



Artes e práticas culturais

*Alessandra Simões Paiva ■ Cauê Alves ■ Cayo Honorato ■ Christine Mello
Fabio Cypriano (org.) ■ Marcus Bastos ■ Miguel Chaia ■ Priscila Arantes (org.)
Rafael de Paula Aguiar Araújo ■ Rita de Cássia Alves Oliveira
Sergio Roelaw Basbaum ■ Vinicius Spricigo*

ARTES E PRÁTICAS CULTURAIS



PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

Reitora: Maria Amalia Pie Abib Andery

educ

EDITORA DA PUC-SP

Direção

Thiago Pacheco Ferreira

Conselho Editorial

Maria Amalia Pie Abib Andery (*Presidente*)

Carla Teresa Martins Romar

Ivo Assad Ibri

José Agnaldo Gomes

José Rodolpho Perazzolo

Lucia Maria Machado Bógus

Maria Elizabeth B. T. Morato Pinto de Almeida

Rosa Maria Marques

Saddo Ag Almouloud

Thiago Pacheco Ferreira (*Diretor da Educ*)

ARTES E PRÁTICAS CULTURAIS

Fabio Cypriano

Priscila Arantes

Orgs.

educ

Plano de Incentivo à Pesquisa
PIPEq
PUC-SP

São Paulo
2024

Copyright © 2024. Fabio Cypriano e Priscila Arantes.

Foi feito o depósito legal.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Reitora Nadir Gouvêa Kfourri/PUC-SP

Artes e práticas culturais / Fábio Cypriano; Priscila Arantes; orgs. - São Paulo: Educ, 2024.

264 p. ; 23 cm

Bibliografia.

Apoio PIPEq (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo Plano de Incentivo à Pesquisa)

ISBN. 978-85-283-0754-2

1. Crítica de arte. 2. Arte e sociedade. 3. Arte - Aspectos políticos. 4. Arte moderna - Filosofia.
5. Arte e tecnologia. 6. Artes - Exposições. 7. Artistas - Séc. XXI. I. Cypriano, Fábio. II.
Arantes, Priscila.

CDD 701.18

701.03

709.03

700.14

Bibliotecária: Carmen Prates Valls - CRB 8a. - 556

EDUC – Editora da PUC-SP

Direção

Thiago Pacheco Ferreira

Produção Editorial

Sonia Montone

Revisão

Paulo Teixeira

Editoração Eletrônica

Waldir Alves

Gabriel Moraes

Capa

Gabriel Moraes

Imagem: Mycola por iStock

Administração e Vendas

Ronaldo Decicino

educ

Rua Monte Alegre, 984 – Sala S16

CEP 05014-901 – São Paulo – SP

Tel./Fax: (11) 3670-8085 e 3670-8558

E-mail: educ@pucsp.br – Site: www.pucsp.br/educ

Apresentação

O livro *Artes e práticas culturais* surge da necessidade de reunir pesquisadores que têm se dedicado a repensar o campo das artes e das práticas culturais por meio de uma perspectiva mais plural, para além dos cânones hegemônicos que têm tradicionalmente caracterizado as produções ligadas às artes e às práticas culturais. Neste contexto, a publicação reúne artigos inéditos que – dentro de uma abordagem interdisciplinar e dialogando com diversas áreas do conhecimento como a filosofia, a estética, a sociologia, a comunicação, a história das exposições e a história social – exploram o pensamento e a prática artística em consonância com os debates atuais e urgentes no campo da Arte, bem como com os desafios históricos relacionados a crises humanitárias, ambientais e retrocessos nas conquistas dos direitos humanos e sociais. Os capítulos deste livro, embora diversos em suas abordagens, mantêm um diálogo constante com a política e com a micropolítica.

Esta obra também é resultado de um processo em curso na PUC/SP, no qual um grupo de professores se uniu para conceber um novo programa de mestrado em artes que estivesse sintonizado com essas questões em uma perspectiva ampla.

Formado por contribuições de professores da PUC/SP, que têm abordado o tema de diferentes maneiras, e contando com a participação de pesquisadores convidados de universidades de todo o país, este exemplar apresenta 12 capítulos divididos em três partes, que são, a saber: i) Sobre artistas; ii) Sobre Práticas Artísticas; e iii) Sobre Grandes Mostras.

Começamos em “Sobre artistas”, porque são delas e deles que se originam o oxigênio que alimenta o circuito. Neste livro, artistas estão representados por práticas e gerações distintas, que transitam entre Monica Nador e o Jardim Miriam Arte Clube, Daniel Lima e Karin Lambrecht.

Já em “Sobre práticas artísticas”, a abordagem se amplia para debates mais abrangentes, que envolvem os recentes estudos decoloniais, a análise das redes sociais e sua relação com a arte contemporânea, formas como a militância política pode se friccionar com a arte e, em sentido amplo, as relações entre arte, memória, mídia e política.

Finalmente, em “Sobre Grandes Mostras”, a documenta quinze¹ é abordada em dois textos, além de uma leitura do Panorama da Arte Brasileira do Museu de Arte Moderna de São Paulo, na perspectiva de aprofundamento sobre a necessidade da abordagem das histórias das exposições como instrumento para uma ampla compreensão dos caminhos da arte.

Com tudo isso, esperamos aqui proporcionar um retrato sobre recentes pesquisas na área, realizadas em distintas regiões do país para além da PUC-SP, no diálogo com colegas da Universidade Federal do Sul da Bahia, da Universidade de Brasília e da Universidade Federal de São Paulo. Esta obra só foi possível ao esforço de seus autores e autoras e ao apoio do Plano de Incentivo à Pesquisa da PUC-SP (PIPEq).

Fabio Cypriano e Priscila Arantes
organizadores

1. Exposição que ocorre a cada cinco anos em Kassel, na Alemanha.



Sumário

Capítulo 1	
Artivismo – O entrecruzamento entre prática artística e ação política	9
Miguel Chaia	
Capítulo 2	
Arte, memória e mídia na obra de Daniel Lima	35
Marcus Bastos	
Capítulo 3	
Limites da condição humana: os trabalhos de sangue de Karin Lambrecht	55
Rafael de Paula Aguiar Araújo	
Capítulo 4	
As artes das mãos ativistas da <i>Plaza de Mayo</i> e dos Crimes de Maio	77
Rita de Cássia Alves Oliveira	
Capítulo 5	
Armadilhas da representação: a corrida institucional	
pela reparação histórica na virada decolonial na arte brasileira	89
Alessandra Simões Paiva	
Capítulo 6	
Por uma teoria <i>Diva</i> da arte.....	113
Cayo Honorato	
Capítulo 7	
Políticas da memória e do apagamento: arte,	
mídia e ativismos no século XXI.....	129
Priscila Arantes	

Capítulo 8

Ninguém assistirá ao enterro da tua última quimera. Somente a ingratidão, essa pantera, foi tua companheira inseparável – ou: a revolução não será projetada.....	149
Sérgio Roclaw Basbaum	

Capítulo 9

Por outras imagens do mundo: arte, mídia e política	175
Christine Mello	

Capítulo 10

Coletividade e colaboração: o lumbung na documenta quinze	195
Fabio Cypriano	

Capítulo 11

“We need to talk”: as plataformas discursivas e a crise do debate público nas megaexposições de arte contemporânea	221
Vinicius Spricigo	

Capítulo 12

Notas sobre a história dos Panoramas da Arte Brasileira do MAM São Paulo	239
Cauê Alves	

Sobre os autores	261
------------------------	-----

Artivismo – O entrecruzamento entre prática artística e ação política

Miguel Chaia

A modernidade permitiu que em várias circunstâncias históricas tanto a arte quanto a política pudessem atuar juntas no espaço público, levantando novas leituras das proposições de Nicoló Maquiavel (Florença, 1469-1527) e Thomas Hobbes (Inglaterra, 1588-1679), que sugerem a concepção da ação política como obra de arte. No caso de Maquiavel, trata-se do agir virtuoso do príncipe, enquanto esforço individual, para conquistar e se manter no poder. Quanto a Hobbes, a referência é o esforço coletivo que engendra a arte dos homens para construir um animal artificial, o Estado. Ou seja, ações do indivíduo ou do coletivo propiciam construções políticas com tal qualidade que a melhor comparação é encontrada na arte, originando assim a ideia da política como arte.

Esses dois autores modernos levantaram metáforas tendo por base as relações entre política e arte que sobrevivem até os dias de hoje. Nesse sentido, Hannah Arendt, no livro *Entre o Passado e o Futuro* (1988), assumindo a arte e a política como coisas distintas, aproxima, porém, essas duas dimensões por serem obras de homens em ação, fruto da vida ativa. Assim, arte e política, em comum, são produtos do fazer humano e que requerem o espaço público para se realizarem plenamente. Exigem, portanto, conforme a filósofa, o espaço de apresentações, dado sempre que os seres humanos convivem em comunidades.

Esse espaço de apresentações é ocupado tanto por indivíduos da prática política quanto por artistas em geral, mas ganha significado maior para aqueles artistas que produzem intencionalmente para intervir na realidade circundante. Essa intencionalidade política na arte possui um momento decisivo no período da Revolução Francesa (1789), que constitui um marco na relação moderna entre arte e política, uma vez que nessa conjuntura coube à arte divulgar e propagandear os valores ideológicos da revolução em marcha. Desde então arte e política estabelecem as mais diferentes situações e engendram várias modalidades de aproximações, desde as mais tênues, envolvendo indivíduos, passando por ações de grupos e até aquela situação mais forte na qual o Estado centraliza essas relações, dominando a produção e a disseminação da arte, gerando a sequência de “arte crítica”, “politização da arte” e “estetização da política” (Chaia, 2007).

Nesse heterogêneo campo das relações entre arte e política, dada a natureza da arte enquanto fazer humano individual ou por parte de pequenos grupos, sempre se abrem brechas para um tipo de arte intencionalmente crítica, defensora de uma causa e desejosa da alteração social.

Na história recente, vários artistas brasileiros produzem obras portadoras de valores sociopolíticos que problematizam a sociedade estabelecida. E fazem da arte um meio ou até um instrumento de atuação política tanto para combater determinadas questões sociais quanto para se defrontar com os limites dados pelos regimes políticos ou pelo sistema capitalista em andamento.

O contexto histórico da ditadura militar e da repressão no Brasil, iniciada em 1964, fez brotar outros tipos de atos, ações e produções artísticas, como forma de luta, subversão e resistência contra o regime autoritário então instalado. Simultaneamente à organização de guerrilhas urbana e rural para confrontar a ditadura, na área cultural emergem produções artísticas críticas ao regime, no cinema (Cinema Novo), no teatro (Arena e Oficina), na literatura e na música popular brasileira. Neste período, nas artes plásticas, artistas também se engajam no confronto político e, ao mesmo tempo, buscam novas estratégias de ocupação do espaço público – e muitos deles deflagram a revolução da linguagem, assim como em diferentes áreas da arte. Como exemplos que cabem agora, destacam-se nas artes plásticas Cildo Meireles com as ações artísticas o Projeto Coca Cola e o Inserções em

Circuitos Ideológicos e o Artur Barrio com Trouxas Ensanguentadas. Como fez Glauber Rocha, Hélio Oiticica, Lygia Clark ou José Celso Martinez, estes artistas também quebram a linguagem, recuperam os avanços anteriores e se utilizam de alegorias para fazer a crítica política.

Artur Freitas, entre outras preocupações em seu livro *Arte de Guerrilha* (2022), aborda a ideia de “arte de guerrilha”, ao analisar a produção de Meireles e Barrio, tipificados como artistas guerrilheiros: “A esse estado, digamos, *conceitualista*, formado por uma arte ou ‘contra-arte’ disposta como ‘vivência’, ‘conceito’ ou ‘proposta’, Frederico de Moraes nomeou arte de guerrilha” (Freitas, 2022, p. 64). A análise de Freitas desdobra-se, mostrando como essa ideia de arte de guerrilha reaparece em Décio Pignatari (*Teoria da Guerrilha Artística e negação da instituição*), Le Parc (*Responsabilidade Intelectual*) e Luis Camnitzer (*Arte sujeita às pressões imperialistas*).

As condições autoritárias no Brasil deram início a movimentações de resistências artísticas produzidas sob pressão da censura e outras formas de repressão e essas produções que realizaram a inovação da linguagem para o enfrentamento político direto, mantêm-se como referência para novas formas de ação artística na atualidade.

Após o lento retorno à democracia no país, a partir de 1985, surgem condições propícias para um novo ativismo artístico, ou “artivismo”, uma vez que se torna sistemático e ampliado, sendo exercido pelos artistas com liberdade para ocupar o espaço público nas mais diferentes formas. O artivismo situa-se no entrecruzamento de práticas artísticas com ações políticas, constituindo uma forma de participação social e política estruturada com base na esfera da arte e, neste sentido, aproxima-se da militância, englobando diversas modalidades de atividades para debater e propagar ideais ou lemas. Ele supõe a defesa de uma causa ou de um projeto articulado e porta o desejo da transformação social. Uma forma de exercer esteticamente a cidadania. Está situado nas áreas da cultura e da arte, sem necessariamente proceder à revolução da linguagem – a ênfase recai sobre o processo e não sobre o produto, a preocupação é com a eficiência ou o alcance do resultado e menos com a materialidade ou permanência de um objeto. Entretanto, a sua característica provocativa pode potencializar obras ou resultados disruptivos.

Uma primeira diferenciação dessa forma de ativismo é dada por dois tipos básicos, o individual e o coletivo, embora, muitas vezes, essas duas dimensões de ações podem se sobrepor.

Neste sentido, vale especificar de imediato alguns casos recentes de ativismo individualizado: a arte como denúncia da situação crítica do povo Yanomami e resgate de sua cosmologia, praticada pela fotógrafa Claudia Andujar; a produção de artistas de origem afrodescendente com Rosana Paulino, Dalton Paula e Maxwell Alexandre que pressionam pela visibilidade e pelos direitos da população negra; as reivindicações históricas dos povos indígenas, como fazem Jaider Esbell e Daiara Tukano; e a fotógrafa Rafaela Kennedy na luta pela diversidade sexual.

O ativismo amplia sua dimensão estrutural quando realizado coletivamente, em pequenos grupos, como os seguintes exemplos, ainda no país: 3 de Fevereiro, Bijari e o JAMAC – Jardim Miriam Arte Clube, um caso particular por associar o individual (a artista Mônica Nador) e o coletivo (outros artistas, intelectuais e moradores).

Nos Estados Unidos, destacam-se dois exemplos ideais para se pensar o ativismo coletivo: desde meados dos anos 1980, o grupo Guerilla Girls, formado por artistas feministas anônimas, combate ao sexismo e ao machismo no universo das artes, atuando inclusive em vários países. No plano do ativismo individual associado ao coletivo, cabe situar a fotógrafa Nan Goldin, que atua também com o seu grupo PAIN (“Intervenção Já Para o Vício em Remédios”). Goldin, cuja obra anterior já portava uma visão crítica do modo de vida americano, norteadada pela intimidade, sexualidade e drogas, engajou-se na luta contra a proliferação dos opioides e passou a denunciar empresas farmacêuticas e algumas instituições de arte a elas ligadas.

Uma vez que essa tendência de ativismo se propaga por vários países ocidentais, vale destacar na Inglaterra a atuação de Banksy, um artista atuante nas ruas, e na China, o multiartista Ai Weiwei – que residiu nos Estados Unidos e se arrisca no exercício do seu ativismo ao enfrentar o fechado e repressivo governo do país.

Como é o caso de Ai Weiwei, vários artistas, ao ocupar o espaço da apresentação, conseguem obter maior visibilidade e criam um tipo de arte que alcança uma estatura política nacional, com forte ressonância

internacional. Nessa linha, no Brasil, destaca-se Claudia Andujar, uma artista que fez da sua vida uma obra política ao assumir como causa e luta o projeto de defesa e de valorização do povo Yanomami. Tal foi o impacto das suas ações e fotografias que o militar Carlos Alberto Lima Barreto, no livro *A Farsa Ianomami*, publicado em 1995, pela Editora do Exército coloca a artista como a inventora de um inexistente povo Yanomami. Essa fotógrafa marca uma presença fundamental na luta contra o genocídio indígena e no processo de demarcação da Terra Indígena Yanomami no norte do Brasil, em 1992. E, além do mais, as fotografias obtidas por Andujar são reconhecidas por suas qualidades internas e estéticas. Em torno de Andujar e de Davi Kopenawa, vem nascendo um movimento artístico crítico e ativo composto por vários artistas indígenas que bem caracteriza o potencial do ativismo artístico no país na atualidade. Em entrevista a Sibélia Zanon, para o jornal *O Estado de S. Paulo*, de 17 de fevereiro de 2023, Daiara Tukano diz:

Cada povo vai trazendo as suas narrativas e vai se empoderando de todas as linguagens. A música, a literatura, o desenho, a dança, o teatro, o cinema para não apenas um relato de história, mas também uma maneira própria de contar essa história, de mostrar uma imagem que é própria da nossa linguagem, uma narrativa, um ritmo, uma relação de tempo, de mundo que é própria. São nossas cosmovisões [...] nossa cosmopotência. (Tukano, 2023)

Nessa linha, cabe destacar a relação entre emergência de movimentos sociais e a politização da arte, em significativo desenvolvimento no país.

Pode-se estabelecer outro marco significativo para se compreender as atuais relações entre arte e política e, especificamente, as ações ativistas: o Futurismo italiano deflagrado no início do século XX. Com ele, a Arte Participativa ganha novo patamar, pois esse grupo de vanguarda convoca os artistas a se reunirem frente a um público de espectadores, como se fosse uma arena de teatro, na qual também o público é convidado a opinar e a participar. Também o apelo à luta e à libertação fica explícito no último item do Manifesto Futurista, redigido pelo italiano Felippo Tommaso Marinetti, publicado no jornal francês *Le Figaro*, em 20 de fevereiro de 1909:

É da Itália que nós lançamos pelo mundo este nosso manifesto de violência arrebatadora e incendiária, com o qual fundamos hoje o “futurismo”, porque queremos libertar este país de sua fétida gangrena de professores, de arqueólogos, de cicerones e de antiquários. Já é tempo de a Itália deixar de ser um mercado de belchiores. Nós queremos libertá-la dos inúmeros museus que a cobrem toda de inúmeros cemitérios. (Marinetti, 1909)

Assim, os aspectos externos à arte ganham um valor que passa a ser agregado à arte, uma vez que as perspectivas política e sociológica são chamadas a dar uma nova camada à arte, reforçando a função política da arte.

Assim, as relações entre arte e política desenvolvem-se numa espiral crescente: Futurismo, que irá influenciar o Dadaísmo e o Surrealismo até atingir a situação da Estetização da Política, correspondente ao Nazismo (Arte de pendor clássico) e ao Comunismo (Realismo Socialista), duas situações nas quais o Estado se torna o agente promotor e controlador da arte tendo em vista manter a guerra e transformar a sociedade conforme os projetos estatais que planejam uma “nova sociedade”.

De forma geral, o ativismo ganha maior densidade política à medida que é praticado por um coletivo e, neste sentido, a aproximação desse tipo de atividade com as experiências de vanguarda (histórica) se intensifica, indicando que a agitação ou a propagação de ideias produzidas por um grupo articulado tende a reverberar com mais força em determinados segmentos da sociedade. Vale destacar que o ativismo possui limites de alcance transformador, uma vez que seu foco é expandir propostas ou denúncias com base na consagração no campo da arte e assumindo a arte como pilar da ação política. Mas, assim mesmo, ciente da circunscrição, o artista ativista se dirige ao mundo. Paralelamente, ocorre que esses coletivos (e, inclusive, os ateliês abertos) resistem em um período delimitado de tempo, pois há neles uma tendência à efemeridade. Como exemplo, no país, veja-se nos anos 1970 o coletivo “3NÓS3” ou recentemente o grupo “3 de Fevereiro”. Geralmente, quando um coletivo se dissolve após certo tempo, alguns dos componentes passam a optar por carreira solo, ou continuam a levar em frente parte do projeto anterior ou até entrando no mercado de arte.

A presença da resistência frente ao poder instituído é constante na História das Civilizações – Antígona, como se apresenta na peça de Sófocles, é a pura expressão dessa tendência na difícil sociabilidade. O ativismo remonta às lutas dos suecos contra a neutralidade do país durante a Primeira Guerra Mundial e, por sua vez, a ideia de ativismo artístico advém de várias situações ocorridas nos Estados Unidos e no México zapatistas, na última década do século XX. No interior de uma extensa rede de ativismos políticos (social, judicial, religioso, racial e outros), atuantes nos mais diferentes setores da sociedade (possíveis principalmente nos regimes democráticos e sob os auspícios da Declaração dos Direitos Humanos). Ao defender uma causa, o ativismo configura-se como uma prática artística que pleiteia abrir outro(s) lugar(es) no mundo. Trata-se da ação direta de um indivíduo ou de um grupo sem mediações dos mais diferentes poderes institucionais – é uma forma de poder individualizado e/ou de um pequeno grupo que circula no fluxo da micropolítica (Foucault, 1986), enquanto partilha do sensível (Rancière, 2005).

Por essas razões, deve-se entender o ativismo como sucessões de aparecimentos de sujeitos-artistas ativos em movimentos cíclicos que surge, dura um período e tende a desarticular-se – no sentido que Rancière (2005) imprime à política em oposição à polícia, a primeira, uma torção, transitória e inesperada e a segunda, institucional, permanente e estruturante. E, dependendo das circunstâncias históricas, esse tipo de ativismo volta a renascer com maior frequência quando ocorrem momentos propícios para colocar no espaço público novos debates para ampliar a consciência crítica de parte da sociedade.

Na contemporaneidade, a relação entre arte e política estreita-se profundamente ao se considerar que as atividades artísticas se querem políticas e que as práticas políticas procuram suporte na estética. Esses entrelaçamentos geram três momentos geradores do ativismo.

O primeiro momento encontra-se nos movimentos sociais que ocorreram a partir do final da década de 1960, como a luta pelos direitos civis, as manifestações contra a Guerra do Vietnã, as mobilizações estudantis e a contracultura. Essas séries de eventos constituem referências que se perpetuam para acionar o ativismo na contemporaneidade. Nesta direção, ganha

significado especial o “situacionismo”, centrado na prática e nos escritos de Guy Debord (*A Sociedade do Espetáculo*, livro publicado em 1967), que elabora uma concepção crítica da sociedade, reatualizando a interpretação da economia capitalista, na etapa pós Segunda Guerra Mundial, centrada no “espetáculo” enquanto conjunto de relações sociais determinadas pelo sujeito-capital que atingiu tal grau de acumulação que se torna imagem e, entre tantas consequências, dificulta a consciência individual, esvazia a vida e desnatura o significado da arte. O situacionismo aponta, assim, para a urgência da ação cultural na sociedade e propõe não apenas a necessidade de superação da política, mas também da arte. Uma das formas de sabotar a sociedade capitalista é imprimindo novo significado à arte, gerando a antiarte, capaz então de permitir novas possibilidades de ampliação da vida. Nessas novas condições econômicas do capitalismo, Debord (1997) coloca, também junto às lutas políticas e econômicas, a necessidade e a pertinência da revolução cultural para a transformação da sociedade – nessa direção emerge a Revolução de Maio de 1968 na França e se replica em várias partes do planeta.

Um segundo momento, como descrito anteriormente, diz respeito às lutas de populações oprimidas e de grupos minoritários que buscam a inclusão social e o reconhecimento das suas especificidades. Tais movimentos sociais que emergem a partir do início do presente século se fortalecem com o avanço democrático e a crescente pressão para a aceitação das diferenças – principalmente nos grandes centros urbanos onde cresce o setor de serviços, na presença das redes sociais na Internet.

O terceiro aspecto para se pensar a origem do ativismo refere-se à produção das Novas Tecnologias de Informação que ganham intensidade a partir de meados dos anos 1990. Assim, os meios de comunicação de massa, a Internet e as conquistas tecnológicas adjacentes constituem suportes para ampliar o potencial de artistas políticos e alastrar o campo de ação desse tipo de prática artística. Nesse sentido, ocorrem condições singulares para a emergência das novas revoluções de linguagem, captadas e utilizadas por um indivíduo ou um coletivo na prática político-estética. Há uma correspondência entre a revolução tecnológica e a revolução de costumes, acontecimento aproveitado pelos artistas que se propõem a atuar no espaço público em nome de um projeto pessoal ou de uma causa social.

Essas três circunstâncias, aliadas a outras como, por exemplo, a arte conceitual e o grupo Fluxus (década de 1970), tornam-se fundamentais para a emergência do artivismo que, a partir dos anos 1980, ganha contornos bem definidos.

O ativismo cultural tende a aproximar-se da antiarte, ao eliminar o objeto artístico em favor da intervenção social e ao reduzir o significado da contemplação em benefício do envolvimento na/da comunidade. Nesse fazer, os sujeitos produzem conceitos ou práticas, tendo por base uma consciência crítica aguçada, portada pelo artista individual ou por um coletivo. O artivismo distingue-se pelo uso de métodos colaborativos de execução do trabalho e de disseminação dos resultados obtidos. Dessa forma, é característico desse tipo de arte política a participação direta, configurando formatos de diferentes situações que vão do artista crítico até o engajado ou militante.

Ao se considerar a arte ativista, não se pode perder de vista dois conceitos ou ideias fundamentais: resistência e consciência.

Em uma entrevista dada por Gilles Deleuze na França e replicada no Brasil pelo jornal *Folha de S.Paulo* de 27 de janeiro de 1999, o autor pensa a arte em uma sociedade de controle e opõe arte e informação, caracterizando esta última como “palavra de ordem”, “declaração” e “comunicação”. Quanto à arte, diferentemente, tipifica-se como um ato de resistência, conforme diz na entrevista: “A arte é aquilo que resiste, mesmo que seja a única coisa que resiste”. E, na sequência, afirma algo que remete à questão da consciência: “Não existe obra de arte que não faça apelo a um povo que ainda não existe” (Deleuze, 1999). Essas afirmações de Deleuze imprimem um sentido de resistência à arte tanto no seu aspecto estrutural, geral, quanto no seu aspecto conjuntural, produções específicas nas circunstâncias.

Encontra-se na *Poética* de Aristóteles (2015), a ideia de que o teatro grego e, generalizando, a arte, possui um caráter pedagógico ao dar conhecimento do pavor e da compaixão (*mimesis* trágica) e, inclusive, assim dar à *polis* a consciência de si mesma. Antonin Artaud, em *Van Gogh – O suicida da sociedade*, escreve que “Van Gogh buscou o seu (delírio) durante toda a vida com uma energia e determinação estranhas [...] (para descobrir) [...] que a consciência geral da sociedade, para puni-lo por ter se desvencilhado dela, o suicidou” (Artaud, 2003, p. 39). Resistência e consciência remetem a

um confronto de mão dupla, colocando o artista no interior de um conflito decorrente da sua posição incomoda na sociedade e, por complemento, pela pressão da sociedade capitalista sobre ele. O artista resistente e consciente situa-se no contexto de força que se opõe a outra, que não cede a outra – diferente de rebelião ou de revolução (pode-se falar, talvez, de pré-rebelião).

Assim, esse artista ativista age com intencionalidade, com comprometimento e, no limite da sua ação, age motivado por um projeto parcial, tendo em vista alterar aspectos pontuais de uma sociedade. Portanto, trata-se de uma situação específica na qual a micropolítica não perde a dimensão maior da organização social e econômica nos seus problemas e desigualdades.

Por isso, pode-se dizer que o núcleo gerador da prática é a atitude crítica frente à arte e à realidade circundante, buscando uma forma de intervenção social que se realiza como atividade processual, tanto na forma, como no método. Está colocada uma situação na qual um artista consciente busca fazer aflorar a consciência ou o conhecimento sensível das outras pessoas. Para isso, torna-se determinante o processo e, no seu interior, a escolha da tática, tendo em vista tanto a configuração de uma determinada linguagem ativa quanto o resultado positivo da ação, cujo objetivo é trazer elementos novos ao contexto social. Percebe-se, assim, no ativismo uma proximidade com o “realismo político”, uma vez que ele busca adequar meios e fins e garantir o sucesso da sua ação – seja no microcosmo (quartelão ou bairro), seja no macrocosmo (público ampliado, áreas internacionais ou Internet). Pode-se falar em realismo também por incorporar à arte uma certa instrumentalização, dando a ela uma função sociopolítica, que vai desde a formação de consciência do outro até o fomento da mobilização. Vale pensar na metáfora do artista como iniciador de futuros desdobramentos sociais.

O ativismo delimita o âmbito de ação que parte do individual, passa pelo coletivo e alcança insuspeitados espaços nos quais se localizam os outros. Ao deslocar o cenário da arte para o espaço público aberto da participação social, essa parte retira a arte do espaço fechado do cubo branco para o espaço cinza das ruas ou para o espaço virtual das redes sociais.

A difícil sociabilidade, percebida pelas opressões sociopolíticas, imprime urgência à prática ativista, que deve ser sempre compreendida no conjunto de diversidades estéticas e nas heterogêneas situações políticas.

Na contemporaneidade, ao se considerar uma perspectiva política, desenhavam-se diferentes posições que constroem uma linha que vai desde o artista libertário até o ativista programático. Assim, o artivismo apresenta-se como uma forma de micropolítica que pode conduzir tanto para o campo das reformadas dos direitos sociais quanto em direção às heterotopias.

Neste sentido, o artivismo artístico tende a ser marcadamente um fenômeno coletivo, ou seja, um pequeno agrupamento que compõe uma associação portadora de um projeto crítico, com autodeterminação, tendo em vista afetar a parcelas da sociedade. Se o artivismo coletivo age com maior intensidade política, o individual tem facilitado a cooptação política, pelo mercado ou sistema institucional da arte, uma vez que a utilização de suportes e linguagem propícias às transações comerciais podem se sobrepor à intencionalidade política.

Vale, assim, retomar que o termo *ativista* remete a um lugar ou a um espaço de atuação aberto, de livre acesso aos pretensos participantes. A denominação de ativista artístico cobre um largo espectro que vai desde a autodeclaração fundamentada na soberania individual da própria pessoa, de maneira que ela passa a se identificar como artista ativista, diferenciando-se, assim, dos demais artistas e das demais formas de ativismos políticos, até a imputação do significado dado por estudiosos, críticos e curadores das artes. A complexa rede de ativismos é formada por tênues fronteiras, esgarçadas, que mais aproximam do que diferenciam os ativismos plurais. Decorre, então, que a origem do ator social (ser artista) e a autointitulação (agir politicamente com base no campo arte) constituem os principais fatores para caracterizar a situação de artivismo como prática artística.

O artivismo executado no espaço público encontra alguns temas sociais que propiciam um maior envolvimento e crescente adesão, como feminismo, racismo e aspectos identitários. Além desses eixos qualitativos, os artistas ativistas também se locomovem em zonas geográficas de atração política, como, por exemplo, as periferias das cidades e, no caso específico da cidade de São Paulo, ocorre maior densidade de ativistas em regiões como a Cracolândia e a Ocupação 9 de Julho.

Das bordas da sociedade, das periferias das metrópoles, dos grupos sociais excluídos ou oprimidos e dos intelectuais orgânicos, origina-se

grande parte dos ativismos artísticos – individuais ou coletivos. A pichação nas suas múltiplas segmentações é uma forma de ativismo estético e político e, de forma geral, é a expressão da tensa relação entre periferia e centro, nas metrópoles imbuídas de fortes desigualdades econômicas e sociais. Os bairros ou zonas específicas das grandes cidades decantam o ativismo, como, por exemplo, o Projeto Cartograffite, do Grajaú; o Grupo Opni, de São Mateus; o Quilombaque, de Perus – casos verificados em São Paulo. Também geram ou inspiram a emergência dos ativismos artísticos as zonas urbanas de difícil sociabilidade e em situação de vulnerabilidade como a Cracolândia (cidade de São Paulo) e regiões em crise como os territórios e povoações dos povos originários. Vale destacar a Ocupação 9 de Julho, onde vários artistas, como Lourival Cuquinha e o coletivo Ali Leste, ativam a Galeria Re-Ocupa, e o fotógrafo Edouard Fraipont age na Cozinha da Ocupação.

Nessa já extensa e pulsante rede de coletivos artísticos, deve-se ressaltar a presença de grupos que, para além das artes plásticas, atuam nas áreas da literatura, do cinema, do teatro – como é o caso do coletivo Transverso, em São Paulo, voltado à literatura e disseminando a poesia nos espaços urbanos. No Centro-Oeste e no Norte do país atuam diversos coletivos de cinema indígena, como a ASCURI (Associação Cultural dos Realizadores Indígenas) e o Coletivo de Cinema Indígena Ijá Mytyli. Ocorrem também coletivos artísticos que são guiados por ideais ou ideologias, como é o caso do Tupinambá, do Rio de Janeiro, assumidamente anarquista. E, coletivos formados nas áreas das Ciências Humanas, como o Bijari. Essa variedade enorme de tipos de agrupamentos que cruzam arte e política explicita muito bem a arte portadora de um tipo de poder transformador e como o reino do exercício da liberdade, como formulou Mário Pedrosa.

Entre vários casos de artistas, na diversidade instigante dessa rede em permanente fluxo de pessoas e grupos que – pode-se destacar na área das artes plásticas o de Mônica Nador e o seu projeto Jamac – entrecruzamento do individual com o coletivo, gerando uma instituição que mistura privado e público, principalmente, arte e vida¹. Uma artista com consciência crítica

1. O texto a seguir tem por base o artigo de minha autoria no catálogo da exposição Mônica Nador + Jamac + Paço Comunidade, Paço das Artes, São Paulo.

aguçada, um bairro a ser transformado e um agregado de pessoas a compartilhar um projeto/causa comum. O Jardim Miriam Arte Clube (Jamac), criado em 2004, constituindo-se como um lugar de sociabilidade, de partilha artística e de inovação da vida produtiva em sociedade. Sob a coordenação de Mônica Nador, o projeto se instaura como um ateliê aberto, um espaço pedagógico de trocas pessoais e institucionais, de treinamento profissional, de palestras, projeções de audiovisuais, de visitação, tornando-se, sobretudo, um ponto de cultura na escala nacional. Enfim, nesses anos criou uma rede interna de atividades e de grupos, e também foi se incluindo, gradativamente, em uma vasta rede externa de instituições artísticas e culturais. Ganha assim uma forte dimensão pública.

Daí a pertinência do convite feito pelo Paço das Artes para o Jamac ocupar seu espaço com a exposição “Mônica Nador + Jamac + Paço Comunidade”, no início de 2015, relevando a sua importância, legitimando todo o esforço e as conquistas da organização nesses anos e, ainda, ampliando o sistema de redes no qual o Jamac se movimenta. Nesse sentido, Priscila Arantes (diretora do Paço entre 2007 e 2020 e curadora da referida exposição) reconhece o papel desempenhado por Mônica Nador nesses anos, como artista formuladora de um projeto de natureza específica na arte brasileira, centrando, com isso, o Jamac como lugar de articulação social tendo por base o desenvolvimento da arte contemporânea, como instituição geradora de práticas e métodos originais que o capacita a atuar em comunidades e como uma organização cercada por uma rede dinâmica de outras instituições pública e privada.

No vídeo que foi apresentado na referida exposição, realizado por Thais Scabio, Nador faz os seguintes depoimentos:

A arte não é tudo, tudo são as pessoas... Preocupo-me em como fazer para aproximar as pessoas [...] Estou preocupada em estabelecer uma rede de trabalho, rede de sociabilidade [...] Você vê a transformação acontecendo na pessoa. É para isso que a gente trabalha [...] As pessoas se descobrem. (Scabio, s.n.)

Nador entende a sua prática artística como trabalho, considera que a arte afeta a subjetividade das pessoas e supõe que a arte impacte na estrutura social. A artista problematiza tanto a arte quanto a sociedade.

A arte nas sociedades atuais convive com desigualdades sociais, com problemas vivenciais e com conflitos das mais diversas ordens. Ser contemporâneo é ser sensível ao mundo presente e, se possível, preparar as condições para que o mundo futuro que se imagina, ou se deseja, seja melhor. Neste contexto se situa o projeto de Nador.

Dada a sua estrutura e dinâmica flexíveis, o Jamac é um experimento artístico, social e político em processo que goza de um paradoxo fundamental: é um coletivo projetado e coordenado por uma pessoa – formada na pintura e executiva da instituição.

Thais Rivitti, após indicar que a noção de inclusão já se fazia presente em Nador, antes mesmo de fundar o Jamac, escreveu que “desde o início, a produção de Mônica mostrou-se crítica e resistente. Seus primeiros trabalhos econômicos nas cores, desprovidos de figuração e estruturados numa gestualidade repetitiva, são marcas compassadas do gesto pulsional da artista sobre uma superfície” (Rivitti, 2012, p. 12). E Rivitti aponta ainda para a visão de Nador tentando contaminar os princípios da arte minimalista.

Esse vínculo entre o desenvolvimento da linguagem artística de Nador e a proposta técnica de uma linguagem estilística incorporada nas atividades do Jamac torna-se orgânico, uma vez que a pesquisa de linguagem da artista se sobrepõe às expressões produzidas nas atividades do Jamac (repetição pelo estêncil, economia na confecção das padronagens, ritmo visual sequencial, predominância da minúcia e da vocação construtiva). Como consequência, pode-se dizer que o Jamac é um coletivo marcado profundamente pela artista que o coordena. Ou seja, no Jamac a artista não desaparece para dar lugar ao agente engajado, a política não determina o rumo dos acontecimentos, mas a arte direciona o movimento do campo estético da organização – embora voltada e preocupada com as questões sociopolíticas.

No início dos anos 1990, Nador já buscava o olhar, a atenção e a sensibilidade do outro, em pinturas que centravam palavras-chave poeticamente apresentadas. Palavras abertas em significados. Há nestas obras o desejo de afetar o observador, pela cor, pela forma, pela construção. VOE.

MERGULHE. CRIE. OLHE. IMAGINE. PERCEBA. ENTENDA. ATRAVESSE [...]. O uso do verbo no imperativo permeado por cores sedutoras, brilhantes, e cercado por delicados padrões geométricos criam espaços de contemplação e de meditação. Nador supõe a arte como forma de consciência. Expor a beleza e, simultaneamente, provocar no outro uma parada, um interregno, para, após a fruição, possibilitar maiores facilidades para se conectar com o entorno social. São pinturas, palavras e sensações que convidam à reflexão e antecipam a possibilidade de compartilhamento após a autodescoberta. Nessa série de pinturas e gravuras Mônica está se dispondo à interação com o outro. A artista se apresenta. Pede ao outro que abandone o papel de observador passivo para tornar-se um pensador, um sujeito ativo. A ideia da possibilidade da transformação está posta, começa na pessoa, com o apoio da arte. Essas pinturas permitem antever o Jamac, ainda no início dos anos 1990.

Nador vem se pautando pela crença de que a relação conhecimento-ação tende a se complexificar à medida que ganhe a intermediação da arte que deve se apresentar pedagogicamente no espaço público.

A artista, ao criar o Jamac, entende que a arte é uma forma de conhecimento e de consciência, daí a importância do saber oriundo na vida cotidiana, na vida familiar, na convivência com a arquitetura das casas, no trânsito pelo bairro ou na atividade de trabalho. São nesses mapeamentos da vida cotidiana que Nador retira as técnicas e os significados da arte.

A formação artística, intelectual e acadêmica de Mônica Nador se faz gradativamente, mas sempre referenciada por uma concepção crítica do capitalismo e também por valorizar a matriz trabalho, como aspecto nuclear da vida social. Aproximando-se do pensamento de esquerda, investe numa posição de denúncia da desigualdade social e defende que há a necessidade de uma renda (trabalho) digna para se viver melhor na sociedade. Nessa direção, o Jamac é um lugar de entrecruzamento da arte, com o social, o político e o econômico.

Antonio Negri, em *Art and Multitud*, (2011), influenciado também por Michel Foucault, acentua que o conceito de arte marxista deve ser entendido como resultado do desenvolvimento das forças produtivas. Cada linguagem ou movimento da arte corresponde a determinada situação social. A arte deve

responder, portanto, aos diferentes momentos do capitalismo, por ser ela mesma, a arte, uma forma de trabalho, uma atividade que se dá no interior da produção capitalista. Numa época de tendência à massificação do trabalho, do surgimento de um novo sujeito (a multidão), a arte deve procurar estabelecer novas relações com base no trabalho. Ou seja, cabe à arte, nesta época de multidões, inventar a singularidade e motivar a potência do indivíduo para a ação. Negri propõe que a arte capacite o indivíduo pelo conhecimento para a construção de outro mundo, procurando pela “beleza do comum”, pela “beleza da inovação”, com as pessoas envolvidas num “projeto comum”. Em vários aspectos, Mônica Nador e o Jamac aproximam-se dessas formulações de Negri, ainda mais ao se considerar o aspecto nuclear do trabalho (enquanto artista e enquanto outro) e da pertinência na arte de um projeto coletivo. A época das multidões exige a ampliação da capacidade de reinventar-se a si mesmo: perceba, entenda, voe, imagine, mergulhe, atravesse.

Assim, Nador, com a criação do Jamac, busca afirmar o potencial transformador da arte, ideia muito cara às filosofias de esquerda e à filosofia estruturalista. Para além da arte das galerias e dos museus, da arte entretenimento, da arte do mercado, a artista elaborou um projeto para realizar outro tipo de arte, contra essas artes da sociedade do espetáculo. Uma outra arte que negue aquelas artes. Ou, como afirma Negri: entender que a arte corresponde sempre a um determinado tempo histórico.

A etapa histórica do experimento do Jamac se dá na vigência de uma sociedade de controle, na qual a perspectiva da revolução total abrangente se define como possibilidade factível. No lugar da grande narrativa, entra a proposta das transformações pontuais, localizadas. A utopia estrutural dá lugar à heterotopia, pequenos mundos possíveis. Focar os esforços transformadores pela arte em bairros ou comunidades. Por isso, o Jamac coloca-se, assim, na instância da micropolítica.

Ele é um experimento em processo, de difícil sobrevivência, que cava seu lugar na sociedade em áreas delimitadas, em comunidades específicas – trabalha com segmentos sociais específicos, sempre de acordo com o projeto inicial. E, gradativamente, amplia a sua rede de parcerias com indivíduos e instituições.

Circunscrevendo o projeto Jamac, a atuação central de uma pessoa, Nador, imprime ao organismo institucional as marcas da sua subjetividade. Além do mais, ela continua se pautando por referências e valores pertencentes à linguagem artística e próprios à dinâmica do sistema da arte. E, assim, a instituição diferencia-se por ser portadora de uma concepção de mundo crítica de uma artista que se associa a diretrizes funcionais que devem ser seguidas para o bom desempenho organizacional. Nador e o Jamac opõem-se à cisão arte-comunidade, reagem à ideia da arte descolada da sociedade (Chaia, 2007).

O Jamac configura um espaço de exercício da micropolítica à medida que as relações de intersubjetividades estabelecidas na sede do Jardim Miriam, baseadas na proposta de transformação social, afetam grupos e setores da sociedade circundante.

Essa instituição do Jardim Miriam foi criada e funciona numa época de crises sociais, inclusive a crise da política. Assim como Nador procura outra forma de arte, Jacques Rancière (2005) procura outras formas de políticas, que serão encontradas nas proximidades do território da própria arte. Rancière afirma a existência da política na forma de polícia, baseada nas leis e nas regras e, no seu interior, concomitantemente, pode ser instaurada a política, como uma nova linguagem: uma constituição estética entendida pela partilha do sensível que dá forma a uma comunidade. A política surge na forma de um elemento novo que dá novas vozes aos que não são contados, estabelecendo relações inéditas que fazem surgir o comum e a partilha do sensível enquanto participação neste conjunto comum com divisões de partes exclusivas. Neste sentido, adquire significado considerar o Jamac no seu constante aspecto de experimento, de descontinuidades e de crises que redirecionam a instituição. Os desentendimentos e os danos atravessam com frequência o Jamac.

No interior de múltiplas abordagens para analisar o Jamac, uma outra perspectiva se coloca, aquela baseada em Nicolas Bourriaud (2009), ao se considerar a arte tendo como tarefa restaurar as falhas do círculo social, supondo estratégias relacionais para específicas intervenções nos ambientes externos ao circuito formal da arte. Neste sentido, Nador ao criar o Jamac, na visão de Bourriaud, estaria entendendo a arte como um espaço privilegiado de experimentações sociais, delimitando pequenos espaços utópicos

de aproximações e convivências entre pessoas, superando assim restrições ou limites sociais. Neste sentido, permite vincular a arte às relações sociais na contemporaneidade:

A arte, por ser da mesma matéria de que são feitos os contatos sociais, ocupa um lugar singular na produção coletiva. Uma obra de arte possui uma qualidade que a diferencia dos outros produtos das atividades humanas: essa qualidade é sua (relativa) transparência social. Uma boa obra de arte sempre pretende mais do que sua mera presença no espaço: ela se abre ao diálogo, à discussão, a essa forma de negociação inter-humana que Marcel Duchamp chamava de “o coeficiente da arte”. (Bourriaud, 2009, p. 57)

Por isso, O Jamac cria uma extensa rede de atividades internas e externas à sua sede, forma uma larga rede de parecerias e contatos e, principalmente, busca atrair os moradores do bairro. O Arte Clube é feito de contatos sociais.

O Jamac configurou-se como espaço dinâmico de convivência, de partilha e de participação, estruturado pelas possibilidades da arte. O mote do Jamac é o mesmo mote da invenção da política, desde os gregos clássicos Platão e Aristóteles até hoje: a busca do bem comum. O Jamac é uma invenção de Mônica Nador para encontrar as pessoas e enfrentar os problemas sociais. Neste sentido, pode-se afirmar que, ao longo do tempo, a artista Mônica Nador vem produzindo uma instituição como uma obra de arte. Por isso, paradoxalmente, o Jamac é uma instituição autoral, obra de uma artista, instituição na qual convergem arte e política; posição individual e participação coletiva; fazer pessoal e práticas sociais; e, ainda, reflexão e trabalho. O Jamac foi pensado demoradamente e está em implantação permanente. Nador o constrói reunindo a racionalidade própria de um projeto e a sensibilidade específica, nascida das mediações surgidas nas suas vidas intelectual e artística. Na criação dessa instituição entra a imaginação, o desejo, o empenho e o esforço necessários para a montagem de uma obra de arte.

Nador e Jamac formam uma relação orgânica, permitindo retomar a ideia de Nietzsche sobre a relação arte-vida, uma vez que a obra Jamac orienta o tipo de vida artística e social de Nador. Lugar de moradia,

de criação, de produção, de ensino e de trabalho. Cabe, neste sentido, trazer o conceito de “estética da existência” de Michel Foucault (1986) uma vez que Nador-Jamac ao reunirem arte e vida reafirmam o cuidado de si e, simultaneamente, o cuidado do outro. No espaço definido por essa relação entre artista e instituição, torna-se possível exercer práticas de liberdade com autonomia e na forma de autogoverno. Além do mais, as práticas ativas originadas nessa relação, a insistente defesa da sua independência por parte de Nador e as atividades artísticas e sociais realizadas no Jamac estão profundamente embasadas nos laços de amizade, como alguns casos de visitantes que se tornam, mais tarde, amigos. Assim, cabe enfatizar o Arte Clube como lugar de capacitação de autogoverno para tratar do relacionamento consigo mesmo e com o outro, na base da amizade, elaborando no seu interior institucional práticas específicas para transformar o modo de ser do sujeito.

No seu avanço pessoal, Mônica Nador experimentou o incômodo de ter compreendido a difícil sociabilidade, uma questão crucial na filosofia política. Diante dos problemas colocados pela vida em sociedade, vários autores buscaram propostas institucionais para reduzir as dificuldades de os homens viverem juntos. A origem dessa difícil sociabilidade são inúmeras – desde o individualismo presente na natureza humana, o surgimento da propriedade privada, a existência de leis injustas até a coerção do Estado e as diferentes desigualdades sociais – entre tantas outras causas. Uma vasta e sólida herança teórica atende a esse problema, numa perspectiva trágica, produzida por pensadores como La Boétie, Hobbes, Rousseau, Nietzsche, Freud e recentemente Barthes, Sloterdijk e Sontag. A insuficiência das instituições estatais para enfrentar problemas sociais, a falta de liberdade, a desigualdade social, o mal-estar na civilização, a dor diante dos outros – são questões postas permanentemente na história das civilizações. Assim, Nador situa-se no interior dessa tradição: como continuar sendo artista diante das desumanas condições sociais? Como a arte pode ajudar a enfrentar as dores dos outros? Como atenuar a difícil sociabilidade tendo como apoio a arte? Nador, numa perspectiva crítica, foi gradativamente elaborando um corpo teórico e uma estratégia institucional para continuar fazendo arte e, simultaneamente, engajar-se num confronto social. O Jamac é fruto de longa reflexão e demorado aprendizado estético. Mas arte e política são esferas

distintas das práticas humana e social. Entretanto, várias vezes se entrecruzam explicitamente. Nesse sentido, Nador e o Jamac vivem enfrentando um sério desafio: locomover-se no paradoxo de fazer arte aproximando-se da política/economia; implantar práticas políticas/econômicas sem subjugar a arte; manter a individualidade do artista no incontrollável ambiente coletivo; sobreviver garantindo a liberdade individual diante das contingências do poder público e do poder econômico; e ensinar, valorizar o processo pedagógico por meio da expressão artística que não necessariamente cumpre um papel educativo. Assim, Nador, como artista insiste na sua liberdade, e como dirigente institucional se encontra nos meandros de um sistema de redes organizacionais públicas e privadas que exige determinados retornos. O Jamac está permanentemente aberto aos conflitos e aos acontecimentos da vida, da política e da economia – é uma obra aberta.

A questão da difícil sociabilidade entendida e levantada por Nador e materializada no Jamac afetou a curadora Lisete Lagnado que a convidou para participar da 27ª Bienal de São Paulo, em 2006, cujo tema foi exatamente “Como viver junto”, inspirado em outro autor preocupado com essa questão, Roland Barthes (2003).

Esse encontro particular entre a artista Nador e a instituição Jamac permitiu a Fabio Cypriano aproximar essa instituição ao conceito de “escultura social”, cunhado por Joseph Beuys: “ESCULTURA SOCIAL: como moldamos e damos forma ao mundo em que vivemos: escultura como um processo evolutivo; Todo mundo artista” (Beuys apud Cypriano, 2014, p. 28). Continuando, Cypriano indica que Mônica Nador

[...] além de seu trabalho de “escultura social”, afinal, mais do que qualquer outro artista no país ela está transformando a paisagem de bairros inteiro, Nador continua expondo em galerias. A diferença é que não se trata mais de sua obra, mas de “autoria compartilhada”. (Cypriano, 2014, p. 32)

Nador, busca o outro para descobri-lo como artista e, assim, torná-lo pedagogicamente autônomo e capaz de enfrentar a difícil sociabilidade. A artista, para chegar ao Jamac, passou por um denso período de formação intelectual e teórico. As leituras realizadas durante os cursos de graduação

e pós-graduação foram marcadas pelos pensamentos e propostas de Celso Furtado, Roberto Schwartz e Paulo Freire. Dos três autores, Nador herdou a postura combativa e a valorização do engajamento político. Dos dois primeiros, Nador assimilou a necessidade de interpretar o Brasil, nas suas especificidades e também a compreensão e a crítica do tipo de desenvolvimento capitalista em andamento na formação social e cultural da sociedade brasileira. De Paulo Freire, Nador recolheu o reconhecimento do valor do processo pedagógico aberto e baseado na liberdade, bem como a proposta do compartilhamento e da participação do outro para construir o conhecimento transformador. Freire incentivou o agir pedagógico, tão caro ao Jamac. Assim, esses três autores e também Sergio Buarque de Holanda e Darcy Ribeiro indicaram para Nador a pertinência de uma perspectiva política para abordar o Brasil e a necessidade de esforços para transformar e estabelecer uma nação.

Adensando o sentido da arte, o Jamac pode ser compreendido como uma máquina de desejo de uma artista, um contraponto aos poderes instituídos na sociedade abrangente e uma forma de fugir juntos, não sozinha, mas em grupo, da sociedade capitalista. Nesse sentido, para Gilles Deleuze:

O poder é precisamente o elemento que passa entre as formas de saber, ou por baixo delas [...] É o que Nietzsche descobriu como operação artista da vontade de potência, a invenção de novas possibilidades de vida [...] Um processo de subjetivação, isto é, uma produção de existência. (Deleuze, 2000, pp. 122-123)

A presença da artista e a forma como o Jamac foi criado e posto em funcionamento o tornam uma obra de arte: local de confluência entre vida e arte; lugar perpassado pelo saber e pelo poder; espaço de encontro entre existência inventada e aglutinação coletiva.

Como uma instituição experimental, o Jamac está em permanente processo de adequação às circunstâncias que o envolve. Está sempre aberto, sempre começando, principalmente porque é dirigido por alguém que mantém as características conflituosas e paradoxais próprias ao artista.

O Arte Clube está inserido no interior de uma rede que foi crescendo gradativamente, composta por moradores, artista, acadêmicos universitários,

sindicalistas, intelectuais, escolas, museus, galerias e instituições estatais, entre outras. Essa rede organizacional torna-se mais complexa à medida que avança a trajetória do Jamac. Nesse sentido, pode-se pensar quatro fases desenvolvidas pela instituição nesses 19 anos.

A primeira fase do Jamac (Associação de Artistas) foi o da implantação, que transcorreu entre 2004 e 2005, quando ele é uma associação de artistas como Lucia Koch, Marcelo Zocchio e Fernando Limberger que juntos com Nador faziam intervenções artísticas nas residências, no comércio do bairro e em espaços abertos da região. Artistas do grafite e acadêmicos da USP e da PUC-SP encontravam-se na sede da instituição que produzia exposições no país e no exterior.

A segunda fase (Organização para a Arte e a Cultura) ocorreu entre 2006 e 2010, marcada de início pela participação de Nador e do Jamac na 27ª Bienal de São Paulo e pelo crescente número de jovens participantes, inclusive a chegada de Thais Scabio, moradora do bairro que dará origem ao Núcleo de Cinema e ampliará os contatos com outros grupos e ativistas na região. Nesse período, o estatuto do Jamac é alterado e Eduardo Brandão seu presidente até então deixa formalmente a instituição. Esse segundo período é também caracterizado pelo início do relacionamento do Jamac com a rede do Serviço Social do Comércio (Sesc), com a Companhia de Desenvolvimento Habitacional Urbano do Estado de São Paulo (CDHU) e com o Centro Cultural da Espanha e pela ampliação dos contatos com acadêmicos da USP, que gera o Café Filosófico, a partir de 2007 e outras exposições. Convém destacar o apreço pelas discussões filosóficas, como atividades do Jamac.

A terceira fase (Instituição Cultural) se inicia a partir de 2010, com o Jamac selecionado como Ponto de Cultura Arte Clube, tornando-se uma entidade reconhecida e apoiada financeira e institucionalmente pelo Ministério da Cultura. Paralelamente continua o apoio da CDHU. Seguem em pleno desenvolvimento as atividades do grupo de cinema, as parcerias com professores da USP, além disso o Café Filosófico se torna Café Jamac, veiculado pela TV WEB Comunitária. Esse atual período é marcado ainda pela implementação de uma estamperia na sede do Jamac, por meio uma parceria com a Secretaria Municipal de Cultura. Acrescenta-se nova feição

ao Jamac, uma oficina semi-industrial de serigrafia que terá novos participantes atraídos pela Escola de Estamparia. O objetivo desse projeto é gerar renda para a autossustentabilidade do aluno e da instituição. Tem início a produção de peças têxteis, nos moldes das cooperativas que reúnem artistas e trabalhadores e arte e tecnologia.

E, uma fase mais recente, quarta e atual, na qual dada as dificuldades de manutenção da instituição e em busca de outros recursos, Nador se reaproxima do sistema de galerias.

Vale lembrar como um bom antecedente a experiência “Unilabor”, cooperativa organizada por Geraldo de Barros, em 1954, também reunindo trabalhadores e artistas, indústria e artesanato, arte e tecnologia, para pensar e produzir mobiliário moderno. Assim como Geraldo de Barros, Mônica Nador também considera a necessidade das transformações das relações de trabalho para fazer avançar a sociedade na direção da melhor igualdade.

Ao se considerar os quatro períodos em conjunto, verifica-se que o Jamac passou de uma associação descentralizada, com vários indivíduos interferindo poeticamente no espaço urbano circundante à sede da instituição para, já na terceira fase, tornar-se uma instituição centralizada por Nador, com ênfase na planta de produção com intenções econômicas e voltada a uma ampla rede institucional. As atividades internas, profícuas e de largo alcance mantêm-se, tornando-se, cada vez mais, complexas e abrangentes.

Em todas essas fases, mesmo que a instituição se solidifique e se amplie, ela é perpassada por diversos conflitos, tensões e problemas que tornam necessário manter sua estrutura em aberto e procurar soluções à medida das possibilidades dadas nos momentos das crises. Esse fato reforça o caráter experimental do Jamac e sua construção como uma obra de arte – no esforço permanente de uma artista. O Jamac está pulsante, na periferia e para além dela. Embora Nador centralize a estrutura do Jamac, constata-se que inúmeras pessoas, parcerias e instituições constroem e colocam em funcionamento o Jardim Miriam Arte Clube. O trabalho compartilhado e a partilha do sensível imprimem sentidos ao andamento do coletivo.

Nessa trajetória, as preocupações educacionais, com a formação e com a capacitação para gerar renda, são valorizadas tendo como motor a

impulsioná-las o potencial da arte. Essa dimensão estética, entretanto, só ganha significado no conjunto da rede de sociabilidade produzida pelo Jamac – e que lhe dá seu sentido de existência e permanência.

Ou como diz Nador “O Jamac é antes de tudo uma obra de gente”.

Não se trata de antiarte ou negação da arte, mas de colocar a arte nos seus termos adequados à época das multidões, como afirma Antonio Negri, nos termos propiciados pela sociedade de controle. O Jamac aponta para uma nova forma de fazer arte na contemporaneidade – fazer arte para si e para cada um, mas nas condições dadas pela sociabilidade, pelo compartilhamento coletivo. A arte ganha novo sentido para Nador se ela for produzida no interior de uma relação social, não mais sozinha, mas juntos, não como um processo isolado, mas num processo social. Não como inspiração, mas como projeto articulado a ser colocado em teste cotidianamente no espaço urbano. Nesse sentido, o Jamac é a instância da potência de uma artista e do poder de uma coletividade, enquanto tentativa e busca insistente de autogoverno, com base em um determinado projeto.

Por isso, o Jardim Miriam Arte Clube deve ser compreendido como síntese das seguintes dimensões existenciais, estéticas e sociais: a produção da biografia de uma artista; a manutenção de referências dadas na própria esfera da arte; o desenvolvimento em diferentes e contraditórias etapas de uma instituição; o esforço para colocar em pé um consistente projeto de transformação social baseado na arte; e o desejo de se aproximar do outro para lhe oferecer novas alternativas na vida.

O Jamac é a constatação de que a arte se faz nas dobras da subjetividade, desde que alicerçada nas relações com o outro, com a matriz trabalho e com a afirmação do valor da educação. Nesse sentido, a arte se realiza nas intersecções do subjetivo com o social, o político e o econômico – aspectos essenciais do ativismo artístico, ou do ativismo.

Referências

- ARISTÓTELES (2015). *Poética*. São Paulo, Editora 34.
- ARTAUD, A. (2003). *Van Gogh : O suicida da sociedade*. Rio de Janeiro, José Olympio, Editorial.
- ASSUNÇÃO, T. (2012). *Cronologia, em Jamac*. São Paulo, Pinacoteca do estado de São Paulo.
- BARTHES, R. (2003). *Como viver junto*. São Paulo, Martins Fontes.
- BOURRIAUD, N. (2009). *Estética relacional*. São Paulo, Martins Fontes.
- CHAIA, M. (2007). *Arte e Política: Situações, em Arte e Política*. Rio de Janeiro, Azougue Editorial.
- CHAIA, M. (2017). *Jamac – A arte entre a autonomia e a instrumentalização, em Jamac – Jardim Miriam Arte Clube*. São Paulo, Editora Centro Cultural da Espanha.
- CYPRIANO, F. (2014). “Mônica Nador e o abandono da arte”. In: FERRARI, S. (org.). *Aspectos da arte contemporânea*. São Paulo, Fapesp, Educ.
- DEBORD, G. (1997). *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro, Contraponto.
- DELEUZE, G. (1999). O ato de criação, entrevista à Folha de S. Paulo [Entrevista]. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 27 jun. 1999.
- DELEUZE, G. (2000). *Conversações*. São Paulo, Editora 34.
- FOUCAULT, M. (1986). *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro, Graal.
- FREITAS, A. (2022). *Arte de Guerrilha: Vanguarda e Conceitualismo no Brasil*. São Paulo, Edusp.
- GARCEZ, J. P. (2019). “A farsa Ianomami (1995) e o revisionismo militar sobre a Amazônia: memória, usos políticos do passado e neocolonização”. Comunicação. In: *X Encontro Regional Sul de História Oral*, UFPR.
- NEGRI, A. (2011). *Art and Multitud*. Londres, Politia Book.
- NIETZSCHE, F. (1992). *O nascimento da tragédia*. São Paulo, Companhia das Letras.
- RANCIÈRE, J. (2005). *A partilha do sensível – Estética e política*. São Paulo, Editora 34.

- RANCIÈRE, J. (1996). *O desentendimento – Política e filosofia*. São Paulo, Editora 34.
- REDE NAMI (2022). *Hackeando o Poder: Táticas de Guerrilha do Sul Global*. Rio de Janeiro, Cobogó.
- RIVITTI, T. (2012). *Pinturas de exteriores, em Mônica Nador*. São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo.
- SLOTERDIJK, P. (1999). *No mesmo barco – Ensaio sobre a hiperpolítica*. São Paulo, Estação Liberdade.
- VÁRIOS AUTORES (2021). *Arte e Ativismo: Antologia*. São Paulo, Editora Masp.

Arte, memória e mídia na obra de Daniel Lima

Marcus Bastos

As artes da mídia ganharam densidade em meio a um entusiasmo com a dimensão tecnológica da cultura. Não por acaso, certas leituras de seus percursos revela uma ausência de preocupações mais políticas. Isto já gerou interpretações que posicionam as artes da mídia entre as vertentes mais alienantes das experiências com linguagem. É um engano, ou pelo menos um entendimento parcial. Entender tecnologia e política como separados não faz sentido, ambos estão entrelaçados, pois toda tecnologia traz embutida um projeto político, algo que alguns pensadores expressaram por meio de conceitos como aparato (Brecht) ou dispositivo (Agamben). Os usos que não ressaltam esse aspecto acabam reféns da tecnologia, repetindo sua lógica em vez de formular usos críticos, como expresso na lógica da caixa-preta flusseriana. Além disso, desde seus primórdios, em experiências de Marcel Duchamp ou Bertolt Brecht, a dimensão política está presente nas experiências com as mídias emergentes¹. A obra do artista brasileiro Daniel Lima representa o ponto mais recente desse percurso, de uma arte que mistura um interesse pelas mídias emergentes e uma atitude política. Antes de refletir mais detidamente sobre alguns exemplos de sua produção, é preciso situar um pouco melhor esse diálogo entre tecnologia e ideologia.

Vilém Flusser formula uma entidade *aparato-operador* que oscila entre a politização e a despolitização da tecnologia. Para ele, essa entidade

1. Ver, a esse respeito, Strategies of Interactivity, de Dieter Daniels, em: https://www.hgb-leipzig.de/daniels/vom-readymade-zum-cyberspace/strategies_of_interactivity.html.

indissociável indica a necessidade de uma nova forma de pensar, na medida em que supera as categorias existentes antes do advento das imagens técnicas. Nesse processo, despolitização e politização tornam-se dois lados da mesma moeda, o que expressa o fundo sempre político dos processos tecnológicos (mesmo quando isso se dá pelo viés da ausência). Despolitizar é um ato político, na medida em que a recusa à participação no comum é ela mesma uma política de apagamento do debate. Flusser aponta um paradoxo que surge no âmbito da tecnologia em que, quanto mais política está à disposição do aparato, mais ele pode se despolitizar:

Se o complexo *aparato-operador* é o lugar onde a história é recodificada em pós-história, se os tecnocratas são vistos como operadores, então *despolitização* e *politização* se tornam dois lados da mesma moeda, os dois lados prostrados entre história e programa. Quanto mais políticos estão à disposição do aparato, mais podem os operadores despolitizar, o que significa que melhores são os programas. Mas isto não é o que alguém pretende se é politicamente comprometido.² (Flusser, 2023, p. 140)

O historiador das artes da mídia alemão Dieter Daniels formula uma compreensão do par tecnologia/ideologia, em seu artigo “Strategies of Interactivity”. No texto, ele parte de uma reflexão sobre a recepção como um tema do modernismo para organizar em categorias as diferentes estratégias de interatividade que surgem ao longo do século 20, numa trajetória que acompanha a forma como diferentes mídias vão participar da cultura, seja o rádio no início do século, seja a internet no final dele. De fato, num exame mais cuidadoso, fica claro que ele não formula um par que se opõe, na medida em que a ideologia faz parte dos usos da tecnologia que lhe interessam (e que vão abrir brechas para o surgimento de experiências emancipatórias com a interatividade). Diferente dos discursos que se formavam em torno das artes

2. “If the apparatus-operator complex is the place where history is recoded into post-history, if the technocrats are seen as operators, then depoliticization and politicization become two sides of the same coin, the two sides standing between history and program. The more politics are at the disposal of the apparatus, the more can the operators depoliticize, which means the better are their programs. But this is not what one intends if one is politically committed” (tradução nossa).

da mídia, no momento em que elas ganhavam impulso ao longo dos anos 1990, Daniels vai propor um olhar para as mídias emergentes com base em um recuo histórico que anula a impressão de novidade e os discursos de ruptura que a cercam, assim como um olhar mais político para o problema da participação. Logo no início de seu artigo, Daniels afirma:

Que a recepção de uma obra de arte requira a participação do espectador prova ser um tema central do Modernismo que emergiu tão cedo quanto nos escritos de Charles Baudelaire. Diante de imagens em seu *Pintor da Vida Moderna*, “o espectador se torna um tradutor, para assim dizer, de uma tradução [...]” Em seu exame de Wagner ele vai ainda adiante: “Na música, assim como na pintura, e mesmo na palavra escrita, que, entretanto, é a mais positiva entre as artes, há sempre um intervalo (uma lacuna), preenchido pela imaginação do ouvinte.” Stéphane Mallarmé formula a conclusão óbvia em seu conceito de escrita criativa. Tão cedo quanto o fim do século dezenove, ele antecipou a ideia de arte processual, que em meados do século vinte então se torna uma plataforma da vanguarda como uma “obra de arte aberta”.³ (Daniels, s/d, s/n)

O problema da participação e da obra aberta podem assumir um recorte menos formal quando são pensados como práticas de emancipação do público. O problema da emancipação se delineia com base nos pensamentos críticos ao capitalismo que surgem no final do século 19, portanto, há uma coincidência temporal com o problema da participação na esfera da linguagem, conforme localizado por Daniels baseado em Baudelaire. Oferecer ao receptor a possibilidade de ocupar um espaço crítico, que completa os sentidos da obra, é um gesto de emancipação. Essa é outra dimensão

3. “That the reception of a work of art requires the viewer’s participation proves to be a leitmotif of Modernism that emerged as early as in Charles Baudelaire’s writings. Faced with the images in his *Painter of Modern Life*, “the spectator becomes the translator, so to speak, of a translation [...]” In his examination of Wagner he goes even further: “In music, as in painting, and even in the written word, which, nevertheless, is the most positive among the arts, there is always a gap (a lacuna), bridged by the imagination of the listener.” Stéphane Mallarmé formulates the obvious conclusion in his concept of creative reading. As early as the end of the nineteenth century, he anticipated the idea of processual art with permutative, aleatory elements, which in the mid-twentieth century then became a platform of the avant-garde as an »open work of art (tradução nossa).

que se relaciona com as propostas de Daniel Lima, na medida em que o gesto emancipatório é algo marcante em suas obras, apesar de – e significativamente, quando pensamos em tecnologia e ideologia – nem sempre explorarem a dimensão interativa de um ponto de vista meramente operacional. Essa complexidade na obra de Lima é importante, pois o caminho que vai levar aos processos interativos, às vezes, acaba restrito a seus aspectos mais formais. Daniels vai reconhecer esse dilema ao opor tecnologia e ideologia, sistemas abertos e sistemas fechados. Para ele, isso remonta aos anos 1930:

Na discussão atual sobre interatividade, as questões a respeito da ideologia social do relacionamento humano-humano baseado em mídia se sobre põe àquelas a respeito da viabilidade tecnológica da conexão homem-máquina. As raízes destes dois campos de sentido voltam ao período antes da emergência da concepção de hoje de interatividade. Eles podem ser rastreados nos anos 1930s e podem ser ilustrados usando duas posições que não poderiam ser mais contraditórias: a de Bertolt Brecht e a de Alan Turing. Em 1932, Brecht reivindicou o seguinte: “Mude este aparato [o rádio] de distribuição para comunicação [...] Ao submeter sugestões sempre persistentes, incessantes, para o uso aperfeiçoado do aparato para o público geral, nós temos que abalar as fundações sociais do aparato, que desacreditar seu uso para o benefício de poucos.” Enquanto a composição de Cage apenas muda a forma de recepção do rádio sem intervir no sistema da mídia de massa, duas décadas antes disso, a abordagem de Brecht vai em frente e mapeia um papel ativo dos ouvintes como uma utopia política que também inclui o lado transmissor da mídia. Em 1929, com sua peça radiofônica *De Flug der Lindberghs* (O voo de Lindbergh) Brecht tentou traduzir sua ideia em prática. Mas porque a rádio alemã não foi receptiva ao conceito da participação do ouvinte, sua ideia não foi concretizada em uma transmissão de rádio, mas apenas demonstrada numa produção de Brecht para o palco.⁴ (Daniels, s/d, s/n)

4. “In the current discussion on interactivity, the issues regarding the social ideology of a media-based human-human relationship overlap those regarding the technological feasibility of the human-machine connection. The roots of these two fields of meaning go back to a period way before the emergence of today’s concept of interactivity. They can be traced back to the 1930s and may be illustrated using two positions that could not be any more contradictory: Bertolt Brecht’s and Alan Turing’s. In 1932, Brecht called for the following: “Change this apparatus [the radio]

Artistas como Brecht e Lima exploram a dimensão da presença ativa do público em função do interesse político que esse gesto emancipatório permite. Em suas obras, as capacidades das mídias que utilizam (o rádio como aparato de comunicação, na utopia não realizada brechtiana; a realidade virtual com fórum de debate, nas experiências de Lima) ganham um sentido particular, vinculado à potência de transformar em sujeito aquele que está diante do dispositivo. Não se trata de apertar botões ou ativar sensores, mas de construir um espaço de fruição em que há um olhar mútuo: obra e público em interface, a favor de uma atitude crítica em relação à sociedade.

Esse olhar mútuo é um elemento importante na obra de Daniel Lima, mais do que a dimensão tecnológica que surge quando o aparato mascara sua dimensão política. A obra de Lima anda na contramão desse mascarar e revela o laço indissociável entre tecnologia e ideologia. Um exemplo é *Palavras Cruzadas*, de 2018. A obra foi montada pela primeira vez como uma videoinstalação no Sesc Vila Mariana e depois transformada em um ambiente de Realidade Virtual (também houve uma itinerância da obra no SESC Sorocaba, em 2019). Em ambos, há um dispositivo semelhante, que Lima chama de “ético-tecnológico” (Lima, 2023, p. 288): um círculo com imagens de pessoas paradas em pé olhando o interator em um fundo negro

*over from distribution to communication [...] By submitting ever persistent, incessant suggestions for the improved use of the apparatus for the general public, we have to rock the social foundations of this apparatus, to discredit its use for the benefit of a few.” [10] While Cage’s composition only changes the reception form of the radio without intervening in the system of the mass medium, two decades prior to that, Brecht’s approach goes all out and maps out an active role by the listeners as a political utopia that also includes the transmitter side of the medium. In 1929, with his radio play *Der Flug der Lindberghs* (*The Flight of the Lindberghs*) (Fig. 1) Brecht attempted to translate this idea into practice. But because German radio was unreceptive to the concept of listener participation, his idea was not realized in a radio broadcast but only demonstrated in a stage production by Brecht” (tradução nossa).*

A peça de Brecht que teve por título original *O voo de Lindebergh* foi alterada, em sua versão definitiva, para *O voo sobre o oceano*. O motivo para a mudança é que o aviador Charles Lindbergh, em quem a peça foi inspirada, aderiu ao nazismo e por este motivo Brecht alterou seu texto para suprimir o seu nome. Trata-se de uma informação importante para respeitar o desejo do dramaturgo, que infelizmente o artigo de Dieter Daniels não levou em conta.

que sugere o infinito, funciona como um convite ao diálogo quando o interator chega diante de uma pessoa e olha para ela, iniciando uma fala gravada em vídeo.

Há muitas dimensões nesse dispositivo que, num primeiro contato, pode parecer simples. Primeiro, há a dimensão da circularidade, resultante da opção do artista por montar um ambiente circular em sua instalação. O círculo é uma figura que tende ao infinito, pois a linha que o constitui gira sobre si mesma, produzindo um efeito de eterno retorno. Em *O eterno retorno do mesmo*, “a concepção básica de Zarathustra”, Scarlett Marton recupera o sentido nietzschiano do “círculo enquanto infinita repetição de todas as coisas” (Marton, 2016, s/n). Portanto, a opção pela disposição circular implica um entendimento dos personagens como vetores de uma expansão. Cada vídeo e seu conjunto tendem ao infinito, do ponto de vista simbólico. Mas não se trata de um infinito no sentido estrito, e sim de uma virtualidade que se propaga na medida de sua circularidade, e na extensão das durações que compõem os diferentes depoimentos existentes na instalação.

Isso também se relaciona com um aspecto mais imediato da obra, sua duração de 120 minutos. Esta é a duração de um longa-metragem. Em termos de instalação, uma duração mais longa extrapola o tempo de visitação mais habitual de obras do tipo, o que do ponto de vista da percepção do tempo pode sugerir essa expansão que os personagens simbolicamente sugerem. A duração de *Palavras Cruzadas* pode ser pensada no contexto de uma relação entre o filme e a instalação. O filme tem um formato linear. Como disse Godard, filmes têm começo, meio e fim, mesmo que não necessariamente nessa ordem. Instalações não têm começo, meio e fim, ainda mais quando dispostas em formato circular. Assim, em vez da duração vetorizada na linha do tempo que o filme sugere, *Palavras Cruzadas* explora uma temporalidade circular. O ciclo é uma espécie de pulsão que reverbera. Há uma diferença entre a reta (o cinema) e o círculo (a instalação), que pode ser pensado como uma infinidade de lacunas, para recuperar a expressão de Deleuze em *A Dobra. Leibniz e o barroco*:

O número irracional implica a queda de um arco de círculo sobre a linha reta dos pontos racionais e denuncia esta última como um falso infinito, como um simples indefinido que implica uma infinidade de lacunas; eis porque o contínuo é um labirinto e não pode ser representado por uma linha reta, devendo a reta estar sempre entremeada de curvaturas. (Deleuze, 1991, p. 36)

A segunda dimensão é a dimensão polifônica⁵. Ao se constituir como um espaço de encontros entre diferentes vozes que representam uma miríade de grupos minorizados pela norma social⁶, (indígenas, quilombolas, sem teto, mães de maio, pessoas em situação prisional, etc.), o ambiente construído por Lima se oferece como um espaço do debate. O próprio artista chama o ambiente de “alfabetizador”, em referência a Paulo Freire: “um ambiente onde todos os elementos ao redor ajudam no processo de aprendizado” (Lima, 2023, p. 288). Essa trama de vozes está relacionada à dimensão da circularidade, na medida em que a disposição proposta estimula uma navegação pelos diferentes discursos que compõe a obra. *Palavras cruzadas* é, neste sentido, um dispositivo voltado para o adensamento do diálogo, que acontece de duas formas: i) o diálogo entre os diferentes depoimentos disponíveis na obra; e ii) o diálogo entre cada depoimento e o interator.

5. O conceito de polifonia foi desenvolvido por Bakhtin, conforme explicam Vera Lúcia Pires e Fátima Andréia Tamanini-Adames: “O filósofo da linguagem, Mikhail Mikhailovich Bakhtin (1895-1975), na década de vinte do último século, lançou a ideia de polifonia, empregando o conceito na análise da ficção dostoievskiana e sugerindo que a mesma colocava em jogo uma multiplicidade de vozes ideologicamente distintas, as quais resistiam ao discurso autoral. Bakhtin estendeu o conceito a todo gênero romance, no qual, para o filósofo da linguagem, ora se orquestram, ora se digladiam linguagens sociais que se impõem ao autor do romance como expressão da diversidade social que este quer representar na sua escrita. Assim, para Bakhtin, a polifonia é parte essencial de toda enunciação, já que em um mesmo texto ocorrem diferentes vozes que se expressam, e que todo discurso é formado por diversos discursos” (Pires e Tamanini-Adames, 2010, p. 66).

6. Em sua tese de Doutorado, Lima defende que esses grupos não são minorias, mas grupos minorizados pela norma social, numa diferença importante, pois sinaliza para a violência implícita na forma como certos grupos são tratados pelos setores dominantes da sociedade. Cf. Lima (2023, p. 284.).

A polifonia constrói-se na obra pelo entrelaçamento de lugares de fala que entram em contato à medida que o interator navega pela obra. Essa multiplicidade de vozes tem um sentido importante, na medida em que articulam falas de segmentos da sociedade muitas vezes impedidos de uma circulação simbólica mais ampla. A obra de Lima é uma plataforma em que essas vozes se encontram. Esse aspecto de *Palavras Cruzadas* a aproxima do documentário performático. Conforme Bill Nichols, “pelo mundo representado nos documentários performáticos, espalham-se tons evocativos e nuances expressivas, que constantemente nos lembram de que o mundo é mais do que a soma das evidências visíveis que deduzimos dele” (Nichols, 2005, p. 173). A instalação de Lima explora essas nuances expressivas resultantes de uma delicadeza na coleta dos depoimentos. Em vez de construir uma relação jornalística na relação com os outros, a forma como os depoimentos são introduzidos na obra implicam uma relação efetiva de alteridade, um mergulho de eus e outros em eus e outros. Como o próprio artista afirma, são vozes “empoderadas pela coletividade, com capacidade de transformar lugares de saber e poder no mundo contemporâneo” (Lima, 2023, p. 284).

A terceira dimensão é a dimensão do discurso contra-hegemônico. O discurso contra-hegemônico corresponde à maior parte “das práticas de vida e de conhecimento no interior do sistema mundial” (Zilio et al., 2012, s/n). Ele é o discurso dos grupos contra-hegemônicos, que podem ser organizações formais, coletivos informais e toda uma diversidade de agrupamentos que se articulam em torno de políticas de questionamento e busca de alternativas ao poder dominante. Em *Organizações contra-hegemônicas e a possibilidade da redescoberta da política na modernidade: uma contribuição a partir de Hannah Arendt*, Zilio et al. afirmam:

Entende-se por organização contra-hegemônica as práticas de resistência aos discursos de gestão dominantes que buscam contestar e escapar à disciplina da ordem do sistema capitalista (Sullivan, Spicer e Böhm, 2011), ou seja, uma organização como meio para a efetivação de projetos políticos (Misoczky, Flores e Moraes, 2010), a qual pode ser representada por movimentos sociais como sujeitos políticos coletivos (Spicer e Böhm, 2007; Misoczky, Flores e Moraes 2010). O caráter contra-hegemônico dessas organizações se destaca numa conjuntura em que

o discurso gerencialista é a abordagem dominante não só nos estudos organizacionais, mas que também invade cada vez mais todas as esferas da vida humana associada (Chanlat, 1999; Parker, 2002; Ramos, 1989). Segundo Dussel (2005 apud Misoczky, 2010), alguns traços dessa organização seriam: a formulação de uma vontade democrática participativa horizontal em todos os níveis e a centralidade da educação na produção, reprodução e desenvolvimento da vida humana feliz em uma comunidade política sem discriminações. De acordo com Misoczky (2010), essa definição de organização encaminha os estudos organizacionais para uma atividade teórica comprometida com a transformação da realidade; uma atividade crítica que toma como referência a possibilidade do desenvolvimento da vida humana em geral e, como sua condição, a possibilidade da produção e reprodução da vida dos mais afetados pelo sistema. (Zilio et al., 2012, s/n)

Como já foi dito, *Palavras Cruzadas* reúne as vozes de diferentes grupos minorizados. Mas a forma como a instalação articula essas vozes resulta em um dispositivo que questiona os discursos estabelecidos sobre o estado das coisas. A obra é um painel desses discursos, formando uma tessitura de vozes que propõe alternativas ao estado das coisas. O artista considera o trabalho como um “gesto de resistência” (Lima, 2023, p. 288) à ascensão da extrema direita na política partidária brasileira. Além disso, a obra é um debate do contemporâneo, num momento em que questões como raça, gênero, etnia e colonização estão no centro de uma arena de reformulação de visões de mundo. Por isso, *Palavras Cruzadas* é um mosaico dessas novas formas de abordar a diversidade dos modos de viver.

O discurso contra-hegemônico é um vetor estruturante da produção de Daniel Lima, desde o princípio. Seria possível citar muitos exemplos, e voltaremos a essa questão adiante, ao falar de *Terra de Gigantes*, mas por ora vale recuperar *Blitz*, de 2002. Na obra, o artista pede que o oficial em comando tire uma foto dele ao lado de oficiais de polícia. Ele afirma:

Neste sentido criei, em 2002, a performance Blitz. A ideia era que eu pudesse fazer uma blitz em uma unidade policial de patrulha metropolitana, que eu pudesse inverter a relação de autoridade e, que pela primeira vez, eu pudesse apontar uma arma para o policial e falar: “Agora é a minha vez”. A câmera era a minha arma. (Lima, 2023, p. 93)

Essa inversão de lugares é um princípio constante na produção do artista. Encontrar o olhar do outro (mesmo que esse outro seja o próprio artista, em performance de si) e permitir que o público tome contato com suas complexidades é um gesto recorrente na obra de Lima. Mas não se trata de qualquer outro, e sim desses grupos minorizados, que percorrem sua obra como um povoar de dissidências. *Blitz* é a única obra em que o outro não é um grupo de empatia do artista, mas um antagonista. Nas demais obras de Lima, o diálogo com o outro acontece pelo viés dos elos de afinidade, estabelecendo uma grande rede, tecida por um jogo de alteridades.

Qualquer que seja a explicação para essa inversão de olhar nesta obra, em *Blitz*, há um atrito com o poder estabelecido, fazendo da foto quase neutra uma parte do discurso contra-hegemônico. Se as alteridades na obra de Lima acontecem por elos de afinidade, essa dimensão do discurso contra-hegemônico em *Blitz* implica um contraponto. Na obra, esse contraponto é mais contundente, desvelado pela chave da ironia. O discurso contra-hegemônico acontece pela chave do afastamento e do embate. Ele se mantém distante dos centros de poder, emanando um contrapoder. Um contra-hegemônico que estabelece um enfrentamento do poder dominante, procurando abrir frestas na espessura das coisas.

A quarta dimensão de *Palavras Cruzadas* é a dimensão do olhar mútuo já mencionada mais no início deste capítulo. Esse espectro do olhar mútuo acontece na obra em duas dimensões e isto é uma das operações centrais em suas formas de aproximação entre ideologia e tecnologia. O dispositivo que organiza a obra é um gesto interativo que ativa o diálogo. A interatividade nem sempre acontece por esse viés de intersubjetividade, mas o intersubjetivo é o modo mais potente do interativo. Ir além do mero gesto tecnológico e encontrar no intercâmbio entre usuários, ou entre usuário e obra, uma centelha de troca significativa.

O uso de sensores é um procedimento comum nas poéticas tecnológicas, e muitas vezes isso acontece de maneira mais formal. O ligar e desligar que o sensor permite, o agenciamento que ele dispara pode ter muitos sentidos. As diferentes dimensões da interatividade nem sempre passam por esse olhar mútuo. Mas há um tipo particular de interatividade que acontece nessa chave, algo que Brecht definiu como a dimensão da

comunicação, em seu famoso texto “O rádio como um aparato de comunicação”. Essa dimensão comunicacional acontece à medida que o gesto interativo permite uma troca efetiva, e não uma mera interface entre duas coisas. Essa é a diferença entre a interação meramente reativa e a interação mútua, conforme proposto por Arlindo Machado e desenvolvido de forma mais ampla por Alex Primo (Primo, 2000).

Esse olhar mútuo acontece em *Palavras Cruzadas* não apenas pelo recurso interativo, mas também pela frontalidade do enquadramento. Ao colocar os personagens em poses frontais, a instalação estimula um contato face a face, como num diálogo olhos nos olhos. Aliado à escala 1:1, esse recurso do estar diante do outro duplica o gesto interativo. É ele que instala a dimensão intersubjetiva mencionada anteriormente. Existe uma espécie de neutralidade nesse enquadramento frontal, em que não há qualquer tipo de ângulo da câmera percebido pelo espectador. Essa frontalidade estimula uma atenção dupla: ao que caracteriza visualmente o personagem e ao que ele diz. Trata-se de um modo de filmar que reconstitui o estar em conversação. Lima ressalta essa dimensão ao mencionar um lugar de escuta que se instaura em sua obra:

Mais do que lugar de fala aqui se instaura o lugar de escuta, de recepção ao outro. De olhar 1:1 com o outro, como virtualidade atemporal e ao mesmo tempo histórica. Linhas que se espalham daqui para outras coletividades, para outros modos de vida e para outros pertencimentos. Terreiro espírito do nosso tempo. Que toda voz silencie, que a escuta possa ser substância. (Lima, 2023, p. 287)

O olhar mútuo também é um procedimento recorrente na obra de Lima. Um exemplo significativo é *Coluna Laser II – Opostos*. A obra ligou através de dois lasers posicionados em posição oposta, o Instituto Tomie Othake, no bairro de Pinheiros, na Zona Oeste de São Paulo, e a Escola Estadual Profa. Etelvina de Goés Marcucci, em Paraisópolis, Zona Sul da cidade. Ao estabelecer essa ligação, conecta lugares de situações sociais e econômicas bastante diferentes entre si, aproximando distâncias e desigualdades. Nessa obra, o olhar mútuo não acontece na relação entre público que se coloca em diálogo com os personagens da obra, mas pela aproximação

simbólica entre contextos contrastantes. O olhar de um para o outro acontece pela chave do avizinhamento remoto, em que um elemento imaterial transpõe barreiras físicas que impedem a convivência entre bairros que além de distantes têm perfis demográficos opostos.

No caso de *Coluna Laser II – Opostos*, o olhar mútuo ganha outro sentido, pois não se trata de uma mirada direta, como acontece em *Palavras Cruzadas*. Na obra, o olhar acontece de forma indireta. Colocar dois bairros em contato implica estimular um entendimento de seus contextos, para além do que a cidade consolida. O olhar, nesse caso, é um procedimento de compreensão ampla de certas situações urbanas. Há um olhar para a cidade e um olhar da cidade para aspectos dela mesma. A reciprocidade que se estabelece, um pouco como em *Blitz*, também não é da ordem das afinidades. Mas ela também não é da ordem do atrito explícito, pois o tipo de diferença que se instala entre os dois bairros em jogo é mais da ordem da desigualdade do que do confronto.

Esse olhar mútuo pode ser pensamento pela chave dos processos de mediação. Isso leva a outra reflexão importante para entender a obra de Lima, a respeito do conceito de mídia propriamente dito. O conceito de mídia é um dos conceitos mais debatidos ao longo dos séculos 20 e 21, na medida em que ambos são momentos da história em que os processos de mediação assumem uma posição central (especialmente os processos de mediação que envolvem tecnologias complexas, desde o surgimento do telégrafo à popularização das redes sociais). Em seu livro *Communicology*, Flusser identifica esse olhar mútuo no âmbito da relação entre os homens e certas tecnologias que surgem a partir do século 19, que podemos considerar as mídias técnicas⁷: “Estes complexos (por exemplo, foto-câmera-fotógrafo ou sistema de transmissão de TV-operador de TV) estabelecem uma nova

7. O conceito de mídia já implica um processo artificial e, portanto, técnico. Ou seja, todo processo em que há a mediação de símbolos, sejam eles sonoros, visuais ou escritos, implica um processo, em certa medida, técnico. Por isso, dizer que as mídias que surgem a partir do século 19 podem ser chamadas de mídias técnicas tem algo de impreciso. Todavia, em paralelismo ao termo imagem técnica, que se consagrou para falar de um tipo de imagem que é mediado por dispositivos que recriam automaticamente os elementos diante de uma lente, é possível pensar em mídias técnicas como aquelas que são transmitidas por meio de dispositivos complexos,

forma de relacionamento entre ferramenta e homem: não mais a ferramenta serve o humano, ou o humano serve a ferramenta, mas ambos funcionam um para o outro”⁸ (Flusser, 2023, p. 4). Essa relação de reciprocidade entre dispositivo e operador – que, no livro de Flusser, antecipa a entidade aparato-operador citado no início deste capítulo, e que ele vai definir mais adiante no texto – está próxima daquilo que antes foi referido como o conceito de comunicação para Brecht. Na medida em que essa entidade em que a mídia não serve ao homem, e vice-versa, surge na história da cultura, os processos de mediação revelam-se como processos que extrapolam a dimensão da transmissão de informação e se mostram como processos de agenciamento coletivo. Nesse sentido, é possível pensar a obra de Daniel Lima como um exemplo bastante contemporâneo dos novos modos de mediação que surgem ao longo dos séculos 20 e 21. Esses novos processos de mediação promovem uma mudança da cultura de massa para uma cultura mais pulverizada e reticular, ainda que o potencial dialógico desses novos processos de mediação tenha infelizmente se neutralizado diante de um domínio de grandes corporações nos ambientes das redes, além de um crescimento assustador de posturas política ultraconservadoras em diferentes partes do mundo.

A obra de Daniel Lima se encontra entre os exemplos de alternativas produtivas a esse cenário desolador. Ao aproximar aspectos de ideologia e tecnologia em dispositivos que combinam polifonia, discurso contra-hegemonico e olhares mútuos, o artista promove formas de crítica a essa dimensão mais corporativa e conservadora da cultura contemporânea e estabelece um conjunto de proposições complexas que dão continuidade às experiências mais políticas das poéticas tecnológicas. A obra de Lima não é uma alternativa que surge como resposta a esse contexto, pois ele já trabalhava nesse registro antes mesmo de ele se consolidar. Sua produção tem início

como o telégrafo, o rádio, a televisão ou o computador. Na falta de um termo mais preciso, que dê conta de distinguir esse tipo de mediação mais complexo da artificialidade intrínseca a qualquer processo de mediação, o termo “mídia técnica” parece suficiente.

8. *“Those complexes (for example, photo-camera-photographer or TV broadcasting system-television operator) establish a new form of relation between tool and human: no longer the tool serves the human, or the human serves the tool, but both function for each other”* (tradução nossa).

num momento em que a cultura em rede, e a cultura de forma geral, vivia um momento mais utópico, e sua produção fez parte de uma conjuntura de discursos de diversidade que se articulou em torno das possibilidades que foram surgindo no campo das linguagens a partir dos anos 2000.

Por esse motivo, é curioso como um aspecto pouco evidente do trabalho pode ser entendido com base em uma chave de interpretação específica dos processos de mediação. Trata-se da dimensão da memória. Especialmente em obras como *Palavras Cruzadas* e *Terra de Gigantes*, que tem uma dimensão documental, é possível pensar a obra de Daniel Lima como um dispositivo de memória. O discurso dos grupos minorizados passa a ser preservado em um ambiente que permite resgatar suas posturas e posições. Trata-se de uma memória do presente, mas esse caráter de um acervo de pontos de vista a respeito de determinados temas define essas duas obras.

Flusser considera a memória um aspecto dos processos de comunicação e reflete a respeito de como as tecnologias digitais mudaram as formas de armazenamento e, portanto, os processos de memória. É nesse sentido que a obra de Daniel Lima se aproxima do tema da memória. Com base no entendimento de que os mecanismos de memória mudaram de estatuto com o digital. Foi bastante comum o entendimento de que as tecnologias de realidade virtual eram palácios da memória. A ideia de que navegar por um ambiente virtual implica um recurso mnemônico circulou de forma ampla nos primeiros debates sobre mídias digitais. Essa memória tangível e especializada é exatamente o que se faz presente em *Palavras Cruzadas* e *Terra de Gigantes*. Mas quais os sentidos da memória no âmbito da comunicação? Flusser afirma que:

A palavra-chave neste nosso comprometimento com a comunicação é memória, tanto no sentido formal de armazenamento de informação (como se tornou comum através dos computadores) quanto no sentido existencial e imortalidade (como usado se dizemos que uma pessoa morta vive na memória dos outros). Claro, os dois significados da palavra memória são um e o mesmo: Mozart é imortal porque algo da informação que ele criou está armazenado em nossas memórias, e desde que o Serviço Interno de Recuperação foi computadorizado e agora armazena alguma informação a nosso respeito, nós nos tornamos todos, de alguma

forma, imortais. Nós estamos, todos nós, comprometidos com a comunicação porque nós não queremos morrer e não queremos que aqueles que amamos morram, e a única forma de imortalidade acessível para nós é ser armazenado nas memórias dos outros. Nós estamos comprometidos com a comunicação porque nós queremos ser lembrados, e pela mesma toada, nos tornamos memórias para os outros. Portanto, pode ser dito que se comunicar é criar informação para ser armazenada em memória de forma a se tornar memorável e não morrer completamente. Resumindo, a comunicação aparece como o artifício que faz memórias, armazena informação adquirida, sobre nós (e, portanto, nos faz, em certo sentido, imortais).⁹ (Flusser, 2023, p. 12)

O armazenamento de informação e a possibilidade de imortalidade são aspectos de obras como *Palavras Cruzadas* e *Terra de Gigantes*. Ambas funcionam como bancos de dados audiovisuais, em que em vez das várias cenas resultarem em uma sequência há uma leitura não linear dos conteúdos disponíveis. Isso é uma característica da navegação¹⁰, que permite o trânsito por

9. “The keyword in this commitment of ours to communication is memory, both in the formal sense of store of information (as it has become familiar through computers) and in the existential sense of immortality (as it is used if we say that a dead person lives on in the memory of others). Of course, the two meanings of the word memory are one and the same: Mozart is immortal because some of the information he created is stored in our memories, and ever since the Internal Revenue Service has been computerized and now stores some information concerning us, we have all become, to some extent, immortal. We are, all of us, committed to communication because we do not want to die and do not want those we love to die, and the only form of immortality accessible to us is to be stored away in the memory of others. We are committed to communication because we want to be remembered, and by the same token, we become memories for others. Thus it may be said that to communicate is to create information to be stored away in memories so as to become memorable and not to die altogether. In short, communication appears as the artifice that makes memories, stores for acquired information, about us (and thus make us, in a sense, immortal)” (tradução nossa).

10. Apesar de *Terra de Gigantes* ter um formato instalativo, o artista manifestou o desejo de transformar a exposição em um ambiente de realidade virtual, no mesmo processo em que ele fez com *Palavras Cruzadas*, em que houve primeiro uma intervenção no espaço físico e depois a transformação em VR. Mas, mesmo no ambiente físico, o formato instalativo sugere um percurso que pode ser entendido como navegação. Em *Aesthetics of the Installation Art*,

um determinado conteúdo com base em uma lógica de escolha arbitrária. Diferente de um filme, que toma partida sobre a relação entre uma cena e outra com base na edição, na navegação, o usuário tem a liberdade de estabelecer suas próprias relações. É o mesmo mecanismo do pensamento, que opera de forma relacional. O pensamento é o presente da memória, a memória é o arquivo do pensamento.

Terra de Gigantes é o arquivo de um conjunto de pensamentos sobre o aspecto mais contundente do contemporâneo. Apesar da polarização e da ascensão da extrema direita ao redor do mundo, o mundo tem passado por uma fase de maior inclusão dos discursos da diferença, que avança em uma série de reconfigurações dos modos de pensar gênero, raça e etnia em curso desde o Maio de 1968 (entendido como momento disparador de um pensamento da multiplicidade que foi ganhando tração, complexidade e amplitude conforme os anos foram passando). Do Maio de 1968 às Zonas de Ação Temporárias (TAZ), há uma passagem do ativismo que implica um aumento da diversidade. A obra de Daniel Lima, da mesma forma que implica um desdobramento recente dos diálogos entre tecnologia e ideologia que Daniel identifica em Duchamp e Brecht, também é um desdobramento recente desses impulsos de ativação das diferenças.

Sem em *Palavras Cruzadas* o dispositivo de navegação que organiza a obra é a circularidade, em *Terra de Gigantes* a navegação se dá pelo percurso. A obra, inspirada nos brinquedos de parque de diversão do tipo *dark rides*, sugere um caminho de fruição dos conteúdos disponíveis, construindo uma narrativa resultante do deslocamento do visitante pela exposição. Mas, apesar

Juliane Rebentisch discute como o movimento do olhar pelo ambiente instalativo implica a construção de um percurso em que o espectador organiza a fruição da obra. A instalação tem um elemento participativo que antecipa a interatividade técnica, na medida em que se apresenta como um ambiente em que o visitante faz escolhas. Não há um ponto de vista único, como num quadro, mas, sim, uma multiplicidade de possibilidades. Em *Terra de Gigantes*, isto é potencializado pelo ambiente escuro e pelos vários caminhos em que é possível passar de uma interação à outra da exposição. Pensando nesses dois aspectos, o plano do artista de transformar a exposição em VR e o caráter navegacional da instalação, é que este texto trata de *Palavras Cruzadas* e *Terra de Gigantes* como ambientes a serem navegados, pois mesmo nas versões em ambiente físico isto é um dado concreto da obra.

de existir um percurso previsto e uma organização do espaço em torno desse deslocamento, a disposição das obras no espaço sugere mais de um percurso possível. Isso é uma característica típica da espacialização. A montagem de telas no espaço pressupõe uma ruptura com o ponto de vista único da tela de cinema e supõe uma multiplicidade no olhar. Assim, a configuração de *Terra de Gigantes* é coerente com seu discurso. Trata-se de uma exposição em que o múltiplo se instala tanto pela convivência dos diferentes discursos (ligados a etnia, gênero e raça) quanto pela convivência de diferentes telas no espaço. Isso é uma consequência da montagem espacial, que segundo Lev Manovich inaugura uma lógica de coexistência entre elementos, explicando que a montagem espacial funciona com a mesma lógica que a memória, ao passo que o cinema na tela funcionava pela lógica da percepção.

A lógica da substituição, característica do cinema, é substituída pela lógica da adição e coexistência. O tempo se torna espacializado, distribuído pela superfície da tela. Na montagem espacial, nada é potencialmente esquecido, nada é apagado. Assim como usamos computadores para acumular infinitos textos, mensagens, notas e informação, e assim como uma pessoa, ao longo da vida, acumula mais e mais memórias, com o passado lentamente adquirindo mais peso que o futuro, a montagem espacial pode acumular eventos e imagens conforme progride sua narrativa. Em contraste com a tela de cinema, que primariamente funcionou como um registro da percepção, aqui a tela do computador funciona como um registro da memória.¹¹ (Manovich, 2022, p. 272)

Além do recurso ao percurso, que difere *Terra de Gigantes* de *Palavras Cruzadas*, as demais características da exposição a aproxima da obra analisada

11. “The logic of replacement, characteristic of cinema, gives way to the logic of addition and co-existence. Time becomes spatialized, distributed over the surface of the screen. In spatial montage, nothing is potentially forgotten, nothing is erased. Just as we use computers to accumulate endless texts, messages, notes and data, and just as a person, going through life, accumulates more and more memories, with the past slowly acquiring more weight than the future, spatial montage can accumulate events and images as it progresses through its narrative. In contrast to cinema’s screen, which primarily functioned as a record of perception, here computer screen functions as a record of memory” (tradução nossa).

anteriormente. *Terra de Gigantes* também explora uma lógica de polifonia, discurso contra-hegemônico e olhares mútuos. Ao colocar em diálogo Katú Mirim, uma rapper indígena paulista, Davi Kopenawa, uma liderança yanomami, o coletivo de atores e atrizes negros Legítima Defesa, Naruna Costa, atriz, cantora e diretora, Jota Mombaça, artista performer, Jonathan Neguebites, dançarino de passinho carioca, Daiara Tukano e Denilson Baniwa, artista da cena de arte indígena contemporânea brasileira, *Terra de Gigantes* estipula um diálogo complexo, articulando vozes de diferentes que representam uma multiplicidade de modos de estar no mundo.

A polifonia proposta por Daniel Lima implica um dado de contemporaneidade, na medida em que situa sua exposição num campo de articulações ligado aos debates mais atuais no âmbito das políticas de identidade. Ao se referir à passagem do Maio de 1968 ao TAZ, como este capítulo o fez anteriormente, fica implícito uma passagem à micropolítica e às políticas de identidade. Esse é o caminho dos ativismos em sua passagem para o contemporâneo. *Terra de Gigantes* está em interface com esses processos, na medida em que dá visibilidade, de forma sensível, a diferentes discursos de inclusão da diferença. A polifonia, na exposição, é um aspecto das memórias que ela movimenta. O psicanalista Bion criou o termo memória do futuro, invertendo a ordem dos acontecimentos do lembrar. Isso mostra que é possível fazer as memórias transitarem em diferentes temporalidades e, como já foi dito, Daniel Lima explora as memórias do presente. Além disso, suas obras e exposições de teor polifônico tem o potencial de se transformar em arquivos. Uma memória da diversidade.

O discurso contra-hegemônico, em *Terra de Gigantes*, explora elementos de raça, gênero e etnia. Não se trata de um discurso explícito, mas de uma circulação de um sensível alternativo aos discursos dominantes. Em vez de oposição direta às políticas dominantes, são vibrações que irradiam outras relações possíveis. Diferente de um documentário, *Terra de Gigantes* explora a dimensão mais poética e aberta dos discursos que reúne, situando-se num interstício entre exposição e obra. Assim, também, resulta em um discurso contra-hegemônico mais sutil, não pela ausência de alteridade, mas pela articulação de linguagem que adota.

Isso se relaciona com a forma como a exposição explora o olhar mútuo, estabelecendo uma riqueza de diálogos – como em *Palavras Cruzadas* – que se demonstram na interlocução entre os diferentes elementos que compõe a exposição e na interlocução do público com esses elementos, assim como o seu conjunto. A opção pelo percurso sugere um jogo de relações que se define conforme o público caminha de uma tela para outra, construindo sua própria narrativa com base nos elementos disponíveis. Esse olhar mútuo que se estabelece é uma forma de construir uma relação do público com um outro que pode ser mais ou menos familiar e que se organiza especialmente pelo viés da pluralidade.

A obra de Daniel Lima propõe uma relação mais complexa com as tecnologias que explora, especialmente a Realidade Virtual, que tem sido uma ênfase recente. Para além da dimensão meramente tecnológica, que acaba sendo a mais explorada em várias obras do gênero, as experiências de Lima têm uma dimensão política que transformam a tecnologia num espaço de alteridade. Ao estabelecer uma lógica de percursos de navegação (sejam eles circulares ou mais abertos), construção de situações de polifonia, exploração de discursos contra-hegemônicos e construção de olhares mútuos, as experiências de Lima se configuram como potentes explorações da relação entre tecnologia e ideologia.

Referências

- DANIELS, Dieter (s/d.). *Strategies of Interactivity*. Disponível em: <https://www.hgb-leipzig.de/daniels/vom-readymade-zum-cyberspace/strategies_of_interactivity.html>. Acesso em: 9 dez. 2023.
- DELEUZE, Gilles (1991). *A dobra*. Leibniz e o barroco. 4 ed. Campinas, Papirus.
- FLUSSER, Vilém (2023). *Communicology. Mutations in Human Relations?* Stanford, Stanford University Press.
- LIMA, Daniel (2023). *Da Barreira do Inferno à Terra de Gigantes: a história de nossa escrita e a escrita de nossa história*. São Paulo, USP.

- MANOVICH, Lev (2002). *The Language of New Media*. Cambridge, MIT Press.
- MARTON, Scarlett. O eterno retorno do mesmo, “a concepção básica de Zaratustra”. *Cadernos Nietzsche*, v. 37, n. 2, jul.-set. 2016. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/cniet/a/nXt4DyDDhrFts3CbW4rdYfn/>>. Acesso em: 9 dez. 2023.
- NICHOLS, Bill (2005). *Introdução ao documentário*. Campinas, Papirus.
- PIRES, Vera Lúcia; TAMANINI-ADAMES, Fátima Andréia (2010). Desenvolvimento do conceito bakhtiniano de polifonia. *Estudos Semióticos*, v. 6, n. 2, nov. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5762283>>. Acesso em: 9 dez. 2023.
- PRIMO, Alex (2000). Interação mútua e interação reativa: uma proposta de estudo. *FAMECOS*, v. 7, n. 12. Disponível em: <<https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3068>>. Acesso em: 9 dez. 2023.
- REBENTISCH, Juliane (2012). *Aesthetics of Installation Art*. Londres, Sternberg Press.
- ZILIO, Lara Bethânia et al. (2012). Organizações contra-hegemônicas e a possibilidade de redescoberta da política na modernidade: uma contribuição a partir do pensamento de Hannah Arendt. *Cad Ebrap Br*, v. 10, n. 4, dez. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/cebape/al/vJwSRFFfPybYbMw5pZ8nnyg/?lang=pt>>. Acesso em: 9 dez. 2023.

Limites da condição humana: os trabalhos de sangue de Karin Lambrecht¹

Rafael de Paula Aguiar Araújo

O gesto político de Karin Lambrecht

A forma com que os homens lidam com a morte é um elemento central para o entendimento da sociedade e da política. Isso se prova no magnífico ensaio de Elias (2001), a respeito da forma com que os moribundos são tratados em nossa sociedade, engendrando uma solidão que diz respeito a todos. Segundo Elias, o moribundo é excluído do convívio social, porque se aproxima da morte e, nesse estado, lembra aos outros que a morte também lhes diz respeito. A tese de Elias é bastante perturbadora. Segundo Edgar Morin, em *O enigma do homem* (1979), a primeira sepultura firma-se como marco para o desenvolvimento do *sapiens*. É a questão da finitude da vida que incomoda e acompanha o homem desde seu início, suscitando uma forma de horror que lhe é própria, que se mostra de diferentes modos ao longo da história. O horror à morte pode ser sentido nos discursos cotidianos, na maneira como o assunto é tratado entre os vivos, nos comportamentos que se firmam diante do tabu.

Nas sociedades de controle, a questão do corpo é tão premente quanto a questão da vida. É preciso manter os corpos saudáveis, fazendo incidir

1. Este texto é um desdobramento da pesquisa de doutorado realizada entre 2003 e 2009, no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da PUC-SP, intitulada *A experiência do horror: arte, pensamento e política*.

sobre eles um controle totalizador, capaz de penetrar a subjetividade dos indivíduos. O ser vivente mantém-se afastado da morte, precavendo-se, afastando riscos e perigos. Toda uma indústria se constrói em torno dessa questão, transformando o horror à morte em mercado, e oferecendo alternativas aos indivíduos capazes de fazê-los lidar com esse problema. Com a discussão que Foucault e Deleuze (Deleuze, 1992) estabelecem sobre as sociedades de controle, é possível pensar nas biopolíticas que se firmam no sentido de prolongar a vida dos indivíduos e baixar a mortalidade. Além das políticas públicas, pesquisas são feitas a fim de se chegar a índices de controle e a um mapeamento amplo da vida da população. Como resultado imediato, estatísticas permitem uma matematização da vida útil, os fatos são pensados em probabilidade, a preservação da vida se torna uma obrigação e ocorre uma afirmação do horror à morte. A vida é tratada de forma tão imperativa que os indivíduos já não sabem como lidar com a morte.

Desde 1997, Karin Lambrecht vem desenvolvendo os *Registros de sangue*². Por meio desses trabalhos, Lambrecht nos permite pensar o quão tênue é a fronteira entre a vida e a morte. A artista dirige-se a um matadouro ou estância em que o abate de carneiros seja feito. Karin não mata, nem manda matar o animal, acompanha o abate que é feito com um corte de faca na jugular, à semelhança do rito judaico. Os órgãos são separados e o sangue derradeiro é recolhido. No momento da morte do carneiro, Karen deixa que parte do sangue escorra sobre toalhas, papel ou vestimentas, em geral brancas. A quantidade de sangue derramada e colhida corresponde ao tempo final de vida do carneiro. Depois de feito o ferimento e recolhido o sangue, Karen pede ao peão responsável pelo abate que separe os órgãos e os deposite em uma folha de papel branca. O contato do órgão com a folha deixa um desenho de sangue, carregado de forte simbolismo. O sangue registra a passagem efêmera pelo papel de um órgão vital. Sua ausência é o registro da vida que se esvaiu.

Em *Meu Corpo-Inês* (2005), Karin Lambrecht fotografou duas figuras femininas com uma geração de permeio, sua mãe e sua filha, vestidas com

2. A artista também se refere a essas obras como “trabalhos de sangue”.

a túnica manchada pelo sangue do carneiro. Ambas mantêm o olhar para baixo, as expressões fortes apontam para um conformismo diante do trágico. Não há desespero, mas uma seriedade sobre as condições da existência. O contraste entre as gerações aponta para a vida como ciclo. A mesma situação vivida. A mesma roupa vestindo as duas mulheres. A mesma posição, o mesmo olhar. O tempo fica representado como algoz, sua presença indelével é sentida com a expressão dura do rosto da mãe e da filha. O sangue, concentrado no ventre e expandido ao acaso da gravidade, reforça a simbiose entre vida e morte. O pigmento dessa mancha associa-se diretamente à vida, porque é sangue, e ao sofrimento de sua finitude, porque foi derramado no momento da morte. A mancha é a lembrança do tempo, remete-nos aos instintos, aos desejos e gozos, mas também à dor, ao sofrimento e ao medo. O sangue é a força pulsante de vida do corpo, mas quando recolhido num vestido indica a fragilidade de uma vida que se mostra exígua. Esse contraste, tão forte e permanente, é testemunha da fragilidade da existência.

Meu Corpo-Inês, trabalho cujo título é fortemente marcado pelo trágico e simbólico episódio de Inês de Castro, permite-nos pensar em dois caminhos. Ao mesmo tempo em que a obra indica a fragilidade da vida e seu caráter descartável, a imagem feminina com o ventre manchado de sangue nos reporta a uma tragédia que para ser materializada requisita apenas o corpo. Há um horror de si mesmo presente na obra de Lambrecht, porque, diante do horror da morte, os homens alteram a maneira de lidar com a vida. Diante da finitude, o sentido da existência se torna frágil e o suicídio se mostra como uma questão por excelência. Albert Camus trata do absurdo do existir que faria qualquer indivíduo que o enfrentasse de frente optar por matar-se. Ao mesmo tempo, levanta a questão de que aqueles que se suicidam parecem estar certos do sentido da vida.

Diante destas contradições e destas obscuridades, será então preciso acreditar que não há relação alguma entre a opinião que se tem sobre a vida e o gesto que se faz para abandoná-la? Não exageramos nada nesse sentido. No apego de um homem à sua vida há algo mais forte que todas as misérias do mundo. O juízo do corpo tem o mesmo valor que o do espírito, e o corpo recua diante do aniquilamento. Cultivamos o

hábito de viver antes de adquirir o pensar. Nesta corrida que todo dia nos precipita um pouco mais em direção à morte, o corpo mantém uma dianteira irrecuperável (Camus, 2008, pp. 21-22)

Camus recobra a questão do suicídio como questão filosófica primordial. Aqui está implícita uma consideração pelo enfrentamento entre vida e morte, como um aspecto do existir que algumas vezes é levado a cabo, em outras é recalcado. O horror emerge no pensamento que considera esse assunto, mas também na plasticidade das obras de Karin Lambrecht, que suscita um estado de torpor nos que se veem diante da fragilidade da vida.

De uma forma ou de outra, o impasse do suicida se repete a cada náusea, em todos os homens. Os vínculos já não se fazem, as explicações já não se sustentam, as vontades já não são suficientes. Estado semelhante pode ser materializado pela imagem que Drummond apresenta em *A máquina do mundo* (cf. Andrade, 1993), a de um homem prostrado diante da impossibilidade do conhecimento total, mas seguindo o curso de sua vida; e também pode ser representado por essa imagem do ventre ensanguentado e dos olhares petrificados que nos traz Karin Lambrecht em *Meu Corpo-Inês*. A náusea é permanente. Os anos que separam a juventude e a velhice não bastam para resolvê-la. A natureza ao fundo é vida calada. A brancura do longo tecido que sobra ao chão é espaço para o trágico. Se suspenso, a abundância do sangue o percorreria todo. Mas o sangue, seja ele tragédia ou vida, é finito. Seca e coagula com base no momento em que deixa de fluir. Ficará marcado como memória e fará do resto de tecido virgem um porvir que não se cumpre. Há esse efêmero no trabalho de Karin. A vida que pulsa no sangue, pela cor, textura e cheiro, é transitória. Em poucos minutos o que era pulso se modifica, como um resignar-se, e passa à forma dura do papel e tecido. A partir daí, o sangue é metáfora pura da precariedade da vida e ameaça dura da inevitabilidade da morte.

Há outro aspecto no trabalho de Karin que nos reporta às sociedades atuais e nos indica sua debilidade. Na mesma medida em que é possível antever um horror pela fragilidade da vida e lembrar a necessidade ontológica do homem em buscar uma forma de lidar com a sua finitude, edificando uma espiritualidade que tem origem nos mitos e nos rituais que lhe conferiam

veracidade, é possível pensar que esses rituais já se tornaram transitórios. O entendimento desse processo aponta para uma compreensão da forma com que a racionalidade se edifica diante de um mundo cada vez mais desencantado. O carneador executa um ofício que lhe foi ensinado e o faz de maneira insípida, é o cotidiano da fazenda. “Nem sacerdote, nem açougueiro; para esse homem seu trabalho não tem nenhuma conotação religiosa, muito embora ele se cerque de uma série de cuidados que, na prática, aproxima o processo de um ritual” (Farias, 2002b, p. 14). Mas, de fato, já não há ritual algum, nem orações e nem oferendas, apenas suas ruínas. O carneiro é morto, mas não é sacrificado. É exatamente a imagem trazida por Agamben, o *homo sacer*, para referir-se ao homem contemporâneo. Diante da sociedade do consumo e do espetáculo, o efêmero e o descartável são imperativos. Já não há enraizamento, tudo que sobra é a ação vã e monótona, repetição irremediável e sem sentido.

A imagem de *Con el alma en un hilo* (2003) é o registro de uma ação, mas, para os que não a presenciaram, restam as formas criadas ao acaso e o simbólico do sangue. André Severo afirma, a respeito de outra obra feita com sangue de carneiro, que “o trabalho de Karin Lambrecht se oferece como experimento de incerteza existencial e tende para a eliminação dos limites entre arte e vida cotidiana, morte e experiência artística” (Severo & Bernardes, 2001, p. 16). Ao mesmo tempo em que a obra da artista é o registro de uma ação simbólica que nos remete ao horror do cotidiano, a obra em si é uma resposta de Karin aos tormentos da vida precária, que já não nutre os mesmos valores e a tudo banaliza. A totalidade aqui é discutível. Mas se Lambrecht se reporta ao sacrifício do animal, e podemos lembrar que o biopoder incide sobre a *zoé*; a vida matável que é representada por ela nos remete à ideia de certo tipo de existência que se tornou preponderante e que requisita a morte constantemente.

A imagem do *homo sacer* trazida por Agamben nos confronta. Se no capitalismo biopolítico o homem é matável e insacrificável, e é essa sua condição, emerge disso o horror de reconhecer um modo de vida que requisita a morte, que a inclui como condição operacional de forma banal. Ao apoderar-se do sangue do carneiro, Karin Lambrecht resiste a essa condição. O sangue derradeiro, à proporção que fica retido no tecido e mancha o papel,

deixa de ser descartado e torna-se protagonista da ação. Segundo Chaia (2008, p. 105), “ao se apropriar desse líquido vital, a artista quer expressar visualmente a ideia de que nenhuma vida é descartável, bem como deixar transparecer o desgosto pela vida matável, retirando-a do espaço de indiferenciação”. A ação artística firma-se como política porque requisita a reativação do *bíos politikós*, sugere a superação da condição banal que se tornou a vida humana para que o indivíduo recobre sua distinção. A tomada de consciência parece ser uma necessidade e uma ação imediata ao diagnóstico feito por Lambrecht. Nessa ação do homem em direção ao encontro de sua generalidade, ou seja, da consciência de si, está implícito um horror trazido por uma ausência sabida, pela percepção de finalmente enxergar-se como se é: solitário, ausente de si mesmo.

A arte de Karin oferece um tempo lento que aperfeiçoa nossos sentidos para a percepção deste lado trágico, auxiliando a investigar a natureza do homem e as características do ritual e da sociedade. Esta arte possibilita compartilhar a experiência do irreparável, mostrando que a morte está presente, em diferentes significados, na natureza e na cultura contemporânea. Entretanto, referir-se à morte é valorizar a vida e a atenção com o animal é também um cuidado com o homem. (Chaia, 2008, p. 110)

A artista recupera elementos da natureza em sua arte, o que permite pensar as obras como um meio de ligação entre o mundo e os homens. É assim que a artista se vale de materiais orgânicos, como o mel e o sangue, ou mesmo argila e pigmentos de terra e, em alguns casos, de vestígios naturais, como as pegadas de um gato e a ação do tempo. As obras, segundo Agnaldo Farias,

muitas vezes são realizadas ao ar-livre, com a artista tomando uma vasoura como pincel para, depois, deixá-la ao relento sujeitas à ação do sol, do vento, da chuva, que lhes vai alterando ainda mais a aparência, como se fossem coautores autônomos da obra, que não compartilham com a artista o rumo que está sendo dado. (Farias, 2002b, pp. 13-14)

Há uma forte participação do acaso em suas obras. O próprio sangue de carneiro, em geral, ao ser colhido, escorre atraído pela gravidade, de maneira imprevista. A artista intervém muito pouco, posteriormente, quando necessário, para retirar um excesso de sangue. O vermelho vivo do sangue, depois de

passado o tempo, transforma-se num marrom forte, quase preto. As formas são retorcidas, heterogêneas, seguem em direções aleatórias, às vezes repressando-se, às vezes dispersando-se. A imprevisibilidade das formas, marcadas no tecido ou papel, firma um contraste em relação à coerência do sangue das veias e artérias, controlado, uniforme, contínuo, repetitivo, determinado. Essas são características que a racionalidade procura impingir ao cotidiano dos homens, daí haver uma possibilidade de incômodo diante da cartografia de Karin Lambrecht. A beleza plástica do sangue, outrora vermelho, resguardado nas entranhas do animal, transforma-se em opacidade coagulada e mortificada, exposta sem pudor. Na forma imprevista está contido o sofrimento inapreensível do animal e a efemeridade da vida, mas também está a comprovação de que o acaso pode ser demarcado e apropriado.

As formas trazidas por Lambrecht e os materiais utilizados por ela nos falam da natureza como algo que se distancia. A natureza afasta-se dos homens como a vida afastou-se do sangue que virou pintura. Esse distanciamento entre homem e natureza é inclassificável e a artista parece incomodar-se. Fruto da razão que de tudo quer se apropriar, da indústria que a tudo quer explorar, da ciência que a tudo quer controlar, a natureza hermética, na sua essência indomável, resguarda-se daqueles que já não cultivam com ela intimidade alguma. Karin Lambrecht enxerga que a liquefação dos rituais, do contato do homem com o cosmos, é a consequência irretorquível do modo de vida trazido pela sociedade de consumo que transforma tudo em algo descartável. A obra de Lambrecht, de uma forma política, recoloca o homem diante da natureza, seja pela visualidade do acaso, seja pela forma imbricada com que trata vida e morte. Aqui reside a dimensão trágica de sua obra, pois, ao forçar nosso olhar para nossa própria existência, abandonamos nossas armas, despojamo-nos de nossas defesas e nos vemos diante de nós mesmos, desnudos, prestes a viver novamente, como a flor que, ao fechar-se em si mesma durante a noite, volta-se para sua alma, a fim de reconciliar-se consigo para depois, na aurora, abrir-se novamente ao mundo.

Morte eu sou teu (1997), primeira obra dos trabalhos de sangue, é composta por duas toalhas atadas uma à outra, manchadas por sangue terminal de carneiro, dependuradas; um fio de cobre preso às toalhas, que desce até o chão e passa por uma peça de argila crua em forma de agulha; três pinturas

feitas com sangue misturado com água. Na obra, além da presença dos elementos de que já tratamos aqui, Karin Lambrecht interfere diretamente nas pinturas, corroborando o acaso do sangue respingado e retirando o excesso acumulado com água em um dos cantos da tela; depois, nos papéis usados para proteger a tela da água, a artista observou as formas se delineando no papel e as conduziu com as mãos. Posteriormente, incluiu algumas palavras e rasuras, que acresceram à pintura de significados.

Nessa obra, novamente é possível encontrar a representação da transitoriedade da vida, que nos reporta ao horror que nos causa a morte. Mas, segundo Icleia Cattani, Karin Lambrecht não se interessa pela representação, mas pela “matéria da pintura”³. Sua obra é a apresentação de seu próprio corpo, sua subjetividade e seu toque. Em *Morte eu sou teu*, Lambrecht imprimiu a marca de suas mãos. Como uma assinatura, o registro das mãos é a prova incontestada da passagem da artista pela obra. Há o registro da autoria, há o registro da intencionalidade, mas também a ausência, o movimento de quem já não está agindo e deixa a ação cravada no tempo. A marca pessoal pode nos reportar ao efêmero, não da pintura, mas da própria vida que a executou.

Lambrecht trabalha com a memória do corpo, escrevendo seguidamente sobre as pinturas os nomes das diferentes partes que o compõem, como se, na pintura, o sentido pudesse nascer, também, do ato de nomear. Palavras como fluxo, sangue, circulação, além de partes do corpo: rins, pulmões, coração. A mão está aí presente de duas maneiras – inicialmente pelo ato de escrever: o gesto, a caligrafia pessoal, às vezes, as rasuras. Em seguida, por uma evocação mais arcaica: nomear alguma coisa pressupõe indicá-la. (Cattani, 2002, p. 27)

As mãos impressas apontam para a própria existência da artista. Mas, em cada uma das folhas pintadas, Karin Lambrecht imprime o título da obra “morte eu sou teu”. Então, essa devoção expressa, essa oferta do ser vivente à morte que a todos já possui, soa como uma redenção. Como se a derrota frente à imortalidade se mostrasse ineludível.

3. Informação retirada de Cattani (2002, p. 22) e fornecida à autora pela própria artista.

A metáfora do *homo sacer* trazida por Agamben é um alerta para a forma como a vida política e espiritual do homem contemporâneo se fragilizou. Diante de tamanha objetificação, que faz do homem “carne de trabalho”, que faz de sua *bíos* algo matável, o gesto de Lambrecht é um grito de resistência. A arte é politizada pela artista ao tornar-se seu meio de alerta e conscientização. A ação sensível da arte é o caminho para uma consciência que procura reverter a banalização da existência.

Em *Morte eu sou teu*, o verbo e o pronome da frase escritos pela artista estão no masculino, o que implica ampliar o referencial da obra. Não diz respeito apenas à artista, mas também ao observador. O “eu” reporta-se a um “outro” que diz respeito a todos. A marca do sangue, no momento em que explicita a humanidade pela impressão da mão, liga diretamente a manifestação da artista a uma preocupação com a vida dos homens. Sua mensagem é gravada no tempo pelo sangue animal e refere-se ao humano. É o humano que se entrega à morte, porque pertence a ela. Diante da crueza dessa realidade, Karin Lambrecht nos chama atenção para o enigma da existência, o vínculo entre o sangue e o espírito, que não pode ser controlado pela ciência, porque é um rabisco negro, mas que não pode ser esquecido.

O *homo sacer* como metáfora do homem contemporâneo

O fenômeno do totalitarismo será compreendido por Hannah Arendt como um processo que tem início na antiguidade e encontra sua expressão máxima nos campos de concentração. A análise da autora não encontra uma causa localizada na natureza humana, mas em uma condição formada em meio a ideais ambíguos de destruição e construção, que apontavam para a morte, mas também para a vida. Em larga medida, o desenvolvimento do capitalismo contribuiu para o estado de coisas a que chegamos, em que foi possível realizar algo como Auschwitz. Haveria no homem a possibilidade de restaurar uma experiência semelhante? Episódios como o de Guantánamo e tantos outros noticiados, que denunciam o barbarismo com que são tratados presos políticos e militares; as chacinas e mortes criminosas,

que cotidianamente ocorrem em comunidades periféricas; a dramática exclusão de populações imigrantes; são alguns dos exemplos que chamam atenção para o risco permanente do fenômeno totalitário. Além de casos pontuais, como esses exemplificados, há também o sintomático crescimento de posturas e discursos extremistas que tem caracterizado o comportamento de numerosos grupos sociais. A busca de compreensão desses discursos e posturas, não raro, recuperam a sedutora ideia de uma natureza humana má, um estado permanente de guerra que só pode ser provisoriamente evitado por meio de contratos.

A hipótese levantada por Thomas Hobbes para o início da sociedade e do Estado é uma tentação. Somos incitados a colocar sua hipótese à prova, de forma a verificar se de fato a maldade é algo intrínseco à humanidade, o que explicaria muitos dos horrores que produzimos. Quando nos colocamos de frente a fatos como a guerra, a tortura, o extermínio, o espanto que essas situações nos causam nos exige uma explicação e a existência de uma natureza má, que vez ou outra se manifesta, é o caminho mais simples para esse entendimento. Mas é preciso atentar para outros elementos que tornam possível que essa *conditio* seja realizada. Foi o que fez Hannah Arendt em suas obras e o que fez o pensador italiano Giorgio Agamben em seu *Homo sacer* (2007). A análise dos males contemporâneos, que decorrem da complexa estrutura capitalista que construímos, deve apontar para os desígnios de um sistema de poderes sofisticado, que impõe ao homem uma conduta ao mesmo tempo voltada para a morte e para a vida. Nessa tarefa de compreensão, além das já conhecidas análises materialistas, é preciso que atentemos para as ideias de autores concentrados em descrever os paradoxos presentes no cotidiano contemporâneo, quando a própria vida se torna um capital a ser medido, potencializado e negociado.

Agamben parte do conceito de biopolítica de Michel Foucault para mostrar como a vida da população tornou-se algo que interessa ao poder soberano, a partir do momento em que o homem passa a ser animalizado, termo que aponta para a consideração do corpo biológico (*zoé*), sobreposto à vida política (*bíos*), como elemento central da atuação política. Cerca de 20 anos antes de Foucault escrever a *Vontade de saber*, Arendt notava em *A condição humana* “o processo que leva o *homo laborans* e, com este, a vida

biológica como tal, a ocupar progressivamente o centro da cena política do moderno” (apud Agamben, 2007, p. 11). Peter Pál Pelbart refere-se também a essa possibilidade de encontrar um diálogo entre o pensamento de Arendt e Foucault, ao abordar a vida nua tratada por Agamben. Os autores de fato estão preocupados em mostrar as consequências da entrada da *zoé* na esfera da *polis* como elemento decisivo da modernidade. Agamben trata a vida nua como a vida matável e insacrificável do *homo sacer*, essa figura obscura do direito romano arcaico, “na qual a vida humana é incluída no ordenamento unicamente sob a forma de sua exclusão (ou seja, de sua absoluta *matabilidade*)” (Agamben, 2007, p. 16). Essa contradição será a chave para o entendimento da sociabilidade, quando a política passa a se apropriar da vida nua como ponto central. Os *trabalhos de sangue* de Karin Lambrecht podem ser vistos com esse sentido, como uma potente fonte de reflexão sobre os limites entre a vida e a morte. Mais à frente, as considerações sobre esses trabalhos contribuirão para a compreensão da fragilidade da condição humana. Por hora, é preciso aprofundar a analogia que Agamben constrói entre o homem contemporâneo e o *homo sacer*.

Se por um lado temos de considerar a forma com que os homens se organizaram, construindo um edifício político-econômico capaz de um ordenamento disciplinar, o que foi suficiente para a constituição de horrores substantivos para a humanidade, por outro lado, temos de considerar as resistências a esse estado de prostração. Na mesma medida em que os homens se veem presos a uma condição de servidão voluntária, que condiciona os hábitos e os corpos, a vida nua pulsa e revigora-se num processo de manifestação. A política se apropria do corpo biológico como elemento capital para seu ordenamento, mas também a própria vida, que se constitui como sujeito e como potência, constantemente se reinventa. A antiga figura do *homo sacer* indica uma exclusão inclusiva, uma sacralidade que está implícita numa vida que não pode ser sacrificada por meio dos ritos, mas que pode ser morta por qualquer um sem que se cometa, com isso, algum sacrilégio. A imagem é paradoxal, mas permite vislumbrar uma *zoé* que já se inclui em uma *bíos* na forma da exceção.

Ao equacionar as ideias de Arendt e Foucault, na tentativa de entender os campos de concentração, Agamben explicita que esse fenômeno só poderia

ser possível dentro de uma lógica biopolítica. A decadência da democracia e a ascensão dos regimes totalitários coincidem com a notoriedade da vida nua em relação à vida política. “Esta é a força e, ao mesmo tempo, a íntima contradição da democracia moderna: ela não faz abolir a vida sacra, mas a despedaça e dissemina em cada corpo individual, fazendo dela a aposta em jogo do conflito político” (Agamben, 2007, p. 130). A vida nua é aquela que Agamben recuperou na figura do *homo sacer*, colocando-a no centro da cena política moderna.

O estado de exceção, no qual a vida nua era, ao mesmo tempo, excluída e capturada pelo ordenamento, constituía, na verdade, em seu apartamento, o fundamento oculto sobre o qual repousava o inteiro sistema político; quando as suas fronteiras se esfumam e se indeterminam, a vida nua que o habitava libera-se na cidade e torna-se simultaneamente o sujeito e o objeto do ordenamento político e de seus conflitos, o ponto comum tanto da organização do poder estatal quanto da emancipação dele. (Agamben, 2007, pp. 16-17)

A figura do *homo sacer* sugere um aspecto sacro da vida que Agamben recupera como possibilidade de entendimento das sociedades contemporâneas. Existe uma dupla exclusão inerente ao *homo sacer*, do âmbito religioso e do âmbito profano. Ao mesmo tempo em que o *homo sacer* é julgado e condenado pelo direito romano, excluído da esfera dos homens, é também excluído da esfera dos deuses por ser insacrificável. Sua existência está sujeita a uma violência inclassificável, pois sua morte não é passível de sanção e qualquer um pode cometê-la. A existência sacra, tal como a descreve Agamben, guarda uma semelhança com a estrutura da soberania. É com base na *sacratio* recuperada do antigo direito romano que o autor vai propor uma analogia com a política contemporânea, para isso, estabelece uma relação com a soberania que somente se cumpre em um estado de exceção. A decisão soberana atua mediante uma suspensão da lei no estado de exceção fazendo emergir a vida nua. Nas palavras de Agamben (2007, p. 91), “soberana é a esfera na qual se pode matar sem cometer homicídio e sem celebrar um sacrifício, e sacra, isto é, matável e insacrificável, é a vida que foi capturada nessa esfera”. Aqui podemos já visualizar o caminho percorrido

pelo autor na tentativa de compreender a existência dos homens na contemporaneidade. O campo de concentração é, sobretudo, um ícone que indica a impossibilidade de o sistema capitalista funcionar sem se transformar em uma “máquina letal” (Agamben, 2007, p. 182). É ainda o exemplo máximo de atuação do soberano sob estado de exceção, quando as leis estão suspensas, quando as vontades são sobrepostas e, finalmente, quando a vida nua passa a ser protagonista.

Se ao soberano, na medida em que decide sobre o estado de exceção, compete em qualquer tempo o poder de decidir qual vida possa ser morta sem que se cometa homicídio, na idade da biopolítica este poder tende a emancipar-se do estado de exceção, transformando-se em poder de decidir sobre o ponto em que a vida cessa de ser politicamente relevante. (Agamben, 2007, p. 149)

Assim também é, em outra medida, mas com o mesmo fundamento, a atuação biopolítica do estado contemporâneo, que lança mão de sua soberania para docilizar os corpos e encaminhar pequenos estados de exceção capazes de reivindicar a necessidade de um poder total. Com isso, o protagonismo da vida nua implica considerar que a *zoé* habita a origem da soberania, instaurando uma relação íntima entre vida e política, constituindo uma região de indiscernimento. Para Agamben, além de efetivo estado de exceção, o campo de concentração

é o próprio paradigma do espaço político no ponto em que a política torna-se biopolítica e o *homo sacer* se confunde virtualmente com o cidadão. A questão correta sobre os horrores cometidos nos campos não é, portanto, aquela que pergunta hipocritamente como foi possível cometer delitos tão atroz para com seres humanos; mais honesto e sobretudo mais útil seria indagar atentamente quais procedimentos jurídicos e quais dispositivos políticos permitiram que seres humanos fossem tão integralmente privados de seus direitos e de suas prerrogativas, até o ponto em que cometer contra eles qualquer ato não mais se apresentasse como delito [...]. (Agamben, 2007, p. 178)

Peter Pál Pelbart explicita a questão trazida por Agamben, recobrando a necessidade de se identificar as vezes em que a estrutura de campo se repete

em nosso cotidiano, independentemente dos crimes que são cometidos, cuja essência “consiste na materialização do estado de exceção, e na criação de um espaço para a vida nua enquanto tal [...]” (Pelbart, 2003, p. 65).

A soberania que Foucault (2005) abordou na sua aula do dia 17 de março de 1976 efetiva-se sob o estado de exceção, momento em que o poder soberano é reivindicado, como elemento capaz de assegurar a sociabilidade. Para tratar do que chamou de “racismo de Estado”, Foucault se referiu à teoria clássica da soberania na qual é fundamentado o direito de vida e de morte, ou seja, o soberano tem o poder de deixar viver e de fazer morrer. O direito do soberano sobre a vida dos súditos existe na medida em que pode matar. Esse direito é simbolizado pela espada presente na clássica representação do Leviatã de Hobbes. É justamente a vontade de viver que faz com que os súditos se reúnam em torno do contrato que delega poder ao soberano para que lhes assegure a vida. No entanto, esse direito modifica-se a partir do século XIX, quando o longo processo de controle e regulamentação dos corpos passa a integrar a disciplina, modificando-a. Essa mudança coincide com o crescimento do sistema capitalista, com o desejo de ordem e progresso eminentemente necessário ao desenvolvimento econômico das nações.

Diante dessa lógica, com base na qual a atuação do Estado implica uma valorização da vida, como seria possível justificar a morte produzida por meio do racismo, dos campos de concentração, da guerra? Diante dessa aparente contradição, Foucault (2005) se inquieta e procura demonstrar como o racismo de Estado está perfeitamente contido na lógica da biopolítica. Com base na relação guerreira – a morte do inimigo em função da minha vida – o racismo vai dar um sentido biológico para a morte do outro. Quanto mais a raça ruim for eliminada, mais as possibilidades de proliferação da raça boa. Existe aqui um conteúdo darwiniano que foi apropriado indevidamente para justificar a dominação de um grupo sobre o outro. O racismo e o darwinismo social surgem como formas de deixar a vida mais saudável e pura. A vida do guerreiro é preservada em função da morte do outro que o ameaça. A biopolítica passa a criar mecanismos de preservação da vida de alguns, de forma que toda a ciência de uma época adquire contornos eugênicos e higienizadores. Essa mudança do mecanismo disciplinar para a lógica da regulamentação, para a sociedade da normalização, implicou uma

nova dinâmica, muito mais eficaz que a vigilância e a punição. Uma política voltada para a vida produz mecanismos de controle sutis que preenchem todos os espaços possíveis, penetram a subjetividade da população e promovem novas formas de conduta, fazendo com que o indivíduo dominado seja, perversamente, sujeito de sua própria dominação. Agamben também se refere a essa mudança na tentativa de descrever a política moderna:

Tudo ocorre como se, ao mesmo passo do processo disciplinar através do qual o poder estatal faz do homem enquanto vivente o próprio objeto específico, entrasse em movimento um outro processo, que coincide grosso modo com o nascimento da democracia moderna, no qual o homem como vivente se apresenta não mais como objeto, mas como sujeito do poder político. Estes processos, sob muitos aspectos opostos e (ao menos em aparência) em conflito acerbo entre eles, convergem, porém, no fato de que em ambos o que está em questão é a vida nua do cidadão, o novo corpo biopolítico da humanidade. (Agamben, 2007, p. 17)

A simetria entre a *sacratio* e a soberania, no entanto, permite observar que a participação da vida nua na vida política é algo que antecede a biopolítica. Agamben sugere que a figura do *homo sacer* corresponde justamente a essa relação indistinta entre *zoé* e *bíos*, o que nos permite chegar a uma espécie de pensamento político original no qual não se pode distinguir a existência biológica da existência política.

A proximidade entre a esfera da soberania e a do sagrado, que foi muitas vezes observada e diversamente justificada, não é simplesmente o resíduo secularizado do originário caráter religioso de todo o poder político, [...] a sacralidade é, sobretudo, a forma originária da implicação da vida nua na ordem jurídico-política, e o sintagma *homo sacer* nomeia algo como a relação política originária, ou seja, a vida enquanto, na exclusão inclusiva, serve como referente à decisão soberana. (Agamben, 2007, p. 92)

A análise do autor nos orienta a uma reflexão sobre o lugar do *homo sacer* nos dias atuais. Haveria outra política totalmente distinta ou o que existe é uma sofisticação dos mesmos elementos políticos originários? Agamben apresenta a questão, sugerindo que uma situação jurídico-política fazia com que o indivíduo deixasse sua própria vida à mercê de um poder de morte,

de forma incondicional, no intuito de pagar por sua participação na vida política, fazendo dessa a única forma de incluir a *zoé* na cidade. Com base nessa informação, seria possível pensar as sociedades contemporâneas, nas quais atua o biopoder, tomando a situação de Agamben como uma analogia? E, ainda, seria possível comparar a vida do *homo sacer* à vida do trabalhador contemporâneo?

O estado de natureza hobbesiano pode ser comparado ao estado de exceção, como uma situação pré-jurídica na iminência da cidade política. Esse estado descrito como um estado de guerra de todos contra todos é uma condição em que cada um é para o outro *homo sacer* e, portanto, tem a oferecer como barganha somente sua própria vida. Essa condição, que não é nem mesmo a pura vida biológica ou a vida política, mas a vida nua ou a vida sacra, é a condição *sine qua non* para a existência da soberania. Essa condição arquetípica, ao mesmo tempo em que representa uma situação pré-política, que teria feito os indivíduos delegarem poder à soberania em prol da promessa de instauração da sociedade pacificada, implica a origem do direito de punir, quando os indivíduos, ao transferirem seus próprios direitos ao soberano, deixaram-no com a possibilidade de exercer o poder da forma que julgasse adequada para a preservação da vida de todos.

Em que pese a situação hobbesiana como situação ideal, a realização de um contrato social como meio de preservação da vida de todos permite um questionamento inevitável. No momento em que a própria vida se torna alvo da política nas sociedades de controle e a morte de muitos horroriza aos próximos prováveis, o contrato parece ter dado lugar ao estado de exceção originário, o que nos permite vislumbrar o constante refazer dessa hipótese, a fim de buscar legitimidade à soberania.

Parece que, ainda que não seja de forma tão explícita, a situação pré-política, em seus aspectos originais, pode ser novamente vislumbrada, senão vejamos: a vida sacra adquire hoje um outro contorno, o homem em sua condição de produtor e consumidor pertence ao mundo em que vigora o capitalismo, em analogia ao *homo sacer* que não pode ser sacrificado aos deuses por já pertencer a eles. “A sacralidade é uma linha de fuga ainda presente na política

contemporânea, que, como tal, desloca-se em direção a zonas cada vez mais vastas e obscuras, até coincidir com a própria vida biológica dos cidadãos” (Agamben, 2007, p. 121).

Seguindo a analogia, o trabalhador figura como número na vida política, restringindo sua cidadania ao voto, o que tem a oferecer como barganha é sua própria vida nua e o faz hodiernamente num trabalho vicioso, que não acaba jamais. Outro aspecto semelhante à figura do *homo sacer* é o fato de o homem contemporâneo adquirir, nessa zona de indiscernimento em que nos mergulha a biopolítica, a característica de ser matável a qualquer momento, por qualquer um, sem que sua morte implique um homicídio passível de punição. Ainda que esse último elemento pareça improvável e distante da realidade da figura do antigo direito romano, sua improbabilidade nos permite identificar com horror as formas que a vida humana adquire.

Na modernidade, o princípio da sacralidade da vida se viu, assim, completamente emancipado da ideologia sacrificial, e o significado do termo sacro na nossa cultura dá continuidade à história semântica do *homo sacer* e não à do sacrifício (daí a insuficiência das desmistificações, ainda que justas, hoje propostas por várias partes, da ideologia sacrificial). O que temos hoje diante dos olhos é, de fato, uma vida exposta como tal a uma violência sem precedentes, mas precisamente nas formas mais profanas e banais. (Agamben, 2007, p. 121)

A condição de matabilidade minimiza a hipótese hobbesiana, porque é justamente a preservação da vida que legitima o contrato do qual resulta a soberania. Diante da lógica biopolítica, a morte somente se justifica pela segregação dos povos, quando a morte de um grupo indica a conservação da vida de outro grupo. Não é, portanto, a mesma situação na matabilidade. Mas, para irmos adiante com a analogia, poderíamos supor a condição dessa *sacratio* a alguns homens, não aqueles que têm sua vida preservada e as biopolíticas legislando por sua longevidade, mas os que ocupam o lugar de cidadãos *pro forma*, sem que efetivamente sejam sujeitos de sua *bios politikós*. Esses são efetivamente matados, não em um rito formal, mas no seio do processo produtivo ou mesmo na sua exclusão. Essa morte não é passível de punição, tal como a *sacratio* romana. A forma como ocorre,

em geral, passa despercebida e é considerada como consequência inevitável das contradições do sistema. Essa morte do moderno *homo sacer* é tão comum que já não choca mais. Dificilmente, salvo exigência moral, causa horror aos vivos. De fato, “a vida nua não está mais confinada a um lugar particular ou em uma categoria definida, mas habita o corpo biológico de cada ser vivo” (Agamben, 2007, p. 146).

Agamben propõe uma releitura do mito fundador hobbesiano. O estado de natureza descrito como aquele que impulsiona o contrato social e o estabelecimento da soberania é, de fato, um estado de exceção em que a cidade moderna já é vislumbrada e se constitui, gradativamente, ao longo de um processo cuja participação do soberano já se mostra. Não se trata, portanto, de um fato histórico ocorrido de uma hora para a outra. A decisão soberana, por sua vez, refere-se imediatamente à vida dos cidadãos, configurando-se como elemento político originário. Essa vida a que se refere o soberano não é nem a vida biológica nem a vida política, mas a vida nua do *homo sacer*.

Ainda que uma vida tecnológica se nos apresente como a promessa de uma existência abundante, repleta de gozos e satisfações, o que nos discursos se apresenta como exceção é, de fato, a realidade concreta dos homens. Essa condição sacra implica uma devoção imprudente a um sistema político e econômico. Pela promessa de felicidade do consumo, pela promessa de biopolíticas que promovam um estado de bem-estar social, pelo lazer que aliena e lança a esperança ao desesperado, constituímos-nos como fiéis, devotos, alienados em um modo de vida da exclusão. Somos *sacer* na mesma medida que o estigmatizado, na mesma medida que o estrangeiro e o retirante. E é nesse sentido que Agamben nos diz que o *homo sacer*

foi excluído da comunidade religiosa e de toda vida política: não pode participar dos ritos de sua *gens*, nem (se foi declarado *infamis et intestabilis*) cumprir qualquer ato jurídico válido. Além disso, visto que qualquer um pode matá-lo sem cometer homicídio, a sua inteira existência é reduzida a uma vida nua despojada de todo direito, que ele pode somente salvar em uma perpétua fuga ou evadindo-se em um país estrangeiro.

Contudo, justamente por ser exposto a todo instante a uma incondicionada ameaça de morte, ele encontra-se em perene relação com o poder que o banuiu. (Agamben, 2007, p. 189)

Essa condição poderia ser vista de maneira muito direta na imagem de imigrantes, retirantes e refugiados; mas, de uma forma mais ampla, também no desempregado, naqueles que perambulam pelas ruas das cidades como estrangeiros. Trata-se de existências que cumprem sentido no não pertencimento. São em si a segurança do sistema de exploração do trabalho, ao passo que constituem o exército de reserva. Implicam a necessidade de existência de um Estado soberano, que os aparta enquanto ameaça e os nutre enquanto seres juridicamente destinados a permanecerem vivos. São vidas sagradas e insacrificáveis, na medida em que estão excluídas do rito do capital, e são, principalmente, matáveis na medida da indigência onerosa. Do ponto de vista dessas pessoas, há um clamor de visibilidade, uma manifestação de existência. Do ponto de vista de quem não se reconhece nelas, emana a urgência da lucidez. É preciso que reconheçamos os momentos em que nós nos identificamos com a condição de *sacer* e sentimos na pele a exclusão e a impotência da política, quando lançamos todos os nossos esforços a manter e abastar nossa vida biológica. Sem que precisemos transitar pelos incontáveis exemplos nos quais a exclusão se faz presente em nosso cotidiano, podemos procurar essa aproximação no próprio mundo do trabalho, quando relacionamos nossa dignidade a ele e dedicamos todas as nossas forças, semelhante a Sísifo, à condenação de repetidas vezes lutar pela sobrevivência no interior do sistema, sem perceber que essa dedicação implica também nosso próprio exílio. No capitalismo, “nós não somos apenas, nas palavras de Foucault, animais em cuja política estão em questão suas vidas de seres viventes, mas também, inversamente, cidadãos em cujo corpo natural está em questão a sua própria política” (Agamben, 2007, p. 193). A indistinação de pertencer e estar à margem, ser sujeito e objeto ao mesmo tempo implica o cerne de nossa condição política. Sobre essa indistinação, Agamben diz que

toda tentativa de repensar o espaço político do Ocidente deve partir da clara consciência de que da distinção clássica entre *zoé* e *bíos*, entre vida

privada e existência política, entre homem como simples vivente, que tem seu lugar na casa, e o homem como sujeito político, que tem seu lugar na cidade, nós não sabemos mais nada. (Agamben, 2007, p. 193)

O indivíduo que já não se reconhece, nem como natural, nem como político, é ele mesmo *sacro*. É essa indistinção que devemos ter em conta ao procurar entender os horrores que nos cercam e que, muitas vezes, se mostram e causam nas pessoas um sentimento de conformismo e recalque. É nesse sentido que a obra de Karin Lambrecht é emblemática. Em *Morte eu sou teu* (1997), o uso do corpo na própria pintura associa-se ao sacrifício de um carneiro, cujo sangue serviu de tinta. A morte apresenta-se como detentora dos vivos, e a frase que aparece impressa na pintura e que dá título à obra assemelha-se à oferta religiosa dos que se submetem ao poder divino, deixando a própria existência à mercê da sabedoria dos deuses. Segundo Agamben (2007, p. 171), “[...] vida e morte não são propriamente conceitos científicos, mas conceitos políticos, que, enquanto tais, adquirem um significado preciso somente através de uma decisão”. O ato de Karin Lambrecht é também político, na medida em que reivindica uma decisão do observador frente à condição humana e é, ele próprio, a materialização da decisão política da artista de atentar para a transitoriedade da vida, num mundo em que a lógica do capital preenche todas as lacunas e corrompe todos os sentidos.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio (2007). *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte, Editora UFMG.
- ANDRADE, Carlos Drummond de (1993). *Antologia poética*. Rio de Janeiro, Record.
- ARENDT, Hannah (2007). *A condição humana*. São Paulo, Forense Universitária.
- BAZZO, Ana (coord.) (2002). *Karin Lambrecht*. Porto Alegre, Margs.
- CAMUS, Albert (2008). *O mito de Sísifo*. Rio de Janeiro, Record.

- CATTANI, Iclea Borsa (2002). “O corpo, a mão, o vestígio”. In: BAZZO, Ana (coord.). *Karin Lambrecht*. Porto Alegre, Margs.
- CHAIA, Miguel (2008). Arte da vida nua. *Aurora Revista de Arte Mídia e Política*. São Paulo, Núcleo de Estudos em Arte, Mídia e Política (Neamp) do Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, n. 3, pp. 101-119, set. Disponível em: <https://www4.pucsp.br/revistaaurora/ed3_v_set_2008/>. Acesso em: 19 set. 2023.
- ELIAS, Norbert (2001). *Solidão dos moribundos*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar.
- DELEUZE, Gilles (1992). *Conversações*. Rio de Janeiro, Editora 34.
- FARIAS, Agnaldo (2002a). In: BAZZO, Ana (coord.). *Karin Lambrecht*. Porto Alegre, Margs. Disponível em: <https://acervo.margs.rs.gov.br/wp-content/uploads/taianacan-items/365/202152/RT00856.pdf>. Acesso em: 22 jan. 2024.
- FARIAS, Agnaldo (2002b). *Iconografias metropolitanas: 25ª Bienal de São Paulo*. São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo.
- FOUCAULT, Michel (2005). *Em defesa da sociedade*. São Paulo, Martins Fontes.
- MORIN, Edgar (1979). *O enigma do homem*. Rio de Janeiro, Zahar Editores.
- PELBART, Peter Pál (2003). *Vida capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo, Iluminuras.
- SEVERO, André; BERNARDES, Maria Helena (orgs.) (2001). *Eu e você, Karin Lambrecht*. Santa Cruz do Sul, Edunisc.

As artes das mães ativistas da *Plaza de Mayo* e dos Crimes de Maio

Rita de Cássia Alves Oliveira

Introdução

“A América Latina não é apenas um território, é uma história”, disse o mestre Jesús Martín-Barbero, certa vez, num “restaurante de quilo” de São Paulo. A América Latina é a história de violências e resistências, de éticas e estéticas originais, “lavadas nos sangues negros e indígenas” do passado e do presente, como sempre lembrava Darcy Ribeiro.

Este capítulo parte de algumas aproximações e articulações: uma mulher de classe média de La Plata (Argentina) durante a ditadura civil-militar nos anos 1970 e uma mulher da periferia de São Vicente (São Paulo) no período democrático brasileiro nos anos 2000; um estudante de psicologia e militante político de La Plata em 1977 e um jovem “gari” da limpeza das vias públicas de São Vicente em 2006. Fotografias e arquivo na Argentina, videoarte no Brasil. Arte e militância.

Duas mulheres-ativistas-artistas latino-americanas: Adelina Dematti de Alaye (1927-2016), *la madre fotógrafa* arquivista liderança das *Madres de la Plaza de Mayo* (Argentina), mãe de Carlos Esteban Alaye, vítima da ditadura civil-militar argentina; e Debora Maria da Silva, coautora do vídeo “Apelo” que fez parte da 31ª Bienal de SP, em 2014, liderança do Movimento Independente Mães de Maio (Brasil) e mãe de Rogerio Silva dos Santos, vítima dos Crimes de Maio de 2006, em São Paulo.

O Movimento Independente Mães de Maio denuncia o genocídio da juventude preta das periferias e dialoga com as *Madres de la Plaza de Mayo*

argentinas. Lá, as mães e familiares dos mortos e desaparecidos durante a ditadura lutam, há décadas, pelo reconhecimento e reparação dos danos causados pelo Estado; aqui, as Mães de Maio travam a mesma luta no contexto democrático do século 21.

Os filhos e as mães: Carlos e Rogério, Adelina e Débora

Carlos, filho de Adelina, desaparecido e assassinado em 1977 durante a ditadura militar na Argentina.

Rogério, filho de Débora, assassinado, em 2006, nos Crimes de Maio em São Paulo.

Carlos Esteban Alaye, filho de Adelina Ethel Dematti Alaye, cursava Psicologia na *Universidad Nacional de La Plata*; liderança estudantil, trabalhava em uma indústria metalúrgica e militava no *Ejército Montonero*, grupo armado de extrema esquerda argentino que, em 1978, assumiu a *Ofensiva Tática Mundial 78* como forma de luta. Mas Carlos Esteban não participou das ações dos *Montoneros* durante a Copa do Mundo de 1978; foi sequestrado em maio de 1977, por volta das 19h30, por pessoas em vestimentas civis, na localidade de Ensenada (La Plata) enquanto andava de bicicleta. Tinha 21 anos e Ines Ramos, sua esposa, estava grávida; a pequena Florencia nasceu meses após seu sequestro. Testemunhos de sobreviventes apontam que Carlos Esteban foi visto no centro clandestino de detenção, tortura e extermínio *La Cacha*. Seu corpo nunca foi encontrado, mas Carlos jamais foi esquecido.

Adelina Dematti, ativista, arquivista e fotógrafa da *Linea Fundadora de las Madres de Plaza de Mayo de La Plata*, movimento de mães argentinas que enfrentaram a ditadura civil-militar na Argentina (1976-1983). As mães reuniam-se na *Plaza de Mayo*, em Buenos Aires, todas as quintas-feiras, para protestar silenciosamente e exigir informações sobre seus filhos e filhas desaparecidos/as. Adelina era pedagoga e professora. Ciente da importância da investigação e documentação do desaparecimento forçado de seu filho, ela construiu, em sua garagem, extenso e diversificado

arquivo composto por cerca de 1.200 fotografias de sua autoria, cadernos e materiais da sua atividade docente, documentos e matérias jornalísticas sobre o governo ditatorial, cartas que escrevia diariamente para seu filho desaparecido, depoimentos de testemunhas sobreviventes recolhidos pelas próprias mães em suas investigações particulares sobre as violências protagonizadas das forças de segurança do estado. Atuou na *Comisión Provincial por la Memoria* e na *Asamblea Permanente por los Derechos Humanos La Plata*. A coleção de Adelina Dematti foi declarada *Memoria del Mundo* pela Unesco e, no ano seguinte, 2008, Adelina doou seu arquivo ao *Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires*. Em 2009, a *Universidad Nacional de La Plata* concedeu-lhe o título de *Doutora Honoris Causa*, reconhecendo sua luta em defesa dos direitos humanos.

Rogério Silva dos Santos foi assassinado em 2006 na Baixada Santista e é filho de Débora Maria da Silva, cofundadora do Movimento Independente Mães de Maio. Nas palavras de Débora:

Edson Rogério Silva dos Santos, 29 anos. Gari há 6 anos, pai de um menino na época com 3 anos. No dia 15 de Maio de 2006, teve sua vida ceifada. Passamos o domingo, Dia das Mães, todos reunidos em casa. Meus filhos, Rogério, Kátia, Kely e meus netos. Além de ser Dia das Mães, também era meu aniversário, mas nunca poderia imaginar que seria o último dia mais feliz da minha vida. (Mães de Maio, 2011, p. 20)

Em maio de 2006, cerca de 600 pessoas foram assassinadas na cidade de São Paulo, crimes ainda não esclarecidos ou investigados pelo poder público. A partir dos Crimes de Maio emergiu o Movimento Independente Mães de Maio, liderado por “mulheres que tiveram seus filhos assassinados pelas forças estatais desde 2006 e que têm na busca por justiça sua razão de viver” (Mães de Maio, 2011, p. 15).

Nascida em Pernambuco, Débora Maria da Silva migrou para São Paulo com a família. Na Baixada Santista, viveu uma infância de muito trabalho pesado: carregando água para a casa sem energia elétrica e sem saneamento básico, ajudando o pai pedreiro na construção civil, areando as panelas da família. Aos 12 anos, foi trabalhar numa fábrica de macarrão. Três anos mais tarde conheceu Edson nos bailes dos rapazes de cabelos *Black*

Power, o futuro pai do seu filho e filhas. A relação era instável, à época, Débora trabalhava como empregada doméstica e Edson foi assassinado nas mãos de agentes de segurança do estado na Baixada Santista. Mais tarde, quando da atuação do Esquadrão da Morte na região, seu irmão Dema, desapareceu. O assassinato do filho Rogério foi a terceira vez que Débora teve de enfrentar a violência de estado (Stabile, 2021). Débora Maria da Silva é liderança dos movimentos de mães e familiares de vítimas da violência do Estado, coautora e coorganizadora de vários livros: *Do luto à luta* (2011); *Vencendo as adversidades: autobiografia de Deize Carvalho* (2018); e *Mães de Maio, Memorial dos nossos filhos vivos: as vítimas invisíveis da democracia* (2019). É pesquisadora do Centro de Antropologia e Arqueologia Forense da Universidade Federal de São Paulo (Caaf/Unifesp), o laboratório científico responsável pela investigação sobre a identidade e origem das mais de 1.000 ossadas humanas encontradas, em 1990, numa vala clandestina no Cemitério de Perus, periferia de São Paulo. Coautora de vários artigos e relatórios acadêmicos.

As artes de Adelina

Adelina, *la madre fotógrafa, la maestra fotógrafa*. Com seu *pañuelo* branco na cabeça e a câmera fotográfica nas mãos, registrou sistematicamente o cotidiano *calejero* das lutas das *Madres de la Plaza de Mayo*. Conforme aponta Maria Emilia Nieto, o vínculo de Adelina Dematti

con la práctica de fotografiar había comenzado de joven y adquirió una nueva dimensión al producirse el secuestro y la desaparición de su hijo Carlos. Con su cámara Kodak escondida debajo de la ropa Adelina documentó momentos claves en la constitución de la organización Madres de Plaza de Mayo. Tomó en sus propias manos la tarea de registrar y producir imágenes sobre la propia experiencia de lucha, algo que en aquel momento era realizado en mayor medida por fotoperiodistas que se atrevían a desafiar la censura y la represión. (Nieto, 2021, p. 119)

“A câmera é uma arma” (Sontag, 2003). Com sua “arma”, Adelina colocou a fotografia na linha de frente das lutas das *Madres* argentinas. Seu trabalho

fotográfico impactou as buscas por justiça, contribuiu de forma singular na produção de memória coletiva especialmente por meio da institucionalização do seu acervo-arquivo-de-garagem no qual as fotos ocupam lugar de destaque.

As fotografias de Adelina Dematti são abordadas, recorrentemente, em sua função documental, como provas de acontecimentos históricos que permitem rastrear e identificar seus significados no contínuo processo de interpelação da história e da memória.

Suas fotos assumem, também, função de *afiche*: fotografias das pessoas desaparecidas, retiradas de álbuns de famílias ou documentos de identidade são “usadas” nos cartazes carregados pelas *Madres* em suas manifestações ou fixados nas paredes e postes em busca de alguma informação ou como denuncia da violência estatal; nessa função *afiche*, as fotos assumem o alto contraste característico das fotocópias da época e são acompanhadas de breves textos informativos e palavras recorrentes (*desaparecido*, *asesinada*), nomes e datas dos sequestros (Berenguer, Marchiano e Moreno, 2018).

E o trabalho fotográfico de Adelina Dematti adentra, ainda, o campo artístico. A sistemática análise construída por Berenguer, Marchiano e Moreno (2018) indica que Adelina imprimiu nas imagens seu ponto de vista íntimo e particular; as escolhas formais e técnicas identificadas em sua extensa produção fotográfica revelam a intensão estética e expressiva para além do registro factual. Adelina Dematti se apresenta, neste contexto, como produtora de sentidos e significados que trafegam livremente entre o documental e o artístico, passando ao largo das abordagens dicotômicas.

“*La fotografía fue para Adelina un recurso creativo a partir del cual duelar la pérdida de Carlos*” (Nieto, 2021, p. 128). O olhar de Maria Emilia Nieto acentua a dimensão estética e criativa da produção imagética, apresentando Adelina Dematti como a mulher que maneja “recursos criativos” em “operações criativas” para enfrentar/duelar a dor da perda violenta do filho Carlos. Esses recursos criativos sustentam o “gesto estético” identificável nas fotomontagens produzidas de forma caseira e privada por Adelina:

Adelina superpone una foto de Carlos y su pequeña hija (la nieta de Adelina) a la que no pudo conocer ya que fue secuestrado unos meses antes de su nacimiento. En el lado izquierdo del pecho de Carlos, Adelina coloca la foto de la niña y, luego de apoyar una imagen sobre otra, les toma una

fotografía. Realiza un ejercicio compositivo que es además un ejercicio de memoria, superponiendo la figura de padre e hija, dos personas que nunca se conocieron. (Nieto, 2021, p 128)

Neste gesto-estético-fotográfico, vemos Carlos com sua camisa listrada de mangas curtas, braços cruzados, bigode bem cultivado; o filho ocupa o centro da fotomontagem, sozinho, e encara a fotógrafa-mãe. Nesta foto de cor terrosa, monocromática e vertical, Adelina plasmou, no coração do filho desaparecido, a imagem da neta ainda bebê, Florencia, a filha de Carlos. Numa operação técnica-estética-política planejada e certamente dolorosa, os dois corpos foram eternamente unidos pelas mãos da mãe-avó-ativista-fotógrafa-artista. A natureza mágica e mítica das imagens articula-se à sua dimensão imaginária e política (Belting, 2008) e, assim, na fotomontagem de Adelina Dematti Carlos está presente (mesmo ausente) e leva sua filha no coração. A imagem-síntese criada pela madre-fotógrafa penetra imaginários e, mesmo que momentaneamente, preenche as carências e angústias na superação mágica da tragédia da violência de estado.

As exposições e mostras envolvendo o diversificado material do arquivo de Adelina Dematti estimulam a construção de memória histórica, a reflexão sobre a violência estatal, as múltiplas formas de resistências e a preservação do estado democrático de direito. As produções artísticas, da mesma forma, são imprescindíveis na produção de memória coletiva, no resgate e presentificação das violências do passado, nos processos de *sanación* produzidos no diálogo com os documentos e experiências das vítimas e resistentes que não permitem o esquecimento ou a repetição da tragédia. A exposição *Un archivo, todas las luchas* realizada em 2023 no *Centro Provincial de las Artes Teatro Argentino*, na cidade de La Plata apresentou parte do material colecionado por Adelina (documentos, textos e fotografias) enfatizando sua relevância documental, política e memorial. O arquivo de Adelina participou, como referência, da mostra coletiva *Arjion: estados y morfología de los archivos contemporáneos en tiempos de guerra civil (social, digital) planetaria* realizada em 2019, em La Plata, exposição alinhada ao tema recorrente no campo artístico, “a febre dos arquivos” (Arantes, 2015), a produção artística

centrada na apropriação de materiais de arquivos e acervos históricos, a releitura, memória. A presença do arquivo de Adelina Dematti nessa exposição provocou instigante reflexão sobre o arquivo como obra de arte:

archivar puede ser reformular continuamente y en ese reformular, la poética, sus modos y sentidos, expresan otras formas posibles de dicha práctica. Así como el archivo ha sido objeto de reflexión de las Ciencias Sociales, el Estado y la política, también lo es por parte del arte. Archivar como práctica: guardar, conservar, preservar. Archivar como selección: recorte, poder, deseo. ¿Quién archiva y cómo? ¿Qué se archiva y dónde? ¿Qué forma tiene(n) el(los) archivo(s) contemporáneo(s)? Archivar también como forma estética, en la que el artista configura, reconfigura y activa con sus preguntas y lenguajes, otras formas posibles de archivo. (Nieto, 2019)

Esses questionamentos abrem caminho para a “potencialização da leitura” do arquivo e de sua autora: pensar o arquivo como obra de arte, abordá-lo em sua dimensão estética, encara-lo como linguagem (forma e conteúdo), percebe-lo como produção intencional de sentidos e significados a partir de sua materialidade, afetos e diálogos com seu tempo, seu passado e futuro. Adelina Dematti, a arquivista-artista.

As artes de Débora

Débora Maria da Silva, atriz e artista visual.

Em 2022, conquistou o prêmio de melhor atriz coadjuvante no Festival de Cinema de Málaga (Espanha) por sua atuação no filme *A mãe*, dirigido por Cristiano Burlan. O filme trata da luta de uma mãe da periferia de São Paulo em busca de informações e justiça para seu filho adolescente, assassinado pela polícia; nessa trajetória encontra o Movimento Independente Mães de Maio e Débora Maria da Silva.

Em 2014, participou da 31ª Bienal de São Paulo com o vídeo “Apelo” (2014), obra produzida em parceria com a artista visual Clara Ianni, descrito na página daquela edição da Bienal,

Como apelo, ou convocação aos vivos para recordar os mortos, o discurso clama pelo direito ao luto e à memória coletiva, confrontando o esquecimento forçado, sistematicamente conduzido pelo Estado em articulação com setores da sociedade. Busca com isso resgatar essas histórias apagadas, que desaparecem tão violentamente quanto indivíduos ou populações assassinadas. Pois a não existência da memória e a consequente impossibilidade de lidar com um trauma social nos condena à repetição dos mesmos atos de violência no presente, ameaçado pelos fantasmas da história. (31ª Bienal de São Paulo, 2014)

A obra de Clara Ianni e Débora Maria da Silva também integrou a mostra “Arte Democracia Utopia: quem não luta tá morto” realizada entre 2018 e 2019 no Museu de Arte do Rio, com curadoria de Moacir dos Anjos. E Fabio Cypriano, provocado, apresentou seu questionamento-provocação:

Sempre me pareceu contraditório que as condições da violência política e social no Brasil, especialmente os homicídios contra jovens e pobres trans, negros e indígenas, não gerassem obras e mostras contundentes com essa temática [...]. Claro, há casos isolados, e duas edições recentes da Bienal de São Paulo, 2014 e 2016, trouxeram essa questão de forma bastante explícita, em obras contundentes, como Apelo, de Clara Ianni e Débora Maria da Silva na Bienal. (Cypriano, 2018)

A provocação coloca uma questão pertinente: por que as violências políticas e sociais que incidem sobre as populações negras, indígenas, quilombolas, LGBTIA+, periféricas não têm ocupado espaço relevante no campo artístico brasileiro? Mesmo que esse cenário esteja passando por lentas alterações, o questionamento segue sendo pertinente e faz pensar.

Moacir dos Anjos já havia oferecido uma pista sobre essa questão no artigo “O lugar social da arte” (2015) no qual resgata a trajetória da pesquisa artística de Clara Ianni e finaliza indicando que as obras “Mães” (2013) e “Apelo” (2014)

afirmam a fala – no que os discursos das mães dos mortos deixam claro e no que somente sugerem – como dispositivo de ativar a memória e de reescrever a história, atualizando-a no agora em que os trabalhos são apresentados no campo da arte. (Dos Anjos, 2015)

Trabalhos apresentados no campo artístico que afirmam a fala como dispositivo e que articula discursos das mães dos mortos, memória, passado e presente. Mas, para além da fala e discurso das mães, dispositivos de ativação da memória, há uma questão a ser ressaltada: o modo de produção da obra de arte. A artista Clara Ianni apostou no “produzir com” ao invés de “produzir sobre”. Produzir uma obra de arte com Débora Maria da Silva significa tecer conjuntamente essa obra, partilhar conhecimentos e experiências, encarar a alteridade conflituosa, tensionar o campo artístico excludente e marcado pela colonialidade. Clara Ianni compreendeu, aderiu e praticou a perspectiva das lutas das mães da luta: “Jamais sobre nós, sem nós”. Não é possível tratar das lutas dos movimentos de mães e familiares de vítimas da violência do estado sem a presença, participação ativa e protagonismo das mães da luta. Débora Maria da Silva não é a narradora ou a personagem do vídeo, não é colaboradora na produção, não é a ativista de direitos humanos e tema da obra. Débora é produtora de conhecimento e, neste caso, artista.

Em 1990, a Prefeitura do Município de São Paulo, então sob comando da prefeita Luiza Erundina (Partido dos Trabalhadores), descobriu a vala clandestina com mais de 1000 ossadas sem identificação, certamente restos mortais de vítimas da ditadura civil-militar brasileira: pessoas sequestradas e desaparecidas pelas ações ilegais e violentas das forças estatais e pessoas em situação de rua vitimadas pela política higienista que pautava a gestão das grandes cidades durante os anos da ditadura (Comissão da Verdade do Estado de São Paulo, 2015). O Cemitério Dom Bosco, localizado em Perus, periferia de São Paulo, recebe os sepultamentos gratuitos do município: famílias sem recursos financeiros e corpos sem identificação são encaminhados para lá. O Cemitério de Perus não é apenas o cenário ou local da filmagem, mas a “chave” da obra e de sua compreensão. É território-memorial das violências do estado, “Lugar de memória” do município de São Paulo, onde abriga o Monumento em Homenagem aos Mortos e Desaparecidos da Ditadura Militar.

Nas palavras de Débora Maria da Silva em “Apelo”: *“Lembre-se que é o nosso sangue que rega esta terra e faz as plantas crescerem. É do nosso sangue que as plantações bebem e que misturam o cimento em cada nova cidade”*.

A modo de cierre

Antes do fim, dois esclarecimentos:

1. Carlos Esteban Alaye e Rogerio Silva dos Santos, os filhos, dão início a este capítulo, e não poderia ser diferente: todas as ações e produções das Mães de Maio, ou das *Madres de la Plaza de Mayo*, das Mães de Osasco ou das Mães em Luto da Zona Leste, Mães de Manguinhos etc. colocam, em primeiro lugar, seus filhos e os jovens vitimados pela violência dos agentes de segurança estatais. Assim, é imprescindível seguir e repetir o coro das mães: “*Carlos: presente, agora e sempre! Rogerio: presente, agora e sempre!*”
2. Este capítulo não trata de políticas de morte, mas, sim, de políticas de vida.

A história da América Latina é marcada pela potência e persistência das necromáquinas e das constantes produções de contramáquinas (Reguillo, 2021). As políticas de morte estão na base das ações políticas das mães e familiares de vítimas da violência de estado que, a partir daí, constroem políticas de vida. Este capítulo focou nas produções de duas mulheres latino-americanas em suas práticas artísticas, diálogos com o campo artístico e construção de políticas de vida. Cabe ressaltar: as políticas de vida não se sustentam sem a arte e a dimensão estética que, por sua vez, alavanca a magia das transformações possíveis (Morin, 1975).

Trinta e dois quilômetros separam o pavilhão da Bienal de São Paulo e o cemitério de Perus. A distância entre as cidades de São Vicente (SP) e La Plata (Argentina), por terra, é cerca de 2.200 Km. Cinco décadas separam (ou articulam) as violências de estado da ditadura civil-militar e as violências de estado deste período democrático. Mas as artes de Adelina Dematti de Alaye e Débora Maria da Silva atuam como pontes que permitem os trânsitos entre territórios e temporalidades, entre memórias em suas variadas camadas, entre violências e resistências, entre éticas e estéticas.

Por fim, dois questionamentos presentes neste capítulo sinalizam possíveis caminhos para a continuidade da reflexão e, por isso, merecem ser retomados:

1. O exercício de deslocamento epistemológico para pensar o arquivo como obra de arte, *como forma estética* (Nieto, 2019). A visita imaginária à garagem de Adelina Dematti em La Plata, o espaço que abrigou seu arquivo ao longo de três décadas provocaria interesse sobre as “perguntas e linguagens” que teriam fundamentado a “forma estética” criada por Adelina dia após dia, noite após noite, na minuciosa (e certamente dolorosa) produção de sua narrativa-documental-estética-arquivística em busca de justiça, verdade, reparação e memória de seu filho Carlos.
2. A pergunta que faz pensar, repensar, criticar, esbravejar e, principalmente, avançar: por que as violências políticas e sociais que incidem sobre as populações negras, indígenas, quilombolas, LGBTQIA+, periféricas não têm ocupado espaço relevante no campo artístico brasileiro?

Referências

- ARANTES, Priscila (2015). Arquivo na arte contemporânea. *Revista Visualidades*. Goiania, v. 13, n. 2, pp. 30-45, jul-dez.
- BELTING, Hans (2008). Por uma antropologia da imagem. *Revista Concinnitas*, ano 6, v. 1, n. 8, jul.
- BERENGUER, Carola; MARCHIANO, Pilar; MORENO, Mariana (2018). Adelina fotografa: uma imagen para el futuro. *Revista Nimio*, n. 5, e001, septiembre.
- COMISSÃO DA VERDADE DO ESTADO DE SÃO PAULO (2015). Relatório. São Paulo, ALESP. Disponível em: <<http://comissaodaverdade.al.sp.gov.br/relatorio/>>. Acesso em: 9 dez. 2023.

- CYPRIANO, Fabio (2018). Rio Explicita conflitos no país. *Arte!Brasileiros*, 12 de dezembro. Disponível em: <<https://artebrasileiros.com.br/arte/exposicoes/rio-explicita-conflitos-do-pais/>>. Acesso em: 9 dez. 2023.
- DOS ANJOS, Moacir (2015). O lugar social da arte. *Select Arte e cultura contemporânea*. Disponível em: <<https://select.art.br/o-lugar-social-da-arte/>>. Acesso em: 9 dez. 2023.
- MÃES DE MAIO (2011). *Do luto à luta: Mães de Maio*. São Paulo, Editora Nós por Nós.
- MÃES DE MAIO (2012). *Mães de Maio, Mães do Cárcere: A Periferia Grita*. São Paulo, Editora Nós Por Nós.
- MÃES DE MAIO (2019). *Memorial dos nossos filhos vivos: as vítimas invisíveis da democracia*. São Paulo, Editora Nós Por Nós.
- MORIN, Edgar (1975). *O Enigma do Homem*. Rio de Janeiro, Zahar.
- NIETO, Maria Emilia (2019). Arjion: el archivo contemporáneo como obra de arte. *Aletheia*, 10 (19), e0. *Memoria Académica*.
- NIETO, Maria Emilia (2021). Representar, documentar y duelar: el archivo fotográfico de Adelina Dematti de Alaye-Madre de Plaza de Mayo. *Index, revista de arte contemporáneo*, [S. l.], n. 12, pp. 116-132.
- REGUILLO CRUZ, Rossana (2021). *Necromáquina: cuando morir no es suficiente*. Guadalajara, México, ITESO; Barcelona, España, Ned.
- SONTAG, Susan (2003). *Diante da dor dos outros*. São Paulo, Cia. das Letras.
- STABILE, Arthur (2021). Débora Maria da Silva: ‘Ser Mãe de Maio me alimenta’. *Ponte Jornalismo*. 2 jul. 2021. Disponível em: <<https://ponte.org/debora-maria-da-silva-ser-mae-de-maio-me-alimenta/>>. Acesso em: 9 dez. 2023.
- 31^a BIENAL DE SAO PAULO. Apelo. 17 set. 2014. Disponível em: <<http://31bienal.org.br/pt/post/1610>>. Acesso em: 9 dez. 2023.

Armadilhas da representação: a corrida institucional pela reparação histórica na virada decolonial na arte brasileira

Alessandra Simões Paiva¹

Introdução

Apesar de recente, a virada decolonial na arte brasileira já apresenta efeitos significativos no sistema das artes visuais no país. Atualmente, é, de fato, impossível apontar alguma instituição, entre as principais no setor, que não tenha realizado nos últimos anos alguma exposição, mudança administrativa, projeto educativo e curatorial, entre outras ações, visando às questões étnico-raciais e de gênero. Essas instituições procuram atender ao movimento produzido por artistas e agentes culturais que visam criar espaços de resistência e transformação, nos quais as perspectivas subalternizadas possam ser valorizadas. Afinal, o reconhecimento da nova geração de artistas decoloniais também passa pela necessidade da descolonização de museus e outras instituições culturais, que devem repensar suas práticas curatoriais, a aquisição de obras e estruturas de poder internas. Como mudanças de

1. Crítica de arte. Professora adjunta na Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB). Integrante da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) e da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA). Autora do livro *A virada decolonial na arte brasileira* (Editora Mireveja, 2022).

paradigma são sempre acompanhadas por controvérsias e conflitos de interesses, a virada decolonial na arte brasileira não poderia deixar de ser marcada por alguns paradoxos.

O objetivo deste capítulo é analisar os reflexos da virada decolonial nas artes visuais brasileiras, por meio de estudos de caso² de três instituições – Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (Masp), Pinacoteca de São Paulo e Instituto Inhotim –, e, com isso, discutir questões que tenham relação com as concepções de representatividade e identidade de grupos minoritários e/ou minorizados nas artes. O critério para a escolha dos três casos baseou-se no envolvimento dessas instituições em acontecimentos polêmicos recentes, que podem servir de matriz para uma análise teórica multidisciplinar, baseada em dados coletados na imprensa, nas redes sociais e em consultas às próprias instituições. Assim, pretendemos contribuir para o debate sobre o decolonialismo nas artes brasileiras, adicionando novas perspectivas à nossa pesquisa anterior, centrada na constatação da “virada decolonial na arte brasileira” (Simões, 2022, p. 23). Adicionando novos achados a nosso percurso investigativo, acreditamos poder ajudar a solidificar um pensamento científico mais consistente sobre a virada decolonial na arte brasileira, contribuindo para o entendimento contextual do fenômeno, seu impacto na produção e circulação da arte, bem como sua conexão com os campos da história, da teoria e da crítica da arte.

O título do artigo é uma referência ao livro *Armadilhas da Identidade*, de Asad Haider, lançado no Brasil, em 2019, no qual o autor defende a necessidade de se discutir a questão das identidades raciais em relação às determinações materiais da vida (indo do abstrato ao concreto), e não como algo exterior à realidade, voltado apenas para discussões intelectuais ou subjetivas, em narrativas retóricas e autorreferenciais (é isto que vem ocorrendo massivamente nas redes sociais no Brasil). Nossas discussões se dão em torno

2. Este artigo transformado agora em capítulo faz parte dos resultados de pesquisa de pós-doutorado na Universidade de Leeds, Inglaterra, sob supervisão da professora Thea Pitman (School of Languages, Cultures and Societies), realizada com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil, por meio do Edital 26/2021 – Apoio à Pesquisa Científica, Tecnológica e de Inovação: Bolsas no Exterior.

desse princípio – “as armadilhas da representação”, entendendo por representatividade o lugar de visibilidade de grupos minorizados nas narrativas e ações do campo das artes. Esse lugar tem sido requerido por artistas negros/as, indígenas, LGBTQIAP+, entre outros grupos, para sinalizar, como afirma Rancière (2012), que a emancipação política somente se efetiva quando os sujeitos permanecidos historicamente na invisibilidade começam a se afirmar como coparticipantes de um mundo comum.

Algumas perguntas podem ajudar a nortear quais seriam as armadilhas da representação no contexto da virada decolonial na arte brasileira: Tais transformações podem estar sendo absorvidas por uma cultura hegemônica, ao menos no âmbito das artes, correndo o risco de atingir um ponto de saturação, fadiga ou conformismo? Estamos diante de mudanças estruturais ou superficiais, ou talvez de ambas, em diferentes níveis de atravessamentos? Como evitar reduzir a visibilidade a uma simples aparição ou a um discurso desprovido de ação? Como incorporar mudanças realmente efetivas nas relações de produção e circulação das artes e, assim, reverberar transformações sociais mais efetivas? Por fim, como pergunta Rolnik (2021): Como lidar com a sedução perversa no ciclo de instrumentalização das potências criativas pelo capital?

Essas perguntas giram em torno de um eixo basilar que, desde as primeiras décadas do século 20, permeia os estudos críticos da cultura: a relação entre arte e capitalismo. Essa é a principal armadilha esquadrihada aqui. As discussões em torno desse tópico central revelam a tensão entre os valores artísticos e os imperativos econômicos do capitalismo, mostrando como essas dinâmicas afetam a produção, a circulação e o papel da arte na sociedade contemporânea. Isto é, como discutir as armadilhas da representatividade em um lugar tão performático como o campo das artes, local por excelência da visibilidade das subjetividades e das coletividades? E como discutir essa problemática sabendo-se da permeabilidade altamente financeira do sistema das artes visuais? Com o crescimento expressivo das lutas identitárias no campo das artes, essas temáticas voltam à tona, revelando as dinâmicas de poder entre artistas, instituições culturais e mercado, por meio de problemas como a comercialização da arte, a influência do mercado na

produção e no consumo artístico, as desigualdades econômicas que afetam o acesso à arte, a mercantilização da criatividade e da expressão cultural, o impacto da financeirização na diversidade cultural e na autonomia artística.

A corrida pela reparação e seus deslizes institucionais

Espaços de conflitos e negociações simbólicas, museus e outras entidades culturais não poderiam deixar de responder à virada decolonial nas artes com a urgência requerida pela nova geração de artistas. Apesar de permanecerem ainda na contemporaneidade como espaços elitistas, “templos de conhecimento não adequados a qualquer pessoa” (Ariese e Wróblewska, 2022, p. 38; tradução nossa), os museus sempre ofereceram respostas às pressões do sistema. Da mesma forma que a arte contemporânea impulsionou o surgimento da nova museologia crítica a partir dos anos 1970 (requerendo, por exemplo, espaços flexíveis, experiências imersivas, abordagens curatoriais não lineares, participação ativa do público, novas tecnologias), atualmente, a tônica é descolonizar as estruturas. Assim, museus em via de descolonização estão correndo contra o tempo para aplicar ações que são, a saber: a) repatriação de artefatos culturais (o Brasil que ainda estava engatinhando neste quesito, em 2023, viu o anúncio da devolução de um dos mantos tupinambás ao Museu Nacional, no Rio de Janeiro); b) revisão crítica das coleções (com aquisição de obras decoloniais para os acervos e exposições que propõem releituras de históricas das obras – neste último quesito, um exemplo foi a mostra sobre o francês Paul Gauguin, em 2023, no Masp, questionando seu olhar colonizador sobre as paisagens e pessoas nativas da Polinésia Francesa); c) educação e engajamento comunitário (com criação de conteúdo pedagógico e programação voltada para pautas inclusivas); d) desconstrução de hierarquias e poderes institucionais (com a contratação de curadores/as afrodescendentes, indígenas e LGBTQIAP+, além de práticas de trabalho mais colaborativas e horizontais).

Segundo Cocotle (2019), as primeiras críticas dirigidas ao museu como um mecanismo colonial tiveram origem na discussão sobre o multiculturalismo e o hibridismo cultural, que ocorreu simultaneamente à crise do

Estado-nação, à desintegração do modelo tradicional de fronteiras, ao surgimento de outras formas de territorialidade que não estão ancoradas em um espaço físico concreto, e à emergência de novos padrões de migração e mobilidade. Conceitos como “identidade”, “representação” e “apropriação” foram objetos de questionamento nesse contexto. Segundo a autora, é consenso entre a crítica que a “virada pós-colonial” irrompeu no circuito internacional da arte contemporânea com a décima primeira edição da Documenta (1998-2000), sob a direção curatorial de Okwui Enwezor, e que teve uma ampla gama de nacionalidades de artistas selecionados na África, Ásia e América Latina, mas sempre com uma trajetória respaldada por agentes e instituições pertencentes ao *mainstream* da arte. Apesar de inúmeras iniciativas pioneiras na América Latina (como o programa de museus comunitários, do Instituto Nacional de Antropologia e História, em 1985, no México), a área de artes no Brasil passou a acompanhar as discussões apenas recentemente. Se, como afirma Livio Sansone (2020), as ações afirmativas e reparatórias vêm dinamizando os processos identitários que atravessam a agenda política e social entre as últimas duas/três décadas no país, podemos dizer que, com base em nossas pesquisas, o impacto do multiculturalismo com traços focados nos recortes raciais e de gênero pode ser notado nas artes brasileiras mais expressivamente nos últimos cinco anos.

Em 2018, por exemplo, o Masp criou o projeto a longo prazo chamado de “Arte e descolonização”, realizado juntamente com o Afterall, centro de pesquisa e publicação da University of the Arts de Londres dedicado à arte contemporânea e suas histórias. Além de realizar inúmeras mostras com viés decolonial, o Masp, que tem uma coleção predominantemente europeia (a maior fora da Europa e dos Estados Unidos), também tem feito esforços para ampliar seu acervo com um maior número de obras de artistas mulheres, negros/as e indígenas. Em 2023, as poéticas indígenas tornaram-se centrais, com mostras de povos originários como os Huni Kuin, Yanomami, Macuxi, Ho-Chunk, Wiradjuri e Ngunawal. Segundo último relatório publicado no site da instituição, de 2021, o museu recebeu a doação de 189 obras, sendo 45 delas produzidas por artistas mulheres, 22 por artistas negros/as, e 111

por artistas indígenas. Para receber as novas obras, o Masp expandiu em 30% seu espaço de armazenamento. Atualmente, o museu possui 124 obras de artistas negros/as e 180 de artistas indígenas³.

Entretanto, em relação a mudanças em sua gestão, o Masp ainda patina. Luciara Ribeiro (2020) aponta que o museu contratou suas primeiras curadoras negras, Horrana de Kássia e Amanda Carneiro, apenas em 2018; e a primeira curadora indígena, Sandra Benites, somente em 2019. Em novembro de 2022, a instituição anunciou a contratação dos indígenas Edson Kayapó, Kássia Borges Karajá e Renata Tupinambá como novos curadores adjuntos de arte indígena. Segundo o diretor Adriano Pedrosa⁴, apesar de constatar uma maioria de mulheres nos cargos de gestão do museu, em 2022, ainda não havia nenhuma pessoa não branca em tal posição. O curador também recorda que, quando assumiu seu cargo, em 2014, não havia nenhuma obra de artista indígena no acervo exposto.

Já o Inhotim abriu, nos últimos anos, uma frente de atuação com a aquisição de obras de artistas com poéticas decoloniais. Esse processo começou em 2021 quando, simultaneamente, o instituto iniciou parceria com o Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros (Ipeafro) para realizar uma série de mostras em homenagem ao legado e trajetória de Abdias Nascimento (1914-2011). Dividido em quatro exposições de longa duração, que a instituição denominou de “quatro atos”, o projeto conta com a atuação do curador assistente Deri Andrade (criador da plataforma Projeto Afro, importantíssimo mapeamento de artistas negros/as no Brasil). Ocorreram as seguintes exposições: Ato 1 – Abdias Nascimento, Tunga e o Museu de Arte Negra, em 2021; e Ato 2 – Dramas para Negros e Prólogo para Brancos, em 2022, e a mostra Quilombo: Vida, Problemas e Aspirações do Negro, em 2022.

Ao ser procurado por esta autora, em junho de 2023, para a coleta de informações sobre a quantidade de obras com viés decolonial adquiridas recentemente, o Instituto respondeu ao e-mail com o seguinte conteúdo:

3. Números aproximados fornecidos pela equipe do acervo em julho de 2023.

4. Em entrevista à Revista *Bravo*. Disponível em: <<https://bravo.abril.com.br/arte/historias-indigenas-masp-adriano-pedrosa/>>. Acesso em: 28 dez. 2023.

“Temos em Inhotim uma Comissão de Ética em Pesquisa à qual devem ser submetidos todos os trabalhos acadêmicos/pesquisas que envolvam o Instituto, porém, por motivos internos, todas as atividades estão suspensas”.

Quanto à Pinacoteca de São Paulo, esta incorporou ao seu acervo obras de arte produzidas por indígenas apenas em 2019 (Simões, 2019). Porém, é importante enfatizar que a gestão de Emanuel Araújo, entre 1992 e 2001, teve papel fundamental na busca por representatividade negra. A instituição não apresenta um programa estruturado focado na descolonização, porém vem realizando diversas ações pontuais, como a mostra Vêxo: Nós sabemos, na Pinacoteca de São Paulo (2020/2021), que teve curadoria da indígena Naime Terena, e a instalação “Escola Panapaná” (2023), do artista indígena Denilson Baniwa, uma instalação com três pavimentos cujo interior acolheu aulas de línguas e culturas indígenas, artes e música. A instituição também vem investindo em uma política de aquisição de obras com foco na diversidade. Essas mudanças no acervo também são reflexo expressivo do apoio do grupo de patronos. Em 2021⁵, com investimento de 1,1 milhão de reais, eles escolheram dezesseis obras a serem doadas ao museu, a maioria de artistas com forte acento decolonial, como Abdias do Nascimento, Gretta Sarfaty, Marcela Cantuária, Yuli Yamagata, Aline Motta, Carmézia Emiliano e Yermollay Caripoune.

Essas ações mostram significativo avanço no desmantelamento do “museu tradicional”, aos moldes das definições de Hugues de Varine-Bohan (1979), isto é, um espaço de construção de uma totalidade simbólica com determinado sistema de valores e hierarquias. Porém, como mostra Thea Pitman (2021), ao analisar a prática curatorial indígena no Brasil: “A porta das instituições artísticas hegemônicas está entreaberta, mas ainda não completamente aberta para uma mudança radical do status quo” (Pitman, 2021, p. 14; tradução nossa). Devemos recordar que, como explica Sumaya Kassim (2017), além de não serem espaços de narrativas neutras, os museus são

5. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/coluna/radar/patronos-fazem-doacao-milionaria-de-novas-obras-a-pinacoteca>>. Acesso em: 28 dez. 2023.

loais de esquecimento e fantasia da história⁶. No caso do Brasil, os museus “são criações da etapa histórica colonialista” (Varine-Bohan, 1979, p. 12). Criados em épocas diferentes, Pinacoteca (fundada em 1905 e transformada no primeiro museu de artes plásticas de São Paulo em 1911), Masp (em 1947, por Assis Chateaubriand) e Inhotim (em 2002, pelo megaempresário da mineração Bernardo Paz) podem fornecer uma interessante amostragem de como a extensão histórica do padrão colonialista se perpetua ao longo dos tempos, seja inicialmente de forma articulada ao discurso do Estado-nação (como no caso da Pinacoteca), prolongada posteriormente nos termos do modelo neoliberal (como o Masp), ou nascida declaradamente sob os auspícios da pujança capitalista (Inhotim).

As armadilhas da representação

Todas essas mudanças recentes apontam para uma transformação estrutural em curso no sistema da arte brasileiro. Enquanto é possível atestar a corrida pela reparação nessas três instituições com base em projetos, exposições, aquisição de acervos e contratação de pessoal com base em critérios de identidade/diversidade, as polêmicas que atravessam suas ações levantam outros debates que circundam a virada decolonial. A seguir, estão pontuadas as polêmicas relacionadas a essas instituições em sua corrida pela reparação histórica.

- a) Em 2022, as curadoras Sandra Benites e Clarissa Diniz publicaram uma carta⁷ na imprensa comunicando seu desligamento da

6. Nesta sequência de sugestões de leituras, pela autora Shimrit Lee, podemos encontrar um importante aparato historiográfico sobre a temática da descolonização nos museus. Disponível em: <<https://developmenteducation.ie/blog/2022/11/14/decolonising-museums-a-reading-list/>>. Acesso em: 28 dez. 2023.

7. A carta foi publicada na revista Select sob o título “Basta Masp!”, que se tornou hashtag nas redes sociais. Disponível em: <<https://www.select.art.br/basta-masp/>>. Acesso em: 28 dez. 2023.

mostra Histórias Brasileiras, no Masp, diante da recusa do museu de incluir, no núcleo Retomadas, as seguintes obras selecionadas: o conjunto de cartazes/documentos do Movimento Sem Terra e as fotografias de João Zinclar, André Vilaron e Edgar Kanaykô com imagens do MST. Este era praticamente o primeiro trabalho de Sandra na casa após ela ser amplamente anunciada pela mídia como a primeira curadora indígena em um museu brasileiro. Na carta, as curadoras explicaram que trabalharam durante meses na instituição, atendendo todas as demandas que lhes foram requisitadas, a despeito da inexistência de um cronograma para guiar suas atividades. Apesar do cuidadoso trabalho realizado, o Masp não concordou com a integral inclusão das obras selecionadas pelo suposto descumprimento de um prazo que não havia sido informado anteriormente. O Masp conseguiu se retratar, oferecendo uma série de contrapartidas exigidas pelas curadoras, entre elas, um dia a mais de entrada grátis no museu e a distribuição gratuita de pôsteres, como o da Marcha Nacional pela Reforma Agrária, de João Zinclar.

- b) A exposição Enciclopédia Negra, em 2021, na Pinacoteca de São Paulo, que apresentou 103 obras realizadas por artistas negros para o livro homônimo (editora Companhia das Letras), organizado pelos pesquisadores Flávio Gomes e Lília M. Schwarcz e pelo artista Jaime Lauriano, é outro exemplo dos problemas subjacentes ao debate decolonial. No livro, estão reunidas as biografias de mais de 550 personalidades negras, em 416 verbetes individuais e coletivos. Como aponta o site da Pinacoteca: “Muitos desses personagens tiveram as suas imagens e histórias de vida apagadas ou nunca registradas. Para interromper essa invisibilidade, 36 artistas contemporâneos foram convidados a produzir retratos dos biografados”.

Entretanto, nas redes sociais, alguns artistas⁸ reclamaram dos valores pagos pelos trabalhos (500 reais por cada obra), que também foram doados à instituição.

- c) A polêmica envolvendo o Instituto Inhotim teve como pivô a mostra Quilombo: Vida, Problemas e Aspirações do Negro, na Galeria Lago, em 2022, cujo título é uma alusão ao jornal Quilombo, publicação coordenada por Abdias Nascimento entre 1948 e 1950. A curadoria buscou estabelecer diálogos entre temas levantados pelo jornal, proporcionando ainda aquisições de obras de Panmela Castro, Mulambö, Antonio Obá, Wallace Pato, Desali, Paulo Nazareth, Kika Carvalho e Zéh Palito. A polêmica em torno da mostra envolveu o artista carioca Maxwell Alexandre, que ganhou enorme repercussão internacional após sua primeira mostra solo institucional, Pardo É Papel, no Museu de Arte do Rio, em 2019. Na mostra do Inhotim, Maxwell teve exposta uma obra da série Novo Poder, na qual o artista discute a obrigatoriedade (ou não) de um artista negro tematizar em suas obras a experiência do negro na sociedade. Em post publicado em suas redes sociais, no dia da inauguração, Maxwell afirmou que se sentiu constrangido ao ver a comunicação final da mostra e pediu que retirasse sua obra da mostra. Seu argumento era de que a mostra O Mundo É o Teatro do Homem, que teve abertura simultânea no Inhotim, na Galeria Fonte, apresentava três artistas brancos sob um título com ênfase na concepção de universalidade. “[...] O que temos é mais uma vez o negro sendo tratado antropológicamente por uma instituição branca com agentes brancos tomando decisões”, declarou o artista⁹. Depois de várias publicações nas redes sociais e na imprensa, a obra foi retirada da exposição. Um dado muito interessante em relação

8. Omitimos aqui o nome dos artistas para evitar constrangimentos pessoais.

9. Disponível em: <<https://select.art.br/entreato-da-discordia/>>. Acesso em: 28 dez. 2023.

a essa polêmica foi o anúncio recente que o artista fez em seu Instagram afirmando que está em negociação a construção de um pavilhão exclusivo seu no Inhotim¹⁰.

É importante enfatizar que todos os exemplos citados levam a um ponto em comum: as contradições no interior das relações entre a produção artística e o sistema capitalista, expressas ainda nas práticas de legitimação institucional. Rosalind Krauss (2021) explica que, a partir dos anos 1980, o museu como guardião do patrimônio público deu lugar à noção do museu enquanto entidade corporativa, com um inventário altamente comercializável e o desejo por crescimento. Ao entender, por exemplo, que o minimalismo foi um movimento contraditório (museus europeus e norte-americanos revelaram o nexo entre a apropriação institucional dessa estética e as revisões do campo disciplinar da história da arte), Krauss (2021) nos fornece uma possibilidade de analogia: se o decolonialismo insurge-se como resistência específica ao mundo da colonialidade e seu viés euro-patriarcal, como irá manter seu potencial transformativo estando inserido nos espaços museológicos intrinsecamente ligados aos modos de produção tardo-capitalista e imperialista?

Como afirma Krauss (2021, p. 480): “O capital excedente não investido é direcionado à arte nos museus. É o modo, como vimos, com que muitas das figuras dos museus (diretores e administradores) de fato caracterizam as coleções atualmente”. Esse modelo de museu que tende a se transformar em cultura-empresa está interligado ainda ao circuito internacional do mercado da arte contemporânea. Trata-se de um padrão que “[...] continua a operar sobre os mesmos mecanismos de legitimidade artística – consenso da crítica, posição da obra do artista no mercado, sua mobilidade nos circuitos locais, regionais e internacionais – e de sanção de autoridade” (Cocotle, 2019, p. 9).

10. Publicação no dia 30 de junho de 2023. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CuGJF1lJOSG/?utm_source=ig_web_copy_link&igshid=MzRIODBiNWFIZA==>. Acesso em: 28 dez. 2023.

Portanto, ao incorporar a pauta decolonial, os espaços legitimadores da arte seguem a lógica do sistema capitalista, segundo a qual é preciso ter elasticidade suficiente para se conceder direitos e assim continuar existindo.

Fabio Cypriano (2022)¹¹ destaca um fato que merece reflexão sobre a polêmica envolvendo a mostra Histórias Brasileiras, no Masp. A obra Operação A3-1, de Rosângela Rennó, que participou do módulo Rebeliões e Revoltas, cuja curadoria estava a cargo de André Mesquita e Lilia Moritz Schwarcz, pertence ao presidente da instituição, Heitor Martins, e a sua esposa, Fernanda Feitosa, fundadora e diretora da SP-Arte (feira anual que reúne mais de uma centena de galerias nacionais e estrangeiras). Trata-se de uma obra da série Operação Aranhas/Arapongas/Arapucas, composta por mais de uma dezena de trabalhos em mãos de outros colecionadores. “O que leva a curadoria a escolher justamente a obra que pertence ao presidente do museu?”, questiona o autor, afirmando que esse é um exemplo claro de conflito de interesses e patrimonialismo, afinal, expor uma obra significa agregar valor a ela, “[...] e um museu com caráter público como o Masp não poderia jamais exibir obras de pessoas ligadas a ele, pois a instituição está simplesmente valorizando o acervo de seu presidente”, afirma.

Outra obra exposta na mostra, pertencente ao presidente do Masp, foi a pintura A conversa das entidades intergalácticas para decidir o futuro universal da humanidade, de Jaider Esbell (1979/2021), que fazia parte do módulo Mitos e Ritos, com curadoria de Fernando Oliva, Glauceia Helena de Britto e Tomás Toledo. Aliás, Esbell foi um dos artistas mais importantes na disseminação do movimento indígena na arte contemporânea brasileira. Cypriano (2022) conclui que a presença de colecionadores em posições-chave do sistema de arte contemporânea é algo relativamente novo, mas que não deixa de ser um reflexo do sistema colonial dessas instituições.

Heitor Martins faz parte do grupo de empresários que contribuiu significativamente para a virada financeira do Masp, que estava à beira da falência

11. Disponível em: <<https://artebrasil.com.br/arte/critica/historias-brasileiras-cypriano/>>. Acesso em: 28 dez. 2023.

há dez anos¹². O projeto de reestruturação fez o faturamento da instituição quadruplicar entre 2013 e 2016, chegando a quase 40 milhões de reais. Fez parte dessa guinada um novo estatuto que deslocou o poder de decisão da assembleia de associados para um conselho deliberativo, formado por 80 empresários, executivos e ex-executivos de empresas, advogados e investidores, entre outros (até então, o Masp era liderado por longilíneas lideranças como Pietro Maria Bardi e Júlio Neves). Para fazer parte do grupo, era preciso doar 150 mil reais e assumir o compromisso de doar outros 35 mil reais por ano. Alguns conselheiros doaram valores bem maiores, que chegaram a 500 mil reais. Além de melhorias na gestão da loja e o aumento dos preços dos ingressos, foi criada área de captação de doações e patrocínios, para recursos de empresas e indivíduos, aqui e no exterior. De 2014 a 2017, apenas com pessoas físicas no Brasil, foram captados 50 milhões de reais, sem isenções fiscais.

No caso do Instituto Inhotim, não faltam exemplos das relações contraditórias entre arte e capital, afinal, sua própria fundação está ligada à figura do megaempresário da mineração Bernardo Paz, que já foi inclusive acusado de lavagem de dinheiro. Em 2022, o empresário fez a doação definitiva das coleções do museu que eram de sua propriedade à instituição e criou um conselho como instância máxima de gestão¹³. O grupo tem Paz como presidente, que foi absolvido da acusação de lavagem de dinheiro recentemente. A propósito de sua ligação com a área de mineração (Paz é dono de um conglomerado de empresas), é importante lembrar da tragédia do rompimento da barragem em Brumadinho, em 2019, provocada pela Vale e que deixou centenas de mortos, milhares de vítimas com comprometimentos sérios de

12. Em 2017, uma matéria na revista Exame, intitulada “Como um grupo de empresários salvou o Masp”, descreveu a saga pela salvação do museu. Uma reprodução da matéria está disponível no Dossiê MASP, do Fórum Permanente Disponível em: <<http://www.forum-permanente.org/imprensa/dossie-masp/como-um-grupo-de-empresarios-salvou-o-masp>>. Acesso em: 28 dez. 2023.

13. As informações constam nas matérias reunidas no Dossiê Inhotim, do Fórum Permanente. Disponível em: <<http://www.forumpermanente.org/imprensa/inhotim>>. Acesso em: 28 dez. 2023.

saúde, e uma perda ambiental de dimensões catastróficas¹⁴. É esta mesma Vale que anunciou em 2023 investimento de R\$ 400 milhões em projetos para o Instituto Inhotim. E é esta mesma Vale que financia inúmeros projetos culturais e artísticos ligados à pauta decolonial.

Fialho (2017) explica que, em sistemas de arte consolidados, como em países europeus e nos Estados Unidos, há um equilíbrio entre as diferentes instâncias que ajudam a fomentar, validar, difundir e preservar a produção artística, “[...] contribuindo para a construção de narrativas e, em última instância, para a escrita de uma história da arte” (Fialho, 2017, p. 380). Entretanto, em sistemas menos consolidados como no Brasil, esse círculo nem sempre se completa, havendo situações em que o mercado, ante a fragilidade institucional e a ausência de políticas públicas consistentes, assume função preponderante no fomento à produção, circulação e validação dos valores artísticos, o que pode “[...] limitar a experimentação, provocar certa instabilidade e alimentar modismos que dificilmente se mantêm no médio-longo prazo [...]” (Fialho, 2017, p. 380). Lembremos aqui do episódio do pagamento de 500 reais por cada obra dos artistas convidados para o projeto da Enciclopédia Negra, que revela a precarização das relações profissionais nesse setor, dentro de um sistema regido pelo valor de troca e, claro, pela circulação (no sistema das artes, a visibilidade está bastante atrelada aos espaços de circulação). Expõe ainda as condições frágeis às quais os artistas brasileiros estão constantemente submetidos, sempre dependentes de políticas de curta duração, trabalhos intermitentes, editais pontuais, desregulamentação da profissão, leis de isenção fiscal. Essa situação é agravada expressivamente quando se faz o recorte de raça e gênero, daí a necessidade da luta decolonial atrelada a questões de ordem mais estrutural no campo das artes. A Pinacoteca nos informou que a encomenda dos retratos foi realizada pelos idealizadores do projeto, Lilia M. Schwarcz, Flávio Gomes e Jaime Lauriano.

14. No ano seguinte, amargando a baixa de público com a tragédia e com a pandemia, o Instituto Inhotim demitiu 84 funcionários.

A Pinacoteca apenas recebeu as obras como doação. A curadora Ana Maria Maia¹⁵ explicou que a doação representou um aporte muito importante para o acervo que, ao longo dos últimos anos, vem se tornando mais inclusivo.

Conclusão: as moedas de troca da descolonização

Podemos atestar que os reflexos das relações entre arte e capital no contexto museológico acaba por se refletir em outras temáticas, como a sobreposição e conflito de interesses comerciais e culturais, como pôde ser visto especialmente nos exemplos do Masp e do Inhotim. Neste momento da virada decolonial, esses conflitos de interesses tornam-se ainda mais complexos, uma vez que entram em cena debates sobre representatividade e identidade, aos quais os museus tentam se adequar com suas agendas voltadas aos recortes racial e de gênero. Afinal: “Se é certo que os museus hierarquizam critérios de validação e distinção, atuam como aparados de sedentarização, forjando narrativas hegemônicas e regulando essas definições estabelecidas [...]” (Tuttoilmondo, 2010, p. 24).

Como alerta George Yúdice (2003), nas últimas décadas, o crescimento vertiginoso das indústrias culturais e criativas provocaram uma transformação sem precedentes que trouxe à tona a contradição entre a banalização dos produtos culturais para atender ao mercado de consumo de massa e o processo de democratização cultural. Então, é importante indagar como o movimento decolonial também pode jogar a favor de determinado modo de produção do valor da arte, mesmo sendo ela o alvo de sua crítica. Afinal: “Em certos aspectos, esse museu do Sul, ‘descolonizado’, está mais preocupado em não perder sua agência e seu status como principal instância de legitimação dos discursos artísticos e da historiografia da arte” (Cocotle, 2019, p. 9). Nessa perspectiva, o Masp negociou com as curadoras Sandra e Clarissa os termos de seus ajustes à pauta decolonial, oferecendo distribuição de cartazes e entrada gratuita. São apenas ações pontuais, mas que oferecem

15. Em entrevista ao site Amarello. Disponível em: <<https://amarello.com.br/2021/05/arte/enciclopedia-negra/>>. Acesso em: 28 dez. 2023.

dados pertinentes para a problematização aqui proposta: entender como o movimento decolonial pode contribuir para o debate sobre as fragilidades estruturais do sistema da arte (acesso e ampliação de camadas desfavorecidas ao meio cultural). Porém, neste caso, mais uma armadilha se armou, pois, após a exposição, a entrada gratuita voltou a ser mais restrita, revelando que o museu continua a ser um espaço para poucos privilegiados.

É preciso considerar ainda que o consumo cultural, atividade da qual os museus constituem parte importante, não se restringe atualmente ao consumo de bens culturais, mas às próprias formas de vida, ou seja, ao consumo de devires e subjetividades. Além das instituições, artistas e demais agentes culturais estão mergulhados em uma sociedade comandada pelo capitalismo cognitivo, que “[...] não é uma forma pura de comando, mas sim uma relação social [...], com subjetividades produtivas internas e antagonicas” (Hardt; Negri, 2009, p. 4; tradução nossa). Esses autores ainda alertam que as “subjetividades produtivas”, núcleo do capitalismo cognitivo e do trabalho imaterial, revelam uma biopolítica contemporânea que não produz objetos (mercadorias) para sujeitos, mas a própria subjetividade. Na perspectiva filosófica de Hardt e Negri, o sujeito social faz parte de uma “multidão”, “composta de inúmeras diferenças internas que nunca poderão ser reduzidas a uma unidade ou identidade única.” (Hardt e Negri, 2005, p. 12). Como mostrou a polêmica envolvendo o artista Maxwell, a armadilha na qual o Inhotim se enredou foi a tentativa de criar uma identidade essencializadora da figura negra. Dessa forma, os museus tentam atender às reivindicações da luta decolonial, mostrando uma postura que colabore na desconstrução de seus discursos (Bishop, 2013, p. 6), porém não imunes aos paradoxos e armadilhas das questões identitárias.

Se os museus, ao longo da história, criaram e reforçaram cânones, legitimando “[...] certos textos, figuras, ideias, problemas, estratégias discursivas e narrativas históricas” (Hooper-Greenhill, 2000, p. 21; tradução nossa), poderão, diante da voga decolonial, criar outros parâmetros niveladores, nesse caso, o das identidades. É nesse sentido que se pode analisar a fala do artista Maxwell com base em um problema comum no debate da

representatividade, o da guetificação da identidade. Pois um dos primeiros pontos da discórdia entre o artista e a instituição versava sobre o fato de haver outra exposição de caráter universalista só com artistas brancos.

Podemos entender a metáfora da armadilha da representação segundo a perspectiva da artista Castiel Vitorino Brasileiro (2022), para quem a agenda nacional de arte (visual, performática, teatral e cinematográfica) é comandada por um sadismo pautado na aniquilação de pessoas negras e indígenas. Segundo a autora, esse sistema:

[...] passa a defender, comissionar e alimentar a reencenação da dor racial como uma prática revolucionária, antirracista e até mesmo decolonial; uma série de artimanhas com a linguagem portuguesa, a fim de garantir à branquitude seu lugar de supremacia. Trata-se de uma camada deste racismo contemporâneo desenvolvido com capitalismo neoliberal e que marca um novo momento de compra e venda da vida negra. (Castiel, 2022, pp. 17-18)

Essa armadilha também pode ser localizada na visão da artista Jota Mombaça, que parafraseando Baco Exu do Blues (e sua música Imortais e Fatais), afirma:

Meus ancestrais todos foram vendidos/Deve ser por isso que meu som vende. Deve ser por isso que este texto vende. Ou que, do ponto de vista de certas instituições, a explosão de arte e pensamento negros e anticoloniais, que parecem definir hoje os rumos dos sistemas de arte e produção de conhecimento em escala global, seja referida como uma moda, uma tendência de mercado. Uma vez que a commodificação dessas perspectivas – nossas perspectivas – depende diretamente de uma certa continuidade entre nossa produção artística e a nossa posição sócio-histórica, talvez faça sentido afirmar que a venda de nossos sons, textos, ideias e imagens reencena, como tendência histórica, os regimes de aquisição dos corpos negros que fundaram a situação-problema da negritude no marco do mundo como conhecemos. (Mombaça, 2020, p. 18)

Ainda segundo Mombaça (2020), o paradoxo do sucesso das pessoas negras seria sua reinserção no plano sistêmico do capitalismo neoliberal. Para ilustrar sua tese, a artista relembra de um episódio que ocorreu, em 2017, quando foi à Atenas como residente de um projeto brasileiro em associação

com instituições de arte internacionais, como a Documenta 14. Ela recorda que diversos termos, como queer, negritude, descolonização, desconstrução, feminismo, antirracismo, dissidência, etc. foram utilizados pelos coordenadores do projeto (todos brancos) como “moeda de troca” nas negociações por fundos para o projeto junto a instituições de arte europeias (incluindo a própria Documenta) interessadas em todas essas palavras-chave e no valor atribuído a elas. Ao defender que os processos de valorização institucional das vidas subalternizadas têm se desdobrado no esvaziamento e despotencialização do verbo “descolonizar”, a autora afirma:

Toda uma economia especulativa posta em cena e, outra vez, a extração de um valor total, potencialmente infinito, pois especulativo, drenado a partir de forças de vida historicamente despossuídas de valor e, portanto, expropriadas do valor total de sua própria criação e trabalho. Esse processo de extração, ao mesmo tempo que criou certas condições (sempre parciais e contestadas) de acesso para aquelas de nós que não ascendemos ao mundo social de forma linear, refez o território político da plantação, pois reinscreveu a vida negra, indígena, colonizada e dissidente (nossa vida) numa equação ética e econômica do valor como aquilo que é expropriado de nós. (Mombaça, 2020, p. 8)

O fato é que a arte feita por artistas com poéticas decoloniais (especialmente, aqueles/as que estão em seus originais lugares de fala, como negros/as e indígenas) nunca foi tão vendável como é atualmente em nível mundial. Pesquisa feita pela empresa Artsy¹⁶ sobre vendas de obras na internet em 2019 mostrou que mais de 90% dos artistas mais bem cotados entre jovens colecionares (139 respondentes nos Estados Unidos) eram pessoas negras. A maioria também havia nascido na década de 1990, mostrando uma preferência geral por artistas da nova geração.

As relações entre arte e sociedade são complexas, como mostram os estudos de caso propostos neste livro. Com a virada decolonial, essas relações tornaram-se ainda mais enviesadas, uma vez que entram em cena debates sobre “representação”, “autoria e controle de narrativas”, “identidades”.

16. Disponível em: <<https://partners.artsy.net/resource/art-collecting-2021-an-artsy-report/>>. Acesso em: 28 dez. 2023.

Há ainda muito o que se avançar em termos de pesquisa acadêmica para se problematizar os riscos de cooptação da agenda política do movimento decolonial por parte de interesses privados em um setor altamente suscetível ao capital, como são as artes visuais no Brasil. Se, por um lado, o investimento financeiro advindo de empresas privadas desempenha papel crucial na sustentabilidade das instituições artísticas; por outro lado, a relação entre capital privado e o setor de artes visuais apresenta desafios e preocupações. Um dos principais pontos de tensão está na possibilidade de que o financiamento privado influencie a curadoria e a programação artística. As empresas ou indivíduos patrocinadores podem ainda buscar promover sua própria agenda, impondo restrições ou direcionando o conteúdo artístico para atender a seus interesses comerciais, políticos ou ideológicos. Mombaça (2021) afirma que isso se deve ao fato de que “dividir o privilégio” é sempre, contraditoriamente, uma fórmula que visa “a multiplicação dos privilégios” (2021, p. 41), e não a sua abolição como a estrutura fundamental da reprodução de igualdades. A autora ainda afirma:

Assim é que a valorização da diferença – isto é, sua inscrição no domínio ético, político e econômico do mundo como conhecemos –, em vez de abrir rotas para uma possível descolonização das subjetividades e forças de vida colonizadas, edifica o cercado da plantação cognitiva. (Mombaça, 2020, p. 10)

No mundo da arte, segundo a artista, “[...] essa lógica se manifesta objetivamente por meio de aberturas de espaços, articulação de programas de performances e debate, financiados a partir do trabalho social de alianças brancas, mas com ênfase na produção negra” (Mombaça, 2021, p. 41).

Tudo isso resultaria na própria captura das subjetividades. Num certo sentido, o acesso a circuitos artísticos e intelectuais preocupados com as assim chamadas “políticas de diversidade” está predicado na nossa habilidade de reproduzir – até mesmo como posição crítica – a lógica por meio da qual somos marcadas. (Mombaça, 2021, p. 52)

Como esses reflexos são, muitas vezes, escamoteados, enviados e complexos, surge a dificuldade de estabelecer conexões. Por isso, podemos partir

da metáfora da “armadilha” para tentar explicar o que seriam as variadas formas de captura das identidades, que podem incluir uma série de desafios inerentes à busca por representação adequada e justa. Curiosamente, durante a polêmica do Masp, o artista Denilson Baniwa escreveu:

Os Yanomami não serão salvos porque o maior museu do Brasil está fazendo uma exposição sobre o garimpo Yanomami, a luta é maior e mais longa e menos instagramável que isso – quero ver curadores e artistas lá na base, junto, não apenas teorizando sobre algo que não vivem, vocês puxam o gatilho com a gente ou são gatilhos na gente?¹⁷

Esse discurso revela o quanto ainda estamos diante de um labirinto. Fechamos os museus ou nos resignamos ao fato de que dinheiro e arte nunca estarão desvinculados na era do capitalismo cognitivo? Como acreditar no poder emancipatório das artes e dos museus sabendo-se que a sociedade do espetáculo transforma ideias subversivas em mercadorias? (Debord, 2006). Talvez a resposta possa estar no exemplo do artista Maxwell, que fundou recentemente seu próprio pavilhão, espaço sazonal fora do circuito oficial da arte contemporânea, no Rio de Janeiro. O primeiro foi instalado em São Cristóvão, na zona norte, e teve entrada gratuita. No local, foram realizadas inúmeras ações para a integração da comunidade periférica e de escolas do sistema público. Depois de desativado esse pavilhão, será instalado outro na Rocinha. Segundo o site do artista (www.pavilhao.faiih), no pavilhão também são apresentados trabalhos inacabados, sem tanta tensão comercial e burocracias que reivindicam o objeto de arte pronto. O artista entende que seu Pavilhão é o lugar de mostrar vulnerabilidades, trabalhos ainda em fases imaturas. Aliás, a materialidade da obra perpassa seu trabalho político. Pressionado para fazer pinturas a óleo, já que desde o início ele utilizou o papel pardo como suporte, entre outros elementos, por necessidade financeira, o artista não quis atender ao que chama de fetiche máximo do mercado (pintura a óleo sobre tela). Além da coerência estética com sua poética, esses elementos rudimentares ajudam a tensionar as relações comerciais com

17. Disponível em: <<https://www.intercept.com.br/2022/05/17/masp-capa-decolonial-ve-ta-fotos-mst-trabalho-curadora-indigena/>>. Acesso em: 28 dez. 2023.

as galerias, o colecionismo e o patrimonialismo. Essa é uma questão muito instigante para o artista no sentido de testar até onde vai o desejo de aquisição de sua obra.

Voltando às perguntas iniciais deste capítulo, constatamos que suas respostas nunca serão simples e necessitam ser colocadas à medida que cada situação se apresente, para evitar generalizações sem fundamento. Daí a necessidade de mais pesquisas qualitativas, levantamentos quantitativos, estudos de caso e comparativos, para o enriquecimento do debate sobre os impactos da virada decolonial na arte brasileira. Afinal, o terreno é movediço, pois, se as artes são o campo por excelência da representatividade, as identidades estão naturalmente imbrincadas nas armadilhas da representação.

Mais do que questionar como se dá a estetização por parte das ações de descolonização institucional, isto é, “[...] as formas exteriores e o estilo retórico como esses projetos se manifestam [...]”, devemos nos perguntar “[...] por que e por meio de quem eles se criam” (Sansone, 2020, p. 19). Assim, por meio da atuação do artista Maxwell, podemos encontrar um exemplo realmente efetivo e transformador no sistema da arte. Trata-se de um artista que consegue transitar entre as dimensões da institucionalização (com uma pressão política estrategicamente engenhosa, tendo como resultado seu possível futuro pavilhão no Inhotim, forçando assim uma mudança mais radical da instituição) e da comunidade, com a criação de seus próprios pavilhões abertos a grupos periféricos e minorizados. Maxwell oferece a resposta mais plausível para ajudar a desfazer a armadilha da representatividade, mostrando que a arte pode ser “[...] um lugar possível de resistência e de mudança na sociedade [...]” (Chaia, 2007, p. 16).

As lutas pela igualdade de gênero e o combate ao racismo alcançaram todos os setores da sociedade, e as artes não estariam imunes a esse movimento global, uma vez que são, ao mesmo tempo, reflexo e impulso das transformações sociais. Do ponto de vista da crítica e da teoria das artes, cabe-nos prescrutar os desdobramentos desse movimento, seus desafios, obstáculos e armadilhas, para analisar seus impactos na transformação do sistema artístico. O fato é que as poéticas decoloniais apresentam um frescor vigoroso na renovação das linguagens visuais e performáticas, com um número extraordinário de novos artistas. Eles apontam para uma iminente

mudança de paradigma no movimento pendular da secularização da cultura. Essa geração abriu definitivamente um novo capítulo na história mundial das artes.

Referências

- ARIESE, Csilla E.; WRÓBLEWSKA, Magdalena (2022). *Practicing Decoloniality in Museums: A Guide with Global Examples*. Amsterdam University Press.
- BISHOP, Claire (2013). *Radical Museology or What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?* Londres, Koenig Books.
- CASTIEL, Vitorino Brasileiro (2022). *Quando o sol aqui não mais brilhar: a falência da negritude*. São Paulo, N-1 Edições.
- CHAIA, Miguel (2007). “Arte e política: situações”. In: CHAIA, Miguel (org.). *Arte e Política*. Rio de Janeiro, Azougue, pp. 13-39.
- COCOTLE, Brenda Caro (2019). *Nós prometemos descolonizar o museu: uma revisão crítica da política museal contemporânea*. São Paulo, Masp/Afterall.
- CYPRIANO, Fabio (2022). “Histórias Brasileiras” revela ‘sistema colonial’ no circuito das artes. *Revista Brasileiros*, 20 dez. Disponível em: <<https://artebrasileiros.com.br/arte/critica/historias-brasileiras-cypriano/>>. Acesso em: 10 jul. 2023.
- DEBORD, Guy (2006). *A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro, Contraponto.
- FIALHO, Ana Letícia (2017). O mercado, os artistas, os colecionadores e as instituições. *Ouvirouver*, v. 13, n. 2, pp. 378-390 jul./dez.
- HAIDER, Asad (2019). *Armadilhas da Identidade*. São Paulo, Veneta.
- HARDT, Michael; NEGRI, Antonio (2005). *Multidão: guerra e democracia na era do império*. Rio de Janeiro, Record.
- HARDT, Michael; NEGRI, Antonio (2009). *Commonwealth*. Cambridge, Harvard University.
- HOOPER-GREENHILL, Eilean (2000). *Museums and the Interpretation of Visual Culture*. Londres, Routledge.

- KASSIM, Sumaya (2017). The museum will not be colonized. *Media Diversified*. Disponível em: <<https://mediadiversified.org/2017/11/15/the-museum-will-not-be-decolonised/>>. Acesso em: 12 jun. 2023.
- KRAUSS, Rosalind (2021). A lógica cultural do museu tardo-capitalista. *ARS*, v. 19, n. 41, pp. 446-491. Tradução de Leonardo Nones.
- MOMBAÇA, J. (2020). *A plantação cognitiva*. São Paulo, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand/Afterall.
- MOMBAÇA, J. (2021). *Não vão nos matar agora*. Rio de Janeiro, Cobogó.
- PITMAN, Thea (2021). *Decolonising the Museum: The Curation of Indigenous Contemporary Art in Brazil*. Martlesham, Boydell & Brewer, Limited.
- RANCIÈRE, Jacques (2012). *O Espectador Emancipado*. São Paulo, Editora WMF Martins Fontes.
- RIBEIRO, Luciara (2020). *Curadorias em disputa*. São Paulo, Projeto Afro. Disponível em <<https://projetoafro.com/editorial/artigo/curadorias-em-disputa-quem-sao-as-curadoras-negras-negros-e-indigenas-brasileiros/>>. Acesso em: 1º jun. 2023.
- ROLNIK, Suely (2021). *Antropofagia zumbi*. São Paulo, N-1/Hedra.
- SANSONE, Livio (2020). O sucesso e a crise da onda identitária no Brasil. *Revista de Antropologia*, v. 63, n. 3. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/178846>>. Acesso em: 10 jul. 2023.
- SIMÕES, Alessandra Paiva (2022). *A virada decolonial na arte brasileira*. São Paulo, Mireveja.
- SIMÕES, Igor Moraes (2019). Onde estão os negros? Apagamentos, racia-lização e insubmissões na arte brasileira. *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*, Porto Alegre, v. 24, n. 42. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/98263>>. Acesso em: 1º jun. 2022.
- TUTTOILMONDO, Joana (2010). *Presente nos museus: processos de formação de acervos de arte contemporânea brasileira*. Tese de doutoramento. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.
- VARINE-BOHAN, Hugues de (1979). Entrevista com Hugues de Varaine-bohan. In: ROJAS, Roberto; CRESPIÁN, José Luis; TRALLERO, Manuel. *Os museus no mundo*. Rio de Janeiro, Salvat.
- YÚDICE, George (2003). *The Expediency of Culture: Uses of Culture in the Global Era*. Londres, Duke University Press.

Por uma teoria *Diva* da arte

Cayo Honorato

A postagem

No dia 30 de dezembro de 2020, Juliana Notari (2020) fez uma postagem no Facebook comunicando que, finalmente, terminava o ano com *Diva* pronta, após “quase 11 meses de muita persistência, convivência e aprendizado”.

A artista descreve o trabalho como “uma grande escultura feita à mão”, ou ainda, “uma Land Art, uma enorme escavação em formato de vulva/ferida medindo 33 metros de altura, por 16 metros de largura e 6 metros de profundidade, recoberta por concreto armado e resina”. Nas imagens, vemos a peça pintada de vermelho vivo, em nítido contraste com as tonalidades de verde da encosta desmatada que lhe serve de moldura.

Notari (2020) também afirma que o trabalho dialoga com questões que “remetem a problematização de gênero a partir de uma perspectiva feminina aliada a uma cosmovisão que questiona a relação entre natureza e cultura na nossa sociedade ocidental falocêntrica e antropocêntrica” – o que de algum modo situa a forma da “vulva/ferida” na paisagem ao redor. Certamente, a forma pode sugerir outras figuras: boca, tobogã, abismo; ao passo que a paisagem pode contemplar histórias locais – em torno da economia das plantações de monocultura e da indústria sucroalcooleira no Nordeste brasileiro – ou se estender para a superfície da terra como um todo.

Notari (2020) informa ainda que *Diva* é fruto de uma residência artística viabilizada por um convênio entre o Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães (Mamam) e a Usina de Arte, um “parque artístico-botânico” localizado no município de Água Preta, Zona da Mata Sul de Pernambuco,

em um antigo engenho, que mais tarde se transformou em usina, que nos anos 1950 foi a maior produtora de álcool e açúcar do país. A usina foi desativada em 1998 e “ressignificada” vinte anos depois (Usina de Arte, 2022a). Conforme o site do projeto,

A possibilidade de se deixar contaminar pelo entorno é o que conduz todo o processo de criação e produção, em total interação com os aspectos ambientais, sociais e culturais da região. As obras criadas nas residências passam a fazer parte do acervo artístico-botânico da Usina de Arte, em exposição orgânica e permanente. (Usina de Arte, 2022b)

Em resumo, *Diva* parece resultar da interação de questões presentes em trabalhos anteriores da artista como *Dra. Diva* (2003-2008), *Ferida da Bienal* (2008), *Spalt-me* (2009) e *Amuamas* (2018) – nos quais uma forma semelhante é experimentada por meio de diferentes procedimentos, situações e escalas – com as coordenadas específicas da Usina de Arte, que envolvem parcerias institucionais estabelecidas, além das expectativas de revitalização cultural da região (distante 150 km de Recife e 120 km de Maceió) e de ressignificação do seu passado industrial sucroenergético, que remonta ao período colonial.

Ainda na postagem, a artista agradece aos diferentes agentes envolvidos na realização do trabalho: diretores das duas instituições (Usina e Mamam), engenheiro e trabalhadores. No caso da Usina, os diretores são herdeiros da família que é proprietária daquelas terras desde pelo menos o início do século XX. Ao engenheiro, a artista agradece pelo profissionalismo, paciência e sensibilidade – qualidades que ela entende não serem comuns nos engenheiros. Também lista os nomes de alguns dos homens que trabalharam na obra, incluindo aqueles de quem não lembrava o nome.

Parte dessas informações textuais será retomada por uma parcela dos comentários feitos à postagem, mas certamente a maioria dos comentários se refere às imagens que acompanham a publicação. Trata-se de nove imagens fotográficas, sendo cinco vistas do trabalho finalizado, dois registros de sua construção tomados de diferentes perspectivas e duas “selfies” da artista, uma com o trabalho pronto ao fundo, outra mostrando os trabalhadores no

canteiro de obras. À época da escrita deste capítulo, a postagem seguia disponível para visualização, mas não podemos dizer até quando; ela constitui um documento histórico relevante, que mereceria ser preservado.

As imagens

Na repercussão do caso, essas imagens serão equiparadas ao trabalho tal como conhecido e discutido, que a partir de então aparece (ou passa a existir) mediado por uma antecipação irrevogável do signo à coisa, das imagens ao que elas representam. Neste ponto, podemos ver com certa ironia o anúncio pela postagem de que *Diva* estava pronta. As imagens assumem, portanto, um papel performativo em relação à obra, em vez de simplesmente denotativo. De agora em diante, não é mais possível “desver” o trabalho, depurando-o das controvérsias em que ele foi envolvido, sem as mediações que passam a constituí-lo. Exemplo disso é que essas mesmas imagens serão empregadas pelos textos que fazem objeções à “polêmica” ou que, de certo modo, saem em defesa das bases em que o trabalho deveria ser lido, da sua consonância com obras de outras épocas, da sua força como possibilidade de vida, esperança e utopia (Diniz, 2021; Pottier, 2021; Sales, 2022).

Nesse processo, a escultura-escavação é ultrapassada não exatamente pelas imagens da postagem, mas por um tipo de imagem, que chamaremos provisoriamente de “híbrida” ou “interconectada” (Dewdney, 2020; 2021; 2023). Esse tipo de imagem já não mais apenas representa alguma coisa, um objeto da realidade, o trabalho que deveria ser considerado. Certamente, a compreensão da imagem enquanto retrato, mimese ou índice é praticada tanto pelos textos críticos quanto pelos comentários feitos à postagem. No entanto, a imagem interconectada corresponde a uma assembleia sociotécnica não mais limitada pelo aspecto representacional, unitário ou estático da imagem fotográfica, por incluir uma série de outros elementos: (a) o conglomerado de dados (ou metadados) a que ela está associada, incluindo curtidas, comentários e compartilhamentos; (b) sua condição como item de um processamento algorítmico, aberto a uma quantidade de intervenções externas, entrelaçado ao que as mídias sociais propiciam, das interações entre

desconhecidos ao treinamento e às operações das ferramentas de recomendação; (c) sua configuração como um campo relacional, no qual humanos e máquinas estão cada vez mais enredados, agindo uns sobre os outros, em um processo contínuo (ou intermitente) de atualização do significado e valor dessas imagens por uma multiplicidade imoderada de percepções, apropriações e transações.

Essa situação propicia um deslocamento ou extensão do referente “arte” amplamente desconsiderado pela crítica, que tende a pensar o objeto de arte em conformidade com um discurso estético, segundo o qual os trabalhos existem com base em sua materialidade e das suas intencionalidades, independentemente das mediações que os atravessam, transformam e constituem. Tais mediações podem até ser consideradas pela crítica em termos simbólicos, contemplando associações diversas encapsuladas pelo objeto, nas quais relações entre arte e sociedade apareceriam plasmadas pelos aspectos formais da obra, mas não necessariamente em termos pragmáticos, relativamente as consequências práticas de sua colocação à prova (ou mesmo realização) pelo espaço “sem dono e destinação determinada” (ainda que hipermediado) da recepção.

Para “visualizarmos” esse deslocamento – por meio do qual as imagens são apenas o terminal de uma infraestrutura à qual estão conectadas, mas que de fato abarca processos invisíveis ou, melhor dizendo, “visíveis” somente por “olhos” não humanos (Paglen, 2016; Mintz, 2018) –, podemos imaginar a obra de arte (de maneira indissociável das suas mediações) como um cogumelo que aparece enquanto frutificação do micélio (comparado aqui à imagem interconectada). O micélio (ou corpo fúngico) é uma estrutura constituída por filamentos (também chamados de hifas) que se ramificam, fundem-se e se entrelaçam formando uma filigrana aparentemente anárquica. Para Merlin Sheldrake (2021, p. 14), “o micélio [...] pode ser mais bem entendido não como uma coisa, mas como um processo – uma tendência irregular e exploratória”. Por sua vez, os cogumelos são estruturas macroscópicas de reprodução, formadas com base em hifas compactadas, em que os esporos (as “sementes” dos fungos) são produzidos. Ainda segundo Sheldrake (2021, p. 13), “o cogumelo é a forma pela qual o fungo apela a outros seres e elementos, [...] para ajudar na dispersão dos esporos

ou impedir que interfiram nesse processo”. Finalmente, as micorrizas são associações simbióticas entre o micélio e as raízes das plantas, por meio das quais uma variedade de substâncias pode passar de uma planta para outra, formando aquilo que muitos chamam de “internet das árvores” (Simard, 2021; Sheldrake, 2021; Wohlleben, 2017).

Guardadas as devidas diferenças entre cogumelo e micélio, obra de arte e imagem interconectada, a equiparação entre *Diva* e suas mediações nos permite questionar a pertinência de se manter o que chamamos de arte sob o domínio do discurso estético. De acordo com Sheldrake (2021, p. 13), o cogumelo é somente a parte visível, pungente e cobiçada do fungo. Do mesmo modo, segundo Andrew Dewdney (2023, pp. 23-24), não é mais útil nem politicamente progressista estudar qualquer tipo de imagem – tendo a sua posição como item de um processamento algorítmico ou fluxo de dados se tornado predominante, ou ainda, tendo a visualidade ingressado em uma era pós-representacional – separadamente das experiências e eventos históricos dos quais as imagens participam; dos quais elas também são feitas.

Ao deslocarmos nosso olhar do cogumelo para o micélio, da obra de arte para a imagem interconectada, por meio de um recuo que busca, no entanto, favorecer a apreensão de outra complexidade, deixamos decisivamente de considerar a escultura-escavação sobre um pedestal, sem, no entanto, reduzi-la a um simples resultado de forças sociais (ou naturais) mais amplas. Para Antoine Hennion (2015, p. 49), “precisamos entender os mediadores como produtores ativos da arte e do público que eles reúnem, se quisermos escapar ao dualismo estéril do estetismo e do sociologismo”.

Além disso, para “ficar com o problema”, nos termos de Donna Haraway (2016, pp. 1-57), precisamos nos ater às práticas e aos processos em que nos tornamos uns com os outros, *simpoeticamente*, isto é, por meio de combinações e companhias inesperadas, para além da excepcionalidade humana e dos desejos de reconciliação. A propósito, ao repassar as mudanças que têm desafiado a teoria da evolução no campo da biologia, Anna Tsing menciona o trabalho de Scott Gilbert, para quem “cada vez mais, a simbiose parece ser a ‘regra’, não a exceção [...]”. Pode ser que a natureza esteja selecionando ‘relacionamentos’ em vez de indivíduos ou genomas” (Gilbert et al. *apud* Tsing, 2022, p. 217). Tsing chama de “síntese moderna” a ideia de que

a reprodução de uma espécie é um processo autocontido, auto-organizado e separado da história. Do mesmo modo, a obra de arte não preexiste às suas mediações – a não ser que insistamos na ideia limitada de sua singularidade –, mas passa a existir quando *se torna com* as “feituas de mundo” com as quais se entrelaça.

Os comentários

Dois anos e meio depois, a postagem contabiliza mais de 33 mil interações (sendo quase 13 mil risadas, mais de 10 mil corações e 8 mil curtidas), quase 26 mil comentários (em português, inglês, espanhol, francês, alemão, italiano, polonês, russo etc.) e mais de 15 mil compartilhamentos. Embora haja interações recentes, do primeiro semestre de 2023, a grande maioria dos comentários está concentrada nas primeiras semanas após a postagem, indicando que sua viralização – ou “propagabilidade” (Jenkins, Ford e Green, 2015) – foi imediata. Para Henry Jenkins et al. (2015), na propagação, “o público tem um papel ativo [...], em vez de somente servir como portador passivo da mídia viral: suas escolhas, seus investimentos, seus interesses e propósitos, assim como suas ações, determinam o que ganha valor”. Mas sabemos que os algoritmos também participam desse processo; as ferramentas de recomendação do Facebook buscam maximizar o engajamento dos usuários, favorecendo a circulação de conteúdos controversos, que angariam posições discordantes, conflitos de identidade, processos de radicalização, discursos de ódio etc. (Fisher, 2023).

A maior parte dos comentários é sucinta e parcial. Muitos trazem emojis ou imagens. Uma dessas imagens convoca (outros homens) para um “punhetaço ao redor do buetão”. Comentários misóginos são recorrentes. Alguns acusam a artista de misandria ou sexismo reverso; pedem a construção de um pênis gigante para que haja “equidade”. Também questionam o fato de uma obra “tão feminista” ter empregado homens na sua construção. Mulheres também fazem comentários nesse sentido. Uma delas diz que às vezes odeia ser “parte da raça feminina”.

Os questionamentos também compreendem outros tópicos, relativos a questões estéticas, morais e políticas. Alguns apontam a inadequação entre uma ideia de como a beleza feminina deveria ser representada e o que lhes parece um tipo de arte “que estimula e agride”. Outros sugerem que o mundo está cada vez pior, que o mal está entranhado nele; que não se trata de arte, mas, sim, de uma erotização e perversão da natureza. Há também os que entendem que isso decorre dos anos de esquerda (ou socialismo) no Brasil, que teriam promovido certa licenciosidade para se acessar dinheiro público no período.

Parte dos comentários poderia corresponder aos *registros de valor* concebidos por Nathalie Heinich (2010) em sua pesquisa sobre guerra cultural e arte contemporânea. Os que correspondem ao registro estético questionam o estatuto de arte do objeto em questão. São irônicos ao parabenizar a artista por nunca terem visto alguém perder tanto tempo e dinheiro com um trabalho; acham que o discurso que o acompanha cheira à “arte contemburrânea”; que hoje em dia chamam qualquer merda de arte; que aquilo poderia funcionar como um tobogã, mas que era “feio como o pecado”; que se trata de um insulto à “arte de verdade”.

Em relação ao registro cívico/econômico, que diz respeito às diferenças entre o público e o privado, ao que valoriza a racionalidade e a utilidade, alguns comentários retomam a questão sobre o financiamento da obra, deduzindo que o trabalho foi custeado com dinheiro público. Outros perguntam se há hospitais na região, se tem água para a população, se o dinheiro da obra não poderia ter sido empregado em “algo mais necessário”. Alguns querem saber quando irão construir o monumento “em homenagem à louça na pia”. De fato, há muitas piadas de mau gosto, geralmente preconceituosas; perguntam se é possível entrar fundo no trabalho, dizem que é por onde o capeta será parido.

Por outro lado, há também elogios, que retomam parte dos tópicos anteriores. Alguns comentam o estatuto de arte do trabalho, dizendo que “é a nossa ‘Origem do Mundo’”; que se a obra está sendo contestada, é porque “mexeu com as mentalidades e sensibilidades de quem a protesta [*sic*]”. Outros parabenizam a artista pela “inspiração artística e revolucionária num

mundo de passividade e conformismo”. Também consideram o trabalho “belo e poderoso”, acrescentando que “todo ato de amor e arte importa na busca pelo equilíbrio do Feminino Divino no planeta Terra”.

Há também os que saem em defesa do trabalho. Em resposta a uma pessoa que tinha afirmado que o “sagrado feminino” deveria ficar escondido, alguém comentou que “a ideia de que as partes do nosso corpo são muito sagradas para serem exibidas explica exatamente por que os homens não conseguem encontrar o clitóris e pensam que nós [mulheres] viemos ‘seladas’”. Outro diz que, lendo os comentários, pensa “o quanto precisamos de mulheres e obras que despertem essa sociedade retrógrada e homofóbica que *[sic]* vivemos”. Outro, que não vê o “grande drama ambiental”, acrescentando que há mais campos de futebol do que vaginas espalhadas por aí.

Até aqui temos algo parecido com o que aconteceu no caso Queermuseu (Honorato & Kunsch, 2018; Honorato, 2019), no sentido de uma “polarização” entre detratores e defensores da arte, que repõe uma divisão entre “conservadores” e “progressistas” eventualmente embalada por uma apropriação política das pautas morais, que se expressam em diversos registros. Algumas dessas pautas se repetem aqui, independentemente da sua pertinência, como a que põe em questão o financiamento público da produção cultural. Talvez por isso alguns críticos apontaram que *Diva* foi atacada nas redes pelos mesmos que atacaram a Queermuseu. É possível afirmar isso em parte, mas não de modo exclusivo. Há diferenças importantes que podem ser notadas empiricamente entre um caso e outro, como a ausência, no caso *Diva*, de um polo de referência para os detratores – um papel que em 2017 foi desempenhado pelo Movimento Brasil Livre. Uma delas, porém, nos parece mais significativa: a ocorrência em 2020 dos “detratores progressistas”.

“Detratores progressistas”

As rejeições que a arte contemporânea coleciona costumam vir dos setores conservadores, que geralmente vinculamos à direita reacionária. Desde o modernismo, as práticas artísticas assumiram um lugar (revolucionário) de vanguarda cultural, salvo exceções, politicamente vinculado ao campo da

esquerda – embora essa “posição de vanguarda” reste hoje em dia como parte do senso comum. Por isso, a associação dos detratores (ou antagonistas) da arte ao progressismo é inusitada.

Contudo, a cadeia de equivalência do progressismo à esquerda e, por sua vez, do conservadorismo à direita tem sido interrompida nos últimos anos (senão desde a década de 1970) por diferentes fatores. A ascensão das políticas identitárias enquadrou setores da esquerda como conservadores, racistas, sexistas etc. (Gilroy, 1987; hooks, 1994). Do mesmo modo, a promoção das pautas ambientais suspendeu a relação de setores da esquerda com a ideia de progresso, ao defender certo conservacionismo (ou preservacionismo) em contraponto aos interesses desenvolvimentistas; além de denunciar a violação da floresta e de seus habitantes por governos tanto de esquerda quanto de direita (Latour, 2004; Brum, 2019). De resto, conservadores tradicionais passaram a ser vistos como “esquerdistas” pela extrema direita, que nesse processo assume uma estética de inconformidade e transgressão, além de uma postura antissistêmica (particularmente *antiglobalista*), que antes associávamos à esquerda (Nagle, 2017; Teitelbaum, 2020; Stefanoni, 2022).

De volta à recepção de *Diva*, há comentários que, repercutindo a politização da pandemia, questionam o dinheiro gasto para se fazer a obra em um momento no qual se contabilizavam “mais de 200 mil mortos por covid-19 no Brasil”, ou ainda, que a construção tenha aglomerado pessoas no período em que o distanciamento social deveria estar sendo observado. Noutra frente, muitos comentários chamam a atenção para as questões ambientais. Alguns marcam o Greenpeace, imputam à construção da obra o desmatamento da área, ao passo que outros reprovam o uso do concreto e da resina para expressar uma relação entre cultura e natureza, lamentam que a natureza tenha sido destruída por uma “coisa horrível”. Outros ainda se preocupam com os animais que podem cair ou ficar presos na escavação.

Também há comentários sobre questões de classe, gênero e raça. Alguns acusam o trabalho de explorar mão de obra negra, taxando a artista de feminista liberal, burguesa ou “brankkka”. Outros não veem nenhum sentido em “[se] usar de 40 trabalhadores *[sic]* para desmatar uma área” quando se tem “um descaso com o meio ambiente”. Em um comentário atipicamente longo, alguém critica o texto “academista e burguês” com que a artista

tenta justificar a obra, que para ele contradiz totalmente o que está escrito. Aponta um problema ético em submeter os trabalhadores a “um trabalho hercúleo debaixo de sol a pino” em plena pandemia. Entende que a artista foi preconceituosa ao generalizar o perfil dos engenheiros, demonstrando uma visão machista dos homens dessa profissão. Observa o risco de erosão do solo, os danos que o concreto e a resina podem lhe causar. Considera uma hipocrisia derrubar árvores para falar de uma “ferida na natureza”. Avalia que a artista não quis se contrapor a arquiteturas falocêntricas como obeliscos e afins, mas competir com elas.

A lista não é exaustiva. A estudante Juliana Garcia detectou (em pesquisa não publicada) outras críticas “progressistas” com as quais não cheguei a me deparar. Segundo ela, alguns comentários alegam que o uso da cor avermelhada para representar uma vulva seria uma escolha racista. Outros entendem que relacionar a representação de uma vagina ao feminismo seria uma postura excludente das pessoas trans. Em todo caso, a lista é suficiente para indicar que os detratores da arte, no caso, não correspondem a um segmento homogêneo em termos políticos e identitários. Embora a Queermuseu tenha sido pontualmente criticada por militantes LGBTQIA+ antes da controvérsia em que foi envolvida,¹ o fenômeno dos “detratores heterogêneos” – que podem ser conservadores ou progressistas, de direita ou de esquerda – é mais bem captado por *Diva*. Temos aqui uma “singularidade” sua, irrestrita às questões materiais e conceituais da obra.

Múltiplas esferas públicas

Em um texto intitulado “Por que Bolsonaro é incancelável?”, Pablo Ortellado e Márcio Moretto (2022) repassam algumas teorias – particularmente a do sociólogo Erving Goffman e a do comunicólogo Joshua Meyrowitz – para as quais a capacidade de assumir diferentes papéis sociais,

1. Infelizmente o texto a que me refiro, intitulado “Queermuseu e a crítica da crítica”, de Vi Grunvald, publicado na *FLSH Magazine* e antes disponível em: <http://bit.ly/2CFcqK1>, não está mais acessível.

conforme a variação dos contextos de atuação – entendidos até então como espacialmente delimitados –, mudou profundamente com a difusão dos meios eletrônicos de comunicação (desde a televisão), que minaram a relação tradicional entre localidade e contexto social, criando situações em que a exposição simultânea a audiências distintas complica a separação entre as diferentes *personas* adequadas a cada cenário.

No texto, os autores argumentam que os cancelamentos expõem uma conduta condenável ao justamente deslocá-la de contexto, retirando as “máscaras de civilidade” de seus autores. No caso de Bolsonaro, ele seria “incancelável” por desrespeitar abertamente as normas “opressivas” de comportamento estabelecidas pelo politicamente correto, de modo que, por detrás da sua máscara, não haveria nada de pior a ser exposto. Assim, para os conservadores, Bolsonaro aparece como um “ator político corajoso, autêntico e verdadeiro [isto é, idêntico a si mesmo, alguém sem máscara] que se propõe a desafiar as regras morais absurdas e enfrentar, sem medo, o risco de cancelamento” (Ortellado e Moretto, 2022). Para o que estamos discutindo aqui, no entanto, é oportuno repassar as digressões teóricas do texto.

Em resumo, os meios eletrônicos – e tanto mais a Internet e as redes sociais, à medida que estendem para virtualmente qualquer pessoa o que antes afetava somente pessoas públicas, em um processo (multidirecional) de digitalização das esferas públicas – embaralham os contextos nos quais os diferentes papéis podiam anteriormente ser identificados como unidades discretas e idênticas a si mesmas. De fato, qualquer discurso público (incluindo as apresentações artísticas) está suscetível a ser recebido por públicos diversos, fragmentados ou mesmo indeterminados; sendo-lhe intrínseca uma tensão entre fechamento e abertura a outros públicos ou contrapúblicos (Warner, 2005, pp. 98-108). Conforme Robin Celikates (2015, [s.p.]), “parece mais adequado, portanto, falar de uma multiplicidade de esferas públicas – mais ou menos locais, mais ou menos integradas, mais ou menos oficiais e institucionalizadas, mais ou menos digitalizadas – do que de uma esfera pública unificada”.

Nesse processo, o que as redes sociais fazem é “simplesmente” ampliar essa possibilidade de exposição simultânea a públicos diversos – ou melhor, a uma “rede descentralizada de esferas públicas” (Celikates, 2015, [s.p.]) –, desbordando os contornos da argumentação tête-à-tête dentro dos quais sua

recepção por parte de um público prioritário teria mais chance de ser confirmada. Esse tipo de argumentação persiste como um modelo, mesmo no caso de debates on-line, que em princípio são deslocalizados. Em resumo, os usuários assumem (e nesse mesmo ato criam) um determinado contexto, advertidamente ou não. Porém, os contornos desse mundo que se imagina, capaz de assegurar uma circulação desejada do discurso público, também se desbordam. Dessa forma, o próprio papel mediador da esfera pública entre a sociedade civil e as instituições políticas e/ou culturais assume um funcionamento diverso, em que aquilo que se compartilha (um mundo em comum) não pode mais ser pressuposto. Embora controladas por megacorporações, atravessadas por assimetrias e dinâmicas irracionais, as redes sociais expõem tanto o caráter eventualmente excludente do discurso público (em função do tipo de recepção que ele não pôde antecipar e contra o qual eventualmente se depara), quanto suas apropriações pelos contrapúblicos (que explicitamente se opõem a uma recepção projetada por aquele discurso).

Algumas considerações

Partimos do pressuposto de que *Diva* não pode ser separada das mediações que a constituem. Assim, ela não simplesmente resulta da combinação de trabalhos anteriores da artista com as coordenadas de uma residência artística em um contexto específico; tampouco se afirma somente com base em sua materialidade e das suas intencionalidades. *Diva* também passa a existir, ou *se torna com* as produções de mediadores ativos, que entram em cena por meio da postagem. Se por um lado reconhecemos que sua exposição a uma multiplicidade de esferas públicas tem efeitos “retroativos” sobre a constituição do trabalho, por outro também identificamos que sua extensão não deixou de produzir uma “singularidade”: ter sido capaz de captar a ocorrência dos “detratores de esquerda”.

Sabemos que o “coeficiente artístico” proposto por Duchamp (1986) concebeu a obra de arte não como simples realização, mas como um “hi-ato” em estado bruto a ser refinado pelo público, afirmando com isso que “[...] o ato criador não é executado pelo artista sozinho; [e que] o público [...]

acrescenta sua contribuição ao ato criador” (Duchamp, 1986, p. 74). Porém, o estatuto dessa contribuição permaneceu, no âmbito da crítica, como algo simplesmente derivativo, relegado à posteridade, em vez de constitutivo do trabalho de arte. *Diva* parece nos contar outra história, uma vez que suas mediações, a agência dos públicos e – agora – da imagem interconectada, atravessam e estendem a obra “imediatamente”, desde a sua inauguração. Se essa situação configura um caso isolado, ou se ela manifesta uma nova episteme em sentido estruturante, exigindo quem sabe uma nova ontologia do fenômeno artístico, é uma questão com que podemos seguir.

Referências

- BRUM, Eliane (2019). *Brasil, construtor de ruínas: Um olhar sobre o país, de Lula a Bolsonaro*. Porto Alegre, Arquipélago Editorial.
- CELIKATES, Robin (2015). “Digital publics, digital contestation: a new structural transformation of the public sphere?”. In: CELIKATES, Robin; KREIDE, Regina; WESCHE, Tilo (org.). *Transformations of democracy: crisis, protest and legitimation*. Londres, Rowman & Littlefield International, pp. 159-75.
- DEWDNEY, Andrew (2020). “The networked image: the flight of cultural authority and the multiple times and spaces of the art museum”. In: LEWI, Hannah; SMITH, Wally; LEHN, Dirk vom and COOKE, Steven (ed.). *The Routledge International Handbook of New Digital Practices in Galleries, Libraries, Archives, Museums and Heritage Sites*. London; Nova York, Routledge, pp. 68-80.
- DEWDNEY, Andrew (2021). “The Image after Photography”. In: _____. *Forget Photography*. Londres, Goldsmiths Press, pp. 139-164. (Capítulo 7).
- DEWDNEY, Andrew (2023). “The Politics of the Networked Image: Representation and Reproduction”. In: DEWDNEY, Andrew & SLUIS, Katrina (ed.). *The Networked Image in Post-Digital Culture*. Londres, Routledge, pp. 23-40. (Capítulo 1)

- DINIZ, Clarissa (2021). ‘Diva’, de Juliana Notari, é uma ferida. *Continente*, 04 jan. 2021. Disponível em: <<https://bit.ly/3Oz4yNb>>. Acesso em: 18 jun. 2022.
- DUCHAMP, Marcel (1986). “O ato criador”. In: BATTCOCK, Gregory. *A nova arte*. 2. ed. São Paulo, Perspectiva, pp. 71-74.
- FISHER, Max (2023). *A máquina do caos: como as redes sociais reprogramaram nossa mente e nosso mundo*. Tradução de Érico Assis. São Paulo, Todavia.
- GILROY, Paulo (1987). *There Ain't no Black in the Union Jack*. Londres, Routledge.
- HARAWAY, Donna (2016). *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Londres, Duke University Press.
- HEINICH, Nathalie (2010). *Guerre culturelle et art contemporain: Une comparaison franco-américaine*. Paris, Hermann.
- HENNION, Antoine (2015). *The Passion for Music: a sociology of mediation*; translated by Margaret Rigaud and Peter Collier. Londres, Routledge.
- HONORATO, Cayo e KUNSCH, Graziela (2018). Antes que isso também seja proibido – Editorial do dossiê “Censura e políticas culturais”. *Políticas Culturais em Revista*, Salvador, v. 11, n. 1, pp. 9-18. Disponível em: <<https://bit.ly/3rOY2sS>>. Acesso em: 27 jul. 2023.
- HONORATO, Cayo (2019). A mediação cultural em meio a controvérsias. *Palíndromo*, Florianópolis, v. 11, n. 25, pp. 99-113. Disponível em: <<https://doi.org/10.5965/2175234611252019099>>. Acesso em: 27 jul. 2023.
- HOOKS, bell (1994). “Paulo Freire”. In: HOOKS, bell. *Teaching to Transgress: Education as the Practice of Freedom*. Nova York, Routledge, pp. 45-58.
- JENKINS, Henry; FORD, Sam; GREEN, Joshua (2015). *Cultura da conexão: criando valor e significado por meio da mídia propagável*. Tradução de Patrícia Arnaud. São Paulo, Aleph. ePUB.
- LATOUR, Bruno (2004). *Políticas da natureza: como fazer ciência na democracia*. Tradução de Carlos Aurélio Mota de Souza. Bauru, Edusc.

- MINTZ, André G (2018). Visualidade computacional e fissuras do pós-digital: uma aproximação às imagens invisíveis de Trevor Paglen. *Texto Digital*, Florianópolis, v. 14, n. 1, pp. 75-92, jan./jun. Disponível em: <<https://doi.org/10.5007/1807-9288.2018v14n1p75>>. Acesso em 28 jul. 2023.
- NAGLE, Angela (2017). *Kill All Normies: Online Culture Wars from 4Chan and Tumblr to Trump and the Alt-Right*. Winchester; Washington, Zero Books.
- NOTARI, Juliana (2020). Em meio a tantas rochas..., 30 dez. 2020. Facebook: juliana.notari. Disponível em <<https://bit.ly/3ETASo6>>. Acesso: 18 jun. 2023.
- ORTELLADO, Pablo; MORETTO, Márcio (2022). Por que Bolsonaro é incancelável? *Piauí*, 20 out. 2022. Disponível em: <<https://bit.ly/457HbzO>>. Acesso em: 29 jul. 2023.
- PAGLEN, Trevor (2016). Invisible Images (Your Pictures Are Looking at You). *The New Inquiry*, 08 dez. 2016. Disponível em: <<https://bit.ly/3tirMwg>>. Acesso em: 27 jul. 2023.
- POTTIER, Marc (2021). A origem do mundo. *Dasartes*, 06 jan. 2021. Disponível em: <<https://bit.ly/3rMdcz8>>. Acesso em: 18 jun. 2023.
- SALES, Michelle (2022). Sexismo no campo das artes Diva, de Juliana Notari. *ILUMINURAS*, Porto Alegre, v. 22, n. 59. Disponível em: <<https://doi.org/10.22456/1984-1191.114821>>. Acesso em: 18 jun. 2023.
- SCORTECCI, Catarina (2023). Erosões podem engolir 220 casas em cidade do MA. *Folha de S.Paulo*, 29 mar. 2023. Disponível em: <<https://bit.ly/3Kjvqye>>. Acesso em: 27 jul. 2023.
- SHELDRAKE, Merlin (2021). *A trama da vida: como os fungos constroem o mundo*. Tradução de Gilberto Stam. São Paulo, Fósforo; Ubu.
- SIMARD, Suzanne (2021). *Finding the Mother Tree: Discovering the Wisdom of the Forest*. Nova York, Alfred A. Knopf.
- STEFANONI, Pablo (2022). *A rebeldia tornou-se de direita?* Tradução de Beatriz Marchesini. Campinas, Editora da Unicamp.

- TANNO, Sophie (2021). A 108ft long concrete vagina sculpture embedded on a hillside sparks fury in Brazil. *Mail Online*, 04 jan. 2021. Disponível em: <<https://bit.ly/3KlfH1E>>. Acesso em: 28 jul. 2023.
- TEITELBAUM, Benjamin (2020). *Guerra pela eternidade: o retorno do Tradicionalismo e a ascensão da direita populista*. Tradução de Cynthia Costa. Campinas, Editora da Unicamp.
- TSING, Anna Lowenhaupt (2022). *O cogumelo no fim do mundo: sobre a possibilidade de vida nas ruínas do capitalismo*. Tradução de Jorge Menna Barreto e Yudi Rafael. São Paulo, N-1 Edições.
- USINA DE ARTE (2022a). Quem somos. Disponível em <<http://usina-dearte.org/quem-somos/>>. Acesso: 11 dez. 2022.
- USINA DE ARTE (2022b). Quem somos. Disponível em <<http://usina-dearte.org/residencias/>> Acesso: 11 dez. 2022.
- WARNER, Michael (2005). *Publics and Counterpublics*. Nova York, Zone Books.
- WOHLLEBEN, Peter (2017). *A vida secreta das árvores*. Tradução de Petê Rissatti. Rio de Janeiro, Sextante.

Políticas da memória e do apagamento: arte, mídia e ativismos no século XXI

Priscila Arantes

O momento atual tem propiciado um olhar plural para as discussões relacionadas à memória. Plural, em primeiro lugar, por que coloca em cena um pensamento crítico e de recodificação de um passado que entrou em conflito com os discursos historiográficos hegemônicos, buscando desmantelar e desafiar as narrativas estabelecidas especialmente aquelas voltadas para uma visão de história linear, universal e eurocêntrica.

Nesse processo, surge a oportunidade de construção e reinvenção de ‘novos’ futuros que, transcendendo as limitações impostas por uma ideia de um passado dado e fixo, abrem-se para horizontes mais plurais:

o mundo definido pela literatura oficial do pensamento único é, somente, o conjunto de formas particulares de realização de apenas certo número de possibilidades. No entanto, um verdadeiro se definirá a partir da lista completa de possibilidades presentes em certa data e que incluem não só o que já existe sobre a face da Terra, como também o que ainda não existe, mas é empiricamente factível. Tais possibilidades, ainda que não realizadas, já estão presentes como tendência ou como possibilidade de realização. Por isso, situações como a que agora defrontamos parecem definitivas, mas não são verdade eternas. (Santos, 2005, p. 160)

A teoria sociológica da memória coletiva de Maurice Halbwachs¹, a publicação dos conceitos concernentes aos lugares de memória de Pierre Nora², a necessidade de escovar a história a contrapelo defendida por Walter Benjamin³ e os debates relacionados ao arquivo em Michel Foucault e Jacques Derrida são pontos de partida importantes para as discussões mais contemporâneas sobre a memória, especialmente, mas não somente, sobre a memória traumática.

Se muitos desses debates se relacionam à história e à memória coletiva e cultural europeia (referentes aos traumas advindos do Holocausto e da Primeira e Segunda Guerras Mundiais), com o fortalecimento dos estudos pós-coloniais, contracoloniais⁴ e decoloniais⁵ o campo de investigação da memória se desloca da perspectiva eurocêntrica para uma visada transnacional:

especialmente desde 1986 as questões sobre memória e esquecimento tem emergido como preocupações dominantes nos países pós-comunistas do leste europeu e da antiga União soviética; elas permanecem como

1. Maurice Halbwachs, sociólogo francês, defende a ideia de que o fenômeno da recordação e da localização das lembranças não pode ser analisado se não forem levados em consideração os contextos sociais que servem de base para a reconstrução da memória. *A Memória Coletiva*, livro em que o autor discute estas questões, foi publicado pela primeira vez em 1950.

2. *Lugar de Memória* é um conceito desenvolvido pelo historiador francês Pierre Nora em sua obra homônima *Les Lieux de Mémoire* publicada entre 1984 e 1992. Formada por sete tomos, a publicação se tornou referência para o estudo da história cultural francesa e o termo *lugar de memória* assumiu uma importante posição nos debates teóricos sobre a memória coletiva, a história e o patrimônio cultural.

3. Em sua VII tese sobre o conceito de história Walter Benjamin, já nos anos 1940, apontava para a necessidade de “escovar a história a contrapelo” concebendo-a do ponto de vista dos vencidos, em oposição à história hegemônica e oficial.

4. O termo foi cunhado pelo quilombola, poeta e escritor Antonio Bispo dos Santos, autor do livro *Colonização, quilombos: modos e significações*.

5. Decolonialidade ou pensamento decolonial (diversamente do pós-colonial) é uma “escola” de pensamento desenvolvida pelo movimento latino-americano que tem como objetivo libertar a produção de conhecimento da episteme eurocêntrica, criticando a suposta universalidade atribuída ao conhecimento ocidental.

peças-chaves na política do Oriente Médio; dominam o discurso público na África do Sul pós-apartheid [...] e determinam, em grau variado, o debate cultural e político em torno dos presos políticos e desaparecidos e seus filhos nos países latino-americanos, levantando questões fundamentais sobre violação dos direitos humanos, justiça e responsabilidade coletiva. (Huyssen, 2010. p. 16)

Walter D. Mignolo (2017), pensador argentino, sinaliza que a colonialidade representa a faceta mais sombria da modernidade ocidental; uma matriz de poder que emerge no período entre o renascimento e o iluminismo, durante a colonização das Américas, persistindo até os dias atuais dentro do contexto do capitalismo neoliberal. Para ele, o marco da modernidade não é o suposto progresso iluminista, mas a violência que se instaurou com o processo da colonização.

Essa matriz colonial de poder “é uma estrutura complexa de níveis entrelaçados”, reproduzindo-se no âmbito da produção do saber e da colonização das subjetividades: “*el império marcha hacia las colônias com armas, libros, conceptos e pré-conceptos*” diz Mignolo (2010, p. 9). Existe, assim, uma vinculação explícita entre a colonialidade do poder, nas esferas política e econômica, à colonialidade do conhecimento, entre as violências física e a simbólica; entre a opressão física e o domínio sobre os discursos da memória e seu apagamento.

Michel-Rolph Trouillot (1995), antropólogo haitiano, sinaliza que existem desigualdades presentes em todas as etapas de produção de uma narrativa. Esse descompasso se encontra tanto na criação de fontes e arquivos, elementos que constituem operações de seleção e exclusão de informação, como na produção escrita, processo sujeito às interpretações e interesses pessoais e institucionais. Com base nessas desigualdades, das vozes contempladas e dos silêncios produzidos, “constitui-se” a memória coletiva social.

Trouillot (1995) ressalta que os silêncios são inerentes à história, pois o passado não pode ser acessado na sua totalidade; é impossível dizer tudo. Para o autor, no entanto, é importante termos consciência de que as decisões sobre o que é silenciado respondem também, e especialmente, aos interesses e jogos de poder.

Memória de dados, musealização do cotidiano e datacolonialismo

Mas há um segundo lugar, já que anunciamos anteriormente o primeiro, que faz da memória um locus de debate importante no contexto atual e que vem acompanhado por outro fenômeno relacionado ao diálogo com a paisagem midiática: ao aumento explosivo das práticas sociais de memória e de dados impulsionados pela cultura do self-design (Groys, 2008): dos antigos álbuns de família assistimos a uma febre de produção de memória no Facebook, Instagram, Tik tok, YouTube, entre outras mídias sociais.

Esse processo de “musealização do cotidiano”, como nomearei neste capítulo, implica uma mudança importante, pois até pouco tempo atrás a memória pública estava confinada, se assim podemos dizer, ao domínio do Estado.

Tony Bennett (1995), em diálogo com Foucault, sinaliza que os “museus, galerias e, de maneira mais intermitente as exposições, desempenharam papel central na formação do Estado Moderno, e são fundamentais para sua concepção como, entre outras coisas, para um conjunto de agências educativas e civilizatórias” (Bennet, 1995, p. 66) e, podemos acrescentar, para a domesticação do sensível. Mas, a partir da virada do século, com o advento da internet e a explosão das mídias sociais, essa prática memorialista passa a se tornar também uma prática social.

De certa maneira, na perspectiva da cultura digital e pós-digital, as práticas de memória saem do domínio do Estado, incluem a sociedade civil como força de produção e passam a ser gestadas e geridas no âmbito de megaempresas que dominam a internet (Martins, Junior, 2016).

Dentro desse contexto, as atividades humanas são realizadas, registradas ou mediadas cada vez mais por meio de computadores ou sistemas computacionais. Isso significa que muitas das ações, interações e transações que antes eram realizadas de forma analógica ou presencial são agora digitalizadas por meio de dispositivos eletrônicos, softwares e redes de computadores. Na medida em que boa parte da atividade humana passa a ser “computada”, qualquer gesto ordinário é potencialmente estatístico e musealizável.

A presença de uma câmera de monitoramento nas ruas é justificada com argumentos como “prevenção” e “segurança”. Serviços de sociabilidade *on-line*, como o Facebook, Tik Tok e o Instagram, incentivam o “compartilhamento” de informações pessoais. Esses argumentos mascaram o fato de que, para além da “função” para qual foram desenhados, tais sistemas alimentam grandes bancos de dados e datasets que orientam estratégias comerciais e estabelecem políticas de domínio, controle e vigilância (Knelsen, 2014).

Considerando que toda ferramenta computacional, em maior ou menor grau, estabelece vínculo com alguma base de dados, a conectividade entre essas ferramentas compõe uma nova e invisível tessitura de poder e colonialismo; o colonialismo de dados ou, melhor, o “datacolonialismo”.

O sucesso comercial e a profusão da implementação de tecnologias dos negócios na internet, em particular o entretenimento, a gestão e a indexação da web em buscadores, os mecanismos de gestão de dados e as plataformas de mídias sociais “são acompanhados também de riscos aos direitos humanos ligados à reprodução de práticas coloniais de apagamento, classificação e dominação” (Silva, 2021, p. 87).

Ao falar em políticas da memória, como sinalizado no título deste capítulo, não estamos apontando somente para uma associação explícita e/ou temática entre política e memória, mas concomitantemente para a conversão da memória como um campo das tensões e disputas da atualidade, em que se cruzam poderes, narrativas mas também espaços de resistência. Nessa complexa teia de interesses, a memória revela-se como um território político, lugar de disputa, ativismo e resistência.

Sem pretender dar conta dos diferentes vetores que atravessam o campo da memória faremos, ainda que brevemente, uma análise de três projetos. Em *Memória(s) da Terra: o território como documento*, discutiremos a ideia da paisagem como arquivo e documento a partir da pesquisa *Memória da Terra* do arquiteto e pesquisador Paulo Tavares onde ele investiga a violação de direito do povo Xavante. Em *Memória e Contramemória*, analisaremos a exposição *Botannica Tirannica* de Giselle Beiguelman, em que a artista, ao explorar a relação entre a botânica e as práticas colonialistas de construção de memória, cria projetos críticos com base em tecnologias de inteligência artificial. Por fim, em *Do colonialismo ao datacolonialismo* realizamos uma

breve leitura da exposição virtual *Caminhantes*⁶, para discutir questões relacionadas à cultura da memória de dados e às práticas criativas desenvolvidas no contexto da paisagem midiática.

Memória(s) da Terra: o território como documento

Memória da terra: arqueologias da ancestralidade e da despossessão do povo Xavante de Maráiwatsédé é o título de uma pesquisa desenvolvida pelo arquiteto e pesquisador Paulo Tavares. Realizada com o intuito de dar subsídios a inquérito Civil Público movido pelo Ministério Público Federal, a pesquisa, publicada em 2020, apurou a violação de direitos do povo Xavante que foram removidos de seu território de *Maráiwatsédé* situado na região da Serra do Rincador, nordeste do estado de Mato Grosso, hoje ocupado quase que totalmente por plantações de soja.

O projeto, disponível na internet, apresenta material documental extenso sobre o processo de deslocamento compulsório que a população Xavante foi submetida: imagens de satélite, arquivos, cartografias, testemunhos, fotografias históricas, textos, filmes e ensaios que desenham uma cartografia detalhada do processo de desterritorialização e remoção dos indígenas de suas terras.

Apesar das múltiplas tentativas de apagamento da presença e da história do povo Xavante naquela região, seja por meio do deslocamento forçado ou da ocupação do território por grupos empresários ou ainda pelo Estado brasileiro, “para viabilizar nesses vazios demográficos megaempreendimentos agropecuários”, o projeto identifica marcas e cicatrizes da ocupação desses territórios. Aliada à memória coletiva e aos testemunhos do povo xavante, a prova mais significativa da ocupação histórica daquele território é o próprio território; isto é, o território é o documento mais concreto da presença indígena naquele local:

6. A exposição *Caminhantes* contou com a curadoria de Gabriel Bogossian e trabalhos de Ariel Ortega e Victor Leguy. A mostra foi apresentada na plataforma curatorial aarea.co durante o mês de junho de 2022.

no território, as antigas aldeias Xavante podem ser identificadas por meio de indícios bem característicos que são facilmente reconhecidos pelos anciãos, como por exemplo a forma e a composição botânica de certas formações vegetais, ou a presença e a disposição de certas espécies de árvores e palmeiras em determinadas áreas. Este relatório apresenta uma série de mapeamentos dessas “evidências botânicas” que caracterizam esses sítios arqueológicos e, dessa forma, oferece provas materiais substantivas que corroboram a história oral xavante sobre a ocupação ancestral desse território. Com efeito, o passado indígena dessa região está gravado não apenas na memória coletiva do povo Xavante, mas também na memória da própria terra. (Tavares, 2020)

Ou seja, o “passado” indígena está gravado na memória coletiva do povo Xavante, mas também na memória da terra, ela mesma: as árvores, a paisagem, as palmeiras são testemunhas históricas da presença ancestral do povo Xavante naquele território.

Em palestra realizada no *Seminário Internacional Arte Brasileiros em 2018*⁷, Tavares fala da importância de descolonizarmos os arquivos e de olharmos para as questões do meio ambiente dentro de uma visada crítica e diversa, situando-as dentro do prisma dos objetos culturais. Geralmente a paisagem “natural” – as plantas, as árvores, as palmeiras – pertencem ao arquivo e ao discurso da história natural; história criada pelas mesmas narrativas hegemônicas que repetidamente tentam apagar as memórias dos povos ancestrais:

foram basicamente os naturalistas dentro do processo colonial que definiram o que poderia ser contado como natureza e, ao mesmo tempo, eliminando estas paisagens que são eminentemente paisagens culturais, mas identificando elas como paisagens não modificadas pelos humanos que na verdade servirá como princípio ou legitimidade do ponto de vista narrativo e epistemológico do processo de apagamento que vai se seguir depois [...] o que significa deslocar este arquivo do museu de história natural para o museu da história da arquitetura ou para um museu de arte, ou seja, para um museu que esta relacionado à produção de objetos culturais? (Ferraz, 2018)

7. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=T2EmFLqCSDU>>. Acesso em: 28 dez. 2023.

Memória e contramemória

Dentro de perspectiva semelhante, podemos compreender a exposição *Bottanica Tiranica*, desenvolvida pela artista Giselle Beiguelman e apresentada em 2022 no Museu Judaico, em São Paulo. O título da exposição já anuncia sua proposta: assim como o tirano impõe sua vontade acima das leis e da justiça, a Botânica, sob a perspectiva colonial, explicita sua violência simbólica. Nesta mostra a artista “investiga, estética e conceitualmente, o imaginário colonialista presente no processo de nomeação da natureza, cujas espécies, caso das plantas ditas ‘daninhas’, recebem nomes ofensivos, preconceituosos e misóginos” (Beiguelman, 2022, n.p).

Reunindo uma série de materiais, a exposição é composta por plantas, desenhos, aquarelas, vídeos e imagens produzidas com IA (inteligência artificial) e um ensaio audiovisual, reunindo de forma potente e interdisciplinar o campo das artes, ciência, natureza e tecnologia.



Fonte: extraída de <https://museujudaicosp.org.br/exposicoes/botannica-tirannica-giselle-beiguelman/>. Acesso em: 22 jan. 2024.

Figura 1 – Imagem da exposição *Bottanica Tiranica*

Se a mostra, já no seu título, reivindica a crítica ao projeto colonialista, é interessante verificar como essa narrativa se constrói ao longo da exposição. Nesse contexto, percebe-se como recurso metodológico recorrente uma espécie de jogo dialético entre o ver e o ser visto, entre o imaginário colonial e sua crítica, entre a memória hegemônica e sua desconstrução. Critica o racismo algorítmico produzido pelas lógicas de hierarquização e catalogação da memória geradas pela inteligência artificial, mas, ao mesmo tempo, utiliza a inteligência artificial para construir seres híbridos, como uma espécie de estratégia de contramemória⁸ do algoritmo. Amplia o espaço expositivo ao colocar frases que remetem à exposição nas ruas próximas ao museu – mostrando como o pensamento e a prática colonial estão ainda presentes na nossa realidade cotidiana.

Dispostos em displays que lembram museus de ciências, e em formato circular, encontramos, no centro do espaço expositivo, o *Jardim da Resiliência*, onde estão cultivadas, em vidros, como uma espécie de laboratório, uma série de plantas. O design expositivo nos faz lembrar as exposições de museus de história natural e de ciência, mas a artista frequentemente insere elementos que perturbam a aparente racionalidade do arranjo espacial. Ao lado desta aparente racionalidade a artista nos mostra, em etiquetas, a origem e os significados dos nomes das plantas de cunho racista, misógino e colonialista. Judeu errante, Orelha-de-judeu, Maria-sem-vergonha, Bunda-de-mulata, Peito-de-moça, Malícia-de-mulher, Catinga-de-mulata, Ciganinha, Chá-de-bugre, entre muitos outros são alguns dos nomes que podemos encontrar na exposição.

A referência visual ao Panóptico de Bentham⁹, que, com seu formato circular funciona como um dispositivo disciplinar de controle, parece

8. Contramemória é um termo utilizado por Foucault em seu texto *Microfísicas do Poder*: “De qualquer modo se trata de fazer da história um uso que liberte para sempre o modelo, ao mesmo tempo, metafísico e antropológico da memória, Trata-se de fazer da história uma contramemória e de desdobrar consequentemente toda uma outra forma de tempo” (Foucault, 1979, p. 33).

9. Panóptico é um termo utilizado para designar uma penitenciária ideal, concebida pelo filósofo e jurista inglês Jeremy Bentham em 1785, que permite a um único vigilante observar

apontar para a crítica aos ambientes museológicos que foram criados, e ainda funcionam como espaços para a reprodução da colonialidade do conhecimento e das subjetividades.



Fonte: extraída de <https://museujudaicosp.org.br/exposicoes/botannica-tirannica-giselle-beiguelman/>. Acesso em: 22 jan. 2024.

Figura 2 – Imagem da exposição Bottanica Tiranica

O diálogo entre resistência e colonialidade, entre memória colonial e contramemória, é replicado ao longo da exposição como é o caso do jogo visual que se estabelece entre o livro de litografia, na lateral do espaço circular, e a imagem de uma planta produzida com Inteligência Artificial. Para além de uma superposição de tempos diversos, uma vez que o livro é do início do século XIX e a imagem de Inteligência Artificial, do século XXI – a artista joga com seus sentidos criando uma tensão em relação às narrativas hegemônicas coloniais.

todos os prisioneiros, sem que estes possam saber se estão ou não sendo observados.

No espaço expositivo, podemos ler o verbete sobre o livro do início do século XIX que descreve sua origem, resultado das viagens desenvolvidas por Johann Baptist Emanuel Pohl, naturalista nascido na Boêmia, ao Brasil.

Pohl foi integrante da missão científica austríaca que acompanhou a imperatriz Leopoldina quando de sua vinda ao país permanecendo no Brasil de 1817 a 1821 e viajando pelos atuais estados do Rio de Janeiro, Minas Gerais, Goiás e Tocantins. Publicou dessa viagem duas obras oriundas de sua estadia no Brasil, uma delas, *Plantarum Brasiliae*, presente na mostra e que traz exatamente o tratamento taxionômico das plantas que coletou naquela viagem.

Com litografias desenvolvidas por Wilhelm Sandler a publicação é não somente um estudo sobre a flora brasileira, mas um testemunho ilustrado do projeto colonialista no país. A aparente neutralidade de classificação das plantas deixa entrever a vinculação estreita entre o ideário colonialista e a taxionomia – ramo da biologia responsável por descrever, identificar e nomear os seres vivos de acordo com critérios estabelecidos, como aspectos morfológicos, genéticos, fisiológicos e reprodutivos.

O recurso ao diálogo visual entre a imagem do livro de Pohl está presente, dentre outros, no contraponto criado com as sete aquarelas produzidas pelo artista convidado Ricardo Van Steen. Apesar de visualmente apresentarem semelhanças com as litografias de Sandler, com uma estética naturalista e científica, as aquarelas, com dimensões que fazem referência explícita ao corpo humano, retratam jardins imaginários, hibridizando plantas e espécies com base nos cinco grupos de pesquisa estudados pela artista: os antissemitas, machistas, racistas, e discriminatórios com relação a indígenas e ciganos.

A relação entre tecnologia e ciência está presente ao longo da exposição não somente por meio das imagens criadas com IA, mas no ensaio visual realizado pela artista. Nesse ensaio, Beiguelman explicita o “neocolonialismo” presente nos algoritmos de IA que operam, muitas vezes, dentro de lógicas de memória que replicam e mimetizam os entraves e as perversidades da realidade social com suas pautas misóginas e racistas.

O controle dos “corpos dóceis”, expressos por meio dos antigos dispositivos disciplinares, como nos museus modernos, agora se replica no espaço cibernético e na autovigilância generalizada dos comportamentos por meio

das redes sociais. Aplicativos de rejuvenescimento facial, editores de selfies são alguns, entre outros exemplos, que poderíamos enumerar dentro da lógica da era do capitalismo de vigilância (Zuboff, 2020).

Por fim, mas não menos importante, encontramos ao longo do espaço expositivo discussões relacionadas ao contexto geopolítico do país: a crítica à política anticiência e à cultura do ódio implementadas durante o governo Bolsonaro e os debates relacionados às pautas sobre biodiversidade e meio ambiente.

Do colonialismo ao datacolonialismo

Neste contexto, gostaria de trazer para o debate outra exposição que, como *Bottanica Tirannica*, problematiza discussões relacionadas à memória, mas dentro do espaço das redes midiáticas: o projeto coletivo *Caminhantes*.

Baseado nos diários fictícios escritos pelo curador Gabriel Bogossian sobre a última expedição do etnógrafo e fotógrafo suíço Thomas Bischi, *Caminhantes* é uma exposição on-line que assume “a forma de uma fábula decolonial para refletir sobre os modos de ver o mundo ameríndio e as diferentes instâncias discursivas – religiosa, militar, estética, científica – que moldam a relação entre os mundos indígena e não-indígena”¹⁰.

A exposição é composta por um conjunto de imagens criadas por Victor Leguy e Ariel Ortega – vídeos, desenhos, fotografias e material retirado da própria internet – que se relacionam diretamente com dias específicos dos diários de viagem escritos por Bogossian. As imagens estão organizadas em ordem cronológica e podem ser ativadas individualmente pelo usuário ou exibidas aleatoriamente por meio de um formato randômico. Embora a página inicial da mostra seja dinâmica, mudando a cada acesso do usuário, a exposição apresenta um estilo mais “retrô”, destacando de maneira mais explícita e visível o banco de dados relacionado ao material exibido.

10. Texto de apresentação do projeto *Caminhantes*, realizada pela plataforma curatorial aarea.co. Disponível em: <https://www.aarea.co/site/>. Acesso em: 22 jan. 2023.



Fonte: extraída da Exposição on-line apresentada pela plataforma curatorial aarea.co. entre 6 de junho a 7 de julho de 2022. Disponível em: <https://www.aarea.co/site/>. Acesso em: 22 jan. 2024.

Figura 3 – Imagem da tela inicial da exposição virtual Caminhantes

A exposição, que recebe, portanto, a forma de um diário textual e audiovisual *on line*, conta a história ‘fictícia’ do fotógrafo Thomas Bischi que desapareceu em 1902 atravessando os territórios guaranis - uma região com longa história de conflitos militares e empreendimentos religiosos – ao longo de 90 dias.

O diário pode ser lido não somente como um testemunho da expedição de Thomas Bischi, mas também como um documento que mantém uma relação direta com os relatos dos viajantes europeus do século XVI:

descrever exuberâncias e exotizar a natureza [...] era uma forma de animar os sonhos imperialistas demonstrado a extensão e a variedade de seus territórios ultramarinos, assim como dar indícios de riqueza das novas terras aos financiadores das viagens. Mais do que uma prestação de contas, era uma forma de cair no gosto dos grandes e ricos senhores e com isto obter favores e posições de destaque quando de volta aos países de origem. (Alves Filho, 2018, n.p)

As violências física e simbólica estão presentes em várias passagens da exposição, não somente em relação ao povo guarani e à sua cultura, mas também em relação ao processo de colonização e poder que marcou, e ainda marca, a formação da coleção de muitos museus.

A tentativa de Bischi de conceber um “museu do contato”, dedicado aos guaranis, como ponto de partida para sua expedição “científica”, encontra eco nos debates atuais sobre os jogos de poder engendrados na formação dos acervos e da coleção museais. Essa passagem fica evidente, por exemplo, no diário do dia 28 de março de 1902, onde somos levados a imagens, tiradas da internet, de museus etnográficos e de história natural. Cabeças de animais, bichos empalhados de todas as espécies, são vistos enjaulados em vitrines como bibelôs a serem consumidos visualmente pelo público visitante.



Fonte: extraída da Exposição on-line apresentada pela plataforma curatorial aarea.co. entre 6 de junho a 7 de julho de 2022. Disponível em: <https://www.aarea.co/site/>. Acesso em: 22 jan. 2024.

Figura 4 – Imagem da exposição virtual Caminhantes

Esta passagem da mostra explicita o fato de que muitos museus foram criados a partir de objetos e materiais, muitas vezes sagrados, roubados e expropriados de sua comunidade original, como é o caso de um dos mantos tupinambás que será devolvido ao Brasil em 2024 pelo Museu da Dinamarca. Em poder de Copenhague desde 1689, o manto é uma peça-chave para o movimento indígena; elemento mobilizador da identidade

cultural indígena, símbolo de memória e resistência: “a gente acredita que seja um ancestral. Não se trata de uma obra de arte, de um mero objeto”, diz a artista e pesquisadora Glicéria Tupinambá¹¹.



Fonte: extraída da Exposição on-line apresentada pela plataforma curatorial aarea.co. entre 6 de junho a 7 de julho de 2022. Disponível em: <https://www.aarea.co/site/>. Acesso em: 22 jan. 2024.

Figura 5 – Imagem da exposição virtual Caminhantes

Outro fator interessante da mostra é a mistura de tempos diversos. Apesar de haver linearidade no menu da interface da exposição, organizada pelos diversos dias da suposta expedição, as imagens fazem alusão a tempos diversos, embaralhando o passado, o presente e o futuro e colocando em debate a relação não somente com o “passado” colonial, mas também com pautas atuais. Não por acaso cada diário é marcado por uma latitude e longitude, informando a localização de um suposto território e chamando atenção para as discussões geopolíticas e econômicas relacionadas às demarcações dos territórios indígenas dentro do contexto nacional.

11. Disponível em: <<https://g1.globo.com/ciencia/noticia/2023/06/28/rarissimo-manto-tupinamba-que-esta-na-dinamarca-sera-devolvido-ao-brasil-peca-vai-ficar-no-museu-nacional.shtml>>. Acesso em: 28 dez. 2023.

Por último, mas não menos importante, podemos entender *Caminhantes* como uma exposição que – por meio de um banco de dados de imagens, algumas inclusive apropriadas da própria internet – realiza uma reflexão crítica e reflexiva ao próprio espaço da rede.

Gostaria de finalizar o presente capítulo com uma imagem-memória específica que revela o suposto encontro dos povos guaranis com os viajantes, no diário de 22 de março. Para além de uma simples imagem-memória, um suposto registro iconográfico e testemunhal do encontro, a imagem é em si perturbadora, pois apresenta indícios de recursos de reconhecimento facial, trazendo à baila discussões sobre as atuais práticas de vigilância. Em última instância, fundamenta o que tem sido nomeado de datacolonialismo, um processo em que a memória de dados passa a ser um dos grandes fatores de acumulação de capital na sociedade capitalista neoliberal e onde se travam as novas disputas de território que compõem esta “invisível” tessitura de poder.



Fonte: extraída da Exposição on-line apresentada pela plataforma curatorial aarea.co. entre 6 de junho a 7 de julho de 2022. Disponível em: <https://www.aarea.co/site/>. Acesso em: 22 jan. 2024.

Figura 6 – Imagem da exposição virtual Caminhantes

Conclusão

Apesar das diferenças, os projetos analisados criam um diálogo potente entre memória e apagamento, memória e contramemória. Explicitam os jogos de poder presentes na construção da memória e na tessitura complexa entre a “memória da terra”, a “memória humana” e a “memória de dados”. Rearticulam as relações entre passado, presente e futuro dentro de uma temporalidade que não é linear. Pensadas como formas de resistência, os projetos mencionados são não somente um memorial das perdas e dos silenciamentos orquestrados pelas narrativas hegemônicas, mas ao mesmo tempo insurreições com apelos que se endereçam à nossa realidade cotidiana.

Referências

- ALVES FILHO, Manuel (2018). A natureza brasileira segundo os relatos dos viajantes do século XVI. *Jornal da Unicamp*, 15 out. 2018.
- ARANTES, Priscila (2015). *Releituradas da arte contemporânea: história, arquivo e mídia*. Porto Alegre, Editora Sulina.
- ARANTES, Priscila (2022). Há uma gora de sangue em cada museu: contranarrativa e contramemória no espaço expositivo. *Revista VIS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais*, v. 21, n. 2.
- ARANTES, Priscila; BASTOS, Marcus (2023). *Arte, Memória e Mídia*. São Paulo, Educ (prelo).
- BEIGUELMAN, Giselle (2022). *Museu Judaico de São Paulo*. 1 Exposição. Disponível em: <<https://dasartes.com.br/agenda/giselle-beiguelman-museu-judaico-de-sao-paulo/>>. Acesso em: 28 dez. 2023.
- BEIGUELMAN, Giselle (2022). Museu Judaico De São Paulo. *DASartes*, [s. l.]. Disponível em: <<https://dasartes.com.br/agenda/giselle-beiguelman-museu-judaico-de-sao-paulo/>>. Acesso em: 28 dez 2023.
- BEIGUELMAN, Giselle (2022). *Release sobre a exposição*. Disponível em <https://museujudaicosp.org.br/wp-content/uploads/2022/05/Giselle-Beiguelman-no-MUJ-release.docx-1.pdf>.

- BENNET, Tony (1995). *The Birth of the Museum: History Theory, Politics*. Nova York, Routledge. Disponível em: <<https://pesquisa.tainacan.org/wp-content/uploads/2019/01/mem%C3%B3ria-como-pr%C3%A1tica.pdf>>. Acesso em: 28 dez. 2023.
- FERRAZ, Marcos Grispum (2018). Paulo Tavares – Memórias da Terra. *Arte!Brasileiros*. Disponível em: <<https://artebrasileiros.com.br/arte/arquitetura/paulo-tavares-memoria-da-terra/>>. Acesso em: 28 dez. 2023.
- FOUCAULT, Michel (1979). *Microfísicas do poder*. Rio de Janeiro, Edições Graal.
- GROYS, Boris (2008). *The Obligation to Self-Design*. Disponível em: <<https://www.e-flux.com/journal/00/68457/the-obligation-to-self-design/>>. Acesso em: 28 dez. 2023.
- HUYSEN, Andreas (2000). *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro, Aeroplano.
- KILOMBA, Grada (2019). *Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro, Cobogó.
- KNELSEN, M. (2014). O aspecto político da estética de dados. In: 13º ENCONTRO INTERNACIONAL DE ARTE E TECNOLOGIA: ARTE, POLÍTICA E SINGULARIDADE. *Anais #13.ART*. Brasília, Universidade de Brasília. Disponível em: <https://files.cercomp.ufg.br/webby/up/779/o/art13_MateusKnelsen.pdf>. Acesso em: 28 dez. 2023.
- MARTINS, Dalton; JUNIOR, J. (2022). *Memória como prática na cultura digital*.
- MIGNOLO, Walter (2017). Colonialidade: o lado mais escuro da Modernidade. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 32, n. 94, Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/nKwQNPrx-5Zr3yrMjh7tCZVvk/?lang=pt&format=pdf>> Acesso em: 28 dez. 2023.
- SANTOS, Milton (1996). *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo, Editora Hucitec.

- SELIGMANN-SILVA, M. (n.d.) *Decolonial, des-outrização: imaginando uma política pós-nacional e instituidora de novas subjetividades*. Disponível em: <<https://artebrasileiros.com.br/opinioao/decolonial-des-outrizacao-imaginando-uma-politica-pos-nacional-e-instituidora-de-novas-subjetividades-parte-1>>. Acesso em: 28 dez. 2023.
- SILVA, T. (2021). “Colonialidade difusa no aprendizado de máquina: camadas de opacidade algorítmica na imagenet”. In: AMADEU, S. *Colonialismo de dados: como opera a trincheira algorítmica na guerra neo-liberal*. São Paulo, Autonomia Literária.
- TAVARES, Paulo. (2020). *Memória da Terra: arqueologias da ancestralidade e da despossessão do povo Xavante de Marãiwatsédé*. Disponível em: <<https://memoriadaterra.org/>>. Acesso em: 28 dez. 2023.
- TROUILLOT, M-R. (1995). *Silencing the past: power and the production of history*. Boston, Beacon Press.
- ZUBOFF, S. (2020). *A era do capitalismo de vigilância: a luta por um futuro humano na nova fronteira do poder*. Rio de Janeiro, Intrínseca.

Ninguém assistirá ao enterro da tua última quimera. Somente a ingratidão, essa pantera, foi tua companheira inseparável – ou: a revolução não será projetada

Sérgio Roclaw Basbaum

VERSOS ÍNTIMOS

*Vês?! Ninguém assistiu ao formidável
Enterro de tua última quimera.
Somente a Ingratidão – esta pantera –
Foi tua companheira inseparável!*

*Acostuma-te à lama que te espera!
O Homem, que, nesta terra miserável,
Mora, entre feras, sente inevitável
Necessidade de também ser fera.*

*Toma um fósforo
Acende teu cigarro!
O beijo, amigo, é a véspera do escarro,*

*A mão que afaga é a mesma que apedreja.
Se a alguém causa inda pena a tua chaga,
Apedreja essa mão vil que te afaga,
Escarra nessa boca que te beija!*

*Pau d'Arco, 1901
Augusto dos Anjos, Eu (1912)*

No primeiro semestre de 2021, ainda no período que será historicamente definido como o do “isolamento social” resultante da pandemia da Covid-19, fomos convidados pelo AVX-Lab (Lucas Bambozzi, Demétrio Portugal) para produzir um episódio, a ser disponibilizado on-line, sobre uma história da *Visual Music* no Brasil. “Nós” éramos o coletivo de *live cinema* [:a.cinema:], formado pelo compositor e sintetista Dino Vicente, o pesquisador e artista Rodrigo Gontijo, e o autor destas linhas, também músico, artista e pesquisador – mais o pesquisador, curador e artista Marcus Bastos. Textos acadêmicos que dedicaram mais espaço ao problema da Visual Music não localizam na tradição do audiovisual experimental brasileiro trabalhos explicitamente vinculados a esta tradição, pouco conhecida no país até o início dos anos 2000. Os filmes e vídeos europeus ou norte-americanos normalmente associados a esse conceito pouco ou nada circularam no Brasil antes do advento dos DVDs e da consolidação da circulação ampla de vídeos na internet, e o texto possivelmente pioneiro na discussão da música visual, em língua portuguesa, é constituído pelas páginas dedicadas ao tema no meu livro *Sinestesia, arte e tecnologia*, publicado há mais de duas décadas (Basbaum, 2002) – trabalhos mais recentes, como por exemplo Roscoe (2019) praticamente repetem essa mesma narrativa. Junto a Demétrio Portugal, esses quatro autores trabalharam juntos por algum tempo em torno desse tema, durante a pandemia, pensando as possibilidades do conceito de Visual Music, e seus eventuais desdobramentos ou parentescos com aquilo que foi criado no circuito brasileiro, seja na forma do filme, do vídeo, ou de outros experimentos musicais ou visuais, antes do VJing ou da performance audiovisual contemporânea (como praticada pelo próprio [:a.cinema:] e por outros coletivos, como o Clássicos de Calçada, de Tatiana Travisani e Deco Nascimento, o Telemusik, de Marcus Bastos e Dudu Tsuda, pelo músico Craca ou pelo DJ 1mpar, por exemplo), ou ainda em trabalhos em outros formatos, envolvendo som, cor, movimento e formas abstratas. Desse encontro, surgiu a possibilidade de abordar a questão num vídeo, para o qual cada um escolheu um trabalho que pudesse ser abordado como música visual, invertendo-se a convencional primazia do aspecto visual das obras e colocando em primeiro plano o aspecto musical da dimensão sonora como matriz interpretativa, com vista a uma experiência de audiovisual sintética

e sinestésica. O texto que se segue desenvolve e elabora as intuições que me moveram naquele momento¹. Procura-se apresentar o problema e traçar alguns fundamentos da discussão proposta, para, em seguida abordar, na chave estabelecida, o filme em que escolhi me aventurar na ocasião: o documentário realizado por Glauber Rocha em 1976, a partir do funeral do pintor Emiliano Di Cavalcanti, *Di Glauber – Ninguém assistiu ao formidável enterro de tua última quimera, somente a Ingratidão – esta pantera – foi tua companheira inseparável*.²

Reflexões iniciais: forma cultural ou conceito?

Tomemos o termo Visual Music, ou *música visual*. O que é “Visual Music”? Seria, talvez, uma forma cultural, com uma história particular, tal como a pintura, o teatro em palco italiano, o ballet, o soneto, ou a sinfonia? Ou talvez um conceito, com uma tradição própria, como os conceitos de *verdade*, *técnica* ou *estética*?

As formas culturais podem ser pensadas como se fossem vasos que se desenham no tempo, são moldadas pelo tempo. Ao mesmo tempo, o recebem: dão forma ao tempo, tornam o tempo tangível. São, assim, condensações, acontecimentos, densidades, pontos de cruzamentos de forças simbólicas que se materializam. Pensá-las exige fazer suas conexões em várias direções, todas as possíveis, para passado, presente ou futuro. Isso nunca é trivial: diz-se que certa vez perguntaram ao abstracionista Willem de Kooning sobre quais os pintores do passado que o haviam influenciado, e ele respondeu: “O passado não me influencia. Eu é que influencio o passado”. Há aqui em ação a inteligência aguda do artista: as formas culturais do presente mudam o modo como vemos o passado. E não apenas o passado, mas também o presente, e o futuro. Assim, olhar o passado não é apenas encontrar linhas

1. A discussão original a que me refiro pode ser encontrada em Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PTPPvc4oVe4&t=11s>>. Acesso em: 23 set. 2023.

2. O filme pode ser assistido em <<https://www.youtube.com/watch?v=mTaPy0VkK8g>>. Acesso em: 28 dez. 2023.

históricas, mas também descobri-las, reinterpretá-las, repensá-las, renarrá-las, como já havia dito Walter Benjamin (1985), em suas teses sobre a história; olhar o presente, por sua vez, é um desafio: estamos imersos nele, ele nos faz, faz-se em nós, ao mesmo tempo em que o estamos construindo – o presente acontece *em nós* e *através de nós*; e o futuro? Como dizia Glauber Rocha, pela voz de Coirana, em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969), “o futuro tá em cima do futuro, e não debaixo do passado”. Glauber também disse, no seu conhecido monólogo em *A idade da terra* (1980), que a história “é muito rápida, é um *desespero lisérgico*” (ver também Rocha, 1985, p. 461). Há algumas décadas, no Brasil, uma canção dizia “quem sabe faz a hora”: conectar as formas culturais do presente com o futuro é entender as ações que se tornam possíveis, as utopias ali incubadas, quais as direções que aparecem tangíveis a partir daquele ponto singular desse desespero lisérgico da história da cultura e do mundo.

Se as práticas artísticas têm a potência de operar essas sínteses que explodem e coagulam o tempo, o mesmo se dá com os conceitos. Foi por isso que Gilles Deleuze (2010) disse, com Felix Guatari, que o papel da filosofia é criar conceitos: aqui, também, a criação muda o mundo, cria pontos de onde se pode ressignificar tudo aquilo que vivemos, pensamos, sonhamos.

Formas culturais são as formas temporais tangíveis; conceitos, as formas tangíveis do pensamento. O que significa, nessa visada, trabalhar com o conceito e as formas da Visual Music, neste aqui-agora no Brasil?

A narrativa dominante define o conceito de Visual Music com base em projetos menos ou mais bem-sucedidos de criar teclados de cores, desde o século XVIII, na França – e em seguida na Europa e na América do Norte – para dar à música um estatuto novo, uma presença visual; vários desses órgãos foram construídos no século XIX. Não é o caso de detalhar essa narrativa aqui: essas histórias estão contadas em português, por exemplo num livro recente de Marcus Bastos e Patrícia Moran (2020), e no meu livro sobre sinestesia, citado anteriormente, bem como numa vasta bibliografia em línguas estrangeiras – como em Brougher et al. (2005) ou Abaddo (2018). Infalivelmente, essas narrativas falam, em seguida, de filmes experimentais feitos na Alemanha, sobretudo, nas décadas de 1920 e 1930, por nomes como Walter Ruttmann, Victor Eggeling, Hans Richter, Oskar Fischinger.

Depois, mencionam filmes abstratos feitos nos Estados Unidos, pelos irmãos John e James Whitney, por Harry Smith, Jordan Belson, ou até Stan Brakhage; ou de Ron Pellegrino e seus lasers. Ou de Mary Ellen Bute, com seu *Nouratar*, ou de Thomas Wilfred e seus incríveis espetáculos de luz e cor em movimento, as *Lumia*. Ou, ainda, mencionam as animações de Norman McLaren, no Canadá; ou os filmes de Len Lye, na Austrália. Esse inventário histórico vem se adensando e se ampliando, à medida que se fazem novas conexões com o tema, e, quando se produziu uma grande exibição, em Los Angeles, em 2005 (Brougher et al., 2005), inteiramente dedicada às obras que dialogam com essa ideia de uma música visual, o conceito abarcou também pinturas e instalações que dê algum modo guardassem estreita relação entre imagens e música, ou que dialogassem de algum modo com aquela tradição consensualizada. Nenhuma dessas narrativas consagradas na literatura internacional sobre Visual Music, no entanto, reconhece ou menciona as contribuições de artistas latino-americanos ou brasileiros, como Abraham Palatnik ou Jorge Antunes (Basbaum, 2015) na construção das possibilidades estéticas de uma música visual.

Mas, afinal, o que é “Visual Music”? A considerar essa narrativa dominante, são proposições artísticas que buscam dar às imagens o caráter abstrato e dinâmico da música, ou dar à música um transbordamento, ou uma outra voz, visual (Basbaum, 2018). Entretanto, uma das lições que a história da arte nos trouxe é que as definições das práticas artísticas não se estabelecem no Olimpo do pensamento. É uma via de mão dupla: as formas emergem como respostas da cultura às questões e possibilidades técnicas de uma época, à qual, como sugerido há pouco, essas obras também dão forma e tangibilidade. Por sua vez, os conceitos – que também respondem e correspondem a um contexto sócio-histórico – igualmente alimentam os processos artísticos. Nessa dialética complexa, a definição de arte e os conceitos a ela relacionados se transformam com base naquilo que os artistas fazem. Como restringir o conceito de música aos instrumentos convencionais depois de John Cage? Ou de Smetak? Ou depois dos experimentos da *Musique Concrète*? Ou depois que Hermeto Paschoal colocou e gravou um porco no estúdio? Ou, ainda, depois que Raewin Turner escreveu, em 2003, o *Four Senses Concert* para surdos, em que os instrumentos gravavam

diferentes estímulos sensoriais, mas nenhum som (Turner, 2003)? Exemplos são inúmeros. Assim, mais produtivo para o presente e para o futuro do que definir um conceito que territorialize aquilo que é ou não é Visual Music, é, com base nesse conceito, tentar aplicá-lo a diferentes obras, buscando pensar o que delas se revela quando olhadas a partir desse lugar, quando pensadas como música visual. Por exemplo, seduzido pelo caráter dinâmico da música, o grande Hélio Oiticica já havia dito, no final dos anos 1970, “O que faço é música” (Oiticica, 1986). Assim, o que se busca fazer aqui é, para exercitar essa possibilidade de uma construção de uma narrativa da Visual Music com base no contexto brasileiro, buscar trabalhos que conectem música e visualidade de maneira original e que, pensados como música visual, mostrem-se de modo diferenciado, permitindo também reconfigurar e enriquecer as possibilidades desse conceito. Especificamente, neste capítulo, nosso olhar se coloca diante de *Di-Glauber* [...], esse radical experimento audiovisual rodado por Glauber Rocha no final da década de 1970.

Antidocumentário reflexivo: panorâmica sobre um filme feito de estilhaços

Na manhã do dia 26 de outubro de 1976, quando soube do falecimento do pintor modernista Emiliano Di Cavalcanti, o cineasta Glauber Rocha imediatamente munuiu-se de uma câmera 16 mm e, acompanhado por uma pequena equipe de filmagem, adentrou o velório, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, seguindo com a cerimônia até o cemitério São João Batista, onde o corpo foi sepultado. Mais tarde, realizou algumas filmagens adicionais com o ator Antônio Pitanga, e com livros diversos, recortes de jornais, livros sobre a obra de Di e quadros do pintor expostos em uma galeria do Rio de Janeiro. De posse desse material, foi para a moviola, onde acrescentou trilha musical e narração, montando um curta metragem de 16 minutos, sua homenagem ao amigo. Apresentado em Cannes em 1977, o filme ganhou a Palma de Ouro de Melhor Curta Metragem, num júri presidido por ninguém menos do que Roberto Rossellini.

Nesse que foi seu penúltimo filme, a intensidade do vulcão Glauber Rocha pratica um exercício audiovisual combinando basicamente quatro tipos de materiais, a saber: i) as imagens documentais do velório e do enterro; ii) as demais imagens, filmadas nos dias subsequentes; iii) a voz do autor/narrador; e iv) músicas que remetem à história do Rio de Janeiro no século XX, passando por Villa-Lobos, pelo choro, pela marchinha, pelo samba e pelo samba-rock. Glauber retornava há pouco de anos de exílio, onde acompanhara o que de mais radical se vinha fazendo no cinema internacional, e o reencontro com o amigo Di Cavalcanti (a quem havia prometido um filme, ou por quem seria eventualmente pintado – dependendo de quem morresse primeiro) era marcado por várias dimensões: tratava-se de reencontrar-se com sua própria história, com o Rio de Janeiro, e com o fazer cinematográfico, numa multidimensionalidade modulada pelas exigências dessa história pessoal. Como diz Ismail Xavier (2015, p. 130),

Em seu retorno ao Brasil, não seria próprio ao autor de *Terra em Transe* colocar a sua primeira intervenção em descompasso com o teor de invenção alcançado pelos melhores cineastas então em atividade; pelo contrário, ele recolheu esses influxos, fez o balanço de sua própria obra e – através do pintor – tratou de avançar a experiência do documentário em primeira pessoa, com seus toques de autobiografia e seu teatro do Eu, nos termos do seu próprio cinema.

Festa, vida, cor, celebração, em homenagem a um artista da vida carioca, inventariada nas telas do pintor e nas inúmeras imagens de seus quadros visitadas na velocidade e na agitação do *cinema de intensidade* glauberiano, de onde emerge uma visão de cinema, uma visão da sociedade brasileira – inclusive e explicitamente em sua segmentação racial (a despeito do uso da designação “mulata”, hoje amplamente questionada, debate que não cabe neste capítulo) –, uma visão da importância de Di Cavalcanti, uma utopia de linguagem. Não é pouca coisa. Entretanto, por motivos cuja legitimidade não cabe aqui discutir, basicamente relacionados ao modo como o diretor invadiu o velório – com atitude performativa e provavelmente mais dionisíaca de que aquela do luto que a cultura brasileira entende apropriado a essa circunstância (embora, por exemplo, no velório de José Celso Martinez

Correia, isso não teria o mesmo significado) – e à toda a vitalidade da *montagem nuclear* de Glauber – em oposição a uma sobriedade fúnebre que é evidente no funeral – a família do pintor exigiu na justiça a interdição do filme³, que permanece vedado à exibição pública até hoje, em 2023.

De fato, o velório pouco disputado, que espelha uma certa ingratidão da cultura com o pintor que foi um dos principais vetores para a grande ruptura Modernista dos anos 1920, é também, para Glauber, a imagem de um país que faz pouco caso de seus maiores filhos, daí o subtítulo do filme, retirado dos *Versos Íntimos* de Augusto dos Anjos, e que traduz também a condição que o genial cineasta experimentaria naqueles seus últimos anos de vida no Brasil: *a ingratidão, essa pantera, companheira inseparável*. Não deixa de ser curioso, assim, que Xavier se refira à narração glauberiana, que conduz o filme em tensão incessante com as imagens e demais elementos sonoros, como “teatro do Eu”: justamente, *Eu* é o título do livro de Augusto dos Anjos em que estão esses versos. Xavier também coloca o filme em diálogo com o contexto do documental autoral que vinha emergindo no Brasil dos anos 1970, influenciado pela obra do próprio Glauber:

Desde a virada dos anos 60 para os 70, cineastas como Ana Carolina, Paulo Rufino, Arthur Omar e Aloysio Raulino haviam trabalhado, em diferentes direções, o que, grosso modo, passou a ser chamado de documentário reflexivo. O dado particular naquela conjuntura do cinema brasileiro foi a postura radical dos cineastas na negação da transparência e do efeito-de-verdade contido em formas clássicas de representação, uma recusa da tradição do documentário com viés antropológico que se expressou na fórmula de Arthur Omar: o anti-documentário, plataforma de um cinema experimental que não descartava o diálogo com filmes de Glauber, como *Pátio* (1959) e *Câncer* (1968). (Xavier, 2015, p. 130)

Após aguentar um minuto inteiramente comportado, em que voz, imagem, e música se mantém lineares e sequenciais, com base em um longo plano do MAM do Rio de Janeiro, onde se dava o velório, Glauber inicia sua

3. ver, por exemplo: “Após 20 anos, filha do pintor mantém interdição do filme”. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq11069912.htm>>. Acesso em: 23 jul. 2023.

remontagem do espelho estilhaçado do Brasil, ou do espelho não linear de um Brasil estilhaçado, desobedecendo as conexões naturalistas do material audiovisual e submetendo-o progressivamente a todo o tipo de rearranjos, por cujas fissuras emerge uma potência que Paul Zumthor não hesitaria em chamar de poética, e que vamos chamar aqui de polifonia audiovisual, ou música visual. Uma construção que ordena o tempo em linhas autônomas ao modo da música, e que namora incessantemente com a abstração. Do mesmo modo como, no dizer do filme, Di Cavalcanti não era um realista, era um realista mágico, que extraiu da realidade carioca e brasileira seu aspecto mais puramente pictórico, Glauber flerta o tempo todo com a plasticidade autônoma do audiovisual, como se as imagens e os sons que nos remetem ao mundo, que guardam os rastros do mundo, fossem mero pretexto para a apropriação de sons e imagens em seu caráter mais concreto e plástico. Se hoje muito se fala em decolonial, certamente a última fase de Glauber Rocha, em que o pensamento se condensa em plasticidade audiovisual, constitui um símbolo da autonomia intelecto-criativa do artista brasileiro e um corpo-a-corpo vital com uma utopia de Brasil ali já em crise, e que hoje vem atravessando uma necessária, complexa e profunda revisão, ainda sem resposta à vista.

Nesse caleidoscópio fílmico, Glauber se equilibra entre a indexicalidade da imagem cinematográfica – a emulsão afetada pelo mundo, trazendo o rastro do *efeito-verdade* do documentário clássico e do cinema-verdade – e a conquista da sua autonomia plástica, autorreferencial, sensória, com as imagens nunca estabilizadas, muitas vezes desfocadas, editadas de modo frenético, colocadas num *triálogo* não hierárquico em que imagem, voz e música se complementam, num amálgama ao mesmo tempo estético, poético e político. Aqui se sente toda a potência, a lucidez delirante e a liberdade de última fase do cineasta: descolado, consciente e definitivamente das amarras racionalizantes do cinema narrativo, o filme tateia as possibilidades de um cinema incategorizável. Divorciado das estéticas convencionais consagradas do cinema de mercado, Glauber se aventura em possibilidades de montagem não narrativas – a sua *montagem nuclear* –, que não constroem espaço ou tempo, mas tão somente produzem choques eisensteinianos ininterruptos, como percussões visuais que pontuam seu voo verboaudiovisual incansável.

São 16 minutos de intensidade audiovisual, da qual resulta, para eventual espanto do espectador, uma ideia de Brasil tragicamente contemporânea. Afinal, o que pode ser mais atual, no Brasil dos anos 2020, do que os versos premonitórios de Vinícius de Moraes, escritos para Di Cavalcanti por ocasião de seus 65 anos, em 1962, e recitados por Glauber no filme:

Amigo Di Cavalcanti
A hora é grave e inconstante.
Tudo aquilo que prezamos
O povo, a arte, a cultura
Vem sendo desfigurado
Pelos homens do passado
Que por terror ao futuro
Optaram pela tortura.
Poeta Di Cavalcanti
Nossas coisas bem-amadas
Nesse mesmo exato instante
Estão sendo desfiguradas.
Hay que luchar, Cavalcanti
Como diria Neruda

Mas, enfim, como pensar esse filme como música visual? Para isso, é preciso, introduzir alguns referenciais teóricos interessantes. Primeiro, deve-se notar que, ao optar pelo uso da montagem escancarada, descontínua, brechtiana – no sentido da *opacidade* evocada por Ismail Xavier, que escancara a materialidade e a artificialidade da linguagem, em oposição à célebre “montagem invisível” baziniana –, colocando em marcha uma sucessão incessante de choques sobre a experiência do espectador, seja na imagem seja nas bandas sonoras, Glauber leva ao limite a noção de *montagem por choque*, tal como teorizada por Eisenstein. Ora: toda a teoria da montagem eisensteiniana é atravessada pelas metáforas da música, seja no âmbito do jogo polifônico de som e imagem, seja nas noções de montagem “tonal” ou “atonal”. Por exemplo, ao discutir extensamente as relações entre som e imagem na montagem, em termos das relações de horizontalidade (melodia) e verticalidade (harmonia) de uma partitura orquestral:

Todos estão familiarizados com o aspecto de uma partitura orquestral. Há várias pautas, cada uma contendo a parte de um instrumento ou de um grupo de instrumentos afins. Cada parte é desenvolvida horizontalmente, mas a estrutura vertical não desempenha um papel menos importante, interligando todos os elementos da orquestra dentro de cada unidade de tempo determinado. Através da progressão da linha *vertical*, que permeia toda a orquestra, e entrelaçado horizontalmente, se desenvolve o movimento musical complexo e harmônico de toda a orquestra.

Quando passamos desta imagem da partitura orquestral para a da partitura áudio-visual, verificamos ser necessário adicionar um novo item às partes instrumentais: este novo item é uma ‘pauta’ de imagens visuais, que se sucedem e correspondem, de acordo com suas próprias leis, ao movimento da música – e *vice-versa*. (Eisenstein, 2002, p. 54)

Ao longo das páginas de *O sentido do filme*, Eisenstein examina muitas vezes e de muitos modos esse caráter musical da montagem, em termos que, inclusive, o levam a evocar exemplos familiares à literatura em torno das questões da *sinestesia*, tais como as teorias do padre Louis Bertrand Castell (que teorizou um órgão de cores no final do século XVIII), o famoso soneto das vogais de Arthur Rimbaud e as teses de Kandinsky sobre as relações entre cores e tons, para pleitear uma polifonia audiovisual em que os elementos se entremeiem de maneira complexa, de modo a evocar um contexto composicional, segundo uma sincronização que pode ser “[...] ‘natural’, métrica, rítmica, melódica e tonal” (Eisenstein, 2002, p. 60); e na proposição de que, no âmbito da síntese fílmica reina a lógica do contraponto, de tal modo que “existem plenas possibilidades para a execução de ambos [som e imagem], [com] movimentos correspondentes e não correspondentes, mas em qualquer dos casos a relação deve ser *controlada composicionalmente*.” (Eisenstein, 2002, p. 61). A esses aspectos estruturais abertamente retirados da experiência da música, adiciona-se a noção de uma montagem *atonal*:

(...) Por este termo, talvez não totalmente exato, queremos dizer uma complexa polifonia, e uma percepção das partes (tanto da música como da imagem) *como um todo*. Esta totalidade torna-se o fator de percepção que sintetiza a imagem original para cuja revelação final toda a nossa atividade foi dirigida. (Ibid.)

Marcado, desde sua formação no cineclubismo da Bahia, nos anos 1950, pelo pensamento eisensteiniano, e ciente das dimensões dialéticas postas em jogo no processo de montagem, que opõe menos ou mais intensamente os elementos materiais envolvidos na composição fílmica, Glauber busca estabelecer sua própria teoria da montagem, a que chamou *montagem nuclear*. Fragmentando o filme por meio da edição inclemente do material, vedando-o a qualquer possibilidade de leitura tratável segundo os termos da experiência fílmica normatizada, Glauber arranca o fluxo audiovisual de seu ritmo e da sua sintaxe convencionais para se instalar na experiência fílmica autônoma. Um fluxo de choques incessantes, que não dá ao espectador qualquer trégua, senão aquela possível na entrega ao jogo de deciframento oferecido pelo quebra-cabeças audiovisual proposto pelo filme. Nesse quebra-cabeças, o elemento condutor, onde se esboça um fio-condutor da experiência do espectador, é a voz: a edição da fala livre, performática, do diretor – que depois seria celebrizada em seus quadros para o programa Abertura⁴, levado ao ar pela extinta TV Tupi, nos anos de 1979-80.

MC Glauber: o cineasta edita o performer mediatizado

Desde o início, quando anuncia – sobrepondo-se à ultradramática trilha de Villa-Lobos e às imagens do exterior do MAM-Rio – os versos iniciais de Augusto dos Anjos que dão título ao filme, a voz de Glauber conduz, com liberdade e ironia, o fluxo dos acontecimentos na tela. A nossa conexão com a voz, não apenas a de Glauber, é visceral: ouvir é anterior a ver, é uma experiência primordial, uterina, que precede nossa experiência com a imagem (Doane, 1983). Ouvimos vozes desde antes de nascermos, falamos desde que podemos. Nossa ascensão à linguagem se faz por meio da voz e da fala, num movimento sem recuo, para um espaço de interações que atravessa e domina

4. Vários dos quadros de Glauber Rocha para o programa Abertura, dirigido por Fernando Barbosa Lima para a extinta TV Tupi, entre os anos 1979-80 podem ser encontrados no YouTube, por exemplo: Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=eHZ5XKE-bgGQ&t=775s>>. Acesso em: 23 jul. 2023.

a maior parte da nossa existência (Maturana, 2002). Quando se assiste a um filme, no momento mesmo em que a voz acontece por meio da tela, torna-se figura, e tudo mais se torna fundo. Escapar ao chamado visceral e ancestral da voz, canto da sereia, exige um esforço homérico, aquele que Pierre Schaeffer chamou “escuta reduzida”. Essa voz que nos agarra os ouvidos, no caso de Glauber Rocha, instala-se num lugar ambíguo por ele mesmo estabelecido, dentro e fora do filme: “o cineasta Glauber Rocha está parado ao lado do caixão no velório de Di Cavalcanti no Museu de Arte Moderna”.

No seu importante trabalho sobre o hip-hop em São Paulo, Roberta Estrela D’Alva desenha o retrato de uma cena da cultura urbana onde oralidade, performance e música se entrelaçam. Diversos paralelos interessantes podem ser feitos entre a oralidade vulcânica de Glauber Rocha e essa oralidade performática, ligada às periferias urbanas, que emerge no Brasil a partir ao final dos anos 1980, mas cujo surgimento, nas comunidades negras dos Estados Unidos, remonta, como o filme, ao final da década de 1970 (Estrela D’Alva, 2014). Como não reconhecer uma irmandade entre o discurso de Glauber Rocha ao longo de *Ninguém assistirá ao enterro de tua última quimera...* e o modo como o DJ Eugênio Lima fala sobre o encontro entre arte e vida, ao refletir sobre a função social dos MCs (*Master of Cerimonies*, ou Mestres de Cerimônia) na tradição hip-hop?

“quando falo de autorrepresentação, refiro-me a um posicionamento artístico, no qual as posições e as visões de mundo são matéria indissociável da construção artística, ou seja, a obra de arte como meio específico da vida e do discurso político do artista; que de posse de sua história pessoal a utiliza para um exercício de socialização de sua vivência transformando sua experiência individual na vivência do coletivo, sendo desta forma catalisador de uma história ancestral, tal qual o xamã ou o *flaneur*. Ritualizando sua experiência, consegue representar-se da mesma forma que através do rito coletivo consegue sentir-se representado no conjunto da sociedade”. (DJ Eugênio Lima, apud Estrela D’Alva, 2014, p. 51)

Não é difícil perceber, ao se assistir ao filme, que Glauber se coloca, ainda que de modo dissonante, como um xamã em meio a uma situação amplamente ritualizada na cultura brasileira, instalando seu próprio ritual, ressignificando a cena e dando a ela um sentido que se entrelaça com a sua

própria história, tematizada não apenas em sua amizade pessoal com Di Cavalcanti, mas, mais do que isso, na trama discursiva em que a paixão pelo Brasil e pelo seu povo, o trânsito internacional, a vocação artística transformadora se misturam, com Glauber falando *por* Di, “recebendo” Di, como se visse ali a si mesmo (e, de certo modo, antecipasse seu próprio destino): “*Di por Di, as vozes do túmulo: sou um gênio, uma glória nacional, não encham o meu saco!*” Esse xamã “Combina o registro informal e a força do ritual, a profanação do que é tabu na cultura e a sacralização do que é energia transformadora, afirmação da vida, traços que deixou impressos em seu estilo” (Xavier, 2015, p. 130). Também essa capacidade de sacralização é o traço do mestre de cerimônias, aquele que já está presente em

diversas culturas desde a Antiguidade grega, anunciando as fases das reuniões que aconteciam nos anfiteatros, na Roma antiga, na China, no Japão ou na Rússia. Em nossa era, ela aparece na figura do arauto anunciando a entrada dos convidados nas festas da nobreza, um mensageiro oficial, que fazia proclamações solenes, anunciava a guerra e proclamava a paz [...]. Com o passar do tempo, o mestre de cerimônias assume a voz própria, podendo até mesmo ser o autor do que será proclamado ou anunciado. (Estrela D’alva, 2014, p. 21)

Ora, esse mestre de cerimônias contemporâneo, de quem fala Estrela D’Alva, não é nada mais nada menos do que o MC, aquele que, junto ao DJ, dará a dimensão oral ao hip-hop contemporâneo. O que está sendo sugerido aqui é que, no contexto de uma cultura amplamente oral, onde a escrita é privilégio das elites, a oralidade é a voz das outras camadas, que não partilham do acesso às instâncias de poder. A voz do MC Glauber, entretanto, já é uma voz mediatizada, que dialoga com o ritual do mundo na condição de *voz-over*, corpo fora-de-quadro, flutuando numa dimensão outra, num outro tempo, com o qual pode dirigir, com a palavra, os sentidos da cerimônia audiovisual, o ritual da sala de cinema, onde aguardam “as pessoas frente à tela nua, igreja sem Deus”, como afirmou certa vez uma canção

de José Miguel Wisnik⁵. Estrela D’Alva recorre a Paul Zumthor para falar das particularidades dessa performance oral mediatizada: “[...] *A oralidade mediatizada pertence assim, de direito, à cultura de massa. Entretanto, somente uma tradição escrita e elitista tornou cientificamente possível sua concepção.*” (Zumthor apud Estrela D’Alva, 2014, p. 44). Nessa reversão mcluhaniana, em que o superaquerimento da escrita se torna seu inverso, a oralidade, será que podemos realmente tomar a fala *over* de Glauber como uma espécie de RAP libertário, que nos permitiria tratar *Di-Glauber*, como uma forma de Visual Music, como estamos sugerindo?

Talvez mais pertinente fosse buscar situar a musicalidade inerente à fala glauberiana numa dimensão performática de outra matriz, mais local. Poder-se-ia, por exemplo, pensar menos num RAP de origem jamaicana/norte-americana, internacionalizado pelo movimento hip-hop, e pensarmos na fala do diretor numa matriz nordestina, a dos repentistas e cordelistas, aos quais, sem dúvida, poder-se-ia ligar a estética glauberiana, desde *Deus e o diabo na terra do sol*. Porém, quando Ismail Xavier procura a dimensão propriamente entoacional da voz de Glauber, ele a associa a outra dimensão do ritual popular, essa devidamente pertencente a uma dimensão mediatizada, a da narração de futebol:

Vale aí a auto-exposição do cineasta no trabalho de luto peculiar, porque festivo, frenético, disposto a imitar o clima de uma tarde de futebol ou de uma noite de samba. Em tal estilo, e nos conteúdos de cultura evocados por som e imagem, o cineasta faz o gesto antropofágico de incorporação do legado do pintor. (Xavier, 2015, p. 129)

Na conhecida tese de Luiz Tatit sobre a semiótica da canção, essa forma cultural tão viva no Brasil, a canção popular – que se fez, nos fez e estabeleceu um dos domínios mais originais da cultura brasileira no curso do século XX, tão profundamente ligada a um projeto de Brasil como a pintura de Di Cavalcanti – afigura-se como uma extensão da fala, uma “fala cantada”.

5. José Miguel Wisnik (1993), *A primeira Vez, Mamãe, Que Eu Fui Ao Cinema*, gravada no álbum que leva o nome do autor, com a participação de Ná Ozetti, Suzana Salles e Arrigo Barnabé.

João Gilberto, o gênio da Bossa-Nova, baiano como Glauber, e referência da MPB moderna – aliás, outro a quem a pantera de Augusto dos Anjos foi companheira –, foi aquele que buscou, na interpretação da forma canção, a articulação mais próxima da fala. Nas palavras de Tatit:

Se esta [a composição, a canção] se caracteriza por converter forças entoativas em formas melódico-musicais, o trabalho de João Gilberto é no sentido de recuperar as modulações da fala, reformulando, em função das suas forças, o enfoque da conservação musical [...]

Concluindo, finalmente, que:

Buscando o que há de mais específico em termos de execução e equilíbrio entre música e fala, João Gilberto atinge o proto-canto, o modelo popular que está na base das realizações da canção popular anterior e posterior à Bossa Nova. Estuda-lo é definir os próprios critérios gerais de análise da canção brasileira. (Tatit, 1999, p. 273)

A fala popular elaborada na forma da canção, com sua oralidade recuperada na sua forma mediatizada do fonograma, está, porém, mais próxima do que parece da oralidade mediatizada que atribuímos ao MC Glauber, *performer* de si mesmo. Os traços de locutor esportivo não são menos musicais do que a fala que deságua, por outros rios entoativos, na canção pertencente à tradição da MPB. Foi o que provou Hermeto Paschoal, quando em 1984, extraiu trechos da locução do popular narrador Osmar Santos, e harmonizou a narração futebolística com seu piano elétrico, em *Tiruliruli*⁶.

O que estamos tentando sugerir, assim, é que a condução do filme por meio da voz incessante de Glauber, tomando de empréstimo os versos de Augusto dos Anjos, a *Balada para Di*, de Vinícius de Moraes, e os textos de Frederico Moraes a respeito da dimensão da pintura de Di Cavalcanti na constituição da identidade visual do Brasil moderno, já dá ao filme uma dimensão musical própria incontornável, que autorizaria tratá-lo como uma inflexão do conceito de Visual Music – mesmo que essa fala possa ter a oralidade de uma narração futebolística. Entretanto, Glauber é um cineasta,

6. Hermeto Paschoal: *Lagoa da Canoa, Município de Arapiraca* (1984).

o criador da montagem nuclear: o ritual, a festa popular, o velório às avessas do MC Glauber não seria o ritual de um cineasta se a sua fala performática não fosse radicalmente editada, montada, e colocada num contexto *vertical*, no sentido eisensteiniano. É preciso, ainda, olhar o uso das músicas que sustentam o cordel do eu pós-cinemanovista glauberiano.

Verticalizando: uma leitura do Brasil em trilha musical

Se a argumentação construída acima pode ser considerada um caminho pertinente para um deslocamento do conceito de Visual Music que possa abordar o filme com base na dimensão de uma musicalidade visualizável, uma musicalidade oralizada expandida, que transborda em imagem no terreno de um documentário experimental, seria ainda preciso olhar outra linha composicional do filme, onde se tece aquilo que – numa analogia que toma a voz incontornável do narrador como canto, como a curva de acontecimento temporal mais destacada no conjunto das vozes da composição – seriam as vozes intermediárias da orquestra, que têm como fundo, finalmente, o tecido imagético. Essas vozes, contextualizam, comentam e modulam o *RAPente* do MC Glauber, com o qual dialogam e por vezes colidem, como pode acontecer em qualquer orquestração que não se dobre às regras canônicas da música feita para plateias convencionais – para as quais, certamente, *Di-Glauber...* não se dirige, senão para perturbar o coro dos enlutados. Uma narrativa paralela, possivelmente a mais coerente, e talvez a chave semântica do filme, dá-se no encadeamento das músicas utilizadas na trilha sonora. Trata-se, nos parece, de uma narrativa tão rica e coerente, que não poderemos tratá-la aqui em todos os seus aspectos interpretativos que nos parecem latentes, embora possamos esboçar a direção interpretativa que aí se afigura.

Em todo o texto falado pelo diretor, mesmo que retalhado na edição, persiste a ideia de que Di Cavalcanti foi um pintor do Rio de Janeiro. Protagonista da grande ruptura Modernista na década de 20, encontrou uma linguagem pictórica própria, moderna, derivada de sua paixão pelo povo carioca, e, com base em suas modelos, negras ou pardas – as então chamadas *mulatas*, termo hoje, como observamos anteriormente, considerado

inapropriado para designar pessoas nascidas de casamentos miscigenados entre brancos e negros, mas que, por décadas, foi largamente utilizado, inclusive pela canção brasileira. Não questionamos de nenhuma maneira aqui a legitimidade dessa discussão, apenas observaremos que a questão atravessa precocemente o filme de Glauber Rocha, clandestinamente embarcada por meio da trilha musical.

Basicamente, o filme articula seis composições musicais conhecidas: o *Descobrimento do Brasil* de Villa-Lobos, na primeira parte do filme; o choro *Lamento*, de Pixinguinha, em interpretação célebre de Jacob do Bandolim (1967)⁷, entremeado à peça de Villa-Lobos; *O teu cabelo não nega*, marchinha carnavalesca de Lamartine Babo e dos Irmãos Valença, na gravação original veiculada em 1931; o samba *O velório do Heitor*, de Paulinho da Viola (1976)⁸; e a canção *O ponta de lança africano (Umbabarauma)*, do álbum *África Brasil*, de Jorge Ben Jor (1976)⁹ – há um pequeno trecho de uma outra canção do mesmo álbum, *O filósofo*, mas sua duração no filme é irrelevante, funcionando mais como parte do acontecimento do estilçamento final realizado como ápice da construção sensorial do filme. Essas gravações, inseridas (ao menos na versão disponível no YouTube, com a qual trabalhamos) em qualidade de áudio rudimentar, por vezes um tanto saturado e um pouco distorcido, contribuem também para a sensação de intensidade incessante do filme, mesmo quando o lirismo da interpretação de Jacob e o Conjunto Época de Ouro domina a trilha. O que nos importa aqui, entretanto, é a narrativa de Brasil articulada nessa trilha.

Pode-se perfeitamente acompanhar, com base na conhecida ligação entre Heitor Villa-Lobos e o Estado Novo, uma narrativa que acompanha a evolução da cultura carioca que passa por Pixinguinha e a invenção do choro – atingindo um pico de sofisticação com Jacob do Bandolim, na sua clássica

7. Jacob do Bandolim e seu Conjunto Época de Ouro: *Vibrações* (1967). A gravação de *Lamento*, de Pixinguinha é uma das mais célebres gravações de Jacob.

8. Paulino da Viola: *Memória Cantando* (1976).

9. Jorge Ben (atualmente Jorge BenJor): *África Brasil*. Este álbum excepcional marca a adesão definitiva de BenJor à guitarra elétrica, e a faixa-título fala muito abertamente do problema da escravidão, com os famosos versos “*eu quero ver quando Zumbi chegar, eu quero ver*”.

gravação apresentada no filme. Conta-se que Pixinguinha compôs esse choro em 1928, quando os 8 Batutas foram barrados no Copacabana Palace em virtude do preconceito racial¹⁰. O lamento, em *Di-Glauber*, assim, é tanto pela morte de Di Cavalcanti como uma declaração das contradições contidas no pacto social do Estado Novo. E, se essas intuições podem parecer exageradas, o que dizer da inclusão de *O teu cabelo não nega*, a marchinha de 1931, que tematiza de modo explicitamente racista a tal *mulata*, cuja beleza será amplamente retratada pelo pintor carioca, em seu interesse e paixão pelo povo? A cultura negra triunfa, é verdade, no samba de Paulinho da Viola, mas aqui está uma das maiores ironias inseridas no filme: impossível não associar esse samba à presença de Marina Montini, a modelo mais famosa do pintor, no MAM, já que a narrativa da composição trata justamente de um velório que vira a maior confusão quando da chegada da... amante do Heitor:

*(...) Pode-se dizer que aquele velório
Transcorreu na maior tranquilidade
Até o momento
Em que surgiu aquela dama de preto
Trazendo flores
E chorando de saudade
Como ninguém conhecia a personagem
Nair foi tomar satisfação
E aí chamaram até o Osório
Que é delegado porque o velório
Virou a maior confusão
Porque simplesmente o velório
Virou a maior confusão*

(Paulinho da Viola, *Memórias Cantando*, 1976)

10. A história está, por exemplo, disponível em: <<https://valor.globo.com/eu-e/noticia/2012/03/14/mostra-relembra-vida-e-obra-de-pixinguinha-autor-de-carinhoso.ghml>>. Acesso em: 23 jul. 2023.

Não se pode, porém, colocar em questão a autonomia crescente da cultura negra carioca representada ali por Paulinho da Viola, importantíssimo na modernização do samba (não seria, porém, fora de propósito sugerir que aqui poderia estar um dos mais fortes motivos da indignação da família do pintor).

Finalmente, Glauber chega ao samba pós-tropicalista, eletrificado e identitário de Jorge Ben Jor, que ao mesmo em que sintetiza a causa negra no Brasil, na faixa *África Brasil* (do mesmo álbum), escancarando o jogo do tráfico negreiro, da escravidão e das revoltas quilombolas, dá um salto quântico, em termos estéticos, em relação à história da MPB de gênese no projeto de identidade nacional arquitetado no governo Getúlio. Com a eletrificação-internacionalização do samba, e o colapso da crença ingênua (ou hipócrita) no pacto racial promovido pelo Estado Novo, Di Cavalcanti é enterrado: trata-se do enterro do projeto do Brasil Moderno, herdado do trabalhismo getulhista, de um certo sonho de Brasil que Glauber já entende completamente colapsado, inviável, impossível: o amor por uma concepção de povo, *a ideia de Brasil* (Benjamin, 2005) produzida pela formidável geração dos intelectuais da década de 1950 – Darcy Ribeiro, Sérgio Buarque de Holanda, Caio Prado Jr. e outros – irá, na visão de Glauber Rocha, para o túmulo, junto ao caixão de Di Cavalcanti. Da *Descoberta do Brasil*, de Villa-Lobos a *O ponta de Lança Africano*, o samba elétrico de Ben Jor, um país foi planejado e enterrado. Suas contradições insustentáveis estavam latentes no racismo de *O teu cabelo não nega*, sua grandeza e originalidade se fazendo por meio das forças da cultura popular, à qual Glauber sempre se associa, sobretudo em suas raízes africanas. Finalmente, o argumento final de que essa seria a tese central de *Di Glauber...* é que, se a racionalidade do discurso verbal, como sugere Zumthor, é um território guardado para as elites, a verticalidade da orquestração audiovisual glauuberiana trata de retalhar impiedosamente a dimensão discursiva verbal: à medida que o enterro segue seu roteiro ritual, o Di Cavalcanti, metáfora de um Brasil que poderia ter sido, mas revelou-se um país enormemente ingrato – para com seus gênios visionários, para com seu povo – encontra seu destino numa sepultura do cemitério São João Batista.

CODA: forma cultural, montagem nuclear, oralidade, música visual, revolução

Acontece que sugerimos, em primeiro lugar, que a chamada Visual Music seria uma forma cultural de nossa época, e, sendo assim, uma prática que responde e corresponde a – além de tronar tangíveis – questões da sensibilidade e do sentido do nosso tempo. O *corpus* canônico dessa forma cultural, associado aos filmes experimentais abstratos realizados desde os anos 1920, na Europa, e, mais explicitamente, na Califórnia do pós-II Guerra até os anos 1970, não apenas vêm atraindo atenção crescente de pesquisadores bem como de gerações de artistas ligados ao audiovisual experimental, à videoarte e à performance audiovisual – como fonte de inspiração, referência estética, e sobretudo, como um *conceito* que parece, de algum modo, abrigar de modo satisfatório, sua ambição estética, desterritorializando sua produção de áreas muito consolidadas, da música e das artes visuais, propondo um gênero novo, híbrido, temporal, multissensorial – quiçá sinestésico mesmo. Com isso, a proposta feita foi a de utilizar esse conceito para interrogar outras produções de nosso patrimônio audiovisual, na aposta de que pensar objetos estéticos com base em diferentes conceitos pode não apenas revelar aspectos novos desses objetos como permitir uma vitalidade renovada aos conceitos. Participamos, ao longo dos anos, de muitas discussões que tentavam dar um significado definido, estático, ao conceito de Visual Music. Pode-se entender perfeitamente a angústia teórica que deriva de ter-se de lidar com conceitos muito abertos. Entretanto, a busca de conceitos perfeitamente definidos agora e para todo o sempre não apenas é ilusória, mas é um sintoma de desejos modernistas recalcados, aspiração a uma ordem impossível – a mesma, aliás, que Glauber lança ao tûmulo junto com o corpo de Emiliano Di Cavalcanti.

Isto posto, o que foi proposto aqui, então, foi olhar um trabalho audiovisual que implode a discursividade convencional, como se este se tratasse de música expandida ao domínio visual. Nesse sentido, apontamos um caminho: as reflexões sobre a dialética da montagem audiovisual propostas há muitas décadas por Sergei Eisenstein abrem muitos caminhos, explorados aqui de modo muitíssimo incipiente, para que se pense o acontecimento da

imagem simplesmente com *uma das vozes num tecido orquestral*. Uma voz cujo sentido se constitui por meio de seu fluxo contrapontístico, por vezes mais autônomo, por vezes mais verticalmente sincrônico, em conjunto com as demais vozes, sonoras, orais ou textuais, globais ou internas aos enquadramentos, numa experiência de audiovisual temporalmente estruturada proposta pela partitura audiovisual, ou audioverbovisual (não é fora de contexto notar aqui que Eisenstein foi censurado por seus colegas soviéticos em sua apropriação das metáforas orquestrais, que pareciam a, estes, uma traição ao projeto de um *puro cinema* – projeto esse tipicamente modernista).

Por isso, abordamos o filme *Di Glauber – Ninguém assistiu ao formidável enterro de tua última quimera, somente a Ingratidão – esta pantera – foi tua companheira inseparável!* nesta chave, buscando no filme diferentes aspectos que nos permitissem tratá-lo como música. Nesse sentido, a importância da voz como principal figura condutora da atenção do espectador foi pensada com base não apenas da conexão visceral que temos com a oralidade, primeira linguagem, e suas implicações numa cultura profundamente marcada pelo poder da palavra escrita, mas pelas possibilidades da palavra falada – que se desdobra em poesia, em repente, em canção, em RAP. Assim, tomamos a liberdade de tratar Glauber Rocha – esse visionário, decolonial antes que disso se falasse – como o Mestre de Cerimônia de um ritual oral, musical e audiovisual, uma espécie de RAP ou repente pós-moderno. Nessa direção, assinalar a importância estética da oralidade no filme, dentro da sua dimensão cultural gigantesca da palavra falada, não pode ser mais do que uma rápida visão do topo da ponta de um gigantesco iceberg, provavelmente aquele com o qual colidiu o Titanic da modernidade.

Ainda nesse sentido, a narrativa proposta nas vozes mais internas da orquestração recomendada pela montagem nuclear glauberiana, constituída pelas músicas que se colocam em múltiplas relações com as imagens, com o ritmo da montagem e com o discurso da *voz-over* – progressivamente retalhado, desconstruído, estilizado, na edição – pareceu cumprir, junto à costura fragmentada das imagens, o papel mesmo da harmonia na composição musical orquestral: tal como pensado por Eisenstein, emprestando contexto, intenção e clareza intencional à melodia, a voz do diretor, condutora

principal – mas não hegemônica – de uma estupenda, belíssima experiência visionária supra sinfônica, quase abstrata (só que não) orquestrada em *Di-Glauber*.

Como é próprio de grandes construções artísticas – num momento em que nos interrogamos se tais construções ainda são possíveis, se a própria noção de obra ainda faz sentido, e se tais obras seriam compatíveis com o regime estético que se dá na sociedade tecnológica da segunda metade do século XXI –, o filme vai se abrindo em sucessivas camadas de sentido, propondo relações cada vez mais ricas à medida que nos entregamos, de vários modos, à experiência estética ali condensada. A montagem nuclear do MC Glauber propõe uma condensação atômica de informações, intuições, fluxos do inconsciente, referências culturais, emoções e pensamentos que explodem em múltiplas direções quanto mais delas nos aproximamos. Um verdadeiro *tzim-tzum* – a imagem cabalística que intui o movimento de contração e expansão envolvido na gênese do universo.

Resta lamentar que o filme permaneça vedado à exibição em sala de cinema. Porém, em tempos em que o conceito de *gentileza* vem ganhando uma importância cada vez maior, em função da deterioração das relações numa sociedade hiper-funcionalizada, talvez devamos – não sem alguma dor, pela dimensão da genialidade glauberiana, e pelo filme de invenção extraordinário que nos entregou –, ter alguma empatia com a família. De todo modo, retomando ainda uma vez a curiosa contemporaneidade entre o filme e a emergência do movimento hip-hop, no final dos anos 1970, se, como disse o poeta referencial norte-americano Gil Scott-Heron, em 1971, *The Revolution won't be televised*, no que diz respeito a *Di-Glauber* teremos de nos contentar com a disponibilização de uma cópia precária num portal de vídeos popular: mais de 40 anos após o falecimento de Glauber Rocha, no complexo Brasil contemporâneo, dos filhos seus pantera ingrata, *a revolução não será projetada*.

Referências

- ABBADO, Adriano (2018). *Visual Music Masters: Abstract Explorations: History and Contemporary Research*. New York, Skira.
- BASBAUM, Sérgio Roclaw (2002). *Sinestesia, arte e tecnologia – fundamentos da cromossonia*. São Paulo, Annablume.
- BASBAUM, Sérgio Roclaw (2015). From Digital Harmony To Chromophonia, Contribuitons To Visual Music Development. Brasília. In: *Anais Understanding Visual Music 2015*
- BASBAUM, Sérgio Roclaw (2018). Em busca de uma música visual: duas abordagens pioneiras. In: MENOTTI, Gabriel (org.). *Curadoria, cinema e outros modos de dar a ver*. Vitória, Editora da UFES.
- BASTOS, Marcus; MORAN, Patricia (2020). *Audiovisual ao Vivo – tendências e conceitos*. São Paulo, Intermeios.
- BENJAMIN, Cesar (2005). Certa ideia de Brasil. Verbete. In: LESSA, Carlos (org.). *Enciclopédia da Brasilidade – Auto Estima Em Verde e Amarelo*. Rio de Janeiro, Casa da Palavra. (separata cedida pelo autor).
- BENJAMIN, Walter (1985). Sobre o Conceito de História. In: *Obras Escolhidas*. v. 1. Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo, Editora Brasiliense.
- BROUGHER, J. et al. (2005). *Visual Music: Synesthesia in art and music since 1900*. Los Angeles, The Museum of Contemporary Art.
- DELEUZE, Gilles; GUATARI, Felix (2010). *O que é filosofia*. São Paulo, Editora 34.
- DOANE, Mary Ann (1983). A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro, Graal/Embrafilme.
- EISENSTEIN, Sergei (2002). *O sentido do filme*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar
- ESTRELA D'ALVA, Roberta (2014). *Teatro Hip-Hop*. São Paulo, Perspectiva.
- MATURANA, Humberto (2002). *Ontologia da realidade*. Belo Horizonte, Editora da UFMG.
- OITICICA, Hélio (1986). *O q faço é música (entrevistas)*. São Paulo, galeria de Arte São Paulo.

- ROCHA, Glauber (1985). *Roteiros do Terceiro Mundo*. Rio de Janeiro, Alhambra/Embrafilme.
- ROSCOE, Henrique. (2019). *Tocando Imagens – Dispositivos e Técnicas da Visual Music*. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte: Escola de de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais.
- TATIT, Luiz (1999). *Semiótica da Canção: Melodia e Letra*. São Paulo, Ed. Escuta.
- XAVIER, Ismail (2015). Di-Glauber: o documentário performativo e o trabalho de luto como afirmação da vida. *Devires*, Belo Horizonte, v. 12, n. 2, pp. 120-131.
- TURNER, Raewin (2003). Olfactory Translations and Interpretations. *Performance Research: A Journal of the Performing Arts*, v. 8, issue 3: On Smell.

Filmes

- ROCHA, Glauber (1977). *Di-Glauber: Ninguém assistiu ao formidável enterro de tua última quimera, somente a Ingratidão – esta pantera – foi tua companheira inseparável!* Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mTaPy0VvK8g>>. Acesso em: 28 dez. 2023.
- ROCHA, Glauber (2019). *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*. São Paulo, Versátil Home Video.
- ROCHA, Glauber (2019). *A idade da terra*. São Paulo, Versátil Home Vídeo.

Por outras imagens do mundo: arte, mídia e política¹

Christine Mello

Em um contexto histórico da globalização relacionado às dimensões de fim do mundo, ao Antropoceno e à crise da sustentabilidade e da biodiversidade, como pensa o líder indígena, filósofo e ambientalista Ailton Krenak [1953] em seu livro *Ideias para adiar o fim do mundo* (2019), assim como em um cenário que permite à filósofa Déborah Danowski [1978] e ao antropólogo Eduardo Viveiros de Castro [1951] lançarem a questão “Há mundo por vir?” (Danowski; Viveiros de Castro, 2017), encontramos um estado de crise, um alarme.

Não se trata de abordar o apocalipse bíblico, mas de compreender que, em nossa condição atual, imaginar mundos, pensar no porvir, no futuro, exige a revisão dos modos de existência. Significa, portanto, como analisa Bruno Latour na apresentação do livro de Danowski e Viveiros de Castro (2017, n.p), um ponto de virada, o único possível, pelo qual é possível começar, a saber, pelo fim. Sob uma perspectiva limítrofe como essa, notamos que os discursos sobre o fim do mundo implicam não apenas o reconhecimento

1. Este capítulo é parte integrante de uma investigação maior, desenvolvida por meio da Bolsa PAPD (2022-2023) concedida pela Fundação Carlos Chagas/FAPERJ, sob a forma de intercâmbio interinstitucional entre a Pontifícia Universidade Católica de São Paulo/PUC-SP, em seu Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica (Linha de Pesquisa Regimes de sentido nos processos comunicacionais) e a Universidade do Estado do Rio de Janeiro/UERJ, em seu Programa de Pós-Graduação em Artes/PPGArtes (Linha de Pesquisa Arte, imagem e escrita), sob a forma de Pós-Doutorado, com supervisão de Sheila Cabo Geraldo.

da mudança de mundos, mas, sim, a instauração da ideia de outra humanidade, de outros sistemas de organização de mundos baseados na diversidade, na mudança dos saberes e dos modos de agir.

Diante de um contexto como este, o artista, curador e pesquisador Daniel Lima [1973] realiza a instalação imersiva “Terra de gigantes” (2023).² Nela, somos profundamente atravessados por saberes, culturas e vidas afro-indígenas, por meio da imersão num ambiente cinemático transmutado em memória ancestral. Como os gigantes da Terra, a problemática principal do trabalho diz respeito à união entre povos negros e indígenas na luta por outros mundos possíveis. Contra as estruturas políticas de dominação e opressão, respondem com visões de mundo, estratégias de cura e resistência assim como produção imaginária.



Fonte: Lima (2023).

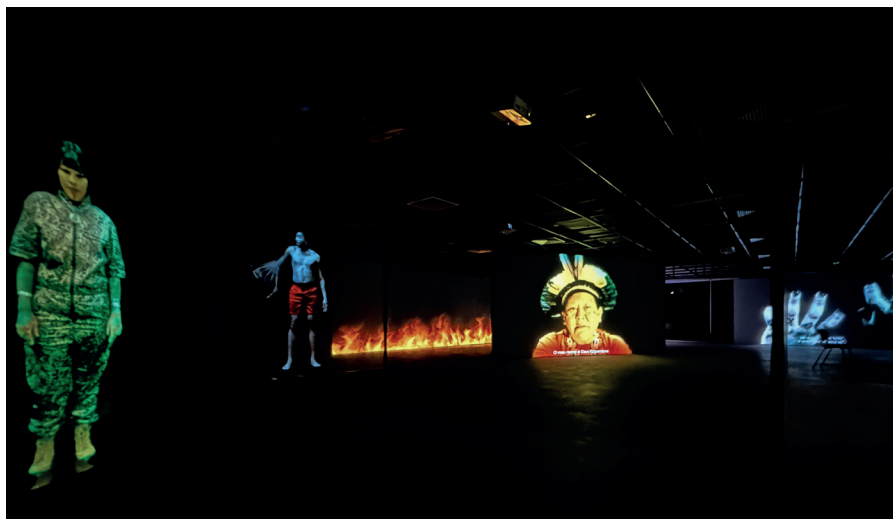
Figura 1 – Imagem de divulgação da Exposição Terra de Gigantes³

2. Com direção geral, concepção, produção executiva, edição e projeto gráfico de Daniel Lima, o trabalho foi apresentado em Guarulhos, com realização do Sesc Guarulhos, contando com uma grandiosa equipe.

3. A exposição Terra de Gigantes aconteceu no Sesc Guarulhos em 2023, com concepção e curadoria de Daniel Lima e participação de lideranças e artistas negros e indígenas.

Por meio da interatividade, projeções audiovisuais, sonoridades e cantos, coexistimos em “Terra de gigantes” com a presença performativa, nas múltiplas telas, de figuras míticas de gigantes, como a de David Kopenawa Yanomani [1956], xamã, líder indígena, autor com Bruce Albert do livro *A queda do céu* (2015). Com sua imagem projetada em grande escala, ele nos convida à escuta ao abordar a cosmovisão Yanomani em passagens como esta: “Quando a fumaça da epidemia sobe aos céus, o peito do céu, onde o coração respira, a fumaça da epidemia gruda ali. E pelo fato de a fumaça grudar ali, o peito do céu se queima” (Davi Kopenawa Yanomani, 2010).

Na luta pela existência e sobrevivência, entre espíritos da floresta, seres viventes e não viventes, entre mundos afrodiaspóricos e corpos negros, um dos pontos de tensão do trabalho é a cena “Linha de Fogo”, composta por 12 metros de extensão. Ela torna a experiência mais intensa, propiciando ao público interação por meio de sensores de presença. No caso, o fogo remete paradoxalmente tanto às queimadas e à destruição da floresta amazônica, como imagem de fim do mundo, quanto aos quatro elementos fundamentais da natureza (entre o ar, a terra e a água), que permitem expressar poder espiritual, ritualístico e transmutação de mundos.



Fonte: Lima (2023).

Figura 2 – Exposição Terra de Gigantes – Cena “Linha de fogo”

No cerne de questões conflituosas como estas, este capítulo busca destacar mudanças dos modos de agir por meio de práticas artísticas como as de Daniel Lima, assim como nos embates lançados por pensadores como Kopenawa, Krenak, Danowski e Viveiros de Castro. Sendo que para a análise de imagens de mundo, como veremos a seguir, interessa-nos observar, em especial, um tipo de território de disputa como o das plataformas em rede.

Se para muitos imaginar o fim do mundo diz respeito a imagens apocalípticas, muitas vezes associadas ao Antropoceno, aqui articulamos tais dimensões caóticas com imagens em rede que implementam o regime de visualidade algorítmica, operada por dados e que atuam com valores mortíferos, produzindo imagens de fim do mundo amplamente disseminadas nas redes sociais, como as apresentadas abaixo.



Fonte: Galileu (2019) extraída de Public Domain Pictures.

Figura 3 – Possível futuro apocalíptico resultado de tensões políticas e climáticas



Fonte: Daniel Beltrá/Greenpeace.

Figura 4 – Imagem que apresenta as queimadas que ocorreram na floresta amazônica, 2019 – 2020

No entanto, outras imagens também nos interessam nos territórios das plataformas sociais: aquelas que impactam modos de existência pós-digitais. Trata-se de formas de operar as redes segundo a visão do pensador Achille Mbembe [1957] a partir da noção de “políticas da inimizade” (Mbembe, 2020). Esses tipos de imagens de fim de mundo se manifestam em fenômenos como as *fake news*, as *deep fakes*, o racismo algorítmico e os discursos de ódio, tão próprios às redes sociais. Para Mbembe:

Nossa era decididamente se define pela separação, pelos movimentos de ódio, pela hostilidade e, acima de tudo, pela luta contra o inimigo, em decorrência da qual as democracias liberais, já então escorchadas pelas forças do capital, da tecnologia e do militarismo, estão sendo sugadas em um amplo processo de inversão. (Mbembe, 2020, p. 76)

Quer seja sob a forma da crise ambiental, do racismo estrutural ou da separação e do ódio que permeiam a sociedade, os agenciamentos operados

situam a diferença como potenciais ameaças, como o lugar dos inimigos, produzindo confluências entre o espaço on-line, de natureza virtual, e o espaço off-line, de natureza física. A indistinção entre um espaço e outro gera um estado de trânsito e deslocamentos contínuos entre as comunidades, as cidades e as plataformas sociais.

Este é o caso do trabalho *Odiolândia* (2017) da artista, curadora e pesquisadora Giselle Beiguelman [1962], que toma o episódio das ações da Prefeitura de São Paulo na Cracolândia. Sob a forma de “terra do crack”, é composta, na sua maioria, por dependentes químicos e traficantes em situação de rua. Desde o início dos anos 2000, uma série de políticas públicas vem se implantando, na maior parte das vezes, de forma higienista. Entre elas, o programa social Redenção, criado na gestão de João Dória, no ano de 2017, que contou com violenta intervenção policial.



Fonte: BBC (2017).
Foto: Divulgação/Prefeitura

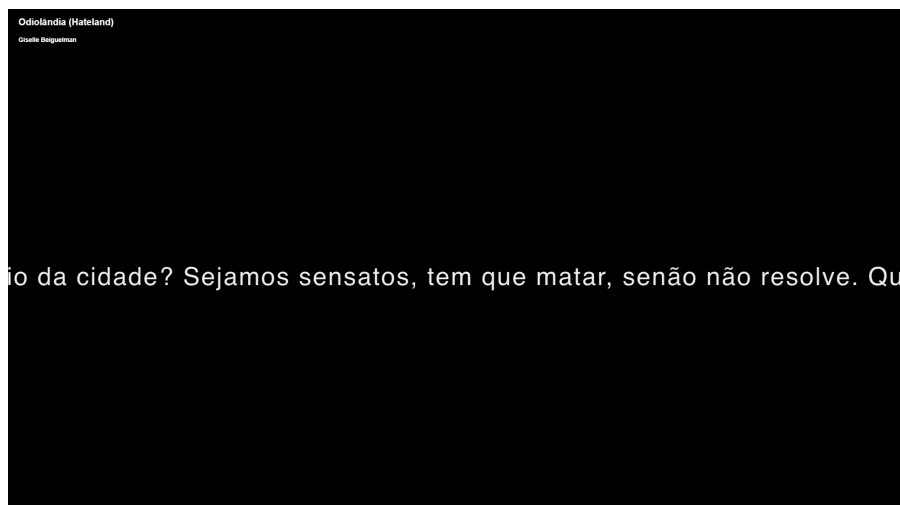


Fonte: Folha de S. Paulo (2017).
Foto: Danilo Verpa/Folhapress.

Figura 5 – Sequência de imagens de ações policiais e políticas na região da Cracolândia na Capital do Estado de São Paulo em 2017

Para realizar *Odiolândia*, Beiguelman reúne comentários escritos publicados nas redes sociais sobre as ações do prefeito da cidade de São Paulo, à época dos fatos, João Dória na Cracolândia entre 21 de maio e 9 de junho de 2017, somados ao áudio de vídeos postados na Internet pelos próprios agentes de segurança do Estado. Ela extrai o nome do trabalho com base no teor de ódio das mensagens postadas. O trabalho é apresentado sob a

forma iconoclasta de um vídeo sem imagens, em que “os comentários são apresentados na sua forma bruta, sem correções gramaticais ou adequações de estilo” (Beiguelman, em www.desvirtual.com).



Fonte: des Virtual (n.d.).

Figura 6 – Registro do trabalho Odiolândia (Hateland) de 2017 da artista Giselle Beiguelman⁴

Entre a realidade do espaço físico, tradicional, da cidade de São Paulo e o espaço virtual das redes sociais, Odiolândia apresenta o trânsito entre imagens de fim do mundo constitutivas da vida pública, que entendem os dependentes químicos como “o inimigo”. Como uma ameaça por sua radical alteridade, propiciam, com isso, a exclusão e/ou o extermínio do outro. São imagens de ódio sob a forma de racismo, xenofobia e desigualdade social. Revelam uma sociedade definida pela separação e que, em tais ambientes das plataformas sociais, não se conecta com a diferença. São situações em que predomina o autoritarismo por meio de valores mortíferos e destrutivos em relação ao outro. Nessa direção, para Luiz Valério Trindade:

4. Trata-se de um vídeo que reuniu comentários publicados nas redes sociais sobre as ações da Prefeitura de São Paulo e do Governo do Estado na Cracolândia.

Discurso de ódio se caracteriza pelas manifestações de pensamentos, valores e ideologias que visam inferiorizar, desacreditar e humilhar uma pessoa ou um grupo social, em função de características como gênero, orientação sexual, filiação religiosa, raça, lugar de origem ou classe. Tais discursos podem ser manifestados verbalmente ou por escrito, como tem sido cada vez mais frequente nas plataformas de redes sociais. Sendo assim, é possível compreender que discursos de cunho racistas veiculados nas redes sociais (sejam eles de forma explícita e sem maquiagens, ou camuflados em piadas) se enquadram na categoria de discursos de ódio. (Trindade, 2022, p. 17)

Como uma sociedade da inimizade, mais que uma crise ambiental, econômica e política, tais dimensões de mundo presentes em Odiolândia, de Giselle Beiguelman, refletem tanto uma crise da “ideia de humanidade” (Krenak, 2019, p. 11) quanto uma “subjetividade contemporânea produzida na dobra financeirizada do capitalismo” (Rolnik, 2021, p. 22). Imagens de fim do mundo como imagens de um mundo em crise, relacionadas ao fim dos tempos, ao fim da civilização global-moderna, tensionam, portanto, a natureza micropolítica (Rolnik, 2018) de um mal-estar que nos habita, assim como traduzem a crise planetária que vivemos no século 21.

Nesse contexto, Ailton Krenak pontua que somos convocados a integrar um tipo de “humanidade zumbi” (Krenak, 2019, p. 26) que não tolera a fruição de vida em sua diversidade. É uma espécie de humanidade que se quer homogênea, na qual o consumo substitui a cidadania, que subtrai a capacidade imaginativa e de existência em sua pluralidade, que tanto “tira nossa alegria de estar vivos” (Krenak, 2019, p. 33) quanto limita nossa capacidade de conviver com outros mundos. Para ele, adiar o fim do mundo significa “expandir a nossa subjetividade, não aceitando essa ideia de que nós somos todos iguais” (Krenak, 2019, p. 31).

Para problematizar a política de subjetivação baseada no tipo de “humanidade zumbi” que opera na contemporaneidade, mobilizada pela lógica do individualismo, das tecnologias de dados, da inteligência artificial (IA) e do consumo, típicas do neoliberalismo e do capitalismo globalizado, Suely Rolnik [1948] adverte que esse tipo de colapso da identidade, em que não

há a escuta dos “efeitos desestabilizadores da presença viva do outro em seu próprio corpo” (Rolnik, 2021, p. 69), impacta a potência pulsional e restringe o “encontro com as forças que compõem o outro” (Rolnik, 2021, p. 27).

Segundo Krenak, ter diversidade significa expandir nossa subjetividade, garantindo adiarmos o fim do mundo por meio da capacidade imaginativa, das “poéticas sobre a existência” e da capacidade “de atrair uns aos outros pelas nossas diferenças” (Krenak, 2019, p. 33). Já Rolnik alerta sobre a subtração da força vital nas condições da linguagem do mundo, assim como sobre os impactos “nas condições de um ecossistema, não só ambiental, mas também social e mental” (Rolnik, 2021, p. 27).

Arte e globalitarismo como tensionamento das imagens do mundo

O pensador Milton Santos [1926-2001] considera a existência de três mundos inter-relacionados entre si com base na compreensão do que é a globalização. Para ele, há o mundo que percebemos, ao modo de uma fabulação, constituído pelas forças fantasiosas do capitalismo, no qual somos consumidores. Há o mundo real, no qual a globalização se impõe de maneira hegemônica, como uma fábrica de perversidade, por meio do aumento da desigualdade social. E há o mundo como possibilidade, onde buscamos a construção de uma outra realidade, uma outra globalização.

Eu chamo a globalização de globalitarismo porque estamos vivendo uma nova fase de totalitarismo. O sistema político utiliza os sistemas técnicos contemporâneos para produzir a atual globalização, conduzindo-nos para formas de relações econômicas implacáveis, que não aceitam discussão, que exigem obediência imediata, sem a qual os atores são expulsos da cena ou permanecem dependentes, como se fossem escravos de novo. Escravos de uma lógica sem a qual o sistema econômico não funciona. Que outra vez, por isso mesmo, acaba sendo um sistema político. (Santos, 2007, p. 180)

Com base na compreensão de globalização como globalitarismo, tomamos como noção de mundo a coexistência dos três mundos a que se refere

Milton Santos: o mundo percebido, o mundo real e o mundo possível. Na intersecção entre eles, Santos destaca a principal estratégia do globalitarismo, que consiste na junção entre a globalização e o totalitarismo como aquilo que dá visibilidade à união entre a tirania da informação e a tirania do dinheiro, e que coloca em xeque a própria ideia de democracia.

Nesse cenário, observamos imagens do mundo como relações entre imagem e política, com o objetivo de assinalar seus valores mortíferos (como imagens de fim de mundo) e vitais (como inscrição de outros mundos). Temos como base, para tanto, a trama interdisciplinar que envolve os campos da arte, da comunicação digital e da sociedade, em que as práticas artísticas tomam o mundo como possibilidade, nele reivindicando outras imagens.

Trata-se de pensar o mundo com base em suas imagens e de um outro lugar, em sua rede de relações entre arte, mídia e política. Em face do globalitarismo sob a forma do “capitalismo de vigilância” (Zuboff, 2021), em que data-dados, *big data* e suas imagens em rede implementam o regime de visualidade algorítmica enquanto atuam fora da ética, produzindo fenômenos como o hiperconsumo em massa, as *fake news* e os discursos de ódio tão próprios às redes sociais (Luiz Valério de Trindade, 2022) refletimos os caminhos da arte como a busca pelo “mundo como possibilidade”, em que as práticas artísticas promovem a crítica às arquiteturas das plataformas sociais bem como a diversidade, operando por meio de outros modos de produção de subjetividade.

Consciente da chamada “peste fascista” (Rolnik, 2011), que não pode ser separada do racismo estrutural e dos “regimes do inconsciente colonial-patriarcal” (Rolnik, 2018) agenciados nas plataformas sociais, observamos que a arte reage de forma ética para combater situações que engendram vulnerabilidades e traumas, como o racismo, a xenofobia, as desigualdades sociais e a discriminação de gênero.

Tendo como princípio a noção de globalitarismo e a observação do mundo capitalista que habitamos, encontramos na crítica à colonialidade perspectivas teóricas de análise que despertam reflexões para ressignificarmos os campos da imagem e da arte em relação aos agenciamentos do mundo na contemporaneidade.

Para o historiador de arte Hans Belting [1935-2023], especialista em teoria da imagem e arte contemporânea, a questão da arte nas mídias “põe-se de resto onde quer que os limites entre comunicação e informação sejam ultrapassados” (Belting, 2006, p. 243). Para ele:

A pesquisa em arte é realizada hoje num ambiente em que as mídias técnicas das imagens marcam nossa imagem do mundo e nosso conceito de realidade, principalmente quando desconhecemos sua intenção ideológica propriamente dita. O conteúdo de informação que possuem ou apenas afirmam determina em geral a nossa disposição de nos envolver com eles. [...]. Imagem e linguagem foram ambas inventadas como sistemas simbólicos com os quais os homens sempre se entenderam no que diz respeito ao mundo. (Belting, 2006, p. 242)

Nesses tensionamentos, as práticas artísticas em suas relações com as práticas midiáticas respondem como um agente ativo capaz de ressignificar o sentido ecopolítico das imagens do mundo no século 21, como a força vital que anima, reconecta o corpo com o outro e faz vibrar. Oferecem, portanto, representações, performances e experiências diversas de mundo, assim como nosso lugar nele.

Imagens do mundo nas mídias sociais

A artista e pesquisadora Fernanda de Souza Oliveira [1991] destaca que “os processos que operam as imagens do *big data* transformaram os modos de nos relacionarmos com elas. Podemos entender essas operações como ações possíveis de produção de mundos” (Oliveira, 2023, p. 35). É nesse ponto que o ecossistema midiático impacta a potência pulsional entre a “sujeição social e a servidão maquínica” (Lazzarato, 2014, p. 27). Oliveira destaca esse ambiente de sujeição aos dados e algoritmos:

A ação de tornar algo visível, seja por meio da palavra ou da imagem, é desde os primórdios humanos uma questão de escolhas, definições e apagamentos, ou seja, uma questão de poder. Esse tópico se torna cada dia mais evidente com a presença de sistemas algorítmicos que passam a gerir nossos hábitos e nos inserem em modelos de negócios que

controlam nossas relações sociais. Tais transformações comportamentais codificam aspectos pessoais e íntimos de nossos relacionamentos e emoções; estimulados por práticas de compartilhamento de dados em redes, nosso cotidiano passou a ser quantificado. Estamos inseridos em um contínuo exercício de dataficação social. (Oliveira, 2023, p. 115)

Diante de um mundo permeado por imagens produzidas com base em dados e sistemas algorítmicos, buscamos questionar: por que as imagens em rede não nos entusiasmam? Por que elas vão sendo esquecidas e apagadas em favor de imagens globalizantes, que o globalitarismo quer que consumamos por meio da inteligência artificial e da lógica algorítmica da dadosfera (Beiguelman, 2021)?

Com a ubiquidade das linguagens digitais associada à esfera das mídias sociais, é possível observar que os agenciamentos de mundos apresentam aspectos da dataficação social por meio do avanço do autoritarismo e da cultura do ódio, próprios às forças destrutivas de um mundo em decomposição. O mesmo ocorre com a experiência da imagem: circulando por toda parte, entre os efeitos do algoritmo e as posições dos sujeitos na esfera do comum, em seus usos que induzem ao consumo, apropriando-se tanto das forças vitais quanto mortíferas das redes, para se constituir como expressão e presença de mundo.

Nesses territórios de disputa, o encontro de subjetividades diz respeito ao poder do capital na interface mundo-imagem-algoritmo sob a forma de imagens do mundo. Tal tipo de realidade pode ser considerada sociopolítica porque convoca as formas de visibilidade em seus regimes éticos, de sentido, de presença e de coletividade. Convoca também a desinformação, os aniquilamentos, os silenciamentos e apagamentos, entre outras formas de dominação.

O filósofo Jacques Rancière [1940] aborda esses tipos de articulações estéticas e políticas como próprias do “regime ético das imagens. Trata-se, nesse regime, de saber no que o modo de ser das imagens concerne ao ethos, à maneira de ser dos indivíduos e das coletividades” (Rancière, 2005, p. 29).

Por meio de Rancière, é possível compreender que, no modo de ser das imagens do mundo que acontecem nas plataformas sociais, encontramos o conjunto de valores, princípios, costumes e culturas característicos de uma determinada coletividade, época ou localidade.

A rede de relações existentes entre tais dimensões macro e micropolíticas de imagens do mundo em suas articulações entre arte e mídias sociais é o objeto central deste capítulo. Para tanto, pensamos as interfaces de práticas artísticas nas dimensões concernentes às imagens do mundo nas plataformas sociais.

É desse lugar que observamos o contra-ataque que a arte produz com as mídias sociais diante do imaginário racista, xenófobo e sexista nelas agenciados, como estratégia crítica, como ato de imaginar a existência de maneira diferente, como o reconhecimento recíproco da vulnerabilidade. Compreendemos, portanto, a arte não em suas especificidades, mas em tudo aquilo que lhe é impróprio, impedindo-a de se “individualizar enquanto tal” (Rancière, 2005, p. 29).

Por outras imagens do mundo

Por outras imagens do mundo é um tipo de problematização que invoca a invenção de imaginários constituídos com as plataformas em rede por parte das práticas contemporâneas da arte que não considerem o inimigo uma ameaça por sua radical alteridade, possibilitando um estado crítico e sensório que não dissemine o ódio, a exclusão e/ou o extermínio do outro. Ao contrário, trata-se de observar imagens da arte que atuam nesses territórios com base em políticas de alteridade, escuta, coexistência e produção plural de linguagens e comunidades.

Num período anterior à difusão generalizada da cultura de Internet, o artista, curador e pesquisador Gilbertto Prado [1954] produziu imagens do mundo sob a forma de produção de redes de afetos, agenciamentos coletivos e comunidades, relacionadas ao ato de partilha, a acordos entre diferenças e à noção de amigo como o outro. São imagens que tanto revelam que o mundo é uma questão de compartilhamento quanto problematizam o desejo de conexão com o outro sob a forma de *políticas da amizade*, em que predominam valores vitais. Nessa direção, os trabalhos de Prado dizem respeito ao que Eduardo Viveiros de Castro (2022) denomina como:

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. [...] 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” (Deleuze e Guattari 1991, p. 9) A filosofia requer o Amigo, a *philia* é a relação constitutiva do conhecimento.

Gilbertto Prado proporciona em sua obra a ética da amizade no corpo social. Sua trajetória é analisada ante um corpo de trabalhos associado à autoria compartilhada, aos agenciamentos coletivos, em experiências que problematizam a conectividade, a proximidade e o corpo em contato com o outro. Desde a passagem dos anos 1970 aos 1980, quando ele inicia atividades com a arte postal, o artista tem como principal tema a experimentação e o desejo de mobilizar o outro para participar da ação artística.

Após o esgotamento da arte postal, entre 1987 e 1989, Prado deseja conhecer como a rede funciona por dentro. Para isso, realiza *Videoscópio: videoentrevistas/performances*, uma obra entre as *extremidades do vídeo* (Mello, 2008), a performance e a arte postal, com o objetivo de promover encontros físicos, interpessoais, intersubjetivos. Com uma câmera de vídeo portátil, Gilbertto viaja por vários países e vai pessoalmente ao encontro de outros artistas que integravam sua rede de arte postal, espalhados pela Europa e América Latina, com o objetivo de oferecer uma dimensão de comunidade por meio de uma relação diferenciada de contato, de aproximação e amizade, assim como de registrar em vídeo momentos de estranhamento e intimidade.



Fonte: (Mello, 2018).

Figura 7 – Videoscopia: video-encontros na rede de arte postal, Gilberto Prado e Lúcia Fonseca, 1987-1989



Fonte: (Mello, 2018).

Figura 8 – Connect (1990), Gilberto Prado, em conexão com Pittsburgh e Chicago; Galerie Bernanos, Exposición La Fabrique, Grupo Art-Réseaux, Paris, 1992

Em Connect (1992), Prado faz com que o *estar junto* nas redes signifique a negociação das diferenças, como um processo simultâneo de contato e heterogeneidade. Nele, o estado de conexão implica afecções e atravessamentos, limites e entrecruzamentos. Para Prado, o outro é sempre um diferente, não gera consenso nem homogeneidade. É na copresença e no intercâmbio com o outro – com o estranho – que a obra se realiza. Pratica em sua obra o desejo de presença, de estar em contato, assim como o sentimento de estar em rede de forma contaminada, de ser parte de uma comunidade.

Diante de tais realidades, perguntamos: de que modo as práticas artísticas em suas relações com as plataformas em rede instigam a criticidade, sensibilizam-nos e nos fazem imaginar outras imagens de mundo? De que modo a arte atravessa dimensões globalitárias de imagens do mundo quando “para uma grande parte da humanidade o fim do mundo já aconteceu”? (Mbembe, 2020, p. 56).

Como Suely Rolnik nos diz, pelo afeto as práticas artísticas trazem a perspectiva ética, tensionam a presença vital, “a presença viva do outro em mim” (Rolnik, 2021, p. 69), situação em que o outro não se encontra fora do meu corpo, mas é uma presença vital nele. Buscam, dessa maneira, nos ambientes pertinentes às ecologias midiáticas em rede, desconstruir o aparato de controle, ferramenta central do autoritarismo, assim como mostrar a estrutura aberta do perverso dispositivo do globalitarismo, entre a tirania da informação e do capital, compreendido, como em Milton Santos, como o dispositivo hegemônico da sociedade no século 21.

Nessa direção, Rolnik sustenta que o fascismo, em suas forças reativas, pode ser compreendido como a despotencialização vital da presença do outro em mim. Como uma “fábrica mortífera de mundo” (Rolnik, 2023, n.p) dedicada às forças reativas do fascismo, as plataformas on-line de sociabilidade, supostamente dedicadas à conexão, de modo paradoxal, produzem, hoje em dia, justamente o contrário, ou seja, a “desconexão entre os corpos e os afetos por meio da ‘normalpatia’ (denominada tanto como doença da normalidade quanto normalização da barbárie) sob o pressuposto “que o que conecta as pessoas é a semelhança, e não a diferença ou a aleatoriedade.” (Cesarino, 2023, p. 44).⁵

Para Rolnik (2023), trata-se de dimensões da “peste fascista”. Para ela, é quando a palavra, a linguagem, dissocia-se da alma, como uma doença iminente ao “regime inconsciente colonial-racializante-patriarcal-capitalista”.

5. A antropóloga Letícia Cesarino faz tal afirmação por meio de uma entrevista concedida à Ana Druwe na publicação da obra *Casa do Povo – Céu da Boca* (ano LXXV, 2023, n. 1023, p.44).

A tomada de poder globalitário pelo capitalismo, em sua versão corporativa financeirizada neoliberal, deflagrou um novo surto da peste fascista. A bactéria que causa esta doença é parte do microbioma do corpo social sob ao regime de inconsciente colonial-racializante-patriarcal-capitalista. A bactéria ativa-se quando a falta de oxigênio inerente ao ecossistema do regime em questão atinge limites insuportáveis. Deflagra-se então a peste, atingindo o desejo das massas e transformando os sujeitos num bando de zumbis, abduzidos pelo feitiço de relatos que distorcem a realidade. A sociedade brasileira é especialmente vulnerável à ativação desta bactéria, pelo fato deste país ser o único em que jamais foram desenvolvidos anticorpos sociais às suas variantes anteriores e tendo jamais sido punidos os responsáveis por sua ativação, desde sua cepa inicial: a cepa colonial-escravocrata. Porém, como em suas variantes anteriores, a bactéria não logra contaminar o conjunto do corpo social: surgem respostas que produzem anticorpos, logrando criar outros cenários. (Rolnik, 2023, n.p)

Comprometida com urgências políticas e com a reconexão dos corpos como construção da diversidade, as práticas artísticas que operam com as plataformas em rede tensionam o poder de “performatividade da imagem” (Baio, 2015, p. 15) algorítmica como capacidade de ver e analisar o mundo, tendo como princípio dar lugar a mundos silenciados.

Por meio dos atravessamentos constituídos entre as imagens do mundo e as imagens da arte, em suas redes de relações com as plataformas sociais, nos fluxos comunicacionais em rede, como fluxos de poder, de consumo e do capitalismo globalizado, observamos, nas primeiras décadas do século 21, embates tanto da chamada “humanidade zumbi” (Krenak, 2019) quanto da chamada “peste fascista” (Rolnik, 2023), entre a esfera macropolítica e micropolítica, com base na presença de práticas artísticas comprometidas com a reconexão dos corpos, como construção da diversidade, trazendo como princípio as noções de pluralidade, dissidência, redes de afetos, contato e alteridade, como inscrição de outras imagens e desejo de outros mundos.

Referências

- BAIO, Cesar (2015). *Máquinas de imagem: arte, tecnologia e pós-virtualidade*. São Paulo, Annablume.
- BBC BRASIL (2017). Fim da cracolândia: o que especialistas, governo e prefeitura apontam como solução para a feira de drogas em SP. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/brasil-40115560>>. Acesso em: 28 dez. 2023.
- BEIGUELMAN, Giselle (2021). *Políticas da imagem: vigilância e resistência na dadosfera*. São Paulo, Ubu Editora.
- BELTING, Hans (2006). *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo, Cosac Naify.
- BRASIL DE FATO. (2020). O que diferencia os incêndios na Austrália das queimadas na Amazônia? Disponível em: <<https://www.brasildefato.com.br/2020/01/08/o-que-diferencia-os-incendios-na-australia-das-queimadas-na-amazonia/>>. Acesso em: 28 dez. 2023.
- CARTACAPITAL (2019). Os interesses econômicos por trás da destruição da Amazônia. Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/sociedade/os-interesses-economicos-por-tras-da-destruicao-da-amazonia/>>. Acesso em: 28 dez. 2023.
- CESARINO, Letícia (2023). *Casa do Povo – Céu da Boca*. ano LXXV, n. 1023, p. 44.
- DANOWSKI, Déborah; e VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo (2017). *Há mundo por vir?: ensaio sobre os medos e os fins*. 2. ed. Florianópolis, Desterro, Cultura e Barbárie: , Instituto Socioambiental.
- DES VIRTUAL. *Odiolândia (Hateland)*. Mostra/Exposição. Disponível em: <<http://www.desvirtual.com/portfolio/odiolandia-hateland/>>. Acesso em: 28 dez. 2023.
- EL PAIS (2019). A Amazônia arde em chamas. Foto 6. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2019/01/album/1566384483_259997.html#foto_gal_6>. Acesso em: 28 dez. 2023.

- EXAME. (2017). Após operação na Cracolândia, vizinhança teme volta de usuários. Disponível em: <<https://exame.com/brapós/apos-operacao-na-cracolandia-vizinhanca-teme-volta-de-usuarios/>>. Acesso em: 28 dez. 2023.
- FERRARI, Pollyana et al. (2021). *Ativismo digital hoje: política e cultura na era das redes*. São Paulo, Hedra.
- FOLHA DE S.PAULO (2017). Gestão Doria adapta discurso sobre redução de danos em ação anticrack. Disponível em: <<https://m.folha.uol.com.br/cotidiano/2017/11/1939481-reducao-de-danos-e-abstinencia-devem-integrar-programa-anticrack-de-doria.shtml>>. Acesso em: 28 dez. 2023.
- GALILEU (2019). Relógio do Apocalipse está a dois minutos do fim do mundo. Disponível em: <<https://revistagalileu.globo.com/Sociedade/noticia/2019/01/relogio-do-apocalipse-esta-dois-minutos-do-fim-do-mundo.html>>. Acesso em: 28 dez. 2023.
- KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce (2015). *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo, Companhia das Letras.
- KRENAK, Ailton (2019). *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo, Companhia das Letras.
- LAZZARATO, Maurizio (2014). *Signos, máquinas, subjetividades*. São Paulo, N-1 edições.
- LIMA, Daniel (2023). *Terra de gigantes*. Imagens. Exposição. Sesc Guarulhos. Disponível em: <<https://www.sescsp.org.br/exposicao-imersiva-no-sesc-guarulhos-debate-o-corpo-negro-e-indigena-no-mundo-contemporaneo/>>. Acesso em: 28 dez. 2023.
- MBEMBE, Achille (2020). *Políticas da inimizade*. São Paulo, N-1 edições.
- MELLO, Christine (2008). *Extremidades do vídeo*. São Paulo, Editora Senac.
- MELLO, Christine (2018). “Extremos: experimento crítico a partir de circuito alameda”. In: PRADO, Gilbertto; LA FERLA, Jorge (org.). *Circuito Alameda*. México, Secretaría de Cultura Instituto Nacional de Bellas Artes. Disponível em: <https://extremidades.art/x/christinemello/wp-content/uploads/sites/3/2023/06/MELLO-Christine_Extremos_experimento-critico-a-partir-de-Circuito-Alameda.pdf>. Acesso em: 28 dez. 2023.

- OLIVEIRA, Fernanda (2023). *Ruínas do visível: das materialidades da imagem à visualização de dados*. Dissertação de mestrado em Artes. Campinas, Universidade Estadual de Campinas.
- RANCIÈRE, Jacques (2005). *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo, EXO experimental org, Editora 34.
- ROLNIK, Suely (2018). O inconsciente colonial-capitalístico. In: ROLNIK, Suely. *Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo, N-1 edições, pp. 29-97.
- ROLNIK, Suely (2021). *Antropofagia zumbi*. São Paulo N-1 edições, Hedra, São Paulo.
- ROLNIK, Suely (2023). *As aranhas, os guaranis e alguns europeus: outras notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo, N-1 edições. No prelo.
- SANTOS, Milton (2007). *Milton Santos: encontros*. Organização de Maria Angela Faggin Pereira Leite. Rio de Janeiro, Beco do Azougue.
- SILVA, Tarcízio (2022). *Racismo algorítmico: inteligência artificial e discriminação nas redes digitais*. São Paulo, Edições Sesc.
- TRINDADE, Luiz Valério (2022). *Discurso de ódio nas redes sociais*. Coleção Feminismos Plurais. São Paulo, Editora Jandaíra.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo (2022). O medo dos outros. *Concinnitas*, PPGARTES, UERJ, Rio de Janeiro, v. 23, n. 43, setembro.
- ZUBOFF, Shoshana (2021). *A era do capitalismo de vigilância: a luta por um futuro humano na nova fronteira de poder*. Tradução de George Schlesinger. Rio de Janeiro, Editora Intrínseca.

Coletividade e colaboração: o lumbung na documenta quinze

Fabio Cypriano

*Faça amigos, não arte
ruangrupa*

No campo das artes há pelo menos dois movimentos atuais que tensionam de maneira bastante propositiva o debate e a produção: de um lado uma proposta de inclusão, que com base em um pensamento decolonial busca inserir agentes até então marginalizados ou mesmo que passaram por apagamento no circuito da arte, como indígenas, afrodescendentes e lgbtqi+. É importante ressaltar que se trata aqui de um amplo contingente, que tem como protagonistas pessoas das chamadas “minorias” até então invisibilizadas, mas que vêm conquistando intenso apoio institucional.

De outro lado, há grupos, pois estas costumam ser ações coletivas, que questionam os limites da arte como um todo, propondo novas formas de relação no sistema artístico, muitas vezes anti-institucionais, que poderiam ser resumidos no mote “faça amigos e não arte”, defendido pelo ruangrupa, coletivo indonésio responsável pela *documenta quinze*, em Kassel, no ano de 2022.

Entre as tantas facetas da arte contemporânea, esses dois movimentos têm sido os que melhor mobilizam os debates sobre o estado da arte atual. A pertinência da inclusão, como aponta Alessandra Simões Paiva, faz sentido em função de “abarcар maior pluralidade para as narrativas históricas em torno das artes [...] que visa a desconstrução da terminologia ‘universal’ na história da arte” (Paiva, 2022, p. 33).

Nesse processo, boa parte da presença de artistas negras e negros pode ser em parte creditada pelas políticas públicas recentes de cotas nas universidades públicas e privadas de pessoas racializadas. Essa constatação me veio após observar a mostra *Dos Brasis*¹, aberta no Sesc Belenzinho em agosto de 2023, que reúne cerca de 240 artistas negros e negras, o maior mapeamento dessa produção no Brasil. Observando as biografias de seus participantes, é possível atentar que a maioria dos jovens artistas têm formação universitária, muitas e muitos na pós-graduação, ao passo que seus precursores estiveram distantes da academia.

Essa presença está não só nos espaços de arte institucionais, como museus e centros culturais, mas também no próprio mercado de arte, aqui sempre levando a extremos muitas vezes oportunistas a inclusão, já que valoriza a noção de autoria e do artista de ateliê isolado do contexto, com uma gramática própria e inédita, baseada na autenticidade, na linguagem figurativa e na personalização, quase a volta ao artista-celebridade. Seria essa trilha a vertente que Stuart Hall definiu como “multiculturalismo comercial” (Hall, 2013, p. 58).

Ao mesmo tempo, essa nova geração de artistas traz, ainda que no nível da representação, um potente vínculo entre arte e vida, mediado pela cultura, que era justamente a proposta de Hélio Oiticica e Lygia Clark, para citar dois nomes essenciais. São artistas que tratam de questões urgentes, mesmo que não necessariamente a temática social seja o único conteúdo desenvolvido.

Já a vertente que se consubstanciou na documenta quinze, duramente questionada pelo “poder alemão” e o mercado da arte, trabalha em uma outra perspectiva, quase que fora do sistema tradicional de galerias, feiras e museus, propondo modelos anti-hegemônicos, em muitos casos baseados em economias alternativas e autossustentáveis.

Essa polarização analítica, por suposto, encobre toda a complexidade de nuances que se localiza entre os extremos, mas ajuda a entender para onde vão os caminhos da arte atual mais significativos. Mesmo assim, a produção

1. Com curadoria de Igor Simões, Marcelo Campos e Lorraine Mendes.

de indígenas, por exemplo, tem muito de trabalho coletivo, e grande parte dela se vale de uma compreensão praticamente holística, que não separa natureza e cultura como a arte ocidental costuma fazer.

A reflexão que se pretende aqui é como uma mostra com a importância da Documenta² consegue apontar possíveis caminhos no complexo sistema da arte contemporânea, em que o mercado de arte com suas feiras internacionais vem sendo responsável por, de certa forma, impor uma narrativa que, mesmo quando inclusiva, referencia-se em práticas convencionais, nas quais o objeto segue sendo o centro das atenções.

Documenta

Primeiro, então, faz-se necessário observar a importância da própria Documenta na cena internacional. Criada em 1955 pelo professor alemão Arnold Bode (1900-1977), a mostra denominada “European art of the Twentieth Century”³ (Arte europeia do Século 20) tinha por objetivo reintroduzir na Alemanha a estética modernista, perseguida pelo regime nazista especialmente por meio da exposição Arte Degenerada, que circulou pelo país a partir de 1937. Essa exposição reuniu nada menos que 650 obras entre pinturas, esculturas, desenhos, gravuras e livros, de acervos de 32 museus alemães, consideradas de estética indesejável, como as que pertenciam ao movimento cubista ou expressionista, entre tantos outros. Ela costuma ser considerada a mostra modernista mais vista na história, com um público de mais de dois milhões de pessoas, tendo circulado, com base em Munique, por várias cidades alemãs.

2. Cada edição da Documenta tem uma grafia diferente. Em sua 15ª edição, por exemplo, foi *documenta quinze*, enquanto em sua 13ª edição foi *(d)OCUMENTA 13*. Por conta disso, cada vez que neste texto for abordada a mostra de uma forma geral, ela estará como um nome, portanto com maiúscula: *Documenta*. Já a cada vez que for citada uma edição específica, ela irá seguir a grafia adotada por sua direção

3. <https://www.documenta-bauhaus.de/en/narrative/376/arnold-bodes-first-plan-for-the-documenta-art-across-national-and-genre-borders>

Arnold Bode, então, propõe que o Museu Fridericianum, em sua cidade natal Kassel, mesmo ainda em ruínas após a Segunda Guerra Mundial, sediasse a mostra em defesa da arte moderna, com uma cenografia inspirada em uma mostra no Palazzo Reale, em Milão, também bombardeado pelos aliados. Com cortinas escondendo as paredes destruídas, 148 artistas participaram da exposição, muitos deles exibidos na Arte Degenerada. A palavra *documenta*, aliás, é um neologismo que vem da ideia de documentar a arte moderna, então ainda principal corrente daquele momento. O público de 130 mil pessoas é considerado um sucesso dado que a mostra durou apenas dois meses em uma cidade média alemã. A próxima edição, quatro anos depois, ainda com Bode à frente, dura três meses e o professor ainda foi responsável pela terceira e quarta edições, em 1964 e 1968. Foi, nesta última, que se consolidou a duração da mostra em 100 dias, considerando-se assim a *documenta* como “o museu de cem dias”.

Contudo, é a com base no *documenta* 5, em 1972, que a mostra ganha uma relevância internacional, tendo como responsável o suíço Harald Szeemann, considerado o pai da curadoria, graças à antológica exposição *Live in your head: When Attitudes Becames Form* –, organizada no Kunsthalle de Berna, em 1969. Essa foi a primeira mostra a fazer um panorama abrangente da arte conceitual que surgia no período e, de certa forma, ela se desdobra em Kassel sob o título *Befragung der Realität – Bildwelten heute* (Questionando a realidade – Imagens do mundo hoje).

Desde então, a *Documenta* tem sido considerada a mostra que melhor sinaliza o “espírito do tempo” por conta de três importantes fatores, que são a saber: i) a escolha da direção feita por um conselho independente e internacional; ii) o tempo de preparação sempre de no mínimo três anos, propiciando assim uma pesquisa de fôlego; e iii) um polpudo orçamento desde 2012 tem sido em torno de 40 milhões de euros (cerca de R\$ 210 milhões). Em termos de comparação, a Bienal de São Paulo tem pela lei de incentivo à cultura autorização para captar R\$ 39 milhões.

Graças a esses fatores, a *Documenta* teve edições históricas importantes, como a *documenta* X, em 1997, sob a direção da francesa Catherine David, primeira mulher a cuidar da mostra, e a *Documenta* 11, em 2002, a cargo do nigeriano Okwui Enwezor (1963-2019). Sob David, a mostra ganhou um

caráter reflexivo, em que em cada um dos 100 dias havia alguma palestra, o que foi ampliado por Enwezor, que organizou quatro seminários antes da própria exposição em países distintos como Áustria, Índia, Santa Lúcia (no Caribe) e África do Sul, todos resultantes em publicações de qualidade. Boa parte da crítica aos aspectos colonialistas, especialmente no circuito das artes, tem origem aí.

Em sua 13ª. edição, aos cuidados da norte-americana Carolyn Christov-Bakargiev, a dOCUMENTA (13) refletiu sobre a crise climática global, introduzindo o conceito de antropocentrismo no mundo da arte, entre outras questões urgentes abordadas pela mostra.

Já em 2017, sob a direção do polonês Adam Szymczyk, a documenta 14 se caracterizou como uma edição bastante ousada, que dividiu a mostra em duas partes, uma em Atenas, e outra na própria cidade sede de Kassel, como contraponto ao colapso econômico do momento, vista com base na grave crise financeira grega. Todos os artistas participantes tinham tanto obras em Atenas e em Kassel.

Como a pretensão aqui não é abordar todas as edições, mas apontar para a relevância da mostra na cena internacional, foram abordados apenas alguns aspectos. Mas é inegável que, para além das mais de cem bienais no planeta, a documenta segue como o espaço mais experimental e ousado do sistema de arte. O texto a seguir é não só fruto de pesquisa bibliográfica, mas essencialmente pesquisa de campo, já que o autor esteve em Kassel entre os dias 15 e 18 de junho de 2022, participando da abertura da documenta quinze para convidados. Trata-se, portanto, do resultado de uma experiência imersiva.

Curadoria coletiva

Seguindo a linha experimental, a documenta quinze selecionou o ruangrupa, coletivo de artistas da Indonésia, para sua direção artística, levando em conta que há muito a ideia do artista isolado em seu ateliê soa como uma imagem antiquada para descrever o campo de produção das práticas contemporâneas, e que, cada vez mais, experiências coletivas ganham abrangência no circuito.

Sediado em Jacarta, na Indonésia, em 2014, o ruangrupa participou da 31ª Bienal de São Paulo, Como [...] coisas que não existem, que tinha em seu time curatorial o inglês Charles Esche, por sua vez, membro do comitê de seleção⁴ da documenta quinze. O espaço do ruangrupa no térreo do pavilhão era um dos mais dinâmicos da mostra, em parte porque funcionava como um karaokê.

Queremos criar uma plataforma de arte e cultura globalmente orientada, colaborativa e interdisciplinar que permanecerá efetiva além dos 100 dias da documenta quinze. Nossa abordagem curatorial busca um tipo diferente de modelo colaborativo de uso de recursos – em termos econômicos, mas também no que diz respeito a ideias, conhecimento, programas e inovações [anunciou o ruangrupa no site da Documenta]. (Documenta 15, 2002)

Antes da mostra ser inaugurada, em 2022, estavam elencados lá 14 coletivos convidados para a edição, originários de 13 países distintos: Alemanha, Quênia, Dinamarca, Palestina, Inglaterra, Hungria, Colômbia, Cuba, Indonésia, Espanha, Mali, Nova Zelândia e Bangladesh. Entre eles, estava o Inland, uma agência colaborativa, iniciada em 2009, pelo espanhol Fernando García Dory, que fornece uma plataforma para diversos agentes envolvidos na produção agrícola, social e cultural. Em 2018, Dory participou do início da criação de um jardim no terraço da Casa do Povo.

As temáticas desses coletivos são amplas e diversificadas, como o Project Art Works, um coletivo de artistas e criadores com sede em Hastings, no Reino Unido. Eles produzem e disseminam arte sustentada por abordagens radicais de neurodiversidade, direitos e representação, e foram um dos cinco coletivos indicados para o Turner Prize, de 2021, vencido por outro coletivo, o Array. Pela primeira vez, aliás, foram cinco coletivos indicados para o prêmio organizador pela Tate, que em 2015 já havia premiado o Assemble.

Segundo Alex Farquharson, diretor da Tate Britain e presidente do comitê de seleção, em entrevista ao *The Guardian*, em 7 de maio de 2021,

4. O comitê de seleção foi composta por Ute Meta Bauer, Charles Esche, Amar Kanwar, Frances Morris, Gagi Ngcobo, Elvira Dyanagani Ose, Philippe Pirote e Jochen Volz.

“o júri selecionou cinco coletivos notáveis cujo trabalho não apenas continuou durante a pandemia, mas se tornou ainda mais relevante como resultado” (The Guardian, 2021). Não deixa de apontar o “espírito do tempo” a sintonia entre a decisão da Tate e da *documenta* quinze.

Outra coincidência entre as duas instituições de arte foi a cubana Tania Bruguera, que, em 2019, foi responsável por ocupar a Turbine Hall da Tate Modern, e que participou da *documenta* quinze com seu coletivo Instar, sediado em Havana, Cuba. O Instituto de Ativismo Hannah Arendt (Instar) surgiu como uma instituição de alfabetização cívica, em 2015, como base em uma intervenção artística organizada por Bruguera, em que as pessoas leram e discutiram o livro de Hannah Arendt, *As Origens do Totalitarismo*, por cem horas.

Desde o seu início, o Instar é pensado como um espaço democrático e horizontal, em que as decisões são tomadas por consenso.

Estamos interessados em reivindicar justiça social e direitos às vezes estranhos ao contexto cubano, como salários justos, um ambiente de trabalho que seja favorável à maternidade, apoiar projetos e artistas independentes, respeito pela liberdade de expressão e construir um projeto com pessoas que pensam diferente, mas quero fazer um país para todos, [diz Instar sobre seu trabalho, no site da *documenta* quinze]. (Instar, n.d.)

Celeiro de arroz

Um dos conceitos que ruangrupa utilizou para dar conta dessas práticas coletivas é o *lumbung*, um termo indonésio para celeiro comunitário de arroz, no qual pessoas distintas da comunidade depositam suas sobras, que depois podem ser usadas de formas coletiva. Assim, o *lumbung* foi usado como princípio norteador de valores e ideias centrais da mostra.

Nada mais adequado, após toda a adversidade atravessada pelo planeta durante a pandemia, que a arte resgatasse valores comunitários e de respeito à natureza. É assim ao menos que se defendeu a ideia do *lumbung* pelo ruangrupa: “Como um modelo artístico e econômico enraizado em princípios

como coletividade, compartilhamento comunal de recursos e distribuição igualitária, que está incorporado em todas as partes da colaboração e da exposição”.⁵

A proposta de compartilhamento e colaboração se materializou ainda durante o próprio processo de criação da mostra, em Kassel, em um espaço denominado ruruhaus, a poucos metros do Fridericianum, principal sede da Documenta. Além do espaço físico, havia também uma experiência digital e interativa que podia ser acessada por meio do seguinte site: (<https://ruruhaus.de>), e agora funciona como arquivo da mostra.

Dos 14 grupos inicialmente elencados um anos antes da abertura, chegou-se a 72 coletivos na abertura, em junho de 2022. A esses 72 grupos, em alguns casos também indivíduos, deu-se o nome de artista-lumbung. Como cada um trabalhou com dezenas de colaboradores, estima-se que cerca de 1.500 pessoas/artistas participaram da edição final da mostra, dividida em 39 espaços da cidade, seja um grande painel em um lugar de passagem, sejam vários andares de antigas fábricas desocupadas. Em muitos deles, os próprios artistas viveram durante os cem dias da documenta.

5. No site da documenta: <https://documenta-fifteen.de/en/lumbung/>; tradução nossa.



Fonte: Foto do autor.

Figura 1 – A abertura para imprensa e convidados ocorreu em um estádio de futebol

A abertura para imprensa e convidados da própria documenta quinze teve uma ação bastante original e sintonizada com seu conceito. Em geral, ela ocorre em um auditório bastante formal de um edifício público, sempre lotado com mais de mil pessoas. Dessa vez, foi em um estádio de futebol, sendo que a equipe curatorial⁶ ocupou um palco de frente para um dos lados das arquibancadas, com centenas de jornalistas e profissionais da arte. A abertura contou com a performance de um dos artistas-lumbung, Agus Nur Amal PMTOH, que ocupava também o Museu do Mundo dos Irmãos Grimm. Em sua ação, o artista da Sumatra, na Indonésia, que se dedica a contar histórias, encenou vários relatos sobre o processo de criação da mostra, em um caixa de televisão de papel.

6. Na coletiva, foi anunciado que o próprio coletivo ruangrupa havia sido ampliado, acolhendo cinco novos membros de quatro cidades: Kassel, Amsterdã, Jerusalém e Møn (Dinamarca).

Assim, em vez de usar da formalidade de um auditório, a equipe curatorial já levou a mostra para uma arena esportiva, portanto espaço de jogo e informalidade, optando por um lugar incomum no mundo da arte. Essa reversão de papéis, expectativas, sentidos é uma marca da documenta quinze.

Assim, o museu Fridericianum, primeira sede da documenta, em 1955, foi transformado em *Fridskul*, um espaço-escola, que é habitado por 11 coletivos, entre eles a *Gudskul*, de Jakarta, na Indonésia. Ele é composto por três coletivos, incluindo aí o próprio ruangrupa, e é voltado a consolidar recursos criativos e intelectuais, em sentido crítico à educação formal.

Todo o lado direito do térreo do Fridericianum foi ocupado pela *Gudskul*, sendo que uma parte é acessível a visitantes para ver como funcionam os workshops, e outra restrita apenas a 40 pessoas que participam do projeto e viveram no museu, dormindo e comendo ali também, para desespero de alguns cidadãos de Kassel, que não entendiam qual o sentido de transformar o museus em habitação.

Creche pública

Também se localizava no térreo do Fridericianum, mas do lado esquerdo, o projeto da artista brasileira Graziela Kunsch, *Public Daycare* (creche pública) e é um ótimo exemplo da complexidade do *lumbung* no contexto da documenta quinze. Trata-se de um amplo espaço dividido em duas partes: uma delas a creche em si, aberta diária e gratuitamente das 10h às 17h, onde mães, pais e demais cuidadores podiam levar crianças de até três anos – pela porta dos fundos do museu – e vivenciar com elas a abordagem pedagógica da pediatra húngara Emmi Pikler (1902-1984), que inspirou o projeto. A outra seção, acessível aos visitantes o dia todo, apresentou fotografias da também húngara Marian Reismann (1911-1991), que por décadas documentou o cotidiano do Instituto Pikler, em Budapeste, e um vídeo de Kunsch mostrando o “desenvolvimento motor livre” ou “autoiniciado” de sua própria filha. Depois das 17h, todos os espaços estavam liberados para visitação.



Fonte: Foto do autor.

Figura 2 – Creche Pública, obra de Graziela Kunsch, adquirida por Kassel

Pikler demonstrou que bebês com vínculos afetivos são capazes de brincar livremente, sem a direção de adultos, e esse brincar livre coincide com o movimento corporal livre, cada bebê em seu próprio tempo.

É comum adultos anteciparem as posições motoras de bebês – sentando-os, colocando-os em pé, ajudando-os a andar –, esperando que, o mais rápido possível, os bebês se tornem parte do ‘mundo adulto’. E se invertermos essa relação, descendo ao chão, tornando possível que bebês vivam plenamente seus primeiros anos de vida, ou o ‘mundo dos bebês’? A minha contribuição para a Fridskul foi criar um espaço onde, mais que ensinar os bebês, nós adultos possamos aprender com eles. (Explicou Kunsch, em entrevista em 13/6/2022)

Para desenhar o ambiente preparado, ela trabalhou junto a Elke Avenarius, diretora de uma creche local e engenheira civil de formação. O mobiliário foi todo pensado para garantir a crescente autonomia dos bebês. A colaboração na arquitetura foi tão intensa que Elke se tornou coautora do projeto. Há anos, a prática de Kunsch se baseia na colaboração, mas no contexto da documenta quinze, ela se multiplicou em várias camadas, desde o engajamento de mulheres que nos anos 1940 já trabalhavam com educação infantil e fotografia a construir redes na própria cidade de Kassel, como na parceria com Avenarius. Essa, de fato, foi uma energia mobilizadora da mostra, que começou antes da exposição em si, e seguiu no futuro. No total, 26 pessoas e entidades estiveram listadas como “cooperadoras” da proposta de Kunsch.

Nos dias seguintes à abertura, a artista contou que a porta dos fundos estava cada vez mais sendo usada e a cidade havia abraçado o projeto, tanto que nos dias finais da mostra foi feita uma manifestação, com aproximadamente 30 mães e pais⁷, que lideraram um movimento em defesa da permanência do projeto em Kassel, com ampla cobertura da imprensa local. A Câmara Municipal da cidade aprovou recursos para a compra do projeto e está em discussão o local onde a creche será implantada. Foi criada uma associação de mães e pais para cuidar do projeto. É recorrente que obras da Documenta sejam adquiridas pela cidade. A creche também será implantada na Casa do Povo, em São Paulo, entidade parceira do projeto desde seu início.

“Eu sou porque somos”

Como se percebe, a partir de cada artista-lumbung foi tecida uma teia que se ampliou em várias direções, questionando, assim, a ideia de autoria e a noção de objeto. A documenta quinze, de fato, não foi uma exposição de objetos, mas uma experiência composta com base em colaborações.

Contudo, não se tratou de uma exposição repetitiva e homogênea, já que a ideia de experiência é muito ampla e a diversidade de temas dessa

7. Informações fornecidas ao autor em agosto de 2023.

Documenta foi imensa e com muitas surpresas. Um dos lumbung-membros foi a Fondation Festival sur le Niger, fundada em 2009, que organiza um festival multicultural em Segu, no Mali. Não se trata de um evento, mas de uma instituição voltada a promover a formação de jovens artistas, além de estimular práticas colaborativas baseadas na filosofia Maaya: “eu sou porque somos”.

Na documenta quinze, o grupo ocupou um amplo espaço na Hübner Areal, uma antiga fábrica de trens e ônibus, de três andares, com várias áreas para apresentações musicais, além de exibir obras de alguns de seus fundadores, como Abdoulaye Konaté, um dos mais prestigiados artistas africanos, que participou de exposições paradigmáticas como *Afrika Remix* (2004) e a documenta 12. Denominado com Vestíbulo Maaya, com base na importância da hospitalidade como prática no Mali, 39 artistas ocuparam o espaço do Festival sur le Niger na mostra alemã, um lugar de acolhimento, de encontro e de valorização das tradições africanas.

Nesse mesmo edifício, em seu subsolo, estava uma das instalações mais plásticas da documenta quinze – que faz com que seja impossível dizer que não há arte em Kassel, frase recorrente dos críticos da mostra. Aliás, sim, para além de todas as redes criadas por meio dos *artistas-lumbungs*, há muitos trabalhos impressionantes esteticamente, caso de Amol K Patil, artista indiano que apresentou uma série de esculturas, filmes e desenhos com iluminação dramática. Entre as esculturas, estavam mapas de lugares por onde o artista viveu nos últimos tempos, incluindo Kassel, feitas de terra com engrenagens que, discretamente, criaram pequenos movimentos nas estruturas, como se o solo estivesse borbulhando quase que imperceptivelmente.

Contranarrativas

Em outra fábrica desocupada, o Hafenstrasse 76, próxima do porto da cidade, estava o trabalho do artista não binário Nino Bulling. Cartunista que explora os limites entre o documental e a ficção especulativa, Nino expõe no local desenhos ampliados de sua nova publicação, *firebugs*, viabilizada pela documenta quinze. No entanto, sua presença em Kassel também representa

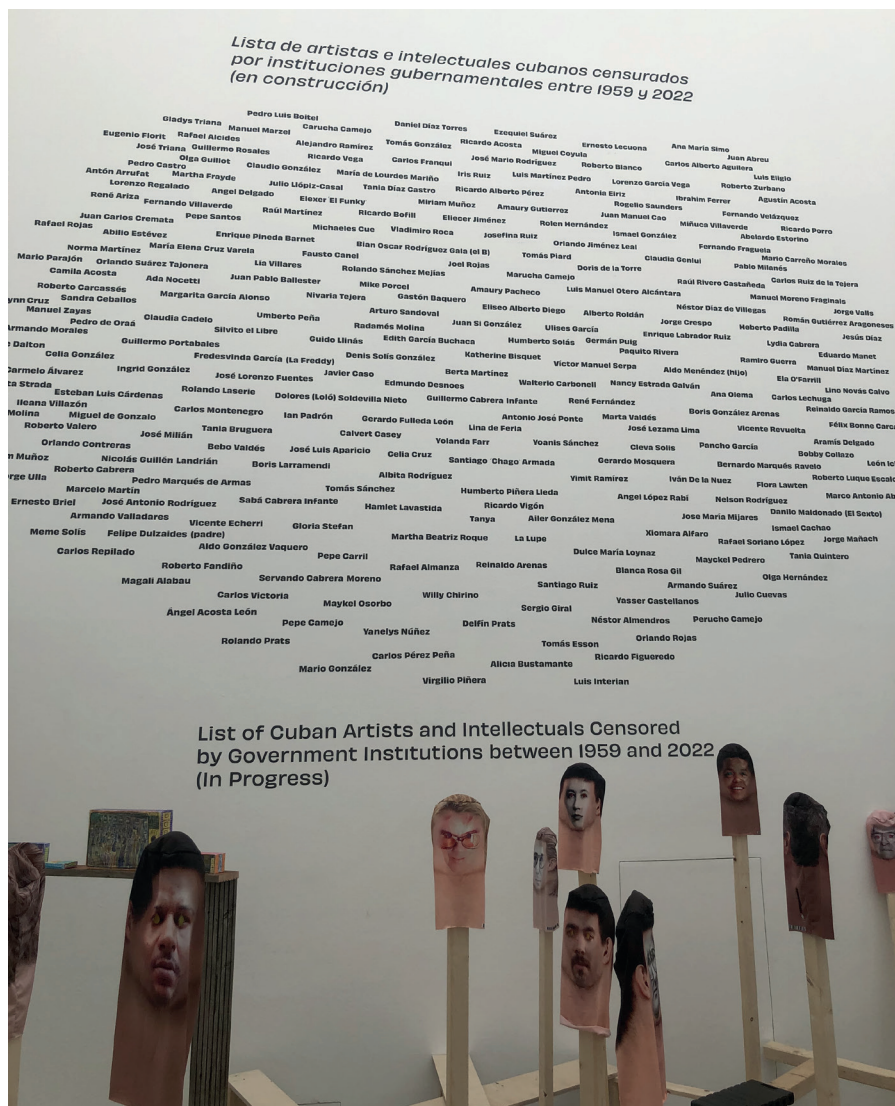
um debate sobre artistas queer, trans e “nonconforming” que trabalham com quadrinhos, e participaram de um workshop organizando junto com o coletivo libanês Samandal Comics.

O resultado foi publicado pela editora alemã Steidl. Aqui neste caso se vê como a proposta do lumbung se multiplica de forma orgânica de acordo com cada convidado – no caso de Nino, que também participa do Sindicato dos Artistas Gráficos, na Alemanha. Nesse mesmo edifício, outro coletivo queer, o Fehras Publishing Practices, também se utilizou de narrativas gráficas, dessa vez abordando questões do Mediterrâneo Oriental, Norte da África e da diáspora árabe.

Outro eixo importante dessa documenta disse respeito ao meio ambiente: vários coletivos atuam nessa questão, caso do espanhol Inland, criado por Fernando Garcia Dory, que possui uma estação de rádio, uma academia, organiza mostras e produz queijo. Nessa edição, o Inland ocupou parte do Museu de História Natural Ottoneum, onde apresentava o vídeo “Animal Spirits”, em colaboração com Hito Steyerl⁸, que ironizava o conceito de “espírito animal” (um impulso emocional) desenvolvido por John Keynes. Outro dos trabalhos icônicos dessa documenta, “Animal Spirits” também é uma forma de ampliar o debate ecológico realizado por Inland.

Finalmente é essencial ainda lembrar dos coletivos de militância política, caso do Instar, criado pela cubana Tania Bruguera, que ocupava parte da Documenta Halle, um amplo espaço criado em 1992, para a Documenta 9. Lá Instar organizou uma série de dez mostras com artistas cubanos que produzem contranarrativas sobre arte e história de seu país na América Central.

8. A artista alemã retirou seu trabalho no contexto dos debates sobre antissemitismo na mostra.



Fonte: Foto do autor.

Figura 3 – A primeira mostra do Instar em Kassel reunia uma lista de artistas e intelectuais censurados em Cuba, entre 1959 e 2022

Essas dez mostras organizadas ao longo dos 100 dias, o que fez com que Bruguera passasse todo o tempo da mostra em Kassel, aponta para a indicação de que uma exposição não se trata apenas da reunião de trabalhos

expostos nas paredes, mas pode ser um corpo vivo e orgânico, que se transforma ao longo da exposição com base na colaboração e do próprio debate gerado por meio dos conteúdos lá existentes. Assim, o que o ruangrupa propõe é apontar que o sistema da arte pode ser um sistema de trocas, um lugar para reflexão e militância, não em um sentido estreito, mas ao criar a possibilidade de utopias realizadas por pequenas iniciativas. A “proposição” de Graziela Kunsch, para emprestar aqui um termo cunhado por Hélio Oiticica, vai exatamente neste sentido, ao criar um espaço de convivência para bebês e suas famílias de Kassel, por meio da recontextualização de propostas arquitetônicas, fotográficas e pedagógicas.

É essa rede complexa que se desdobrou por grande parte das iniciativas expostas, que deram a essa Documenta um aspecto de “Mundo Abrigo”, para trazer aqui mais um conceito de Oiticica: “MUNDO tomado como PLAYGROUND e onde o comportamento individual (-coletivo) não se quer adaptar a patterns gerais de trabalho-lazer mas a experimentação de comportamento mesmo que essas nasçam fragmentadas e isoladas (o que deve acontecer)” (Oiticica, 1973, p. 7).

Nesse ponto, torna-se incontornável lembrar da 27ª Bienal de São Paulo, Como Viver Junto, com curadoria geral de Lisette Lagnado, que foi organizada com base nos conceitos de Oiticica, como abordei no texto “Como viver junto: a bienal que reconfigurou a instituição” (Cypriano, 2016, p. 151), que trouxe alguns coletivos ao prédio sede do parque Ibirapuera como o brasileiro Jamac, o argentino Taller Popular de Serigrafía e o dinamarquês Superflex, entre outros.

A referência a Oiticica faz ainda sentido aqui, pois o ambiente dessa edição da Documenta definitivamente remete a propostas/estéticas que comunidades alternativas e contra-hegemônicas dos anos 1960/70 realizavam. Essa edição da mostra se realiza, afinal, em momento em que experiências comunitárias estão sendo revistas especialmente por conta das crises que o capitalismo financeiro com a precarização do trabalho e a morte como política de estado vem suscitando e, mais uma vez, a Documenta se mostra sintonizada com o espírito do tempo.

Polêmicas

Contudo, essa edição da Documenta, como toda proposta radical e experimental, também enfrentou controvérsias. Primeira uma perseguição de grupos de extrema direita a coletivos palestinos. Depois, logo na abertura, a acusação de que havia imagens antissemitas em um imenso painel próximo à Documenta Halle, *People's Justice* (2002), do coletivo indonésio Taring Padi, que foi coberto e, finalmente, retirado logo na sequência. O fato possivelmente não teria repercutido de maneira tão intensa se não ocorresse na Alemanha, onde a memória do Holocausto segue viva e é um tópico delicado.

O painel gerou um pedido de desculpas formais no site da Documenta, tanto por parte do ruangrupa, quanto do Taring Padi. O Taring Padi, aliás, ocupou vários espaços da mostra, um dos mais impressionantes em uma antiga piscina pública, o Hallenbad Ost, com uma diversidade de cartazes e pôsteres de demonstrações políticas, muitos feitos em gravuras. A polêmica, no entanto, funcionou como combustível para guerras culturais que gostam de atacar a arte contemporânea.

O ocorrido, entretanto, não retira da mostra sua potência e a energia inédita em exposições de grandes dimensões como a Documenta. As polêmicas que polarizaram os cem dias da mostra devem ser observadas em um contexto mais amplo, dentro de um conceito criado em 1991, pelo sociólogo James Davison Hunter no livro *Cultural Wars*, lançado nos Estados Unidos, e inédito no Brasil. Lá, ele aponta como fundamentalistas evangélicos, judeus e católicos conservadores se reuniram em uma batalha pelo controle da cultura secular norte-americana. Um dos marcos dessa empreitada foi o ataque à exposição dedicada ao fotógrafo Robert Mapplethorpe, na Corcoran Gallery of Art de Washington, em 1989, censurada após denúncias de pedofilia. De certa forma, tiveram início aí batalhas em torno de narrativas que descontextualizam as obras de arte para, por meio de um discurso apelativo, criar a impressão de que a cultura estaria a serviço de desconstruir padrões morais, em sua maioria contra a noção tradicional de família e nação.

Desde então, as ações dentro do que passou a chamar “guerra cultural” foram ganhando força, inclusive no Brasil, em ocasiões às vezes isoladas,

como o cancelamento da mostra de Nan Goldin, no Oi Futuro, no Rio, em 2011, ou a censura à obra *Desenhando com Terços*, da artista Márcia X, na mostra “Erótica – Os sentidos da arte”, no Centro Cultural Banco do Brasil carioca, em 2006.

Já em 2017, essa guerra ganhou contornos mais organizados, especialmente por conta do Movimento Brasil Livre (MBL), que criou nas redes sociais uma onda contra a exposição *Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira*, no Santander Cultural de Porto Alegre, encerrada quase um mês antes do prazo previsto, por conta de denúncias de apologia à pedofilia e zoofilia. Ainda em 2017, outra exposição sofreu uma avalanche de protestos por conta a performance *La Bête*, de Wagner Schwartz, na abertura do 35º Panorama da Arte Brasileira do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Nesses dois casos, as mostras sofreram ataques deliberados para se desmoralizar, por meio de acusações exageradamente falsas e descontextualizadas, a cultura em geral, por ser um campo identificado como de esquerda. Não por acaso, essa onda conservadora foi fundamental para as eleições de 2018, no Brasil, e seguiu como plataforma do governo federal, que tratou a cultura com descaso – acabando inclusive com o Ministério da Cultura – além de reduzir em muito a abrangência da Lei Rouanet.

O que essa questão tem a ver com o debate antissemita na documenta quinze? Tudo. Desde antes da abertura da mostra, em junho, grupos de direita alemã já se manifestavam em Kassel ameaçando artistas que defendiam a Palestina. Contudo, foi na própria abertura que o tema ganhou dimensão por conta do imenso mural *Justiça do Povo*. Exibido sem traumas, em 2002, na Austrália, ele fora instalado em Kassel próximo ao Fridericianum, portanto com grande visibilidade. Com 12 metros de largura, o painel contém, entre dezenas de imagens, dois judeus, um com chapéu da polícia nazista e outro como integrante do Mossad, o serviço secreto israelense. Os artistas do coletivo Taring Padi, autores do trabalho, disseram se tratar de uma obra contra a violência da ditadura militar de Suharto, na Indonésia. Importante lembrar que eles são da mesma origem do ruangrupa. No entanto, no contexto alemão, essas imagens causaram revolta e a obra foi recolhida.

“Não há intenção de relacioná-lo, de forma alguma, com o antissemitismo. Estamos desolados que detalhes sejam compreendidos de modo

diferente de seu propósito original”, afirmou o Taring Padi em nota, onde também pediam desculpas. No entanto, já estava criado um ambiente para a polarização, que favoreceu aqueles que viram a possibilidade de guerra cultural em torno da mostra, seja por veículos de comunicação, que insistiam em questionar a exposição como um todo, e até da própria instituição: primeiro Sabine Schormann, diretora-geral da documenta quinze, deixou o cargo em julho e, no mês seguinte, quando ainda seguiam ataques, foi criado um Comitê de Apoio Científico para tratar da questão.

Seguindo a linha de acusações infundadas e exageradas das guerras culturais, o jornal alemão Frankfurter Allgemeine Zeitung afirmou que um coletivo judeu de São Paulo teria sido convidado e depois desconvidado, sem citar quem seria. A Casa do Povo, em São Paulo, que durante a organização da mostra serviu como ponto de encontro do *ruangrupa* com grupos brasileiros chegou a se manifestar a respeito, desmentindo o jornal alemão e dando apoio à documenta quinze. Em nota divulgada pelo e-flux (e-flux Notes, 2022a), eles lembraram que Graziela Kunsch, única brasileira na documenta, baseou-se em conceitos de uma pedagoga judia-húngara, Emmi Pikler (1902-1984), além de apresentar fotos de uma artista também judia-húngara, Marian Reissmann (1911-1991), que documentam a prática de sua contrterrânea. Veemente, o texto ainda aponta possíveis motivações para os ataques: “A denúncia justa de imagens antisemitas está sendo instrumentalizada para deslegitimar toda a exposição, atacar uma agenda decolonial e se opor ao pensamento crítico”.

Já o Comitê Científico caiu na armadilha de buscar identificar outros trabalhos com a mesma conotação, reforçando assim uma generalização. Em uma declaração pública, em setembro, eles pediram que filmes do coletivo Subversive Film não fossem mais exibidos:

O que há de altamente problemático neste trabalho não são apenas os documentos fílmicos, que contêm peças antisemitas e antissionistas, mas também os comentários dos artistas inseridos entre os filmes, nos quais legitimam o ódio a Israel e a glorificação do terrorismo no material de origem através de sua discussão acrítica. (Detjen, 2022; tradução nossa)

A programação que cita essa nota é o Tokyo Reels Film Festival, assim chamado porque exibia uma série de filmes recentemente restaurados, que estavam sob a guarda do diretor japonês Masao Adachi, dando visibilidade a um arquivo praticamente desconhecido de uma ação solidária e anti-imperialista entre Japão e Palestina.

Contra essa proposta de censura do Comitê, levantaram-se os artistas da própria documenta em nota divulgada pelo *e-flux* (e-flux Notes, 2022b) intitulada “Estamos bravos, estamos tristes, estamos cansados, estamos unidos – carta da comunidade lumbung”.

Além de se opor a todo tipo de censura, a carta explicita a estratégia de guerra cultural: “É óbvio para nós que o mesmo mecanismo de passar a bola de cyberbullies e blogueiros racistas para os principais meios de comunicação para atacantes racistas no terreno para políticos e até para acadêmicos está sendo reproduzido em cada situação” (ibid.).

Para o conjunto dos artistas, a acusação de antissemitismo merece ser vista sobre outra ótica:

E no contexto da documenta quinze e nas especificidades do contexto alemão, vemos que o posicionamento de artistas palestinos é o ponto em que nossas lutas anticoloniais se encontram e se tornaram um foco de ataque. Racismo antimuçulmano, antipalestino, anti-queer, transfobia, antiganismo, capacitismo, castismo, antinegro, xenofobia e outras formas de racismo são racismos com os quais a sociedade alemã deve lidar além do antissemitismo. (Ibid.)

A questão que essa polêmica toda em torno do antissemitismo reforçou é como a falta de diálogo acabou impondo uma lógica punitivista, que começou com o encobrimento do painel, seguiu com a saída da diretora-geral e depois com as propostas do Comitê Científico, de forma a acabar encobrindo todo o debate do conteúdo da mostra. Há hoje quem defende na Alemanha que a Documenta não deve mais ser realizada, mas já foi criado o comitê para a próxima edição, a ser realizada em 2027. É a lógica da Guerra Cultural, em que é preciso eliminar o divergente, no caso as práticas artísticas que condenam as políticas xenófobas do Estado de Israel.

A carta dos artistas teve apoio do Comitê de Seleção da Documenta. A nota de apoio, que também se contrapunha a que obras fossem censuradas, foi divulgada no próprio site da mostra (Documenta 15, 2022). O grupo também apontou para a questão de fundo: “Rejeitamos tanto o veneno do antissemitismo quanto sua instrumentalização atual, que está sendo feita para desviar as críticas ao Estado de Israel, no século 21, e sua ocupação do território palestino”.

Como em toda tática de guerra, a empregada nessa documenta buscou apagar qualquer discussão que apontasse para suas qualidades. Muita gente, inclusive, que sequer viu a mostra, passou a afirmar que não havia arte na documenta, como se leu em textos superficiais que circularam por aí. Trata-se de um evidente equívoco para quem passou por lá.

Primeiro porque esse debate de falta de arte é totalmente equivocado. Desde a antológica mostra *Live in your head: When attitudes become form*, organizada por Harald Szeemann, em 1969, a materialidade não é uma questão de fato, mas a vida na cabeça sim. E, nesse sentido, a mostra tinha uma intensa vitalidade.

Essa edição da Documenta merece ser comemorada como uma de suas edições mais complexas, que teve a coragem de passar ao largo do mercado de arte, visibilizou uma imensa quantidade de artistas pouco conhecidos, especialmente do sul global, e que criou, com o lumbung, uma nova chave para se pensar a arte contemporânea.

Não por acaso, o curador Charles Esche apontou, em sua página do Facebook, que essa edição será lembrada como uma das primeiras mostras do século 21 que “aceita que o capitalismo se tornou simplesmente destrutivo e não tenta reformar ele”. E completa: “ela aponta em como a vida pode sobreviver e prosperar em face da hostilidade de um sistema mundial econômico e social catastrófico”.

Na laje

Mas essa polêmica não reduz a grandeza da documenta quinze, já que polêmicas nos grandes veículos de comunicação são comuns em mostras de

grande dimensão, como o que já havia ocorrido na edição anterior, questionando o que seria um “excesso de gastos”, já que a mostra se dividiu entre Kassel e Atenas, e o pedido de extinção do evento também apareceu. Mesmo assim, a edição seguinte foi pulsante e sinalizadora das práticas coletivistas na arte.

Nesse sentido, tenho observado como há uma série de iniciativas no Brasil que poderiam ter participado da documenta quinze, como o Jardim Miriam Arte Clube, o Jamac, que Miguel Chaia já aborda neste livro e aponta seus principais eixos. Mas tenho visto nos últimos meses a presença de uma ação bastante original, que tem tudo a ver com a ideia do *lumbung*: o Acervo da Lage. Ele é apresentado em seu site⁹ como “um espaço de memória artística, cultural e de pesquisa sobre o Subúrbio Ferroviário de Salvador”. Nessa região, vive cerca de 10% da população da capital baiana.

O Acervo da Lage foi criado em 2010 pelos educadores Vilma Santos e José Eduardo Ferreira dos Santos reunindo uma coleção de centenas de obras em duas casas, compradas pelo casal, doadas pelos artistas ou seus amigos e mesmo muitas encontradas para descarte. Como a primeira casa era em uma laje, o nome vem dessa situação. Tudo começou com uma pesquisa com base no doutorado em Saúde Pública de Ferreira dos Santos. Seu orientador, Gey Espinheira (1946-2009), que o estimulou a estudar a beleza do Subúrbio Ferroviário. “Junto com Vilma e o fotógrafo Marco Illuminati começamos a fotografar o território, em 2010. Vilma e eu, diante da morte de cinco diferentes artistas do território, começamos a procurar pela cidade em brechós e mercados as obras desses artistas para que as pessoas do Subúrbio as conhecessem”¹⁰.

Atualmente, 611 obras de 30 artistas estão acessíveis no site, além de outras categorias gerais como Azulejaria, Coleção Inicial, Brinquedos ou A Beleza do Subúrbios, entre outras. Essa última sessão, por exemplo, reúne

9. Disponível em: <https://www.acervodalaje.com.br/>. Acesso em: 28 dez. 2023.

10. Segundo depoimento ao autor em agosto de 2023.

fotografias digitais que participaram da exposição “A Beleza do Subúrbio” realizada com alunos de São João do Cabrito e Itacaranha que participaram de uma mostra em dezembro de 2013, no bairro do São João do Cabrito.

Quatro exposições recentes abordaram esta iniciativa: A Memória é uma Invenção¹¹, no Museu de Arte Moderna do Rio (MAM-RJ), em 2022; A Parábola do Progresso¹², no Sesc Pompeia, em 2022 e 2023; Dos Brasis, no Sesc Belenzinho, em 2023; e Cesar Bahia¹³, no Museu de Arte do Rio (MAR), também em 2023. As primeiras três são mostras coletivas, que apresentam o Acervo da Laje em meio a outras coleções e territórios, apontando para seu caráter como um lugar fora do eixo que se coloca como um espaço que dá visibilidade a uma série de artistas/artesãos, a categoria aqui não é o que mais importa, que não são conhecidos. Já a mostra do MAR é uma espécie de passo a diante, pois, ao se dedicar a um dos artistas no Acervo, César Bahia, com mais de 200 obras produzidas entre 2010 e 2023, passa a dar visibilidade e inserir seu nome de maneira institucional.

Pelos quatro locais onde o Acervo da Laje é exposto já se percebe como o circuito se deu conta da relevância e da originalidade dessa iniciativa. Sendo uma proposta em um espaço absolutamente não convencional, fora das instituições, mas com um projeto consistente e já amadurecido, ele poderia ter participado da documenta quinze, mas seus organizadores não estiveram na Bahia e organizaram a exposição durante a pandemia em condições em que visitas estavam dificultadas. Mas não se trata aqui de criticar a mostra alemã, e sim de apontar como há uma afinidade com o que lá se apresentava. O caráter de uma iniciativa que mobiliza uma comunidade, que se exprime pelo coletivo, explicita-se na entrevista que um dos fundadores do acervo, José Eduardo, concede no catálogo da mostra no MAM-RJ:

A arte e o Acervo deram muita força para nós. Muita gente não pirou por conta do Acervo, e nós não piramos porque muita gente não pirou

11. Curadoria de Beatriz Lemos, Keyna Eleison e Pablo Lafuente.

12. Curadoria de Lisette Lagnado com os adjuntos André Pitó, e Yudi Rafael.

13. Curadoria de Marcelo Campos, Amanda Bonan, Thayná Trindade, Amanda Rezende, Jean Carlos Azuos e do Acervo da Laje.

e cuidou de nós quando a gente mesmo estava pirado (gargalhadas). Claro que falamos do âmbito da arte, mas socialmente o impacto que queremos tem a ver com o processo de transformação que esses meninos e meninas fazem aqui. [...] A desigualdade brasileira privou muitas pessoas da experiência de dizer “vi uma coisa bonita, me comoveu”. E isso retroage para a ideia de “curadoria de si”. Eu vou me cuidar para que eu possa usufruir cada vez mais de algo que me faça pensar e me mobilize. (Lafuente, 2022, p. 27)



Fonte: Foto do autor.

Figura 4 – Mostra dedicada ao artista César Bahia, com cerca de 200 obras que pertencem ao Acervo da Lage

Durante 2020 e 2021, os anos da pandemia da Covid 19, que só no Brasil matou mais de 700 mil pessoas, e que antecederam a organização da documenta quinze, uma frase ressoou forte: “Ninguém solta a mão de ninguém.” Ela viralizou, em verdade, logo após a eleição presidencial de 2018 por conta de uma ilustração da artista mineira Thereza Nardelli. “Ninguém solta a mão de ninguém” foi um alerta para que a resistência a um governo que se vislumbrava com métodos fascistas só poderia ser feita em conjunto, coletivamente, como já fazia o Acervo da Lage e o próprio Lumbung. Coletividade não é uma nova onda na arte. É a única maneira de seguir pelos tempos sombrios que o capitalismo improdutivo impõe.

Referências

- CYPRIANO, Fabio; OLIVEIRA, Mirtes Marins. (2016). *Histórias das Exposições: casos exemplares*. São Paulo, Educ.
- DETJEN, Marion (2022). “What kind of Science is This?: on the documenta fifteen ‘Expert Pannel’”. *E-Flux Note*. Disponível em: <https://www.e-flux.com/notes/492996/what-kind-of-science-is-this-on-the-documenta-fifteen-expert-panel>. Acesso em 15 jan. 2024.
- DOCUMENTA 15 (2022). A declaração do Comitê de Descoberta. Disponível em: <<https://documenta-fifteen.de/en/press-releases/the-statement-of-finding-committee/>> Acesso em: 28 dez.2023.
- E-FLUX NOTE (2022a). De um “coletivo judaico paulista”: os falsos boatos do Frankfurter Allgemeine Zeitung sobre a documenta e o antissemitismo. Casa do Povo. Disponível em: <<https://www.e-flux.com/notes/480764/from-a-so-paulo-jewish-collective-frankfurter-allgemeine-zeitung-s-false-rumors-about-documenta-and-antisemitism>>. Acesso em: 28 dez. 2023.
- E-FLUX NOTE (2022b). De um “coletivo judaico paulista”: os falsos boatos do Frankfurter Allgemeine Zeitung sobre a documenta e o antissemitismo. Casa do Povo. Disponível em: <<https://www.e-flux.com/notes/489580/we-are-angry-we-are-sad-we-are-tired-we-are-united-letter-from-lumbung-community>>. Acesso em: 28 dez. 2023.

- HALL, Stuart. (2013) *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. Belo Horizonte, Editora UFMG.
- LAFUENTE, Pablo; e VERAS, Leno (org.). (2022). *A memória é uma invenção*. Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.
- OITICICA, Hélio (1973). *Mundo abrigo*. São Paulo, Itaú Cultura. Disponível em: <, acessível em http://legacy.icnetworks.org/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cd_verbete=4401&cod=484&tipo=2http://legacy.icnetworks.org/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cd_verbete=4401&cod=484&tipo=2>. Acesso em: 28 dez. 2023.
- PAIVA, Alessandra Simões. (2022). *A virada decolonial na arte brasileira*. Bauru, Mireveja editora.
- PITOL, André et al. (2023). *A parábola do progresso*. São Paulo, Sesc.
- RUANGRUPA (org.). (2022). *documenta fifteen handbook*. Berlim, Hatje Cantz,
- THE GUARDIAN (2021). Five art collectives shortlisted for Turner prize. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2021/may/07/five-art-collectives-shortlisted-for-turner-prize>>. Acesso em: 28 dez. 2023.

"We need to talk": as plataformas discursivas e a crise do debate público nas megaexposições de arte contemporânea

Vinicius Sprigigo

Tomando como ponto de partida as últimas edições da *documenta* de Kassel, este capítulo analisa como as megaexposições reagiram nas últimas décadas aos impactos da globalização. Destaca-se que, apesar de mais inclusivos, tais eventos enfrentam dificuldade em pautar o debate público num contexto de crise de representatividade e emergência de uma esfera pública global. A análise aqui apresentada foi possível graças ao auxílio da Fundação de Amparo à Pesquisa no Estado de São Paulo à participação em eventos no exterior.¹

Uma apreciação das últimas edições da *documenta* pode esclarecer o modo como eventos do gênero “bienal” reagiram aos impactos da globalização.² Após a queda do Muro de Berlim, as propostas curatoriais de diferentes

1. Além da visita de estudos à *documenta*, o apoio financiou a participação no seminário “Além da exposição: uma aproximação transnacional e polifônica de suas histórias desde a Guerra Fria até a contemporaneidade” (Madrid) e no Workshop “Os modos de Arquivamento” (Madri/Grenoble).

2. Como assinala Stuart Hall, certamente, a globalização não é um fenômeno novo, ela inicia no século 15 com a colonização das Américas e encontra seu ápice no Imperialismo do século 19 e seu ocaso nos últimos movimentos de libertação colonial após a segunda guerra mundial. Sendo assim, neste texto o termo se refere aos desenvolvimentos globais

diretores artísticos questionaram a gênese da exposição criada no pós-guerra (1955) como evento único, um “museu de 100 dias”, com o papel de apresentar a arte moderna condenada pelo regime nazista ao público da cidade de Kassel, à época nas proximidades da “cortina de ferro” que separava as duas Alemanhas. Após as primeiras repetições quadrienais voltadas à promoção do abstracionismo no contexto da Guerra Fria, o evento passou a ser quinquenal após a célebre direção artística de Harald Szeemann, em 1972. Desde a década 1990, cada qual à sua maneira, curadores como Catherine David e Okwui Enwezor, entre outros, puseram em xeque o cânone curatorial estabelecido por Szeemann e a *documenta* chega ao estágio atual buscando responder de forma controversa aos imperativos decoloniais.

Diante da obrigação de atender à prerrogativa de realizar a megaexposição no mítico local de origem, convertido no final do século 20 em “em Meca do turismo e consumo cultural” (David, 1997, p. 7), a principal estratégia curatorial para transformação do modo de organização da *documenta* foi a realização de plataformas discursivas; programas públicos envolvendo debates, conferências e publicações diversas como revistas, livros, notebooks, readers, guias etc. Mantendo a centralidade do burgo alemão na geografia globalizada da arte, essas plataformas converteram o evento também em local privilegiado para uma reflexão crítica sobre a “contemporaneidade global”.

Para além do perfil de inovação nos formatos expositivos, a globalização também impactou o direcionamento dos discursos políticos e a escolha da direção artística feita por um comitê de seleção. Após ter nomeado uma curadora mulher e um curador não europeu, respectivamente em 1997 e 2002, a última edição da mostra contou com a curadoria de artistas. A escolha do coletivo indonésio *ruangrupa*, reconhecido no âmbito das megaexposições de arte contemporânea, tendo participado entre outras da 31ª Bienal de São Paulo (2014), ampliou as portas do evento para a perspectiva do “Sul Global” e recolocou no centro do debate público na Alemanha a premente discussão sobre as consequências do colonialismo.

pós-1970 que: “incluem interesses de empresas transnacionais, a desregulamentação dos mercados mundiais e do fluxo global de capital, as tecnologias e sistemas de comunicação que transcendem e tiram do jogo a antiga estrutura do Estado-nação” (Hall, 2013, p. 39).

No entanto, logo no início das visitas prévias e um dia antes da abertura oficial da exposição, em junho de 2022, foram identificadas representações antissemitas em uma das partes do enorme tríptico *People's Justice* (2002), do coletivo Taring Padi, instalado na Friedrichsplatz no centro de Kassel, em frente a um dos lugares mais importantes da exposição, o Museu Fridericianum. Após a abertura da exposição, por decisão da diretora da *documenta*, Sabine Schormann, a obra foi coberta e depois retirada do local com o pedido de desculpas do coletivo e da curadoria, algo que foi entendido, segundo Beiguelman (2022), como o reconhecimento de que "o conteúdo era de fato antissemita".

De acordo com Jörg Heiser (2022), diretor do Institute for Art in Context da Universidade de Artes em Berlim, a possibilidade da ocorrência de afirmações ou representações antissemitas vinculadas a posições contra o estado de Israel por parte *documenta fifteen* não foi inesperada. A controvérsia iniciou em 2021, com acusações feitas por uma aliança local contra o antissemitismo ao coletivo *ruangrupa* por terem assinado uma carta aberta intitulada "Nothing Can Be Changed Until Faced", contrária a uma resolução do parlamento alemão entendida como restritiva à liberdade artística e de expressão.

Em alguns casos, a adesão com a causa palestina dos artistas presentes na *documenta* era evidente, como o coletivo The Question of Funding, cujo espaço, vandalizado por ataques neonazistas antes da abertura da *documenta*, apresentava a série Guernica Gaza do artista Mohammed Al Hawajri, com reproduções digitais de obras dos grandes mestres do modernismo sobrepostas a imagens da palestina, ou do coletivo Subversive Film de Bruxelas e Ramallah, que exibiu filmes dos anos 1970, recuperados na coleção particular do diretor japonês Masao Adachi. A comparação da Legião Condor com as forças de defesa de Israel ou o fato de que, em 1972, o Exército Vermelho japonês do qual Adachi foi membro participou do massacre do Aeroporto de Lod em Tel Aviv são assuntos sensíveis e controversos.

Tais trabalhos, entre outros, foram submetidos ao escrutínio de um comitê formado para um acompanhamento científico da *documenta fifteen*, iniciado em julho de 2022. Segundo o relatório final da comissão, a tarefa consistiu na catalogação e transcrição de material audiovisual; entrevistas com

dirigentes, direção artística, o comitê de seleção, alguns artistas, mediadores e representantes da comunidade judaica; bem como a análise de documentos administrativos e contratos fornecidos pela *documenta* (Deitelhoff et al., 2023, p. 9). Os autores afirmam ainda que o trabalho do comitê não recebeu o apoio da gestão da *documenta* e a direção artística entendeu as recomendações do grupo de trabalho como um tipo de censura administrativa ou até mesmo manifestação de racismo. Por fim, as dúvidas sobre o comprometimento por parte da gestão da *documenta* em solucionar a questão fizeram com que o especialista Meron Mendel deixasse sua posição como assessor duas semanas depois de ter assumido o cargo e culminou no pedido de demissão de Schormann (Deitelhoff et al., 2023, p. 9).

Não farei aqui uma análise do projeto curatorial da *documenta fifteen*, tema de outro texto nesta coletânea. Minha contribuição é uma reflexão sobre a prática curatorial e sua incursão no debate público sobre a “contemporaneidade global”. Para isso, abordo o problema da incapacidade de diálogo que foi evidenciada antes mesmo da abertura da exposição no cancelamento de uma série de debates com o título “We Need to Talk”. Em carta aberta publicada na imprensa alemã e no e-flux, *ruangrupa* (2022) negou qualquer afirmação antissemita ou a intenção de promover eventos com a participação do movimento BDS (Boicote, Desmonetização e Sanções) no âmbito da *documenta fifteen*. Na carta, o motivo principal do cancelamento foi uma manifestação de Josef Schuster, presidente do Conselho Central de Judeus na Alemanha, com relação à organização do evento, rebatida pelo grupo:

A crítica à conceituação multidirecional dos painéis previstos ao fórum, expressa pelo Conselho Central e por alguns meios de comunicação, mostra claramente que é difícil na Alemanha reunir ambas as perspectivas – a afetada pelo antissemitismo e a afetada pelo racismo antimuçulmano e antipalestino – em diálogo. É corretamente consensual a opinião de que o antissemitismo afeta os judeus e as pessoas identificadas como judeus, e que as perspectivas judaicas nunca podem ser ignoradas em uma discussão sobre alegações de antissemitismo. Deveria ser igualmente consensual a opinião de que as pessoas racializadas precisam se manifestar em uma conversa sobre os efeitos racistas de um boato falso do qual são alvo. A acusação de “proximidade com o BDS”, da qual, por sua vez, deriva a acusação de “antissemitismo relacionado a Israel”,

afeta principalmente pessoas do Sul Global e, especialmente, do Oriente Médio, e levou à censura, exclusões e declinações aos convites. É exatamente essa constelação que o fórum levou em consideração. Portanto, rejeitamos totalmente as críticas à conceituação multidirecional dos painéis planejados. (Ruangrupa, 2022)

Parece-me, ao ler a resposta do *ruangrupa* às críticas, que a edição atual da *documenta* foi colocada na encruzilhada, por um lado, da cultura alemã de memória do Holocausto e, por outro, do pensamento pós-colonial. Embora possam ser estabelecidos elos entre a violência colonial e a perseguição aos judeus, como por exemplo apontar a política de extermínio na Namíbia como antecipação do genocídio nazista, na Alemanha existem objeções em se discutir o Holocausto em relação ao colonialismo. As polêmicas foram entendidas pelo grupo como uma forma de deslegitimar as críticas à política de ocupação dos territórios palestinos por Israel ou uma forma de racismo ou islamofobia mundiais, que se apoiava no debate sobre o antissemitismo na sociedade alemã:

Quando qualquer crítica à ação do Estado israelense é rotineiramente demonizada e equiparada ao antissemitismo, é de se esperar que essa demonização seja contestada. Esse desafio vem principalmente daqueles que são afetados pelas violações dos direitos humanos do Estado israelense. A cultura alemã de equiparar o antissionismo e até mesmo o não sionismo ao antissemitismo exclui, difama e silencia os palestinos e os judeus não sionistas da luta contra o antissemitismo, declarando-os eles próprios antissemitas. O fórum teria sido um lugar para se envolver precisamente com essa contradição, a contenciosidade de certas definições de antissemitismo [...]. Aqueles que rejeitam esse debate político antecipadamente estão abandonando a conversa antes que ela tenha começado. Mas aqueles que não querem permitir que essa conversa ocorra de forma alguma, mas que gostariam de determinar quem e o que é considerado discutível e silenciar aqueles que consideram vozes inaceitáveis, devem declarar isso publicamente de forma clara, em vez de se esconderem atrás de críticas aos detalhes organizacionais e curatoriais dos painéis planejados. A prática acadêmica não pode existir sem um debate aberto. Uma luta eficaz contra o antissemitismo precisa dessa

prática como base. Se esse debate for impossibilitado, as verdadeiras ameaças antisemitas de terror e violência serão muito mais difíceis de combater. (Ruangrupa, 2022)

Ao “recusar-se a aceitar tentativas de má-fé para deslegitimar artistas e censurá-los preventivamente com base em sua herança étnica e supostas posições políticas”, *ruangrupa* (2022) foi colocado no lugar dos “réus” ao lado do filósofo camaronês Achile Mbembe, acusado, em 2018, de antissemitismo por ter comparado o apartheid sul-africano e a ocupação dos territórios palestinos por Israel no livro *Política da inimizade* (2017). Em suma, a realização do fórum foi vista como “uma tentativa honrosa, mas fútil, de formular uma boa resposta a uma pergunta ruim” e seu “fracasso preliminar” como “também um fracasso do debate alemão sobre antissemitismo e racismo” (Ruangrupa, 2022).

Sem a pretensão de aprofundar uma discussão sobre aquilo que Andreas Huyssen (2014, p. 189) chama de “um dos campos mais difíceis e contestados da competição da memória”, gostaria de não restringir o problema à questão alemã, mas abordar tal impossibilidade de diálogo por meio de uma reflexão mais ampla sobre a crise da esfera pública. Entendido com base na teoria proposta por Jürgen Habermas no início dos anos 1960, o conceito de esfera pública explica as relações estabelecidas entre um estado centralizador e os discursos produzidos pela sociedade civil:

Ela [a ideia de esfera pública], designa um palco nas sociedades modernas no qual a participação política é encenada por meio da fala. É o espaço no qual os cidadãos deliberam sobre seus assuntos comuns e, portanto, uma arena institucionalizada de interação discursiva. Essa arena é conceitualmente distinta do estado; ela é um local para a produção e circulação de discursos que podem em princípio ser críticas ao estado. A esfera pública no sentido habermasiano também é distinta da economia oficial; ela não é uma arena de relações mercadológicas mas de relações discursivas, um palco para debater e deliberar ao invés de vender e comprar. Assim, esse conceito de esfera pública nos permite ter em vista a distinção entre os aparatos do estado, mercados econômicos, e associações democráticas [...]. (Fraser, 1992, pp. 110-111)

Trata-se de um conceito formulado com base em um modelo liberal e burguês que tem como referência os estados modernos europeus historicamente definidos. A esfera pública surge concomitantemente à construção de espaços comuns como exposições e museus, sendo o Fridericianum celebrado por ser o primeiro edifício construído no continente com esse fim ao abrir suas portas em 1779. Portanto, se concordamos com Fraser (1992) ao argumentar que tal ideia de esfera pública não é mais viável para a manutenção de sociedades democráticas na atualidade, novos modelos de exposição também se fazem necessários. Nesse sentido, a *documenta* de Kassel poder oferecer um estudo de caso paradigmático.

Conforme mencionado na abertura deste capítulo, ela surge após a Segunda Guerra Mundial com o objetivo de reconstrução de uma esfera pública aniquilada pelo nazismo. Tal projeto utópico requer alguns pressupostos, como o distanciamento da esfera artística de interesses econômicos e privados e a defesa da democracia ocidental e seus valores como universais. No entanto, conforme questiona Nanne Buurman (2021, p. 340) em seu artigo “d is for democracy”, embora o projeto político e cultural da primeira *documenta* possa ser lido como:

uma filiação ideológica [...] com o [chamado] “Ocidente livre” [...], a ideologia despolitizada da abstração promovida nas primeiras edições da *documenta* como um sinal de autonomia artística e distância da política não pode ser explicada apenas pela função da exposição como uma “arma da Guerra Fria”, mas também deve ser entendida como uma “máquina de lavar” para a história (da arte) do passado comprometido da Alemanha e, portanto, era altamente política. (Buurman, 2021, p. 340)

Segundo Buurman (2021), o sucesso da *documenta* como reconstrução de uma esfera pública democrática encobriu tanto a influência econômica e política norte-americana na difusão da abstração no pós-guerra quanto a associação de seus cofundadores com o nacionalismo alemão. Para além da associação direta da *documenta* com a ideia de democracia liberal ser questionável, a própria historização da arte moderna pós-guerra foi incompleta e parcial, negligenciando práticas artísticas associadas ao dadaísmo e surrealismo e despolitizando, por exemplo, uma tradição e vanguardista na arte.

A identidade visual da *documenta X* (1997), cujo lema era o binômio poética e política, utilizava o algarismo romano para o número 10 sobreposto à letra minúscula “d”; a primeira curadoria faz crítica ao local da *documenta*, questionava assim a vinculação no presente da instituição ao espaço público burguês, a cidade de Kassel, e ao contestável mito de origem da exposição como instrumento de reparação à perseguição nazista à “arte degenerada”. A proposta curatorial de Catherine David para a décima *documenta* demonstrou com clareza que o modelo de esfera pública herdado da modernidade europeia era excludente e a institucionalização e historicização das vanguardas artísticas na segunda metade do século 20 fragilizavam a defesa da autonomia artística.

A extrema heterogeneidade das práticas e meios estéticos contemporâneas – combinada com a pluralidade dos espaços de exposição contemporâneos (a parede, a página, o pôster, a tela da televisão, a internet) e a própria diferença, até mesmo experiências irreconciliáveis de espaço e tempo que elas implicam – necessariamente ultrapassa os limites de uma exposição realizada “inteiramente” em Kassel, assim como a arte agora ultrapassa os limites espaciais e temporais, mas também ideológicos, do “cubo branco” que constituiu o modelo supostamente universal de experiência estética, um modelo do qual a *documenta*, mesmo em sua versão “aberta”, é um desdobramento voluntário e involuntário. O modelo universalista é limitado e limitador no que diz respeito à (re) apresentação de formas e práticas estéticas contemporâneas em toda a sua diversidade, e também no que diz respeito à realização local de uma modernidade complexa e agora “globalizada”, que, de agora em diante, carece da “exterioridade” do autêntico, do tradicional e do pré ou anti-moderno – apesar de uma nostalgia persistente do exotismo, na melhor das hipóteses, e do colonialismo, na pior. (David, 1997, p. 11)

Na *documenta X*, o eurocentrismo que fundamenta os modos de exibição da arte moderna e contemporânea são colocados em questão, bem como Kassel enquanto mantenedora de um modelo, entre o museu e o espetáculo, conciliador de exposição das vanguardas. Assim, os limites da *documenta* foram ampliados, entre outras estratégias, por meio da proposição de um debate público abrangente, com palestras de convidados durante os 100 dias de duração do evento. Ademais, ao contestar a ideia de “exterioridade”,

a curadora afirma que as distinções entre uma tradição moderna de vanguarda e práticas artísticas descentralizadas são decorrentes do colonialismo. Em suma, é uma crítica decolonial que fundamenta a politização do debate artístico no seio de uma instituição que se afirmou a partir dos anos 1960 como a principal exposição de arte contemporânea em larga escala por meio da reconstrução e historização da tradição vanguardista moderna.

Apesar de “exemplar” com arquétipo de um espaço público burguês, os limites da cidade de Kassel e a própria estrutura da *documenta* foram repensados por David quando a cidade passou a ocupar o centro de uma Alemanha unificada e de uma nova ordem geopolítica mundial. Paralelamente à criação de um aparato discursivo endógeno, a *documenta* promoveu a participação de agentes mais diversos. O nigeriano Okwui Enwezor, participante do programa “100 days – 100 guests” em 1997, foi selecionado para dirigir a exposição na sua décima primeira edição realizada em 2002, deslocando ainda mais o debate ocidental sobre as vanguardas para o campo globalizado da política (Enwezor, 2002, p. 42) por meio de quatro plataformas realizadas em diferentes localidades como Viena (1. “Democracy Unrealized”); Nova Delhi (2. “Experiments with Truth: Transitional Justice and the Processes of Truth and Reconciliation”); Santa Lúcia (3. “Créolité and Creolization”); e Lagos (4. “Under Siege: Four African Cities, Freetown, Johannesburg, Kinshasa, and Lagos”). Os encontros nos quais foram debatidos temas como democracia, justiça, reparação, crioulização, entre outros, resultaram em publicações e na plataforma de número 5, 5. “Exhibition”, realizada na cidade de Kassel. Assim, a *documenta* iniciou o século 21 enfrentando os desafios da globalização em meio às transformações de uma esfera pública agora integrada ao processo curatorial e internalizada ao aparelho burocrático da instituição alemã.

Retomando a hipótese de que o fracasso na tentativa de diálogo não está associado exclusivamente à controvérsia sobre o antissemitismo. Polêmicas acompanham as megaexposições desde o seu surgimento na segunda metade do século 19. A própria ideia de crítica de arte surge na imprensa associada ao debate, muitas vezes, acalorado acerca da exposição pública da arte. O saldo seria a meu ver uma crise da esfera pública burguesa que buscou se reformular diante do fenômeno da globalização cultural.

Conforme argumenta Gabriel Zacarias (2021, p. 334): “o mito [da *documenta*] oculta contradições, não apenas históricas, mas com relação ao presente a partir do qual e sobre o qual a exposição fala – contradições tornadas ainda mais agudas pelas desigualdades da ordem global na qual se insere voluntariosamente a exposição”. Assim, a violência dos ataques contra os coletivos revela, como sugere Heiser (2022), a fragilidade do argumento que defende instituições alemãs como a *documenta* como plataformas neutras promotoras de intercâmbios, trocas, diálogos e migrações artísticas. Se a tarefa de descolonização iniciada por David e Enwezor ainda pode ser sustentada, a meu ver ela depende justamente de estratégias curatoriais que transformem as categorias de pensamento e modos de exposição herdados do século 19.

Enquanto edições anteriores da *documenta* foram acompanhadas por debates na maioria das vezes de perfil acadêmico e intelectual e publicações extensas nas quais os participantes refletiram criticamente sobre a “contemporaneidade global”, *ruangrupa* e seus colaboradores optaram por publicações mais acessíveis voltadas ao tema *lumbung*, conceito que norteou a organização da exposição. Para os editores, “*lumbung* é uma palavra indonésia que faz referência a um celeiro de arroz que recebe o resultado de um trabalho coletivo e o representa. Um recurso coletivo que se baseia no princípio de comunidade”. O texto segue esclarecendo que *lumbung* não é apenas um tema ou conceito, mas um modo de fazer coletivo, “há uma série de valores associada a esse conceito, como transparência, local, independência e senso de humor, que são as ferramentas de trabalho no *documenta fifteen*” (Brown, 2022, p. 11).

O balanço final da *documenta fifteen* deixou posições polarizadas identificadas como pró ou contra determinada causa, no contexto de uma “guerra cultural” (Cypriano, 2022). Tal polarização reflete justamente uma divisão entre norte-sul, formalismo-engajamento, colonizadores-colonizados, etc. Resultante do uso de um conceito geopolítico como “Sul Global” no âmbito das megaexposições de arte contemporânea, na qual proposições artísticas e curatoriais “não ocidentais” são vistas, na maioria das vezes, como formas de resistência diante do aparato neoliberal do sistema da arte global. Em entrevista feita após o encerramento da exposição (Jhala, 2022), Ade Darmawan,

membro fundador e porta-voz do *ruangrupa*, falou sobre a experiência e as controvérsias envolvidas na realização da *documenta fifteen*, revelando que as tomadas de posição públicas, como o pedido de desculpas pela apresentação de *People's Justice* geraram conflitos internos nos coletivos, estruturados em comitês representativos denominados *majelis*. Segundo Darmawan, esses coletivos dos coletivos serviram como "safe spaces" contra o "cancelamento" por parte da opinião pública alemã. Por fim, ficou a constatação de que o formato megaexposição não seria o mais viável para a mediação das práticas artísticas dos coletivos, embora não fosse uma surpresa, conforme afirma Darmawan, se o sistema da arte contemporânea, apesar das polêmicas, incorporasse superficial e pontualmente alguns aspectos e processos do *lumbung*.

A desilusão do *ruangrupa* com o modelo de megaexposições revela, a despeito da recepção pública da exposição, que a decolonização de instituições como a *documenta* podem, eventualmente, resultar na sua morte, como afirma Anselm Franke (2022), diretor da Haus der Kulturen der Welt, em Berlim. A sobrevivência das megaexposições depende também de sua sustentabilidade econômica. Apesar do grande sucesso de público, a *documenta*, promovida pela *documenta gGmbH*, uma organização sem fins lucrativos apoiada pela cidade de Kassel, pelo estado de Hessen e pelo governo alemão, acusou um saldo negativo e dificuldades financeiras na organização da sua 14ª edição, em 2017 (Hahne, 2017). A suposta insolvência da *documenta gGmbH* apontou para a composição do orçamento da exposição, projetada sobre uma expectativa de público pagante. Portanto, o sucesso da *documenta* – cuja localização e ingresso à *documenta* são restritivos, limitando na maioria das vezes em dois dias a frequência para visitar o megaevento – esteve, nas últimas décadas, associado à conciliação entre espetáculo e crítica institucional, na qual o papel desta última recai sobre os programas públicos.

É importante lembrar que, antes mesmo da chamada "virada educativa", desde as "Besucherschule" organizada por Bazon Brock em 1968, a *documenta* foi acompanhada por programas públicos e outras estratégias de mediação que se estenderam por 100 dias, compreendendo o período do evento. No caso da *documenta fifteen*, a plataforma de mediação "Camp, Notes on education" buscou articular atividades formativas em rede com o conceito curatorial da exposição. No entanto, o relatório do comitê de apoio

científico da *documenta fifteen* apontou a precarização do trabalho educativo. Mediadores autodenominados *sobat-sobat*, que significa “bons amigos” em indonésio, após passar por um breve treinamento e participar de “oficinas de trabalho e discussões com artistas e membros do *ruangrupa*” – de acordo com o princípio curatorial – “tinham liberdade para escolher sua própria abordagem e método de trabalho, de modo que os formatos das visitas guiadas variavam de acordo com os pontos fortes e preferências individuais” (Deitelhoff et al., 2023, p. 102). Contudo, diante da virulência dos debates públicos, a falta de um conteúdo programático fez com que os mediadores tivessem de lidar por conta própria com temas complexos e polêmicos. O texto indica ainda que como resultado da dificuldade financeira de 2017, a gestão das áreas de mediação, imprensa e produção foram assumidas pelo Museu Fridericianum, em contraste com as edições anteriores da *documenta*, nas quais esses cargos foram atribuídos ao diretor artístico. Assim a direção artística perdeu autonomia e a educação deixou de ser um componente de exposição, correndo o risco precarizar o trabalho dos educadores e se tornar um “serviço institucional” (Deitelhoff et al., 2023, p. 102).

Isso revela muito do processo de institucionalização de práticas curatoriais ditas independentes dentro de estruturas organizacionais que operam entre o público e o privado. Embora *ruangrupa* tenha dirigido artisticamente a exposição segundo seu princípio norteador, evidentemente a *documenta gGmbH* da qual a cidade de Kassel e o estado de Hesse são acionistas (Deitelhoff et al., 2023, p. 107), impõe exigências contratuais e legais entre outras a realização de um evento em larga escala na cidade de Kassel, um ambiente cultural provinciano apesar de abrigar uma das mais importantes exposições de arte contemporânea da atualidade. Ademais, a liberdade curatorial da direção artística se submete não somente à burocracia institucional, mas também à legislação alemã vigente, algo que foi tensionado no caso de *documenta fifteen*, sobretudo com relação à resolução do parlamento alemão sobre o BDS.

A linha entre a liberdade fundamental, por um lado, e a responsabilidade do Estado e a obrigação dos direitos fundamentais, por outro, atravessa a organização da *documenta gGmbH*. No entanto, essa não é uma constelação incomum, mas bastante comum para organizações

culturais apoiadas pelo Estado. A proteção das liberdades artísticas dentro da estrutura das organizações estatais exige uma demarcação interna para que a liberdade artística também seja possível aqui, sem que o Estado se desvincule de seus vínculos. Essa lógica se deve à distinção organizacional amplamente difundida em organizações culturais entre a administração geral e a esfera artística, que também é encontrada na *documenta gGmbH*. (Deitelhoff et al., 2023, p. 110)

Essa discussão sobre a liberdade artística no interior de uma organização cultural não se limita ao contexto da *documenta*. Bastaria lembrar que casos de censura ou proibição de obras na Bienal de São Paulo não ocorreram somente durante o período ditatorial, mas também em datas recentes como 2006 e 2010. Mais semelhante ainda seria a polêmica ocorrida na 31ª Bienal de São Paulo (2014) devido ao uso da marca do Estado de Israel na divulgação dos apoiadores e patrocinadores e o desmanche de um programa educacional permanente criado em 2010. Infelizmente, não será possível aprofundar nesses e em outros paralelos que podem ser traçados entre ambas as megaexposições, mas resta dizer que é necessário um debate amplo e aberto sobre a organização institucional e o financiamento desses eventos. Precisamos ainda de uma esfera pública de debate na qual seja possível a construção de novas relações discursivas. Apesar de contraditória, a internalização de debates públicos alinhados com programas educacionais significaram um avanço na democratização de exposições de arte contemporânea e resultam de um processo longo de crítica institucional. Nesse sentido, embora não desconsidere que o trabalho consultivo do comitê de acompanhamento possa resultar em tomadas de decisão conservadoras por parte da *documenta gGmbH* ou até mesmo se alinhar a posições difundidas pela opinião pública alemã, o relatório publicado é um documento sem precedentes ao oferecer acesso a informações sobre os modos de produção da exposição e organização da instituição.

À guisa de conclusão, gostaria de retomar a questão que permeia este capítulo acerca da globalização de megaexposições recorrentes de arte contemporânea. Talvez mais produtivo do que celebrar uma suposta descolonização ou emergência do Sul Global no circuito globalizado da arte contemporânea seja retomar a reflexão crítica de uma perspectiva “diaspórica”

da cultura globalizada, conforme feita por Stuart Hall (2013, pp. 27-55). Apesar de reconhecer sua própria trajetória intelectual como uma experiência diaspórica, ele afirma que, durante muito tempo, não usou o termo diáspora, pois este era usado com relação a Israel: “Era o uso político dominante e um uso que considero problemático, por causa do povo palestino” (Hall, 2013, p. 416). Certamente, a (in)compatibilidade das duas posições tratadas neste capítulo já se enuncia na própria ideia de diáspora, originalmente associada à dispersão dos judeus e retorno à “terra prometida”, e empregada por intelectuais para se pensar sobre as migrações no período colonial e após os movimentos de libertação. Apesar disso, resalto a importância de se repensar as identidades culturais no contexto da globalização, sob o risco da pauta legítima e inclusiva atual por uma maior representatividade equivocadamente invisibilizar proposições críticas e experiências diaspóricas.

Afirmar que *documenta fifteen* foi a primeira a ter “direção artística assinada por não brancos e não europeus” (Labra, 2022) desconsidera a seminal contribuição de Enwezor há vinte anos, embora de fato a representatividade “do Sul Global seguiu bastante restrita depois disso” (Lavigne, 2022). Aliás, o time curatorial da *documenta 11* contou com participação de Sarat Maharaj, sul-africano de origem indiana, e Octavio Zaya, nascido nas Ilhas Canárias. Ainda assim, não acredito que a localidade de origem seja, em si, um critério de legitimação, mas um fator de como as identidades são construídas e validadas dentro de um circuito da arte globalizado. Por fim, chamo a atenção para a participação de Maria Thereza Alves na *documenta fifteen*, com seu companheiro Jimmie Durham, falecido em 2021, e um coletivo formando entre outros por Iain Chambers, sociólogo e professor da Universidade de Nápoles. Pouco se falou por aqui sobre um trabalho que apontava para o curioso fato de Hans Staden ser natural do estado de Hesse, onde está situado Kassel, levantando questões fundamentais sobre a metáfora cultural da antropofagia e estabelecendo uma ponte entre a *documenta* e a colonização das Américas. A meu ver, a presença de Alves na exposição sofreu o mesmo apagamento por parte de uma lógica binária dos mecanismos de visibilidade da esfera pública atual ao não ser identificada

como uma participante “brasileira”,³ talvez justamente por ter uma trajetória construída com base em sua experiência diaspórica sem adotar definições identitárias fixas ou uma ideia de “exterioridade” ainda operante em muitos discursos decoloniais.

Referências

- BEIGUELMAN, Giselle (2022). Obra que ataca judeus é retirada da Documenta de Kassel, *Folha de S.Paulo*. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/06/obra-que-ataca-judeus-e-retirada-da-documenta-de-kassel-e-gera-debate-online.shtml>>. Acesso em: 4 set. 2023.
- BROWN, Harriet C. (2022). *Lumbung: contos de mutirão*. Porto Alegre, Dublinense.
- BUURMAN, N. (2021). d is for democracy? : documenta and the Politics of Abstraction between Aryanization and Americanization. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 5, n. 2, pp. 338-355. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8665413>>. Acesso em: 12 set. 2023.
- CYPRIANO, Fabio (2022). Guerra cultural, *Arte Brasileiros*. Disponível em: <<https://artebrasileiros.com.br/arte/bienais/guerra-cultural-documenta>>. Acesso em: 4 set. 2023.
- DAVID, Catherine (1997). “Introduction”. In: JOLY, Françoise (ed.). *documenta X: shortguide*. Ostfildern, Hatje Cantz, pp. 6-13.
- DEITELHOFF, Nicole et al. (2023). *Abschlussbericht. Gremium zur fachwissenschaftlichen Begleitung der documenta fifteen*. Disponível em: <https://www.documenta.de/files/230202_Abschlussbericht.pdf>. Acesso em: 4 set. 2023.

3. Lavigne (2022) aponta Graziela Kunsch como única brasileira na mostra, afirmação corroborada por Cypriano (2022) com referência à carta divulgada pela Casa do Povo, enquanto Labra (2022) refere a Kunsch como artista brasileira.

- ENWEZOR, Okwui Enwezor (2002). “The Black Box”. In: ENWEZOR, Okwui et al., (eds.). *Documenta11_Platform 5*. Ostfildern, Hatje Cantz, pp. 42–55.
- FRANKE, Anselm (2022). On the Future of documenta: “We’re witnessing old structures not wanting to die”, *e-flux*. Disponível em: <<https://www.e-flux.com/notes/493372/anselm-franke-on-the-future-of-documenta-we-re-witnessing-old-structures-not-wanting-to-die>>. Acesso em: 28 dez. 2023.
- FRASE, Nancy (1992). “Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy”. In: CALHOUN, Craig (ed.). *Habermas and the public sphere*. Cambridge, MIT Press, pp. 109-142.
- HALL, Stuart (2013). “A formação de um intelectual diaspórico: uma entrevista de Stuart Hall, de Kuan-Hsing Chen”. In: SOVIK, Liv (org.). *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, pp.451-480.
- HAHNE, Rainer (2017). documenta Deficit: An Interview with CEO Kulenkampff and CFO Petri. *e-flux Conversations*. Disponível em: <https://conversations.e-flux.com/t/further-details-on-the-documenta-14-budget-deficit/7144>. Acesso em: 13 set. 2023.
- HEISER, Jörg (2022). “Contested Histories”: on Documenta 15. *e-flux Criticism*. Disponível em <<https://www.art-agenda.com/criticism/477463/contested-histories-on-documenta-15>>. Acesso em: 4 set. 2023.
- HUYSEN, Andreas (2014). *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro, Contraponto, Museu de Arte do Rio.
- JHALA, Kabir (2022). “Germany has canceled us”: As embattled Documenta 15 closes, its curators ruangrupa reflect on the exhibition—and what they would have done differently, *The Artnewspaper*, Disponível em: <<https://www.theartnewspaper.com/2022/09/22/documenta-15-closes-curators-ruangrupa-exhibition-kassel>>. Acesso em: 4 set. 2023.

- LABRA, Daniela (2022). Coletividades, artes e boicotes, *Select*. Disponível em: <https://www.select.art.br/documenta-15-coletividades-artes-e-boicotes>. Acesso em: 13 set. 2023.
- LAVIGNE, Nathalia (2022). Filmes e arquivos fotográficos destacam narrativas divergentes. *Revista de Fotografia Zum*. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/exposicoes/documenta-15>>. Acesso em: 13 set. 2023.
- MBEMBE, Achile (2017). *Políticas da inimizade*. Lisboa, Antígona.
- RUANGRUPA (2022). Anti-Semitism Accusations against documenta: A Scandal about a Rumor. *e-flux Notes*. Disponível em: <<https://www.e-flux.com/notes/467337/diversity-as-a-threat-a-scandal-about-a-rumor>>. Acesso em: 4 set. 2023.
- ZACARIAS, Gabriel (2021). Negando a História, Exportando o Mito: DOCUMENTA (13) entre Kassel e Cabul. *MODOS*, v. 5, n. 2, pp. 320-336. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8665317>>. Acesso em: 12 set. 2023.

Notas sobre a história dos Panoramas da Arte Brasileira do MAM São Paulo

Cauê Alves

A série de exposições Panorama da Arte Brasileira, realizada pelo MAM São Paulo desde 1969, consolidou-se no calendário artístico entre as mais relevantes mostras do Brasil. No mesmo ano em que o MAM foi reinaugurado, depois da crise da transferência de seu acervo inicial para a Universidade de São Paulo e da perda de sua sede em 1963¹, o Panorama representou uma espécie de renascimento da instituição. Foi como se o MAM tivesse ressurgido das cinzas. A mostra que recebeu inicialmente o nome de Panorama de Arte Atual Brasileira, apenas em 1995 na 24ª edição, ocasião que passou por

1. Tal como registrado na ata da Assembleia Geral Extraordinária do MAM de 23 de janeiro de 1963, foi aprovada a dissolução da entidade e a entrega do acervo à Universidade de São Paulo. Mario Pedrosa, que em 1961 havia assumido a direção artística do MAM reconhece que “lamentavelmente, não conseguiu organizar o grupo que, segundo seu plano, deveria suportar os encargos do Museu com o fito de manter a sua autonomia” (MAM, 1963, p. 4). O presidente da instituição, Francisco Matarazzo Sobrinho, havia se pronunciado sobre a impossibilidade de continuar financiando o Museu, já que havia assumido os encargos relativos à recém-criada Fundação Bienal de São Paulo. Assim, o MAM São Paulo celebrou um convênio para transferir-se para a Cidade Universitária, onde seria projetado um edifício para abrigá-lo. A sigla MAM foi a única coisa que não pode ser doada para a USP, que fundou o Museu de Arte Contemporânea com o acervo recebido e ocupou o prédio da Bienal, onde antes estava o MAM, no Parque Ibirapuera.

uma reformulação, foi rebatizada para Panorama da Arte Brasileira. A mais recente mostra, o 37º Panorama, em 2022, *Sob as cinzas, brasa*, avançou em relação à diversidade e dialogou com questões atuais e da história do país.

As primeiras edições

As primeiras 22 edições, entre 1969 e 1990, ocorreram anualmente e eram organizadas de modo muito semelhante aos tradicionais salões de arte. Seguindo classificações acadêmicas de linguagem e suporte, ocorria um revezamento entre um Panorama dedicado à pintura, seguido de um sobre desenho e gravura e, no ano seguinte, sobre escultura e objeto. A partir de 1993, a mostra se tornou bienal, mas até esse ano elas seguiram esse padrão de se dedicar a linguagens específicas, mesmo com pequenas mudanças nas designações². Mas enquanto a Bienal³ de São Paulo se firmava como uma mostra internacional, o Panorama se voltou para a arte feita no Brasil, com ênfase no Sudeste, o que fez com que o MAM se relacionasse diretamente com artistas e intelectuais da cidade.

A organização das primeiras mostras foi de responsabilidade da uma comissão de arte e da diretora técnica Diná Lopes Coelho, que concebeu o Panorama do MAM. A comissão assessorava o museu na seleção e indicação de artistas para participar da mostra e, em várias edições, foram nomeadas também comissões de premiação, que concediam o prêmio aquisição que proporcionou que obras integrassem o novo acervo do museu. Esses

2. A partir de 1984, por exemplo, ao invés de um Panorama sobre desenho e gravura, foram realizadas edições com os nomes mais contemporâneos e amplos, tal como “Arte sobre Papel” e, os anos seguintes, ao invés de escultura e objeto a ênfase estava em “Formas Tridimensionais”.

3. Antes de o MAM implementar a série de mostras Panorama da Arte Brasileira, ele criou a Bienal de São Paulo, que teve sua primeira edição em 1951. As primeiras seis edições da Bienal foram realizadas pelo MAM, até que Francisco Matarazzo Sobrinho criou o Fundação Bienal de São Paulo separada do museu.

prêmios-aquisições contribuíram para a reconstrução da coleção do MAM, mesmo que num número modesto em relação às doações que o museu recebeu desde então.

É importante observar o modo como o regulamento da mostra foi elaborado. A minuta que estava vigente na edição de 1993, por exemplo, trazia uma série de indicações que nos permitem entender os objetivos da mostra que pretendeu “reunir obras contemporâneas de artistas com significação no cenário artístico nacional” (MAM, 1993, n.p). Se o antigo acervo de obras modernas do MAM originou o Museu de Arte Contemporânea da USP, os Panoramas foram fundamentais na tentativa de o MAM se reconstruir e se aproximar da cena contemporânea.

Entretanto, essa aproximação ocorreu apenas parcialmente, já que as obras participantes e premiadas, especialmente nas primeiras edições entre 1969 e, principalmente, ao longo da década de 1970, distanciavam-se da arte experimental do período. Ao passo que as mostras realizadas no MAM do Rio de Janeiro, como Nova Objetividade Brasileira, em 1967, ou as JAC, Jovem Arte Contemporânea, organizadas por Walter Zanini no MAC-USP, entraram para a história como mostras fundamentais para a vanguarda artística do período, assim como para a arte experimental, os Panoramas traziam regras tradicionais e limitadoras. O regulamento da mostra trazia, por exemplo, a indicação do tamanho dos painéis e da distância mínima entre uma obra e outra, restringindo a liberdade de montagens inovadoras. No momento em que a pintura moderna estava sendo colocada em xeque por artistas que chamavam atenção para o corpo, para a ação e a invenção, tal como Hélio Oiticica que na mostra Nova Objetividade do MAM do Rio de Janeiro pregava a superação do quadro de cavalete e a “tendência para o objeto” (Nova, 1967, p. 6), ou seja, a superação dos suportes tradicionais, os Panoramas do MAM dedicados à pintura premiaram em 1970 e 1973, respectivamente, obras de Alfredo Volpi e Arcângelo Ianelli. Sem dúvida, trata-se de artistas fundamentais para a história da pintura brasileira, mas que na década de 1970 possuíam vínculos mais diretos com o mercado de arte.

Entre as regras vigentes naquele momento, estavam a de que as obras deveriam ser preferencialmente inéditas na cidade de São Paulo e feitas nos últimos três anos. Além disso, salvo em casos devidamente justificados

e aprovados previamente pela Comissão de Arte do MAM, as obras deveriam estar disponíveis para a venda. Como o mercado de arte contemporânea ainda era relativamente restrito e com pouca força no circuito da arte comparado aos dias de hoje, não era permitido que galerias, marchands e escritórios comerciais intermediassem as vendas. E, com isso, no ato da inscrição o artista se comprometia, caso a obra fosse vendida, a doar ao MAM uma comissão de 30% do valor da obra. Na primeira edição do Panorama a Comissão do MAM, era de 25%, e ainda exigia que o artista doasse uma obra ao museu. Mas depois de críticas⁴ a doação deixou de ser obrigatória e o museu se comprometeu a assumir parte da responsabilidade em caso de prejuízos por danos ou extravio de obras que o regulamento previa que fossem de responsabilidade exclusiva dos artistas.

Se no início o Panorama contava apenas com doações de artistas, aos poucos, prêmios de aquisição valiosos foram implementados com o patrocínio da Caixa Econômica Federal. Possivelmente, esse vínculo mais direto com o mercado da arte inibia inscrições mais experimentais e que não tivessem apelo comercial. Entretanto, a crítica da época, como a publicada no Estado de São Paulo, em 28 de julho de 1970 por Geraldo Ferraz, exalta a mostra e elogia pinturas de Henrique Boese, Yolanda Mohaly, Vega Nery e Maria Leontina (Ferraz, 1970).

Enquanto a 10ª edição da Bienal de São Paulo, em 1969, foi alvo de boicote internacional de artistas que protestavam contra a censura e a ditadura militar no Brasil, os Panoramas do MAM não pareciam incomodar o regime ditatorial então vigente no país⁵. Apesar dos vínculos com o

4. Verificar críticas de Waldir Ayala publicadas no Jornal do Brasil de 31/01/1969, “Uma cômoda promoção” e de 13/02/1969, intitulada “Diálogo Construtivo”. Assim como o texto de Mario Barata no Jornal do Commercio em 23/2/1969.

5. Mas se no período linha dura da ditadura, entre o final dos anos de 1960 e na década de 1970, o MAM São Paulo não teve grandes problemas com a censura, o mesmo não aconteceu logo depois do golpe parlamentar de 2016, durante o 35º Panorama, em 2017. Intitulado Brasil por Multiplicação, a mostra que teve curadoria de Luiz Camillo Osorio partiu justamente o texto de Hélio Oiticica, “Esquema Geral da Nova Objetividade”, para discutir a arte

mercado, o vanguardismo da arte brasileira se manifestava no Panorama tal como escreveu o crítico José Geraldo Vieira, na Folha de S.Paulo, em 21 de maio de 1969:

O Museu de Arte Moderna, nesta exposição coletiva, arma em cima de trabeculados de duas décadas novas pautas bem recentes, tornando mais complexos os eixos diacrônicos e sincrônicos. E isso porque o “op art”, o “hard image”, o “minimal art”, o environment art”, a colagem, a montagem, o “assemblage”, os “junctions”, os componentes exóticos, as caixas, a arte cibernética, a arte absurda, a arte acústica e a arte luminosa, bem como a parapsicologia, urgem ali conglomerados novíssimos, merecedores deveras da expressão “vanguarda” quanto a seus efeitos ambientais e dialéticos. Ora, tudo isso constitui mesmo uma paisagem da arte atual elaborada por equipes brasileiras da nova geração ou de gerações evoluídas. A montagem do certame testemunha a experiência, o devotamento e o prestígio da diretoria. (Vieira, 1969)

A grande responsável pelo Panorama do MAM foi a diretora técnica Diná Lopes Coelho, “A Dama de Ferro” (Oliva, 1998) que atuou durante a reconstrução do museu, e que possuía reconhecimento do seu trabalho no circuito artístico da época.

Uma nova fase do Panorama

Foi a partir de 1995 que a mostra passou por uma grande reformulação. Além de se tornar bienal, ela se afastou do modelo do salão de arte. O museu deixou de vender e ganhar comissão sobre as obras comercializadas. Desde então o Panorama contou com um ou mais curadores responsáveis pela elaboração de um recorte mais coeso da produção artística brasileira e, aos poucos, foi adquirindo um perfil mais ensaístico. Foi nesse mesmo ano

brasileira 50 anos depois. A mostra foi atacada pela direita no período pré-eleitoral a partir de *fake news* sobre a performance de Wagner Schwartz, acentuando a guerra cultural que se instalou no país e que contribuiu para a eleição de Jair Bolsonaro em 2018.

que o MAM, já com a presidência de Milú Villela, inaugurou a reforma do prédio, a sala climatizada, consolidou o setor educativo e passou por um processo de renovação, profissionalização e reposicionamento na cidade.

O discurso curatorial de Ivo Mesquita, curador do 24º Panorama da Arte Brasileira, em 1995, apontava para “as mudanças políticas e econômicas e as consequentes agudizações das crises sociais no Brasil nos últimos 10 anos” (MAM, 1995, p. 13). O formato do Panorama, assim como a seleção de artistas, buscava se conectar com as novas gerações, assim como a diversidade de suportes e linguagens contemporâneas, contrastando com o modelo anterior. Tratava-se de abordar os avanços tecnológicos, o mundo globalizado e as perspectivas duvidosas de futuro no final do século XX.

A perspectiva de um novo século, de um novo desconhecido, produz a sensação de que estamos prestes a chegar ao fim, pela impossibilidade de concretizar uma experiência moderna. Diante desse horizonte aberto e incógnito, que lugar pode pretender a arte? (MAM, 1995, p. 13)

Num período em que a arte já não mais se intitula como vanguardista e deixa de se medir em relação à tradição, e que o campo de possibilidades aberto pela arte moderna passou a dar enorme liberdade aos artistas, a mostra enfatizou a sensibilidade contemporânea. Em vez de uma interpretação precisa da arte daquele período, a curadoria elaborou uma montagem livre, sem agrupar obras por critérios temáticos, técnicos ou por analogias. O objetivo era deixar que os visitantes traçassem seus próprios caminhos para se aproximar da arte sem bússolas para os guiar. A visualidade era o elemento central para que o público buscasse sentidos nas obras expostas. A curadoria chamou atenção para certa arbitrariedade na construção de discursos sobre arte contemporânea e agiu “confundindo e despistando qualquer possibilidade de uma única verdade sobre a arte que se produz hoje no Brasil” (MAM, 1995, p. 13). Nessa edição, que também foi apresentada no MAM do Rio de Janeiro, foram mostrados trabalhos de Beatriz Milhazes, Daniel Senise, Cildo Meirelles ao lado de uma programação de vídeos. Entre os artistas premiados estavam Alex Cervený, Carlos Fajardo e Rochelle Costi.

Ao longo das edições seguintes, um assunto recorrente abordado pela curadoria dos Panoramas do MAM, principalmente na primeira década do

século XX, foi a pergunta sobre o que poderia ser a arte brasileira. Ao mesmo tempo em que o Panorama se internacionalizava, ao ter um curador cubano, Gerardo Mosquera, com assistência da curadora panamenha Adrienne Samos, em sua 28ª edição, em 2003, a noção de arte brasileira foi sendo problematizada. Artistas do contexto internacional, como o argentino Jorge Macchi e o belga Win Delvoye, foram incluídos na mostra e, a partir dessa edição, os Panoramas passaram a ter recortes mais específicos. Em 2003, ele ganhou um subtítulo: “(desarrumando) 19 Desarrajos”. E as edições seguintes também tiveram nomes diferentes dados pela curadoria. Desde o ano 2001, em vez de prêmios de estímulo ou aquisição, o MAM passou a simplesmente adquirir algumas obras⁶.

A 29ª edição, em 2005, com curadoria de Felipe Chaimovich, tentou responder à pergunta sobre o que é arte brasileira com base em preceitos da arte acadêmica. O curador organizou 50 obras, de 50 artistas em oito núcleos: paisagem, costume, natureza-morta, retrato, alegoria, emblema, religiosidade e história. Em 2007, na 30ª edição, com o subtítulo “Contraditório”, com curadoria de Moacir dos Anjos, as singularidades da arte brasileira, com especial atenção para alguns “sotaques” regionais, assim como a ênfase na noção de gambiarra, estavam presentes no grupo de 27 artistas. Essa edição evidenciou os entraves para uma definição de “arte brasileira” num contexto de acelerado esmaecimento das fronteiras rígidas que separam as formas culturais de diferentes locais. Não foi buscado um mapeamento totalizante da produção brasileira, e o ponto de partida foi um tom especulativo e reflexivo.⁷ Essa foi a única vez até então que um Panorama do MAM foi também mostrado fora do Brasil, nesse caso em Madri, na Espanha.

6. Em 2003 o MAM, com verba de patrocínio, adquiriu para o seu acervo algumas das obras expostas no 29º Panorama dos artistas Caetano de Almeida, Rodrigo Andrade, Roberto Bethônico, Paulo Bruscky, Marcelo do Campo, Franklin Cassaro, João Loureiro, Pazé, Pitágoras Lopes Gonçalves, Yiftah Peled e Mauro Restiffe.

7. Por ocasião da 30ª edição do Panorama, as aquisições de algumas obras da exposição foi possível por meio do patrocinador do evento. Os artistas contemplados foram João Modé, Laura Lima, Lucia Koch/Gabriel Acevedo Velarde e Marilá Dardot. Até então, essa foi a última edição do Panorama em que aquisições foram realizadas por financiamento dos patrocinadores da mostra.

O 31º Panorama da Arte Brasileira do MAM, como o subtítulo “Mamôyguara opá mamô pupé”, causou controvérsia ao apresentar apenas obras de artistas estrangeiros. O texto publicado por Fabio Cypriano na *Folha de S.Paulo*, em 4 de maio de 2009, trazia depoimento de artistas e curadores indignados. O depoimento de Paulo Venâncio Filho para a reportagem local era: “Será que não há no MAM uma mente lúcida para se opor a tamanha arrogância ridícula?” (Cypriano, 2009, p. E4).

O título da mostra se origina da tradução para o tupi antigo da expressão *foreigners everywhere* [estrangeiros em todo lugar]. O curador Adriano Pedrosa reuniu 36 artistas de diferentes nacionalidades e que possuíam a arte brasileira como referência de suas obras. A ideia foi apresentar a arte feita por estrangeiros sob a influência de artistas brasileiros reconhecidos internacionalmente, tal como Hélio Oiticica, Lygia Clark, Oscar Niemeyer ou João Gilberto. Em texto para o catálogo, Paulo Herkenhoff afirma que “o curador Adriano *Lispector* Pedrosa pensou um Brasil sem dono, mas formado por adesão à ideia de Brasil” (MAM, 2010, p. 54).

Com o subtítulo “Itinerários, itinerâncias”, o 32º Panorama da Arte Brasileira, em 2011, com curadoria de Cristiana Tejo e minha, discutiu o estado da arte das últimas décadas a partir de um tempo cada vez mais acelerado. Como as edições anteriores, o Panorama se viu obrigado a repensar o próprio sentido do termo “arte brasileira”. O processo de internacionalização das artes e o que se convencionou chamar de globalização gerou longos debates sobre a diluição de identidades nacionais e o reforço, por vezes caricato, de singularidades locais. Daí as inevitáveis perguntas: Em que medida a facilitação do deslocamento proporcionou uma homogeneização da produção contemporânea? Em que sentido o fluxo contínuo de artistas e de outros agentes do circuito pode dissolver algumas especificidades locais na arte contemporânea? A especificidade das artes visuais se desfaz na medida em que há itinerância entre meios, suportes, gêneros, técnicas e quando o artista trabalha com toda e qualquer matéria, tema ou ideia, dialogando com a biblioteca, o setor educativo do museu, com os seminários, com o cinema, os sons, a dança ou a literatura?

A curadoria de *Itinerários, itinerâncias* investigou as noções de permanência e movimento, bem como a urgência cada vez maior de se estar

sempre em deslocamento no circuito da arte, mesmo que viajar não seja algo de acesso a todos. Mais do que um tema, itinerar – no sentido de uma trajetória em que a ênfase está mais no processo e no percurso do que na chegada a um ponto específico – é uma estratégia recorrente no interior da produção artística e no circuito contemporâneo. Com a proliferação dos programas de residência, a descentralização das verbas federais para a cultura, o lançamento de diversos editais, assim como o evidente aumento do tráfego aéreo no território nacional, dado o então recente crescimento econômico do país durante os primeiros governos de Luiz Inácio Lula da Silva, constatou-se que alguns artistas passam mais tempo fora das cidades em que vivem, em trânsito, do que em casa ou no ateliê.

Nesse sentido, o mapeamento apenas do ponto de vista territorial buscado por alguns dos Panorama do MAM deixa de ser tão fundamental quando os agentes do circuito e a própria arte brasileira estão itinerando pelo mundo. Isso não é uma exclusividade do contexto nacional, essa é uma tendência nos grandes centros artísticos no país e fora dele.

Algumas questões centrais que orientaram essa edição do Panorama dão pistas sobre os caminhos que desembocaram na mostra: quando a itinerância decanta resíduos, restos, sobras e percursos? Quando a itinerância decanta tramas, redes, circuitos e colaborações? Quando a itinerância decanta trabalhos de arte e fatos estéticos?

Entre as propostas do 32º Panorama, em 2011, estava o convite para que alguns artistas trabalhassem em conjunto com o Educativo do MAM. A ideia era que os artistas colaborassem para uma reflexão sobre o papel e a importância do trabalho pedagógico em museus. Os educadores não são apenas mediadores das proposições curatoriais e artísticas, prestadores de serviço e fornecedores de conteúdo para o público, mas agentes fundamentais na reflexão sobre o lugar do artista, do curador e do modo pelo qual a arte, ela mesma, possui um papel formador. É com base no contato com a arte e no interior dela mesma que o programa educativo do museu pode não apenas propor exercícios que aproximem os visitantes dos processos artísticos, mas reinventar sua prática. Deixar os limites entre as propostas pedagógicas e artísticas mais fluidos é mais do que reconhecer o caráter inventivo do

educador, é também estreitar vínculos e abrir caminhos entre as proposições artísticas e as inquietações do público, assim como qualificar a participação nos trabalhos de arte e torná-la mais consciente.

O Panorama 2011 mostrou quão heterogênea é a produção contemporânea. A facilidade no deslocamento não sufoca jamais a singularidade da poética de cada artista. Ou seja, o fluxo contínuo de artistas e outros agentes do circuito não dissolvem completamente especificidades locais na arte contemporânea. Em *Itinerários, itinerâncias* havia artistas que não nasceram no país, mas que vivem no Brasil e fazem uma arte que também pode ser chamada de brasileira – Nicolás Robbio e Héctor Zamora –, ou que realizaram residências no Brasil e programas que discutem o projeto moderno brasileiro e suas itinerâncias, como Raphaël Grisey. Isso sem mencionar todos aqueles que nasceram no país e fizeram residências artísticas e viagens de pesquisa a outros estados e países. Esses programas e viagens se fortalecem na construção de redes de colaborações entre artistas, assim como facilitam trânsitos futuros. Todo o itinerário percorrido revela o quanto a especificidade das artes visuais se desfaz à medida que há itinerância entre suportes, gêneros, técnicas. A mostra apontava para a constatação de que o fluxo entre linguagens e a possibilidade de os artistas transitarem entre distintos meios vai além da visualidade e passa longe da produção de uma imagem definida e acabada no Brasil.

As edições seguintes dos Panoramas foram por caminhos diversos, seja refletindo sobre a história do MAM e sua arquitetura (33º Panorama), seja reduzindo o número de artistas contemporâneos e colocando ao lado das primeiras manifestações tridimensionais dos povos que habitaram originalmente o que hoje chamamos de Brasil (34º Panorama), ou refletindo sobre a arte brasileira com base nas características descritas por Hélio Oiticica no texto Esquema Geral da Nova Objetividade 50 anos antes (35º Panorama). O recorte geral dessa mostra foi ofuscado por conta dos ataques contra o museu e a performance de Wagner Schwartz que contou com a participação espontânea de uma criança, acompanhada de sua mãe, que tocou o tornozelo do artista que estava nu e deitado.

Já na 36ª edição do Panorama do MAM, a curadora Júlia Rebouças retomou a origem e a história da palavra “sertão” para abordar o desconhecido

e o território vasto que não foi facilmente dominado polos colonizadores que chegaram pela costa do Brasil. A ideia de resistência foi relevante para qualificar o Sertão, mas ele foi abordado num sentido que extrapola a identificação dele à região Nordeste. O “sertão” é um modo de agir e pensar e se espalha Brasil afora, manifestando-se nos afetos, formas, ideias e ficções de nossos encontros e conflitos. Embora a diversidade tenha aparecido em diversas edições, o 36º Panorama demonstrou uma atenção para que a seleção final de artistas levasse em conta a paridade numérica de mulheres e homens, negros e brancos, além de trazer dois coletivos indígenas e duas artistas trans. As aquisições realizadas pelo MAM nessa edição contribuíram para a diversidade no acervo e tiveram entre eles o artista negro Antonio Obá e a artista trans Vulcanica Pokaropa.

Sob as cinzas, brasa

A atenção à diversidade se ampliou no 37º Panorama, que em vez de ocorrer em 2021, foi realizado em 2022 por conta da pandemia da Covid-19. A edição intitulada *Sob as cinzas, brasa*, além de uma diversidade de gênero e étnica-racial entre os artistas, foi realizada por um grupo de curadores também diverso, com um curador branco, um negro⁸, uma pernambucana que vive em Portugal e uma norte-americana: eu, autor do presente texto, Claudinei Roberto da Silva, Cristiana Tejo e Vanessa Davidson. Ocupando toda a área expositiva do MAM, inclusive o Jardim de Esculturas, a mostra, pela primeira vez em sua história, estendeu-se até o Museu Afro Brasil, reforçando a parceria entre o MAM e outras instituições do Parque Ibirapuera. Ela ainda itinerou em 2023 para o Sesc Sorocaba, no interior do Estado de São Paulo.

8. Em 1971, o curador e artista Emanuel Araújo, que mais tarde fundaria o Museu Afro Brasil, havia sido o primeiro curador negro a participar da Comissão de Arte do MAM. Ele também chegou a integrar a Comissão de Arte nos Panoramas de 1988, 1989, 1990 e 1991. Claudinei Roberto da Silva, mais de 30 anos depois da última participação de Emanuel Araújo no Panorama do MAM, foi o segundo curador negro a integrar um time responsável pela mostra.

O 37º Panorama do MAM aconteceu numa data emblemática, o bicentenário do que se convencionou chamar de Independência do Brasil e o centenário da Semana de Arte Moderna de São Paulo de 1922. Esses dois acontecimentos, que se entrecruzam ao longo da história do Brasil, deixaram legados e uma série de questões que reverberam até hoje na sociedade brasileira. Com a produção artística contemporânea, seria possível decantar os vínculos do Brasil com sua herança colonial levando em conta as dimensões históricas, políticas e estéticas da Independência do Brasil e da arte moderna. Diversos artistas que produzem desde o final do século XX e início do XXI problematizaram em suas obras, com base em perspectivas contemporâneas e de suas próprias origens e referências, discussões que perpassam a história colonial e o modernismo. Essas obras pulsam como brasa sob as cinzas de uma terra arrasada, que começou a ser destruída com a colonização portuguesa, com o extermínio e a exploração dos povos indígenas e escravizados.

A Independência do país proclamada em 1822, em vez de romper com a monarquia e instaurar a república, resultou num novo arranjo que prolongou a sustentação da figura do imperador. O liberalismo político se instalou num Brasil de economia escravocrata. Assim como ocorreu uma continuidade do regime político, sem envolvimento popular, é relevante destacar que a matéria-prima pau-brasil se constituiu como base de uma indenização econômica pela Independência. Com base nessa situação paradoxal aqui resumida, podemos perguntar: que independência é essa que conquistamos e como ela se reflete atualmente? Qual o significado dessa independência, que veio de cima para baixo, numa nação que parece nunca ter se emancipado completamente e se livrado do autoritarismo? E, também, quanto da lógica colonial e da ideia de país exportador de matéria-prima e produtos agrícolas permanece até os dias de hoje?

Assim, podemos construir ligações entre esses paradoxos da Independência com a formação nacional, que passa pelas questões levantadas pela Semana de Arte Moderna de 1922. É possível avançarmos de forma significativa no debate sobre a arte contemporânea retomando o entrecruzamento entre as dimensões histórico-política e artístico-ética, tendo como fundamento relações entre a herança colonial no Brasil e as proposições anunciadas pelas vanguardas dos anos de 1920.

Entre as intenções da edição de 2022 do Panorama do MAM estava a de contribuir para a desconstrução de certos olhares e paradigmas naturalizados, assim como do legado colonial do Brasil. Averso à noção moderna de progresso, a curadoria desta edição enfatizou as ruínas e as barbaridades de um país que sequer conseguiu cumprir as promessas básicas de uma sociedade economicamente moderna e integrada que pressupunha a superação do subdesenvolvimento. Com base em uma teia curatorial e de uma seleção de artistas de diversas gerações que levam em conta também questões de gênero e étnico-raciais, o Panorama 2022 valorizou a dimensão pedagógica da arte, construída em parceria com o Educativo do MAM, e sua potência em prospectar rupturas e contribuir para a formação de diversos públicos.

No ano do centenário da Semana de Arte Moderna de 1922, foi fundamental a reflexão sobre o seu legado a respeito da discussão sobre a identidade nacional. Embora o interesse pela questão nacional e o processo de construção do modernismo já tivessem se manifestado no Brasil ao menos desde o início do século XX, o Manifesto da Poesia Pau Brasil e o livro homônimo publicado por Oswald de Andrade em 1924 são relevantes para os caminhos da vanguarda brasileira. O poeta formulou uma poesia de exportação, tal como ele mesmo definiu de modo irônico e fecundo, que buscou romper com os resquícios dos laços coloniais na cena artística brasileira.

A poesia Pau Brasil, nome que faz referência à matéria-prima colonial, retoma os cronistas europeus desde Pero Vaz de Caminha e aponta para a “originalidade nativa” como contrapeso ao europeu e ao acadêmico. Considerando o debate sobre o lugar de fala e apropriação cultural, mesmo que Oswald de Andrade seja um homem branco que venha de família abastada, Pau Brasil para ele são as cores dos casebres das favelas, o que mais tarde passou a se chamar, por falta de um nome melhor, de “arte popular”. Tarsila do Amaral, que também adere ao Pau Brasil depois da viagem ao Rio de Janeiro e às cidades históricas de Minas Gerais, refere-se às “cores caipiras”. A formulação de Oswald de Andrade aponta para formação étnica brasileira como um dos mitos fundadores da nação, a biodiversidade e a mineração responsável pela destruição e dizimação bárbara de povos inteiros em nome da civilização. O desafio modernista era voltar-se para uma compreensão do Brasil e ao mesmo tempo colocar a arte brasileira no mesmo patamar da arte europeia.

Como uma dissidência e diluição do Pau Brasil surgiu, em 1924, um movimento conservador chamado Verdeamarelismo, que teve entre seus protagonistas Plínio Salgado, Cassiano Ricardo e Menotti Del Picchia, este último tendo participado do Grupo dos Cinco ao lado de Anita Malfatti, Mário de Andrade, Tarsila do Amaral e do próprio Oswald de Andrade. Sem qualquer relevância no campo das artes visuais, com um discurso ultranacionalista, que se opunha ao que tinha de parisiense no modernismo brasileiro, eles acabaram defendendo posições provincianas e xenófobas. Deles surgiu o Integralismo, com inspiração fascista, e como afirma Haroldo de Campos: “não é de admirar que esse *Verdeamarelismo* e/ou *Anta*, com seu nacionalismo de matriz peculiar, tenha acabado por redundar no fascismo indígena” (Campos, 2003, p. 70). Como o próprio Cassiano Ricardo, que irá negar a teoria oswaldiana e se opor às vanguardas europeias, descreve: “Não é o verdeamarelismo apenas um grito de chamar a atenção para o Brasil e para o homem brasileiro. Vem ele pôr a arte a serviço de um pensamento, dando-lhe uma função social” (Ricardo, 1939). Apesar de isso não ser unanimidade, Cassiano Ricardo vincula o futurismo italiano ao fascismo de Mussolini e no mesmo texto afirma que as revoluções políticas nascem de movimentos literários: “O fascismo, como se sabe, nada mais é do que o reflexo do movimento de ideias levado a efeito pelos escritores da modernidade italiana” (Ricardo, 1939).

Numa posição distante do fascismo, Oswald de Andrade se opôs ao verdeamarelismo e jamais buscou um primitivismo ufanista, o mero internacionalismo ou qualquer ideia de índio romântico embalado como produto exótico para turista. Era, sim, a exaltação da cultura primitiva como algo vivo e que se mistura ao presente, ao mesmo tempo que demonstrava sintonia com as vanguardas europeias. Se desde a colônia até o modernismo a arte ou a produção cultural dos povos indígenas não teve o protagonismo merecido, também devido a um olhar carregado de resquícios coloniais dos próprios brasileiros, não podemos negar a relevância das contradições levantadas pela arte moderna, seja para dar visibilidade para os valores da época, como possibilidade de ruptura ou como conservação do *status quo*.

A literatura e a pintura nacional valorizaram a cultura indígena como a idealizada *Iracema* (1865) de José de Alencar, ou pela analogia de Mário

de Andrade em *Macunaíma* (1928), em que constrói um herói sem uma característica definida, símbolo do povo brasileiro, que está em constante transformação. Algumas pinturas de Tarsila do Amaral e Antonio Gomide, assim como esculturas de Victor Brecheret, entre outros artistas modernistas, também exploraram temas indígenas. Em todo caso, trata-se em geral de uma apropriação de imagens e estereótipos indígenas pela cultura que se tornou hegemônica para forjar uma identidade nacional⁹.

Sobre o movimento verdeamarelismo, que desembocaria no fascismo que continua promovendo o genocídio aos povos indígenas, Marilena Chaui define historicamente como a celebração de um país agrário articulado ao sistema colonial e ao capitalismo mercantil.

O que parece surpreendente, portanto, é o fato de que o verdeamarelismo se tenha conservado quando parecia já não haver base material para sustentá-lo. Ou seja, se ele foi a ideologia dos senhores de terra do sistema colonial, do Império e da República Velha, deveríamos presumir que desaparecesse por ocasião do processo de industrialização e de urbanização. Seria perfeitamente plausível imaginar que desaparecesse quando as duas guerras mundiais desfizeram as bases da divisão internacional do trabalho e do mercado mundial de capitais, cada nação fazendo um mínimo de importações, voltando-se para o mercado interno, com estímulo à substituição das importações pela produção local das mercadorias e colocando uma burguesia urbana industrial, comercial e financeira na hegemonia do processo histórico. Não foi o caso. (Chaui, 2000. p. 35)

E a filósofa lembra justamente que o verdeamarelismo como movimento cultural e político que descende do modernismo deu apoio à ditadura de Vargas e a Ação Integralista Brasileira, a versão nacional do fascismo. Como se sabe, com o suicídio de Vargas, o verdeamarelismo não foi enterado. Nos anos de 1970, o verdeamarelismo com nova aparência, como um análogo do nacionalismo espontâneo das massas, foi reforçado pela ditadura

9. Entre as obras presentes no 37º Panorama que entraram para a coleção do MAM, a do artista de origem guarani, Xadalu Tupã Jekupé, que mostrou pinturas que contam histórias e mitos de seu povo. Foram adquiridas, ainda, entre outras, obras da artista trans Tadáskia e de artistas negros como Davi de Jesus do Nascimento, Eneida Sanches & Tracy Collins, Luiz 83.

civil-militar (1964-1985). Na Copa do Mundo de 1970, o verde e amarelo usados como propaganda política do Brasil Grande, embalado por músicas “Noventa milhões em ação / Pra frente, Brasil, do meu coração” ao lado do *slogan* “Brasil: ame-o ou deixe-o”, fez com que o discurso nacionalista conservador permanecesse entre nós celebrado como festa cívica depois de o Brasil ganhar o campeonato mundial. Recentemente, em 2016, com camisetas verde-amarelas da seleção brasileira, milhares de pessoas pediram um golpe parlamentar contra a primeira mulher eleita presidente do Brasil.

Certamente, o flerte que o país teve com o fascismo depois de 2019 não deve ser desconsiderado, pois se trata de um pensamento político presente constantemente no país, herança tanto do período colonial, quanto do Império e do início da República, e que se expressa na atualidade como fundamento de mobilização de uma parcela expressiva da sociedade brasileira. A frase de Jair Bolsonaro em seu discurso de posse como presidente da República em 2019: “Nossa bandeira jamais será vermelha”, em clara alusão ao vermelho usado historicamente pela esquerda, desconsidera que a cor vermelha está ligada diretamente à tintura extraída da árvore que batizou o país. Para além dos movimentos políticos de hoje, o vermelho nos ajuda a compreender o legado colonial e a formação cultural do Brasil, e é em todos esses sentidos que o Panorama 2022 retomou a brasa vermelha que arde sob as cinzas.

Em face ao sentido político atribuído às cores verde, amarelo e vermelho, vale rememorar a origem do nome Brasil. Há muitas versões sobre a possível etimologia do nome do país. Uma delas é que a palavra brasil, derivada de pau-brasil, matéria de exploração na América Portuguesa principalmente no século XVI, teria relação com a cor vermelha da brasa. A árvore com nome científico *Caesalpinia echinata*, que já foi abundante na Mata Atlântica e hoje está praticamente em extinção, possui uma resina avermelhada que foi usada no período colonial para produzir corantes para o tingimento de tecidos. Os povos originários que conheciam essa árvore a chamavam de *ibirapitanga*, que em tupi significa “árvore vermelha”.

De todo modo, é como se essa planta tivesse se tornado uma espécie de símbolo nacional, uma alegoria da vida econômica da colônia, mas também da vida cultural e política, ainda que seja uma árvore a que poucos tiveram acesso. Segundo Eduardo Bueno e Haroldo Cavalcanti de Lima, “pau-brasil

é a metáfora vegetal do Brasil que poderia ter sido, que deveria ter sido, e que ainda não é” (Bueno, 2002, p. 266). O pau-brasil nos ajuda a compreender a nossa origem, o processo de invasão da América, a destruição do ecossistema e a substituição dos produtos explorados na colônia. Mas a cor vermelha extrapola seu significado no Brasil colônia para além do seu aspecto de vegetação, pois embora Pero Vaz de Caminha não tenha feito nenhuma menção em sua carta ao pau-brasil, ele cita várias vezes a cor vermelha em seu texto, que se tornou uma espécie de certidão de nascimento do país, certamente devido à semente do urucum usada nas pinturas corporais indígenas e das penas vermelhas das aves e cocares. Trata-se de uma cor que aflora nos corpos dos povos originários. Percebemos, portanto, um processo histórico e estético de abrangência do significado da cor vermelha no Brasil que passa da coloração, tingimento de tecidos, para a cultura, na qual as cores e formas distinguem os indivíduos na sociedade. O vermelho possui sentidos históricos e nos dias de hoje ganhou vários significados sociais, culturais e políticos. Vermelho é fogo, sangue, vida, paixão, perigo e violência.

Mario Pedrosa, um dos críticos de arte e militantes políticos que estão entre os responsáveis por nos livrar da ideologia nacionalista, já havia afirmado que o Brasil está “condenado ao moderno”, o que nos faz perguntar: o que de fato resta ao olharmos para o moderno com base no contemporâneo? Estaríamos condenados ao moderno, segundo Pedrosa, porque nos faltaria uma tradição sólida e por estarmos sempre buscando o novo. Vale aqui a ressalva de que a noção de tradição apontada nesse momento pelo crítico parece ter a Europa, ou os povos ameríndios que construíram monumentos em pedra, como modelo, o que certamente exclui uma série de outras manifestações de tradições não hegemônicas.¹⁰

Dada a ausência de uma tradição forte que nos oprima, nossa única alternativa seria o desejo moderno de futuro. A noção de progresso estaria diretamente ligada à vontade de superação do atraso e de nos equipararmos

10. É relevante lembrar que Mario Pedrosa, nos anos de 1970, escreveu textos sobre arte e cultura dos povos originários ou primitivos e concebeu, depois do incêndio do MAM do Rio de Janeiro, em 1978, o Museu das Origens, formado por cinco museus, entre eles Museu do Índio, Museu do Negro e o Museu de Artes Populares.

às nações desenvolvidas que nos colonizaram. Tudo se passa como se o moderno se instalasse no Brasil sem precisar romper com o passado, já que ele não teria existido. As culturas autóctones foram praticamente dizimadas sem representarem qualquer dificuldade para o projeto colonial. A produção material indígena, assim como os saberes dos povos escravizados, não foi considerada digna de ser conservada, como se não houvesse conhecimento ancestral que merecesse ser preservado, como se não houvesse uma identidade cultural que pudesse resistir ao novo, embora muitos povos indígenas e afro-brasileiros continuem até hoje resistindo ao que foi chamado de progresso. Atualmente, essa resistência tem sido atualizada por lideranças indígenas como Ailton Krenak, Davi Kopenawa e, até a sua morte em 2021, Jaider Esbell, entre outros, que fazem a crítica dessa lógica colonial e elaboraram outras interpretações e concepções de arte e de mundo.

Algo do espírito bandeirante colonial estava explícito no projeto de Juscelino Kubitschek para a nova capital. O sonho de desbravar o planalto central e nele construir o símbolo da utopia moderna brasileira, foi soterrado com o Golpe Militar de 1964 sobre o estado democrático de direito. O próprio Mario Pedrosa, em “Reflexões em torno da Nova Capital” aponta algumas contradições do projeto de Lucio Costa e questiona a presença dos quartéis dentro de Brasília: “quais são as funções específicas dessas tropas [...] a centenas e milhares de quilômetros do litoral, se acha ao abrigo de um súbito desembarque inimigo e só pode ser alcançada pelo ar?” (Pedrosa, 1998, p. 400). Como o crítico não encontra nenhuma justificativa militar para a presença das tropas terrestres, já que a defesa da capital deveria ser feita por uma rede de radares, a conclusão é que as forças armadas tradicionais não estão em Brasília para defender a cidade de inimigos externos: “mas em certos momentos reputados oportunos, a passar seus *tanks*, a moda tão nossa conhecida, pelo eixo central da cidade, a fim de fazer efeito sobre os próprios habitantes e pesar, com o seu voto, sobre a deliberação de um ou mais poderes da República” (Pedrosa, 1998, p. 401).

Essa afirmação que identifica contradições na utopia moderna foi feita em 1957, antes mesmo de a cidade ser inaugurada, e sete anos antes do Golpe Militar de 1964, que colocou uma pá de cal na utopia de um Brasil moderno que a nova capital significava. E, de fato, em 2021, justamente na véspera

da comemoração do bicentenário da Independência do Brasil, justamente no dia 7 de setembro, vimos um desfile de tanques das Forças Armadas no eixo monumental da capital federal em clara tentativa de intimidação dos cidadãos e dos outros poderes da República. Mesmo que feito com caminhões e tanques sucateados e num momento de grande fragilidade e rejeição do presidente da República, o desfile não deixou de representar uma ameaça à soberania popular. A manobra militar pode ser classificada como tentativa de desestabilização das regras democráticas que tiveram início no ano pré-eleitoral e alcançaram seu auge na tentativa de golpe em 8 de janeiro de 2023.

Mais de 60 anos depois da inauguração de Brasília, essa cidade artificial, cheia de promessas, podemos dizer que o futuro daqueles tempos é o presente de hoje. Ou seja, o 37º Panorama abordou a noção de futuro como uma ideia de fracasso e frustração que se instaurou no país durante o governo de Bolsonaro. O Brasil, em vez de país do futuro, estava longe de uma promessa de felicidade. O que vimos nos últimos anos foram incêndios, como o do emblemático Museu Nacional do Rio de Janeiro, em 2018, e as queimadas do Pantanal e da Amazônia que se intensificaram entre 2016 e 2022. Mas também incêndios de monumentos que homenageiam bandeirantes, como o *Borba Gato*, de Júlio Guerra, em São Paulo, em 2021, que simboliza o massacre aos povos indígenas e toda a tradição colonial.

É como se tivéssemos perdido a capacidade de projetar o futuro, de imaginar utopias, já que estávamos no meio da catástrofe tentando apagar incêndios e incendiando símbolos coloniais. Entretanto, para algumas sociedades arcaicas, o futuro está justamente no passado, na relação com os ancestrais, distante da visão vanguardista moderna de estar à frente do próprio tempo. Na falta de projeto de futuro, não foi perdida a capacidade de construir o porvir. Enquanto as brasas queimam sob as cinzas, diversos artistas presentes no 37º Panorama recontaram histórias, prospectaram futuros e rupturas com base em suas próprias vivências, de suas origens, repertórios, da terra, do barro, da borracha, do desenho, de objetos cotidianos, da tinta e da tela, do vídeo, de narrativas, de histórias, da arte, de mapas, de bandeiras, de monumentos e de corpos. A forma na arte não é apenas formalismo estéril, forma não se opõe à vida social, formas artísticas e poéticas são também formas sociais e políticas.

A brasa que se esconde sob as cinzas, sob a terra arrasada, sob as ruínas desse projeto de país, ainda arde. Nesse sentido, não há como desconsiderar os resquícios da lógica colonial dominante nem processos políticos autoritários e conservadores que ainda afligem a sociedade brasileira. Os diferentes entrecruzamentos históricos, políticos e artísticos são formadores da sociedade brasileira. Por outro lado, tanto a política quanto a arte retomam constantemente os símbolos de projetos de mudança social.

A história do Panorama do MAM, desde o início, representa o renascimento do museu em meios às cinzas de sua quase dissolução. A lógica colonial e o pensamento conservador ainda estão presentes no país, assim como em 1969, mas também continua existindo resistência¹¹. Isso quer dizer que se a brasa ainda está consumindo o que resta, o que não foi queimado, ela também pulsa como força transformadora. E as cinzas, como se sabe, podem ser usadas como adubo para a arte e para tudo o que ainda irá florescer nessa terra.

Referências

- AMARAL, Aracy; BARROS, Regina Teixeira de (2021). *Moderno Onde? Moderno Quando?* São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo.
- AYALA, Walmir (1969). Diálogo Construtivo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 fev.
- AYALA, Walmir (1969). Uma cômoda promoção. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 31 jan.
- BARATA, Mário (1969). Panorama de arte atual brasileira. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 23 fev.
- BUENO, Eduardo (2002). *Pau-brasil*. São Paulo, Axis Mundi.
- CAMPOS, Haroldo (2003). “Uma poética da radicalidade”. In: ANDRADE, Oswald. *Pau Brasil*. São Paulo, Globo.

11. Entre as reportagens publicadas sobre o 37º Panorama está o texto de Gustavo Zeitel, na Folha de São Paulo de 22 de julho de 2022, com o título, “Contra Bolsonaro, artistas incendeiam o MAM, com obras sobre luto e resistência”. Embora o tom da mostra não fosse panfletário, a manchete revela algo do clima do período.

- CHAUÍ, Marilena (2000). *Brasil: Mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo, Fundação Perseu Abramo.
- CYPRIANO, Fabio (2009) 'Panorama estrangeiro' é atacado na web. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 4 maio.
- FERRAZ, Geraldo (1970). Panorama de arte atual brasileira. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 28 jul.
- MAM – MUSEU DE ARTE MODERNA SÃO PAULO (1963). Ata de Assembleia Geral Extraordinária, 23 jan. n. 073.
- MAM – MUSEU DE ARTE MODERNA SÃO PAULO (1993). Regulamento do Panorama da Arte Atual Brasileira: Pintura.
- MAM – MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO (1995). Panorama da Arte Brasileira 1995. Ivo Mesquita (Curadoria). São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo.
- MAM – MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO (2003). Panorama da Arte Brasileira: (desarrumado) 19 desarranjos. Gerardo Mosquera e Adrienne Samos (Curadoria). São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo.
- MAM – MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO (2005). Panorama da Arte Brasileira 2005. Felipe Chaimovich (Curadoria). São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo.
- MAM – MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO (2007). Panorama da Arte Brasileira 2007: Contraditório. Moacir dos Anjos (Curadoria). São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo.
- MAM – MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO (2008). Panorama dos Panoramas. Ricardo Resende (Curadoria). São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo.
- MAM – MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO (2010). Óyguara opa mamô pupé: 31º Panorama da Arte Brasileira. Adriano Pedrosa (Curadoria). São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo.
- MAM – MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO (2011). Itinerários, Itinerâncias: 32º Panorama da Arte Brasileira. Cauê Alves e Cristiana Tejo (Curadoria). São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo.

- MAM – MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO (2017). 35° Panorama da Arte Brasileira: Brasil por multiplicação. Luiz Camillo Osório (Curadoria). São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo.
- MAM – MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO (2019). 36° Panorama da Arte Brasileira: Sertão. Júlia Rebouças (Curadoria). São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo.
- MAM – MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO (2022). 37° Panorama da Arte Brasileira: Sob as cinzas, brasa. Cauê Alves, Claudinei Roberto da Silva, Cristiana Tejo, Vanessa K. Davidson (Curadoria e Textos). São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo.
- NOVA OBJETIVIDADE BRASILEIRA (1967). Catálogo. Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.
- OLIVA, Fernando (1998). A Dama de ferro. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 14 jul. Especial. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/especial/fj14079806.htm>>. Acesso em: 5 jul. 2023.
- PEDROSA, Mario (1995). *Política das artes*. São Paulo, Edusp.
- PEDROSA, Mario (1998). *Acadêmicos e Modernos*. Textos Escolhidos III. São Paulo, Edusp.
- RICARDO, Cassiano (1939). “Verdeamarelismo”. RASM: Revista Anual do Salão de Maio. N° 1. São Paulo, [s. M.].
- SIGNORELLI, Paula R. A. (2018). *O Panorama da Arte Brasileira do MAM SP: da formação de acervo aos projetos curatoriais*. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, [s. l.]. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-29062018-103759/>>. Acesso em: 5 jul. 2023.
- VIEIRA, José Geraldo (1969). Museu de Arte Moderna de São Paulo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 21 maio.
- ZEITEL, Gustavo (2022). *Contra Bolsonaro, artistas incendiam o MAM, com obras sobre luto e resistência*. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 14 jul. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/07/contrabolsonaro-artistas-incendiam-o-mam-com-obras-sobre-luto-e-resistencia.shtml>>. Acesso em: 6 jul. 2023.

Sobre os autores

Alessandra Simões Paiva

Crítica de arte há 25 anos, é autora do livro *A virada decolonial na arte brasileira* (Mireveja, 2022), premiado em 2023 pela Associação Brasileira de Críticos de Arte. Depois de uma década escrevendo sobre artes visuais na grande imprensa e nos meios especializados, partiu para a carreira acadêmica e, atualmente, é docente na Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB).

Cauê Alves

Professor do Departamento de Artes da Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes da PUC-SP. Desde 2020 é curador-chefe do Museu de Arte Moderna de São Paulo. É líder do grupo de pesquisa em História da Arte, Crítica e Curadoria da PUC-SP (CNPq). Entre 2016 e 2020, foi curador-chefe do Museu Brasileiro da Escultura e Ecologia, MuBE. Em 2011, foi curador-adjunto da 8ª Bienal do Mercosul.

Cayo Honorato

Professor no Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília; docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) da UnB, do qual é atualmente coordenador. Pesquisa a atuação dos públicos e a mediação cultural no âmbito das relações entre as artes e a educação. É bolsista de produtividade em pesquisa do CNPq, com projeto intitulado Educação Pós-crítica em Museus de Arte.

Christine Mello

Teórica, crítica, curadora e pesquisadora de pós-doutorado (Bolsa Fundação Carlos Chagas/Faperj/2022-2024) no PPGArtes da UERJ. Professora da PUC-SP, atua no PPGCOS e no Mestrado Arte e Práticas Culturais, sendo doutora em Comunicação e Semiótica (PUC-SP), com pós-doutorado em Artes pela ECA/USP (2008-2009). Autora de *Extremidades do vídeo* (Senac, 2008), coautora de *Tékhne* (MAB, 2010), entre outros. Coordena o GP www.extremidades.art.

Fabio Cypriano

Diretor da Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes da PUC-SP, onde também é professor na pós-graduação e na graduação. Jornalista e crítico de arte, é livre-docente pela PUC-SP, com pós-doutorado na USP, e líder do grupo de pesquisa DOC_ARTE Práticas Documentais e Arte. É do conselho editorial de *South as a State of Mind* (Grécia) e *ARTE! Brasileiros*, coautor de *Histórias das exposições, casos exemplares* (Educ, 2016) e autor de *Pina Bausch* (Sesc, 2018), entre outros.

Marcus Bastos

Livre-docente em comunicação e artes pela PUC-SP. Publicou *Audiovisual ao vivo: tendências e conceitos* (com Patricia Moran, Intermeios, 2020) e *Limiares das redes: escritos sobre arte e cultura contemporânea* (Intermeios, 2014). Foi curador da exposição Realidades e Simulacros (MAM, 2023), pesquisador convidado na Universidade Humboldt de Berlin (2017) e professor temporário no curso de artes visuais da ECA-USP (2015-2017).

Miguel Chaia

Mestre e doutor em sociologia pela Universidade de São Paulo. Professor de Política e do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da PUC-SP. Coordenador e pesquisador do Núcleo de Estudos em Arte, Mídia e Política (Neamp). Autor de livros e artigos sobre Teoria Política e Arte Brasileira.

Priscila Almeida Cunha Arantes

Crítica, curadora, pesquisadora e gestora cultural. Diretora-adjunta da Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes da PUC-SP, atuando na pós-graduação e graduação. É líder do grupo de pesquisa Arte, Memória e Mídia e pesquisadora do projeto Fapesp Acervos Digitais e Pesquisa. É autora de *Arte e Mídia: perspectivas da estética digital* (Senac, 2019), entre outros. Curadora e diretora do Paço das Artes (2007-2021) e pesquisadora colaboradora do ID+ (Universidade de Aveiro).

Rafael de Paula Aguiar Araújo

Possui graduação, mestrado e doutorado em Ciências Sociais pela PUC-SP e graduação em Filosofia pela USP. É pós-doutorado em Ciências da Comunicação pela Universidade Autónoma de Lisboa e em educação pela UFSCar e pela PUC-SP. É pesquisador do Núcleo de Estudos em Arte, Mídia e Política e professor do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da PUC-SP.

Rita de Cássia Alves Oliveira

Doutora em Antropologia com pós-doutorado no Clacso (Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales), onde atua como colaboradora. Na PUC-SP, integra o Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais e a Especialização em Arte, Crítica e Curadoria, além de ser professora em cursos de graduação. Integra o GP CNPq Atenção Integral e Interdisciplinar ao Adolescente, do Programa de Pós-Graduação em Educação e Saúde na Infância e na Adolescência da Unifesp.

Sérgio Roclaw Basbaum

Artista e pesquisador. Bacharel em Cinema (ECA-USP), mestrado e doutorado em Comunicação e Semiótica (PUC-SP), com pós-doutorado em Filosofia (Unesp). É autor de *Redesejo* (Laranja Original, 2018), *O primado da percepção e suas consequências no ambiente midiático* (Intermeios, 2016) e *Sinestesia arte e tecnologia* (Annablume, 2002), além de artigos publicados em vários países. Como músico, lançou os álbuns *Capitão Nemo no Forró de Todos os Santos* (1999) e *Pop-uP* (2012). É docente da PUC-SP.

Vinicius Spricigo

Ensina curadoria e história das exposições no Departamento de História da Arte da Unifesp. Realizou pesquisa de pós-doutorado na Freie Universität Berlin, no programa Art dans la Mondialisation do Institut National de Histoire de l'Art e na University of the Arts London. Escreveu para os livros *The Biennial Reader* e *German Art in São Paulo*, ambos pela Hatje Cantz, entre outros. Participa do projeto Arte e Poder: Decolonizando a História da Arte da Fundação Getty.

O livro *Artes e práticas culturais* reúne artigos inéditos que – dentro de uma abordagem interdisciplinar e dialogando com diversas áreas do conhecimento – exploram o pensamento e a prática artística em consonância com os debates atuais e urgentes no campo da Arte, bem como com os desafios históricos relacionados a crises humanitárias, ambientais e retrocessos nas conquistas dos direitos humanos e sociais.



ISBN 978-85-283-0754-2



9 788528 307542