamado neoconcreto (SILVA, 2019). O escultor empregou elementos conjugados e fios metálicos cursivos, recusando massa e volume, para organizar padrões geométricos; ele também rejeitou a base para erigir esculturas “orgânicas” que ativam o espaço, transgredindo a predominância visual dos trabalhos (Figura 1). No evento inaugural, Amílcar de Castro mostrou sete esculturas. O ex-aluno de Weissmann criou suas obras com elementos geométricos de fácil compreensão, aparentemente seguindo a arte concreta. No entanto, essa ideologia foi recusada por meio de decisões imprevisíveis do escultor, que produziram efeitos expressivos. Gullar analisou esta aparente contradição em Amílcar de Castro: “o que dá a dimensão dramática de sua arte é o conflito que se estabelece entre essa exigência formal e o impulso lírico que, através dela, se quer exprimir” (GULLAR, 2015, p. 142). Em geral, os artistas plásticos valorizaram a expressão e produziram obras de arte autônomas.

A 1ª. Exposição Neoconcreta exibiu dez poemas (incluindo quatro Livros-Poemas e seis poemas construtivos) e uma peça de prosa experimental. Em 1955, o grupo paulista Noigandres – composto pelos irmãos Augusto e Haroldo de Campos, e Décio Pignatari⁶ – abandonou a versificação e a sintaxe, reduzindo a linguagem às palavras isoladas, que eram tratadas como sinais gráficos e visuais; esse grupo influenciou a vanguarda carioca. Depois de refletir sobre essa proposta, contudo, Gullar percebeu que a sintaxe é parte integrante da linguagem, chegando à conclusão que a poesia concreta era baseada em estruturas ultra-racionalistas; para evitar esse excesso, ele construiu uma forma poética que ancorava as palavras no tempo, revelando seu interesse pela fenomenologia (SILVA, 2013). Em seu poema Verde, Pano, Campo, Vivo, que foi unicamente exibido no catálogo, as palavras são lidas numa trajetória circular que sugere a expansão da cor verde no campo

5 Weissmann mostrou trabalhos das seguintes series *Colunas Concretas* (1952-1954), *Esculturas Lineares* (1954-1957) e *Colunas Neoconcretas* (1957-1958), além de *Três Pontos* (1957), *Ponte* (1957) e *Espaço Circular em Cubo Virtual* (1957). O artista provavelmente mostrou o modelo para o *Monumento à Liberdade de Expressão do Pensamento* (1954), que foi construída no Rio de Janeiro.

6 Esses poetas lançaram a revista Noigandres em 1952, publicando a primeira poesia concreta do país na edição nº. 3, que foi lançado em dezembro de 1956.



Figura 1
Franz Weissmann,
Três Pontos, 1957.
Aço, 71 X 95 X 82 cm.
Fotografia: Renato
Rodrigues da Silva

do poema. O poeta formulou sinteticamente essa abordagem em seu livro *Poemas*: a “poesia mostra o tempo como uma fruta aberta: tempo tempo espaço de si mesmo (GULLAR, 1958)”. Essa abordagem influenciou os poetas do neoconcretismo. Assim, os cinco poemas de Spanúdis articulam os conteúdos fonéticos e semânticos das palavras, que são dinamicamente dispostas no campo visual, abrindo a significação à várias interpretações possíveis (SPANÚDIS, 1964).

Gullar adaptou o conceito de Livros-Poemas de Wladimir Dias-Pino, que difundiu esta modalidade entre os poetas concretos durante os anos 1950 (DIAS-PINO, 2010; CAMARA & MARTINS, 2015). Suas propostas, porém, apresentavam claras diferenças: o último poeta concentrou-se no processo de leitura, criando trajetórias geométricas que definiam a recepção do

poema; em contrapartida, Gullar investigou o próprio conceito de livro, seccionando o formato retangular das páginas. Assim, a leitura dos quatro Livros-Poemas é determinada por sequências de páginas, uma vez que as palavras não estão apenas inscritas nelas, mas também dentro dos livros. Para ele, o Livro-Poema é “a tentativa de usar a página (o livro) como um elemento interior ao poema” (GULLAR, 1959^B). Na 1^a. Exposição Neoconcreta, por sua vez, Jardim renovou o universo da prosa, mostrando sua adaptação do ato de escrever às exigências neoconcretas. Com efeito, o escritor apresentou composições geométricas de palavras em sequências, cujas discontinuidades semânticas expulsaram a narrativa para a periferia imaginária do trabalho, evitando a armadilha comunicacional do concretismo. Para ele: “o fio narrativo está presente acima do texto. Não é exposto por desnecessário. Não se conta uma história: mostra-se. Muitas vezes aparece o processo ideogramático” (JARDIM, 1958).

Os Livros-Poemas e a prosa neoconcreta engajam os leitores, seja pelo ato de virar as páginas, seja pela necessidade de avaliar conteúdos expressivos ou subjetivos. Esse engajamento estava implícito no *Ballet Neoconcreto* de Jardim e Pape, cuja apresentação ocorreu no Teatro da Praça, Copacabana, em 14 de abril de 1959, expandindo a exposição para além do MAMRJ. Diferentemente da primeira apresentação⁷, os coreógrafos optaram por uma abordagem mais sintética da dança: estimulados pela música construtivista⁸ e por projeções de luz, os dançarinos ocultaram-se atrás de figuras geométrica (um retângulo e um quadrado do tamanho de corpos humanos), tentando integrá-las ao plano vertical do palco, em uma paródia clara da estética concreta. Mas as tentativas repetidas de integração não tiveram sucesso, sendo que ela foi apenas sugerida no final da apresentação – e isso ocorreu quando as figuras retornaram à escuridão e ao silêncio (JARDIM, 1959^C; Pape, 1959). Assim, Jardim e Pape recusaram o racionalismo visual do concretismo e apelaram para o envolvimento emocional e intelectual do observador, articulando dança, música e pintura.

7 A primeira versão da apresentação da dança de Pape e Jardim chamou-se *Ballet Concreto* e foi encenada no Teatro Copacabana, que ficava no Hotel Copacabana Palace, em 11 de agosto de 1958. Essa versão foi livremente inspirada no poema concreto de Jardim Alvo-Olho, de 1958, e na música experimental do francês Michel Philippoti.

8 Na verdade, Jardim inventou o compositor Gabriel Artusi, mostrando um bom senso de humor. De fato, a música sintética tocada no *Ballet Neoconcreto* era de sua autoria (JARDIM, 1959^B).

Amílcar de Castro desenhou o *layout* do catálogo da exposição, cujas capa frontal e posterior exibem formas retangulares pretas sobre fundos brancos (Figura 2)⁹. Após a apresentação do Manifesto Neoconcreto, o catálogo registrou os participantes: eles ganharam páginas duplas para apresentar uma listagem dos trabalhos de um lado, e uma fotografia, do outro; ademais, cada contribuição foi caracterizada por um meio expressivo específico. “Pintura” identificou as páginas de Clark; “gravura”, as de Pape; “escultura”, as de Weissmann e Amílcar de Castro; “ballet”, as de Jardim e Pape; e, finalmente, “literatura” caracterizou as páginas duplas de Spanúdis, Jardim e Gullar. Assim, os artistas neoconcretos confiaram em classificações tradicionais e práticas. Porém, ao lado de obras visuais e poemas construtivistas, o catálogo da 1ª Exposição Neoconcreta fez também referências aos Livros-Poemas de Gullar e ao *Ballet Neoconcreto* de Jardim e Pape – enquanto aquelas obras baseavam-se em meios específicos, estas já os misturavam.

No *Manifesto Neoconcreto*, os artistas participantes da 1ª. Exposição Neoconcreta declararam as características estéticas e artísticas do novo movimento, formalizando as divergências que dividiram o concretismo brasileiro nos últimos anos. Gullar iniciou o documento protestando contra o fato da arte concreta levar a uma “perigosa exacerbação racionalista” (GULLAR *et.al*, 1959). Ele declarou também que uma “noção mecanicista da construção”, típica da ciência, invadiu a linguagem de pintores e escultores. Em oposição, ele propôs uma reinterpretação do construtivismo internacional (neoplasticismo, suprematismo e Escola de Ulm) e do concretismo paulista. Ele argumentou que Mondrian, Malevitch, Pevsner e Vantongerloo, entre outros, criaram novos significados expressivos através de suas obras, superando seus fundamentos teóricos. Para Gullar: “do ponto de vista estético, a obra começa a interessar precisamente pelo que nela há que transcende essas aproximações exteriores: pelo universo de significações existenciais que ela a um tempo funda e revela” (Ibidem).

Para os artistas neoconcretos, a racionalização concreta substituiu as qualidades inerentes da obra de arte por objetividades científicas e positivistas. Em vez disso, o manifesto reafirma a “expressão”, tentando inverter a equação idealista para dar preferência à prática sobre a teoria. Em última

9 O layout de Amílcar de Castro sugere que o catálogo da 1ª. *Exposição Neoconcreta* fazia parte da *Coleção Espaço*, que era editada por Gullar para divulgar a produção da vanguarda carioca desde 1958.

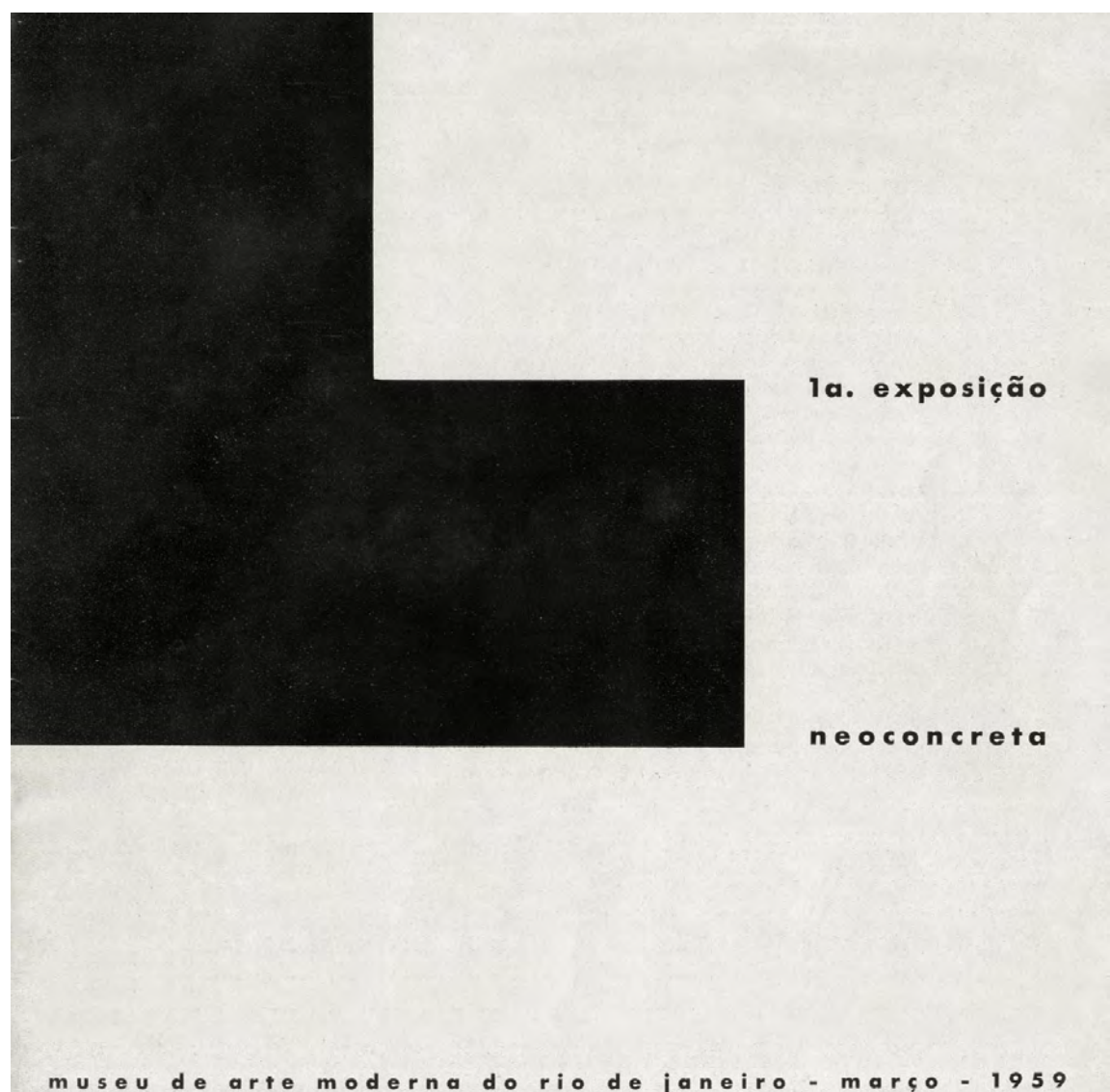


Figura 2
Capa do catálogo da
1a. *Exposição Neo-
concreta*, realizado
no Museu de Arte
Moderna do Rio de
Janeiro (MAM/RJ),
março e abril de 1959.
Fotografia: Renato
Rodrigues da Silva

análise, Gullar condenou o causalismo implantado pelo concretismo, uma vez que essa ideologia apreendia o homem e a obra de arte como máquinas entre máquinas. Com base na fenomenologia de Merleau-Ponty – bem como nas ideias de Ernst Cassirer e Suzanne Langer –, ele afirmou que os neoconcretos não percebiam a “obra de arte nem como ‘máquina’ nem como ‘objeto’, mas como um *quasi-corpus*, isto é, um ser cuja realidade não se esgota nas relações exteriores de seus elementos”¹⁰ (Ibidem). Portanto, a

10 De passagem, nós sublinhamos que o crítico estava, então, refutando as ideias concretas de Waldemar Cordeiro, que afirmou: o “conteúdo na arte é um *‘corpus solidum’*, real e visível.” (CORDEIRO, 1956).

obra não pode ser analiticamente separada em seus elementos constituintes. sendo apreendido unicamente por meio da experiência direta. Essa ênfase na percepção imediata da obra revela-se como uma declaração de princípios modernista. Para Charles Harrison,

Se há uma lição que a crítica Modernista teve que oferecer é a de que devemos de fato “lê-la apropriadamente”, isto é, encarar a obra de arte em seus próprios termos – que podem ser termos formais – antes de submetê-la a categorização, interpretação ou julgamento. (...) No que se refere à arte, o modo em que se dá essa experiência é sensorial e emocional, ao mesmo tempo que intelectual (HARRISON, 2003, p. 63).

Essa ênfase nas características imediatas da obra é a razão de Gullar afirmar que “a teoria segue a prática” – uma máxima que ele repetiu por toda a vida.

Partindo de uma psicologia causalista, o concretismo apreendeu o “tempo”, o “espaço”, a “forma” e a “estrutura” como entidades objetivas, criando composições que se ancoram no estímulo ótico e na reação reflexa. Como num laboratório de ciências, a obra concreta “fala ao olho-máquina e não ao olho-corpo”¹¹ (GULLAR *et al*, 1959). Em vez disso, os artistas neoconcretos constroem as obras baseadas na fenomenologia, o que permite a integração daquelas noções em uma totalidade que funda uma nova significação, desencadeando um “fenômeno que dissolve o espaço e a forma como realidades causalmente determináveis e as dá como tempo – como espacialização da obra”. Levando esse raciocínio ainda mais longe, numa metáfora vitalista, o líder neoconcreto entendeu por “espacialização da obra o fato de que ela está sempre se fazendo presente, está sempre recomeçando o impulso que a gerou e de que ela era já a origem” (Ibidem).

O *Manifesto Neoconcreto* também defendeu a criação de obras expressivas na poesia e na prosa, repudiando o racionalismo concreto. Depois de analisar as contribuições para esses gêneros literários, ele declarou que na pintura, na poesia, na prosa, na escultura e na gravura, “a arte neoconcreta reafirma a independência da criação artística em face do conhecimento objetivo (ciência) e do conhecimento prático (moral, política, indústria, etc.)” (Ibidem). Nesta passagem, discernimos a origem kantiana da noção neoconcreta de autonomia, que separa o juízo estético das ciências e da moral. No devido tempo, alguns artistas neoconcretos tornar-se-iam cada vez mais preocupados com o cumprimento dessa condição, que aparentemente limitava

11 As próximas citações são do *Manifesto Neoconcreto*.

suas ambições experimentalistas. No início, poucas propostas cruzaram as convenções dos meios artísticos e gêneros, como os Livros-Poemas e o *Ballet Neoconcreto*, mas elas se difundiram posteriormente. Por esta razão, o neoconcretismo acabou dilacerado pelos requisitos discrepantes dados pela declaração modernista de autonomia e suas ambições experimentalistas.

Neoconcretismo em debate

Os artistas cariocas anunciaram o lançamento do neoconcretismo na imprensa, principalmente no *Jornal do Brasil*. Este jornal apoiou um intenso processo de modernização que estava convertendo um país agrícola em um industrial. O programa de desenvolvimentismo do presidente Juscelino Kubitschek conseguiu construir a nova capital federal, Brasília, em apenas cinco anos – um programa que foi promovido na imprensa nacional como um gesto heróico que redimiria os brasileiros de seu passado colonial. Nesse período, o *Jornal do Brasil* replicou esse processo de modernização, pois seus proprietários transformaram um pequeno jornal de classificados em uma empresa jornalística de última geração, organizando diversos departamentos para divulgar notícias políticas, esportivas e culturais. É bastante compreensível que esse jornal tenha apoiado a construção da nova capital do país, assim como a arte modernista que foi seu suporte espiritual.

O *Jornal do Brasil* promoveu novos desenvolvimentos nas áreas das artes visuais, poesia, arquitetura, filosofia e música, contratando jovens poetas e artistas, tais como Jardim, Gullar e Amílcar de Castro, para exercer as funções de editor, crítico de arte e *designer* gráfico, respectivamente. Jardim reorganizou o encarte cultural semanal deste jornal – o *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil (SDJB)* –, publicando-o de 1956 a 1961. Este encarte discutiu a nova cultura artística do país, promovendo a estética de vanguarda na forma e no conteúdo, não só por experimentar com *design* gráfico, como também por divulgar temas inovadores e inéditos. No final de 1959, por exemplo, o *Jornal do Brasil* apoiou o congresso extraordinário da Associação Internacional de Críticos de Arte – realizado em Brasília (em construção), São Paulo e Rio de Janeiro –, publicando seus anais no *SDJB* (JARDIM, 1959^E). Assim, o encarte atualizou os leitores brasileiros sobre questões artísticas e culturais num país que não recebia sistematicamente as publicações produzidas no circuito internacional.

Inicialmente, o *SDJB* apoiou a arte concreta e divulgou a I Exposição Nacional de Arte Concreta, realizada em São Paulo e no Rio de Janeiro na virada de 1956, abrindo suas páginas igualmente aos artistas paulistas e cariocas. No entanto, depois que a relação entre eles se deteriorou em meados do ano

seguinte, com a separação da poesia concreta em dois grupos independentes, os editores da *SDJB* tornaram-se mais seletivos. Após a exposição coletiva de Chraroux, Clark e Weissmann na Galeria das Folhas, em São Paulo, em 1958, as coisas mudaram definitivamente, sendo que o *SDJB* tornar-se-ia um meio extraoficial de propaganda do neoconcretismo, a partir do começo de 1959. Entretanto, no circuito altamente polarizado do Rio de Janeiro, o apoio do *Jornal do Brasil* a esse movimento encontrou a oposição do jornal *Correio da Manhã*, pois o crítico Jayme Maurício frequentemente cedeu sua coluna diária de arte aos artistas e poetas do concretismo.

Na virada de 1958, Gullar ausentou-se do *Jornal do Brasil* por alguns meses, aproveitando a oportunidade para articular o neoconcretismo: ele trabalhou nos bastidores do circuito, convidou artistas para participarem do movimento, organizou a 1ª. Exposição Neoconcreta, e redigiu o manifesto. Ao mesmo tempo, Jardim reorganizou a redação do *SDJB*, reduzindo o número de artigos sobre arte, talvez para criar a necessidade de uma novidade. Após a exposição de lançamento do neoconcretismo, os dois amigos apresentaram uma estratégia bem planejada: eles pararam de abrir espaço para artistas e poetas concretos no *SDJB* e responderam aos seus ataques de forma anônima, usando a coluna chamada “Tabela”¹² sem assinar os artigos para evitar polarizações; ao mesmo tempo, o espaço concedido aos artistas cariocas no jornal tornou-se incomparavelmente maior e mais personalizado do que aquele dedicado ao concretismo. Se essa estratégia foi planejada para promover o neoconcretismo é uma questão em aberto, mas seus participantes certamente tiraram proveito.

Dois dias após o lançamento no MAMRJ, o *SDJB* publicou o número especial *Experiência Neoconcreta*, em 21 de março de 1959. A capa foi feita por Amílcar de Castro, tornando-se um marco do novo movimento: ela exibe a manchete em negrito, cujas palavras são alinhado verticalmente e horizontalmente, promovendo a exposição e os participantes em um estilo próximo ao construtivista russo (Figura 3)¹³. Esse exemplar apresentou

12 A coluna “Tabela” foi organizada em outubro de 1958 e perdurou até o final da *SDJB*. O fato de seus artigos não serem assinados gera alguns problemas de autoria. Em geral, Jardim escreveu os artigos sobre poesia concreta e neoconcreta, e Gullar, sobre arte concreta e neoconcreta.

13 Há uma polêmica em relação à autoria do desenho gráfico do número especial do *SDJB*, pois há autores que asseguram que Jardim fez o layout (VARELA, 2009). Contudo, Gullar afirmou diversas vezes que Amílcar de Castro foi o autor.

um novo participante do movimento, o escritor Cláudio Mello e Souza¹⁴. Além do Manifesto Neoconcreto e do artigo de Gullar *Lygia Clark: uma experiência radical*, escrito seis meses antes, a edição divulgou a poesia, o balé, a escultura, a xilogravura e a música neoconcretos, imprimindo textos poéticos, além de fotografias de obras. Nos meses seguintes, tanto a exposição quanto o Manifesto Neoconcreto tornaram-se alvos de duras críticas na imprensa nacional.

A 1ª Exposição Neoconcreta foi um sucesso de público, sendo que o livro de assinaturas registrou cerca de oitocentos visitantes, número expressivo para aquele período. A divulgação do neoconcretismo incluiu duas palestras, nas quais Gullar e Jardim falaram sobre suas características artísticas e poéticas, nos dias 14 de abril e 6 de maio, respectivamente. A divulgação do novo movimento também ocorreu através da imprensa: não apenas jornalistas e críticos cariocas e paulistas comentaram suas propostas, como também aqueles ligados ao concretismo seguiram o mesmo caminho. No primeiro grupo, devem ser mencionados Haroldo de Hollanda, Eliseu Visconti Cavalleiro, Jayme Maurício, Antônio Bento, Mário Barata, Quirino Campofiorito, Lourival Gomes Machado e Roberto Pontual; e, no segundo grupo, que era menor, citamos José Lino Grünwald, Waldemar Cordeiro e Mário Pedrosa. Os poetas do Grupo Noigandres estiveram ausentes desses debates, possivelmente porque anteviram que qualquer altercação com os artistas neoconcretos funcionaria em benefício destes¹⁵.

Em geral, a crítica privilegiou a longevidade e a consistência da arte concreta em detrimento do suposto caráter derivativo da dissidência; mesmo assim, os jornalistas Hollanda e Cavalleiro promoverem o novo movimento¹⁶ (HOLLANDA, 1959; CAVALLEIRO, 1959). Antes da abertura da 1ª Exposição Neoconcreta, Jayme Maurício (1959) mencionou “a efervescência do grupo

14 Em abril de 1959, Mello e Souza expôs o poema Fome, Fogo, Amarelo em várias ruas do Rio de Janeiro, usando enormes letras maiúsculas tal como em cartazes publicitários (QUINTANILHA, 1959).

15 Durante a 1ª Exposição Neoconcreta, Gullar comentou um artigo de Haroldo de Campos (CAMPOS 1959) sobre Max Bense, que ficou sem qualquer resposta. O crítico carioca (GULLAR, 1959^f) escreveu: “Por que Haroldo de Campos se esforça por coincidir com Bense? Toda a posição existencial de Bense se opõe ao racionalismo cientificista de Haroldo de Campos, que traça programas antecipados (e não cumpridos) para a poesia concreta na base de estruturas matemáticas pré-existentes”.

16 Não seguiremos os debates numa ordem estritamente cronológica, pois isso dificultaria a articulação do argumento desse artigo.

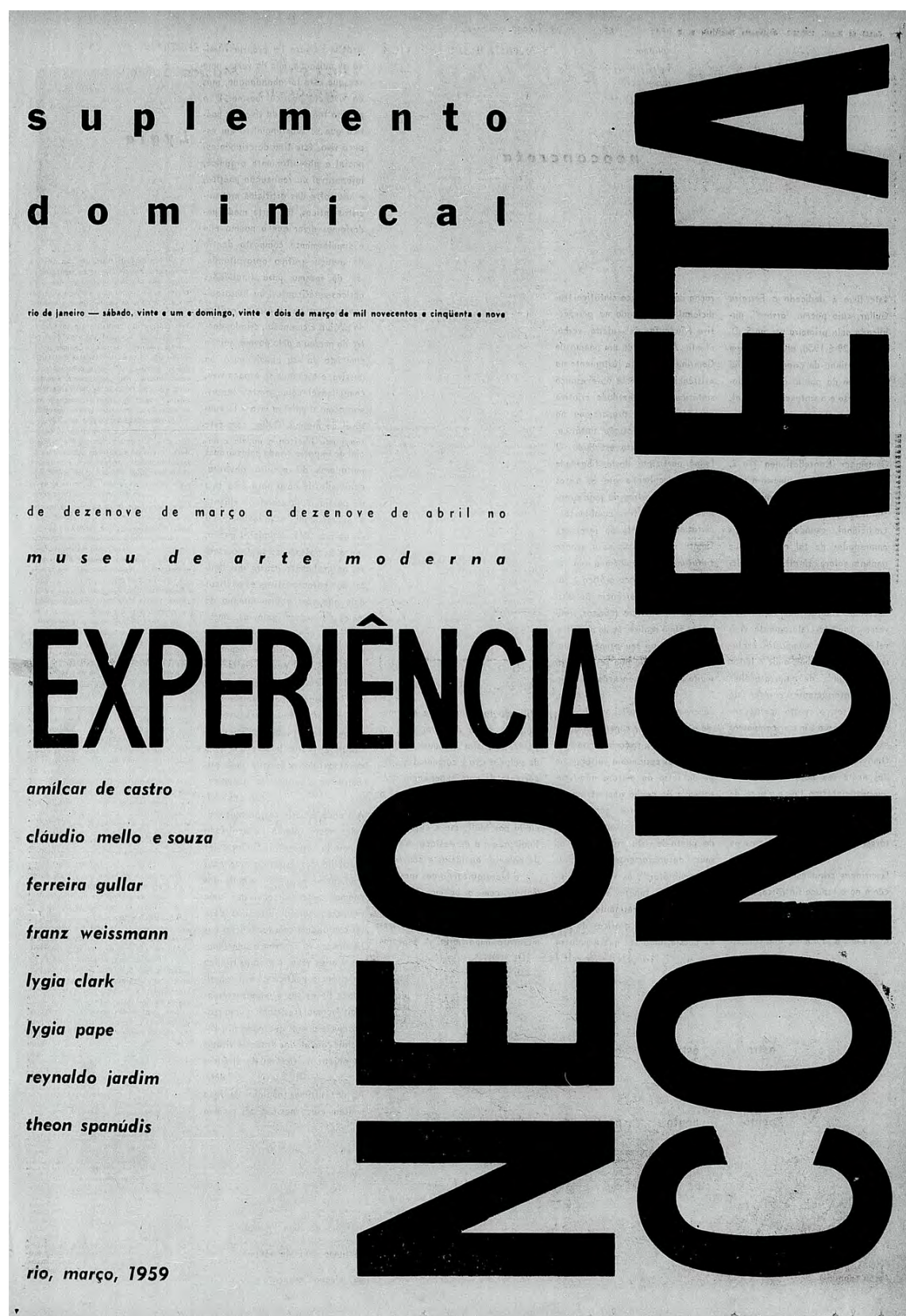


Figura 3
Capa do número espe-
cial dedicado ao neo-
concretismo do *Suple-
mento Dominical do*
Jornal do Brasil (SDJB),
21 de março de 1959

algo irregular do Rio”, ao anunciar justamente uma exposição do concretismo em São Paulo. Logo após a abertura, Antônio Bento escreveu três artigos censurando o atraso do construtivismo brasileiro como um todo. Segundo ele, essa tendência “entrou em decomposição e cindiu-se” (BENTO, 1959^A); tal fato prova que a arte concreta estava em “declínio” em relação à Europa, que apoiava o informalismo e o tachismo há anos (BENTO, 1959^B). Além disso, ele declarou que Clark “está cada vez mais fiel aos princípios do concretismo”, cujo despojamento priva-a de qualquer senso de cor¹⁷ (BENTO, 1959^C). Por sua vez, Barata declarou que “as obras neoconcretas expostas não correspondem ao voltaface estético anunciado pelo respectivo manifesto”: sendo concreto ou neoconcreto, para ele, o resultado era basicamente idêntico (BARATA, 1959).

Jardim e Gullar responderam às objeções. Para o editor do *SDJB*, Maurício revelou um entendimento errôneo do “espírito de liberdade individual de investigação que preside o grupo carioca, em vez de aceitar princípios dogmáticos” (JARDIM, 1959^A). Para rejeitar a afirmação de Bento sobre o atraso do construtivismo no Brasil, o líder do movimento sinalizou a capacidade neoconcreta de absorver, transformar e renovar práticas estrangeiras, vendo-a como uma característica positiva: “em vez de esperar pelo ‘*dernier cri*’ europeu, os neoconcretos abrem o seu próprio caminho, valendo-se do que descobriram por si mesmos” (GULLAR, 1959^D). Ainda respondendo a Bento, Gullar afirmou que essa adaptação e renovação dos princípios concretos podem ser percebidos, por exemplo, nas pinturas de Clark, que se diferenciam das de Sacilotto, pois o “ritmo orgânico unitário” da artista difere das composições seriais do concretista (GULLAR, 2015, p. 233-234). Por fim, o crítico carioca rebateu a afirmação de Barata, que acreditava que esses dois movimentos eram indistintos: para ele, o neoconcretismo não pretende romper com conquistas passadas, mas demonstrar que as “obras representam – e representavam já muito antes – uma tendência dentro da arte concreta, que não se concilia com o racionalismo radical de outras tendências concretistas” (Ibidem, p. 149-150).

A maioria das objeções girava em torno da identidade do neoconcretismo, incluindo a de Campofiorito, que se importunava com o prefixo “neo”, definido por pequenos detalhes que “a mais das vezes podem apenas des-

17 Nessa passagem, fazemos referências aos três artigos de Bento, uma vez que o crítico repetiu o mesmo argumento contra o neoconcretismo nas três oportunidades.

virtuar-lhe a pureza e a exatidão [do concretismo], contendo os germes da decadência” (CAMPOFIORITO, 1959). Os editores do *SDJB* rejeitaram essas alegações com competência, respondendo ponto-a-ponto às ideias desse crítico para ampliar a polêmica e promover o novo movimento no circuito brasileiro (JARDIM, 1959^D). Ademais, Lourival Gomes Machado esmiuçou o Manifesto Neoconcreto em sua coluna no *O Estado de São Paulo*; além de repreender Gullar pela citação supostamente indevida da filosofia de Ernst Cassirer, o crítico declarou que os artistas cariocas não perceberam que,

no campo do não figurativismo, a única teorização de consistência é aquela que, impenitentemente racional, leva ao conceito de “objetivação” e, pois, à dura escolha que joga para um lado os concretistas, e para outro os não concretistas, proibindo variantes acomodatórias, ainda mesmo as crismadas com um “neo” (MACHADO, 1959^B).

Como o Manifesto Neoconcreto criticava a objetivação racionalista do trabalho, Machado afirmou que seus signatários eram artistas não concretos.

Gullar não se intimidou com a atitude professoral de Machado, ironicamente chamando-o de “ilustre” e “douto”, além de sublinhar sua má leitura textual e desconhecimento do fenômeno estético. Especificamente, o crítico carioca questionou a diferença entre a arte concreta e a sua teorização.

[Machado] confunde a arte concreta – arte não figurativa de sentido construtivo – com a teorização provinciana que dela fizeram os concretistas de São Paulo. O que o Manifesto Neoconcreto deixa claro é que a tendência mecanicista e racionalista não é elemento essencial daquele tipo de arte, mas consequência de se ter sobrestimado certas afirmações teóricas (perfeitamente justificáveis na época em que foram feitas), em detrimento da obra propriamente dita, que se afirmou precisamente na medida em que ultrapassou as teorias (GULLAR, 2015, p. 230).

Para Gullar, a obra neoconcreta afirma sua autonomia ao superar as teorias da objetivação. Por fundar uma nova significação, esse trabalho transcende a realidade – e não o oposto, segundo Machado declarou em seu texto. Assim, o crítico carioca defendeu essa precedência da obra como parte da identidade neoconcreta. Portanto, o neoconcretismo não era um movimento não concreto, mas abraçava a ambição mais sutil de retificar essa estética. Gullar e seus companheiros propuseram uma nova poética construtivista, valorizando a autonomia e o fazer artístico em detrimento da conceituação apriorística.

O debate entre Machado e Gullar produziu mais dois artigos, revelando um

viés político. A defesa do neoconcretismo feita por Gullar deu continuidade à polêmica de dois anos entre os grupos concretos paulista e carioca, polêmica essa que também ressoou no campo institucional. Em janeiro de 1959, Hermelindo Fiaminghi, Judith Luand, Luiz Sacilotto, Maurício Nogueira Lima, Kasmer Féjer e Waldemar Cordeiro organizaram a exposição “Seis Artistas Concretos” na Galeria de Arte das Folhas, em São Paulo (GRÜNEWALD, 1959^A). Os objetivos deste evento eram duplos: os organizadores, então, tentavam ofuscar o lançamento do neoconcretismo, além de criar um fato novo, tornando-os mais competitivos em relação ao prestigioso Prêmio Leirner de Arte Contemporânea, de 1958, enfraquecendo a candidatura de Clark¹⁸. Desafiadoramente, os concretistas chegaram a anunciar a remontagem desta exposição no MAMRJ, o que não aconteceu. Paralelamente, eles convidaram Machado para escrever a apresentação do catálogo, o que não representava sua adesão ao concretismo, mas sua validação como ponta de lança da vanguarda brasileira: eles queriam – e conseguiram – o reconhecimento da sua autoridade (MACHADO, 1959^A).

Quando Machado escreveu a tréplica ao artigo de Gullar, o crítico paulista já havia participado da comissão de avaliação do Prêmio Leirner, que acabou conferindo o primeiro prêmio ao artista informal Manabu Mabe (GULLAR, 1959^C). Embora defendendo os artistas concretos, ele fez oposição “cerrada” às candidaturas de Clark e Weissmann – de acordo com outro membro do comitê, que sentiu necessidade de tornar público o processo de avaliação (ABRAMO, 1959) –, sugerindo que o mesmo tornara-se um defensor não alinhado do concretismo. Em última instância, sua tréplica ao artigo de Gullar evitou o debate sobre o Manifesto Neoconcreto, mas criou a ficção que o crítico carioca fora incapaz de responder às suas ideias e que, em vez disso, acusou-o de aderir ao concretismo (Machado, 1959^C). No artigo *Um crítico invencível*, o líder neoconcreto encerrou o imbróglio:

Todas os reparos de Machado foram respondidos [no primeiro artigo], e se alguém deve explicações, no caso, é o crítico paulista que, em seu longo artigo, perdeu mais uma vez a oportunidade de provar que a citação de Cassirer no Manifesto está deslocada. Prove isso, Dr. Lourival, quero ver. (GULLAR, 1959^C).

18 A exposição de Clark na Galeria de Arte das Folhas, em 1958, foi indicada para o Prêmio Leirner. Mas o que foi planejado como uma exposição individual finalmente contou com um desenhista paulista, Charoux, e um escultor carioca, Weissmann (VIEIRA, 1958).

É importante afirmar que a defesa que Gullar fez do seu conhecimento da filosofia de Cassirer não foi meramente circunstancial, como veremos.

Por fim, Roberto Pontual fez uma resenha da 1ª. Exposição Neoconcreta, analisando a relação entre teoria e prática. Segundo ele, o neoconcretismo não foi além da teoria: esse movimento pretendeu ser uma complementação do concretismo, mas falhou quase totalmente quando foi praticado, mantendo-se irrealizado (PONTUAL, 1959). Apesar disso, esse crítico destacou os aspectos positivos do Manifesto e dos Livros-Poemas de Gullar, que aparentemente não respondeu às críticas – talvez imaginando um fogo amigo, ele se silenciou. Na verdade, Pontual aderiu ao neoconcretismo um ano depois, tornando-se um colaborador regular do *SDJB*: primeiro publicando seus poemas, depois traduzindo filósofos, linguistas e críticos (Susanne K. Langer, Ernest Fenollosa e Maurice Blanchot, entre outros) relevantes para o movimento e, por fim, escrevendo artigos sobre poesia neoconcreta. Em 1961, o crítico participou de um dos debates mais acalorados do *SDJB*, tematizando o legado neoconcreto na poesia brasileira.

A crítica do concretismo

Em geral, os poetas, artistas e críticos associados ao concretismo atacaram o novo movimento de forma mais substancial. Em vez de analisá-lo, no entanto, José Lino Grünewald e Waldemar Cordeiro correram sobre a arte concreta no início de 1959, tentando tirar o foco da 1ª. Exposição Neoconcreta – mas jogaram farpas de sarcasmo e ironia na dissidência carioca quando o silêncio não era oportuno. Em fevereiro, próximo ao lançamento do neoconcretismo, o primeiro crítico declarou que a poesia concreta não poderia evitar “facções a posteriori”, como a desenvolvida por Gullar e Jardim, que era “mais eclética do que ortodoxa” no tocante à composição e à estrutura (GRÜNEWALD, 1959^B). Após a exposição, contudo, ele revisou os conceitos do Manifesto Neoconcreto, concentrando-se na poesia: para Grünewald, quando a palavra é usada como uma “forma pura, qual uma dada linha reta para um quadro, a estruturação do poema perde o seu caráter de função adjetiva e vem a ter uma função substantiva”, transformando-se no “conteúdo da obra”, fato esse que supostamente assustou os poetas neoconcretos. Ele enfim criticou o apego de Jardim e Gullar à fenomenologia, que foi entendida como um “paradigma generalizante indefinível” (GRÜNEWALD, 1959^C).

Gullar respondeu judiciosamente a essas observações nos artigos *Concretismo* e *Concretismo e confusão*, publicados no *SDJB*. No primeiro artigo, o crítico negou a acusação de ecletismo:

Desde Kant que o campo da arte foi, de uma vez por todas, definido como terreno independente entre razão pura e razão prática. A noção de uma arte ortodoxa, arte fundada em leis a priori já passou. O grupo neoconcreto não faz do ecletismo a sua bandeira nem põe menos rigor em seu trabalho (GULLAR, 2015, p. 224).

No segundo artigo, o líder neoconcreto diferenciou as propostas concretas e neoconcretas na poesia, criticando a transformação da palavra em uma forma gráfica, tal como propusera o primeiro movimento. Ele perguntou: em que se “resume uma palavra escrita desligada de ‘qualquer experiência subjetiva’, senão a uma forma grafada na folha de papel? Que a palavra jamais se renderá a isso, nós o sabemos”. Outrossim, Gullar apontou várias contradições no argumento de seu oponente, que agora aceitava as dimensões alusivas e representativas da palavra que, de fato, são irreconciliáveis com sua “função substantiva”. Portanto, para Gullar, essas ideias poderiam ser ironicamente reconectadas à poética neoconcreta¹⁹ (GULLAR, 1959^F).

Em geral, o debate girou em torno da distinção entre o concretismo paulista e a forma como os artistas neoconcretos desdobraram suas propostas. Com efeito, a identidade do neoconcretismo continuou sendo o pomo da discórdia: porque Gullar entendia a nova estética como parte do concretismo, ele preferiu esticar seus parâmetros a criar novos, pelo menos neste momento. De qualquer maneira, o debate abriu um abismo insuperável entre as duas correntes. Essa situação pode explicar o tom bastante agressivo de Cordeiro numa entrevista ao jornal *Correio da Manhã*. Depois de repetir várias passagens do *Manifesto Ruptura* (Figura 4)²⁰, ele declarou: “não perdemos tempo com problemas que não existem, como o da moldura. A nossa teoria é a super-estrutura fiel do nosso trabalho e não permite sacar arbitrariamente neos”, afirmando ainda que esse problema era um golpe de “escritores pernósticos e amadores” (CORDEIRO, 1959^A). Essa agressividade foi intensificada no final da entrevista: para ele, o neoconcretismo resultou de “veleidades hegemônicas de arrivistas e que não deixa de fazer transparecer tacanhas vaidades pessoais” (Ibidem).

19 No artigo *Concretismo e confusão*, o crítico ironicamente analisou as contradições de Grünwald: “o que os paulistas deveriam dizer corajosamente, de público, é que renegam suas teorias mirabolantes, em vez de negar que as tenham feito, agora que o caminho oposto ao seu afirma-se fecundo e criador.”

20 Cordeiro e um grupo de artistas de origem europeia lançaram o *Manifesto Ruptura*, dando início oficial ao Concretismo no Brasil, em 1952.

ruptura

charroux — cordeiro — de barros — fejer — haar — sacilotto — wladyslaw

a arte antiga foi grande, quando foi inteligente.

contudo, a nossa inteligência não pode ser a de Leonardo.

a história deu um salto qualitativo:

não há mais continuidade!

então nós distinguimos

- os que criam formas novas de princípios velhos.
- os que criam formas novas de princípios novos.

por que?

o naturalismo científico da renascença — o método para representar o mundo exterior (três dimensões) sobre um plano (duas dimensões) — esgotou a sua tarefa histórica.

foi a crise

foi a renovação

hoje o novo pode ser diferenciado
precisamente do velho. nós rompe-
mos com o velho por isto afirmamos:

é o velho

- todas as variedades e hibridações do naturalismo;
- a mera negação do naturalismo, isto é, o naturalismo "errado" das crianças, dos loucos, dos "primitivos" dos expressionistas, dos surrealistas, etc. . . . ;
- o não-figurativismo hedonista, produto do gosto gratuito, que busca a mera excitação do prazer ou do desprazer.

é o novo

- as expressões baseadas nos novos princípios artísticos;
- todas as experiências que tendem à renovação dos valores essenciais da arte visual (espaço-tempo, movimento, e matéria);
- a intuição artística dotada de princípios claros e inteligentes e de grandes possibilidades de desenvolvimento prático;
- conferir à arte um lugar definido no quadro do trabalho espiritual contemporâneo, considerando-a um meio de conhecimento deduzível de conceitos, situando-a acima da opinião, exigindo para o seu juízo conhecimento prévio.

arte moderna não é ignorância, nós somos contra a ignorância.

Na refutação, Gullar comentou sarcasticamente várias passagens da entrevista. Ele também indicou o que se revelaria um aspecto definidor do neoconcretismo num futuro próximo:

a pretensão e a ignorância costumam andar de mãos dadas: se Cordeiro se dispusesse a um mínimo de realismo em face da pintura atual, veria que o problema da moldura está intimamente ligado a todos os problemas da pintura, desde o de integração na arquitetura até o da sua significação existencial (GULLAR, 2015, p. 227).

Na verdade, esse problema não era irrelevante para o neoconcretismo, ao contrário, pois guiaria vários artistas neoconcretos na sua fase experimental. Desde 1954, com efeito, Clark incorporara a moldura em seus quadros, criando as séries *Descoberta da Linha Orgânica* (1954), *Quebra da Moldura* (1954) e *Superfícies Moduladas* (1955-1956). Gullar analisou essa pesquisa em *Lygia Clark: uma experiência radical*, de 1958, dando início a uma colaboração que gerou a dissidência carioca. Nesse artigo, o crítico enfocou o problema da moldura que iria, em seu desenvolvimento lógico, recusar a noção modernista de autonomia artística. Portanto, o ataque de Cordeiro a tal problematização artística praticamente encerrou o debate entre ambos os grupos.

Por sua vez, o crítico Mário Pedrosa – que era simpatizante do concretismo – estava no Japão durante a 1ª. Exposição Neoconcreta e não participou nos debates sobre o lançamento do neoconcretismo²¹. Depois de retornar ao Brasil, em junho de 1959, o crítico apresentou sua visão sobre o assunto. Para Pedrosa, a denominação neoconcretismo e o movimento eram apropriados. Esse reconhecimento resultou de um gesto político porque ele recebeu a notícia do neoconcretismo como um fato consumado: o crítico esforçava-se para manter a liderança sobre as duas tendências construtivistas da vanguarda brasileira. O crítico não apenas validou o novo movimento, como também defendeu – em outras passagens do artigo – a preponderância da autonomia artística sobre manifestos e teorias (PEDROSA, 1959). Tratava-se de uma declaração de fé no modernismo que tranquilizava os opositores, e que manteve sua posição de autoridade no meio artístico brasileiro. Nesse momento, Gullar reassegurou-se em relação ao Neoconcretismo e à autonomia da arte.

Figura 4 (anterior)
Manifesto Ruptura,
assinado por Lothar
Charoux, Waldemar
Cordeiro, Geraldo de
Barros, Kazmer Fegér,
Leopoldo Haar, Luiz
Sacilotto e Anatol
Wladyslaw, em 1952

21 De fato, Gullar enviou uma carta a Pedrosa em 16 de fevereiro de 1959, comunicando a organização e o lançamento do neoconcretismo, além de resumir os principais pontos do *Manifesto Neoconcreto*.



Figura 2
Capa do *Suplemento Dominical* do *Jornal do Brasil* (SDJB), 15 de outubro de 1959

Enfim, Gullar (Figura 5) sintetizou as realizações e os princípios neoconcretos, bem como a polêmica com o Concretismo, no artigo *Da arte concreta à arte neoconcreta*²². Ele mencionou as primeiras experiências de arte concreta no Rio de Janeiro, em 1951, a I Exposição Nacional de Arte Concreta, a cisão da poesia concreta, em 1957, e a separação final dos dois grupos. Para os artistas paulistas, as noções de tempo, espaço e estrutura na arte são idênticas às da ciência. “Os neoconcretos negam essa identidade que, a seu ver, rouba à arte a categoria de meio de conhecimento e linguagem criativa independente” (GULLAR, 2015, p. 241). Ele também definiu as características do Concretismo: arte como produto; forma baseada na mecânica dos elementos; ênfase na visão (teoria da Gestalt); rejeição do sujeito; e palavra poética fundada na inscrição gráfica na página. Ponto-a-ponto, o crítico apresentou as características dos trabalhos do novo movimento, que eram opostas às do Concretismo: arte como linguagem autônoma; forma baseada na expressão de elementos geométricos; recepção a partir do corpo (fenomenologia); afirmação do sujeito; e palavra poética criada simultaneamente por meio da expressão verbal e da experiência da página. Com essas características, Gullar defendeu o status modernista da obra neoconcreta.

22 Gullar originalmente escreveu o artigo *Da arte concreta à arte neoconcreta* para a revista *Módulo*, em março de 1959, sendo, portanto, um balanço dos principais pontos da oposição entre concretismo e neoconcretismo feito durante o lançamento do segundo movimento.

Naquela revisão, contudo, Gullar apontou outra diferença entre concretismo e neoconcretismo. Por um lado, Haroldo de Campos afirmou que a poesia “trata de uma nova arte de expressão que exige uma ótica, uma acústica, uma sintaxe, morfologia e léxico novos”, gerando um “objeto verbivocovisual” (GULLAR, 2015, p. 239). Por sua vez, o líder neoconcreto definiu a poesia neoconcreta em contraposição à essa proposta. Citando as palavras de Jardim como suas, ele escreveu:

Poesia: estado uno e único, estado primeiro, fato sem desenrolamento, não sequência de ação, expressão de uma só tomada global e total, objeto integral, não partível, desdobrável, mas inteiro em cada tempo desse desdobrar, impossibilidade vital de história, anedota. Esfera. Nem antes nem depois. Captação e registro de um tempo do tempo (JARDIM, 1958)²³.

Para Gullar a poesia neoconcreta era “transssintática” (GULLAR, 2015, p. 244). Infelizmente, a diferenciação entre as duas poéticas nunca foi questionada²⁴, o que teria redimensionado o debate sobre a identidade neoconcreta, uma vez que a poesia transssintática questionava a pureza e a independência da linguagem. Gullar então apresentou uma reflexão sobre trabalhos já realizados²⁵ – fiel à sua própria origem, o neoconcretismo começou a mudar antes que o crítico pudesse teorizar plenamente sobre essa mudança.

A noção de símbolo de Gullar

O debate sobre a identidade do neoconcretismo terminou com a declaração pública de Pedrosa e o texto de Gullar. A partir desse momento, novos eventos – como a Exposição de Livros-Poemas na sede do *Jornal do Brasil*, em agosto de 1959, e a remontagem da 1ª. Exposição Neoconcreta em Salvador, em novembro daquele ano – apresentaram propostas artísticas inovadoras, mudando o debate. No entanto, o crítico literário Assis Brasil fez uma pequena história do Concretismo e de sua dissidência, enfocando

23 Nessa passagem, Gullar aproveitou a distinção entre poesia e prosa feita por Reynaldo Jardim.

24 Apesar disso, Cordeiro não perdeu a oportunidade para afirmar novamente que a obra de arte é um “corpus solidum” e que, além da noção de objetividade, não existe concretismo (CORDEIRO, 1959^b). Neste artigo, Cordeiro analisou o problema da “objetividade”, apropriando-se do artigo de Machado sobre a arte concreta.

25 Para Gullar, a “poesia transssintática” misturava a linguagem escrita com objetos na criação de uma nova unidade poética, tais como os Livros Poemas, que misturavam a linguagem com as páginas dos livros (SILVA, 2013,) e os experimentos poéticos de Jardim.

a I Exposição Nacional de Arte Concreta, a ruptura poética em meados de 1957, e, finalmente, o Manifesto Neoconcreto. Embora seu artigo *Concretismo: literatura em pânico* tenha sido aprovado no final de 1959, ele só foi publicado em meados do ano seguinte (BRASIL, 1960). Dada a radicalização do neoconcretismo – com a divulgação dos artigos de Gullar sobre o não-objeto na virada deste ano –, o artigo de Assis Brasil, que já vinha atrasado, apareceu ainda mais deslocado contextualmente, uma vez que não teve a oportunidade de discutir os últimos acontecimentos.

Para Assis Brasil, com efeito, o problema da identidade neoconcreta ainda estava em discussão. Seu artigo era ao mesmo tempo histórico e crítico, sugerindo positivamente que o neoconcretismo estava sendo aceito no cânone da poesia brasileira. Mas o autor teve dificuldades conceituais no desenvolvimento do seu argumento, que se apoiava em apenas um lado da disputa poética (GRÜNEWALD, 1958), fazendo generalizações que recusavam distinções cruciais. Sua argumentação estava ancorada na noção de “subjetividade”: para ele, o Concretismo conseguiu manter a palavra poética sob diretrizes rígidas e objetivas, enquanto sua dissidência aceitou a influência subjetiva do poeta, acabando por repetir a Geração dos 45²⁶. Para Assis Brasil: “parece de fato ser a discordância entre os dois grupos de poetas mais de ordem interpretativa de pontos de vista teóricos. O fator subjetivo do poema, no entanto, é o que está em jogo” (BRASIL, 1960, p. 68).

Apesar de Assis Brasil fazer uma generalização conciliadora sobre a inevitável subjetividade da linguagem, a alegação de que a poesia neoconcreta era comparativamente propensa a uma ênfase subjetivista não foi aceita nem por Pontual nem por Gullar, que alimentaram o debate na imprensa. Um tanto desiludido com o artigo, muito aguardado no meio literário brasileiro, o primeiro crítico escreveu o artigo *Debate reaberto*: além de outros aspectos negativos, como a superficialidade da análise, o que lhe pareceu mais grave foi “o fato de seu autor haver exagerado nas críticas que fez ao ‘subjetivismo’ dos neoconcretos, incorrendo em certos excessos e omissões” (PONTUAL, 1960). Para ele, a intensificação subjetivista acontecia em uns poucos poemas neoconcretos ruins, o que também se sucede com a poesia

26 O Geração de 45 preocupou-se mais com a precisão da linguagem, contenção emocional e estetização poética do que com a inovação formal. Os poetas e escritores Guimarães Rosa, Clarice Lispector, João Cabral de Melo Neto, Lygia Fagundes Telles, Mario Quintana e Ariano Suassuna pertenceram a esse vasto movimento, que inicialmente influenciou Gullar.

concreta referente à questão da racionalidade. Apesar dessas deficiências – e, principalmente, apesar de Assis Brasil ter avaliado a poesia neoconcreta com julgamentos tendenciosos e omissões (em particular, os Livros-Poemas de Gullar) –, Pontual destacou que seu artigo teve o mérito de chamar a atenção para a importância do concretismo e do neoconcretismo na poesia brasileira.

Por sua vez, Gullar foi mais agressivo em sua resposta: “esse ensaio de Assis Brasil me parece insuficiente no exame de ideias, falho no material que convoca e equívoco na maioria dos julgamentos” (GULLAR, 1960). Ele questionou uma miríade de aspectos do artigo, como dados históricos, nomes de poetas e conceitos filosóficos, destacando o *parti pris* do autor e sua afirmação de que os poetas neoconcretos aspiravam a desregramentos subjetivistas. Portanto, o crítico descartou o tom conciliador de Assis Brasil, que afirmava que os poetas paulistas tinham consciência da inevitável condição subjetiva da linguagem e da poesia. Para Gullar, essa posição resultou de adaptações posteriores feitas em sua teoria desde a publicação do manifesto de Haroldo de Campos, *Da fenomenologia da composição à matemática da composição*, dois anos antes, que era inflexível quanto à predeterminação matemática do poema. Assim, Gullar apontou as inconsistências conceituais do concretismo, destacando as relações entre poesia e teoria. Ele concluiu sua análise com um tom bastante irônico: “sim, Assis, a poesia paulista é coerente com a sua teoria, só que a teoria não é coerente consigo mesmo” (Ibidem).

Gullar escreveu *Posição neoconcreta* em meados de 1960, portanto, seis meses após a formulação vanguardista do não-objeto. Apesar dessa radicalização, o crítico carioca sustentava suas ideias anteriores sobre a noção de arte.

Assis parece não ter entendido o nosso Manifesto. Não temos a intenção – que é a dos paulistas – de criar uma nova arte fora de todas as condições lógicas e psicológicas que suportam a arte de todos os tempos. Nosso manifesto não pretende romper com tudo que se considera arte, das cavernas a Mondrian. Pelo contrário, afirmamos exatamente que, com novos meios, queremos continuar – dentro de nossas possibilidades – esse diálogo fundamental do homem com o mundo – que é a arte (Ibidem).

Apesar dessa afirmativa parecer contraditória, ela nunca foi questionada. Com efeito, mesmo que o conceito de autonomia da arte hipoteticamente isolasse o trabalho da realidade, Gullar acreditava no “diálogo fundamental entre o homem e o mundo – que é a arte”. Como resolver essa contradição nos horizontes da crítica de Gullar e do neoconcretismo?

Para responder à pergunta, devemos apontar a noção de “símbolo” usada por Gullar, que esteve na base de sua crítica de arte desde 1957, pelo menos (GULLAR, 2015, p. 71-76). Ele fundamentou esta noção no livro de Ernst Cassirer, *Linguagem e Mito*. Com efeito, para o filósofo:

mito, arte, linguagem e ciência aparecem como símbolos; não no sentido de meras figuras que se referem a alguma realidade dada por meio de sugestões e representações alegóricas, mas no sentido de forças cada uma das quais produz e postula um mundo próprio (CASSIRER, 1953, p. 8).

Gullar afirmou que a arte é simbólica em seu artigo *Pintura concreta*, também reiterando essa condição ao citar a última frase da passagem acima em *Pintura: expressão simbólica* (GULLAR, 2015, p. 72 e 99). Isso significa que essa definição solta e aberta do símbolo redimensionou a autonomia da arte, criando uma interface entre a prática artística e a cultura – uma interface que era completamente estranha à teoria desenvolvida por outros movimentos construtivistas. Dessa maneira, o crítico articulou elementos conceituais distintos daqueles do Concretismo paulista, cujos membros nunca se cansaram de questionar (SILVA, 2017).

Na remontagem da 1ª Exposição Neoconcreta em Salvador, Lygia Clark apresentou uma nova proposta artística, uma forma preliminar de *Contra Relevo* (1959) ou *Casulo* (1959) que infelizmente não sobreviveu à passagem do tempo; ela recusou a pintura e a escultura, construindo um objeto interdisciplinar. Esse objeto causou uma forte impressão em Gullar, que manteve uma vívida memória dele até o fim da vida. (GULLAR, 2013, p. 89). Mas é importante salientar que, naquele momento, seu aparato conceitual – baseado no relativismo intrínseco da noção de símbolo – liberou-o para receber positivamente este trabalho. Se o lançamento do neoconcretismo preferencialmente difundiu objetos de arte autônomos, após a formulação do não-objeto, os artistas neoconcretos desenvolveram práticas experimentais que pareceriam contraditórias à luz de categorias tradicionais, como pintura, escultura, poesia, etc. O experimentalismo caracterizaria a fase final do movimento. Gullar estava pronto para acompanhar os novos desenvolvimentos. Para ele, a “teoria segue a prática” – e também para o Neococretismo, pela mesma razão.

Referências

- ABRAMO, Lívio. Lívio Abramo esclarece os fatos. In *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 de maio de 1959.
- BARATA, Mário. Arte neoconcreta – Salão da Estrada. In *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 5 de abril de 1959.
- BENTO, Antônio. Exposição brasileira na Europa. In *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 22 de março de 1959^A.
- _____. O neo-concretismo. In *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 5 de abril de 1959^B.
- _____. A exposição dos neoconcretistas. In *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 12 abril de 1959^C.
- BRASIL, Assis. Concretismo: literatura em pânico. In: *Cadernos Brasileiros*, Rio de Janeiro, no. 5, abril-junho 1960, p. 68.
- CAMARA, Rogério & MARTINS, Priscila. *Poesia/ poema, Wladimir Dias-Pino*. Brasília: Editora Estereográfica, 2015.
- CAMPOFIORITO, Quirino. Concretismo e neoconcretismo em amistoso desacordo. In *O Jornal*, Rio de Janeiro, 3 de maio de 1959.
- CAMPOS, Haroldo de. A nova estética de Max Bense. In: *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 4 de abril de 1959.
- CASSIRER, Ernst. *Language and myth*. Traduzido por Susanne K. Langer. Nova Iorque: Dover Publications, 1953.
- CAVALLEIRO, Eliseu Visconti. O movimento neoconcreto. In: *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 5 de abril de 1959.
- CORDEIRO, Waldemar. O objeto. In *A & D: Arquitetura e Decoração*, São Paulo, no. 20, novembro-dezembro 1956.
- _____. Conversa com Waldemar Cordeiro. In *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 5 de abril de 1959^A.

_____. Concretismo. In *Módulo*, Rio de Janeiro, n. 14, junho 1959^B.

DIAS-PINO, Wladimir. *Wladimir Dias-Pino*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010.

FOSTER, Hal, *et al.* *Art since 1900, modernism, antimodernism, postmodernism*. Nova Iorque: Thames & Hudson, 2004.

GRÜNEWALD, Jose Lino. Poesia concreta. In *Revista do Livro*, Rio de Janeiro, vol. III, no. 10, junho 1958, p. 9-37.

_____. Seis concretos na Galeria das Folhas. In *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 20 de fevereiro de 1959^A.

_____. Poesia concreta – movimento em expansão. In *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21 de fevereiro de 1959^B.

_____. Concretismo e não-concretismo. In *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 25 de abril de 1959^C.

GULLAR, Ferreira. *Poemas*. Rio de Janeiro: Coleção Espaço, 1958.

_____. “Weissmann, Lygia Clark e Lygia Pape no MAM do Rio,” in: *Diário de Notícias*, domingo, 18 de janeiro de 1959^A.

_____. O livro poema. In *SDJB*, Rio de Janeiro, 21 de março de 1959^B.

_____. Prêmio Leirner e os premiados. In *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1 de abril de 1959^C.

_____. Neoconcreto. In *SDJB*, Rio de Janeiro, 4 de abril de 1959^D.

_____. Estética de Bense. In *SDJB*, Rio de Janeiro, 18 de abril de 1959^E.

_____. Concretismo e confusão. In *SDJB*, Rio de Janeiro, 16 de maio de 1959^F.

_____. Um crítico invencível. In *SDJB*, Rio de Janeiro, 20 de junho de 1959^G.

_____. Posição neoconcreta. In *SDJB*, Rio de Janeiro, 4 de junho de 1960.

_____. *Experiência neoconcreta: momento-limite da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. *Ferreira Gullar, conversa com Ariel Jiménez*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. *Ferreira Gullar, antologia crítica: Suplemento Dominical do Jornal do*

Brasil. Editado por Renato Rodrigues da Silva e Bruno Melo Monteiro. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2015.

GULLAR, Ferreira *et. al.* 1^a. *Exposição Neoconcreta*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1959.

HARRISON, Charles. *Modernismo*. Traduzido por João Moura Jr. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

HOLLANDA, Haroldo de. Eles fazem arte com a fúria do apocalipse. In *O Mundo Ilustrado*, Rio de Janeiro, no. 66, março 1959, p. 74-79.

JARDIM, Reynaldo. Três prosas concretas. In *SDJB*, Rio de Janeiro, 21 de dezembro de 1958.

_____. Lambretinha II. In *SDJB*, Rio de Janeiro, 28 de fevereiro de 1959^A.

_____. Gabriel Artusi: música neoconcreta. In: *SDJB*, Rio de Janeiro, 21 de março de 1959^B.

_____. Duas formas no tempo. In *SDJB*, Rio de Janeiro, 21 de março de 1959^C.

_____. Direito ao neo. In *SDJB*, Rio de Janeiro, 16 de maio de 1959^D.

_____. A síntese das artes. In *SDJB*, Rio de Janeiro, 19 de setembro de 1959^E.

MACHADO, Lourival Gomes. A presença dos concretistas. In *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 10 de janeiro de 1959^A.

_____. Adesões, manifestos etc. In *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 11 de abril de 1959^B.

_____. Resposta sobre resposta. In *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 13 de junho de 1959^C.

MAURÍCIO, Jayme. Os concretistas de São Paulo: plano piloto. In *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 19 de fevereiro de 1959.

PAPE, Lygia. Ballet, experiência visual. In *SDJB*, Rio de Janeiro, 21 de março de 1959.

PEDROSA, MÁRIO. De retorno. In *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3 de junho 1959.

PONTUAL, Roberto. Neoconcretismo: teoria impraticada. In *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 5 de abril de 1959.

_____. Debate reaberto. In *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 5 de junho de 1960.

QUINTANILHA, Dirceu. Fome Fogo Amarelo. In *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 19 de abril de 1959.

SILVA, Renato Rodrigues da. Ferreira Gullar's non-object, or how neoconcrete poetry became one with the world. In *World & Image*, vol. 29, no. 3, julho-setembro 2013, p. 257-272.

_____. Ferreira Gullar's art criticism and the debates of Concretism in Brazil. In *World Art*, vol. 7, no. 1, janeiro-junho 2017, p. 157-187.

_____. Entre o céu e a terra: as esculturas (neo)concretas de Franz Weismann dos anos 1950. In: *Ars*, vol. 17, no. 37, dezembro 2019, p. 105-142.

SPANÚDIS, Theon. *Dez poemas concretos*. São Paulo: Livraria Kosmos Editora, 1964.

VARELA, Elizabeth Catoia. *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil: relações e manifestações*. Rio de Janeiro: Dissertação de mestrado em História da Arte apresentado à Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009.

VIEIRA, José Geraldo. Lygia Clark e Franz Weissmann. In *Folha da Manhã*, São Paulo, 5 de outubro de 1958.

Lista de ilustrações

Figura 1: Franz Weissmann, *Três Pontos* (1957), aço, 71 X 95 X 82 cm. Fotografia: Renato Rodrigues da Silva.

Figura 2: Capa do catálogo da 1ª. *Exposição Neoconcreta*, realizado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAMRJ), março e abril de 1959. Fotografia: Renato Rodrigues da Silva

Figura 3: Capa do número especial dedicado ao neoconcretismo do *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil (SDJB)*, 21 de março de 1959.

Figura 4: *Manifesto Ruptura*, assinado por Lothar Charoux, Waldemar Cordeiro, Geraldo de Barros, Kazmer Fegér, Leopoldo Haar, Luiz Sacilotto e Anatol Wladyslaw, em 1952.

Figura 5: Capa do *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil (SDJB)*, 15 de outubro de 1959.

Artigo recebido em 11 de janeiro de 2022 e aceito em 20 de maio de 2022.

Este é um artigo publicado em acesso aberto sob uma licença Creative Commons



Information: a presença sul-americana em uma exposição de arte conceitual internacional

Allan André Lourenço¹

Resumo: Este trabalho é uma reflexão sobre a participação de artistas sul-americanos na exposição *Information*, realizada no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. Acompanhada de uma revisão teórica da noção de conceitualismo, essa pesquisa aponta as dificuldades em se criar um repertório apropriado para articular as noções de identidade e diferença na arte sul-americana.

Palavras-chave: *Arte sul-americana. Conceitualismo. Information. MoMA.*

Information: South American presence in an international conceptual art exhibition

Abstract: This paper is a reflection on the participation of South American artists in the exhibition *Information*, held at the Museum of Modern Art in New York. Accompanied by a theoretical review of the notion of conceptualism, this research points out the difficulties in creating an appropriate repertoire to articulate the notions of identity and difference in South American art.

Keywords: *South American Art. Conceptualism. Information. MoMA.*

1 Doutorando em artes visuais no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Mestre em Artes Visuais no Instituto de Artes da Unicamp. Graduado em Ciências Sociais pela PUC-Campinas. Aluno da Unicamp, Cidade Universitária Zeferino Vaz, Barão Geraldo, Campinas – SP, 13083-970. E-mail: allan.al@outlook.com.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1035-5959>. Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/0437411398687498>. São Paulo, BR.

A exposição *Information*, que completou cinquenta anos em 2020 desde a sua inauguração, é considerada um marco entre as exposições de arte contemporânea norte-americanas. Segundo a crítica de arte Lucy Lippard, amiga próxima do curador da exposição, Kynaston McShine, a importância desta mostra não se justifica exatamente pelo seu pioneirismo, visto que exposições de “arte conceitual” já ocorreram anteriormente em outros espaços. Com efeito, a relevância desta mostra se explica muito mais pela instituição que a sediou, o MoMA (*Museum of Modern Art*), em Nova York. Em sua entrevista para Hans Obrist, Lippard discorreu sobre alguns detalhes da movimentação política em torno do museu e do seu interesse por esse movimento a partir do final dos anos 1960. Dentre esses momentos, são dignos de nota: a atuação do grupo *Art Workers Coalition*, os protestos nos jardins do museu reivindicando os direitos dos artistas e também os protestos contra a instituição pelo impedimento categórico da sindicalização dos seus funcionários e pelas denúncias de chantagens a artistas para a concessão de obras.¹

Na visão de sua curadoria, *Information* aspirava um caráter internacionalista. Havia uma percepção por parte de seus organizadores de que o movimento em torno da “arte conceitual” acontecia em um nível global. Para tanto, McShine realizou uma pesquisa em torno da produção artística de quinze diferentes países, dos quais 93 artistas foram convidados a participar da mostra.² O “estilo forte” desse movimento internacional na arte continuava, por norma, centralizado no eixo Estados Unidos/Europa. Do total de artistas participantes, apenas 26 deles eram originários de outras partes do mundo, com destaque a participação de dez artistas argentinos, oito artistas brasileiros, um artista uruguaio e um venezuelano. Ainda que a participação de artistas latino-americanos estivesse limitada a esses países, *Information* rompeu com uma tradição corrente nas retrospectivas sobre arte conceitual, caracterizadas por ignorar ou minimizar a contribuição latino-americana a essa tendência:

1 LIPPARD, 2010, p. 218.

2 Não há um consenso sobre a quantidade de artistas que, de fato, participaram da exposição. Esse problema advém do fato de que muitos artistas participaram apenas do catálogo, com registros fotográficos ou declarações/documentações sobre o seu trabalho. Além disso, não se sabe ao certo quantas das indicações audiovisuais do catálogo realmente foram exibidas durante a exposição.

Na maior parte do restante das exposições, quando se inclui artistas latino-americanos, o que frequentemente se enfatiza é o trabalho mais recente destes artistas, distorcendo assim a sequência dos fatos. [...] Dando uma nova cara a uma ideia conhecida, a mensagem é que a arte conceitual latino-americana só ocorreu como consequência das versões *mainstream*, sendo mais uma vez um produto derivado da arte originada nos centros culturais. (CAMNITZER, 2021, p. 3.).

Para além do seu recorte temporal e geográfico, *Information* foi pensada a partir de dois eixos importantes, observáveis em maior ou menor grau em boa parte das obras expostas. São eles: a preocupação com as mídias de massa – tais como a TV, a imprensa e o filme – e a ênfase no registro e documentação das obras como forma de apresentá-las ao público – com especial atenção ao seu registro fotográfico. Seguindo a apresentação escrita por McShine, uma das principais características que mobilizou as propostas diz respeito ao impacto dos meios de comunicação em massa na sociedade e de como os artistas responderam a essa questão. A velocidade da transmissão de informações não somente alterou profundamente a cultura de uma geração de novos artistas, como também permitiu “um intercâmbio intelectual e uma comunidade internacional de artistas.” (McSHINE, 1970, s.d.)³. É interessante de se notar que, por mais que o ano de 1970 estivesse tomado por questões de ordem política e social e que o MoMA enquanto instituição de arte passasse por inúmeras críticas, a leitura que McShine realizou das obras da mostra era, de modo geral, bastante positiva e conciliadora:

A atitude geral dos artistas nesta exposição não é certamente hostil. É simples, amigável, envolvente, e permite experiências que são revigorantes. Permite-nos participar, muitas vezes como num jogo; outras vezes parece quase terapêutico, fazendo-nos questionar a nós próprios e as nossas respostas a estímulos desconhecidos. A procura constante é uma relação mais consciente com os nossos ambientes naturais e artificiais. Há sempre o sentido da comunicação. Estes artistas estão a questionar os nossos preconceitos, pedindo-nos que renunciemos às nossas inibições, e se estão a reavaliar a natureza da arte, estão também a pedir-nos que reavaliemos o que sempre tomámos por garantido como a nossa resposta estética aceita e culturalmente condicionada à arte. (Ibidem).

Embora o ano de 1970 fosse caracterizado por uma conjuntura sociopolítica bastante tumultuada – a exemplo da Guerra do Vietnã e das ditaduras latino-americanas –, a dimensão política de parte considerável das obras

3 Tradução livre.

da exposição é deixada em segundo plano pela curadoria, que concebeu a mostra seguindo critérios semelhantes aqueles adotados pelos artistas conceituais norte-americanos, privilegiando o domínio da documentação das obras sobre a sua existência, duração ou exposição enquanto obras de artes: “são os desenhos e projetos das obras que permanecem quando sua existência é temporária. São obras a ser constantemente refeitas, isto é, não tem permanência física no tempo, a não ser por meio desses projetos.” (FREIRE, 2006, p. 40.).

Tendo em vista essas observações e a proeminente participação de artistas norte-americanos em *Information*, é compreensível porque a exposição tenha dado tanta ênfase na ausência das obras a partir dos seus registros fotográficos. No primeiro release da exposição, publicado no dia de sua abertura, são mencionadas algumas características comuns entre as obras expostas, a exemplo do seu caráter interativo, a ênfase na documentação (fotografada, escrita ou desenhada) de obras que não tem lugar ou que não ocupam um lugar, e a reação ao desenvolvimento dos serviços de postagem, telegramas e máquinas telex⁴. Em outro release da exposição, publicado no mês de agosto de 1970, o destaque ao registro documental de obras desmaterializadas é ainda mais pronunciado, dando ênfase para a fotografia: “a fotografia como evidência é proeminente na exposição de verão do Museu de Arte Moderna, *Information*. [...] Muitas das obras de *earth art* destes artistas, ou exemplos de ‘arte conceitual’, existem apenas em forma de fotografia.” (MUSEUM, 1970b, p. 1.).

De acordo com a historiadora Mari Carmen Ramírez, a dimensão “desmaterializada” da arte conceitual possui duas diferentes abordagens, sendo uma delas a desenvolvida pelos artistas norte-americanos e europeus, baseada em uma proposta tautológica – voltada a uma abordagem analítica e linguística do fazer artístico –, e outra, denominada de conceitualismo, desenvolvida por artistas latino-americanos e caracterizada pela sua abordagem ideológica. A dimensão política da arte latino-americana se tornou aos poucos uma diferença histórica face ao “reducionismo formalista” no qual a produção *mainstream* era definida.

A exposição *Information* ocorreu poucos anos antes do começo deste debate sobre a arte contemporânea latino-americana. O uso da dimensão

4 Cf. MUSEUM, 1970a.

política como um caractere capaz de distinguir duas produções conceituais específicas é reiterado por outros estudiosos do tema, como o artista Luis Camnitzer. Segundo o autor, enquanto a produção *mainstream* se dedicava a uma “busca metafísica da invisibilidade”, a produção conceitualista latino-americana se voltava para a criação de situações subversivas e urgentes, comprometida com o seu contexto de desenvolvimento e interessada no rompimento com as formas estabelecidas de se fazer arte⁵. Ramírez, em alguns momentos, trabalhou com a ideia de *antecipação*, argumentando que a produção dos artistas do Sul era dotada de certas características que só tardiamente seriam incorporadas pelos artistas norte-americanos entre as décadas de 1980 e 1990. Para a autora, a produção conceitualista do Sul se aproxima e se distancia, simultaneamente, da produção conceitual dos países centrais, na medida em que ela “antecipou de muitas maneiras as formas de conceitualismo ideológico desenvolvidas nos finais dos anos 70 e 80 por artistas feministas e outros artistas politicamente empenhados na América do Norte e na Europa.” (RAMÍREZ, 1993, p. 156.). Como forma de corroborar sua crítica à arte conceitual norte-americana e europeia, Ramírez se apoiou no exemplo de duas exposições importantes para a história da arte conceitual *mainstream*, sendo elas *Live in Your Head: When Attitudes Become Form* (1969) e *Information* (1970). Ao olhar retrospectivamente para ambas as exposições, Ramírez identificou uma ausência do discurso e da prática política em suas propostas que apenas seria corrigida pela produção artística posterior de artistas feministas e de outros nomes da arte contemporânea norte-americana e europeia, tais como Daniel Buren e Hans Haacke. (Ibid., p. 167.)

Decerto, *Information* foi anunciada pela sua curadoria e pela instituição como uma exposição conciliadora e harmoniosa, onde uma comunidade internacional de artistas se preocupava com as mesmas questões ligadas à ausência da materialidade da obra de arte e à uma reflexão sobre os meios de comunicação. Contudo, algumas questões podem ser levantadas a partir de uma perspectiva historiográfica: haviam obras de arte “ideológicas” em *Information*? Todas as obras de artistas sul-americanos da exposição eram politicamente engajadas? Todas as obras de artistas norte-americanos eram autorreferenciadas e analíticas? Os critérios desenvolvidos para distinguir o

5 CAMNITZER, op. cit.

conceitualismo latino-americano da arte conceitual *mainstream* foram suficientes? Tendo em vista essas problematizações, *Information* tem seu mérito em nos permitir reavaliar, em alguma medida, se os consensos e a unidade afirmada na arte latino-americana (a partir de seu estereótipo subversivo) são reais ou apenas esquemas para criar uma certa legibilidade sobre o que era produzido nos países do Sul entre as décadas de 1960 e 1970.⁶

Artistas argentinos em *Information*

Dentre os dez artistas argentinos convidados para expor em *Information*, o destaque foi certamente dado ao Grupo Frontera, composto pelos artistas Adolfo Bronowski, Carlos Espartaco, Mercedes Esteves e Inês Gross. Dos mais de noventa artistas participantes, apenas três tiveram a permissão para apresentar obras de caráter ambiental, que além de envolver a participação ativa do público, ocupavam um espaço de destaque entre um corpo de obras quase constituído inteiramente por fotografias e pequenos objetos. Para a exposição, o grupo participou com a sua instalação *Especta*, formada por seis monitores de televisão acoplados em uma parede. Atrás dessa instalação havia uma pequena cabine em que o visitante poderia entrar e gravar um *tape* respondendo a algumas perguntas pré-estabelecidas. Essas perguntas oscilavam entre questões banais, como “o que você comeu no almoço?”, até questões de caráter político, como “qual sua opinião sobre a legalização do aborto?”. Após responder algumas dessas questões, o visitante poderia sair da cabine e visualizar nos televisores a sua gravação. Segundo a explicação realizada pelo Grupo Frontera no catálogo da exposição, o intuito desta instalação era evidenciar a dimensão que a televisão desempenhava na construção da cultura de uma sociedade e de como nós, espectadoras, ocupávamos um papel passivo nesse processo. Através de *Especta*, uma crítica era estabelecida sobre os meios de comunicação em massa, reivindicando a introdução e a participação de mais indivíduos na construção dessa cultura.

Antes de *Information*, a instalação do Grupo Frontera fez parte da *Exp. 69 – I*, realizada em 1969 no *Instituto Di Tella*, em Buenos Aires. Desde 1967, este instituto realizou uma série de ações das quais foram chamadas *Experiencias*. Organizada pelo diretor do departamento de artes visuais do

6 Cf. LÓPEZ, 2010.



Figura 01

Grupo Frontera,
Especta, 1970. Arquivo
fotográfico, s.d..
Fonte: The Museum of
Modern Art Archives,
Nova Iorque. Fotogra-
fia: James Mathews.

Instituto, Jorge Romero Brest, o intuito da Experiência 69 era apresentar propostas em torno da ideia de “comunicação”:

Quebra de realidades objetivas e materiais, elementos armados, ativação do espectador, remoção da observação passiva, mensagens em nível mental, arte não negociável e uma totalidade de elementos que libertaram o artista da sela da técnica, se unem nestas “Experiências 1969, I” e que JRB decidiu este ano fazer um testemunho de sua teoria de que a arte - em seu aspecto contemporâneo - é “comunicação”. (VIGO, 1969, p. 4.).

Tanto em sua exposição na Argentina como em Nova York, a ênfase no caráter conceitual desta obra a partir de seu vínculo com a comunicação e a crítica às mídias de massa se sobrepõem a qualquer conotação ideológica específica. Como apontou a historiadora Daniele Machado, *Especta* é uma proposta que abrange muito mais do que a conturbada situação política da Argentina, que em 1966 passava pela sua quinta ditadura militar. Trata-se de uma obra com uma temática “que afetava pessoas em todos os países que já vinham passando por uma transformação através da comunicação de massas, e que sofre uma radicalização com a chegada da televisão.” (MACHADO, 2016, p. 239.). *Especta* funcionava segundo a lógica da televisão, em uma espécie de indistinção entre quem aparecia nas telas, sejam ricos ou pobres, sejam intelectuais ou não. Ao operar dessa forma, seu aspecto

crítico e irônico era evidenciado, propondo que a busca incessante pela novidade não se limitava apenas à lógica televisiva, mas também ao próprio espaço do museu enquanto lugar de exibição constante de novidades e tendências artísticas.⁷

Em um processo reflexivo muito semelhante, mas deslocado da imagem para o som, encontra-se o trabalho do artista e compositor argentino Carlos D'Alessio. Sua ação na exposição, que não tem necessariamente um nome (pelo menos não se encontra nenhuma referência nos documentos da exposição), ocorreu no espaço externo do MoMA. Durante um dos coquetéis realizados nos jardins da instituição, D'Alessio instalou quatro gravadores em lugares distintos, de modo a captar o barulho produzido pelas pessoas. Após coletar esse material sonoro, o artista editou uma peça com uma música eletrônica ao fundo e a exibiu durante a exposição. Esse concerto dentro de um concerto, tal como descreveu sua ação, expunha algumas afinidades com *Especta*, a exemplo da interação do público na obra e da necessidade da participação dos visitantes para que a dinâmica e a finalidade da obra se completassem. Além disso, ambas as propostas dialogavam ironicamente com os processos de construção e reconstrução dos bens culturais – de um lado a lógica televisiva, do outro os concertos musicais –, tornando os dispositivos de circulação cultural (produtores *versus* consumidores) inoperantes.

O alinhamento dos trabalhos de artistas argentinos com a proposta curatorial de *Information* também é perceptível na participação da artista Marta Minujin, ainda que sua colaboração tenha ocorrido apenas no catálogo da exposição. Minujin é uma artista que durante os anos 1960 conseguiu se inserir de uma maneira bastante produtiva nos circuitos de arte internacional, especialmente entre Paris e Nova York. É digno de nota, por exemplo, sua participação na exposição *New Art of Argentina*, realizada no *Walker Art Center*, em Minneapolis, ao lado de outros importantes nomes da arte contemporânea argentina, como Antonio Berni e Ruben Santantonin. Segundo Jan van der Mark, o curador da exposição, sua mostra destacou importantes nomes da arte contemporânea argentina que representavam a forte tendência à abertura internacional que aquele país oferecia. Tal abertura podia ser percebida não somente pela influência dos estilos internacionais (lê-se, norte-americanos e europeus), como também pelo intenso processo de migração de artistas argentinos para o centro. (GIUNTA, 2007, p. 216-217).

⁷ Ibid., op. cit.

Marta Minujin participou de *Information* com dois registros fotográficos de dois trabalhos desenvolvidos em Nova York entre 1967 e 1968. O primeiro deles, *Minuphone*, foi apresentado na *Howard Wise Gallery*. Com esse trabalho, a artista pretendia transformar uma ação cotidiana e trivial, como falar em um telefone público, em um *happening*. A cabine telefônica projetada pela artista era similar às demais, contudo, quando o usuário a acessava, ele era surpreendido por uma série de eventos e efeitos acionados aleatoriamente. Esses efeitos incluíam alterações de voz, luzes e até a aparição da imagem do usuário em um monitor no chão da cabine. Na instalação *Minucode*, realizada no *Center for Inter-American Relations*, a artista explorou os códigos sociais de quatro grupos distintos da sociedade, ligados à arte, à moda, à política e aos negócios. Através do registro de imagem e som de coquetéis e festas desses grupos, a artista produziu um ambiente eletrônico criado a partir dos registros destes ambientes distintos.

Na seção dedicada à mostra de filmes em *Information*, o artista argentino David Lamelas contribuiu com um dos trabalhos mais importantes e exibidos da sua carreira: *Time as activity – Düsseldorf*, de 1969. Trata-se de um trabalho realizado durante quatro décadas em diferentes cidades ao redor do mundo, pelas quais o artista passou algum momento de sua vida. A edição de Düsseldorf foi a primeira da série. Nela, o artista posicionou uma câmera em três diferentes localidades da cidade. Enquanto uma imagem era exibida, Lamelas informava o tempo exato de duração e o local da próxima imagem. Dessa forma, o artista investigava criticamente a noção de tempo real e a ideia de representação do mundo “tal como ela é”, expondo a impossibilidade de criar representações imediatas da realidade. É interessante de se notar que Lamelas possuía outras produções artísticas com investigações similares, a exemplo da *Oficina de información sobre la guerra del Vietnam a tres niveles: la imagen visual, el texto y el audio*, apresentada na Bienal de Veneza em 1968. No entanto, a produção escolhida para *Information* apresentava uma entonação política mais sutil que sua criação anterior. (Cf. CAMNITZER, 2007, p. 152.).

Como se nota, todos os trabalhos de artistas argentinos até o momento giravam em torno de propostas semelhantes, em que a comunicação e/ou a participação ativa do público se colocavam como fundamentais para a realização da proposta. Todavia, a instalação do artista Alejandro Puente era a contribuição mais distante dessa reflexão. *Todo vale*, de 1968, consistia na apresentação de quatro cores (branco, amarelo, vermelho, azul e preto) em quatro diferentes suportes – tecidos, tinta líquida, cartolina e pó. No

catálogo da mostra, Puente defende a ideia de que a cor pode ser entendida como uma linguagem, podendo ser analisada a partir das suas estruturas particulares. Ao lado de artistas como César Paternosto, Puente foi um importante artista ligado ao fenômeno da abstração geométrica. Na época da exposição, ele vivia em Nova York e estava em contato com importantes nomes do círculo artístico norte-americano, como o artista Sol LeWitt⁸ e a curadora Lucy Lippard, o que em partes pode justificar seu diálogo mais próximo com as tendências *mainstream* da arte conceitual.

Artistas brasileiros em *Information*

Dos artistas brasileiros que participaram de *Information*, Hélio Oiticica foi o primeiro nome a ser levantado pelo curador Kynaston McShine. Parte disso se deve a sua exposição individual na Galeria Whitechapel, em Londres, realizada no ano anterior. Com base em algumas das correspondências trocadas entre eles, é possível visualizar os planos de viagem de McShine para a Argentina e ao Brasil em 1969, este último com a intenção de acompanhar a X Bienal de São Paulo e o Salão da Bússola. Alguns nomes importantes da arte contemporânea brasileira foram indicados por Oiticica, a exemplo de Lygia Clark, Lygia Pape, Antonio Manuel, Nelson Leirner e Rubens Gerchman, no entanto, nenhum deles participou de *Information*, sugerindo que a escolha dos demais artistas ocorreu, de fato, entre os nomes que participaram do Salão da Bússola, organizado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro naquele mesmo ano.⁹

Ao lado do Grupo Frontera e do artista alemão Joseph Beuys, Oiticica foi um dos poucos artistas que recebeu a concessão e orçamento para produzir uma obra ambiental. Intitulada Ninhos, sua instalação era tida como um desdobramento das suas pesquisas com a cama bólide na Universidade de Sussex. Tratava-se de um conjunto de 28 células distribuídas por três andares. O visitante podia habitar a instalação, aninhando-se em uma das células ou mesmo se deslocando entre elas na medida do possível, já alguns nichos

8 É interessante de se notar como o entendimento das cores como linguagem na obra de Puente se assemelha às ideias apresentadas por Sol LeWitt em seu texto de 1969, *Sentenças sobre arte conceitual*, no qual afirma que a execução da obra seria um mero processo mecânico, ao passo que a concepção (ideia) passaria ser o núcleo central da atividade artística. Cf. LEWITT, 2006, 205-207.

9 Cf. RUGGIERO, 2014, p. 8-9.

eram conectados entre si e outros não. Pelo seu caráter ambiental, preocupado com a criação de um espaço público em que as pessoas podiam se deitar, a obra de Oiticica contrastava com as demais propostas apresentadas pelos artistas brasileiros do Salão da Bússola. Nesta fase, o artista também buscou se afastar da sua produção mais lembrada: Tropicália, mencionando no catálogo da exposição que Tropicália era uma tentativa de representar sinteticamente a imagem do Brasil, proposta segundo a qual ele não estava



Figura 02

Hélio Oiticica, *Ninhos*, 1970. Arquivo fotográfico, s.d. Fonte: The Museum of Modern Art Archives, Nova Iorque. Fotografia: James Mathews

mais preocupado. Parte disso se deve, presumivelmente, ao contexto autoritário que o país estava submetido desde 1964, em que ele se referiu nos termos de uma “lavagem cerebral”.

Cildo Meireles foi outro artista brasileiro que se preocupou em apresentar um texto de caráter manifesto no catálogo de *Information*. Assim como Oiticica, Meireles não queria ter sua participação lembrada na exposição como um representante brasileiro. Pelo contrário, sua intenção era falar sobre o “Cruzeiro do Sul”, uma região que, segundo o artista, não fazia parte dos mapas oficiais, cuja fronteira foi demarcada pelo Tratado de Tordesilhas. Assim, o artista se coloca como alguém que fala para alguém da linha do equador, alguém que fala, ironicamente, sobre o povo selvagem, um povo

marcado pelo seu vínculo com a terra, em contraste com os arranha-céus ocidentais. (Cf. McSHINE, 1970, p. 85.).

O ano de 1970 marcou o início das suas *Inserções em circuitos ideológicos*. Nesse período, Meireles se apropriou de produtos comerciais de alta circulação, como garrafas de Coca-Cola e cédulas de dinheiro, embutiu mensagens políticas nesses objetos e os recolocou em circulação. Para *Information*, o artista apresentou seu célebre *Projeto Coca-Cola*, composto por duas garrafas do refrigerante que, apenas quando preenchidas com o produto sua mensagem se tornava legível – no caso, em uma dessas garrafas se encontrava instruções de como preparar um coquetel molotov, enquanto outra garrafa explicava o conceito da sua criação.

Em contraste com a proposta de Oiticica, que oferecia ao público uma obra performativa e participativa, a produção artística de Barrio foi orientada entre o final dos anos 1960 e começo dos anos 1970 pela criação de situações a partir do uso de materiais perecíveis capazes de criar uma oposição aos excessos das potências ocidentais e industriais. No Salão da Bússola, Barrio apresenta as primeiras situações com suas trouxas ensanguentadas, que ficaram em exposição nos jardins do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Na intenção de expandir seu trabalho apresentado em 1969, Barrio produziu outras quinhentas sacolas plásticas contendo dejetos orgânicos e outros materiais que foram espalhadas pela cidade do Rio de Janeiro e Belo Horizonte¹⁰ em abril de 1970. Por se tratarem de objetos com uma duração limitada devido a sua decomposição, o artista se valeu de registros fotográficos dessas situações, documentando tanto a distribuição dessas trouxas pela cidade, como também a reação das pessoas ao se depararem com esses objetos. Parte desses registros realizados em Belo Horizonte foram expostos em *Information*, em um total de seis fotografias tiradas no Parque Municipal de Belo Horizonte.

10 As situações desenvolvidas em Belo Horizonte compunham a participação de Barrio em outra importante exposição de arte contemporânea brasileira, intitulada *Do corpo à Terra*. Cf. CALIRMAN, 2013, p. 85-91.

The New York Graphic Workshop

José Guillermo Castillo, Liliana Porter e Luis Camnitzer começaram a trabalhar juntos em 1965 sob o nome The New York Graphic Workshop. Seu trabalho colaborativo se estendeu por cinco anos, encerrando-se em 1970, logo depois da participação do grupo em *Information*. Através de um trabalho de impressão em série, que rejeitava a ideia de “originais”, esses artistas de origem sul-americana propunham a criação de “imagens burras” (*imágenes boludas*), isto é, imagens descarregadas de qualquer referencial simbólico para que pudessem ser preenchidas com algum significado pelo observador – são imagens deste tipo, por exemplo, que o grupo disponibilizou no catálogo da exposição. Durante seu período de atividade, havia uma preocupação entre o grupo de serem engolidos pelo termo “arte conceitual”, exigindo de seus membros a criação de estratégias para lidar tanto com os dilemas impostos por um sistema de arte hegemônico, como também para lidar com um contexto politicamente tumultuado:

Também refletíamos politicamente nosso compromisso com as condições de sub-desenvolvimento e resistíamos ao que estávamos vendo ao nosso redor como uma estética da riqueza. Uma preocupação menor foi o desejo de romper as formas de arte estabelecidas ou para ampliar as experiências do minimalismo. Por meio de uma palavra, um pedaço enrugado papel, uma panela de água, pretendemos evocar e comentar o contexto e aumentar a conscientização. (CAMNITZER, op. cit., p. 240).

Ainda que o grupo tenha participado de outras exposições antes de *Information*, foi nessa mostra que a obra mais importante do NYGW foi apresentada. Trata-se de uma instalação composta por um pôster que anunciava uma exposição de arte postal no MoMA no final daquele ano, além de um aviso que, caso o visitante quisesse receber uma cópia do pôster da exibição, bastava ele deixar anotado seu nome e endereço para correspondência. Havia, contudo, uma alteração entre o pôster da exposição e o recebido pelo visitante. Enquanto na exposição o grupo “anuncia” sua próxima exibição, no pôster endereçado aos visitantes a exibição aparece como “anunciada”:

Ao anunciar uma exposição falsa e fazer dessa exibição o próprio anúncio, o NYGW zombou do status sacrossanto das exposições de arte que acontecem em locais estabelecidos, como o MoMA. Ao mesmo tempo, ao fazerem com que o museu arcasse com o custo do envio de todos os pôsteres às partes interessadas, eles também traçaram uma pequena campanha, embora simbolicamente carregada, para impactar as finanças do museu. (HALART, 2018, s.p.).



Figura 03
NYGW, Instalação da
exibição postal, 1970,
arquivo fotográfico,
s.d. Fonte: Arquivo
Liliana Porter.

Tomadas em conjunto, a participação dos artistas do NYGW ao lado de outros artistas sul-americanos introduziu em *Information* uma preocupação com a instituição de arte como matéria para de um estudo crítico e, algumas vezes, irônico. É de se notar, contudo, que a investigação crítica – e política – dos espaços institucionais de circulação e legitimação da arte (como o mercado e o museu) já era um tema de investigação em vários países do globo, motivados tanto por desdobramentos históricos, como o Maio de 1968, como também pela inovação das abordagens filosóficas de Michel Foucault e Louis Althusser. (Cf. WOOD, 2002, p. 57.).

Considerações finais

A análise da participação de artistas sul-americanos em *Information* possibilitou esclarecer alguns aspectos, ainda que limitados, sobre as interpretações criadas sobre os artistas do Sul e sua produção conceitualista do final dos anos

1960. Ainda que haja uma literatura sobre o conceitualismo latino-americano que estabelece esquemas de diferenciação entre a produção contemporânea latina e a *mainstream*, *Information* se apresenta como uma contraposição a esse consenso. O conceitualismo ideológico, formulado por Ramírez, fundamenta-se em um processo de distinção que, segundo o historiador Miguel López, transforma os estudos e a crítica sobre a produção latino-americana em um consenso estabelecido por um estereótipo subversivo – aliás, que em boa parte encontra seu apoio no legado da historiografia sobre a *Tucumán Arde* e a *Tupamaros*. Ao enfatizar que a produção conceitualista latino-americana se caracterizava por um “perfil fortemente ideológico”, resultado de uma “reinterpretação das estruturas sociais e políticas nas quais se inscrevia” e que, além disso, os artistas latino-americanos se utilizavam de teorias da comunicação e da informação “para investigar os mecanismos através dos quais os significados são transmitidos ao observador” (RAMÍREZ, 2007, p. 1880), Ramírez produziu uma cartografia que, de alguma forma, pode ter conferido uma legibilidade para um corpo de produções que, em última instância, mantém uma narrativa historiográfica baseada em certas oposições pré-estabelecidas, como ideologia, de um lado, e tautologia, de outro.

Considerando esses pontos, *Information* foi uma exposição que apresentou ao menos dois contrassensos em relação a noção de conceitualismo ideológico. Em primeiro lugar, as obras mais polêmicas do ponto de vista político da exibição eram de artistas europeus que, já nos anos 60, preocupavam-se tanto com a investigação dos meios de comunicação, como também com uma intervenção direta em um contexto sociopolítico específico (Cf. SKREBOWSKI, 2008, p. 65-66). Em segundo lugar, a maioria das obras de artistas sul-americanos exibidas, independente se viviam em Nova York ou em seus países de origem, não faziam referências às situações políticas específicas que se desenrolavam na América do Sul, especialmente no Brasil e na Argentina. No geral eram obras que, quando estavam comprometidas com alguma abordagem mais crítica, limitavam-se às instituições de arte. Em suma, análises mais aprofundadas de exposições de arte, a exemplo de *Information*, possibilitam uma nova perspectiva historiográfica sobre a arte contemporânea dos países do Sul, dando evidências que contestam (ainda que sob uma perspectiva local) muitas das ideias gerais e aproximações que foram dadas para certas produções artísticas (Cf. GOUBERT, 1988, p. 74).

De todo modo, exposições como *Information*, cuja participação sul-americana é colocada lado a lado com uma produção hegemônica contribuem para a proliferação de “interrupções e descontinuidades na superfície de representação do poder cultural”, nas palavras de Nelly Richard, que possibilitam vislumbrar uma fratura na imagem do centro como ponto zero de poder e controle ho-

mogêneo (RICHARD, 1998, p. 186). A expansão do conceitualismo para além das fronteiras norte-americanas e europeias, mais do que um conceito fixado em um suposto plano de fundo ideológico, deve ser cada vez mais pensado pela historiografia como uma categoria interseccional, móvel e provisória, fazendo da política de representação (a exemplo das exposições) um espaço para que as categorias identitárias mantenham sua abertura para a indefinição e incompletude (Ibid., p. 203).

Referências

CALIRMAN, Claudia. *Arte brasileira na ditadura militar*: Antonio Manuel, Artur Barrio e Cildo Meireles. Rio de Janeiro: Réptil, 2013.

CAMNITZER, Luis. Uma genealogia da arte conceitual latino-americana. *Periódico Permanente*, n. 9, 2021, p. 1-42.

_____. *Conceptualism in Latin American art: didactics of liberation*. Austin: University of Texas Press, 2007.

FREIRE, Cristina. *Arte conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

GIUNTA, Andrea. *Avant-Garde, Internationalism, and Politics: Argentine Art in the Sixties*. Durham, London: Duke University Press, 2007.

GOUBERT, Pierre. História local. *Revista Arrabaldes*, ano 1, n. 1, 1988, p. 69-82.

HALART, Sophie. The New York Graphic Workshop, 1964–70. In: HALART, Sophie. (Org.). *In Focus: Wrinkle 1968* by Liliana Porter. London: Tate Research Publication, 2018. Disponível em: < <https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/wrinkle/new-york-graphic-workshop> >. Acesso em: 11/10/2021.

LEWITT, Sol. Sentenças sobre arte conceitual. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. (Orgs.). *Escritos de artistas: anos 1960-70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 205-207.

LIPPARD, Lucy. Lucy Lippard. In: OBRIST, Hans Ulrich. *Breve historia del comisariado*. Madri: Exit, 2010, p. 213-255.

LÓPEZ, Miguel A. How do We Know What Latin American Conceptualism Looks Like?. *Afterall*, n. 23, 2010, p. 5-21.

MACHADO, Daniela. Des-Especta: arte conceitual entre a ditadura argentina e a Nova York democrática. In: *Anais do XI Ciclo de Investigações PPGAV/ UDESC*, 2016, p. 235-242.

McSHINE, Kynaston. Acknowledges. In: _____ (Org.). *Information*. New York: Museum of Modern Art, 1970.

_____. (Org.). *Information*. New York: Museum of Modern Art, 1970.

MUSEUM of Modern Art. *Release no. 69* (02/07/1970), 1970a.

MUSEUM of Modern Art. *Release no. 69I* (08/1970), 1970b.

RAMÍREZ, Mari Carmen. Blue print circuits: conceptual art and politics in Latin America. In: RASMUSSEN, Ado. (Org.). *Latin American artists of the twentieth century* – Exhibition catalogue. New York: MoMA, 1993, p. 156-169.

_____. Táticas para viver da adversidade. O conceitualismo na América Latina. *Arte & Ensaios – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA-UFRJ*, ano XIV, n. 15, 2007, p. 184-195.

RICHARD, Nelly. Intersectando latinoamerica con el latinoamericanismo: discurso academico y critica cultural. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; MENDIETA, Eduardo. (Orgs.). *Teorias sin disciplina: latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*. México: Miguel Ángel Porrúa, 1998, p. 185-204.

RUGGIERO, Amanda. Information: Hélio Oiticica no MoMA de Nova York em 1970. In: *Seminário Internacional Museografia e Arquitetura de Museus: museologia e patrimônio*, 2014, p. 1-18.

SKREBOWSKI, Luke. All Systems Go: Recovering Hans Haacke's Systems Art. *Grey Room*, n. 30, 2008, p. 54–83.

VIGO, Eduardo A. Exp. 69 – I / Di Tella. *Ritmo (La Plata)*, n. 4, 1969, p. 4.

WOOD, Paul. *Arte conceitual*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Recebido em 28 de março de 2022 e aceito em 23 de abril de 2022.

Este é um artigo publicado em acesso aberto sob uma licença Creative Commons



Encruzilhadas e narrativas em Cadernos de África

Napê Rocha¹

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo analisar o projeto Cadernos de África. Nesse percurso as categorias corpo, narrativa e tempo aparecem como fundamentais para leitura dos trabalhos de Paulo Nazareth e para a consequente proposição de uma narrativa encruzada a partir da utilização da encruzilhada como conceito chave.

Palavras-chave: Paulo Nazareth; Cadernos de África; Encruzilhada; Narrativa Encruzada.

Abstract: This present work aims to analyze the project Cadernos da África. In this way, the categories of body, narrative and time appear as fundamental for the reading of the Paulo Nazareth's artwork and for a proposition of a crossed narrative from the use of crossroads as a key concept.

Keywords: Paulo Nazareth; Cadernos de África; Crossroad; Crossed Narrative.

1 Doutoranda em Arte e Cultura Contemporânea (PPGArtes/UERJ), mestra em Estudos Contemporâneos das Artes (PPGCA/UFF), licenciada em Artes Visuais (UFES). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Francisco Xavier, 524 - Maracanã, Rio de Janeiro - RJ, 20943-000. E-mail: rocha.indr@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6514-6041>. Lattes iD: <http://lattes.cnpq.br/9633762084890070>. Rio de Janeiro, BR.

projeto: para que erehs y orixas me acompanhem em Africa
 _ pedir a minha mãe que reze por meu corpo y alma todos os dias em que caminho por Africa
 _ pedir a minha mãe que visite igrejas de pretos y terreiros de camdomblé y ubanda na terra onde nasci
 _ pedir a minha mãe que reze por mim em todas as igrejas de aquí, construídas por mãos de pretos--que minha mãe
 reze aos orixas y todos os santos--que reze as almas benditas y as almas dos aflitos----que minha mãe reze em templos
 budistas e hindus _ que reze na oca _ que reze em igrejas de brancos , sinagogas y mesquitas----- que reze nos templos
 cristãos -----que reze por mim em todas as igrejas das Americas contruídas com mãos de pretos ----que
 minha mãe reze todos os dias que camino por Africa----que minha mãe reze em igrejas de pretos y terreiros de
 camdomblé y ubanda----que minha mãe reze por meu corpo y alma ----que minha mãe reze em igrejas de pretos e
 terreiros de camdomblé y ubanda.....

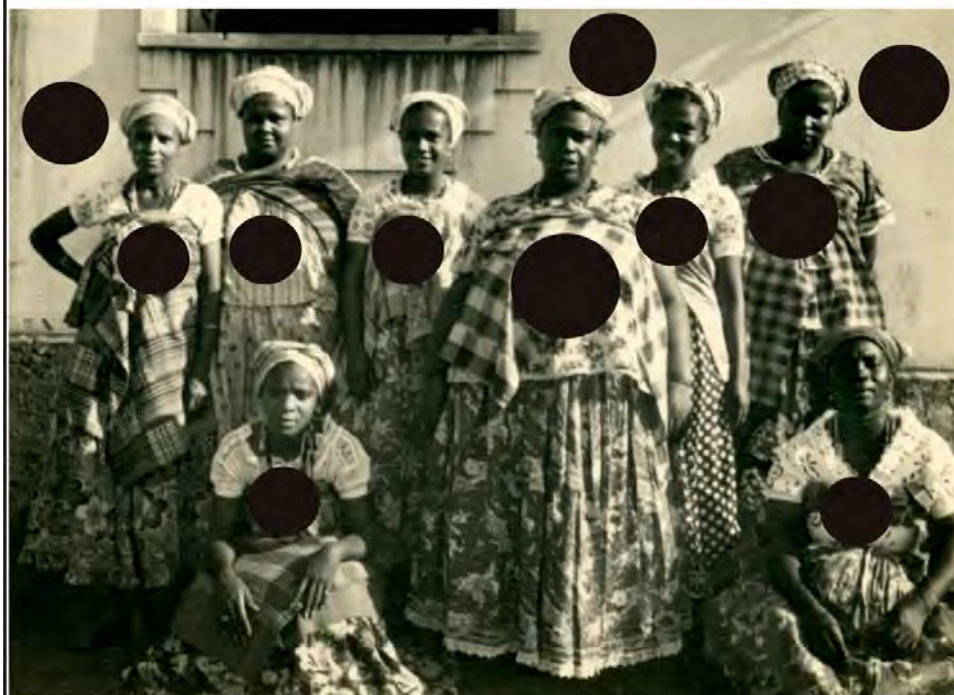


Image: Lorenzo Dow Turner Papers, Anacostia Community Museum Archives, Smithsonian Institution

pnac/ltda intervention

Salvador, Bahia, 1940-41. Mãe Menininha & Ilê Axé Yá Masse Candomblé temple,

Figura 1

Paulo Nazareth, s.d.,
 2012. Imagem digital,
 s.d., Santa Lúcia. Fonte:
<http://cadernosde-africa.blogspot.com>

P.NAZARETH ED. / LTDA — cadernos de africa — palmital - santa lúcia / mg _ BRASIL — jul.. 2012

O projeto *Cadernos de África* trata-se de um trabalho de longa duração ainda em processo iniciado em 2012 logo após a conclusão de *Notícias de América* (2011-2012), trabalho em que Paulo Nazareth percorreu por terra os países da América Latina em direção aos Estados Unidos da América para participar da feira *Art Basel Miami Beach* (Miami). Nessa nova empreitada o artista tem como premissa percorrer todos os cinquenta e quatro países do continente africano para depois, então, permitir-se pisar em solo europeu.

Desde então tem feito sucessivas viagens ao continente africano a fim de identificar o que há de Brasil em África e o que há de África em Brasil.

O trabalho acontece ao longo de cada viagem e também nos seus momentos de retorno ao seu ateliê localizado no Palmital, periferia de Belo Horizonte (Minas Gerais). Mais do que apenas documentar o percurso de viagem, o artista narra seu trajeto por meio de fotografias, vídeos, objetos, instalações, panfletos, cadernos, gravuras e desenhos, expostos em ocasiões diversas, em exposições individuais e coletivas¹.

Empreender viagem ao continente africano como um parâmetro que determina as relações que o artista irá estabelecer com a Europa² se constitui como “uma provocação à reversibilidade dos tempos e à transmutação dos modos de existência, sustentada pela equivalência filosófica das enunciações” (SODRÉ, 2017, p. 23), não como uma negação à outras cosmologias e matrizes, mas na tentativa de dar sentido ao corpo negro, lugar de enraizamento e reenraizamento no processo de transplantação forçada do continente africano para as Américas. Como aponta Sodré, essa escolha:

Implica em um importantíssimo deslocamento epistêmico porque será posto em pauta cognitiva [...] o reconhecimento de outra forma teórica que se possa designar filosófica [...] e com a qual seja possível uma ‘dialogia’ que designamos como trans-cultural (SODRÉ, 2017, p. 27).

Dessa maneira, Paulo Nazareth percorre uma espiral³ espaço-temporal que o leva do Palmital até o continente africano.

1 Como resultados do trabalho, tem-se com maior facilidade de acesso e grande volume, publicações em sua página virtual PAULO NAZARETH ARTE CONTEMPORÂNEA / LTDA, híbrido de caderno de campo e caderno de artista. No site encontram-se fotografias em preto e branco fruto de suas viagens, projetos de ações e textos publicados em forma de panfletos. Ver: <<http://cadernosdeafrica.blogspot.com/>>

2 Aqui vale destacar que o artista não aponta o continente europeu como a linha de chegada de sua viagem. No entanto, não há como negar que o continente ocupa lugar importante nas trocas comerciais e simbólicas que orientam o circuito da arte, no qual Paulo Nazareth transita com notória expressividade. Não pisar em solo europeu não significa, de maneira alguma, a impossibilidade de se fazer presente no continente. Ao contrário, o artista marca sua presença com importantes trabalhos em grandes eventos como a 12ª Lyon e 55ª Bienal de Veneza que envia para a Europa por meio de seus parceiros de trabalho.

3 Ao apresentar *Cadernos de África*, Paulo Nazareth conta que é propulsionado por uma espiral que nasce na cozinha de sua casa no Palmital. Uma dessas falas pode ser vista em entrevista concedida ao Prêmio PIPA. Ver: <<https://www.youtube.com/watch?v=j5LvmwDljdM>>.

Os caminhos das encruzilhadas

A encruzilhada é um componente fundamental da experiência africana e afrodiaspórica, em sua relação com o sagrado e em sua viabilização da organização do real para os africanos na diáspora. Em *Afrografias da Memória*, a teórica-congadeira Leda Martins descreve a encruzilhada como um lugar de “interseções, inscrições e disjunções, fusões e transformações, confluências e desvios, rupturas e relações, divergências, multiplicidade, origens e disseminações” (MARTINS, 1997, p. 25). A autora tipifica essa espacialidade em sua contradição inerente e ressalta o conflito como motor de criação para as culturas africanas e afro-brasileiras. A encruzilhada, segundo a autora, é o território por meio do qual se organizam as culturas negras no Brasil através de negociações com a cultura europeia desde os empreendimentos coloniais datados do século XVI e também com as culturas dos povos originários que aqui se defrontaram.

Nessa encruzilhada Paulo Nazareth apresenta-se e marca seu lugar como sujeito mestiço, híbrido e limiar negociando constantemente com suas origens africanas, *borun*⁴ e europeias, encontrando, portanto, sua amefricanidade. Gonzalez (1988) propõe a “amefricanidade” como uma categoria político-cultural para interpretar a formação histórico-cultural brasileira localizando sua posição, não entre, mas inserida na América Latina e no continente africano, diluindo as fronteiras territoriais sem ignorar suas bases referenciais africanas que formam cada território – como o caso dos iorubá, banto e ewe-fon no Brasil.

A encruzilhada representa um importante aspecto para as culturas transladadas do continente africano. No vodú caribenho é conhecida por *poto-mitan* – o ponto médio – e traduz um espaço neutro, onde colidem dois mundos e divindades e humanos passam a compartilhar da mesma ambiência que organiza as trocas entre os seres (FUENTES, 2018, p. 301). O haitiano Wilson Bigaud pinta em *Untitled (Ceremony)* (1947) uma cena de uma expressão religiosa em que devotos se organizam em volta de um ponto riscado no

4 Nome pelo qual se autodenominavam os indígenas que habitavam o entorno do Rio Doce, curso de água que banha os estados de Minas Gerais e Espírito Santo. Também são conhecidos como krenak. A ascendência *borun* de Paulo Nazareth é identificada por sua avó Nazareth Cassiano de Jesus, de quem toma o nome em sua constituição como sujeito de arte.

chão onde são consagradas oferendas que, juntas com o riscado, funcionam como chave que ativa o espaço comum onde divindades e humanos podem, não apenas coabitar, mas comunicar-se.

O que marca a encruzilhada como território é o conflito como possibilidade de continuidade coletiva e resistência frente às violências coloniais. De acordo com Simas e Rufino (2018, p. 20), diante das inúmeras violências, “a encruzilhada é o tempo e o espaço onde se desferem os contragolpes do homem comum”. O território é um lugar marcado por um jogo que, por sua vez, é todo o sistema de regras que estabelece a movimentação de um grupo e suas interações com o real. Ancorado na linguagem, o jogo acontece quando o território consegue criar um espaço de inventividade e movimentação (SODRÉ, 2002). Para isso, é preciso certo nível de descontinuidade e heterogeneidade que abrigue e estimule o conflito. A encruzilhada condensa a forma cultural africana no Brasil na medida em que representa a multiplicidade, a polifonia e a dinamicidade instituídas pelas culturas africanas como formas primordiais de ser e estar no mundo em razão da sua capacidade de, ao mesmo tempo, cruzar e diluir fronteiras (OLIVEIRA, 2003; 2007).

Para Martins (1997, p. 28), a utilização da encruzilhada como operador conceitual oferece-nos a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emergem dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e dialogam, nem sempre amistosamente, registros, concepções e sistemas simbólicos diferenciados e diversos.

A encruzilhada, então, é também uma lente por meio da qual podem ser interpretadas as realidades das culturas africanas e afro-brasileiras. Nos jogos de negociação em seu interior, os caracteres ou sujeitos implicados aparelham-se, o que permite compor “[...] um espelhamento que produz imagens duais, de dupla face, sendo sempre possível vislumbrar no novo sítio de significância, não apenas uma imagem através da outra, mas ambas simultaneamente” (MARTINS, 1997, p. 31) de modo a apontar aproximações e distanciamentos tornando visível aos olhos, também, as contradições que emergem nos movimentos de disputa em seu interior.

Paulo Nazareth produz imagens duais/de dupla face ao estabelecer os encontros que se realizam na investigação de similitudes que, em suas singularidades, implicam diretamente em um conhecimento da e pela diferença engendrada pela compreensão de uma multiplicidade de territórios e pessoas, corpos e sons, modos de vida e saberes diversos.

Figura 2
Paulo Nazareth, CA
-bon soir- cotonou /
Benin, s.d., Fotografia
digital, s.d., Cotonou.
Fonte: cadernosdea-
frica.blogspot.com.



Figura 3
Paulo Nazareth, s.d.,
2012. Fotografia digi-
tal, s.d., Belo Horizonte.
Fonte: cadernosdea-
frica.blogspot.com.



P.NAZARETH EDIC. / LTDA - sao benedito , Belo Horizonte / MG - BRASIL — jun. 2012

No Benim, Paulo Nazareth posa ao lado de um homem sentado em uma motocicleta, provavelmente um de seus guias-informantes na capital Cotonou (figura 2). Em outra ocasião, posa junto de dois homens em uma borracharia

no bairro São Benedito, na periferia de Belo Horizonte (figura 3). No Benim ficam evidentes os contrastes do tom de pele de Paulo Nazareth e do homem ao seu lado, das cores das vestimentas que se ajustam e se opõem e do contraste dos tons de cinza na fotografia. A julgar pela posição da câmera em plano baixo, é de se acreditar que estavam os dois, sozinhos naquele local. A imagem do São Benedito se faz com uma uniformidade de tons de cinza que traduz uma sensação de familiaridade, evidenciada também pelos dois personagens ao lado de Paulo Nazareth que sorriem para a câmera que, ao que indica a posição, foi manuseada por uma outra pessoa que não aparece na fotografia. Essa espécie de exercício comparativo já vinha sendo feita em trabalhos anteriores, como *Cara de índio* (2011), em que o artista buscava feições indígenas e mestiças que pudessem localizá-lo em uma espécie de encruzilhada étnico-racial, colocando-se ao lado de outros homens mestiços e comparando a cara de um e de outro.

Não é o caso, no entanto, de presumir que ao viajar para o continente africano Paulo Nazareth esteja investido de um olhar exótico. Como viajante, Paulo Nazareth inventaria sua bagagem a partir seu repertório cultural e afetivo que passam a orientar seus interesses e daí então, estabelece seu espelho cultural (BORGES, 2011) que traduz seu olhar para outras paisagens. Há que se pensar que diante do espelho, Paulo Nazareth está constantemente olhando para si como parte da paisagem nova que é também incorporada pelo artista. Esse jogo é bem descrito através do nome de um recente trabalho de Romullo Vieira Conceição: *O espaço se torna um lugar na medida em que eu me familiarizo com ele* (2015-2017)⁵. Da experiência errante de Paulo Nazareth surge uma narrativa que, como sugere Paola Berenstein Jacques (2012, p. 24):

Constituem outro tipo de historiografia, ou de escrita da história, uma história errante, não linear, que não respeita a cronologia tradicional, uma história do que está na margem, nas brechas, nos desvios e, sobretudo, do que é ambulante, não está fixo, mas sim em movimento constante.

5 Trata-se de um trabalho de longa duração, cujo um dos resultados é um vídeo em que Romullo Vieira Conceição narra uma série de viagens por meio da apresentação de fotografias e dados técnicos como coordenadas e imagens de bússolas. Ver: <<https://www.youtube.com/watch?v=kKZK-csUsWE8>>.

O corpo do artista é o disparador de sua escrita errante e dos consequentes encontros em África e Brasil. Em um processo contínuo de formação, a corporeidade é resultante de um processo de tessitura coletiva orientada a partir dos aspectos constitutivos da cultura própria em que o sujeito é oriundo e que inscreve no corpo uma série de atributos ao mesmo tempo materiais e abstratos (SODRÉ, 2017). Assim, Sodré afirma que corporeidade:

Não se refere à substância da carne humana como entidade pessoal e interiorizada, mas como uma “máquina” de conexão das intensidades num plano imanente ao grupo. Num sujeito coletivo, como é o caso do grupo, corporeidade é a coleção dos atributos de potência e ação, diferente dos atributos individuais, do mesmo modo que um grupo é diferente de seus membros constitutivos (SODRÉ, 2017, p. 106).

Ao colocar seu corpo em paralelo a outros corpos, olhar suas feições através de outras feições, como nas imagens capturadas no Benim (figura 2), São Benedito (figura 3) e no projeto *Cara de Índio*, Paulo Nazareth assume que sua corporeidade pode ser constantemente reelaborada por meio do contato com o outro e que essa é, assim como a necessidade do trânsito, uma contingência necessária para sua criação contínua, como relata ao caminhar pela América Latina. Interpretando o olhar do outro que o inferioriza, comenta:

Não sou nem negro, nem índio, nem branco... não sou garífuna.... como chamam os negros... estou no meio do caminho... branco para ser negro... e negro para ser branco. Isso não é mal, tenho me transformado... sendo o mesmo (NAZARETH, 2012, n.p.).

As práticas artísticas contemporâneas são tomadas pelos aspectos integrais da vida, das relações com o corpo, o tempo, a memória, o lugar, e produzem espelhamentos entre essas questões cotidianas e a arte ao fabricar jogos de relações entre esses diferentes aspectos da materialidade que tendem a esfocar as noções supostamente inflexíveis de linearidade dando lugar a narrativas enviesadas elaboradas a partir de composições fragmentárias que operam influenciados por diferentes regimes de tempo e recusam resoluções e linearidade absolutas (CANTON, 2009).

Como sugere Conceição Evaristo (2017, p. 110), a vida é uma amálgama entre o tempo do “antes-agora-depois-e-do-depois-ainda”. De acordo com

Sodré (2017), o aforisma nagô⁶ que diz “Exu matou um pássaro ontem com a pedra que atirou hoje” auxilia-nos a pensar a possibilidade de uma quebra da crença na linearidade absoluta do tempo e que também explora, em alguma medida, uma mobilidade poética e filosófica de trânsito nos regimes de tempo. A interpretação que torna possível que um sujeito – Exu, no caso do aforisma – esteja posicionado ativamente em dois tempos de ação – passado e futuro – só existe em uma concepção de tempo em que o passado, o presente e o futuro não se contradizem e, por força de uma ação, podem vir a ser simultâneos (ibid.). Martins (2002, p. 84) afirma, em coro, que:

Essa percepção cósmica e filosófica entrelaça, no mesmo circuito de significância, o tempo, a ancestralidade e a morte. A primazia do movimento ancestral, fonte de inspiração, matiza as curvas de uma temporalidade espiralada, então em processo de uma perene transformação.



Figura 4
Paulo Nazareth.
L'arbre d'Oublier
[Árvore do Esquecimento], 2013. Vídeo
(frame), Cotonou.
Fonte: <https://vimeo.com/199736235>

No Benim, Paulo Nazareth executa a ação que resulta no vídeo *L'arbre d'Oublier*⁷ (figura 4). Nesse trabalho, o artista dá repetidas voltas de costas em

6 A designação brasileira “nagô” define diversos grupos provenientes como os Kétu, Sabe, Òyó, Ègbá, Ègbado, Ijesa, Ijibu, do Sul e do Centro do Daomé e do Sudoeste da Nigéria, uma região conhecida como “Yoru baland” (SANTOS, 2012). De acordo com Santos (ibid., 28-29), “o termo Nàgô no Brasil acabou por ser aplicado coletivamente a todos esses grupos vinculador por uma língua comum [...]”. Do mesmo que em suas regiões de origem todos se consideram descendentes de um único progenitor mitológico Odùduwà, emigrantes de um mítico lugar de origem, Ilé Ifé”.

7 A ação ritual também foi executada em outras ocasiões, resultando nos vídeos *Cine Brasil*

uma árvore localizada em uma praça na capital Cotonou. A ação ritual do artista é uma tentativa de reaver as memórias perdidas pelas feridas coloniais, que se refere a um violento processo de captura de corpos e espíritos. Conta-se que nos episódios de sequestro, as pessoas vitimadas pela empreitada escravista eram colocadas a dar voltas na “Árvore do Esquecimento”⁸ induzindo uma espécie de transe que supostamente apagaria suas memórias de origem facilitando, assim, sua dominação. A ação de Paulo Nazareth não molda o passado, mas é capaz de inscrever a mudança na corporeidade do artista que opta por investigar suas origens africanas e tentar relembrar o caminho de casa. O passado é, portanto, tomado como coisa viva. O trabalho corporifica uma possibilidade de experienciar poeticamente o tempo para preencher lacunas e suturar feridas deixadas pelo colonialismo. Como lembra Martins (1997, p. 36-37):

Essa herança ancestral e dos ancestrais ressoa nas expressões da arte negra em geral [...] tendo na assimetria um de seus signos agenciadores. Essa concepção assimétrica diz, em muito, de um certo pulsar do sujeito em movimento constante, assegurando que sua relação com as origens é sempre prospectiva, pois, como no jazz, funda o sujeito em movimento.

Na encruzilhada que gesta a experiência africana na diáspora e por onde Paulo Nazareth percorre seus caminhos em direção à retomada de suas origens no continente africano, cruzam-se os regimes de tempo e os elementos constitutivos em sua corporeidade a partir de uma reativação de sua memória. Ao invés de errática ou enviesada, a narrativa de Paulo Nazareth é *encruzada* pois é gestada no território que permite que ela venha a tona a partir de jogos de negociação que “em seu universo narrativo-textual[-visual], narra-se um saber que traduz o negro como signo de conhecimento e agente de transformações” (MARTINS, 1997, 41). A narrativa explorada em *Cadernos de África* não pretende contar a história do continente africano e de suas populações a partir da colonização, ao contrário, propõe movimentos de reenraizamento que atravessam as corporeidades negras. A narrativa e o movimento passam a ser “[...] um ato de constituição e contribuição sim-

(2012), *Cine África* (2012-2013) e *Ipê Amarelo* (2012-2013).

8 Na localidade conhecida como “Costa dos Escravos” de onde foram sequestrados milhões de africanos, foi inaugurado em 1995 pela Unesco no Forte São João de Ouidah (Benim) um memorial com monumentos que representam as marcas do tráfico negreiro, como uma escultura da Árvore do Esquecimento e do Portal do Não Retorno voltado para o oceano Atlântico. Atualmente o Forte abriga o Museu Histórico do Benin.

bólicas de uma identidade coletiva, na medida em que reagrupa os sujeitos e os investe de um ethos agenciador” (ibid., p. 49).

Essa produção narrativa admite os desvios, contradições, sinuosidades e jogos que a encruzilhada e a vida apresentam como indissolúveis na vivência do real, o que demanda uma leitura de mundo que preconiza uma relação ritualizada com a ancestralidade, expressão do tempo e do passado. O tempo é tomado como coisa maleável para a criação e o corpo torna-se canal de mediação da narrativa. Como experiência criativa, da ordem do pensar-agir, o pensamento-movimento de Paulo Nazareth, suas ações empreendidas devem ser observadas como algo que se desenvolve no interior da vida, como:

Um fluxo que “veste” o movimento das intensidades a ela inerentes. O pensamento deixa de ser uma especulação amorosa e crítica sobre a vida para tornar-se vivido como vida, numa espécie de transformações de relações lógicas em movimentos do desejo (SODRÉ, 2017, p. 58).

Algumas considerações

O projeto *Cadernos de África* retoma uma problemática fundamental para a diáspora africana. Os movimentos de dispersão, principalmente os causados pelas empreitadas colonialistas produziram uma série de lacunas nos africanos e seus descendentes ao redor do mundo. Diante de uma impossibilidade de localizar sua origem exata no continente africano, Paulo Nazareth investiga sua genealogia ao lançar-se ao projeto de percorrer por todo aquele território na tentativa de criar para si uma origem coerente com seus desejos e necessidades vestindo a mobilidade como potência criativa ao edificar variados territórios de origem por onde passa. O trabalho situa-se em uma chave de forte produção de autonomia – do corpo e do pensamento – e evidência de um processo em “apenas viver, apenas ser indivíduo são contingências fracas diante da necessidade existencial do pertencimento ao grupo originário, de onde procedem os imperativos cosmológicos e éticos” (SODRÉ, 2017, p. 90).

Com *Cadernos de África*, Paulo Nazareth interrompe as idealizações a respeito do continente africano que o colocam como um local apartado da história, descivilizado, imobilizado ou amaldiçoado. Seu trabalho se movimenta para produzir uma narrativa sobre a África que traduz a amplitude do continente e evidencia suas contribuições em lugar da suposta inferioridade atribuída pelo eurocentrismo.

Referências

- BORGES, Maria Eliza Linhares. *História & Fotografia*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.
- CANTON, Katia. *Narrativas enviesadas*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.
- EVARISTO, Conceição. *Ponciá Vicêncio*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.
- FUENTES, Elvis. Encruzilhada, cruzamentos e a cruz. In: *Histórias afro-atlânticas: antologia*. Volume 2. São Paulo: MASP, 2018.
- GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. In: *Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Tempo Brasileiro. No. 92/93 (jan./jun.). 1988.
- JACQUES, Paola Berenstein. *Elogio aos errantes*. Salvador: EDUFBA, 2012.
- MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.
- _____. Performances do Tempo Espiral. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Marcia (Orgs.). *Performance, exílio, fronteiras errâncias territoriais e textuais*, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- NAZARETH, Paulo. *Paulo Nazareth: arte contemporânea/LTDA*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.
- _____. Paulo. *Paulo Nazareth Arte Contemporânea / LTDA*. Disponível em: <<http://cadernosdeafrica.blogspot.com/>>. Acesso em: 2 de set. 2018.
- OLIVEIRA, Eduardo D. *Cosmovisão africana no Brasil: elementos para uma filosofia afrodescendente*. Fortaleza: LCR, 2003.
- _____. *Filosofia da Ancestralidade: corpo e mito na filosofia da educação brasileira*. Curitiba: Gráfica e Editora Popular, 2007.
- _____. Epistemologia da Ancestralidade. In: *Entrelugares: revista de socio-poética e abordagens afins*, n. 2, v. I, 2009. Disponível em: . Acesso em: 03 mar. 2019.

SANTOS, Juana Elbein dos. *Os Nagô e a morte: Pàdè, Àsèsè e o culto Égun na Bahia*. Petrópolis: Vozes, 2012.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. *Fogo encantado: a ciência encantada das macumbas*. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

SODRÉ, Muniz. *O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira*. Salvador: Imago, 2002.

_____. *Pensar nagô*. Rio de Janeiro: Editora Vozes Limitada, 2017.

Recebido em 28 de março de 2022 e aceito em 23 de abril de 2022.

Este é um artigo publicado em acesso aberto sob uma licença Creative Commons



Sobre pesquisar e habitar um museu: Aspectos metodológicos das pesquisas em Sociologia da Arte Contemporânea

Tálisson Melo de Souza^I e Guilherme Marcondes dos Santos^I

Resumo: Apresentamos um relato crítico da experiência de fazer pesquisa sociológica sobre arte contemporânea no Uruguai, o projeto “(Joven) Arte (Latinoamericano) en Uruguay: de 1980 a los años 2010”, como dois sociólogos brasileiros vivendo em “residência artística” numa das principais instituições de arte contemporânea de Montevideu, o Espacio de Arte Contemporáneo, situado em um antigo presídio da cidade.

Palavras-chave: *Sociologia da Arte. Arte Contemporânea. Residências Artísticas. Processo criativo.*

About researching and dwelling in a museum: Methodological aspects of Sociological Researches on Contemporary Art

Abstract: We present a critical account regarding the experience of carrying out a sociological research on contemporary art in Uruguay, the project “(Joven) Arte (Latinoamericano) en Uruguay: de 1980 a los años 2010”, being two Brazilian sociologists in “art residency” in one of the central institutions of contemporary art in Montevideo, the Espacio de Arte Contemporáneo (EAC), a that is located in an old prison.

Keywords: *Sociology of Art. Contemporary Art. Artistic Residences. Creative Process.*

I Doutorando no Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro [bolsista CNPq]. Realizou estágio como visiting assistant in research no Center for Cultural Sociology da Yale University (bolsa Capes PDSE, 2018-19). Mestre em Artes (História e Cultura) pelo Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagem do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora (2013-15) [com bolsa integral Pro-PG/UFJF de estágio docência]. Onde também graduou-se Bacharel em Artes e Design (2009-13), com período de intercâmbio acadêmico em Teoria e História da Arte na Universidad de Salamanca, Espanha (2011-12) [com bolsa universitária]. Atua como pesquisador nas áreas de sociologia, história e antropologia das artes, concentrando-se sobre as manifestações relacionadas ao Brasil e à América Latina. Membro do NUSC (Núcleo de Pesquisa em Sociologia da Cultura - IFCS/UFRJ), e do LAHA (Laboratório de História da Arte - ICH/UFJF). Participou de estágio de pesquisa no Museo de Arte Contemporáneo da Facultad de Artes - Universidad de Chile, em Santiago (2015), como tradutor e colaborador no projeto de Catálogo Razonado da coleção de artes visuais do MAC. Também desenvolve trabalhos como artista visual e curador de exposições. Publicou em 2018, o livro *Mesmo Sol Outro*, em coautoria com Carolina Cerqueira, selecionado pelo Rumos Itaú Cultural. Recentemente, atuou como pesquisador residente no Espacio de Arte Contemporáneo de Montevideo, no Uruguai. Universidade Federal do Rio de Janeiro - Largo São Francisco de Paula, 1 - Centro, Rio de Janeiro - RJ, 20051-070. E-mail: talissonmelo@yahoo.com.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1456-0215>. Lattes iD: <http://lattes.cnpq.br/6061720305924384>.

II Pós-doutorando (bolsista PNPd/CAPES) no Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Estadual do Ceará (PPGS/UECE). Doutor e mestre no Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGSA/UFRJ). Bacharel e Licenciado em Ciências Sociais pela UFRJ. Pesquisador associado ao Núcleo de Sociologia da Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (NUSC/UFRJ) e do GRUA - Grupo de Reconhecimento de Universos Artísticos. Trabalha com temas relacionados à sociologia da arte, à arte contemporânea, à sociologia da cultura e às questões étnico raciais, com especial interesse sobre os processos de legitimação. E-mail: gui.marcondess@gmail.com; Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6114-7944>; Lattes iD: 7709468078746108. Fortaleza, BR.

Figura 1
Os pesquisadores Tálisson Melo de Souza e Guilherme Marcondes dos Santos em reunião com curador Jorge Francisco Soto numa das celas da antiga Cárcel Miguelete, atual Espacio de Arte Contemporáneo de Montevideu. Fotografia: Priscila Sandoval.



Introdução

O *Espacio de Arte Contemporáneo* (EAC) é um dos principais aparelhos culturais do Uruguai, mantido pela Dirección Nacional de Cultura do Ministério de Educação e Cultura (MEC) do país. Sendo a única instituição pública uruguaia voltada exclusivamente para a produção, exibição, reflexão e pesquisa em arte contemporânea. Justamente por seu escopo se voltar para a arte contemporânea, seus administradores optaram por chamá-lo de *Espacio* ao invés de *Museo*. De acordo com o texto institucional, embora carregue fundamentos próprios dos museus, o local busca se diferenciar desses, pois seu foco é a produção de artistas e intelectuais vivos¹. Esta é uma tendência

1 Acerca do nome da instituição, é interessante a leitura de seu programa institucional, disponível

mais recente das instituições culturais que, desde os anos de 1970, vêm passando por transformações em suas diretrizes; especialmente, a partir da solidificação da chamada arte contemporânea e da emergência dos centros culturais². Instituições antes diferenciadas dos museus, os centros culturais traziam uma programação múltipla para além da exibição de trabalhos artísticos e prescindiam de acervos próprios, porém, como demonstra Lígia Dabul (2008), essas fronteiras foram borradas e museus e centros culturais, atualmente, não se diferenciam tanto. Em 2001 a assembleia geral do Conselho Internacional de Museus (ICOM) definiu novos rumos para a compreensão do que seja um museu; por exemplo, se anteriormente possuir um acervo era uma das principais características dos museus, a partir da mencionada assembleia este deixou de ser um critério (Dabul, 2008, p. 259). Neste sentido, o EAC pode ser encarado como uma instituição no limiar entre o museu e o centro cultural: em linhas gerais, possui programação com múltiplas atividades (embora não esteja voltada a outras linguagens artísticas para além das artes visuais), e prescinde de um acervo permanente.

O EAC foi inaugurado em 27 de julho de 2010, ocupando um prédio que antes abrigava o presídio Miguelete, construído em fins do século XIX, com projeto do arquiteto Juan Alberto Capurro (1841-1906), de acordo com o modelo panóptico concebido pelo filósofo e jurista inglês Jeremy Bentham (1748-1832). Um modelo arquitetônico de enclausuramento em planta circular que viabiliza a observação constante e total das áreas internas desde seu exterior, de modo que as pessoas encarceradas não vejam seus guardas vigilantes. Uma arquitetura prisional que permite o *controle disciplinar* de indivíduos, como discutido por Michel Foucault em seu livro *Vigiar e punir: Nascimento da prisão* (1987), acerca da legislação penal e a evolução dos métodos coercitivos e punitivistas do que definiu como *sociedades disciplinares*.

No antigo cárcere Miguelete foram enclausurados especialmente homens, embora algumas poucas mulheres tenham vivenciado o encarceramento no lugar, que hoje em dia mantém suas características originais praticamente intactas. De acordo com o material institucional do EAC: “A prisão foi criada como um modelo de centro de detenção que buscava a reintegração social dos indivíduos, uma meta que foi distorcida, entre outros fatores, pela sub-

em: <http://www.eac.gub.uy/eac_files/eac_pdf/eac_institucional.pdf>. Acesso em 24 de setembro de 2018.

2 Sobre as transformações em nomenclatura e função das instituições, ver: Lorente, 2008.

seuente superpopulação”³. Neste local ocorreram fuzilamentos em seus paredões na presença de autoridades carcerárias e da própria imprensa local⁴. Segundo a narrativa institucional, a prisão funcionou no lugar por 102 anos, até ser fechada, em 1986. No entanto, continuava recebendo indivíduos para aprisionamento, alterando seu perfil para os chamados “menores infratores”, o que ocorreu até a década de 1990, quando, de fato, o prédio parou de atender demandas voltadas ao encarceramento. O local permaneceu inativo até ser reaberto com a ocupação de um de seus eixos de celas pelo *Espacio de Arte Contemporáneo*, em 2010; e, em 18 de julho de 2018, outro de seus pavilhões foi reaberto, desta vez para abrigar a sede do *Museo Nacional de Historia Natural*.

A programação do espaço se dá, sobretudo, através de chamadas públicas para artistas, curadores/as/us e pesquisadores/as/us das artes visuais de todo mundo. A cada ano é lançada a convocatória para recebimento de propostas, que são julgadas e selecionadas por um júri, a partir do qual se compõe a programação da instituição no ano seguinte⁵. Deste modo, em 2017, a oitava convocatória do EAC foi aberta para o recebimento de propostas de realização de exposições individuais e coletivas, cursos, trabalhos artísticos *site specific*, residências artísticas e residências de pesquisa. Nesta chamada, nós, os autores deste texto, inscrevemos o projeto intitulado “(Joven) Arte (Latinoamericano) en Uruguay: de 1980 a los años 2010”, que funde interesses de pesquisa de cada um, buscando compreender a legitimação de *jovens artistas* no universo artístico uruguaio⁶ e abordar condicionantes

3 Livre tradução dos autores a partir de informativo no website da instituição. Disponível em: <http://www.eac.gub.uy/eac_files/eac_pdf/eac_institucional.pdf>. Acesso em 24 de setembro de 2018.

4 Mais informações sobre a história do lugar, ver: López, 2018.

5 As chamadas públicas, convocatórias ou editais (termos sinônimos) são presentemente fundamentais para o funcionamento do universo artístico, através delas artistas, curadores/as/xs, pesquisadores/as/xs entre outros são selecionados/as/xs pelas instituições artísticas para desenvolverem desde exposições (coletivas ou individuais), projetos de pesquisa, residências artísticas entre outras possibilidades.

6 Em sua tese de doutorado, Guilherme Marcondes dos Santos (2018) investiga a categoria jovem artista a fim de compreender o processo de legitimação de artistas no campo artístico brasileiro atual após o advento da arte contemporânea, nos anos de 1960. Tratando, neste sentido, das transformações acarretadas por este novo paradigma do universo artístico (Heinich, 2014) e como, neste contexto, pessoas até então desconhecidas constroem carreiras legitimadas no mundo da arte. Atentando, deste modo, para o fato de que o campo da arte possui regras próprias para a legitimação de seus atores sociais, as quais diferem de outros universos de trabalho, como, por exemplo, ocorre no âmbito universitário, que se dá após anos de formação institucional e depende de provas escritas, orais e de títulos avaliadas por bancas públicas de seleção.

geopolíticas como nacionalidade e latinoamericanidade na produção artística local⁷. A aprovação do projeto na residência de pesquisa permitiu que os autores, com financiamento do MEC/Uruguai, passassem seis semanas no país ao sul do Brasil a fim de desenvolverem o projeto selecionado.

Este texto trata, portanto, do período de residência dos autores no EAC, onde habitaram e desenvolveram um projeto de pesquisa acerca da produção artística local. No museu, com o museu e a partir do museu foi possível reflexionar não apenas sobre os interesses da investigação proposta para o espaço, sendo possível tratar dos novos limites para a pesquisa sociológica, especialmente, a partir da sociologia da arte. O registro desta experiência e as reflexões por ela proporcionadas, de caráter mais metodológico, são o objetivo deste texto.

Residências artísticas em foco

As residências artísticas passaram a compor o cenário do universo artístico pelo mundo a partir dos anos de 1960, no bojo das transformações acarretadas pelo surgimento da chamada arte contemporânea, que contribuiu para a criação de todo um sistema que inclui, para além de novas práticas artísticas com trabalhos que prescindem de um caráter objetual, novos/as/es profissionais e instituições. Estes/as/us passaram a existir e sustentar a nascente estrutura motivada por essa categoria de produção artística. De acordo com Marcos José Santos de Moraes⁸, em sua tese de doutorado, as residências artísticas ganharam força, especialmente, a partir dos anos de 1980 e tornaram-se parte constituinte do atual universo da arte (Moraes, 2016, p.126).

A tese de Moraes, *Residências Artísticas: Ambientes de Formação, Criação e Difusão* (2009), mostra a proliferação das residências artísticas nas últimas décadas do século XX, e o aparecimento de grandes redes internacionais de difusão das residências, uma tendência, como buscamos argumentar, relevante na atual composição do campo artístico. Sendo um dos trabalhos pioneiros, no Brasil, acerca das residências, na tese de Moraes, é possível ler:

7 As categorias políticas, como nação, nacionalidade, região, origem geográfica e local de produção nas exposições de arte contemporânea, são focos da tese de doutorado desenvolvida por Tálisson Melo de Souza (2021), tomando como objetos as Bienais de Arte de São Paulo entre os anos de 1978 e 1983.

8 Moraes é coordenador do curso de Artes Visuais da Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP) e da residência artística promovida pela mesma instituição.

Se (...) as residências artísticas se constituem em ambientes de produção e difusão das práticas artísticas, e indicam para um sentido de criar e atuar em deslocamentos, bem como acentuam a potencialidade desses processos criativos, a diversidade e multiplicidade de programas e projetos de residência levam a ter de pensar no âmbito de sua atuação, assim como no papel que desempenham, e podem desempenhar, na atualidade, e sua distinção de ação de outras formas semelhantes de aparatos para a produção artística. (Ibid, p. 77).

O autor destaca o papel de algumas instituições como a holandesa *Res Artis - Worldwide network of Artist Residencies*, a estadunidense *Alliance of Artists Communities* (AAC) e a taiwanesa *Intra Asia Network*, que permitem acesso à informação acerca de programas de residências artísticas pelo mundo, buscando apoiar diretamente artistas contemporâneos (Ibid, p. 20).

De fato, os programas de residência analisados por Marco Moraes, acima destacados, são apenas um exemplo das inúmeras possibilidades oferecidas pelas residências. Sobre o caso brasileiro, esta variedade de programas é destacada no livro *Mapeamento das Residências Artísticas no Brasil* (2014), publicado com incentivo da FUNARTE. Organizado por Ana Vasconcelos e André Bezerra (2014), a publicação traz um conjunto de dados sobre as residências, seu caráter lucrativo ou não, e sua frequência nas diferentes regiões do país, entre outras características⁹. Entretanto, apesar das distinções encontradas, é possível tratar das características comuns entre as residências, as quais inclusive são sintomáticas das modificações ocasionadas pela arte contemporânea: 1) as residências artísticas propiciam o *deslocamento* de artistas de seu local habitual de criação para ter acesso a outros contextos e instituições, a fim de pesquisar e produzir trabalhos a partir do contato proporcionado pela experiência das residências; 2) enquanto as exposições de arte, com o advento da modernidade, passaram a ser encaradas como *lócus* final dos trabalhos artísticos (Simmel, 2016), as residências artísticas podem ou não incluir exposições com os trabalhos de seus residentes - contudo, o primordial das residências não é a exibição de um trabalho “finalizado”, e sim de um trabalho *em processo* de realização; 3) as residências artísticas propiciam complemento à *formação* de seus participantes, pois, além da experiência de intercâmbio, nestes programas, em geral, conta-se com o acompanhamento de residentes por curadores/

9 Ao lado de três exposições coletivas e um prêmio, três programas de residências artísticas foram também objeto de análise da tese de Guilherme Marcondes dos Santos (2018).



Figura 2
Aníbal Conde, *Ahora*.
Intervenção com projeção de animação em vídeo digital sobre a fachada do EAC, agosto 2018.
Fonte: imagem cedida pelo EAC.

as/us, críticos/as/ques de arte e/ou artistas mais experientes, que auxiliam residentes em seus trabalhos (Moraes, 2009; Santos, 2018).

Deslocamento, processos e formação, este é o tripé fundamental em que se apoiam as residências artísticas. Isto deve-se ao fato de participantes serem levados/as/es a se desterritorializar e imergir em outros contextos, vivenciando experiências de internacionalização caras ao sistema da arte contemporânea (Heinich, 2014). E, nos novos contextos, residentes (sejam artistas, pesquisadores/as/us ou curadores/as/us), são incentivados/as/es à imersão na cultura local para desenvolverem pesquisas estéticas e/ou científicas que não necessitam de um resultado final definitivo quando encerrado o período da experiência.

Essas breves considerações acerca das residências artísticas não têm por finalidade encerrar o assunto, mas servem para auxiliar na compreensão da complexidade de fatores atrelados aos programas de residência. O próximo item pormenorizará, efetivamente, a experiência de pesquisa e residência no programa promovido pelo EAC em que pudemos participar – objeto deste artigo.

O EAC como panóptico artístico

Os projetos inscritos e selecionados para a residência artística promovida pelo EAC podem ser individuais ou coletivos e, assim, a cada nova temporada de residência o local recebe diferentes grupos de artistas, curadores/as/us e pesquisadores/as/us. A estrutura do antigo cárcere conta com cinco pavilhões e quatro prédios anexos. O EAC, propriamente, ocupa um dos antigos pavilhões e conta com mais três dos prédios anexos (um destes foi

transformado na casa que abriga os/as/es residentes e os outros dois são destinados a auditório e salas de cursos). Com a inauguração da sede do Museo Nacional de História Natural, que ocupa um dos antigos pavilhões e contará com mais um dos prédios anexos (atualmente em reforma), restam três pavilhões ainda desocupados e sem previsão para receber novas destinações.

No pavilhão principal do Espacio de Arte Contemporânea, foi criada uma separação entre o subsolo e o térreo do prédio, que originalmente não possuía o piso que separa os espaços, já que a circulação no prédio foi concebida para ser realizada através de plataformas suspensas. Afinal, o objetivo era o controle dos indivíduos ali encarcerados e o atual piso que separa subsolo e térreo bloquearia a visão aérea das celas localizadas abaixo. As antigas celas do atual térreo, que antes abrigavam presos, foram convertidas em espaços de exposição de arte contemporânea, uma pequena biblioteca, e escritórios de função administrativa, no entanto, quase nenhuma alteração em suas dimensões originais foi feita. O mesmo ocorre com as celas do subsolo¹⁰, porém, no período em que acontecem as residências, essas celas são destinadas à ocupação de proponentes selecionados/as/es, sendo repartidas entre componentes da equipe de residentes. Quando de nossa participação, cada projeto recebeu duas celas, uma de frente para a outra, separadas por um corredor de chão vermelho. De um lado, se configuravam os espaços de atelier (chamados *taller*, em espanhol), que para nós se tornou uma espécie de escritório; do outro lado, cada cela foi pintada e mobiliada segundo as necessidades de cada projeto, de modo que residentes pudessem expor seu trabalho em processo, nós usamos esse pequeno espaço para organizar e mostrar os dados obtidos à medida que a pesquisa avançava, o que o levou a permanecer sem nenhuma informação por aproximadamente 15 dias, não tendo sido um problema para a instituição. Enquanto isso, proponentes dos outros projetos, artistas visuais, ocupavam esses espaços mostrando trabalhos realizados previamente¹¹ e intervinham aos poucos, introduzindo objetos produzidos em seus ateliês.

10 Há ainda um terceiro andar com celas que abrigaram os antigos encarcerados, contudo, este se mantém intacto e sem possibilidade de visita, mas pode ser facilmente observado a partir do andar térreo e de uma parte aberta do subsolo.

11 Um meio de artistas divulgarem seus trabalhos e se apresentarem através destes ao público.

O EAC é aberto à visita do público de quarta-feira a domingo¹², das 14h às 20h. Assim como outras instituições culturais, o EAC possui uma equipe educativa responsável por receber grupos de visitantes previamente agendados e sem agendamento (mas, nesse caso, nem sempre ocorre uma visita mediada por educadores/as/us da instituição). Durante o tempo em que recebe visitantes, elas/es/us podem percorrer todos os espaços expositivos do térreo e do subsolo, incluindo os *talleres* onde residentes desenvolvem suas pesquisas e obras (excetuam-se ao acesso livre apenas os escritórios administrativos). Dessa maneira, todo o processo criativo e prático de realização dos projetos de residentes em seus ateliês pode ser observado cotidianamente pelo público visitante.

Se o senso comum conta com a imagem de artistas e pesquisadores/as/us habitualmente trabalhando no isolamento de suas casas, escritórios ou laboratórios fechados, ou estúdios, a situação no EAC se transforma, pois, o que encontram nos ateliês são artistas e pesquisadores/as/us desenvolvendo suas pesquisas estéticas e/ou científicas aos olhos do público. Essas pessoas que afluem o corredor do subsolo não são necessariamente silenciosas ou constrangidas pela situação inusitada de encontrar outras pessoas trabalhando enquanto passeiam, e pela própria configuração da situação perdem a inibição e entram em contato com residentes em seus *talleres* fazendo os mais variados comentários e perguntas. Este ponto será retomado, mas neste momento é preciso prosseguir com a descrição da estrutura oferecida a residentes no EAC.

Além de trabalharem em celas vizinhas, artistas e pesquisadores/as/us residentes no EAC (aqueles/as/us que não vivem no Uruguai), contam com uma casa anexa aos antigos pavilhões prisionais, situada próxima à entrada do MNHN, e rodeada por uma praça pública cujos portões permanecem abertos todos os dias entre às 8h e 20 horas, contando com parquinho para crianças, aparelhos de ginástica para idosos, bancos e mesas, além de uma horta comunitária cuidada por voluntários/as/es¹³. Nos demais horários a praça se encontra fechada e o acesso, mediado por seguranças que se es-

12 Com raras exceções de fechamento em outros dias da semana, como foi no caso da greve geral ocorrida em 22 de agosto de 2018 no Uruguai.

13 Além da horta comunitária, a praça possui brinquedos para crianças, equipamentos para exercício voltados a pessoas idosas e uma réplica de dinossauro feita em fibra de vidro - inaugurada em 18 de julho de 2018, por conta da abertura do MNHN.

palham em áreas estratégicas do terreno, só é permitido a funcionários/as/es e residentes (estes/as/us, inclusive, podem trabalhar no prédio principal do EAC fora do horário de expediente do museu, como lhes convier, sendo possível até mesmo trabalhar de madrugada). Residentes estrangeiros/as/es, até então desconhecidos/as/es entre si, passam a conviver durante o período da residência nessa casa, compartilhando sala e cozinha conjugadas num espaço amplo, três banheiros e dois balcões (um em cada andar) para trabalho; o grupo também é distribuído entre cinco quartos (que contam com armários, escrivaninha, cadeira e duas camas). É nesta estrutura residencial que artistas, curadores/as/us e pesquisadores/as/us não residentes no Uruguai vivem no decorrer da residência.

Sobre pesquisar às vistas da *esfera pública*¹⁴

O projeto de pesquisa que nos levou, dois sociólogos brasileiros, a uma residência de arte e pesquisa em Montevideu, buscava, em linhas gerais, compreender as dinâmicas de funcionamento da arte contemporânea naquele país, tão próximo e tão distinto do Brasil, com suas dificuldades e peculiaridades. Nesse sentido, o foco de pesquisa no Uruguai se deu, portanto, acerca jovens artistas e curadores/as/us que trabalham com arte contemporânea, para entender quem são, o que fazem e como são legitimados/as/es, e até o que está em jogo quando se trata de arte latino-americana, com foco sobre a produção artística do país entre as décadas de 1980 e 2010.

Habitados ao *modus operandi* e ao ambiente acadêmico onde as pesquisas sociológicas são feitas, em geral, solitariamente, em bibliotecas, escritórios ou num determinado campo, tendo começo, meio e fim; nos deparamos com tudo às avessas: de acordo com a administração, a pesquisa não precisaria apresentar resultados/conclusões no espaço-tempo de realização da experiência (no nosso caso, seis semanas), pesquisaríamos dentro de um ateliê às vistas do público, sujeitos a seus questionamentos e livres para dispor o *work in progress* num espaço muito semelhante ao de uma galeria de exposições artísticas, como também compartilharíamos a casa-residência com artistas¹⁵. *Objetos* de pesquisa que, naquele contexto, se tornariam

14 A noção de esfera pública que trazemos aqui vem dos delineamentos conceituais derivados de um debate teórico, envolvendo principalmente a proposição crítica de Nancy Fraser (1990; 2007) da elaboração teórica de Jürgen Habermas (1984), e sua resposta à primeira (Habermas, 1997).

15 A temporada da residência em que participamos contou com os(as/xs) residentes: Anibal

Figura 3 – Priscila Sandoval, *Color local*. Projeção de vídeo digital sobre placa de mármore negro, 25 min, 5m², instalação em cela EAC Montevideu, agosto 2018. Fonte: Imagem cedida pelo EAC. 00



diretamente interlocutores/as/us da pesquisa desenvolvida, e de alguma maneira, nós e nosso trabalho, seríamos vistos como são vistos nossos agentes de estudo e os resultados de suas práticas.

Pensando no caráter formativo do programa de residências do EAC, em 2018, pela primeira vez no decorrer do programa, a instituição selecionou dois profissionais locais das artes visuais, por meio de chamada pública, para atuarem no acompanhamento de residentes. Esses foram a artista e curadora Eugenia González¹⁶ e o artista e curador Jorge Francisco Soto¹⁷, que logo se tornaram os principais interlocutores dos projetos, cada um sendo responsável por três deles. Aqui cabe dizer que, ao selecionar projetos para residência através da convocatória pública, a administração do EAC distribui os projetos ao longo do ano. No caso da programação de 2018, foram três temporadas, duas de um mês e meio, e a última de três meses. O projeto dos autores deste texto foi selecionado para a segunda temporada de um mês e meio, e foi acompanhado por Jorge Soto, embora seja importante ressaltar as trocas que mantivemos com Eugenia González. No caso de artistas-residentes, essa espécie de tutoria tem um viés mais curatorial, já em nosso caso, teve um viés de pesquisa: troca de referências sobre a história da arte uruguaia e caminhos de acesso a determinados materiais e pessoas, especialmente. O que foi fundamental para que pudéssemos desenvolver nosso trabalho.

Atentando para o curto período da residência, antes mesmo de ir ao Uruguai, em maio de 2018, fizemos um questionário *online* a ser respondido por artistas e curadores/as/us uruguaios/as/es residentes ou não no país.

Conde (artista uruguaio residente no México, mas que não morou na casa-residência do EAC), Deborah Bruel (artista e pesquisadora brasileira, que ficou na casa-residência por 15 dias e retornará por mais um período a fim de seguir com seu projeto), Juan Manuel Ruétalo Luccini (artista uruguaio e residente em Montevideo, motivo de não ter vivido na casa-residência), Kelly Wendt (artista e pesquisadora brasileira, que ficou na casa-residência por 30 dias, pois dividiu sua estadia, assim como Deborah Bruel, tendo estado no EAC em março de 2018), Priscila Sandoval (artista e pesquisadora de Santa Fé, Argentina, que esteve na casa residência por seis semanas) e Santiago Gasquet (artista e galerista de Buenos Aires, Argentina, que esteve na casa-residência por seis semanas).

16 Eugenia González vive e trabalha entre Buenos Aires e Montevideú, é diretora do MACMO (*Museo de Arte Contemporáneo de Montevideo*), iniciativa independente e sem sede própria. Mais informações sobre González podem ser acessadas em seu site, disponível em: <<http://eugenia-gonzalez.com/index.php/biografia/>>. Acesso em 26 de setembro de 2018.

17 Artista, pesquisador, curador e designer gráfico, Soto vive e trabalha em Montevideú. Mais informações sobre Soto podem ser acessadas em seu site, disponível em: <<http://jorgefrancisco-soto.blogspot.com/>>. Acesso em 26 de setembro de 2018.

O questionário foi encaminhado através do *mailing list* do EAC e postado em suas redes sociais. Desse modo, quando chegamos em Montevideu para a residência, em 17 de julho de 2018, já possuíamos os primeiros dados com os quais trabalharíamos, pois 70 pessoas responderam ao questionário que deu as bases de nossa investigação. Número duas vezes maior que o estimado pela própria equipe de mediadores do EAC, já que, afinal, tratamos de um país que possui cerca de 3,5 milhões de habitantes, concentrando 1,8 milhão na capital. Esses dados demográficos, como chegamos a ver, são imprescindíveis para a compreensão do campo artístico uruguaio.

A aplicação do questionário além de ter fornecido os dados a partir dos quais extraímos um escopo mais delimitado de análise que norteou nossa pesquisa¹⁸, foi também nosso primeiro desafio público. Antes mesmo de chegarmos ao país, Daniel Heide, um artista local, escreveu um texto para o periódico semanal *Búsqueda* (e, posteriormente, em seu perfil de *Facebook*, em que teve outras repercussões), no qual demonstrava desconforto com as perguntas postas em nosso questionário (especificamente, acerca da orientação de gênero, da autoidentificação étnico-racial e da noção de “jovem artista”). Acostumados com bancas de qualificação e defesa e mesmo debates em seminários em que os/as/es interlocutores/as/us são neófitos/as/es da sociologia da arte, nos vimos questionados pela opinião pública antes mesmo de termos resultados em nossa pesquisa. Um desafio interessante para pensarmos sobre a divulgação de nossas pesquisas e também acerca de como comunicar sobre nossas balizas teórico-metodológicas àqueles/as/us que não são pares acadêmicos na sociologia, mas se sentem diretamente afetados/as/es pelo que fazemos como sociólogos da arte. Deste modo, tomando o mesmo canal que Heide, o mencionado periódico, após avançar com a pesquisa, publicamos uma carta em resposta aos questionamentos do artista, que compreendemos que poderiam ser de outras pessoas¹⁹.

Ao definirmos os caminhos que tomaríamos em nossa investigação, elegendo

18 Como nosso projeto propunha um retorno à década de 1980, dentre inúmeras perguntas buscamos saber de que exposições artistas tinham participado. Assim, descobrimos quatro exposições que foram analisadas em conjunto com os questionários. São elas: o *Premio Paul Cézanne*, a *Muestra de Plásticos Jóvenes de Coca-Cola* (com sua premiação), o *Premio Nacional de Artes Visuales* e o *Salon Municipal de Artes Visuales* (as duas últimas são exposições longevas, que ainda existem, mas que passaram por diversas transformações ao longo de suas histórias, inclusive mudando seus nomes).

19 Além disso, junto aos dados de pesquisa, que expusemos em nossa cela no EAC, fixamos o texto de Heide e nossa resposta.

as exposições e prêmios que seriam analisados, nos deparamos com um novo desafio: a dificuldade de encontrar catálogos das exposições a serem analisadas respeitando o recorte temporal da pesquisa. Deste modo, entramos em contato com organizadores/as das exposições e prêmios que não tinham informações públicas para que conseguíssemos toda informação possível. A partir de contatos encaminhados através de Jorge Soto e da equipe do EAC conseguimos reunir o máximo possível de informações²⁰.

Após o mapeamento dos dados e análise de catálogos e questionários, pudemos prosseguir com nossa investigação. Todavia, o tempo de estadia em Montevideu se esgotaria e havíamos planejado entrevistar pessoalmente, em seus ambientes de trabalho, artistas que figurassem em nossa amostragem para desempenharmos uma análise de trajetórias. Ao atentar que não seria possível um trabalho de entrevistas tão longo²¹, resolvemos que faríamos as entrevistas em público em forma de mesa redonda: convidamos sete artistas visuais uruguaios e uruguaias de diferentes gerações, para uma entrevista aberta no prédio principal do EAC, realizada no dia 23 de agosto de 2018, dia do encerramento oficial de nossa temporada de residência. Planejamos a condução com as perguntas que nos interessavam, e também deixamos aberta a possibilidade de contar com intervenções do público. Sendo esta uma experiência completamente nova para nossos padrões, compareceram, de fato, seis artistas²² e uma audiência em torno de 70 pessoas, além de contarmos com transmissão ao vivo pelas redes sociais do EAC. Esta entrevista aberta, ao final, nos parece ter sido a melhor escolha, pois através

20 Para ilustrar a dificuldade, cabe dizer que foi preciso encontrarmos o adido cultural da França em Montevideu para obtermos a maior parte das informações sobre o *Premio Paul Cézanne*, que não se encontrava pública. Contudo, o próprio não detinha muitos dados, de mais de trinta anos de premiação, restava apenas uma pasta com atas de algumas de suas edições. Isto porque seu predecessor no cargo não mantinha um arquivo institucional. Mas de outras formas obtivemos os catálogos que necessitamos, buscando em outras instituições como, por exemplo, o *Centro de Exposiciones Subte* e o *Museu Nacional de Artes Visuales*. No entanto, muitos dados importantes não foram possíveis de ser acessados.

21 Logramos, todavia, junto com Jorge Soto, entrevistar o artista Clemente Padín e o resultado pode ser acessado tanto em português, na revista Horizontes aos Sul (disponível em: <<https://www.horizontesaosul.com/single-post/2020/03/02/a-queda-dos-muros-e-fronteiras-entrevista-com-clemente-pad%C3%ADn>>), quanto em espanhol, na Revista de Estudios Críticos de Arte y Cultura Contemporánea (disponível em: <<https://revista.ecfrasis.com/2019/05/09/poetica-y-politica-alli-donde-esta-la-gente-una-conversacion-con-clemente-padin-sobre-mas-de-cinco-decadas-de-su-arte-vida/>>).

22 Artistas que convidamos para a entrevista foram: Agustina Fernández, Aníbal Conde, Cecilia Vignolo, Daniel Oyarbide, Eloisa Ibarra, Jorge Francisco Soto e Juan Manuel Ruétalo. Contudo, Oyarbide não compareceu.

Figura 4
Santiago Gasquet,
Retrato de Sofia Sau-
nier, agosto de 2018.
Desenho, grafite
sobre papel, 100 x
60 cm. Fotografia
cedida pelo artista



dela foi possível notar as diferenças de posicionamentos não apenas entre entrevistados/as/es, mas em relação ao próprio público presente. É possível dizer que os consensos e as disputas do campo artístico uruguaio, através da entrevista aberta, se evidenciaram com maior nitidez do que nos textos acessados por nós²³.

Considerações finais, ou a sociologia da arte como facilitadora de novas metodologias

A edição de 2017 do *The Cambridge Handbook of Sociology* contou com verbete do sociólogo francês Alain Quemin (2017) sobre a sociologia da

23 A entrevista pode ser assistida em: <https://fb.watch/daj_VKl1IL/>.

arte, seus marcos históricos e perspectivas analíticas. Quemin também aponta o fato de que, em alguns contextos, a sociologia da arte ainda é encarada como um subcampo da sociologia da cultura, embora perceba como tendência mais geral a emancipação da sociologia da arte. Fato que acompanha processos iniciados nos anos de 1960, quando, especialmente na França e nos Estados Unidos, Pierre Bourdieu e Howard Becker, foram centrais para a emancipação da sociologia da arte²⁴ enquanto disciplina²⁵. Apesar das diferenças no reconhecimento da subdisciplina, a sociologia da arte vem ganhando contornos que a colocam em diálogo com diferentes áreas tais como os estudos de gênero, de raça e etnicidade, trabalho, classes sociais e consumo (Quemin, 2017, p. 297-300), o que indica que as contribuições da disciplina para o desenvolvimento da sociologia de modo geral. Além disso, a interdisciplinaridade indicada por Quemin permite que se compreenda a variedade de temas tratados a partir da sociologia da arte, os quais exigem novas formas de abordar sociologicamente os temas de interesse da disciplina.

Ao tratar da arte contemporânea como um novo *paradigma* para o universo da arte, em virtude das radicais transformações que seu surgimento trouxe para o campo da arte, Nathalie Heinich (2014), indica uma série de mudanças próprias da organização do universo artístico. Alterações estas que, assim como a interdisciplinaridade mencionada por Quemin (2017), trazem a compreensão de que a pesquisadores/as/us em sociologia da arte, especificamente quem se dedica ao estudo da arte contemporânea, é presentemente exigido que busquem novos modos de construção de suas pesquisas. A multiplicidade de possibilidades do campo analisado corrobora para que quem o investiga tenha que construir diferentes formas de abordagem, coleta de dados e análise de seus objetos. Motivados por estas questões, os autores deste texto, decidiram se arriscar e tentar fazer a residência proporcionada pelo EAC. Uma aposta incerta e que poderia não ter gerado dados positivos em termos de pesquisa, mas acabou sendo indicativo de que a plasticidade metodológica proposta pela sociologia da arte (sobretudo,

24 É importante ressaltar que o nome da disciplina foi cunhado por Pierre Francastel. Segundo Alain Quemin: “O seu estatuto de sociólogo da arte ainda é debatido hoje, mesmo após Francastel ter concebido a frase ‘sociologia da arte’ e de ter ocupado a primeira cadeira neste domínio (na sociologia das artes visuais na École Pratique des Hautes Études que foi criada em Paris em 1948)” (Quemin, 2017, p. 294 - livre tradução dos autores).

25 A respeito dos desenvolvimentos da sociologia da arte no Brasil, consultar: Teixeira, 2005; Bueno, Sant’Anna & Dabul, 2018.

da arte contemporânea) pode ser acompanhada por pesquisadores/as/us no campo da sociologia, independentemente de seus focos de investigação.

Do início ao fim, a residência no EAC proporcionou experiências nunca antes imaginadas por nós. Dentre inúmeras, destacamos: 1) iniciamos uma pesquisa às vistas da esfera pública que mesmo antes de chegarmos já nos cobrava posicionamentos e esclarecimentos; 2) desenvolvemos todo o processo de pesquisa dentro de um espaço de arte, vivendo com artistas e sendo observados pelo público de arte contemporânea, ou seja, em contato constante com os atores sociais e as instituições foco da análise; 3) a experiência, embora curta, nos permitiu imergir nos conflitos e consensos do circuito artístico analisado, especialmente, através da entrevista aberta realizada no EAC; e, 4) o fato de termos uma cela para exibirmos o processo de nossa pesquisa em muito diferem dos modelos usuais proporcionados pela Academia, deste modo, pudemos experimentar outras maneiras de apresentação de nossa pesquisa de caráter sociológico ao público, não necessariamente nos parâmetros acadêmicos, sem ser por meio de um texto, com suas referências e notas de rodapé, dentro de padrões próprios da linguagem sociológica e das regras de uma associação de padronização de textos.

A rotina de pesquisa foi, desde seu início, tomada pelo fluxo de trocas da convivência com artistas residentes e pessoas que trabalham no EAC (curadoria, educativo e administração). O processo de levantamento de dados, sistematização, análise e apresentação, era diretamente afetado pelos avanços nos processos criativos de cada artista que produzia ao nosso redor, chegavam com novas ideias, materiais, referências e pediam nossas opiniões sobre seus trabalhos, da mesma forma opinavam sobre o nosso, questionando generalizações, contando situações que enfrentaram, concordando ou discordando de alguns ensaios de análise que apresentávamos em conversas informais que se davam desde o *taller* até dentro da casa/residência, compondo também os assuntos em nossos momentos de “ócio” em grupo. Essas interações tiveram um forte impacto sobre nosso próprio entendimento do fazer científico e sociológico. Pois, ao mesmo tempo em que extraíamos dos questionários respondidos por 70 artistas os valores para um banco de dados, que, por sua vez, seria base para elaboração de estatísticas sobre artistas (suas percepções sobre as próprias condições de trabalho e construção de carreira; o impacto de marcadores sociais como gênero, etnia e raça, classe, geração e origem; suas visões sobre a noção de identidade, sobre as oportunidades oferecidas pela contexto artístico-cultural local), mais artistas traziam questionamentos, apontavam situações *sui generis*, reforçavam certas generalizações, apontavam caminhos para



Figura 5
Aníbal Conde, *Ahora*.
Intervenção com projeção de animação em vídeo digital sobre a fachada do EAC, agosto 2018.
Fonte: imagem cedida pelo EAC.

percebermos de maneira mais nuançada as questões que envolviam seu trabalho, suas estratégias de inserção e manutenção.

Para além das celas do EAC e da casa, encontrávamos artistas em visitas a museus, exposições, *vernissages* e outras ocasiões, desses contatos nos eram apresentados mais artistas, surgiam convites para visitar ateliês e ver seus trabalhos, encontrar para conversar em cafés, ir a suas exposições e performances... de modo que uma rede aparentemente ilimitada de conexões parecia fazer questão de provocar o andamento de nosso trabalho, afetando nossa relação com os números e gráficos, as análises qualitativas, o referencial teórico e metodológico, nos faziam rever posicionamentos o tempo inteiro e não nos deixavam perder de vista a singularidade de cada trajetória, mesmo que conseguíssemos extrair desse somatório de relatos alguma generalização minimamente plausível.

Além do impacto da estrutura física e das demandas burocráticas oferecidas e requeridas pela instituição, algo sobre o qual não tínhamos uma ideia clara de como seria, a força dessa afetação de agentes pesquisados sobre o andamento da própria pesquisa e a maneira como isso se dava na relação com a vida cotidiana também permitiu mobilizar certos conceitos sociológicos que a princípio não faziam parte do escopo do projeto que submetemos ao programa

de residência. Um exemplo fundamental é a noção de *fatefulness* elaborada por Erving Goffman (1967), que chama atenção para a capacidade de mudança que situações simples de encontro têm sobre o curso das ações, esboçando uma visão do impacto do contexto sobre as realizações humanas que atribui profunda significação às situações inesperadas e o que se faz diante delas, sendo essas escolhas, ou mesmo reações, importantes fatores para o transcurso da vida social, definindo encadeamentos de fluxos de percepções, ideias e ações. Situações tão simples e cotidianas que na prática se apresentam como forças fatais na reformulação de trajetórias, e aqui falamos das trajetórias de artistas que analisamos e, sobretudo, de nossas trajetórias como pesquisadores e dos rumos que a própria pesquisa pode tomar.

Nesse sentido, as falas de artistas residentes trabalhando ao nosso redor afeta nossa percepção do trabalho sociológico, fazendo-o parecer-se demais com os processos criativos de artistas. Os achados de materiais, referências e elementos que viriam a compor suas obras ocorriam no decorrer de andanças sobre as quais não tinham ideia exata do que encontrar, e nem mesmo se pautavam por uma pretensão definida acerca disso, deixando o processo seguir abertamente até o derradeiro momento em que um público aparece para tomar aquilo que expunham em suas celas como uma obra de arte.

Num primeiro momento, o *modus operandi* de artistas trabalhando e convivendo conosco nos parecia demasiado arriscado, já que nosso projeto previa consultas a fontes primárias em acervos e arquivos, aplicamos com antecedência um questionário a partir do qual nortearíamos o prosseguimento do trabalho, tudo parecia muito controlado; agora, olhamos para trás e o percurso de uma pesquisa intensa comprimida em dois meses num contexto delimitado aos espaços artísticos da região central de Montevidéu, faz parecer óbvia a diferença em comparação ao efetivo decorrer do processo de pesquisa, extremamente “contaminado” pelas relações constantes com agentes e contexto de pesquisa.

Uma lição importante em termos metodológicos vem da manifesta abertura consciente sobre o acaso e a aleatoriedade de eventos da vida por parte dos processos artísticos de criação com os quais convivemos tão de perto (e sobre os quais também sabemos que impactamos).

A artista Kelly Wendt passava tardes inteiras fazendo percursos sem predefinições, que chamava de “derivas”, durante os quais criava mapas, sobreposições de caminhos e paisagens, uma imensidão de imagens fragmentadas de bairros ao redor do EAC, sobre os quais foram aglutinados mapas, páginas de livros e

quadros de paisagens antigos que ela encontrava em feiras de antiguidades e sebos – toda a profusão de percursos, imagens e objetos coletados resultou numa instalação intitulada *Barrios MVD* com desenho iluminado sobre placa de acrílico transparente, alguns desenhos sobre papel, e um pequeno mosaico com fragmentos de ladrilhos das ruas por onde passou.

Priscila Sandoval passou dias buscando habitantes da cidade que se auto-identificassem como *negros* ou *negras* para realizar entrevistas; em algum momento se consolidou a relação entre a discussão sobre o racismo na história uruguaia e os tipos de mármore extraídos numa região específica do país, dois dias antes da apresentação em sua cela e, assim, definiu que o chamado “*granito negro*” seria o suporte para projeção de seus vídeos com as entrevistas que gravou (com artistas, pesquisadores/as, professores/as, profissionais de limpeza entre outros/as), ao instalá-lo e jogar a luz sobre a pedra polida, descobrimos juntos que a refração da luz pelos minerais componentes do granito preto gerava um rico espectro de cores – ao longo do processo, a artista entrou em contato com geólogos e trabalhadores de pedreiras e marmorarias, trazendo para seu *taller* os registros de um novo campo de saberes que norteou o rumo de sua obra nos últimos momentos antes de vir a público, com o título de *Color local: proyecciones sobre el negro uruguayo*.

Santiago Gasquet esboçava a cada dia uma parte do que viria a ser uma intervenção num dos pavilhões desativados do EAC, porém em seus encontros com pessoas envolvidas no movimento local *Ley trans ya!*²⁶ acabou descobrindo duas “personagens” para uma instalação com desenhos e pintura sobre um espelho, e um vídeo projetado com entrevista, nada parecidos com o projeto submetido, resultando numa obra em colaboração com a ativista e performer Sofía Saunier.

Anibal Conde se dedicou a cada dia a sobrepor camadas de tintas de cores diferentes (mudando a cada semana da residência) nas paredes, teto e chão de sua cela de exibição, registrando a atmosfera gerada pelo reflexo das cores no ambiente ao longo do processo diário de cobrir cada centímetro quadrado; a cada passo se descobria um novo efeito derivado da sobrepo-

26 Movimento da sociedade civil local em prol da aprovação do projeto de “*Ley Integral para Personas Trans*”, que veio a ser aprovado pela Câmara uruguaia de deputados em 19 de outubro de 2018. O projeto de lei se encontra disponível: <<http://sociocultural.mides.gub.uy/innovaportal/file/77769/1/proyecto-de-ley-integral-para-personas-trans.pdf>>. Acesso em 12 de novembro de 2018.

sição de cores, da incidência de luz que entrava pela janela mudando seu ângulo ao longo do dia e da iluminação artificial da cela à noite. O título da obra recobrava uma consciência desse processo, escondido por si mesmo a cada camada completa, *Pintada, no vacia*.

O trabalho do artista Juan Manuel Ruétalo foi incansável, ocorria paralelamente a mais três projetos que ele desenvolvia em outros espaços culturais da cidade, dedicando madrugadas a dentro ao processo criativo no EAC. Poucas vezes o encontramos no ateliê, pois nosso trabalho se concentrava entre manhãs e tardes, mas a cada vez que olhávamos para o interior de sua cela era possível encontrar novas combinações de objetos surgirem, entre pedras, mecanismos móveis, vídeos, ferramentas e coisas diversas sobre as quais não sabemos como foram parar ali. Sua coleção de obras, nomeada *Práctico, útil y necesario*, se somava àquela já exposta na cela em frente: com patins de chinelo e um crucifixo *pendrive*, um minucioso cortador de massa crua de macarrão, hóstias recheadas com *dulce de leche*, entre outras combinações inusitadas, que não parecem nada práticas, nem “úteis”, nem “necessárias” – justamente, o que lhe instigava.

Figura 5
Aníbal Conde, *Ahora*.
Intervenção com projeção de animação em vídeo digital sobre a fachada do EAC, agosto 2018.
Fonte: imagem cedida pelo EAC.

Com um cronograma ainda mais aberto, Deborah Bruel passou todo seu tempo de residência, 4 semanas, percorrendo os espaços ainda não reformados do antigo presídio, hoje sede do EAC. Capturava as linhas, escalas e espaços do que compôs, seu projeto *Era una cárcel...*, uma instalação apresentada no ano de 2019, sobre a qual, à época, nos disse “não tenho ainda a mais vaga noção do que será, mas já vi que tenho vários caminhos possíveis e vou falar com mais pessoas”. Até o último momento o que ficou mais ou menos estabelecido foi um contato com um cenógrafo de teatro atuante na cidade, todo o resto de seu desdobramento, ainda no período, permaneceu aberto aos casuais futuros encontros e achados, até o momento derradeiro em que se intitula algo e o apresenta ao público.

Estes projetos estiveram envolvidos com escolhas prévias de um assunto ou tema (como arquitetura, urbanidade, espacialidade e ambiente; ou questões raciais e de gênero; ou funcionalidade, ironia e heresia), algumas definições de que linguagem seria usada (vídeo, instalação, desenho ou *assemblage*), que muitas vezes chamam de “pesquisa poética” ou “pesquisa estética”. Contudo, o transcurso de seus processos criativos foi extremamente poroso, flexível, adaptável e negociável diante de encontros, perdas e descobertas imprevisíveis. O plano dessas operações, de início, ou até agora, nos leva a evocar as palavras que abrem a argumentação de Georg Simmel sobre *O Estrangeiro*:

Se o mover for o contraste conceptual do fixar-se, com a liberdade em relação a cada ponto dado do espaço, então, a forma sociológica do ‘estrangeiro’ representa, não obstante, e até certo ponto, a unidade de ambas as disposições. Revela também, certamente, que as relações concernentes ao espaço são, por um lado, apenas, a condição e, por outro, o símbolo das relações entre os seres humanos. (2005, p. 265).

A noção de estranhamento nos parece configurar o sentimento mais predominante ao longo da experiência que vivemos no EAC, em Montevideu, Uruguai. Estrangeiros não apenas por estarmos em outro país, com diferentes hábitos e idioma, mas por habitar e trabalharmos no contexto de uma residência artística, entre salas de exposições, museus e ateliês, interagindo com criadores/as/us de obras e seus públicos, envoltos por práticas ainda estranhas ao ambiente e *modus operandi* acadêmicos, com os quais viemos nos familiarizando ao longo de uma década desde que entramos na graduação. Os estranhamentos e os afastamentos, as interlocuções e as aproximações, geraram lacunas espaciais, temporais e teóricas que, para serem preenchidas, necessitaram de caminhos distintos do que estávamos/estamos habituados.

A condição de ser estrangeiro estabeleceu um posicionamento em tensões que chamaram atenção para procedimentos e perspectivas que naturalizamos, permitindo novas formulações de abordagem das condições de realização do trabalho artístico, sua inserção institucional, sua apresentação ao público, legitimação e consagração, ou seu apagamento. E, principalmente, nos levou a perceber como nosso processo de investigação foi decisivamente afetado por encontros e desencontros incalculáveis, com pessoas (desde artistas e funcionários/as do EAC com quem convivemos, artistas em seus ateliês ou em cafés, curadoras/es e gestores/as de outras instituições, até os públicos que faziam perguntas e reagiam de distintas maneiras), e objetos (documentos, catálogos, textos e livros), em diversos espaços. Esse contexto nos levou a assumir, infelizmente um pouco tarde, essa potência do acaso no delineamento do curso da pesquisa, esse fator incontrolável, cheio de surpresas.

Um *modus operandi* criativo como o de artistas contemporâneos que descrevemos anteriormente, lançou luz à potencialidade criativa do ato de pesquisa; achados, encontros e frustrações, em sua contingente e pragmática fatalidade, pontuam a maior parte das escolhas ao longo do caminho que ainda leva à elaboração de algo que apresentamos como resultados da pesquisa, tomando formas em gráficos, entrevistas, palestras, mesas de debate e textos, como este que agora encerramos. Um relato de campo sobre como afetações entre processos de pesquisa acadêmica e de “criação artística/poética/estética”, podem chamar atenção para a maneira cons-

cientemente aberta a contingências e casualidades através da qual artistas encaram seu trabalho, ainda que reconhecendo a importância de um corpo (em constante reformulação) de práticas, materiais, linguagens, objetos e formas de apresentação, para dialogar com seus pares e seus públicos, provocá-los, comove-los, etc. Propomos uma sociologia da arte que se apropria de procedimentos da própria arte (que, de algum modo, já estão nas práticas de pesquisa, porém, não enunciados, naturalizados), de seus espaços e aberturas, e entendemos que essa concepção pode afetar a sociologia em escala mais ampla, na medida em que a arte vem se configurando como um de seus campos de interesse, cada vez mais sistematicamente.

Referências

MARCONDES, G.; MELO, Tálisson. *Arte, Juventude e Legitimação: Uma Análise Comparativa sobre Jovens Artistas da Arte Contemporânea nos Contextos Brasileiro e Uruguaio*. REVISTA BRASILEIRA DE SOCIOLOGIA, v. 7, p. 105-134, 2019.

MARCONDES, G.; MELO, Tálisson, SOTO, J. F. *A Queda dos Muros e Fronteiras: Entrevista com Clemente Padín*. Horizontes ao Sul, 2020 (Entrevista).

MARCONDES, G.; MELO, Tálisson. SOTO, J. F. Poética y política “allí donde está la gente”? Una conversación con Clemente Padín sobre más de cinco décadas de su arte/vida. Chile: Revista Estudios Críticos de Arte y Cultura Contemporánea, 2019 (Entrevista).

BEZERRA, A.; VASCONCELOS, A. (Orgs.). *Mapeamento de residências artísticas no Brasil*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2014.

BUENO, M. L.; SANT'ANNA, S.; DABUL, L. Sociologia da arte: Breve histórico da construção de uma disciplina. In *Revista Brasileira de Sociologia*, v. 6, p. 266-289, 2018.

DABUL, L. Museus de grandes novidades: Centros culturais e seu público. In *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 14, nº. 29, p. 257-278, jan./jun. 2008.

HABERMAS, J. *Mudança estrutural da esfera pública*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

HABERMAS, J. *Direito e democracia: Entre a facticidade e a validade*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

FOUCAULT, M. *Vigiar e punir: Nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1987.

FRASER, N. Rethinking the public sphere: A contribution to the critique of actually existing democracy. In *Social Text*, n. 25/26, 1990.

FRASER, N. Transnationalizing the Public Sphere. In: *Theory, Culture and Society*, n. 24, 2007.

GOFFMAN, E. Where the action is. In GOFFMAN, E. *Interaction ritual: Essays on face-to-face behavior*. Nova York: Doubleday Anchor, 1967.

HEINICH, N. Práticas da arte contemporânea: Uma abordagem pragmática a um novo paradigma artístico. In *Revista Sociologia & Antropologia*, Rio de Janeiro, v. 04, n.02, p. 373-390, 2014.

LÓPEZ, C. 130 años de una cárcel que dio paso al arte y la historia natural. In *El País*, 08 de março de 2018. Disponível em: <<https://www.elpais.com.uy/informacion/anos-carcel-dio-paso-arte-historia-natural.html>>. Acesso em 25 de setembro de 2018.

LORENTE, J. P. *Los museos de arte contemporáneo: noción y desarrollo histórico*. Gijón, Espanha: Ediciones Trea, 2008.

MORAES, M. J. S. de. *Residências artísticas: Ambientes de formação, criação e difusão*. Tese de doutorado em Arquitetura e Urbanismo. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2009.

QUEMIN, A. The sociology of art. In KÖRGEN, K. O. (Org.). *The Cambridge Handbook of Sociology*. Cambridge e Londres: Cambridge University Press, 2017.

SANTOS, G. M. dos. *Arte e consagração: Os jovens artistas da arte contemporânea*. Tese de doutorado em Sociologia e Antropologia. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2018.

SIMMEL, G. Sobre exposições de arte. In: VILLAS BÔAS, G.; OELZE, B. (Orgs.). *Georg Simmel – Arte e vida: Ensaios de estética sociológica*. São Paulo: Hucitec, 2016.

SIMMEL, G. O Estrangeiro. In Revista Brasileira de Sociologia da Emoção, São Paulo, v. 4, n. 12, p. 265-271, 2005.

SOUZA, T. M. de. *Transações e transições nas Bienais de São Paulo: arte contemporânea, mediação e geopolítica*. Tese de doutorado em Sociologia e Antropologia. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2021.

TEIXEIRA, J. G. *Apresentação*. In Sociedade e Estado, Brasília, v. 20, n. 1, p. 297-301, maio/ago. 2005.

Artigo recebido em 31 de maio de 2020 e aceito em 9 de maio de 2022.

Este é um artigo publicado em acesso aberto sob uma licença Creative Commons



[PPPP] Percursos para propor performances

Rafael Amorim^I

Resumo: A partir de uma escrita-testemunho, o presente artigo pretende resgatar os percursos em performance iniciados durante o bacharelado em Artes Visuais na Universidade Federal do Rio de Janeiro. O tema aqui narrado em primeira pessoa tem em sua inflexão um e-mail trocado entre professor e estudante como essa espécie de partitura a disparar a investigação dos estudos em performance, valendo-se das ideias de “Corpo sem órgãos” (Deleuze e Guattari), “Programa performativo” (Eleonora Fabião), “Conduta” (Paulo Nazareth) e “Presença” (Yhuri Cruz). Propõe-se, portanto, um olhar investigativo a partir de três trabalhos autorais: “Primeiro trauma” (2017), “Arte pão com ovo” (2018) e “postal” (2019) são performances que, encadeadas aos verbetes e autores supracitados, se valem da relação entre arte e alimento como dispositivos de rearranjo do cotidiano por meio de assuntos como a comunhão e o desconforto.

Palavras-chave: *Performance. Processos artísticos. Escrita de artista. Comida.*

[PPPP] Proceedings to propose in performance art

Abstract: Based on a testimony-writing, this article intends to rescue and point to the paths in performance art initiated during the Bachelor's Degree in Visual Arts at the Federal University of Rio de Janeiro. The theme narrated here in first person has in its inflection an email exchanged between teacher and student as this kind of score to trigger the investigation of performance studies, using the ideas of “Corpo sem órgãos” (Deleuze and Guattari), “Programa Performativo” (Eleonora Fabião), “Conduta” (Paulo Nazareth) and “Presença” (Yhuri Cruz). Therefore, an investigative look is proposed from three authorial works: “Primeiro trauma” (2017), “Arte pão com ovo” (2018) and “postal” (2019) performances that, linked to the aforementioned entries and authors, make use of the relationship between art and food as devices for the rearrangement of everyday life through subjects such as communion and discomfort.

Keywords: *Performance art. Artistic processes. Artist writing. Food.*

I Escritor, artista visual, mestrando no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia (PPGAV - UFBA) e graduado no bacharelado em Artes Visuais/Escultura (2014-2020) pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Autor dos livros “como tratar paisagens feridas” (Ed. Garamond) e “matrimônio” (Margem Edições). PPGAV – UFBA, Av. Araújo Pinho, 212 – Canela, Bahia – BA, 40.110-150. E-mail: amorimrafael.belasartes@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0914-2908>. Lattes iD: <http://lattes.cnpq.br/7636952778790684>. Rio de Janeiro, BR.

*Se alimentar é construir.*¹
Mulambö

Parte Um.

Combinei não combinando um piquenique com uma amiga. Daniela Avellar, a quem admiro há algum tempo – pesquisadora, crítica e ótima em partilhar receitas em suas redes sociais – me convoca sempre a pensar a arte como desculpa para propor encontros. É bem verdade que o que sei de seu interesse por aquilo que ela chamou de partituras-acontecimento (*event scores*), o soube em conversas em sala de aula e em mesas de bar. Novamente a arte como desculpa para nossos encontros.

No entanto, Daniela recorre a uma série de trabalhos do artista George Brecht durante a década de sessenta, para escrever sobre esses conjuntos de instruções verbais direcionadas à interpretação de quem os lê. Convoco brevemente as partituras-acontecimento como “gestos que visam isolar da experiência, através da notação, um acontecimento singular e mundano” (AVELLAR, 2019), pois suspeito ter encontrado um germe disso nos primeiros experimentos que tive com performance – ainda que essa ideia de partitura aqui apareça como um exercício experimental, mantendo o cuidado de não reduzir o assunto da pesquisa de Daniela a esse encontro com o acaso.

Recentemente, ao resgatar alguns e-mails do início da graduação em Artes Visuais/Escultura, me vi revisitado por um em especial que carregava o seguinte assunto: “avaliação e nota de arte pública”. Endereçado a mim pelo artista e professor Paulo Veiga Jordão, que autorizado pela relação de paridade em que foi pautada nossa vivência em sala de aula, me chega de maneira coloquial e até afetiva. Datado de 2016, o e-mail-acontecimento (me desculpe, Daniela e Brecht) comunica o seguinte:

1 Citação retirada do texto curatorial da exposição “prato de pedreiro” do artista Mulambö, realizada no Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica entre Dezembro de 2019 e Fevereiro de 2020. Curada pelo próprio artista, a exposição reuniu obras que discursavam sobre signos diretamente relacionados ao imaginário do alimento como força de trabalho. Em seu texto, Mulambö completa: “Penso então em fome, mas fome como desejo, fome como força de vontade, fome como apetite. O enredo da exposição é esse, nossas fomes, o prato de pedreiro como algo que é muita sustância para quem trabalha muito, pra quem tá trabalhando, quem tá construindo. E nós estamos.” Disponível em: <https://joaodamotta.wixsite.com/mulambo/catálogo>

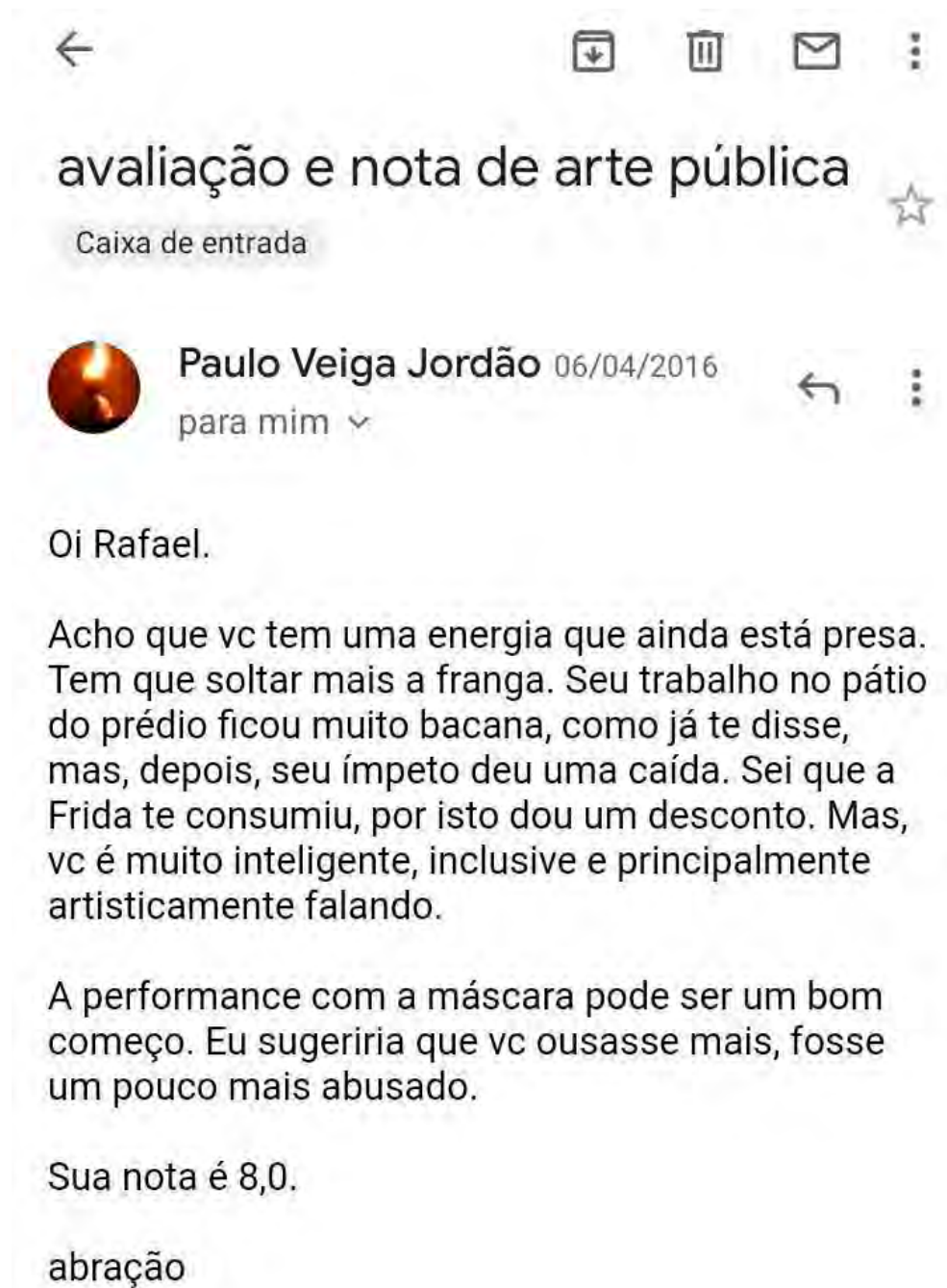


Figura 1
Print screen do artista.

O trabalho citado na segunda parte do e-mail trata-se de um processo que de tão tímido jamais voltou a tomar espaço. Nele me recordo que procurava relacionar ausências nas aulas daquele semestre (devido ao cargo de arte-educador numa exposição sobre Frida Kahlo e mulheres surrealistas no México) ao interesse pelas trocas no binômio eu/outro, que passava a apontar como assunto imperativo em minhas pesquisas com performance.

Esse processo consistiu na impressão de uma foto do meu rosto em escala natural, transformada em máscara e delegada ao também artista e parceiro de percurso, Yuri Dias. Junto da máscara, entregava a Yuri algumas peças de roupas e acessórios para que durante um dia ele me corporificasse naquele ambiente dividido por nós dois. Assim ele o fez.



Figura 2
Rafael Amorim, *afetos ausentes*, impressão a laser sobre papel paraná com o rosto do artista, máscara performada por Yuri Dias. Acervo do artista, 2016. Registro por Handerson Oliveira.

O que o e-mail parece ter disparado neste sentido de uma partitura, evidentemente dentro de uma não intencionalidade, diz respeito ao movimento que posteriormente levaria a pensar a palavra *nota* num contexto que não a avaliação ou ajuizamento do valor de um trabalho visto sob a perspectiva da relação professor/estudante. Tomando o assunto do e-mail como um interessante enunciado, “nota de arte pública” hoje parece sugerir anotações e partituras do fazer: fazer dali em diante. Notas para propor em público, em direção à força daquilo que é indizível e inerente aos “hábitos que estão dispersos no cotidiano” (AVELLAR, 2019). Como se a tarefa do artista “um pouco mais abusado” (sic) fosse reunir esses invisíveis e evidenciar esse cotidiano encadeado por microprocedimentos, por repetições de gestos automatizados.

Um ano após a provocação do e-mail/partitura, durante uma disciplina de Performance oferecida como obrigatória na grade curricular, o desejo por um processo que “soltasse mais a franga” (sic) voltaria a agenciar outros experimentos entre corpo e espaço público. Dessa vez, esse exercício de não contenção advinha de uma investigação mais profunda a partir das discussões sobre o *Corpo sem órgãos*: aquilo que não seria “uma noção, um conceito, mas antes uma prática, um conjunto de práticas” propostas por Deleuze e Guattari (1996, p. 9).

Olhava-se para o *Corpo sem órgãos* como alternativa às contenções que docilizavam os processos de produção de intensidades – convocando, então, a performance como elaboração de “corpos esvaziados em lugar de plenos” (Deleuze; Guattari, 1996, p. 11). De modo a reivindicar uma não docilidade

diante das funções pré-estabelecidas de um corpo subordinado por ideias fixas e estruturantes de si.

Será tão triste e perigoso não mais suportar os olhos para ver, os pulmões para respirar, a boca para engolir, a língua para falar, o cérebro para pensar, o ânus e a laringe, a cabeça e as pernas? Por que não caminhar com a cabeça, cantar com o sinus, ver com a pele, respirar com o ventre (...) seria preciso dizer: vamos mais longe, não encontramos ainda nosso CsO, não desfizemos ainda suficientemente nosso eu. (Deleuze; Guattari, 1996, p. 11).

Sob o estatuto do CsO, a segunda convocação em tornar o corpo agente de desejo contrário a esse “tão-somente conjunto de válvulas, represas, comportas, taças ou vasos comunicantes” (Deleuze; Guattari, 1996, p. 13) dizia respeito a tocar na relação entre espaço público e privado para ativação desse sensível. Assim, após recolher uma sorte de papéis em meu quarto e que eventualmente teriam o lixo como destino, resolvo ressingularizá-los como camadas de uma outra pele que vai se colando sobre o mundo.

Retiro duas sacolas volumosas com muito papel que certamente denunciavam hábitos particulares, guardados ou esquecidos, durante longos períodos: eram anotações, rascunhos, desenhos, cartas, cartões postais, convites, lembretes, *post its*, impressos de exposições, provas, faturas e contas, cadernos antigos, xerox, apostilas etc. Uma vez despido em aula e com ajuda de uma solução de cola para lambe-lambe, manuseio tais vestígios e me proponho a criar uma camada sobre meu corpo até que corpo e papel se tornem uma coisa só.

Mas o dia em que resolvo me tornar agente de tal intensidade para convocar aquele CsO, amanhece mais frio que o habitual. Repetidamente e tremendo ante o frio do campus da Ilha do Fundão, passo a colar os papéis e como um mantra, recito a frase: *Eu preciso arrumar o meu quarto. Eu preciso arrumar o meu quarto. Eu preciso arrumar o meu quarto*. Contudo, aquele gesto ritualístico vinha acompanhado não só do fracasso em fixar os papéis naquele corpo já fragilizado pelo tempo frio e pelo despreparo, mas da incapacidade de levar tais palavras até o fim. Ao público observador, chegavam partes distintas dessa frase: *eu-quarto... preciso-meu... meu-eu... arrumar-eu...*

Meio à catarse do insucesso e entendendo tardiamente que “um CsO é feito de tal maneira que ele só pode ser ocupado e povoado por intensidades” (Deleuze; Guattari, 1996, p.13), foi que a necessidade de se criar conexões com algo externo irrompeu como um lampejo de consciência junto da perda do próprio controle. O pedido de ajuda veio endereçado ao público, esten-



Figura 3
Rafael Amorim, sem
título, registro de
performance para
componente curricu-
lar da Escola de Belas
Artes da Universidade
Federal do Rio de
Janeiro (EBA - UFRJ).
Acervo do artista,
2017. Registros por
Handerson Oliveira.

dendo-lhes o recipiente onde se encontrava a solução com cola: *me ajuda a arrumar o meu quarto, me ajuda a arrumar o meu quarto, me ajuda a arrumar o meu quarto*, uma vez que tal ação não poderia ser consumada sozinha.

Diante disso, aquele corpo acessava o caráter de experimentação de si numa potencialidade que desautorizava toda e qualquer linguagem organizada e predeterminada. Ainda tremendo e contando com a ajuda do público que passava a ser agente, o corpo friccionado pelas intensidades daquilo que é invisível, imprevisível e transformador, foi lentamente sendo envolvido pela força de uma partitura que convocava um fazer coletivo.

Talvez fosse esse o disparo necessário para que a “energia contida” (sic) a qual Paulo me escreve, um ano antes, fosse rompida. Tramando assim, a busca por um endereçamento e o interesse por processos artísticos que levassem em conta a noção de partilha. Não coincidentemente, no futuro esse desejo por comunhão viria a se desdobrar no que foi se delineando como uma poética do contato, tema do trabalho de conclusão de curso.²

Parte Dois.

Em seu “Programa Performativo: o corpo-em-experiência”, Eleonora Fabião (2013) faz uma análise teórica e composicional sobre os trabalhos com performance de William Pope.L. No texto, entre outros trabalhos do artista, ela descreve e discute sobre “Peça ATM” (*ATM Piece*, 1997), que na ocasião demarcou a distância entre seu corpo e uma agência bancária com uma corda de linguças, cuja medida de três metros dizia respeito à lei que proibia pedintes de se posicionarem às portas do banco em questão.

2 Defendido em Julho de 2020, “por uma poética do contato: ancoragem emocional, cidade-equívoco e terreno baldio” buscou pensar a escrita de artista, tal como o território urbano, enquanto espaços de deslocamentos e inventividades: intensos campos escultóricos. Além de assumir uma escrita de caráter investigativo e relacional, “por uma poética do contato” contou com três principais eixos metodológicos: a narrativa em primeira pessoa, conferindo ao seu desenvolvimento o lugar de uma escrita-testemunho para o pensamento em artes; as experiências em exposições e residências artísticas concomitantemente ao período de formação (2014-2020) e a elaboração de uma bibliografia construída por excertos de textos escritos por jovens artistas e historiadores em início de trajetória. O trabalho de conclusão de curso pode ser acessado em: <https://pantheon.ufrj.br/handle/11422/13228>

A tal corda “se encontra amarrada numa extremidade de seu pulso e a outra na porta do banco para que, com a demarcação claramente estabelecida, se mantenha dentro da lei” (FABIÃO, 2013, p.3). Compondo a “zona de desconforto” causada pelo artista, não só a corda feita de linguças: sem camisa, William Pope.L trajava uma saia feita com cédulas de um dólar, botinas marrons e óculos de grau. Mas sua ação é rapidamente interrompida pelos seguranças por haver “um homem negro amarrado à porta com uma corda de linguças.” (Idem)

Resgato essa “cena-não-cena” pois Eleonora Fabião aponta que nesse jogo do artista em negociar determinadas insubordinações, haveria muito mais que apenas um corpo. Para a criação do já citado Corpo sem órgãos, tal jogo – chamado por ela de programa – vai tensionar alguns signos dessa docilidade e, portanto, dormência social a qual se insere o sujeito. Em específico, na “Peça ATM”, isso “inclui walkie-talkies, atos de fala, fardas, paletós, cidadãos, calçada, câmeras, dinheiro, cor, raça, gênero, classe, leis e tudo o mais que for engolfado pelo performer, sua ação, sua saia e suas linguças” (Idem).

Uma série de elementos são convocados para que

a ação ganhe mais camadas de significação e assim vibre mais; ou ainda, para que torne-se mais descabida qualquer tentativa de fechar uma interpretação da peça. Em geral, performers não pretendem comunicar um conteúdo determinado a ser decodificado pelo público, mas promover uma experiência através da qual conteúdos serão elaborados. Pope.L: “Artistas não fazem arte, eles fazem conversas. Eles fazem coisas acontecerem. Eles modificam o mundo”. (POPE.L apud. FABIÃO, 2013, p.2)

Partindo disso, ao analisar “Primeiro trauma” (2017), performance pensada com Michele Lemes, há um tensionamento voltado para a reorganização de determinados símbolos, de modo a causar uma cena de comunhão entre as noções daquilo que nos seria habitual e o que não seria.

Com a mesa forrada por uma toalha com estampas de galinha e nossos corpos sentados cada um em sua extremidade, Michele e eu temos à nossa frente dois pratos com uma quantidade expressiva de ovos cozidos. Inicia-se a ação quando uma versão lenta e um tanto mórbida da música “Parabéns pra você” começa a tocar: sob o *looping* da canção, Michele e eu, passamos a descascar os ovos e comê-los um a um.



Figura 4
Rafael Amorim e Michele Lemes, *primeiro trauma*, registro de performance executada na 6ª Mostra Bosque : PUC Cena Experimental. Pontifícia Universidade Católica (PUC), Rio de Janeiro. Acervo do artista, 2017. Registros por Jéssica Moraes.

Ao todo, cinquenta e um ovos precisariam ser digeridos, divididos entre vinte e três e vinte e oito para cada artista, referindo-se às nossas idades na época. Assim, tomados pelo interesse em olhar para a experiência de ressingularizar a ideia de comunhão, ambos concordavam em ingerir os traumas um do outro, ali representados pelos ovos.

Lenta e intencionalmente, gerava-se algum desconforto a quem assistia. Diante daqueles corpos que chegavam ao limite, expelindo sobre a mesa aquilo que não mais cabia do lado de dentro, era fundamental que o público se visse como cúmplice, mesmo que sem consentimento, daquele ritual que pretendia despertar um outro olhar para elementos tão simplórios como o ovo, o sentar-se à mesa, o “Parabéns pra você” como se sugerisse uma festa surpresa etc.

“Primeiro trauma” sentencia o outro, aquele público que observa, a descer ao inferno com quem propõe outras relações entre corpo e espaço. Como se sugerisse que onde o “bom senso e o senso comum dizem: seja funcional e produtivo, seria preciso dizer: vamos mais longe, não encontramos ainda nosso CsO, não desfizemos ainda suficientemente nossos hábitos, convenções, padrões” (FABIÃO, 2013, p.5).

O que se inicia de maneira cômica, tem seu encerramento no descontrole do próprio corpo. Dessa vez, não convocando que o outro ajude a *arrumar o seu quarto*, mas na partilha do que é da ordem do segredo, de algo que acontece somente entre aqueles dois corpos e condena aos demais participantes a tarefa de assimilar tal desconforto que seria assistir duas pessoas lidando com seus próprios refluxos e ânsias de vômito.

O artista Paulo Nazareth, em entrevista à Revista Arte & Ensaios, vai chamar esses procedimentos de *Condutas cotidianas* (2019) e aqui interessa olhar para tais práticas que se encontram dormentes no senso comum e que vêm à tona como um outro modo de sensibilizar o mundo a partir de proposições performativas. Logo, basta que nesses programas que articulam nossas condutas cotidianas, sejam movidos signos culturalmente reconhecidos noutra direção para borrar-se a fronteira entre o habitual e o não habitual.

Para Paulo Nazareth e seu trabalho que relaciona linguagem e identitarismo, a “performance torna-se uma conduta, um comportamento, a maneira como vou me colocando no mundo. O que passo a fazer como objeto de arte é usar a cultura da minha família” (NAZARETH, 2019, p.13). Tomo essa máxima para que seja possível trabalhar com o que se tem à mão, olhando para esses signos “de uma outra maneira, para vê-los de um outro

jeito...” e diante dessa redescoberta do mundo, assegurar: “não, sabe, tem um pensamento aqui” (Idem).

Vai tornando-se visível, meio à ideia de comunhão trazida nos trabalhos para essa discussão, que a comida passa a tomar espaço dentro do interesse pela reorganização de tais signos. Não só a comida para a criação do que Eleonora Fabião, Deleuze e Guattari vêm pensando como a construção de um Corpo sem órgãos, mas da materialidade do próprio alimento como dispositivo de estranhezas e de reivindicações.

Em “Arte pão com ovo” (2018), por exemplo, performance em que, para abertura de uma exposição, vestido com uma camiseta do Prêmio Pipa ³ e circulando com uma bandeja em mãos, me ponho a servir o público presente com essa comida que representaria o avesso do estereótipo comportamental e culinário esperado em *vernissages*. O pão com ovo, signo da alimentação precária, aparece neste sentido como elemento a reivindicar condutas específicas numa galeria de arte. Portanto, servir vai se alinhar também ao verbo alimentar: qual a conduta da arte? alimentar seu público, seu espaço expositivo, seu sistema?

O pão e o ovo aparecem como símbolos culturais e afetivos dentro dessa investigação com intuito de fácil identificação às experiências comuns do sujeito e suas alternativas precárias de situar suas urgências na vida contemporânea: a falta de dinheiro, a alimentação feita às pressas, o transporte de má qualidade tomado até, por exemplo, às universidades e aos museus, em sua maioria situados nas zonas mais privilegiadas da cidade etc. Distribuir pão com ovo durante a abertura de uma exposição estaria, desta forma, propondo um desvelamento de camadas que estabelecem conexões entre sujeito-artista e sujeito-público e que apontam para o alargamento das fronteiras do fazer artístico e da vida cotidiana.

Também como expressão recorrente ao vocabulário popular LGBTQIA+, o pão com ovo vem acompanhado do substantivo (ora transformado em

3 O Prêmio PIPA é uma iniciativa anual criada em 2010, cujo objetivo é premiar e consagrar artistas já conhecidos no mercado de arte brasileiro e que vêm se destacando por seus trabalhos. Também divulgar e estimular a produção nacional de arte contemporânea, motivando e apoiando novos artistas brasileiros (não necessariamente jovens); além de servir como uma alternativa de modelo para o terceiro setor. O Prêmio PIPA não busca descobrir novos talentos totalmente desconhecidos. [Excertos de textos retirados do site: <https://www.premiopipa.com/sobre-o-premio/>]



Figura 4
Rafael Amorim, *arte pão com ovo*, registro de performance executada no II PEGA – Encontro das Graduações em Artes do Estado do Rio de Janeiro, Centro Municipal de Artes Helio Oiticica. Acervo do artista, 2019. Registros por Mônica Coster.

adjetivo) “bicha”: a “bicha pão com ovo” é tida como uma subcategoria que evidencia o imaginário das relações de desigualdades no âmbito da cultura popular. Ainda que equívoco, o título “bicha pão com ovo” refere-se a um estado de subalternidade sobre pessoas LGBTQIA+ com características afeminadas ou desviantes de um padrão normativo esperado, reforçando comportamentos machistas culturalmente intrínsecos à cultura.

“Trazer para o espaço expositivo um alimento que diga respeito à grande maioria da população, que em larga medida não frequenta os museus, tem algo de sarcástico”, como aponta Camila Vieira (2019) em seu texto crítico sobre a performance. A ironia contida naquele fazer traz foco ao problema de processos muito antigos que subalternizam corpos a partir da relação entre força e trabalho. Relação esta que segue representada pelo gesto de

se uniformizar com uma camiseta de um prêmio de arte contemporânea para oferecer um serviço ao público que espera consumir aquela experiência.

O manuseio do pão e do ovo vai denotar uma outra visualidade para as simbologias desse alimento. Como a propor um outro tipo de comunhão, o pão com ovo oferecido passa de resgate simbólico a dispositivo-iguaria⁴ de reivindicação. Não só das condutas desse sujeito que precisa driblar os enfrentamentos de uma graduação em tempo integral, da busca por estágios e inscrições em editais que em sua maioria não são remunerados, mas de reivindicar o próprio circuito artístico enquanto espaço menos restrito às narrativas que comumente não contam com soluções de acesso e permanência no mesmo.

Esse signo tão imantado por um imaginário que relaciona, comum e ambigualmente, o pão com ovo como símbolo de um paladar afetivo e de experiências de subalternidade, quando adentra a galeria parece dar contorno às barreiras que estudantes oriundos de zonas não centrais “enfrentam para chegar sequer a concluir os estudos, entre elas a violência urbana proeminente nas margens da cidade, o valor absurdo do transporte e as enormes dificuldades econômicas da maioria das famílias brasileiras”. (Idem)

Seria preciso, então, negociar a própria insubordinação dentro desses sistemas para que o trabalho passe a existir como a sugerir a construção de uma rede. Assim, à medida que esse trabalho é posto em prática, deslocando importantes signos culturais, torna-se operante de sentido e de sensibilidade para cada vez mais tomar espaço em repertórios coletivos.

Sobre essa rede, Paulo Nazareth volta a falar de uma energia que transforma o trabalho em algo que se espalha. Para o artista, o trabalho vai funcionar como uma espécie de mandinga que tem por objetivo, não só ir caminhar sentido ao seu destinatário, mas que esse mesmo destinatário, essa pessoa,

4 Refere-se ao conceito elaborado pelo próprio artista para melhor compor esses escritos, tendo como interesse eventualmente desenvolvê-lo de modo a articular a relação arte-alimento a partir dos três trabalhos em performance trazidos nesta parte do texto. Dispositivo-iguaria tem como suporte os apontamentos de Giorgio Agamben acerca da ideia de dispositivo e aqui se apresenta voltado para a construção (formal e discursiva) de algo capaz de desorientar modos de habitar o cotidiano. Tal desorientação se daria a partir da experiência com alimentos ou de seus derivados situados no senso comum como algo referente à precariedade e aos processos de subordinação. [Ver AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo. In: _____. O que é o contemporâneo? E outros ensaios. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.]

“tenha um diálogo e sempre retorne a ele, que o trabalho fique martelando na cabeça dela e dos filhos sobre tudo isso” (NAZARETH, 2019, p.17).

Semelhante quando Elilson, artista ao qual recorro com alguma frequência, narra sua experiência de corpo com o trabalho “Abate” (2019) em seu segundo livro. Vestindo uma máscara a simular uma cabeça de boi, depois de curiosas trocas com o público da Estação da Luz, o artista recebe de uma turista o seguinte questionamento: “Olha lá como aquela mulher tá inquieta. Você põe isso na cabeça para entrar na cabeça das pessoas?” (ELILSON, 2019, p.179).

A questão também parece a se contornar aqui, evidenciada por esse dispositivo-iguaria, tanto quando recorro à experiência de Elilson quanto ao propor o alimento como disparador de acontecimentos, versa sobre o entendimento do desafio de delimitar quem, nessa disputa de forças, seria o eu e quem seria o outro.

“O trabalho é esse também de nos perceber e perceber quem é e onde está o outro” (NAZARETH, 2019, p.45), afirma Paulo Nazareth ao narrar sobre a relação de nomadismos e exotismos em suas investigações. Portanto, utilizar do dispositivo-iguaria (ovo cozido, pão com ovo e marmita, posteriormente) teria a ver com negociar nossa própria insubordinação ante aos invisíveis que delimitam quem é quem em suas funções nesse campo das normalidades.

Como nas brincadeiras de infância que insistiam em nos perguntar *onde está o Wally?*, somos levados a acreditar que cada sujeito tem seu lugar no espaço. Mas e se Wally for toda uma multidão a qual não se espera? E se essa busca empreendida aqui não for por um único sujeito, mas por signos que tornem a multidão muito mais interessante? Aquela multidão que está ao nosso lado, aquela que toma centro e margens concomitantemente. Essa mesma questão aparece contornando-se em “Postal” (2019), trabalho desenvolvido para a exposição “Como nos movemos, como queremos nos mover?”, do Programa de Formação Gratuito da Escola de Artes Visuais do Parque Lage.⁵

5 Através de uma chamada pública e com duração de dois semestres, o Programa de Formação em Artes foi dividido em duas turmas: Emergência e Resistência e Exercício Experimental da Liberdade. A primeira tendo como principais metodologias, além de um acompanhamento e desenvolvimento da pesquisa de cada pessoa artista selecionada enquanto bolsista, encontros de formação teórico-prática propostos pelos professores Clarissa Diniz, Gleyce Kelly Heitor e Ulisses Carrilho. Além de visitas a ateliês de artistas e encontros com professores de diferentes áreas do conhecimento.

No registo em vídeo, com o corpo e como alternativa à automatização de uma multidão que se enfileira para se enquadrar na paisagem formada pela vista do Cristo Redentor, pela piscina e pela arquitetura do palacete, proponho outra maneira de habitar aquele espaço: após enfrentar a mesma fila e munido de uma marmita trazida de casa, sento-me às margens da piscina e faço ali aquele almoço. Sob os protestos de turistas que também reivindicam aquele espaço – muito mais como palco para suas autorrepresentações – a ação só acaba quando terminada a refeição, curiosamente também assistida pelo público pagante do *bistrô* ao fundo da mesma paisagem.

“Uma lâmina”, escreve Cao Guimaraes sobre esse trabalho: “uma crítica contundente ao turismo e sua apropriação do mundo” (GUIMARAES, 2019). Em “postal”, o que parece ser cortado com essa lâmina é a própria ideia de espetacularização que povoa aquele espaço a dividir uma escola de artes e um ponto turístico. A cortar de maneira incisiva a carne daquela fronteira constantemente borrada, a lâmina a qual Cao pontua toma uma forma que comumente não deveria estar ali, algo deslocado de seu sentido original. Algo que aquele público não teria tanta familiaridade: a marmita.

Corpo e marmita transformam-se numa outra coisa, evocando ao imaginário as urgências de uma multidão – essa que não mais se esconde. Urgências que também se encontram nos hábitos invisíveis e corriqueiros, como se deslocar, dormir, almoçar etc. Ali, corpo e marmita, o dispositivo-iguaria, tomam para si uma parte, ainda que pequena, mas simbolicamente discursiva do espaço em questão. Ao corpo que manuseia sua marmita, conferindo estatuto artístico e crítico ao gesto de almoçar, chegam ofensas em outro idioma. Como se as palavras daquelas turistas enraivecidas na fila, dissessem: *não quero tomar este espaço se ainda lhe falta um pedaço*.

A marmita enquanto lâmina parece discursar sobre essas práticas que não só convocam o público a pensar de maneira mais crítica sobre seus hábitos e seus gestos, mas como objeto contendo tal força popular que, durante a ocasião, não precisou de muito mais tempo desde as palavras revoltosas das turistas para que a fila se desfizesse e aquele público se alojasse em outras áreas da piscina.

A segunda apresentando elementos das histórias, teorias e críticas da arte em quatro eixos ministrados pelos professores Camilla Rocha Campos, Fernanda Lopes, Fernando Cocchiarale e Keyna Eleison.

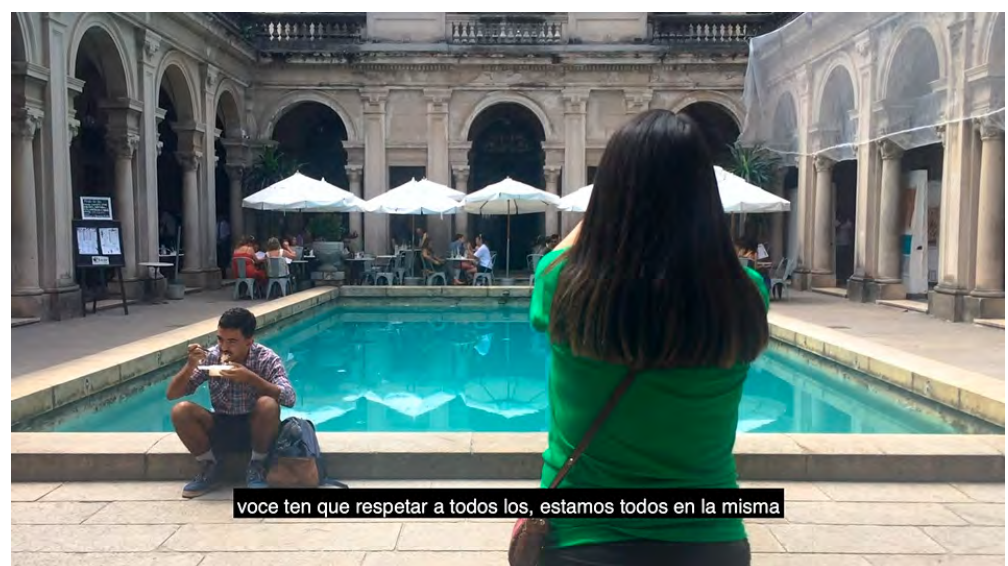


Figura 5
Acervo do artista.
Frames de *Postal*,
2019, vídeo registrado
por Alice Ferraro.

De maneira parecida à corrente de linguagem amarrada ao pulso de William Pope.L e seu apelo discursivo sobre uma situação que envolve o coletivo enquanto corpo social, esse caráter popular de ações artísticas a remeterem práticas comuns talvez seja uma das chaves para pensar na dissolução entre o eu e o outro em performance, a evidenciar que a experiência existe à medida que os espaços são compartilhados.

Parte Três.

Propor, assim, encontros fortuitos ou não, organizados ou não, para que algo seja compartilhado. Do trauma ao alimento. Para que a insubordinação presente em “Arte pão com ovo” e “Postal” torne-se cada vez mais comum como resposta à manutenção dos sistemas que não reconhecem no pão com ovo e na marmita seu caráter de patrimônio sensível e afetivo.

Propor encontros para que, da próxima vez, por exemplo, a voz de uma turista clamando pelo enquadramento perfeito, seja entendida mais rapidamente como a expansão de zonas que expõem certas presenças. Trata-se de uma urgência em desfazer determinadas paisagens, de evidenciar para confrontar – com a lâmina e a partir do incômodo –, a perversa ideia de homogeneidade dos discursos fundantes das mesmas paisagens. Como o desfazer daquela fila que no dia seguinte voltaria a se formar.

Para o artista Yhuri Cruz, trata-se de evidenciar a recusa do discurso homogêneo que “vem do centro, de quem olha de um ponto de vista determinante, majoritário, privilegiado.” Esse olhar que é também uma lança, que é condenatório e objetificador. No entanto, “a ponta da lança que sai do centro só pode atingir um lugar: a margem (a mim)” (CRUZ, 2018, p.4). Propor para destituir o que já está dado, para que não atinjam a mim e aos meus, a mim e às minhas.

A lâmina a talhar o espaço a ser reivindicado é, por natureza, arma de combate, uma resposta simbólica e urgente para se criar outros repertórios sensíveis e possíveis. Dessa maneira, Yhuri, em seu “Nenhuma direção a não ser o centro”, é cirúrgico ao dizer que “a imagem que falta é a nossa presença.” (Idem). Propondo que esse movimento estaria pautado por um desejo de perceber a performance como força para lidar com o estatuto que naturaliza a falta de elementos essenciais capazes de perspectivar experiências mais sensíveis nessas paisagens cotidianas.

São muitos os ataques e não se vê no horizonte um dia em que não haja ao menos um. Eu tiro uma lança do meu próprio chão e com ela cravo meu centro – leia-se aqui a margem, o subúrbio, a periferia. Na margem, eu estabeleço meu ponto de equilíbrio. E segurando a arma que a mim foi arremessada, revido. Contra-ataco. (Idem, p.5)

Os percursos trazidos para propor performances apontam para o interesse em construir trajetórias para corpos desejosos por não mais se subordinarem e a friccionarem a própria paisagem a qual se encontram inseridos. Não mais se submetendo aos ataques, revidando com o que se tem à mão – e às vezes o que se tem à mão é a própria mão.

Assim, é possível fazer uma dobra na última letra P do enunciado proposto aqui. Chegando a este lugar, que não é o encerramento do mesmo percurso, pode-se substituir a palavra performance pela palavra presença. PPPP também seria, então, *Percursos para propor presenças*, estas motivadoras da reorganização de elementos comuns ao cotidiano e reivindicadoras da própria condição de submissão.

Ovo, pão com ovo e marmita, em auxílio a essa convocação da presença, movimentam a trama sensível que cobre o cotidiano. Nas ações narradas e reverberando a partitura do e-mail-acontecimento que sugeria olhar para a performance como maneira de liberar alguma energia que estivesse contida, corpo e espaço, reorganizados, convocaram uma espécie de comunhão para desfazer certos mundos e erigir outros – ainda que momentaneamente, como aquela fila interrompida. Sob essa perspectiva de que eu e outro se encontrariam mais conectados pela experiência, é que o dispositivo-iguaria toma forma de lâmina: talhando campos antes intactos pelo desenho de um mundo aos moldes normatizantes.

Da mesma forma que a trama sensível daquele espaço que recebe uma escola de artes e um ponto turístico é sacudida, feito lençol, o gesto corriqueiro de almoçar vai embrenhar-se à performance para servir de lâmina em suas urdiduras. O acontecimento carregou consigo tamanha intensidade no que se esperaria de uma tarde comum naquela paisagem, que insultos em outra língua foram direcionados para aquele corpo. Semelhante quando Fabião escreve sobre uma possível reação daqueles guardas que impediram a ação de William Pope.L, e que certamente teriam dito:

O elemento é um arruaceiro utilizando nossas caixas automáticas, leis, hierarquias, símbolos, valores, marca, lógica e discurso para ativar um Corpo sem Órgãos, para suspender organização, valoração, sentido e identidade. Pensa que pode sacudir significantes e significados, estratos, demarcações, fronteiras, leis e costumes como se fossem chocalhos? (FABIÃO, 2013, p.7)

Os dispositivos-iguarias aqui revelam não só a dormência de uma sociedade incapaz de perceber de modo crítico como a presença de determinados corpos e determinados signos não garante a permanência dos mesmos em alguns espaços, como o desencanto com que estes elementos passaram a carregar no senso comum. Tornando-se, para o espectador adormecido, nada além daquilo que mostra sua forma e suas funções predeterminadas.

No que diz respeito à inquietação do pensar e propor a presença performativa como agente articulador – ou desarticulador – de outras estruturas, Eleonora Fabião comenta ainda que essa presentificação do sujeito pode agenciar

programas como vias de encontro e agenciamento, como elementos de troca e diálogo dentro de grupos, entre grupos e entre artistas. Programas podem ser dados, ofertados, presenteados. Podem ser armas, escudos, geradores de conflito, elementos “disruptivos”. Criam-se programas para serem realizados individual ou coletivamente; oferecemos programas uns aos outros; concebemos aquele um específico, destinado àquela determinada pessoa, naquele exato momento; criamos programas para a elaboração de novos programas. E claro, há também a possibilidade de inserção de programas na malha do espetáculo aumentando sua vibração performativa. (Idem, p.9)

Assim, a presença a qual toca Yhuri Cruz e Eleonora Fabião, destinada a essa ou àquela intenção, carrega consigo uma boa dose de desejo disruptivo. De lâmina que corta a docilidade. Endereça-se o incômodo, volta-se a tomar para si a ideia de partilha para que não se experiencie determinadas mazelas em unicidade. O desejo de romper com essa energia contida – seja ela em corpos ou em espaços, que também são circunscritos por rígidas estruturas de contenção do sensível – existe à medida que se reconhece a força presente dos encontros.

Um piquenique que seja. A desculpa ideal para falar de arte e para propor, em conjunto, estratégias para talhar os hábitos, convocar o estado de presença. É Agrippina R. Manhattan quem me diz que “um bicho saindo de dentro da casca é um ser muito corajoso” (MANHATTAN, 2019). A coragem como estratégia de rompimento com a brutalidade do banal vai anteceder os momentos de exposição do corpo em seu estado de vulnerabilidade, pois “quando o ser sai, quando o corpo fica exposto, é quando ele está mais vulnerável. É quando vemos como (e o que) ele realmente é, ao invés talvez de onde ele estava” (Idem).

Em sua consciência sobre os processos necessários para sobrevivência desse ser-artista, as palavras que Agrippina esculpe, endereçadas à exposição “Corpo Contido” de Ygor Landarin, contornam a ideia de encontro como

algo próximo a processos de auto subjetivação não só entre dois ou mais sujeitos, mas com o espaço externo. Sugerindo que o corpo, ao operar seus dispositivos (o que se tem à mão), seria o representante desse estado de reivindicações que quando praticadas desestabilizam certezas e estruturas.

Esse corpo não mais dormente, a caminhar sobre percursos para propor performances ou pensar presenças, “sente a necessidade vindo e tudo que pode fazer é esperar que a mesma natureza que o empurra para fora o dê coragem para seguir sem a casca”, uma vez que “esse processo o ensina a deixar parte de si para trás. Deixar o próprio esqueleto para trás, o familiar, a casa, aquilo que já ficou pequeno demais, mas tenta-se absurdamente, e em vão, fazer caber.” (Idem)

Fazer caber nos espaços, nas paisagens que expelem e constroem. Ou recusá-las. Mas sim, fazer caber com a lâmina até se construir outro cartão postal, por exemplo. Outras formas ritualísticas que não as que delimitam corpos e condicionam experiências. O corpo contido pede passagem, convoca o Corpo sem órgãos, recusa as violências naturalizadas contra o sensível, reivindica esse sensível para si e para o outro – o coletivo. O corpo em experiência a perscrutar a ideia de comunhão em seu sentido de partilha, de ritual, de urgência, para deixar sobre o mundo um acontecimento ou uma partitura a serem levados adiante. *Ad infinitum*.

Referências

AVELLAR, Daniela. *Partituras acontecimento*. In: Revista Desvio. Rio de Janeiro: set. 2019. Disponível em: <https://revistadesvio.com/2019/09/12/partituras-acontecimento/>

CRUZ, Yhuri. *Nenhuma direção a não ser o centro*. Rio de Janeiro: 2018. Disponível em: https://issuu.com/yhuricruz/docs/manifesto_completo

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 3. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Sueli Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1996.

ELILSON. *Mobilidade [inter] urbana-performativa*. Rumos Itaú Cultural: Rio de Janeiro, 2019.

FABIÃO, Eleonora. *Programa Performativo: o corpo-em-experiência*. In: Revista do Lume. Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais. UNICAMP. n.4, dez. 2013. Campinas: São Paulo. Disponível em: <https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276>

GUIAMARÃES, Cao. Texto de Curadoria da 2ª Mostra Audiovisual de Arte do Barreiro. Belo Horizonte, MG: 2019.

MANHATTAN, Agrippina R. Texto curatorial da exposição Corpo Contido, de Ygor Landarin. Galeria Inox, Rio de Janeiro: 2019. Disponível em: <http://galeriainox.com.br/exposicao/ygor-landarin-corpo-contido-2-de-agosto-2019/>

NAZARETH, Paulo. *Mas não se come com a mão de qualquer jeito, existe uma maneira de se comer com a mão que, se você não sabe, comete gafe. Porque o ato de comer com a mão também exige uma cultura*. In: Revista Arte & Ensaios. n.38. p. 8 a 47. Rio de Janeiro: Ago. 2019. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/27906>

VIEIRA, Camila. *Arte Pão com Ovo*. In: Revista Desvio. Rio de Janeiro: Jan. 2019. Disponível em: <https://revistadesvio.com/2019/01/19/arte-pao-com-ovo/>

Artigo recebido em 20 de março de 2022 e aceito em 27 de abril de 2022.

Este é um artigo publicado em acesso aberto sob uma licença Creative Commons



Sobre o cheiro do tabaco

Clarisse Tarran^I

Resumo: Série de três manipulações digitais sobre a foto tida como imagem ícone da Semana Arte Moderna de 1922, feita em 1924 no almoço em homenagem a Paulo Prado no Hotel Terminus em SP de autoria desconhecida. Da esquerda para a direita, de cima para baixo: o jornalista italiano Francesco Pettinati, Flaminio Ferreira, René Thiollier; (abaixo) Manuel Bandeira; Sampaio Vidal, que participaria da fundação do Partido Democrático; Paulo Prado, Graça Aranha, Manuel Villaboim, que trabalhava na Cia. Prado Chaves, cujo presidente era Paulo Prado; (abaixo) Couto de Barros, Mário de Andrade, Cândido Mota Filho, Gofredo da Silva Teles, genro de Olívia Penteado; (sentados) Rubens Borba de Moraes, Luís Aranha, Tácito de Almeida e, à frente, Oswald de Andrade.

Palavras-chave: *Semana de Arte Moderna. Semana de 22. Modernismo. Feminismo na Arte..*

About the smell of tobacco

Abstract: Series of three digital manipulations on the photo considered an iconic image of the Week of Modern Art of 1922, taken in 1924 at the luncheon in honor of Paulo Prado at the Hotel Terminus in SP of unknown authorship. From left to right, top to bottom: Italian journalist Francesco Pettinati, Flaminio Ferreira, René Thiollier; (below) Manuel Bandeira; Sampaio Vidal, who would participate in the foundation of the Democratic Party; Paulo Prado, Graça Aranha, Manuel Villaboim, who worked at Cia. Prado Chaves, whose president was Paulo Prado; (below) Couto de Barros, Mário de Andrade, Cândido Mota Filho, Gofredo da Silva Teles, son-in-law of Olívia Penteado; (seated) Rubens Borba de Moraes, Luís Aranha, Tácito de Almeida and, in front, Oswald de Andrade.

Keywords: *Modern Art Week. Week of 22. Modernism. Feminism in Art.*

I Clarisse Tarran, 1968, Brasília - DF (BRASIL) é artista multimídia com exposições no Brasil e exterior, programadora visual, fotógrafa e artista-curadora. Cursou (incompleto) Comunicação Visual na PUC RIO (1987-1989) e frequentou diversos cursos de arte da EAV do Parque Lage – RJ. Sócia - fundadora da galeria Durex Arte Contemporânea (2007-2011). Assistente de direção da EAV, Escola de Artes Visuais do Rio de Janeiro (1990-1994) e orientadora no Polo Experimental do Museu Arthur Bispo do Rosário - RJ (2016). Com quatro individuais, já participou de mais de 70 coletivas. Sua obra é formalizada em objetos, fotografia, desenhos, gravuras, vídeos, performances, vídeo performances e instalações. E-mail: clarissetarran@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0436-8211>. Rio de Janeiro, BR.

Em **CLIKA DE NOVO**, Anita Malfatti e Tarsila do Amaral são adicionadas à imagem. Em **HOMEN AGEM COM BOBA GEN**, os olhos da pintura A Boba, de Anita Malfatti, obra mostrada na exposição da pintora em 1917 que inspirou a Semana, são adicionados aos senhores. E em **2022 ou SEM ANOS DEPOIS**, os rostos dos artistas e escritores de 1922 são substituídos por artistas consagrados Contemporâneos, alguns da convivência da artista em sua trajetória. A identificação fica a cargo do humor de cada expectador.

Figura 1
CLIKA DE NOVO
Gravura digital
20 x 14 cm, 2022

Obs.: as imagens são apenas para conferir títulos e obra. As grafias erradas nos títulos são propositais.



Figura 2
HOMEN AGEM
COM BOBA GEN
Gravura digital
20 x 14 cm, 2022



Figura 3
2022 ou SEM
ANOS DEPOIS
Gravura digital
20 x 14 cm, 2022



Recebido em 20 de março de 2022 e aceito em 27 de abril de 2022.

Este é um artigo publicado em acesso aberto sob uma licença Creative Commons



Ver, rever e transver: notas sobre David Hammons na Pinault Collection

Henrique Grimaldi Figueredo Correio^I

Resumo: Esta reflexão debruça-se sobre a exposição individual do artista estadunidense David Hammons no contexto da mostra Ouverture, em cartaz na Bourse de Commerce em Paris, nova sede da Pinault Collection, entre 22 de maio de 2021 e 14 de março de 2022. Maior exposição monográfica sobre a obra de Hammons já montada em solo europeu, a mostra traz trabalhos que vão desde a década de 1960 até recentemente.

Palavras-chave: *David Hammons. Bourse de Commerce. Pinault Collection. Africanidades.*

Formations of the colonial subject: supplement, dependency, cosmopolitanism

Abstract: This reflection focuses on the solo exhibition of the American artist David Hammons in the context of the show Ouverture, on display at the Bourse de Commerce in Paris, the new home of the Pinault Collection, between May 22, 2021 and March 14, 2022. The largest monographic exhibition on Hammons' work ever mounted on European soil, the show features work ranging from the 1960s until recently.

Keywords: *David Hammons; Bourse de Commerce; Pinault Collection; Africanities.*

^I Doutorando em Sociologia pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e pesquisador visitante na École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS). Bolsista Fapesp (2019/10315-5 e BEPE 2020/02298-0). Atua como editor executivo do periódico Todas as Artes sediado no Instituto de Sociologia da Universidade do Porto (UPorto). Instituição/Afiliação Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), São Paulo, Brasil. E-mail: henriquegrimaldifygueredo@outlook.com. ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0002-6324-4876>.

I am an artist, but I am not on the side of the art world. I decided a long time ago that the less I did, the more I would be an artist.

David Hammons

*Ouverture*¹, exposição inaugural da Pinault Collection² em sua nova locação em Paris, a Bourse de Commerce³, constitui uma espécie de manifesto cultural, mobilizando distintas práticas e dispositivos que refletem um equilíbrio entre gerações, gênero(s) e origens na arte contemporânea. Ativando de maneira dialógica dez distintas mostras em um programa artístico coletivo, *Ouverture* constitui um ponto de inflexão, potencialmente vislumbrado como ponto de fratura, das epistemologias criativas que perpassam o campo da arte nas últimas décadas.

Entre as exposições que ratificam o peso simbólico e a relevância cultural dessa empreitada, é imperativo, contudo, que destaquemos a individual do artista estadunidense David Hammons. Nascido em 1943 e vivendo no Harlem desde a década de 1970, um dos entraves mais emblemáticos da luta social afro-americana na cidade de Nova York, a obra de Hammons embrenha-se pela dinâmica dos artivismos que exortam uma crítica cuidadosa e ácida ao racismo estrutural - das experiências ordinárias - e que atravessam a memória coletiva, as existências racializadas e os deslocamentos urbanos corporificados na relação sujeito-rua-poder.

Artista incontornável do nosso tempo e notoriamente uma figura radical, Hammons, que mantém uma postura desconfiada e de evitamento ao mundo da arte, raramente foi apresentado na Europa de maneira significativa. O conjunto de obras reunidas pela Pinault Collection, das quais mais da metade vêm a público pela primeira vez, apresenta desde trabalhos em papel do final dos anos 60 e início dos anos 70 até instalações mais recentes, tornando-se, portanto, uma das exposições mais substanciais sobre Hammons em solo europeu. Reunindo em totalidade as obras do artista presentes no acervo

1 David Hammons, na exposição *Ouverture*, em cartaz de 22 de maio de 2021 a 14 de março de 2022. Consultoria curatorial para montagem de Caroline Bourgeois.

2 A Pinault Collection, pertencente ao empresário da indústria do luxo, François Pinault, possui cerca de 10 mil trabalhos de autoria de mais de 400 artistas e espaços institucionais em Veneza e Paris.

3 Inaugurada em 22 de maio de 2021.

Figura 1

Aviso: é a guerra.

Fonte: publicado na capa do Rex Time n.1. (São Paulo, 3 de junho de 1966)

da coleção, a exposição é simultaneamente um retrato teleológico de sua produção e uma cartografia lírica de um modo de trabalho particular que transcende as filiações plásticas e teóricas.

Fomentando uma série de gestualidades (assemblages, apropriações, pinturas, esculturas, performances), o olhar de Hammons caminha no sentido oposto ao decoro estilístico e as formas sociologicamente esperadas, tornando-o, no sentido mais amplo que a terminologia oferece, um artista multimídia envolvido em um autêntico fazer etnográfico. Entusiasta do jazz e influenciado pela Arte Povera devido sua estadia na American Academy em Roma, no final dos anos 1980, David Hammons incorpora a improvisação e a precariedade na composição de suas peças, desenvolvendo com maestria assemblages com objetos residuais colhidos em suas inúmeras deambulações pela cidade. Sua obra oferta uma perspectiva dura sobre a miséria do Harlem no processo de despojamento de sua cultura original e também um retrato perturbador das formas inauditas - e modernas - de colonização das subjetividades - que mitiga a diferença, sobretudo a partir da ideia artificialmente posta de raça - e da reprodução das hierarquias sociais.

Esse ativismo, que dedica-se a explorar a memória coletiva em suas possibilidades dissidentes, é integralizado em um duplo movimento: no deslocamento de objetos sujos, desvalorizados e periféricos para o espaço expositivo branco - a epítome da “luz”, “pureza” em contraste ao “poluído”, “obscurecido”, na qual a relação racializada e de poder surge na própria estrutura da linguagem - mas também na complementação dessa transferência pela aplicação de títulos que elucidam, através da carga poética e de trocadilhos, uma operação de transubstanciação. É neste modo combinatório fora/dentro, matéria bruta/matéria plástica, rua/museu que nasce o papel do artista como tradutor etnógrafo de uma experiência metabolizada. Nas palavras de Hammons,

Acredito que passo 85 por cento do meu tempo nas ruas e não no ateliê. Então, quando volto para o estúdio eu espero regurgitar estas experiências da rua. Todas as coisas que eu vejo socialmente - sobretudo a condição social do racismo - vem à tona como suor (HAMMONS in BERGER, 1990: 80, tradução nossa).

Será justamente sobre essa dimensão de seu trabalho que a exposição na Bourse de Commerce se ancora. O percurso inicia-se com a obra *Oh say can you see* (2007), uma bandeira americana nas cores Pan-Africanas. O estandarte, disposto na horizontal em detrimento da verticalidade exigida ao símbolo, encontra-se completamente lacerado e institui uma relação



Figura 1
David Hammons, *Oh
say can you see*, 2007.
Fonte: Acervo do autor

dialética com a própria decoração do espaço expositivo, cuja cúpula reconstruída entre 1806-1811, traz, na seção que representa a América do Norte, uma alusão à escravidão sob uma fulgurante - porém incompleta - bandeira estadunidense.

Inicia-se assim um jogo de ressignificação que opera simbolicamente uma retomada de poder a partir da reivindicação de uma ancestralidade que sincronicamente acena ao seu sentido originário sem obliterar a atualidade de seus traumas. Em trabalhos como *A cry from the inside* (1969), *Black Mohair Spirit* (1971), *Untitled* (1978), *Untitled* (1983), *Rubber Dread* (1989), *Cultural Fusion* (2000) e *Orange is the new black* (2014), Hammons dá vida a figuras que guardam uma relação com o artesanato dos ícones religiosos e de guerra tradicionalmente africanos - mas diferentemente produzidos, em sua maioria, com material de refugo (plástico, borracha) encontrados em

suas marchas sistêmicas pela cidade - devolvendo um senso de sacralidade àquilo que fora vilipendiado pela violência racial e religiosa. Ademais, esta modalidade crítica de estética do lixo impera em inúmeras outras composições jazzísticas do artista: ora nas telas ocultadas por sacolas plásticas rasgadas - *Untitled* (2007), *Untitled* (2008) - ora na negativa da própria composição - seja no espelho que resiste ao reflexo em *Untitled (Mirror)* (2013), seja nos primeiros minutos de *Path Free* (1995-2000), um vídeo que rechaça à própria imagem, ou ainda no resíduo deixado por *On Loan* (2000), no qual o trabalho declina sua presença mesma.

Transitando por espaços sociais e simbólicos que se territorializam (a pesquisa no Harlem, a antropologia urbana) e se desterritorializam (o racismo estrutural vivenciado ao redor do globo, as diásporas, o genocídio do povo



Figura 2
David Hammons,
Untitled, 2008. Fonte:
Acervo do autor



Figura 3
David Hammons,
Cultural Fusion, 2000.
Fonte: Acervo do autor

negro) em continuidade, Hammons é autor de uma obra singular. Nesse sentido, se Harald Szeemann foi quem anunciou a possibilidade de as atitudes tornarem-se forma, é David Hammons que faz dessa ideia um *ethos*. Colidindo com aquilo que Rancière (2010) anuncia como a polarização entre as políticas da arte e uma arte política, Hammons entende, e mais, dinamiza seu papel como agente cultural que atua não apenas na tessitura do pensamento crítico, mas também na ativação comunitária que instiga um posicionamento contrariado.

Se a exposição principia com a bandeira contestada de uma autoridade, é finalizada de maneira igualmente potente. Em *Minimum Security* (2007-2020), alojada na antiga *Salle des Pas-Perdus*, a última da rota expositiva, Hammons gera uma tensão ao instalar uma gaiola de metal com as dimensões de uma cela de prisão sob os restos restaurados da decoração original que

mostram um mapa-múndi do final do século XIX com as rotas comerciais utilizadas no auge da expansão colonial - e escravocrata - do Ocidente⁴.



Figura 3
Figura 4 - David Hammons, *Untitled (Mirror)*, 2013. Fonte: Acervo do autor

4 Além destes trabalhos, a mostra também compreende peças que foram destaque em exposições no Palazzo Grassi e Punta della Dogana - espaços institucionais da Pinault Collection em Veneza - como *High Level of Cats* (1998) e *Central Park West* (1990).

Em comparação com outros artistas também exibidos de maneira solo em *Ouverture* - como Urs Fischer ou Pierre Huyghe - a obra de Hammons assume uma postura quase anti-estética que faz valer, em sua esfera política, a condição duchampiana dos objetos anti-retina. As criações do estadunidense, tanto as de outrora quanto as mais atuais, materializam factualmente a suspensão de qualquer anteparo do olhar (Foster, 2017); um processo traumático de enfrentamento do real que desmantela as ficções açucaradas em prol de uma emancipação visceral da própria obra. O poeta brasileiro Manoel de Barros (2013) escreveu que “arte não tem pensa: o olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê”; o que Hammons nos oferece é justamente uma fórmula para transver o mundo: sua etnografia vê, sua obra revê, e a nós, cabe o transver que não se encerra na plasticidade objetual mas transborda para a vida em um despertar político-social para a condição do Outro no mundo.

Referências

BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. Lisboa: Leya, 2013.

BERGER, Maurice. Interview with David Hammons. In: *Art in America* 78, nº 9, 1990.

FOSTER, Hal. *O retorno do real*. São Paulo: Ubu, 2017.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

Artigo recebido em 12 de dezembro de 2021 e aceito em 11 de março de 2022.

Este é um artigo publicado em acesso aberto sob uma licença Creative Commons

