

N.48

UNIVERSIDADE

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor Prof. Dr. Carlos Gilberto Carlotti Junior

Vice-Reitora Profa. Dra. Maria Arminda do Nascimento Arruda

Pró-Reitor de Pós-Graduação Prof. Dr. Marcio de Castro Silva Filho

Pró-Reitor de Graduação Prof. Dr. Aluisio Augusto Cotrim Segurado

Pró-Reitor de Pesquisa Prof. Dr. Paulo Alberto Nussenzveig

Pró-Reitora de Cultura e Extensão Universitária Profa. Dra. Marli Quadros Leite

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

Diretora Profa. Dra. Brasilina Passarelli

Vice-Diretor Prof. Dr. Eduardo Henrique Soares Monteiro

COMISSÃO DE PÓS-GRADUAÇÃO DA ECA

Presidente Prof. Dr. Mário Rodrigues Videira Júnior

Vice-Presidente Profa. Dra. Roseli Aparecida Fígaro Paulino

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS DA ECA

Coordenador Prof. Dr. Mario Ramiro

Vice-Coordenador Prof. Dra. Sumaya Mattar

Membro Profa. Dra. Lúcia Machado Koch

Secretaria Daniela Abbade

DEPARTAMENTO DE ARTES PLÁSTICAS

Chefe Profa. Dra. Silvia Regina Ferreira de Laurentiz

Vice-Chefe Prof. Dr. João Luiz Musa

Secretaria

Regina Landanji

Solange dos Santos

Stela M. Martins Garcia

Editores

Liliane Benetti
[Escola de Comunicações e Artes/USP]
Luiz Claudio Mubarac
[Escola de Comunicações e Artes/USP]
Mário Ramiro
[Escola de Comunicações e Artes/USP]

Editora assistente

Lara Casares Rivetti

Projeto gráfico

Nina Lins

Logotipo

Donato Ferrari

Diagramação

TikNet e Leonardo Nones

Assistência editorial

Leonardo Nones, Beatrice Frudit e Eliane Pinheiro

Capa

Guto Lacaz e Leonardo Nones

Produção editorial

Lara Casares Rivetti e Leonardo Nones

Preparação e revisão de texto

Lara Casares Rivetti, Beatrice Frudit e
Eliane Pinheiro

Tradução espanhol

Jéssica Melo

Conselho editorial

Andrea Giunta
[Univ. de Buenos Aires]
Annateresa Fabris
[USP]
Anne Wagner
[Univ. of California]

Antoni Muntadas

[M.I.T.]
Antônia Pereira
[UFBA]
Carlos Fajardo
[USP]
Carlos Zilio
[UFRJ]
Daria Jaremchuk
[USP]
Dora Longo Bahia
[USP]
Eduardo Kac
[Art Institute of Chicago]
Frederico Coelho
[PUC-Rio]
Gilbertto Prado
[USP]
Hans Ulrich Gumbrecht
[Stanford Univ.]
Irene Small
[Princeton Univ.]
Ismail Xavier
[USP]
Leticia Squeff
[Unifesp]
Lisa Florman
[The Ohio State Univ.]
Lorenzo Mammì
[USP]
Marco Giannotti
[USP]
Maria Beatriz Medeiros
[UNB]
Mario Ramiro
[USP]

Milton Sogabe

[UNESP]
Moacir dos Anjos
[Fund. Joaquim Nabuco]
Mônica Zielinsky
[UFRGS]

Regina Silveira

[USP]
Robert Kudielka

[Univ. der Künste Berlin]

Rodrigo Duarte

[UFMG]
Rosa Gabriella de Castro Gonçalves
[UFBA]

Sônia Salzstein
[USP]

Suzete Venturelli
[UFRGS]

Tadeu Chiarelli
[USP]

T. J. Clark
[Univ. of California]

Walter Zanini [*in memoriam*]
[USP]

© dos autores e do Depto. de Artes Plásticas

ECA_USP 2023

<http://www2.eca.usp.br/cap/>

ISSN: 1678-5320

ISSN eletrônico: 2178-0447

Contato:

ars@usp.br



SUMÁRIO

10

ENSAIO VISUAL

PEQUENAS GRANDES AÇÕES

GUTO LACAZ

30

ARTIGO

O AVIÃO, A AVE, O ANJO: ASAS DO PROGRESSO EM GUIMARÃES ROSA E PAUL KLEE

RHAYSA NOVAKOSKI CARVALHO
GUSTAVO DE CASTRO DA SILVA

72

ARTIGO

CILDO MEIRELES E A REFORMA DO ZERO DA ECONOMIA

VICTOR HERMANN

124

ARTIGO

ARTE URBANA, ARTE CONTEMPORÂNEA

FELIPE EDUARDO LÁZARO BRAGA

175

ARTIGO

FERNANDA GOMES: ELOQUÊNCIA DO SILENCIO

MATHEUS FILIPE ALVES MADEIRA DRUMOND

199

ARTIGO

“MULHERES FOTÓGRAFAS ANOS 80”: NARRATIVAS SOBRE UMA EXPOSIÇÃO DEDICADA A MULHERES

HELOISA NICHELE
RONALDO DE OLIVEIRA CORRÊA

SUMÁRIO

236

ARTIGO

**PROCESSOS DE CRIAÇÃO EM ARTE GENERATIVA
COMO METODOLOGIA DE ATRAVESSAMENTO:
PESQUISA COLABORATIVA TRANSDISCIPLINAR
COM COMUNIDADES GUARANI E KAIOWÁ**

MATHEUS DA ROCHA MONTANARI
CAETANO SORDI

301

ARTIGO

**CURADORIA EDUCATIVA DE ARTES VISUAIS: UM
PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DE PARÂMETROS
PARA OS ANOS FINAIS DO ENSINO FUNDAMENTAL
E O ENSINO MÉDIO**

RACHEL DE SOUSA VIANNA
BERNARDO JEFFERSON DE OLIVEIRA

338

ARTIGO

**ANTONIO MARÍA ESQUIVEL E *LOS NIÑOS*:
PINTURA, RETÓRICA E EDUCAÇÃO NATURAL
NO SÉCULO XIX ESPANHOL**

LUIZ ARMANDO BAGOLIN

390

TRADUÇÃO

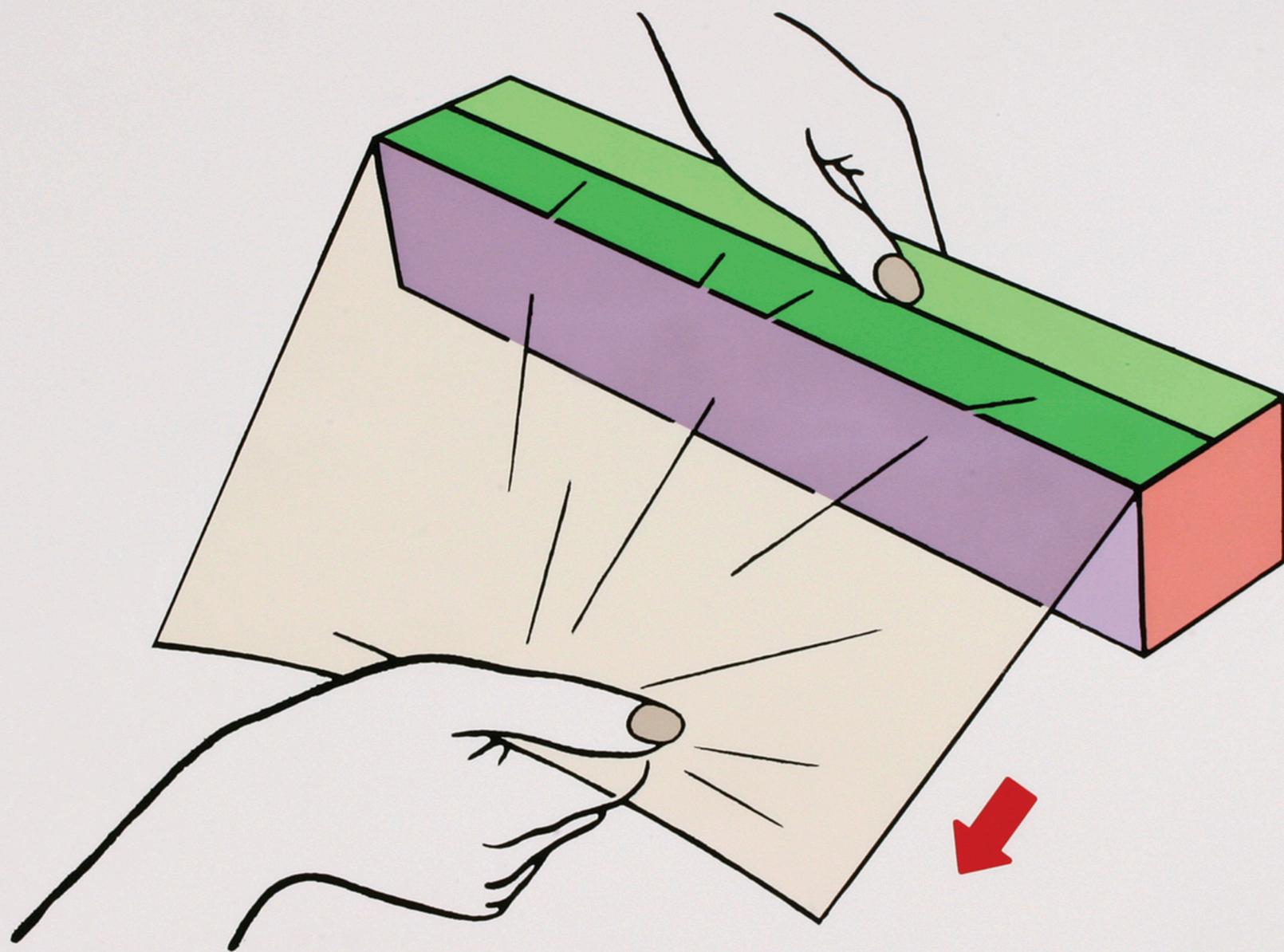
O PINTOR E A POLÍCIA

DARBY ENGLISH

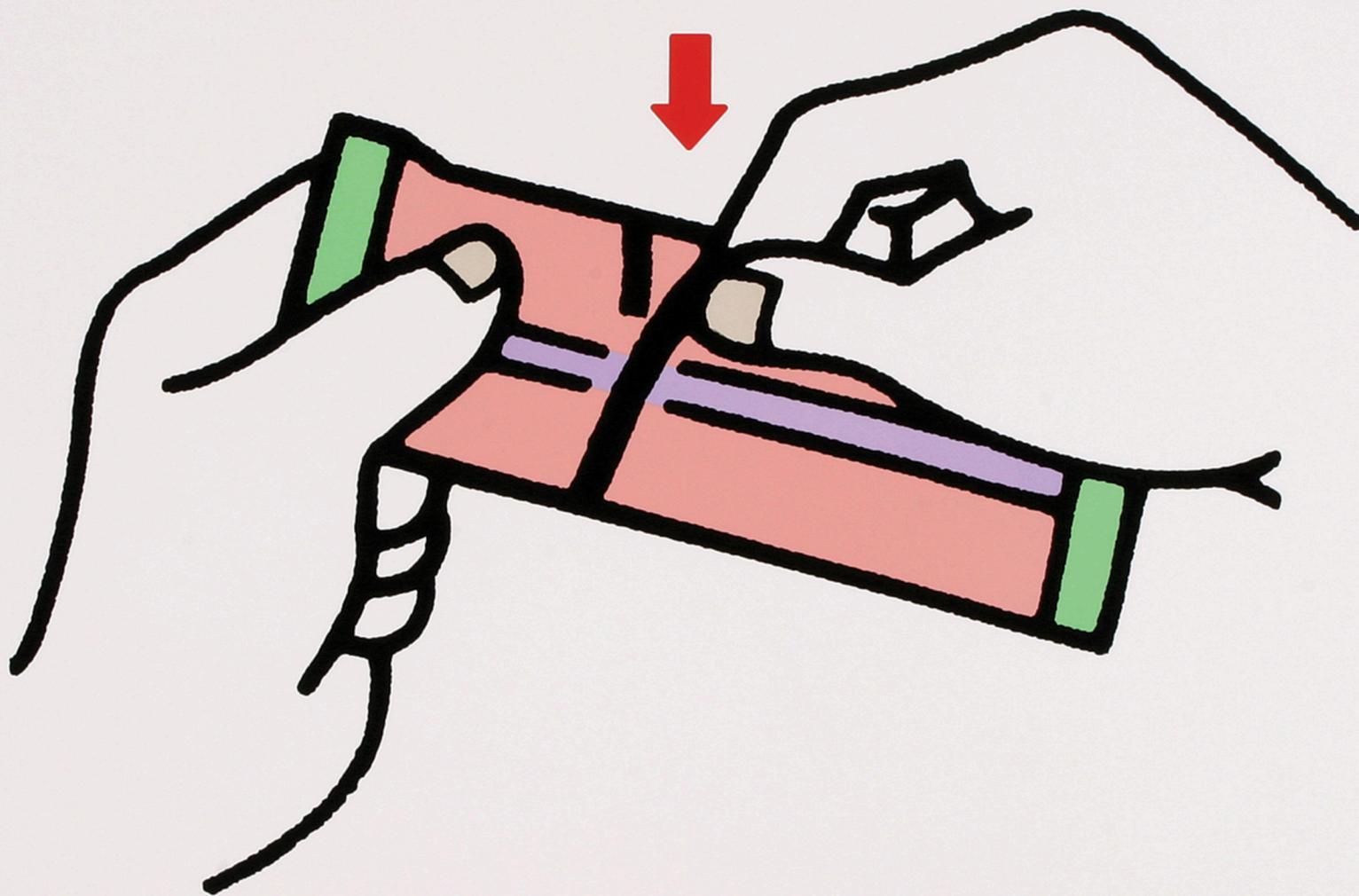
TRADUÇÃO: LEANDRO MUNIZ E LILIANE BENETTI

PEQUENAS GRANDES AÇÕES

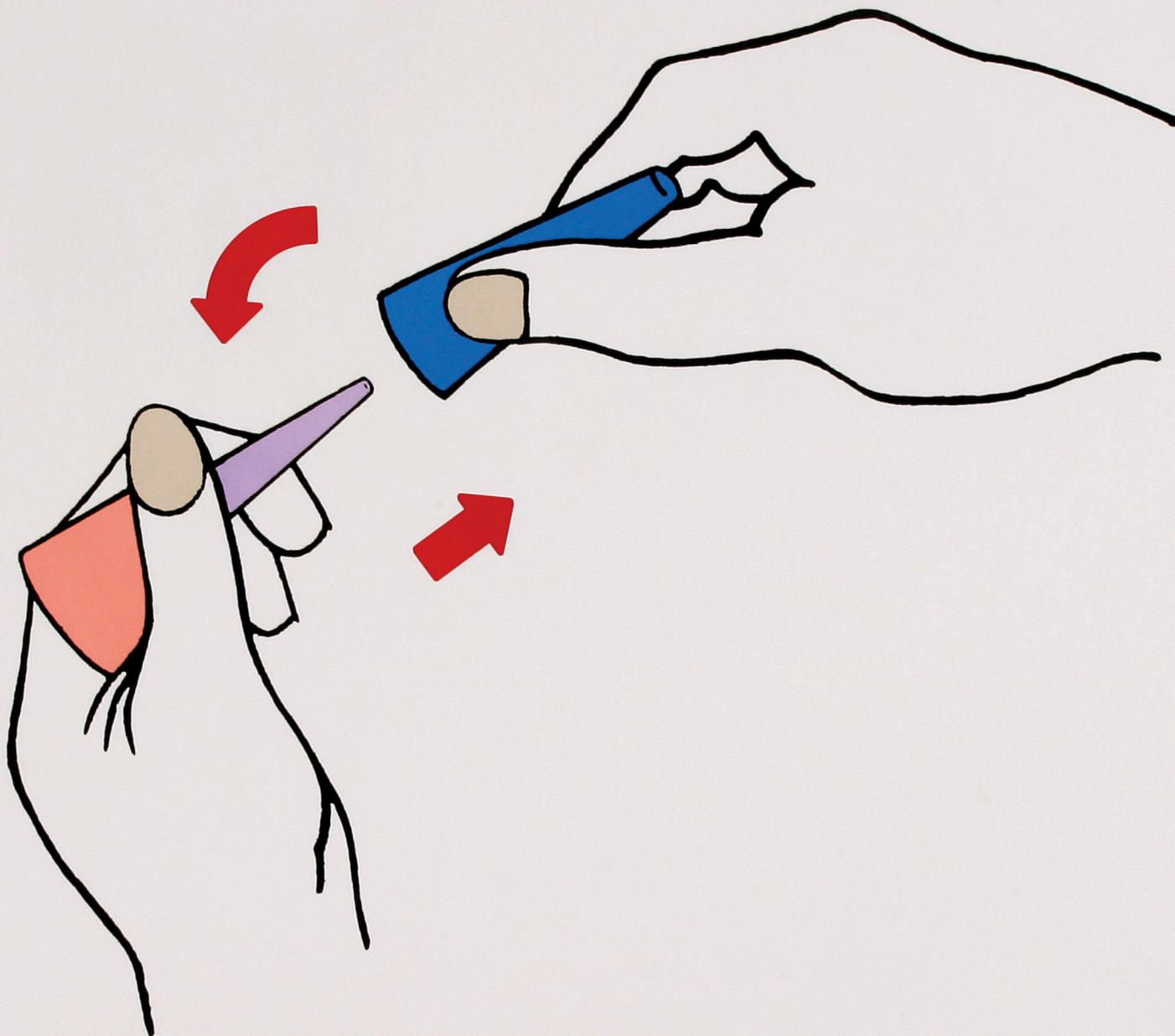
GUTO LACAZ



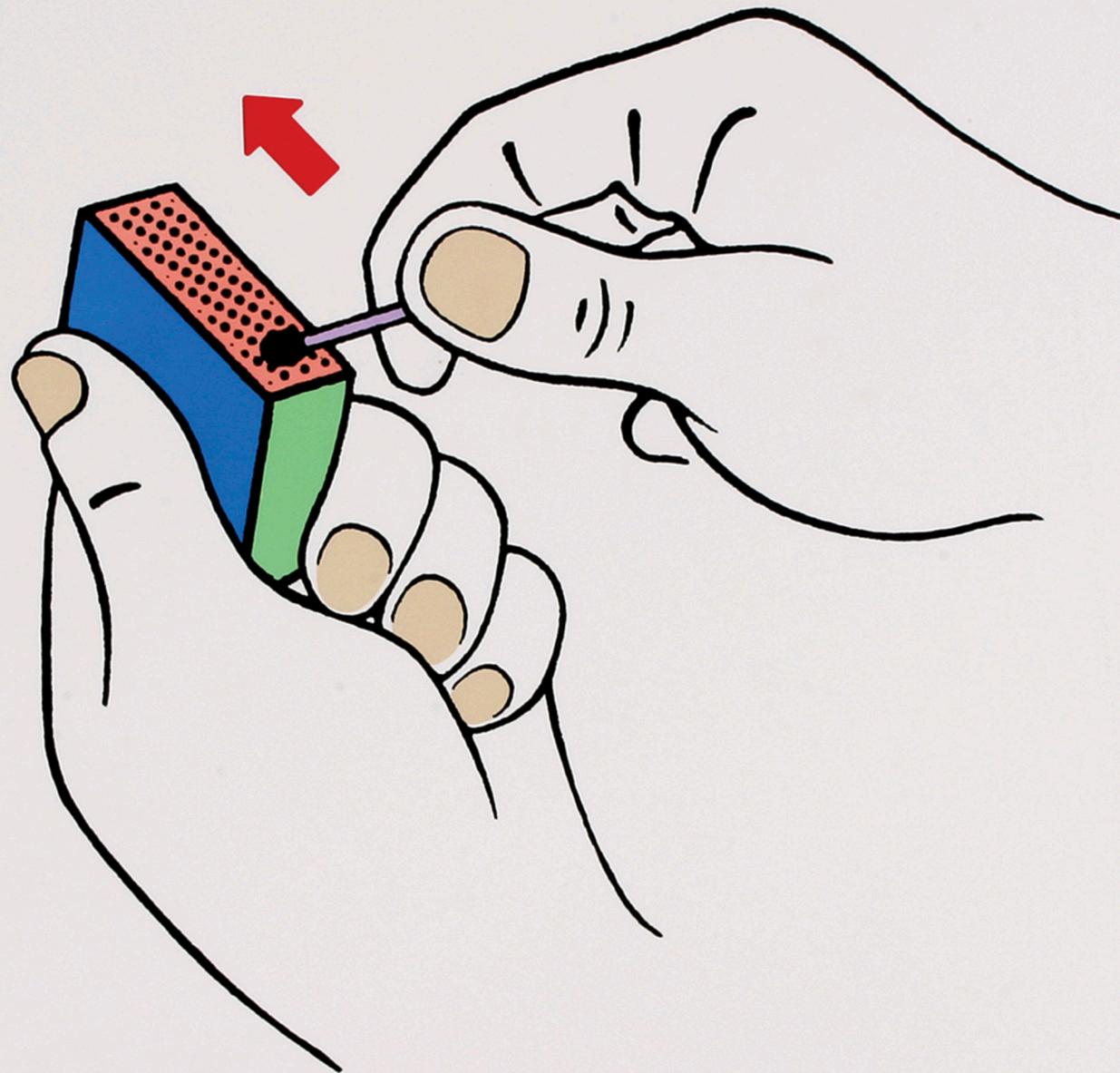
pequenas grandes ações



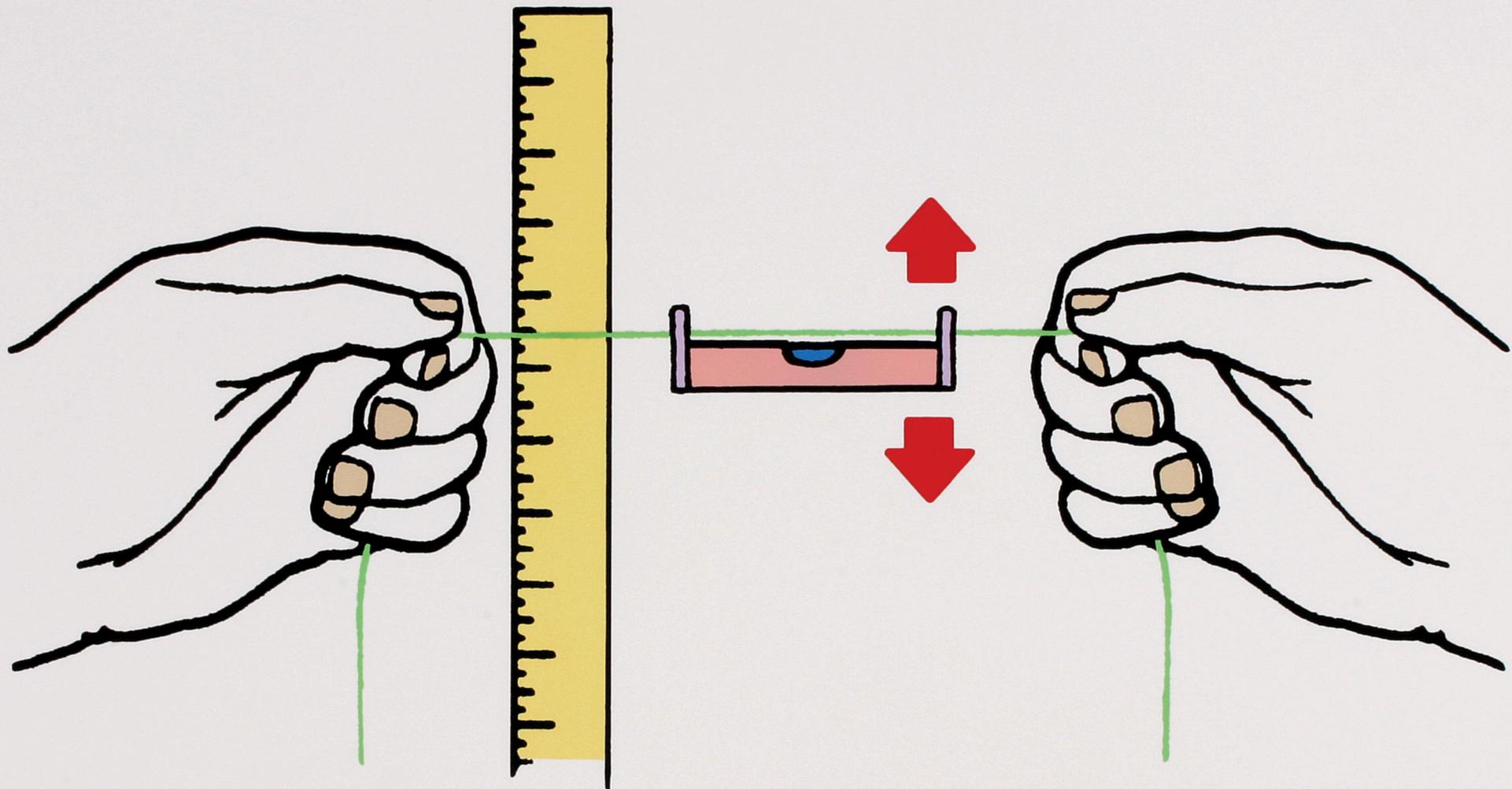
pequenas grandes ações



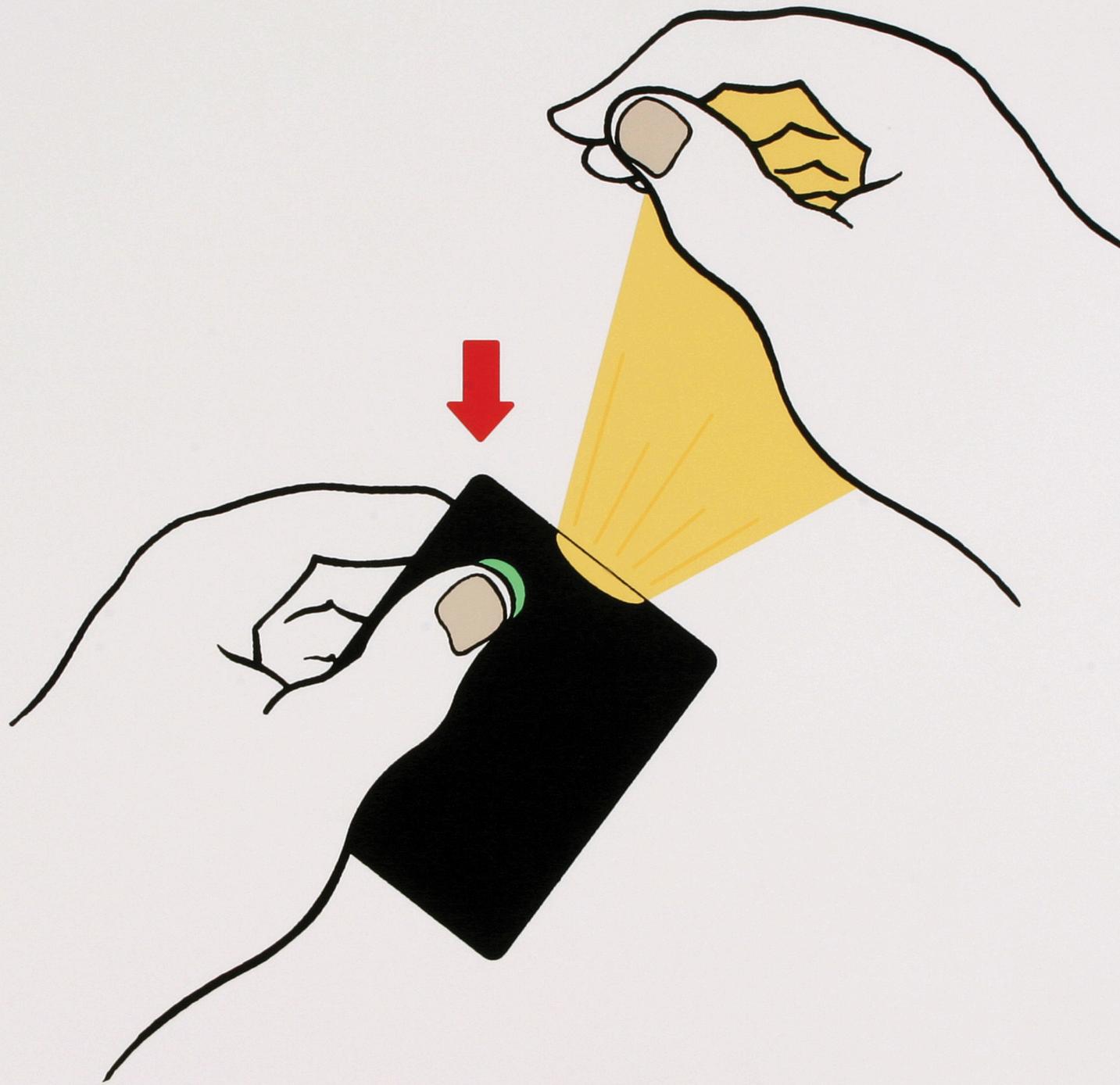
pequenas grandes ações



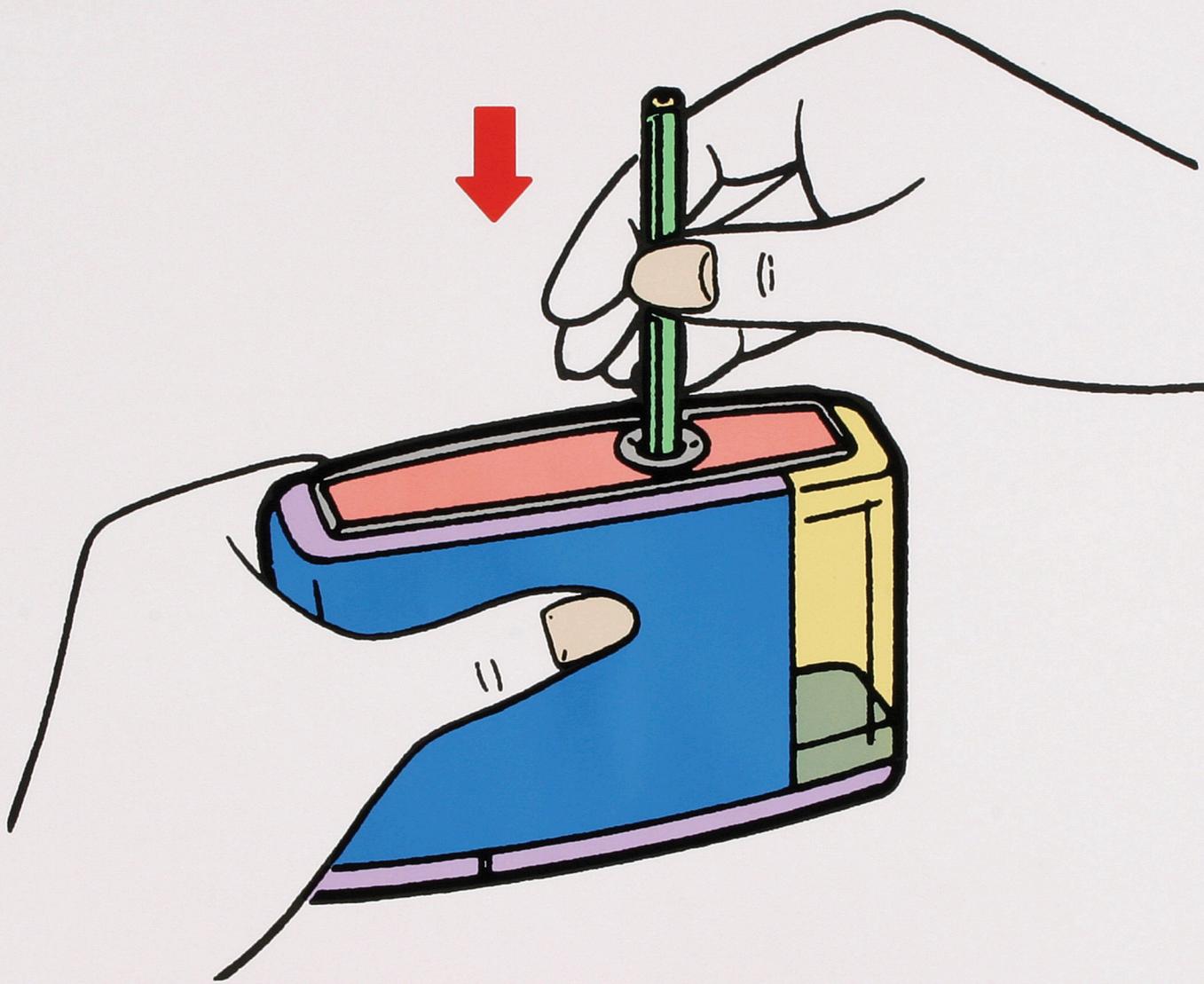
pequenas grandes ações



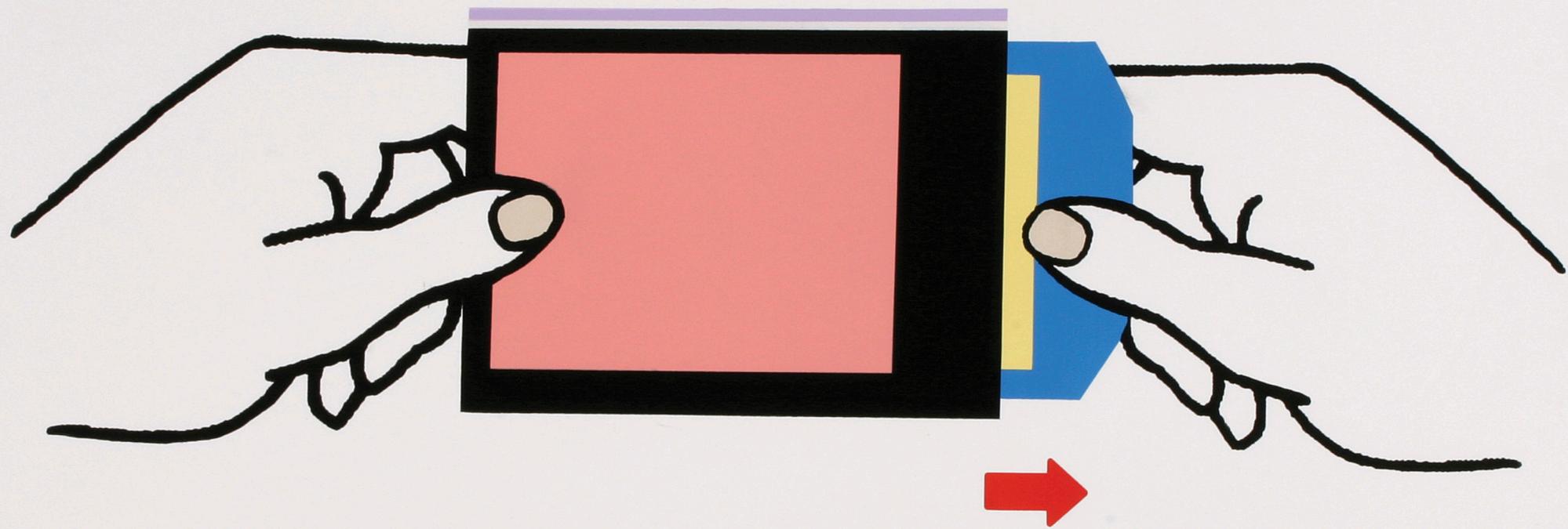
pequenas grandes ações



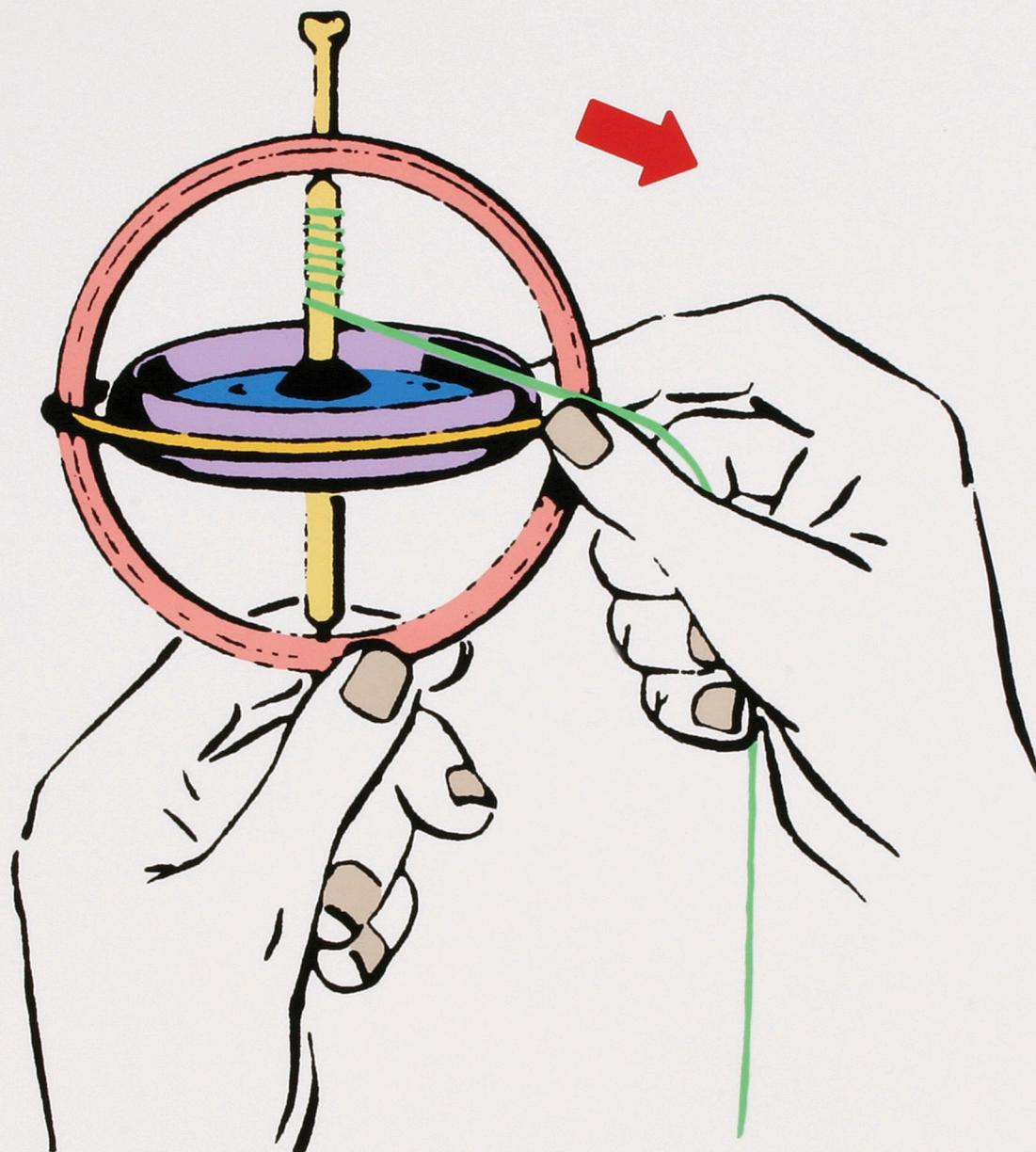
pequenas grandes ações



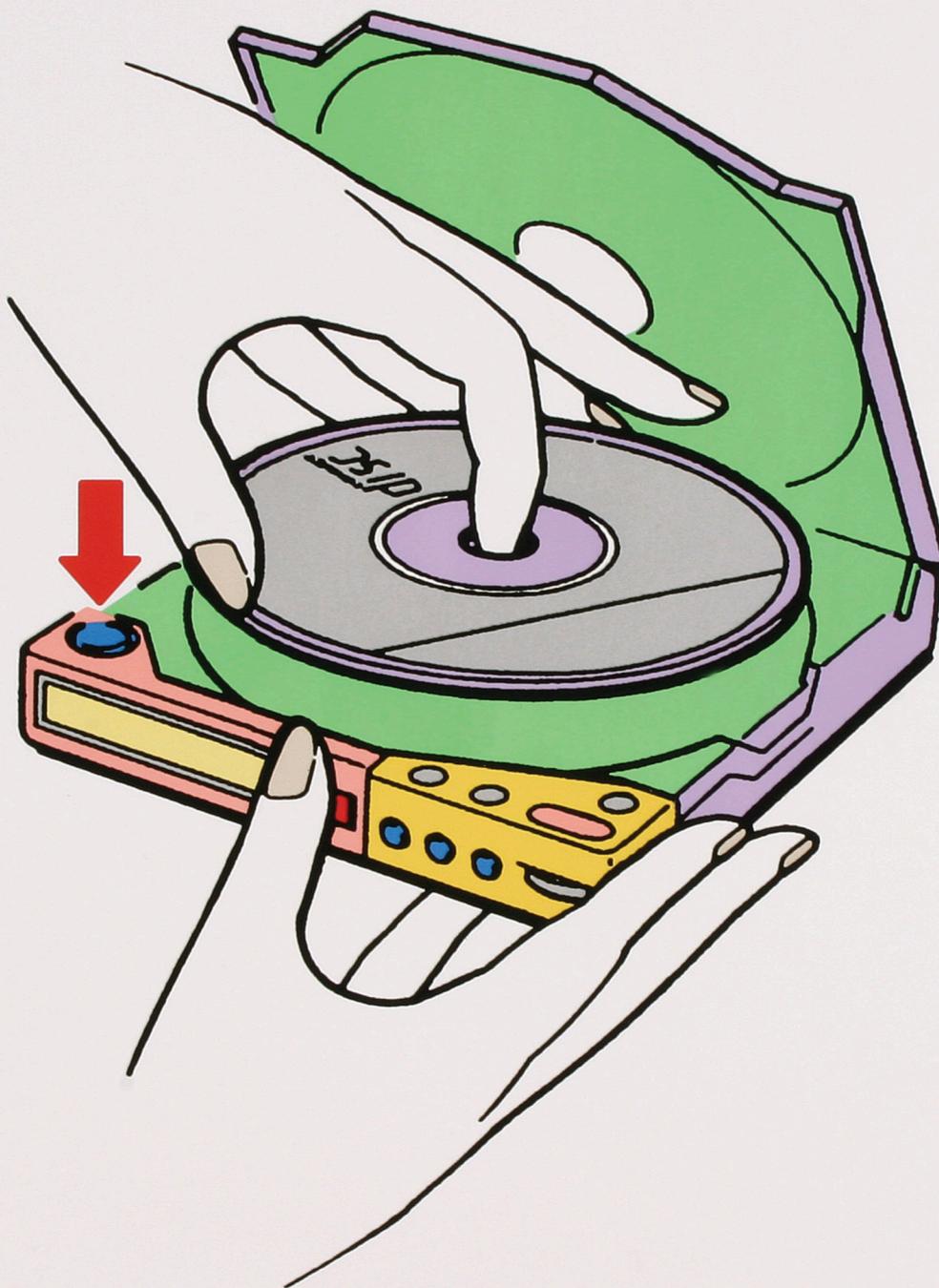
pequenas grandes ações



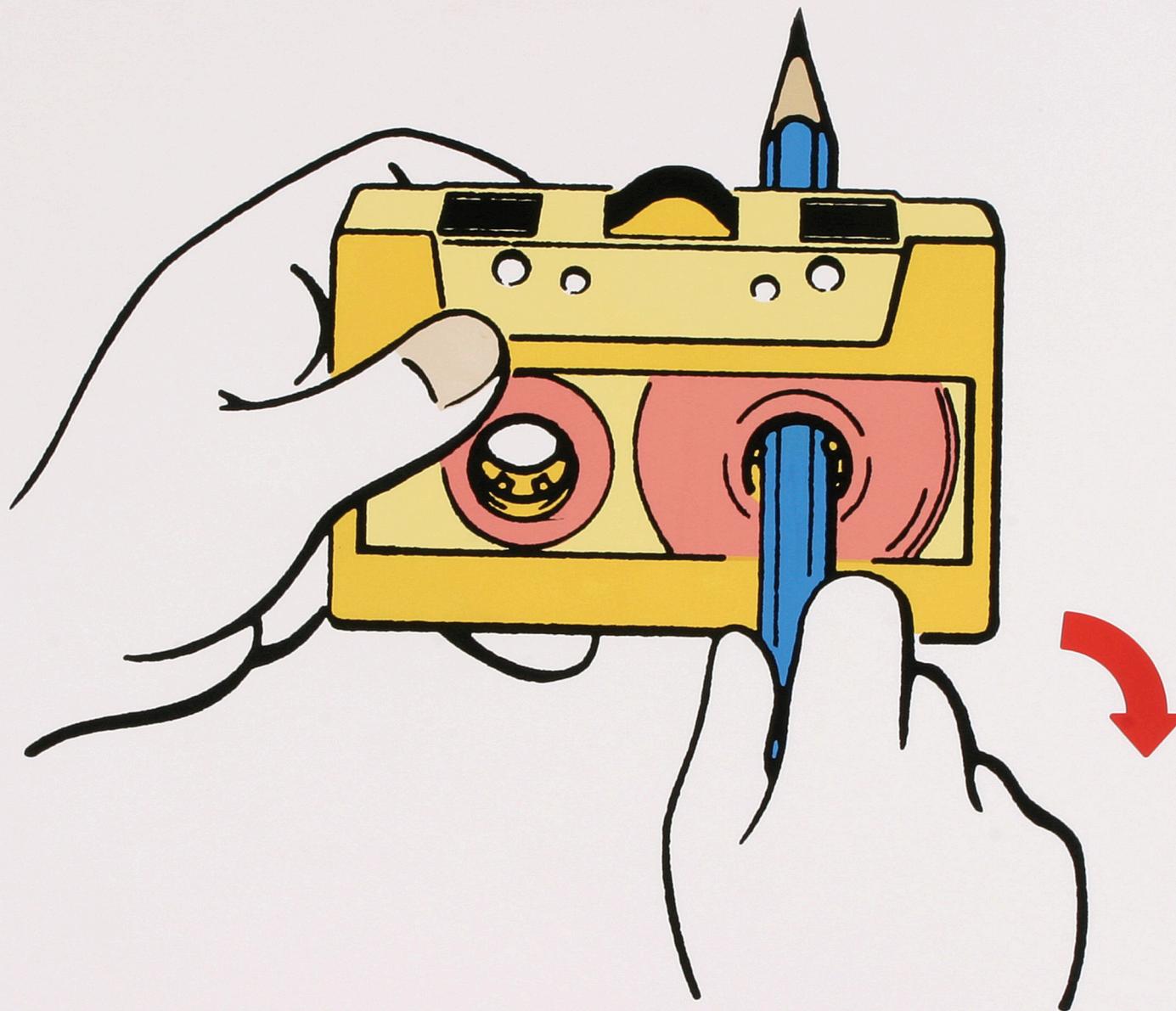
pequenas grandes ações



pequenas grandes ações



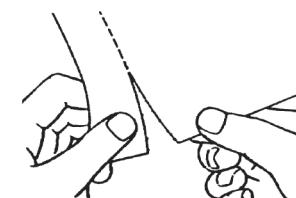
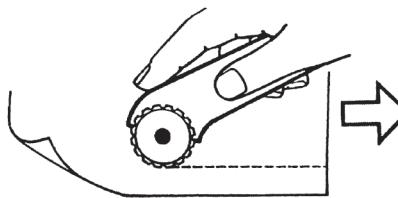
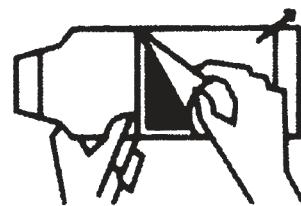
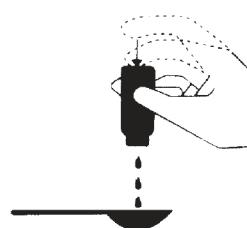
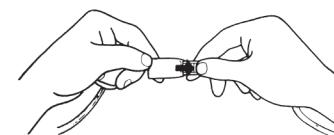
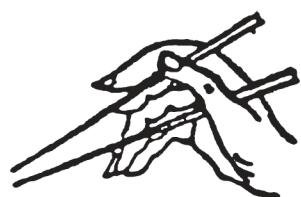
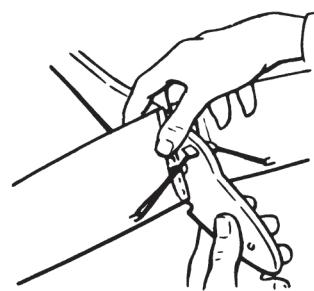
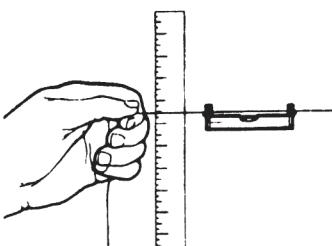
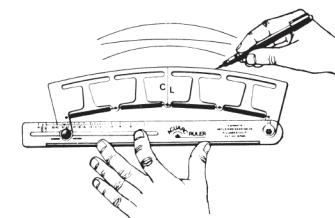
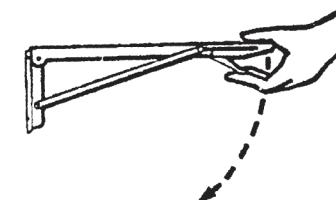
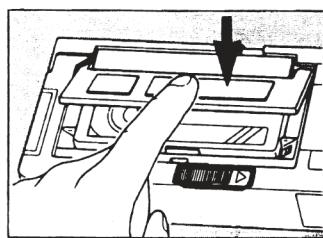
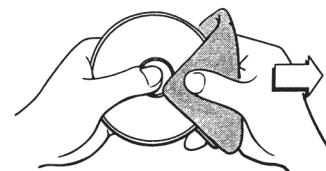
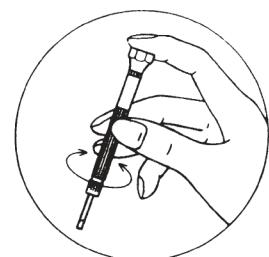
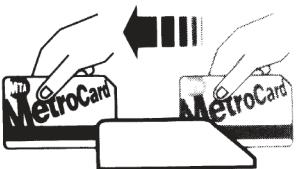
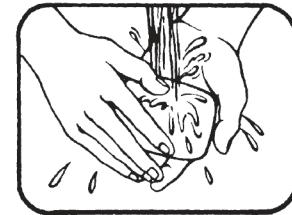
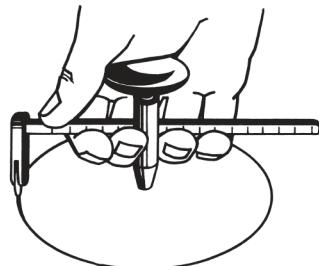
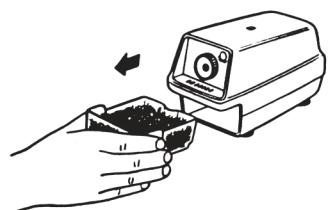
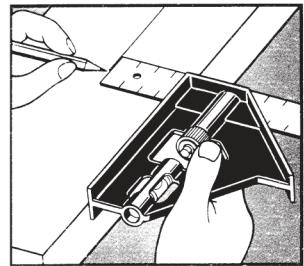
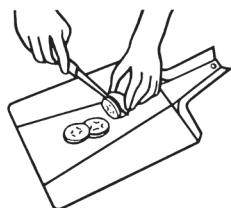
pequenas grandes ações

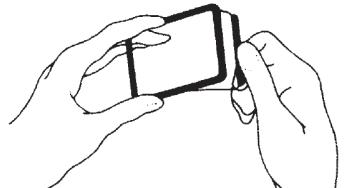
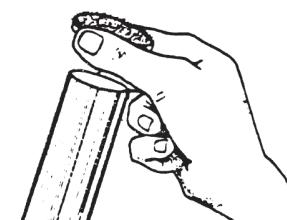
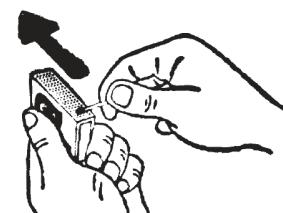
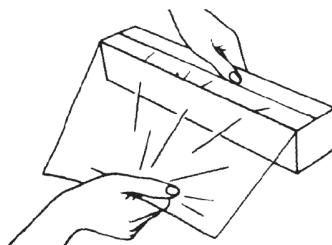
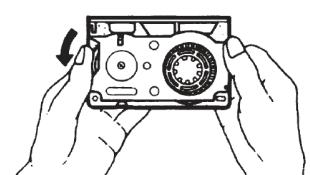
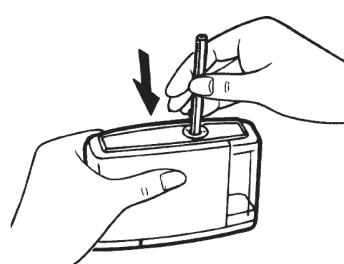
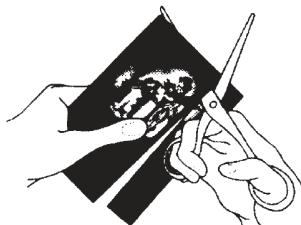
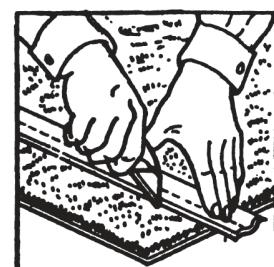
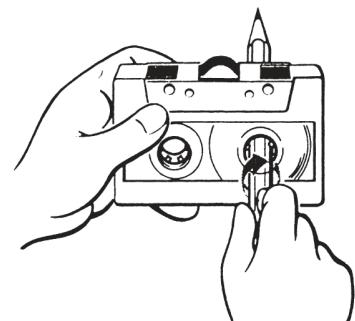
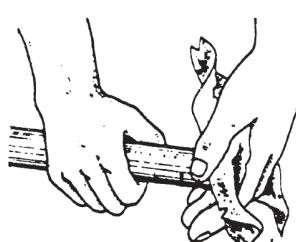
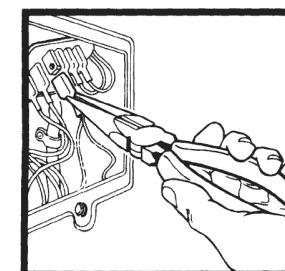
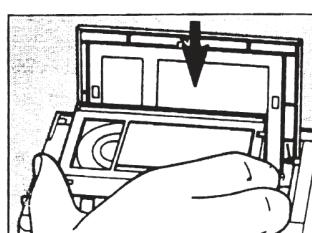
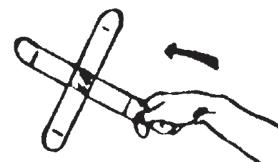
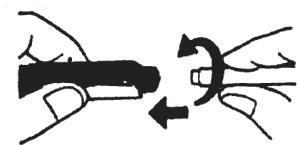
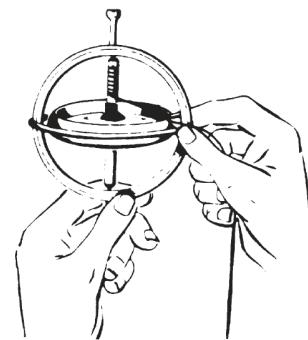
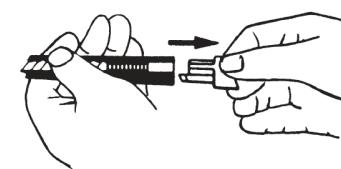
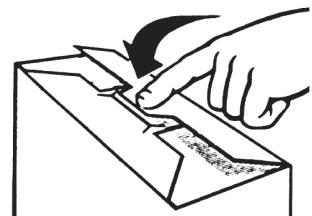
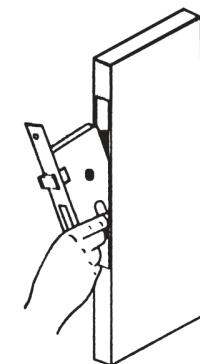
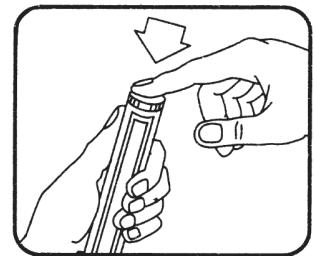


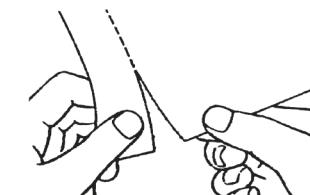
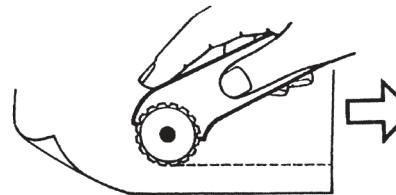
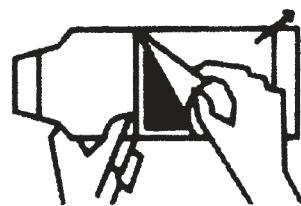
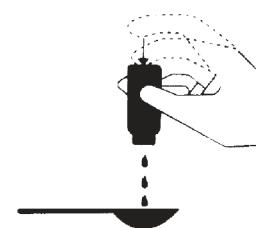
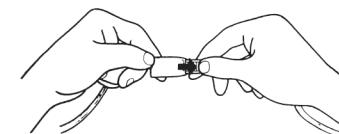
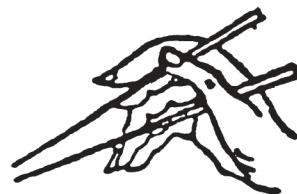
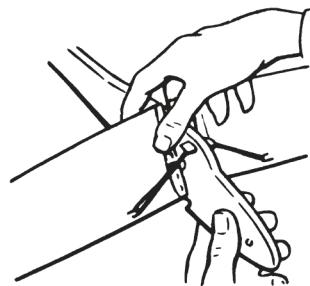
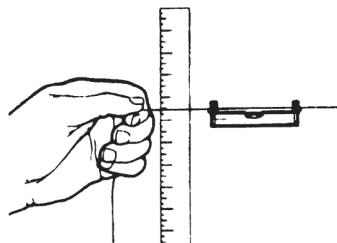
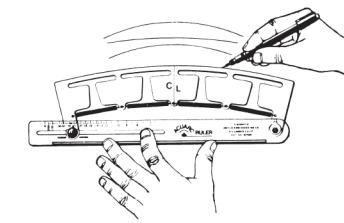
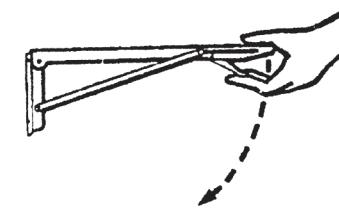
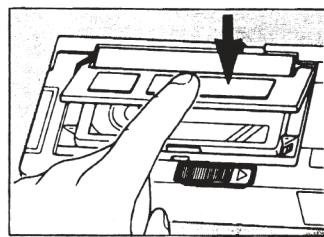
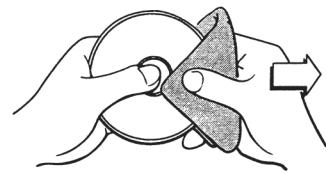
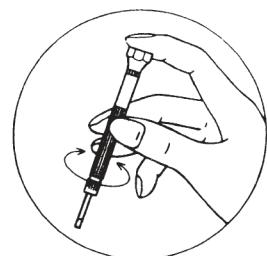
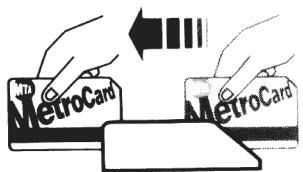
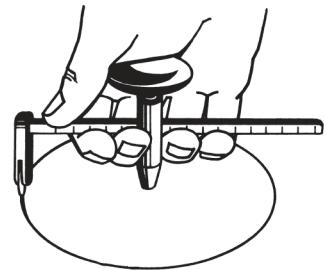
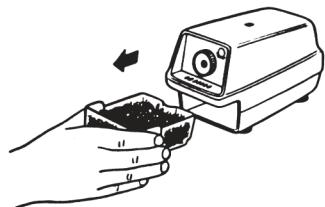
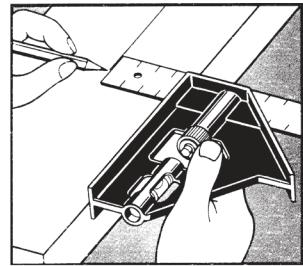
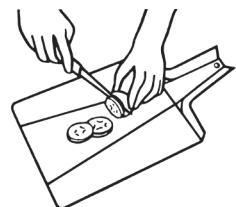
pequenas grandes ações



pequenas grandes ações







Pequenas grandes ações
Guto Lacaz

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars2023.211247>

CAPA

Guto Lacaz, *Pequenas grandes ações*, 2003. Serigrafia a partir de figuras de orientação de uso.
Cortesia do artista.

FIGS. 1-15

Guto Lacaz, *Pequenas grandes ações*, 2003. Serigrafia em 8 cores a partir de figuras de orientação de uso. Cortesia do artista.

O AVIÃO, A AVE, O ANJO: ASAS DO PROGRESSO EM GUIMARÃES ROSA E PAUL KLEE

RHAYSA NOVAKOSKI CARVALHO
GUSTAVO DE CASTRO DA SILVA

THE PLANE, THE BIRD, THE ANGEL:
WINGS OF PROGRESS
IN GUIMARÃES ROSA
AND PAUL KLEE

EL AVIÓN, EL AVE, EL ÁNGEL:
ALAS DEL PROGRESO EN
GUIMARÃES ROSA Y PAUL KLEE

RESUMO

Artigo Inédito
Rhaysa Novakoski Carvalho*

✉ <https://orcid.org/0000-0003-4333-2104>

Gustavo de Castro da Silva**

✉ <https://orcid.org/0000-0001-7126-6947>

*Universidade de
Brasília (UNB), Brasil

**Universidade de
Brasília (UNB), Brasil

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.
ars2023.196308

Com o objetivo de revisitar um marco histórico do modernismo brasileiro sob outro viés e identificar imaginários de progresso presentes em duas obras artísticas, este artigo propõe um diálogo entre arte, literatura, política e história. Ambientando-se no período de construção de Brasília e na experiência dos trabalhadores nesse processo, as peças-chave para elucidação dessas imagens são: o conto “As margens da alegria”, de Guimarães Rosa, e o quadro *Angelus Novus*, de Paul Klee. Como resultado desta análise, a aproximação e a interpretação de diferentes linguagens artísticas apontam uma reflexão sobre as nuances do projeto modernista de desenvolvimento, como também sobre os impactos do progresso em subjetividades e territorialidades.

PALAVRAS-CHAVE Guimarães Rosa; Brasília; Progresso; Arte; Walter Benjamin

ABSTRACT

With the objective of revisiting a historical milestone of Brazilian modernism and identifying imaginaries of progress present in two artistic works, this article proposes a dialogue between art, literature, politics, and history. Set in the construction period of Brasilia and in the workers' experience during this process, the key pieces to elucidate these images are the tale “The Margins of Joy”, by Guimarães Rosa, and the painting *Angelus Novus*, by Paul Klee. As a result of this analysis, the approach and interpretation of different artistic languages point to a reflection on the nuances of the modernist project of development, as well as on the impacts of progress on subjectivities and territorialities.

KEYWORDS

Guimarães Rosa; Brasília; Progress; Art; Walter Benjamin

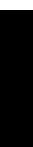
RESUMEN

Con el objetivo de revisitar un marco histórico del modernismo brasileño desde otra perspectiva e identificar imaginarios de progreso presentes en dos obras artísticas, este artículo propone un diálogo entre arte, literatura, política e historia. Ambientándose en el período de construcción de Brasilia y en la experiencia de los trabajadores en este proceso, las piezas clave para elucidar estas imágenes son: el cuento “Las márgenes de la alegría”, de Guimarães Rosa, y el cuadro *Angelus Novus*, de Paul Klee. Como resultado de este análisis, la aproximación y la interpretación de diferentes lenguajes artísticos apuntan a una reflexión sobre las sutilezas del proyecto modernista de desarrollo, así como sobre los impactos del progreso en las subjetividades y las territorialidades.

PALABRAS CLAVE

Guimarães Rosa; Brasilia; Progreso; Arte; Walter Benjamin





INTRODUÇÃO: LEVANTANDO VOO

É possível evocar o passado para se pensar a ideia de futuro. A arte tem empreendido esse feito como forma de auxiliar no entendimento da ideia de progresso e na construção de significações em torno dos deslocamentos de territorialidades e subjetividades ao longo da História. Nesse sentido, o presente artigo propõe uma reflexão sobre os imaginários de progresso que circundam um dos principais projetos da modernidade brasileira no século XX: a construção de Brasília. Essa tarefa é empreendida a partir da aproximação entre as imagens evocadas no conto “As margens da alegria”, de João Guimarães Rosa, e o quadro *Angelus Novus*, de Paul Klee.

Como peças auxiliares no entendimento dessas duas obras, esta proposta de reflexão aciona, também, outras imagens e textos como peças-chave da construção argumentativa. A exemplo das ilustrações de Luís Jardim,¹ presentes no livro *Primeiras estórias*, no qual o conto do escritor mineiro foi publicado pela primeira vez, em 1962, como também do fragmento de texto de Walter Benjamin (1987)

sobre o desenho de Klee e das imagens mentais que o autor sugere em sua pequena interpretação.

O conto de Guimarães Rosa se passa na época em que se erguia a nova capital; quando ela era, ainda, um ensaio do plano modernizador para o país, um não lugar onde o desejo pela realização dos sonhos de liberdade e progresso encontrou-se com uma realidade e um imaginário por vezes contraditórios. Torna-se significativo, dessa maneira, que, após mais de 60 anos desde a sua inauguração, o exercício de “escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 1987, p. 225), efetuado no trabalho de Ribeiro (2008) sobre a construção da cidade, seja evocado no decorrer destas páginas.

As ideias de Ribeiro sobre a noção de progresso são desenvolvidas junto àquelas em que Reinhart Koselleck (2006) aproxima tal conceito ao de tempo histórico e ao debate acerca das temporalidades. Com Dardot e Laval (2016), exploramos as noções de manutenção das subjetividades e as configurações do liberalismo histórico. Por fim, Gaston Bachelard (2002) nos ajuda a pensar a “poética das asas” e o “sonho de voo” como uma dimensão do imaginário ascensional e da dinamicidade, que representa a ousadia da busca e do encontro com o belo.

Nossa metodologia de análise é de cunho interpretativo e crítico, e está baseada na comparação entre as imagens artísticas de Paul Klee e Luís Jardim, assim como na aproximação destas com as imagens literárias presentes no conto de Guimarães Rosa. Visamos, com isso, aceder, abordar e problematizar três imaginários identificados nessas obras: o do avião, o da ave e o do anjo. Trata-se aqui de um fragmento de pesquisas realizadas sobre a presença da dimensão das artes plásticas na literatura e na biografia de Guimarães Rosa, empreendendo um ensaio sobretudo sobre seus aspectos históricos, metodológicos e teóricos.

Nosso percurso de reflexão tem início com o “personagente” que protagoniza a estória de Guimarães Rosa. O narrador nos descreve as experiências do Menino, sempre escrito com “m” maiúsculo, ao embarcar em uma viagem “inventada no feliz” para conhecer onde será construída a cidade “mais levantada do mundo”. O espelho entre a ação do Menino em olhar do avião e visualizar o “chão plano em visão cartográfica”, juntamente com as pistas lançadas ao longo do texto, denotam uma referência de Rosa à construção de Brasília, a capital em forma de aeroplano desenhada no planalto central – e idealizada como marco da modernização e integração nacional no século XX. “No arcabouço desse pássaro-avião,

estariam os próprios poderes do país, acompanhados de seus instrumentais administrativos" (ABDALA Júnior, 2003, p. 93).

No conto, o deslumbramento do Menino tem seu ápice no encontro com um pássaro, o peru, que figurava sua graça "todo em esferas e planos" – assim como o projeto da capital. A imagem quase sagrada do bicho para o Menino passa, então, a mediar o contato da criança com os demais elementos da história, dando a tudo uma graça e um colorido especial. A sensação de alegria e beleza é maximizada pela ação dos adultos ao seu redor, que o enchem de atenção e mimos – o que acusa, ainda, a posição social privilegiada de que a família da história aparenta usufruir. São esses mesmos adultos que ressaltam a grandeza das estruturas que estavam sendo erguidas no meio do cerrado. O estado de alegria do Menino, no entanto, é interrompido com a morte do animal para as refeições do dia seguinte.

Nossa reflexão se orienta, portanto, por três pares de asas: o esboço das asas em construção de uma cidade em formato de avião, que prometia ser a própria materialização de um projeto de desenvolvimento do país; as da ave, o peru, que transporta o menino para um estado sublime de contemplação e alegria, parecendo ser a síntese do clima de euforia e encantamento da época, mas que,

em seguida, desencadeia um choque com uma realidade mórbida que turva as expectativas da criança; e as asas do “anjo da história”, como Benjamin batizou o *Angelus Novus*, um ser alegórico que contempla horrorizado e estático as ruínas deixadas pelo progresso.



O AVIÃO: MATERIALIZAÇÕES DO SONHO MODERNO

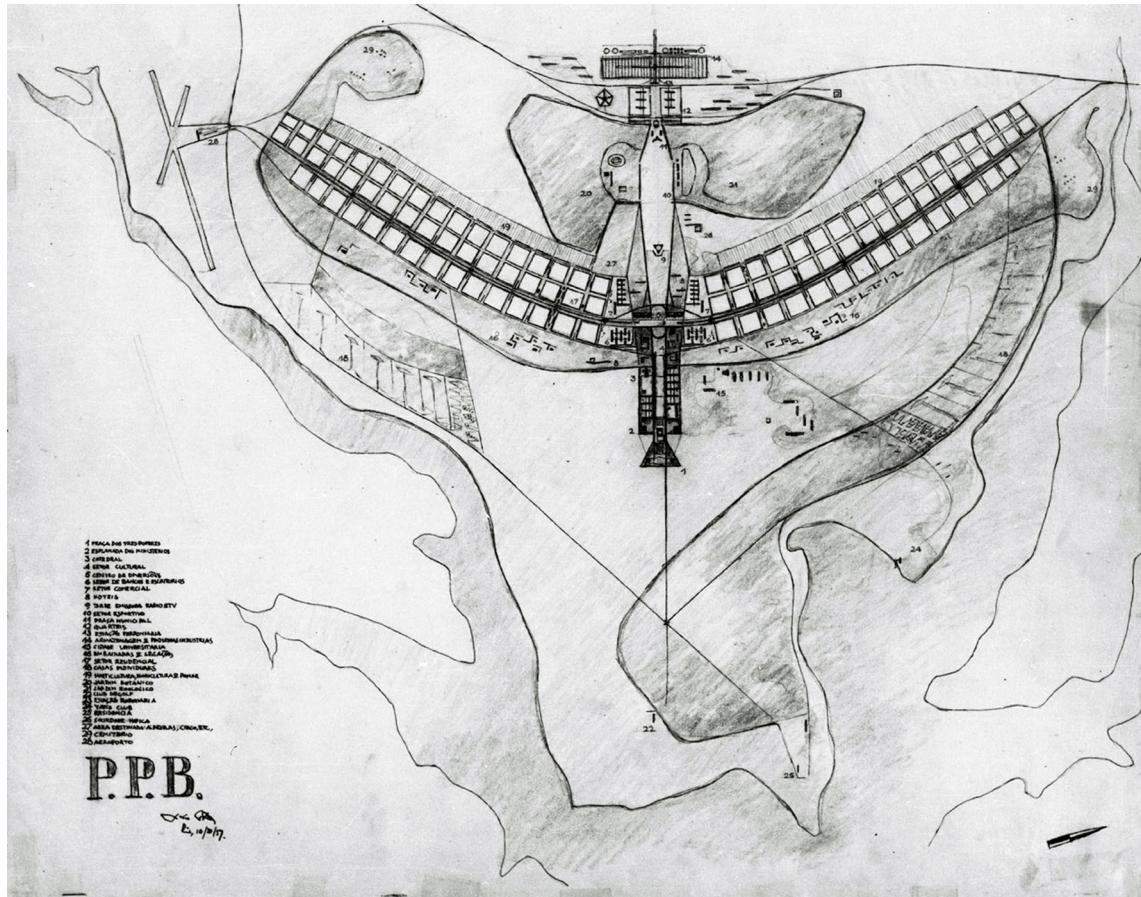
O imaginário de avião está presente desde o início do projeto de construção de Brasília pelos traços de Lúcio Costa. O Plano Piloto foi dividido em “Eixo Monumental”, “Asa Norte” e “Asa Sul”, de modo que as ideias de “avião”, “asas” e “progresso” aparecem imbricadas e associadas desde os esboços que deram origem ao projeto consolidado. Bachelard entende que “o movimento de voo dá imediatamente, numa abstração fulminante, uma imaginação dinâmica perfeita, acabada, total” (BACHELARD, 2002, p. 65). Tal movimento é acentuado na imagem das asas, tecnologia ou recurso que permite o desprendimento corporal da terra e a conquista do ar. Essa “poética das asas” associa-se, por sua vez, àquela outra de “verticalidade”, tão cara ao pensador francês:

Uma *verticalidade* real se apresentará no próprio âmago dos fenômenos psíquicos. Essa verticalidade não é uma vã metáfora; é um princípio de ordem, uma lei de filiação, uma escala ao longo da qual experimentamos os graus de uma sensibilidade especial. Finalmente, a vida da alma, todas as emoções finas e contidas, todas as esperanças, todos os temores, todas as forças morais que envolvem um porvir têm uma *diferencial vertical* em toda acepção matemática do termo. Bergson diz em *La pensée et le mouvant* que a idéia de diferencial leibniziana, ou antes, a idéia de fluxo newtoniana, foi sugerida por uma intuição filosófica da mudança e do movimento. Acreditamos que se pode precisá-la mais e que o eixo vertical bem explorado pode ajudar-nos a determinar a evolução psíquica humana, a diferencial de valorização humana. (...) Formularemos, pois, este primeiro princípio da imaginação ascensional: *de todas as metáforas, as metáforas da altura, da elevação, da profundidade, do abaixamento, da queda, são por excelência metáforas axiomáticas*. Nada as explica, e elas explicam tudo. Mais simplesmente: quando queremos vivê-las, senti-las e sobretudo compará-las, percebemos que elas trazem uma marca essencial e que são mais naturais que todas as outras. (...) A valorização vertical é tão essencial, tão segura, sua supremacia é tão indiscutível, que o espírito não pode esquivar-se a ela depois de tê-la reconhecido uma vez em seu sentido imediato e direto. Não se pode dispensar o eixo vertical para exprimir os valores morais. Quando tivermos compreendido melhor a importância de uma física da poesia e de uma física da moral, chegaremos a esta convicção: toda valorização é verticalização. (BACHELARD, 2002, p. 10-11, grifos nossos)

Em Bachelard, a verticalidade é “um princípio de ordem”, um “axioma”, uma lei de filiação, uma escala ao longo da qual experimentamos os graus de uma sensibilidade especial. A estética do voo é retratada pelas imagens de energia, de leveza e de alegria. A verticalidade do voo, do avião e das asas é evocada aqui, primeiramente, para contextualizar o momento histórico do projeto imagético que dominou o início do período de construção de Brasília e que remonta ao desenho inicial do Plano Piloto, elaborado por Lúcio Costa em meados dos anos 1950 (figura 1).

| Figura 1.

Lúcio Costa, *Plano Piloto de Brasília, 1957*,
Acervo Público do DF, Brasília²



O imaginário das asas, da ascensão, do voo e de uma *verticalidade* é tão evidente que persiste e toma novas formas, inclusive, na materialização desses esboços. Na tese em que discute a arte moderna e o projeto de identidade nacional a partir das fotografias de Marcel Gautherot dos primeiros anos de Brasília, a pesquisadora Heloisa Espada (2011) realiza apontamentos sobre

a monumentalidade das estruturas erguidas e o seu papel na formação ou reforço desses dois pontos. Segundo ela, ao contrário de uma monumentalidade de corpos pesados e “massudos” vista em outras obras da época, as formas da arquitetura sintetizadas nos projetos de Niemeyer exploram os sólidos geométricos e o acabamento liso e homogêneo, de forma a transmitir um ideal de grandeza, contemplação e pureza, traduzido em uma atmosfera flutuante, etérea e solar.

Vemos que essas mesmas imagens surgem no conto “As margens da alegria”, de Guimarães Rosa, em que Brasília aparece novamente associada a uma perspectiva ascensional e aérea, própria de uma “aprendizagem” ou “iniciação”, como destaca a esse respeito Benedito Nunes:

Na primeira das *Primeras estórias*, “As Margens da Alegria”, aparece um menino, que Menino se chama, dotado de uma sabedoria infusa que se vai manifestando, passo a passo, por degraus de iniciação, estágios de uma aprendizagem (o menino viaja), a começar de cima para baixo, da quietude dos ares durante a viagem de avião, onde nada altera a proximidade da alma, satisfeita consigo mesma, às primeiras desilusões da vida terrena no lugar onde se erguerá a grande Cidade. (NUNES, 2013, p. 58-59).

Amigo de Juscelino Kubitschek desde a década de 1930 e chefe de Divisão de Fronteiras do Itamaraty, Guimarães Rosa visitou Brasília ainda nos primeiros dias de dezembro de 1956: “Andei viajando, fui ao sertão, fui até ao Planalto goiano, ver o chapadão formoso onde começam a fazer a nova Capital” (DANTAS, 1975, p. 53), escreveu em carta a Paulo Dantas. Nesta viagem, ele foi ao Catetinho, palácio de madeira construído em 10 dias para servir de central de operações do sonho de Kubitschek. Ali, ele foi apresentado à documentação fotográfica do local e ao projeto de duas grandes obras recém-iniciadas: o Palácio do Planalto e o Brasília Palace Hotel. Depois, Rosa seguiu de jipe para conhecer o serviço de terraplenagem, a abertura de estradas, a chegada das grandes vigas e colunas, o carregamento de materiais e as fundações do futuro Palácio Presidencial, a Capela e o Hotel.

Rosa voltaria à capital em construção outras vezes, e essas experiências marcariam sua literatura. Escrita em julho de 1961 para o jornal *O Globo* e publicado no livro *Primeiras estórias* em 1962, a pequena fábula “As margens da alegria” inicia-se com a apresentação de um clima de imensa felicidade, na ocasião da viagem do Menino ao local onde se levantava a atual capital do país (cf. COSTA, 2006). No conto de Guimarães Rosa, o avião é sugerido

em meio a referências à capital, com descrições do que seria o lugar antes e durante o início da construção: “A grande cidade apenas começava a fazer-se, num semi-ermo, no chapadão: a mágica monotonia, os diluídos ares” (ROSA, 2001, p. 50).

Brasília começou a ser levantada, de fato, nos primeiros meses de 1957 e foi inaugurada no dia 21 de abril de 1960, como cumprimento da promessa de campanha do então presidente Juscelino Kubitscheck (cf. RIBEIRO, 2008). As expectativas, sonhos e desejos do Menino no início do conto encontram correspondência com as expectativas que envolveram a criação da nova capital, dentro de uma lógica de progresso e modernização evocada com certa urgência, como já determinava o slogan “50 anos em 5”, marca do governo de Kubitscheck e seu plano de metas.

Nesse sentido, a construção da cidade consistia em uma síntese da ideia de progresso que, conforme discute Koselleck (2006), implicou, de fato, uma aceleração do tempo a fim de se alcançar um futuro desconhecido, mas que prometia um horizonte de esperança de um país melhor e mais desenvolvido economicamente.

No estudo em que discute a formação da cultura brasileira a partir do conto de Guimarães Rosa, Abdala Júnior afirma que Brasília “seria a materialização de um desejo de uma nova

realidade preso à visão racional e sistemática do modernismo” (ABDALA Júnior, 2003, p. 94). Por outro lado, Ribeiro lembra que o plano de integração nacional era um projeto antigo, finalmente colocado em prática dentro de um contexto político e econômico de intensa industrialização do país e de embates entre uma ala “nacionalista” e “anti-imperialista”, à qual se filiava Kubitscheck, e outra ala “entreguista” e “conservadora”. Ambas, no entanto, estavam engajadas em atender aos anseios de integração nacional e interiorização que, de acordo com Ribeiro, nada mais é do que a aplicação de uma “lógica penetração do capitalismo, no sentido de transformar terras ‘improdutivas’ em valores econômicos de mercado” (RIBEIRO, 2008, p. 33).

O otimismo ligado ao projeto da cidade é evocado no conto de Rosa por meio de expressões como “a grande cidade”, “em caso de sonho”, “novo senso de esperança”, “avião: o bom brinquedo trabalhoso”, “as novas tantas coisas”, entre outras. De fato, todas essas imagens literárias encontram correspondência com o que veio a se tornar, plasticamente, a cidade. Espada (2011) lembra que diversas áreas dos saberes e práticas artísticas foram também mobilizadas em torno dessa atmosfera, como é o caso do próprio Gautherot, contratado para fotografar a cidade e, assim, contribuir para

as narrativas idealizadoras que circundavam Brasília e a nova era de modernidade por vir.

Nesse sentido, durante a primeira parte da história, o Menino é tomado por uma série de sensações – possíveis, vale ressaltar, graças a uma clara posição social privilegiada, já que viajavam em avião que “era da Companhia, especial, de quatro lugares” (ROSA, 2001, p. 49). A gênese de uma cidade exuberante e parte de uma natureza ainda preservada fazem a criança viver, mesmo sem entender muito, a promessa do progresso: o paraíso da modernidade enche seus pequenos olhos.

As expectativas otimistas do Menino aproximam a história do que Dardote Laval (2016) sugerem sobre as novas formas de apropriação de corpos engendrada por meio do liberalismo e do neoliberalismo. Ao se referirem ao sujeito produtivo, ao indivíduo social, eles lembram que o poder essencialmente produtivo inaugurado com o advento da sociedade industrial se configurou de tal forma a transformar uma economia política em fiadora de uma psicologia científica que atendesse a seus interesses. Surge então uma psicofisiologia das sensações, em que o homem é governado pelo prazer e pelas dores. O âmbito de dominação e controle dessa nova forma de poder é o da manutenção de subjetividades, a fim de alcançar uma ideia de felicidade não só individual como também coletiva.

Relacionando-se a isso, uma interpretação possível para a parte inicial da história é a de que o Menino, “alegre de rir para si”, seduzido pelo conforto durante todo o trajeto até o local da cidade, é envolvido nessa perspectiva de manutenção de sensações, própria de um *status* econômico e político de elite.

Mais do que um *status*, a narrativa rosiana descreve uma ambiência de sonho que encontra correspondência com o espírito em torno da construção de Brasília. A cidade síntese da inauguração da modernidade já começava a nascer envolta no que Espada (2011) descreveu como uma junção entre argumentos econômicos e técnicos com relatos míticos e, por vezes, místicos, que, como vimos, são transferidos para os monumentos arquitetônicos que mais representam a cidade e sua áurea de ascensão.

A AVE: DA FABULOSA ALEGRIA AO MILIGRAMA DE MORTE

Senhor! Quando avistou o peru, no centro do terreiro, entre a casa e as árvores da mata. O peru, imperial, dava-lhe as costas, para receber sua admiração. Estalara a cauda, e se entufou, fazendo roda: o rapar das asas no chão – brusco, rijo, – se proclamara. Grugulejou, sacudindo o abotoado grosso de bagas rubras; e a cabeça possuía laivos de um azul-claro, raro,

de céu e sanhaços; e ele, completo, torneado, redondoso, *todo em esferas e planos*, com reflexos de verdes metais em azul-e-preto – *o peru para sempre*. *Belo, belo!* Tinha qualquer coisa de calor, poder e flor, um transbordamento. Sua ríspida grandeza tonitruante. Sua colorida empáfia. *Satisfazia os olhos*, era de se tanger trombeta. Colérico, encachiado, andando, gruziou outro gluglo. *O Menino riu com todo o coração*. (ROSA, 2001, p. 51, grifos nossos)

Como mostra esse fragmento do conto, o estado de alegria do Menino é maximizado no encontro com o peru, o segundo par de asas a conduzir a reflexão proposta aqui. Na descrição do animal, imbuída na contemplação da beleza vista pelo “personagente”, há uma sobreposição entre a ave e o projeto de aeroplano que se erguia. Ambos são belos e alados, mas presos ao chão, incapazes de alçar voo. A não ser na imaginação de um menino ou de um grupo de idealizadores. A frase “todo em esferas e planos” serviria tanto para a cidade quanto para o bicho, cujas formas circulares,³ arqueadas e planas, tão características de Brasília, são aproximadas do peru, em um momento de fascínio do Menino. A arquitetura da capital, entendida como uma expressão visual de arte, é construída para a contemplação, e tal condição é reproduzida em fotografias da cidade (cf. ESPADA, 2011). Essa atitude contemplativa é visualizada também na cena do encontro com o peru.

A beleza da ave, ou do projeto urbano, resulta em alegria e passa a mediar o olhar da criança para todas as outras paisagens. Como forma de mostrar a repetição “em íntimo” do nome de cada coisa, após o encontro com o peru, o narrador começa a listar tudo o que o Menino enxerga durante o passeio. São enumerados pássaros, plantas, animais, paisagens, tudo aquilo que fazia parte de um ambiente natural, e não a construção de cimento armado que se erguia. As descrições são sempre acompanhadas por adjetivos que elevam tudo a um patamar quase sagrado.

É a partir desse cenário literário que podemos destacar a observação realizada por Abdala Júnior sobre a relativização da áurea de sonho em torno do projeto de construção de Brasília. Para o autor, “o otimismo de Guimarães é relativo e parece desconfiar desse projeto, que parece afeito à circunscrição de perspectivas ingênuas, como a do menino” (ABDALA Júnior, 2003, p. 94). Assim, durante as singelas descrições, pequenas quebras de expectativas ocorrem, realizadas sempre por adultos, como nos casos em que o tio fala da “imundície de perdizes” ou no almoço alvorocado e turbulento com os engenheiros.

Os “presságios” se concretizam e o ingênuo estado de alegria é bruscamente interrompido com a morte do animal para as festas

do dia seguinte. “O Menino recebia em si um miligrama de morte” (ROSA, 2001, p. 53) e a ambiência de sonho associada àquele território em transformação é abalada. Logo após a notícia, levam-no a um novo passeio. Desta vez, para onde já havia começado de fato a construção da capital. “Vamos aonde a grande cidade vai ser, o lago...” (ROSA, 2001, p. 53). Nesta última imagem: a cidade é associada às águas de um lago ou espaço que ainda não se formou. A cidade é, naquele instante, em seu imaginário, um porvir líquido.

A visão do Menino, contaminada pelo luto e pelo choque de realidade, advindos da morte do animal, apreende agora outras formas e paisagens. Em uma “renúncia à curiosidade” os adjetivos que aparecem também são outros: “aquele doer”, “dó”, “desgosto”, “engano”. Ele está imerso em “circunstristeza”. O Menino se descontentava ainda mais com o que lhe mostravam: “Homens no trabalho de terraplanagem, os caminhões de cascalho, as vagas árvores, um ribeirão de águas cinzentas, o velame-do-campo apenas uma planta desbotada, o encantamento morto e sem pássaros, o ar cheio de poeira” (ROSA, 2001, p. 53). O protagonista descobre que para se construir a “grande cidade” era preciso remover do local a beleza que ele admirou outrora. Tal descoberta insere-se nos “degraus de iniciação, estágios de uma aprendizagem” a que se referiu Nunes (2013, p. 58).

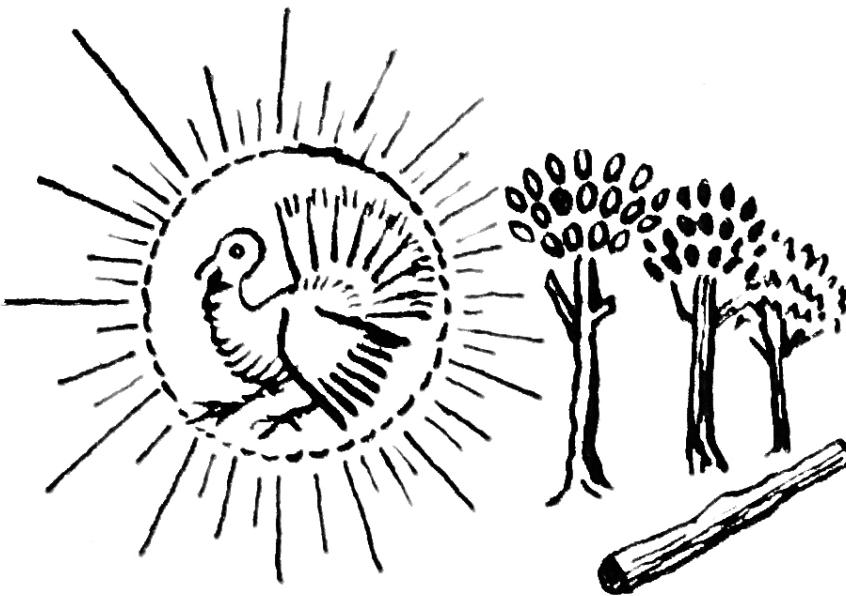


Figura 2.

Luís Jardim, Ilustração da capa de *Primeiras estórias*, 1962.

No processo de edição do livro, Guimarães Rosa fez questão de que cada história tivesse ilustrações específicas. Ele sentou-se ao lado de Luís Jardim para pensar as imagens. Durante tardes inteiras, ambos ficaram a debater e desenhar as ilustrações dos contos de *Primeiras estórias*. O desenho associado ao conto aqui analisado também está na capa do livro e sinaliza a ideia anterior. Nos traços de Luís Jardim (figura 2), o peru é visto dentro de um sol luminoso.

O animal é envolto em uma aura semelhante àquela visualizada em representações de santos. A luz e o sol no pássaro são um sinal de transcendência e de espiritualidade. O desenho

pode ser visto, também, como metáfora de contemplação do divino (aos olhos do Menino), justaposta à ideia de interrupção do ciclo da vida para dar lugar ao Plano Piloto. “O oásis também é construído destruindo o diverso” (ABDALA Júnior, 2003, p. 96), para a tristeza do pequeno protagonista. Ao lado do animal, três árvores enfileiradas em uma ordem de tamanho decrescente, além de uma quarta árvore derrubada na frente, na diagonal, que indica a presença humana e, como veremos, a associação possível das ideias de ruína e de progresso.

Dessa maneira, recaía sobre o Menino o vislumbre do outro lado dos ideais positivistas, ele “descobria o possível de outras adversidades, no mundo maquinal, de hostil espaço; e que entre o contentamento e a desilusão, na balança infidelíssima, quase nada medeia” (ROSA, 2001, p. 53). Entre traços e palavras, a construção narrativa de Rosa aponta a noção de que o progresso não é um ato limpo, descolado das consequências e benéfico a todos os envolvidos. Não há mediação, como diz o trecho citado, entre o contentamento e a desilusão. São as duas faces inseparáveis do modelo de desenvolvimento que se aplicava naquele momento.

■ O ANJO: RUÍNAS DO PROGRESSO

A partir da desilusão do Menino, ocasionado pelo “desaparecimento no espaço” da ave tão querida, recorremos ao terceiro e último par de asas a guiar nossa reflexão. *Angelus Novus* (figura 3) é uma ilustração criada pelo artista Paul Klee em 1920. O filósofo e crítico literário Walter Benjamin foi o detentor do desenho por alguns anos, e escreveu sobre ele:

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido ao passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. *Essa tempestade é o que chamamos de progresso.* (BENJAMIN, 1987, p. 226, grifos nossos)



Figura 3.

Paul Klee, *Angelus Novus*, 1920.
Óleo e aquarela sobre papel, 31,8 x 24,2 cm.
Coleção: The Israel Museum, Jerusalém.⁴

Entre as muitas leituras possíveis da imagem, podemos refletir sobre a questão da ideia de progresso como um processo histórico que deixa rastros catastróficos em seu caminho. Pensando com Koselleck (2006), quando se fala em progresso evoca-se uma temporalidade voltada para o futuro. Aqueles que buscam o desenvolvimento olham para o futuro com otimismo e lançam mão de imagens para direcionar também o nosso olhar, assim como o Menino, que se deslumbra com a grande cidade sendo levantada e com as paisagens inicialmente mostradas a ele. O anjo de Klee, interpretado por Benjamin, faz o movimento contrário. Ele olha para o passado e se depara, então, com ruínas. Os ventos que sopram e o imobilizam vêm do paraíso, indicando que a promessa de progresso é alcançar esse paraíso, no horizonte do futuro, mas ignorando os “derrotados” que foram deixados para trás.

No texto em que escreve o anúncio da revista *Angelus Novus*, Benjamin (2012) fala de uma lenda talmúdica sobre a criação de novos anjos. Ele diz que a cada momento são sempre novas legiões “infinitas” a serem criadas, com o objetivo de entoarem hinos diante da presença de Deus. Logo após as canções, os seres celestiais deixam de existir e se “dissolvem no nada” (BENJAMIN, 2012, p. 46). A aproximação da figura do anjo com a do peru que aparece no conto

rosiano é sugestiva. Assim, a existência da ave se confunde com a dos seres celestiais descritos na lenda, uma vez que o peru é criado para uma finalidade específica que culmina na dissolução da sua própria vida: “O seu desaparecer no espaço” (ROSA, 2001, p. 52). Seja como alegoria do projeto da capital, seja como metáfora para a condensação das sensações experimentadas pelo Menino em um sistema de poder que se orquestrava naquele momento e naquela época, o peru aparece de forma breve, cumpre a finalidade narrativa de maximizar o olhar contemplativo da criança e, logo após, morre.

A metáfora construída aqui pode ser aproximada, também, às asas do avião. Mas, nesse caso, as legiões de anjos se confundem com os trabalhadores que ergueram as estruturas da capital. De acordo com Ribeiro (2008), mais de 60 mil operários foram responsáveis pela construção de Brasília, homens que viveram uma rotina de trabalho exaustiva, dormindo em alojamentos coletivos montados em grandes acampamentos. Durante anos enfrentaram a hostilidade do deserto tropical: as secas e as monções, a lama, o isolamento, os animais. Esses homens se enquadravam, sobretudo, num tipo específico de perfil: jovens, com boa saúde e sem família (ou com família distanciada).

O que levou tantas pessoas a abandonarem seus lares e cidades para fazer parte do projeto de construção da capital? Os motivos são muitos. Ribeiro levanta alguns deles, que são pertinentes para pensar a problemática desenvolvida aqui. Além da promessa de trabalho e bom pagamento, havia ainda a disseminação do discurso da integração e desenvolvimento nacional, que contava com o Estado como “amplo divulgador dessas formulações e o Presidente da República o seu maior arauto” (RIBEIRO, 2008, p. 45). Os trabalhadores eram convocados a fazer parte desse movimento. Ribeiro chega a destacar a persistência desses discursos nos chamados “pioneiros”, ao apresentar as declarações de muitos trabalhadores. Entre eles um pedreiro e um comerciante:

- Brasília provou a capacidade do nosso povo, a capacidade do nosso povo de realizar uma obra, uma obra... inclusive no prazo que foi realizada, né, com uma técnica nossa, com a nossa tecnologia sem importar tecnologia de fora, né, uma obra monumental daquela, construída *com gente passando fome*.

- Todo mundo tinha um grande entusiasmo. Achava-se realmente que tava *participando de uma grande coisa* e que de fato era. Vamo dizer, imprantar a capital do país aqui nesse pranalto central que num existia nada anteriormente, era uma coisa arrojada. (RIBEIRO, 2008, p. 46, grifos nossos)

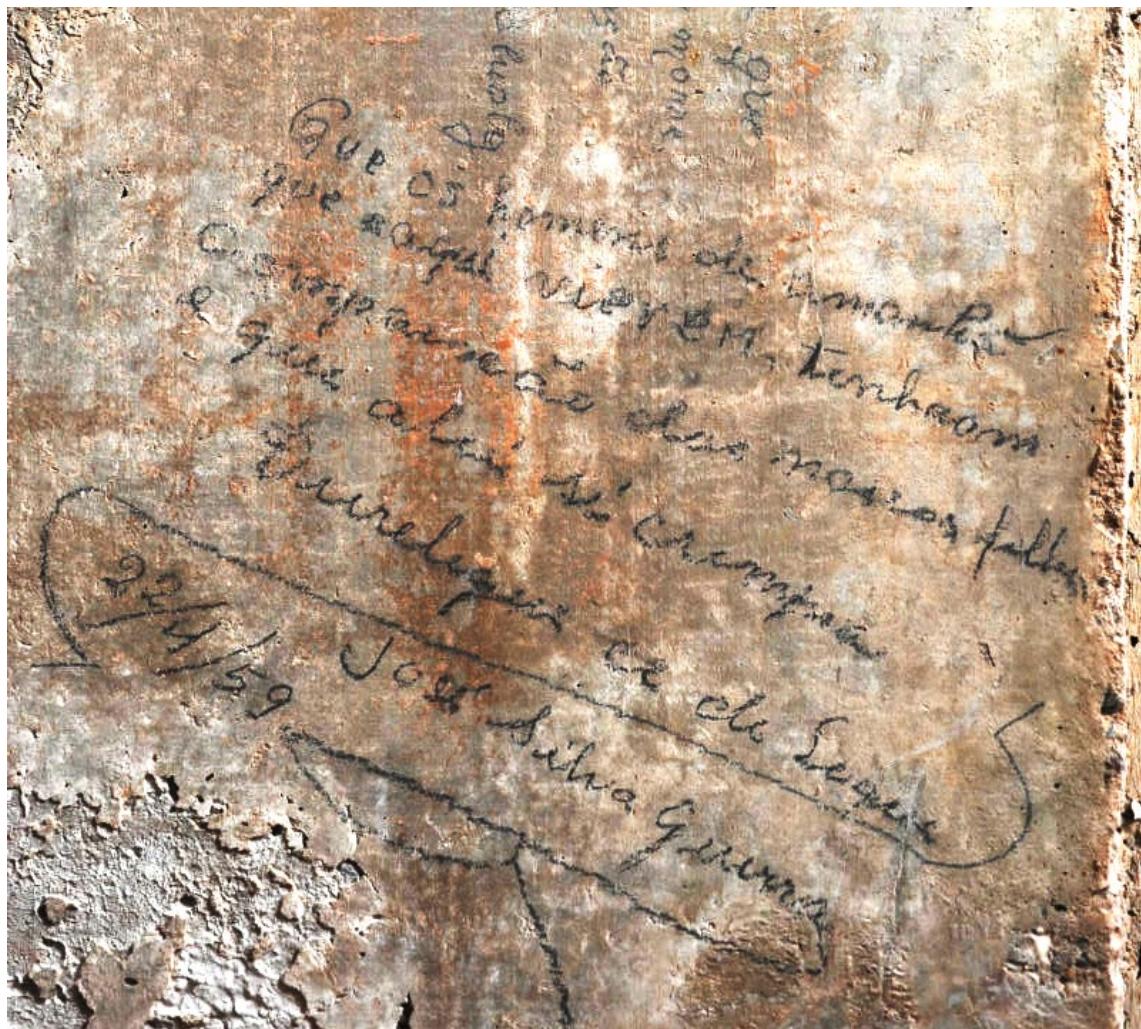
Como evidenciado nos grifos, as falas mostram a repetição de um discurso muito difundido na época, e que ecoa até os dias atuais. São sintomas pungentes dos efeitos de um Estado que atuou ativamente no processo de manutenção de subjetividades, a fim de tornar o povo participante do projeto de abertura econômica que traria “desenvolvimento” para o país e integraria populações mais distantes territorialmente.

Em consonância com os pontos levantados em Dardot e Laval (2016), mesmo com uma certa organização de classe, já é possível notar a atuação de um governo sobre as vontades individuais de milhares de pessoas que, acreditando em melhorias a curto prazo (com os altos salários prometidos) e a longo prazo (com o desenvolvimento que a capital interiorizada acarretaria para todo o país), aderem ao projeto e ao discurso empreendido em favor do plano político de modernização da economia brasileira e de um imaginário de progresso.

Dentro de uma rotina de alta exploração de sua mão de obra, era comum aos trabalhadores se agarrarem à ideia de esperança, atrelada à cidade que ajudavam a erguer. Como na descrição do anjo da história, essa esperança estava depositada em uma noção de futuro e de progresso ainda a ser alcançada. Exemplo disso são as

inscrições achadas após a remoção de uma das paredes do Congresso Nacional em 2011.⁵ No espaço encontrado pelos trabalhadores naquele ano, havia mensagens de seis décadas atrás (figura 4). Além do sentimento de saudade da família, havia frases como: “Que os homens de amanhã que aqui vierem tenham compaixão dos nossos filhos e que a lei se cumpra”, ou: “Brazília de hoje é Brazil amanhã”, e: “Só temos uma esperança: nos brasileiros de amanhã”. Essas inscrições gravadas no concreto reafirmam a crença em um futuro melhor do que o presente que se apresentava a esses homens (MENSAGENS, 2011).

Figura 4.
Autor desconhecido, "Que os homens de amanhã que aqui vierem tenham compaixão dos nossos filhos e que a lei se cumpra", 2011.

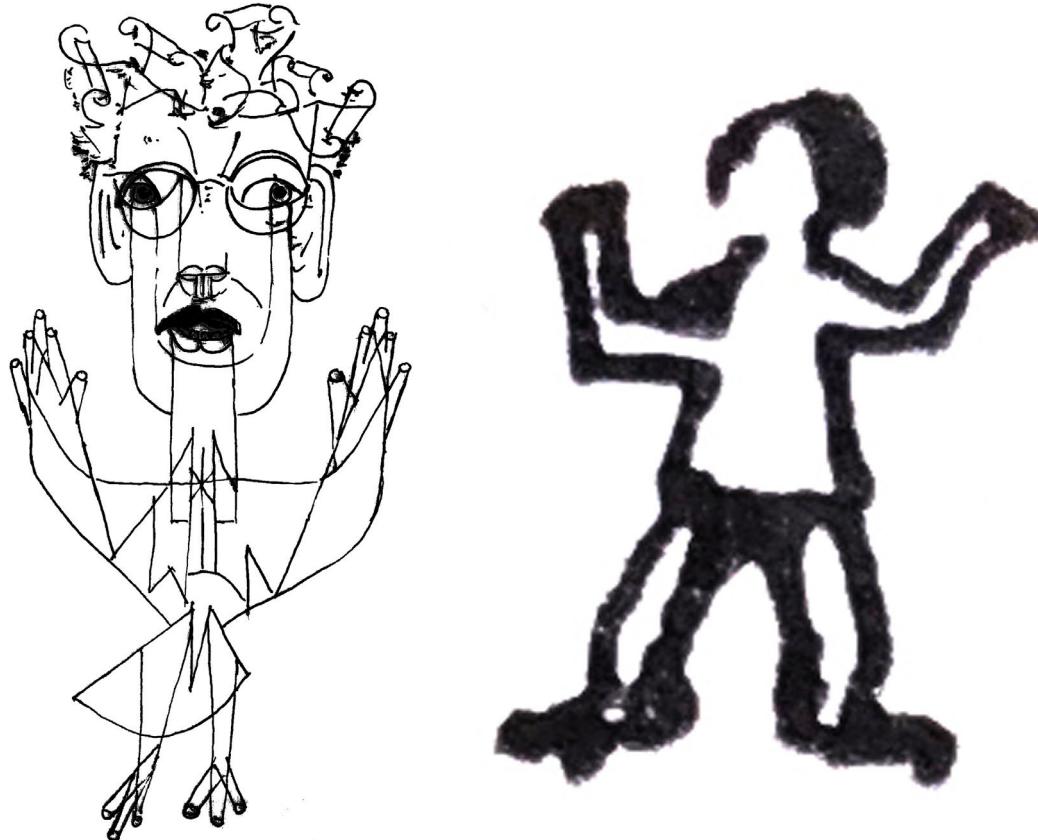


Apesar do otimismo ligado à conclusão da obra, assim como ocorre com os anjos que são criados para cumprir sua função e depois são dissolvidos, após a inauguração da capital, o governo se empenhou em pressionar a dispersão dos trabalhadores direta

e indiretamente envolvidos na construção do Plano Piloto. Eles não teriam direito de ocupar os espaços que construiram. Entre outros, um exemplo são aqueles trabalhadores que ocuparam o Núcleo Bandeirantes, acampamento provisório que “deveria deixar de existir no dia da inauguração de Brasília” (RIBEIRO, 2008, p. 252). Por conta disso, o período posterior à inauguração da capital foi marcado por um clima de embate entre o Estado e os trabalhadores, que se uniam para reivindicar as terras que ocuparam por anos e as casas outrora prometidas para suas famílias. Ribeiro (2008) conta que Juscelino assumiu uma posição ambígua no caso, em que acalmava os ânimos da população, prometendo a regularização do problema de habitação que se instaurava ali, mas deixou o cargo sem ter realizado algo de efetivo nesse sentido.

Voltando-nos novamente para a figura do anjo, sugerimos, ainda, a possibilidade de conectar os acontecimentos que ocorreram durante a construção de Brasília e depois à visão que o ser celestial vislumbrava ao encarar o passado histórico. A catástrofe, que no conto de Rosa culmina na morte do animal, é ligada à ideia de um progresso que deixa uma série de rastros de destruição em seu caminho.

Figura 5.
Montagem feita pelos autores,
Angelus Novus e Menino representados
em posições semelhantes.



Após a morte do peru, inicialmente ligado ao anjo, quem assume o lugar do *Angelus Novus* nessa cadeia de associações é o próprio Menino. Quando recai sobre o “personagente” o impacto daquele “milograma de morte”, assim como o anjo de Klee, ele passa a ver as ruínas causadas pelo progresso: a beleza da natureza é erradicada para dar lugar à meta quinquenal de desenvolvimento e a um projeto de progresso e modernização em grande escala. No índice

ilustrado presente no livro, encontramos uma correspondência imagética com esse pensamento de similaridade (figura 5). Como em um espelho semântico, a imagem do Menino de Jardim e de Rosa desenhado na década de 1960, curiosamente, poderia ser entendida como uma imitação do movimento afetado do anjo de Klee, realizado 40 anos antes. Ambos são desenhados com corpo voltado para frente, com as mãos ou as asas levemente dobradas e levantadas para cima. A posição dos dois remete a uma pose de rendição ou surpresa, sendo lida aqui tanto como atitude contemplativa diante do belo, representado pelo peru e pelas idealizações do sonho moderno, quanto como sinal de impotência diante do curso irreversível do progresso.

No final do conto, o Menino, ainda desnorteado com o luto pelo animal e as visões de destruição que avistou no local da construção, vai até o quintal e encontra um novo peru. A outra ave, menor e não tão bela quanto a primeira, chama a sua atenção por bicar raivosamente a cabeça decapitada do peru morto. “Movia-o um ódio”, e “o Menino não entendia”. A confusão do “personagente” só é acalmada quando ele avista um vagalume vindo da escuridão da mata e “era, outra vez em quando, a Alegria” (ROSA, 2001, p. 55).

Figura 6.
Luís Jardim, *Índice ilustrado do conto As margens da alegria*, 1962.



Recorrendo novamente ao índice ilustrado (figura 6), pode-se inferir a presença da nova ave como uma renovação do ciclo com que o Menino entra em contato no decorrer da história. Como apontam Dardot e Laval (2016), as configurações de poder político-econômico (no caso deles, o liberalismo) assumem novas formas, a fim de manterem em movimento as suas engrenagens.

Na figura 6, o símbolo do infinito inicia a linha de ilustrações que, na sequência, mostra árvores em pé e em seguida derrubadas, o peru, o Menino e uma nova sequência de árvores, como se o processo de vida e morte formasse um contínuo ininterrupto. O novo peru pode ser entendido, então, como uma aproximação com a velha alegria do garoto, ilustrando a reinvenção do liberalismo e a aceitação do advento do progresso, de modo a manter a máquina da economia pela gestão das sensações, no caso do conto, das sensações do menino.

A linha ilustrada termina com o símbolo de Vênus, representação tradicional do gênero feminino e da mulher. Essa imagem está associada também à ideia de delicadeza, beleza,

fertilidade e receptividade. O que, no contexto construído aqui, pode ser associado a duas das ideias já comentadas: primeiro, ao belo e bom paraíso, ao qual tanto o Menino quanto o anjo descrito por Benjamin dão as costas, e, segundo, às dualidades que o progresso e suas consequências despertaram no “personagente”, dispondo na mesma linha narrativa tanto as belezas quanto as destruições que esse movimento rumo à modernidade acarreta.

■ CONSIDERAÇÕES FINAIS

A reflexão esboçada aqui delineou as imagens de verticalidade presentes nas noções de asa, ave e anjo a partir do texto do conto “As margens da alegria”, de Guimarães Rosa, e das ilustrações de Luís Jardim, colocadas em relação às ideias de modernidade e progresso, o que as aproxima do fragmento de Benjamin sobre o desenho *Angelus Novus*. Nossa abordagem quis levar em conta as vozes dos esquecidos da história: os trabalhadores anônimos de Brasília ou desfavorecidos durante sua construção. Para Benjamin, “a verdadeira imagem do passado passa por nós de forma fugidia” (BENJAMIN, 2012, p. 11). Por isso, foi ensaiado um vislumbre de passado, a fim de tentarmos entender a formação da nossa própria contemporaneidade.

A estória do Menino fornece alegorias e metáforas que traduzem a configuração da construção de Brasília. Apesar do acontecimento histórico figurar como pano de fundo da estória, sem ser ao menos explicitado, por meio dos elementos do conto foi possível apreender certa atmosfera daquela época, em que houve grande deslocamento de trabalhadores em prol de um sonho de voo, no sentido de liberdade e desenvolvimento econômicos. O projeto de construção da capital no Centro-Oeste brasileiro foi parte do plano de adestramento dos recursos ainda não utilizados no interior do país, como também da entrada de capital estrangeiro na economia e no processo de industrialização iniciado nos governos anteriores. Trabalhos como o de Espada (2011) também sublinham esse ponto de vista, cuja idealização é, de certa forma, concretizada na arquitetura monumental e etérea de Niemeyer e capturada por outras práticas artísticas, como é o caso das fotografias de Gautherot.

Pelas cenas de inocência e alegria do Menino, identificamos a ambiência que a promessa de progresso e modernidade ascendia na população: uma fabulosa e quase ingênua euforia. Tal processo é visto, talvez, com certa desconfiança pelo próprio Guimarães Rosa, uma vez que a ruptura pela qual passa o pequeno protagonista sugere aspectos mais sombrios desse sonho. Ao mesmo tempo que

os trabalhadores eram incentivados a fazer parte do grande projeto, eram demandados exaustivamente (por conta da aceleração de tempo que o progresso exige) e, posteriormente, foram excluídos dos eixos centrais das estruturas que edificaram. Nesse sentido, o modelo brasiliense de progresso possuiu uma face excludente desde o seu início.

No mesmo sentido, ali, as ideias de altura, voo, crescimento, progresso, futuro, se associaram. Não se tratava, então, de uma “metáfora”, mas de realidade vivida. Como bem observou Bachelard (2002, p. 10), era uma realidade fundada no sonho que se apresentava “no próprio âmago dos fenômenos psíquicos”, na qual a “verticalidade não é uma vã metáfora; é um princípio de ordem, uma lei de filiação, uma escala”. Construía-se, assim, um paraíso levantado no meio do planalto central, que, por sua vez, abriria caminhos para a exploração posterior de lugares mais distantes – como a Amazônia.

Ao nos virarmos para o passado junto com o anjo, vemos as ruínas do progresso associado a um plano de modernidade específico. Tais destroços acusam tanto a derrubada da natureza viva e “sob espécie sonhosa” quanto a falta de integração dos não poderosos a esse sonho e aos frutos dele. A noção de “catástrofe” é outra

imagem sempre próxima àquela de futuro, de progresso e busca pela modernidade. Ao olhar e reconhecer as ruínas do passado é possível aprender sobre o futuro. Por outro lado e de forma contrária: o imaginário de futuro também não se dissocia daquele de sonho, voo e especulação.

NOTAS

- 1** As ilustrações do escritor e artista Luís Jardim foram elaboradas sob supervisão de Guimarães Rosa especialmente para a edição de *Primeiras estórias*, lançada pela Livraria José Olympio Editora em 1962. No livro *Relembramentos: João Guimarães Rosa, meu pai* (1999), Vilma Guimarães Rosa conta que os desenhos de *Primeiras estórias* foram esboçados pelo próprio Rosa e, posteriormente, desenhados por Jardim para a versão definitiva da obra. Dessa maneira, este artigo considera texto e ilustração como narrativas complementares que obedecem ao rigoroso processo de criação de Rosa, expressando sentidos e simbologias correspondentes entre a linguagem verbal e não verbal pensada para a obra.
- 2** Disponível em: <http://especiais.g1.globo.com/distrito-federal/2018/desenho-de-brasilia-inspirado-em-aviao-mito-ou-verdade/>. Acesso em: 9 mai. 2023.
- 3** Interpretamos as formas circulares e planas de Brasília sintetizadas nas “Tesourinhas”, que desenham círculos e esferas ao longo da forma plana na extensão das asas do avião. Espada (2011, p. 59) também comenta sobre a plasticidade das formas brasilienses exploradas por Gautherot ao trabalhar a luz e sombra a partir das “superfícies prismáticas, esféricas e cilíndricas da arquitetura de Niemeyer”.
- 4** Disponível em <https://www.imj.org.il/en/collections/199799-0>. Acesso em: 30 mai. 2023.
- 5** Segundo informações do site da Câmara Legislativa, em 2011 foi descoberto um espaço na casa repleto de inscrições que seriam dos trabalhadores que construíram Brasília nas décadas de 1950 e 1960. O local, uma espécie de câmara na estrutura interna do prédio, foi encontrado por funcionários que investigavam a causa de um vazamento no Salão Verde. A matéria expõe a opinião de um dos descobridores das escrituras que, assim como os trabalhadores de 60 anos atrás, também se mudou para a capital em busca de trabalho. De acordo com o texto, o funcionário afirma que as escrituras “continuam atuais”, mesmo décadas após sua inscrição.

■ REFERÊNCIAS

- ABDALA Júnior, Benjamin. "As margens da alegria: perspectivando a cultura brasileira". In DUARTE, Lélia Parreira (org.). **Veredas de Rosa II**. Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2003, p. 92-98.
- BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p. 222-234.
- BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. São Paulo: Autêntica, 2012.
- COSTA, Ana Luiza Martins. Veredas de Viator, **Cadernos de Literatura Brasileira**, Instituto Moreira Salles, n. 20-21, 2006, p. 10-58.
- DANTAS, Paulo. **Sagarana emotiva**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.
- DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. **A nova razão do mundo**: ensaio sobre a sociedade neoliberal. São Paulo: Editora Boitempo, 2016.
- ESPADA, Heloisa. **Monumentalidade e sombra**: a representação do centro cívico de Brasília por Marcel Gautherot. 2011. 224 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, USP. São Paulo, 2011.
- KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contratempo e Editora PUC-Rio, 2006.
- MENSAGENS de candangos encontradas mais de 50 anos depois da construção do Congresso. **Câmara dos deputados**, Brasília, 12 ago. 2011. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/a-camara/visiteacamara/arquivo/mensagens-de-candangos-encontradas-mais-de-50-anos-depois-da-construcao-do-congresso>. Acesso em: 9 mai. 2023.

NUNES, Benedito. O Amor na obra de Guimarães Rosa. In PINHEIRO, Victor Sales (org.). **A Rosa o que é de Rosa**: literatura e filosofia em Guimarães Rosa. Rio de Janeiro: DIFEL, 2013, p. 37-77.

RIBEIRO, Gustavo Lins. **O capital da esperança**: a experiência dos trabalhadores na construção de Brasília. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

ROSA, João Guimarães. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962.

ROSA, João Guimarães. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.



BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço** / trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação do movimento / trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

■ SOBRE OS AUTORES

Rhaysa Novakoski Carvalho é Doutoranda em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação da FAC-UnB, desenvolvendo o projeto “Atlas do mundo misturado: do infinito à transcriação iconográfica a partir do universo rosiano”. Editora-assistente da *Revista Esferas*. Mestra em Comunicação pela FAC-UnB com a pesquisa “Ilustração e pensamento gráfico nos livros de Guimarães Rosa (1946-1967)”, financiada por bolsa CNPq. Jornalista formada em Comunicação Social pela Universidade Federal do Maranhão (2016). Atualmente, é pesquisadora do Grupo Siruiz de Estudos em Comunicação e Produção Literária (UnB/CNPq), com foco na obra de João Guimarães Rosa. Integra, ainda, o grupo de pesquisa Love - Laboratório de Comunicação Visual e Edição Criativa (UFMA).

Gustavo de Castro da Silva é poeta, escritor, jornalista e antropólogo. Bolsista de Produtividade de Pesquisa (Pq/CNPq). Professor de Estética na Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília (UnB). Editor da Revista *Esferas*. Pós-doutorado (2019-20) no Instituto de Estudos de Literatura e Tradição (IELT) da Universidade Nova de Lisboa (UNL); Estágio sênior (2015) em Estudos Ibéricos e Latino-americanos pela Université Sorbonne - Paris IV; Doutorado (2002)

em Ciências Sociais/Antropologia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), com tese sobre Italo Calvino (Bolsa Capes). Pesquisador (voluntário) do Museu Casa Guimarães Rosa (Cordisburgo - MG) e do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP). Estuda biografias na perspectiva da comunicação e do pensamento complexo. Membro da Red de Estudios Biográficos de America Latina (Rebal) e do eixo temático Études Lusophones (EL), do Centre de Recherches Interdisciplinaires sur le Monde Ibériques Contemporains (Crimic/Sorbonne). Líder dos grupos Siruiz - Comunicação e Produção Literária (UnB/CNPq) e Biocom - Biografias, poesia e comunicação (UnB/CNPq).

Artigo recebido em
4 de abril de 2022 e aceito em
16 de maio de 2023.

Publicado em
10 de outubro de 2023.

CILDO MEIRELES E A REFORMA DO ZERO DA ECONOMIA

VICTOR HERMANN

**CILDO MEIRELES AND ECONOMY'S
REFORM FROM ZERO**

**CILDO MEIRELES Y LA REFORMA DESDE
CERO DE LA ECONOMÍA**

RESUMO

Artigo Inédito
Victor Hermann*

⑩ <https://orcid.org/0000-0002-3403-4693>

*Universidade Federal
de Minas Gerais
(UFMG), Brasil

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.
ars.2023.203452

O sistema monetário internacional deve passar por transformações radicais em virtude da concorrência de moedas digitais e da emergência de uma nova ordem multipolar. Em busca de propor um conceito alternativo de dinheiro, neste artigo revisitaremos as obras de Cildo Meireles que versam sobre o dinheiro, especialmente *Zero Dólar* (1978-1984), *Zero Cruzeiro* (1974) e *Zero Real* (2013), todas pertencentes ao projeto *Inserções em circuitos antropológicos*. O artista propõe uma reforma “do zero” da economia, em que são questionadas as relações entre moeda e matéria, entre confiança e reputação, entre criação e circulação de valor. Trata-se de uma utopia das trocas monetárias, irredutível à tirania financeira da especulação e do endividamento.

PALAVRAS-CHAVE Dinheiro; Sistema monetário; Cildo Meireles; Arte Contemporânea

ABSTRACT

The international monetary system must undergo radical transformations due to the competition of digital currencies and the emergence of a new multipolar order. In order to propose an alternative concept of money, in this article we will revisit the works of Cildo Meireles that deal with money, especially *Zero Dólar* (1978-1984), *Zero Cruzeiro* (1974) and *Zero Real* (2013), all belonging to the project *Insertions in Anthropological Circuits*. The Brazilian artist proposes a reform “from scratch” of the economy, in which the relationships between currency and matter, between trust and reputation, between creation and circulation of value are questioned. It is a utopia of monetary exchange, irreducible to the financial tyranny of speculation and indebtedness.

KEYWORDS

Money; Monetary System; Contemporary Art; Cildo Meireles

RESUMEN

El sistema monetario internacional debe sufrir transformaciones radicales debido a la competencia de las monedas digitales y la emergencia de un nuevo orden multipolar. En busca de proponer un concepto alternativo de dinero, en este artículo revisaremos las obras de Cildo Meireles que tratan sobre el dinero, especialmente *Zero Dólar* (1978-1984), *Zero Cruzeiro* (1974) y *Zero Real* (2013), todas pertenecientes al proyecto *Inserciones en circuitos antropológicos*. El artista propone una reforma “desde cero” de la economía, cuestionando las relaciones entre moneda y materia, confianza y reputación, creación y circulación de valor. Se trata de una utopía de los intercambios monetarios, irreducible a la tiranía financiera de la especulación y el endeudamiento.

PALABRAS CLAVE

Dinero; Sistema monetario; Cildo Meireles; Arte Contemporáneo





Eu não entendo nada a não ser NOTAS VERDES
Andy Warhol¹

O conceito de dinheiro passa por vertiginosa mutação. O sistema monetário internacional, já bastante pressionado pela concorrência de moedas digitais, volta ao centro da disputa geopolítica em ocasião da Guerra da Ucrânia. O Ocidente – isto é, os Estados Unidos e a União Europeia – não tem hesitado em explorar a hegemonia do dólar como arma de guerra híbrida contra adversários econômicos e militares. Os países do Sul Global, temendo o destino da Rússia, Irã, Venezuela e Cuba, caminham decididamente rumo à “desdolarização” (HUDSON, 2022a) de suas economias em busca de proteger a soberania e as reservas financeiras da ingerência do Ocidente. Esse conflito abre espaço para a emergência de outros modelos monetários. Alguns economistas apostam no retorno do Padrão Ouro, uma vez que o metal é considerado o único ativo sem risco de contraparte. Já entre os países BRICS circula a proposta de uma nova moeda de pagamento digital, lastreada em commodities e reservas monetárias dos países participantes (ESCOBAR, 2022),

que, em tese, seria imune à hiperflutuação do dólar. Em resumo, a Nova Ordem Econômica Internacional parece rumar para uma divisão ou “choque entre sistemas econômicos – industrialização socialista vs. capitalismo financeiro neoliberal” (HUDSON, 2022b, tradução nossa),² em que um conceito radicalmente novo de dinheiro desempenhará papel determinante.

Nesse cenário de mutação do sistema financeiro, eu gostaria de revisitar as obras de Cildo Meireles que versam sobre o dinheiro, especialmente *Zero Dólar* (1978-1984), *Zero Cruzeiro* (1974) e *Zero Real* (2013), todas pertencentes ao projeto *Inserções em circuitos antropológicos*. O artista propõe uma reforma “do zero” da economia, em que são questionadas as relações entre moeda e matéria, entre confiança e reputação, entre criação e circulação de valor. Trata-se de uma utopia das trocas monetárias, irredutível à tirania financeira da especulação e do endividamento. Em que sentido?

■ 1. VALOR INTRÍNSECO ZERO

Nas cédulas de 0\$,³ à primeira vista semelhantes às de cinco dólares, Cildo, que as assina como “Secretário do Tesouro”, substituiu o tradicional retrato de Abraham Lincoln pelo do

Tio Sam e, no verso, ao invés do Lincoln Memorial, ele inseriu o Fort Knox, onde está localizado, além de uma poderosa base militar, o US Bullion Depository, que guarda, entre relíquias da fundação da democracia norte-americana, cerca de 60% das reservas de ouro do país. Sob a imagem iluminada de Fort Knox, Cildo repetiu a inscrição da cédula americana “*In God We Trust*” [Em Deus acreditamos], mas em versões posteriores, a substituiu por “*In Dog We Trust*” [No cão acreditamos]. Entre uma frase e outra, escutamos o eco da palavra *gold*, ouro.

Quando Cildo criou sua primeira cédula “zero” em 1974, o mundo enfrentava o colapso do sistema Bretton Woods e do Padrão Dólar-Ouro (MARTINS, 2013). O presidente Richard Nixon havia decretado unilateralmente o fim da convertibilidade direta do dólar em ouro. Com isso, o valor nominal do papel-moeda deixou de ter lastro no valor substancial da moeda-mercadoria como ouro e prata; em outras palavras, o dólar passou a ter *valor intrínseco zero*: ele vale somente o que a nota diz valer, enquanto o papel, em si, não vale nada. O dinheiro tornou-se puramente fiduciário, autorreferencial.

É verdade que o processo de desmaterialização da moeda é milenar. As economias arcaicas operavam exclusivamente com moeda-mercadoria, feita de bronze, prata ou ouro. Mas transportá-las

em grande volume era inconveniente e perigoso. Além de roubo, havia a possibilidade de derretimento do metal para produção de joias ou moedas de um país rival. O aumento ou escassez repentinos de moeda causam inflação. Como solução, os mercantes e governantes passaram a guardar suas reservas de moeda nas casas-fortes dos ourives, pagando-lhes uma taxa de segurança. Como garantia, estes lhes ofereciam papéis correspondentes ao montante de ouro depositado. Caso o ourives gozasse de boa reputação, o comerciante detentor da letra de câmbio não encontrava dificuldades para comprar utilizando esse papel, em lugar das moedas; o receptor sabia que poderia a qualquer momento sacar o ouro equivalente. E, como aquele, por razões de segurança, este também preferia operar com papéis, o que significava que na prática o ouro guardado quase nunca era sacado. Então, os ourives tiveram a brilhante ideia de emitir mais notas do que seu estoque real de ouro, e de emprestar esse dinheiro “fictício” a juros. Surgia assim a *lex mercatoria* e, com ela, os primeiros banqueiros; a moeda-símbolo fiduciária (em inglês, “*Fiat Money*”, assim como na expressão bíblica “*Fiat Lux*”) tornou-se padrão. Grosso modo, o dinheiro é “criado” da mesma maneira, via relações de crédito, nos dias atuais (SINGER, 1988).

Em outras palavras, logo se percebeu que a relação entre o valor nominal e o valor substancial era determinada sobretudo por relações de fidúcia, isto é, por um conceito de valor “que depende da confiança ou da reputação e não do seu valor material”.⁴ Mas essa descoberta acarretou novos problemas para a economia. Os bancos arcaicos quebravam frequentemente em face da mínima crise de confiança. Bastava que alguém fizesse circular o boato de que um ourives não possuía todo o ouro que dizia ter para que começasse uma corrida generalizada para resgate de moeda-mercadoria, e raramente os boatos faltavam com a verdade. As causas do “Choque Nixon” são similares. O presidente francês Charles De Gaulle vinha acusando os Estados Unidos de prática de “senhoriagem”, isto é, de se aproveitar do padrão Dólar-Ouro para financiar o padrão de vida norte-americano, afinal, como o economista americano Barry Eichengreen (2011, p. 3, tradução nossa) resumiu: “custa apenas alguns centavos para o Bureau of Engraving and Printing produzir uma nota de US\$ 100, mas outros países precisam desembolsar US\$ 100 em bens e serviços reais para obter uma”.⁵ Ele estava certo. Em 1971, 80% das reservas de ouro americanas estavam comprometidas com participações domésticas, e o restante não era suficiente para cobrir sequer uma fração das participações

estrangeiras. Então, para proteger o dólar de uma crise mundial de confiança, que poderia esvaziar os cofres americanos da noite para o dia, Nixon decretou unilateralmente o fim da conversibilidade direta do dólar em ouro.

Com o fim do Padrão Ouro, o dinheiro se tornou autorreferencial, isto é, seu valor monetário passou a ser baseado na pura fidúcia, na crença no dinheiro. As cédulas de o\$ de Cildo chamam atenção para o sentido de fidúcia pressuposto pelo dólar. As metáforas escolhidas tratam tanto do aspecto hegemônico – o Tio Sam – quanto do aspecto de culto – *“In God We Trust”*, o resplendor de Fort Knox – da crença no dinheiro. Vale perguntar: qual o sentido da relação sugerida por o\$ entre dinheiro e fidúcia, ou melhor dizendo, entre Zero e Deus?

Com efeito, segundo Giorgio Agamben (2013), o “Choque Nixon” pode ser compreendido como um ato radical de fé. Para o filósofo italiano, o capitalismo é uma forma de religião que se desenvolveu de modo parasitário a partir do cristianismo. Ele nota que, em latim, o vocábulo *creditum* vem de *credere* e que a palavra grega *pistis*, usada por Jesus e seus apóstolos para designar “fé”, pode ser traduzida como “crédito” nosso com Deus e de sua palavra conosco. Conforme Paulo, a “fé é substância de coisas esperadas”,

“é um modo de já possuir aquilo que se espera”.⁶ Logo, ter fé é dar “crédito e realidade àquilo que ainda não existe” (AGAMBEN, 2013).

Mas o capitalismo, alerta Agamben, leva ao extremo essa dinâmica. O Choque Nixon, ao romper as relações entre valor-nominal e valor-substancial, rompeu ainda as relações entre fé e substância; desde então, o capitalismo financeiro passou a prescindir de todo objeto em seu exercício de fé no dinheiro:

[o capitalismo] crê no puro fato de crer, no puro crédito (*believes on the pure belief*), ou seja, no dinheiro. O capitalismo é, pois, uma religião em que a fé – o crédito – ocupa o lugar de Deus; dito de outra maneira, pelo fato de o dinheiro ser a forma pura do crédito, é uma religião em que Deus é o dinheiro. (AGAMBEN, 2013)

A realidade “que ainda não existe” – a do crédito – passa a se impor absoluta sobre a realidade da vida social. Com o capitalismo neoliberal financeiro, a especulação e o endividamento passam a ter prevalência sobre o ato produtivo e a vida social. Mas, para que isso ocorra, é preciso que o culto ao dinheiro se dê de forma ininterrupta, o que faz do capitalismo, segundo Agamben, a forma mais extrema de religião, em que não se admite qualquer distinção entre culto e festa, entre trabalho e descanso, e em

que se exclui toda forma de redenção ou de remissão de culpa. Em outras palavras, nada mais, senão a própria movimentação do dinheiro, fundamenta e fomenta o culto total ao dinheiro; o que compreendemos por economia, conclui Agamben, não passa de um conjunto de dispositivos excepcionais e securitários cuja finalidade é *extirpar todo espaço para a incredulidade no crédito*.

A inserção de cédulas zero no sistema monetário visa, justamente, a uma perturbação da credulidade corrente. Daí a importância da obra ser um “*readymade* às avessas” (WISNIK, 2013, p. 50), isto é, mimetizarmeticulosamente as cédulas oficiais. O objetivo é causar perplexidade imediata no receptor, experiência que pode deflagrar uma crise das relações fiduciárias correntes. Essa brevíssima experiência de ruptura – em que, por um instante ínfimo, conjecturamos a possibilidade de o \$ efetivamente pertencer à escala do dólar americano – constitui a prova de que outro sistema monetário é possível.

Mas, para compreender como essa abertura se dá, é preciso antes discutir como o Tio Sam nos obriga ao culto ao dinheiro. Seu principal instrumento é a *dívida*. Em lugar da expiação da culpa, o capitalismo financeiro trabalha para mergulhar sociedades inteiras num débito infinito, impagável. Desse modo, consegue

impôr um culto inescapável, uma culpa insuperável, tanto ao Estado quanto ao sujeito. Este é o “segredinho sujo do capitalismo” (FUNNELL, 2009, p. 9, tradução nossa),⁷ como diz um corretor de fundos de hedge: a dívida nada mais é do que um método de acumulação por espoliação que, segundo David Harvey (2005, p.122), se acelerou a partir de 1973 com “a forte onda de financialização (...) espetacular por seu estilo especulativo e predatório”.

A elite neoliberal financeira acumula poder e propriedade não mais através da apropriação da mais-valia da produção, mas do endividamento das sociedades. Ao contrário do empreendedor industrial, o investidor especulador pode apostar no fechamento das fábricas, em demissões em massa, morte de pessoas, propagação de doenças... A economia financeirizada atua cada vez mais como força contraproducente conforme “a acumulação de dinheiro vai se abstraindo completamente da criação do valor de uso em si mesma” (BERARDI, 2020, p. 88).

Se, outrora, as políticas de bem-estar social visavam ao estímulo do mercado consumidor, podemos dizer que há atualmente políticas de mal-estar social exigidas pelo mercado financeiro. Naomi Klein (2007) as descreveu como *doutrina do choque*: a promoção sistemática de crises financeiras, sociais e ambientais

em todo o globo, em busca de forçar nações e populações a aderirem ao programa neoliberal de austeridade fiscal e de privatização de serviços públicos, em troca do acesso às linhas de crédito monopolizadas pela elite financeira.

Este é o mundo da dívida: o capitalismo de desastre. Como vivemos nele? À medida que o capitalismo financeiro se expande, e a dívida remodela a escassez à sua própria imagem, o endividamento penetra mais fundo na vida social. Passa a assumir formas variadas, desde a fome, a dívida estudantil, os gastos com saúde e, ainda, a competição generalizada, a precarização do trabalho, a destruição dos laços de solidariedade etc. Assim, a dívida se torna mais do que uma mera lista de débitos que eventualmente adquirimos ao longo da vida. Ela passa a atuar a nível existencial e biopolítico, conforme

(...) projeta as reviravoltas da vida interior em escala global, como se o sistema econômico pudesse intermediar um compromisso entre a boa consciência e os instintos básicos. (...) o endividamento torna-se algo como uma “*estrutura de sentimento*” total, pela qual o ser humano se vê devendo sua existência (junto com a vida de outros seres) cada vez mais plenamente ao aparato econômico que pretende controlar a vida como tal. (DIENST, 2011, p. 29, tradução e grifo nossos)⁸

Em resumo, Marx havia intuído profundamente que “um sistema econômico de produção era também um sistema antropológico de produção” (DARDOT; LAVAL, 2019, p. 27). Esse é o ponto de partida das *Inserções em Circuitos Antropológicos*, de Cildo Meireles, projeto ao qual pertencem as cédulas zero.

A seguir, apresento minha tese de que a reforma “do zero” da economia proposta por Cildo visa restaurar um *espaço para a incredulidade no dinheiro*, em que a dinâmica de soma-zero é substituída pela de zero-soma. A inserção do zero nas trocas comerciais visa estimular a incredulidade em dois níveis: o\$ intervém na *reserva de imaginação do crédito*, enquanto oCr\$ e oR\$ se inserem na *estrutura de sentimento da dívida*.

■ 2. ZERO DÓLAR E A RESERVA DE IMAGINAÇÃO DO DINHEIRO

Comecemos por o\$. A obra, como vimos, opera por metáforas simples, diretas. O Zero, o Tio Sam, o Fort Knox – que penetrou o imaginário popular após ser invadido pelo vilão de *007 contra Goldfinger* (1964) – são metáforas compatíveis tanto com a arte numismática oficial quanto com a prática popular de imprimir cédulas falsas (para uso em parques de diversão ou comícios políticos,

por exemplo) e de adicionar textos e desenhos satíricos às cédulas oficiais. Trata-se, na verdade, de uma estratégia do artista:

Tento sempre trabalhar com ideias as mais claras e reproduzíveis. Para mim, o trabalho ideal deve ter um grande coeficiente de informação nova dentro da forma mais redundante, isto é, mais coletivamente possuída. É o caso da nota de zero e das inserções. (MEIRELES, 2009, p. 76)

Em todo o projeto *Inserções*, Cildo evita enunciados complexos que careçam de um enquadramento museológico para serem apreciados, porque aspira a uma efetividade artística que não dependa do reconhecimento do objeto enquanto obra de arte.

Esse é um dado importante para nós: significa que devemos preferencialmente procurar o sentido da obra na perspectiva utópica de uma apropriação coletiva, anônima. Há uma polissemia própria da obra, que varia de acordo com o contexto de sua aparição e/ou troca. O crítico Frederico Moraes (2017, p. 175) sugeria que, em se tratando de uma arte de guerrilha, que é o caso das *Inserções*, “o artista, o público e o crítico mudam constantemente suas posições no acontecimento e o próprio artista pode ser vítima de uma emboscada tramada pelo espectador”. Cabe então imaginar essa emboscada, no caso de alguém – que não é o artista, nem o crítico, nem o espectador

de arte – aparecer a certa hora, no canto de uma esquina de museu, de banco, de casa lotérica, do escambau, tentando fazer escambo, negociatas, com um maço ou quem sabe uma única cédula zero.

Como se trata aqui de um ensaio de crítica de arte, este alguém só pode ser o “leitor”, tal como o definira Barthes (1988, p. 70), um homem “sem história, sem biografia, sem psicologia”.⁹ Mas esse sujeito não é o abstrato juiz desinteressado de Kant. Pelo contrário, trata-se de um *trocador*, que embosca obra, artista e espectador porque tem desejo de usar a cédula zero.¹⁰ Ele quer vivamente escapar da ameaça do dólar, da dívida do real, rumo à alegria das trocas de zero-soma. O crítico de arte Ronaldo Brito (1981, p. 8) sugeriu que, diante da obra de Cildo, devemos ouvir o “Murmúrio Anônimo contra a Voz do autor”. Encontramos esse murmúrio na experiência do trocador, que não se limita ao ponto de vista da história diacrônica das formas de arte, mas se orienta por um interesse sincrônico, ou melhor, nos convida ao espanto e curiosidade que nos toma de assalto ao entrar em contato pela primeira vez com uma cédula estrangeira, quando podemos nos deslumbrar com aquilo que para o usuário corrente está dado; a forma anônima da cédula tão dissimulada por seu valor de troca, e suas metáforas redundantes, clichês, cuja função é representar

a máxima autoridade do valor fiduciário num país. Em outras palavras, imaginemos num primeiro momento que as cédulas zero não foram gravadas por um sedutor artista conceitual carioca, mas por um intangível Bureau of Money and Engraving.

Temos em mãos, pela primeira vez, esse estranho papel-moeda que, à primeira vista, parece pertencer à família do dólar. Um trocador quer negociá-la conosco. Não como objeto de arte ou curiosidade numismática, mas como moeda legítima. Ele acredita que, apesar do valor intrínseco, material e substancial zero, a cédula de o\$ possui valor, tanto quanto qualquer outro dólar. Examinemos então a nota em busca de solucionar o mistério desse valor. Tio Sam, Deus, o ouro de Fort Knox: qual a relação fiduciária sugerida com o zero?

Conjecturemos. Desde que Nixon suspendeu a conversibilidade automática entre dólar e ouro, a reserva de Fort Knox perdeu sua função corrente. Ainda continua como um dos lugares mais protegidos do globo, mas seu valor, hoje, é mais simbólico. Até porque seria preciso mais de 100 vezes o montante de ouro lá depositado para custear a astronômica dívida americana, que beira atualmente a casa dos 30 trilhões de dólares. Mas o\$ insiste nesse lastro do dinheiro com o ouro – como se apontasse para o resto, a sobra de

uma relação fiduciária que não teria sido totalmente extirpada pelo Choque Nixon. Nesse viés, Fort Knox, tal como apresentado, resplandecente, no verso de o\$, mais se assemelha a um espaço de culto, ou melhor, é uma *heterotopia de mercado*.

Michel Foucault (2003), em sua teoria do espaço, chamou a atenção para a existência de lugares heterotópicos. Ao contrário da utopia, esses são espaços reais, mas capazes de estabelecer relações virtuais com o conjunto da sociedade. Os hospícios, cemitérios, motéis de beira de estrada são heterotopias. O espelho é a metáfora precisa dessa relação: os espaços heterotópicos espelham em seu interior todos os demais posicionamentos da cultura. No hospício encontra-se espelhada a normalidade, e o que acontece em seu interior é determinante para o cotidiano das sociedades. As heterotopias são, portanto, espaços sincrônicos, e sua função pode mudar de acordo com as transformações da sociedade. Além disso, são espaços fechados, cujo acesso é restrito e regulado por rituais. A função da heterotopia, descreve Foucault, é fornecer uma *reserva inesgotável de imaginação*, isto é, um espaço no qual a civilização possa exercitar a perpétua metamorfose dos posicionamentos reais de que é composta. Desse modo, a heterotopia estabelece, em relação ao real, uma *heterocronia* – uma ruptura com o tempo corrente,

que constitui um tempo infinito (como em museus, bibliotecas) ou um tempo precário (festas, cidades de veraneio, por exemplo). E desempenha ainda, em relação à imaginação, uma *função* – que pode ser de ilusão (em que são denunciados como ilusórios todos os demais posicionamentos reais, por exemplo: o bordel em relação ao sexo conjugal), ou de compensação (espaço meticulosamente organizado na proporção inversa à desordem do espaço real, por exemplo, uma colônia de jesuítas).

O cofre de ouro de Fort Knox, uma vez desconectado do fluxo de câmbio mundial, tornou-se por excelência o espaço de heterotopia do dinheiro. Em seu interior, corre a heterocronia do tempo infinito do capital, da fé ilimitada no crédito. Em relação à imaginação capitalista, o Fort Knox exerce uma função compensatória. Lembremos que, nesse lugar hipermilitarizado, impenetrável senão pelo Estado (ou pela Disney e Hollywood), se esconde, ao lado de toneladas de ouro, outros tesouros da cultura norte-americana, como os originais da Declaração de Independência, da Constituição e da Declaração dos Direitos dos Cidadãos dos Estados Unidos. Assim sendo, a função desse quartel-banco-museu-templo é compensar a potência negativa, destrutiva, do dinheiro capitalista com a imagem sibilina do ouro e da lei intocados, intocáveis.

Agamben (2013) escreveu que, com o Choque Nixon, o capitalismo cancelou “o seu nexo idolátrico com o ouro e se afirma na sua absolutidade”. *Zero Dólar* sugere o contrário. O lastro não foi inteiramente rompido, há um resto. Em Fort Knox se encontra, agora, a *reserva de imaginação do dólar*. Nele resplandece o ouro sagrado para as trocas mundanas, hiperprotegido de todo contato externo, valor puro e invariável, sem contraparte, ao lado dos documentos da fundação americana, para que, em caso de total destruição do mundo, o império ianque possa ser refundado.¹¹ A heterotopia do cofre-forte compensa a entropia do sistema financeiro capitalista.

Cildo demonstrou o caráter entrópico do mercado financeiro em outra obra, *Eppur si Muove* (1991). O artista decidiu trocar sucessivamente 1.000 dólares canadenses por libras esterlinas e francos franceses; a cada troca, o montante restante era reconvertido no padrão monetário canadense; a operação implicava perdas implícitas, decorrentes das diferenças de cotação de compra e venda das moedas. Desse modo, a obra termina após cerca de 100 operações de câmbio, quando restou dos 1.000 iniciais somente um valor abaixo do mínimo exigido para câmbio. Ficou provado, desse modo, a tendência do “*Fiat Money*” ao zero, ao “virtual desaparecimento”

(ANJOS, 2010, p.69) do dinheiro em regime de câmbio. Mas vale indagar se o dólar americano, em virtude de sua hegemonia, não seria mais resistente a esse processo destrutivo.

A heterotopia de Fort Knox compensa, imaginariamente, a entropia do mercado financeiro. O valor da cédula de o\$ reside, então, nesse resto do ouro ainda presente no valor intrínseco zero da moeda nominal. Com efeito, em toda a obra de Cildo persistem enxertos invisíveis que transmutam a densidade da matéria, ou o valor de uma metáfora. Em todo caso, essa metáfora do zero pode ser traduzida em termos práticos. Os Estados Unidos, conforme nota David Harvey (2005, p. 122), é o único país da Terra que pode endividar-se de modo virtualmente ilimitado sem ter de adotar os “remédios amargos” que o Fundo Monetário Internacional (FMI) impõe, religiosamente, ao resto do mundo. Essa capacidade de endividamento infinito – que paradoxalmente força o mundo a tornar-se não credor, mas devedor ilimitado do império americano – é amparada pela supremacia militar dos Estados Unidos, que possuem poder suficiente para destruir a Terra um sem-número de vezes. Compreende-se, desse modo, que a entropia do capitalismo financeiro neoliberal não se destina somente ao valor intrínseco zero, mas também à soma-zero: a dívida infinita do mundo,

provocada pela expansão de crédito ilimitada do império norte-americano. Essa dinâmica corre o risco de desembocar na destruição total do mundo em que restará somente o brilho resplandecente, sibilino, do ouro intocado.

Sempre que entrava em conflito com o mundo, Tio Patinhas corria para sua Casa Cofre em busca de refúgio. A heterotopia de Fort Knox sugere que, para além do dinheiro, é a própria potência negativa do crédito capitalista que se tornou autorreferencial. O horizonte messiânico do capitalismo financeiro cada vez menos se assemelha à obra total de Fausto, o empreendedor detentor do pacto demoníaco – que Schumpeter, benevolamente, denominava “destruição criativa” –, para resumir-se à aposta final de um Dr. Strangelove sob ingerência de Wall Street.

■ 3. ZERO ABSOLUTO E ZERO RELATIVO

Ao abordarem a teoria do sistema antropológico de produção de Marx, Gilles Deleuze e Félix Guattari (2010, p. 22) chamaram atenção para uma dimensão do capital que constitui uma “parada improdutiva inengendrada, um elemento de antiprodução (...) Marx diz: não é o produto do trabalho, mas aparece como seu pressuposto

natural ou divino”. Para além da substância fluída e petrificada do dinheiro, o capital constitui uma superfície negativa que “vai dar à esterilidade do dinheiro a forma sob a qual este produz dinheiro” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 23). Ao longo dessa superfície se distribuem as forças e agentes de produção, que são “quase-causados” por essa potência negativa, haja visto que é atribuído ao capital o conjunto e as partes do processo de produção, e é a ele permitido que se aproprie de todo o sobreproduto gerado pela produção. O zero é o ponto-limite e fundamento ao mesmo tempo antiprodutivo e miraculoso do capital.

Mas até aqui viemos descrevendo o\$ a partir de sua ambiguidade com o dólar oficial, isto é, do ponto de vista da perplexidade do receptor no exato instante em que é emboscado pelo trocador. Esse espanto inicial é essencial para a emergência de uma experiência do trocador, como pude comprovar na prática sua potência nas diversas ocasiões em que experimentei com o papel-moeda, conforme descreverei mais adiante.

Para seguir com nossa reflexão sobre o\$, convém retomar o enquadramento artístico. Porque o zero, enquanto fundamento absoluto da hegemonia dólar, não deveria poder ser trocado, muito menos ser impresso: ele é o ponto-limite do sistema monetário,

o elemento imanente que energiza a superfície do capital. Mas Cildo criou notas de o\$ e as colocou em circulação. Essa operação é decisiva. Aliás, esse é o gesto que diferencia as *Inserções em circuitos antropológicos* da versão *Ideológicos*, que se limita a usar como suporte objetos já existentes e de ampla circulação.

“Gosto de dinheiro na parede. Suponhamos que vá comprar um quadro de US\$ 200 mil. Creio que deveria tomar esse dinheiro, amarrá-lo e pendurá-lo na parede”, escreveu Andy Warhol (2008, p. 154). As cédulas zero são o oposto desse gesto. Embora derivem de outra obra, *Árvore de dinheiro* (1969), em que Cildo transformou em escultura um maço de 100 notas de um Cruzeiro, para em seguida vendê-lo por 2.000 cruzeiros no mercado de arte. Aqui, o valor de troca é usado para neutralizar tanto o valor de uso quanto o valor nominal da moeda. Ao mesmo tempo, a assinatura do artista equivale ao toque de Midas: enquanto o mercado de arte regular o comércio de *readymades* a partir do conceito de “objeto original”, a forma de *Árvore de dinheiro* possuirá um valor intrínseco – ainda que de “arte”, em lugar do ouro – que falta às cédulas correntes.

Inversamente, a ambição das cédulas zero não é constituir objeto de arte. Cildo não imprimiu uma única delas e mandou

emoldurar. Estabeleceu como destino das cédulas não o museu, o mercado de arte, ou o cofre de relíquias de Fort Knox. E se destina parte da produção aos museus, é para conservar o conceito, o procedimento, a ideia, e não para sacralizar o objeto de arte. Cildo buscou *inserir o zero* nas trocas mundanas, com o objetivo de criar um fluxo monetário contracorrente. Surge então um novo meio de transação, em tese apto a escapar do ciclo espóliativo e destrutivo do fluxo de crédito-débito.

Mas a eficácia desse meio depende da colaboração do parceiro de troca. Este deve se recusar a especular sobre o valor da cédula enquanto artefato numismático ou objeto de arte. Deve evitar o toque de Midas do especulador, ou do colecionador, e buscar efetivamente realizar trocas de zero valor. Somente assim a soma-zero dará lugar à zero-soma, e a circulação de 0\$ poderá desembocar em novas formas de negociação imunes ao nexo culpa-dívida, abrindo espaço efetivo para a incredulidade no crédito.

Fazer circular o zero é relativizá-lo; o zero deixa de ser o fundamento absoluto do sistema financeiro (valor intrínseco zero; soma-zero) e passa a ter valor e função relativos a cada troca que se estabelece. Daí a importância da inserção do zero no sistema.

Em seu seminal ensaio intitulado “Frequência imodulada”, um dos mais abrangentes e filosóficos ensaios sobre Cildo, o crítico de arte Ronaldo Brito resumiu a estratégia das inserções:

O desejo é interferir no Sistema mediante uma esquisita manobra: aparecer como zero, ponto cego da hierarquia, imponderável dado que a máquina não registra e não calcula. A paradoxal fórmula da “inserção” seria: *a possibilidade de emergência do impossível*. A sua paradoxal “verdade” é a de que o impossível move e determina o possível. E este impossível não seria um a mais que tornaria sempre insuficiente o possível. Seria um a menos, o dejeto, a sobra, o resto, o que não merece ser computado, o que parece não admitir formalização. (BRITO, 1981, p. 8, grifos no original)

Cildo insere o zero no sistema para negar estruturalmente esse modo de ação repressor. Se seguimos a reflexão aberta por Brito, podemos concluir que a reforma do zero da economia visa transtornar o fluxo de soma-zero, instituindo em seu lugar as trocas de zero-soma. Surge, desse modo, uma *outra* possibilidade de emergência do impossível no seio da hegemonia do dólar. Pois, de um lado, temos o crédito ilimitado, o endividamento infinito, que pode resultar na destruição total do mundo; nesse caso, o impossível que move e determina o possível é a soma-zero anunciada pelo Tio Sam. Aqui, o zero tem valor absoluto para o sistema (e por isso, não pode ser

impresso, trocado). Mas Cildo, ao reinserir o zero na mundanidade das trocas comerciais, confere “liquidez”¹² ao zero, isto é, *relativiza o valor do zero*. Desse modo, as cédulas zero permitem suscitar *um outro impossível* – a posse de todas as coisas por todas as pessoas, a pura equivalência entre todas as formas de trabalho – que por sua vez *determinaria outros possíveis* – a emergência de novas relações de fidúcia que se baseiem numa noção de valor de troca zero, mais imune à espoliação e à desigualdade, em que o único dividendo das trocas de zero-soma seja o ganho de criatividade da coletividade. Em outras palavras, na passagem de soma-zero para a zero-soma, o resto de valor substancial inerente ao valor intrínseco zero do papel-moeda deixa de ser o ouro, para ser a criatividade.

■ 4. ZERO REAL E A ESTRUTURA SENTIMENTAL DO DÉBITO

Agora, passemos às obras oCr\$ e oR\$. Dissemos que, se o\$ enfoca a potência negativa do crédito, oR\$ se insere no circuito do débito, visando promover incredulidade na “estrutura de sentimento” do endividamento. Em que sentido?

Observemos as metáforas que substituem os clichês da cédula real brasileira. Em lugar da efígie da “jovem república”, encontramos

a imagem de um índio Krahô – fotografado pelo pai do artista durante uma investigação sobre o massacre da tribo, ocorrido em 1940. No verso, onde normalmente é representada a fauna brasileira, há a misteriosa foto de um sujeito cabisbaixo, descalço, voltado para o canto de uma parede. Esse é o “louco”, fotografado pelo artista durante uma visita a um hospital psiquiátrico em Goiás. Conta-se que este sujeito permaneceu nesse canto por pelo menos 17 anos – comendo, dormindo, vivendo ali e, “de tanto esfregar a cabeça, ele cavou uma depressão no muro de alvenaria ao longo desses anos” (MEIRELES, 2013). A cédula é assinada por Cildo, o “Ministro da Fazenda”. Por fim, no lugar de “Deus seja Louvado”, lê-se a inscrição “Deus é humor”.

A base do valor fiduciário da moeda brasileira não reside no ideal da democracia ou na natureza idílica, mas na exploração, genocídio e sofrimento psíquico. O valor é determinado por relações de débito, e não de crédito; por isso, ao contrário do dólar, a reserva imaginária da moeda brasileira está ligada à heterotopia do gueto-hospício, não à do cofre-forte. O limite de sua expansão não é a destruição total do mundo ou a redefinição de um destino manifesto, mas sim o homem que vive da natureza e o louco que rasga dinheiro. Assim, na equação de soma-zero da moeda real, o louco e o índio

ocupam o denominador no lugar do Tio Sam e do ouro, mas em sentido inverso: constituem o ponto-limite do sistema financeiro, porém não serão os últimos, e sim os primeiros objetos a serem destruídos para o pagamento da dívida, em nome do surgimento da pura “realidade daquilo que ainda não existe”, o crédito.

Desde o fim do Padrão Ouro, o valor da moeda brasileira é diretamente determinado pela taxa de câmbio com o dólar. Em outras palavras, é a assombrosa dívida do Brasil com o sistema financeiro internacional que determina seu valor. Mas o fim do lastro da moeda em ouro permite ao Estado imprimir quanto dinheiro quiser. Por que então não imprimimos, de uma vez por todas, dinheiro suficiente para quitar nossa dívida com o império? Porque, em economias baseadas em moedas de valor intrínseco zero – especialmente as submetidas à ingerência de um poder financeiro hegemônico – a inflação substitui a escassez do ouro como limite da expansão da moeda.

Cildo criou o oCr\$ em um contexto de hiperinflação da moeda brasileira, quando o poder de compra tendia a zero. Estábamos caminhando para uma catástrofe similar à do marco alemão após o término da Primeira Guerra Mundial. Para pagar a dívida de guerra e reconstruir a Alemanha, os governantes decidiram suspender

o padrão ouro e imprimir tanto dinheiro quanto necessário. Isso levou a uma explosão na taxa de câmbio marco-dólar, resultando em uma desvalorização tão drástica da moeda que até notas de milhões de marcos, insuficientes até mesmo para o troco do pão, começaram a ser usadas por crianças para fazer pipas (VERSIGNASSI, 2019).

Este é o paradoxo da moeda de valor intrínseco zero: se, inicialmente, nada parece limitar sua impressão, na prática, quanto mais moeda é impressa, mais seu valor nominal tende a zero. Este processo de desvalorização é ilimitado, e o valor nominal pode eventualmente valer menos que o próprio papel no qual a moeda é impressa. Nesse sentido, o paradoxo do valor intrínseco zero – onde um potencial infinito tende, em seu limite, a zero – remete à teoria dos conjuntos de Georg Cantor. Essa teoria atrai Cildo particularmente porque ecoa o destino da obra de arte:

Sempre fui atraído pela matemática de Cantor. Entre dois números quaisquer existe uma infinidade de pontos intermediários que cruzam esse conjunto original. Isso implica um conceito de limite. Tendendo ao infinito, o que ocorre é que o conjunto de Cantor vai em direção à sua desaparição. E este é, talvez, o objetivo do objeto de arte, chegar ao fim dessa história. (MEIRELES 2009, p. 114)

Por séculos, a escassez do ouro agiu como um limitador para a impressão de moeda, ou seja, como um “remédio natural” contra o câncer da inflação. À parte do capitalismo financeiro, houve poucas civilizações que operaram com moedas de valor intrínseco zero, permitindo a impressão ilimitada de dinheiro. Uma delas foi o Império Romano. Ameaçado pela Segunda Guerra Púnica contra a poderosa Cartago, Roma decidiu criar uma moeda inteiramente nacional, o Denário – daí a origem da nossa palavra “dinheiro” –, para ampliar sua capacidade de financiamento da ação militar. Como todas as moedas da época, o denário era cunhado em bronze, prata e ouro, e seu valor nominal era derivado do valor intrínseco do material. Mas os governantes logo perceberam que era perfeitamente possível manipular o valor intrínseco sem prejudicar o valor fiduciário. Assim, começaram a cunhar moedas do mesmo formato e peso, mas que na realidade continham apenas 60% de prata; “era o Estado falsificando sua própria moeda” (SENA apud VERSIGNASSI, 2019), um processo que culminou na produção de moedas de bronze apenas revestidas com prata e ouro.

Na prática, o Estado Romano passou a ter um poder ilimitado de geração de moeda. Este aumento na oferta, a princípio, foi positivo, não apenas para a campanha militar: com mais dinheiro circulando,

havia mais oportunidades para o empreendimento. No entanto, a partir de certo ponto, quando o mercado já não conseguia mais atender à demanda, houve um aumento vertiginoso dos preços, superando em muito o aumento de renda, o que afetou principalmente os mais pobres, que dependiam de salários que não aumentavam na mesma velocidade dos preços. Era a inflação mostrando, pela primeira vez, seu poder de criar desigualdade.

A artimanha romana lembra o gesto de *Eureka/Blindhotland* (1970-5), em que Cildo, visando trapacear o espaço euclidiano, distribuiu no espaço esferas semelhantes, embora de pesos diferentes, devido a um chumbo invisível que foi enxertado aleatoriamente em algumas delas. No centro da obra, foram colocadas duas barras e uma barra e meia de madeira sobre uma balança, dispostas como os sinais matemáticos de “igualdade” e “multiplicação”; o mesmo expediente de enxerto tornou equivalente o peso dos objetos sobre a balança. Mas aqui, outra vez, ressalta-se a diferença entre soma-zero e zero-soma. A trapaça romana demonstrou, no final, ser uma força negativa *contra* o potencial criativo, enquanto Cildo agiu em favor do potencial multiplicador e equalizador da criatividade *contra* o poder determinante dos cálculos.

Daí a importância das notas de oCr\$ serem numeradas por zero (posteriormente, Cildo numeraria as cédulas de oR\$). Este é um dos mecanismos anti-inflacionários desse sistema de trocas de zero-soma (apesar de, como veremos, ele sofrer com outro tipo de pressão inflacionária). Esse mecanismo contribui, ainda, para se contornar o problema da quantidade. No caso da proposta de *Inserções: projeto cédula*, na qual Cildo insere mensagens subversivas nas cédulas oficiais, havia o problema da desproporção entre a escala da ação individual e o volume de papel-moeda disponível. Embora o gesto contivesse a faísca para a ignição coletiva de uma inundação do sistema monetário com mensagens anti-imperialistas, na prática, o artista só conseguia ocupar uma fração mínima que mal superava o número diário de cédulas recolhidas para reposição. As cédulas zero, por outro lado, poderiam, em teoria, escapar ao problema da desproporção de quantidade.

Em última instância, dependendo do critério de valorização das trocas, seria possível operar uma economia em larga escala com uma única cédula zero; ao mesmo tempo, há liberdade para que cada um imprima sua própria cédula zero, de tal forma que a quantidade de oR\$ disponível no mercado seria sempre intangível, incalculável e, portanto, difícil de ser capturada pelo regime inflacionário.

Nesse ponto, aliás, Cildo foi vítima de uma interessante emboscada: cédulas zero “falsificadas” começaram a aparecer no mercado de arte e o artista, enxergando nessa situação uma possibilidade de emboscar o colecionador de arte, decidiu assinar alguma delas, conferindo assim (i)legitimidade a esse “*readymade* às avessas”.

Essa emboscada é exemplo da natureza bem-humorada das trocas de zero-soma. Com efeito, em lugar de “Deus seja Louvado”, Cildo inscreveu “Deus é humor” em suas cédulas. Qual o sentido dessa frase? À primeira vista, ela apenas explicita o procedimento irônico do artista, que ressalta a importância de se encarar com incredulidade o dinheiro.

Pude verificar isso na prática. A fim de compreender melhor a natureza das trocas monetárias proposta por Cildo, decidi produzir diversos carimbos de minha lavra, um hábito que cultivo há uma década.¹³ Além de mensagens de cunho político, decidi inserir outras que pusessem em dúvida o valor fiduciário da nota, mais alinhadas ao projeto *Zero Real*. São experimentações simples, tais como “dinheiro a preço de banana”, “essa moeda é real?”, “barras de ouro valem mais que dinheiro”, “esse papel vale nada”, “vale como dólar”, entre muitas outras. No verso, reproduzo as instruções

de *Inserções: projeto cédula*. Ao receber minhas notas carimbadas, o trocador geralmente reage primeiro com espanto e descrença, e até verificar a autenticidade da nota – muitas vezes usando dispositivos antifalsificação – ele não reflete sobre a frase. Após restaurada a confiança, contudo, frequentemente observo o trocador aberto a uma reflexão bem-humorada sobre a natureza do dinheiro. “Esse povo é doido”; “dinheiro tá valendo nada mesmo”; “ô se fosse barras de ouro”; “banana tá mais caro que dinheiro”, e assim vai. A natureza das trocas é bem-humorada, simples. Ainda assim, o mero fato de que a postulação de uma dúvida em relação ao valor fiduciário do dinheiro possa levar não ao desespero ou à destruição, mas à criação de um vínculo bem-humorado entre os trocadores, me parece repleto de um potencial criativo e subversivo. Isso me faz lembrar as palavras de Sartre, que, em resposta aos críticos que apontavam a suposta derrota das propostas de Maio de 1968, disse:

Mas o importante não é lançar uma reforma, mas uma experiência de ruptura completa com esta sociedade; uma experiência que não dure, mas que deixe entrever uma possibilidade: percebe-se algo, fugidiamente, que depois se extingue. Mas basta para provar que esse algo pode existir. (SARTRE, 2018, p. 23)

Em todo caso, há um outro aspecto do humor que devemos levar em consideração. Partindo do pressuposto de que Deus é dinheiro, podemos também interpretar que Cildo se refere ao *humor de mercado*.

A economia é uma neurose do dinheiro, um sintoma inventado para manter a fera sob controle (...). Desse modo, a economia partilha da linguagem da psicopatologia – inflação, depressão, leis e altas, crises e picos, investimentos e perdas – e continua presa a manipulações em que se mostra ou estimulada ou deprimida, chama atenção para si, demonstra um egoísmo incapaz de notar sua própria alma. Economistas, operadores da bolsa, financistas, todos eles auxiliados por advogados, recitam suas orações para que o poder do dinheiro seja *independente da imaginação*. (SARDELLO; SEVERSON apud BERARDI, 2020, p. 106)

Daí a importância de se considerar o duplo-sentido da frase. Se a consideramos do ponto de vista do zero absoluto, “Deus é humor” significa o poder irascível do Deus-Mercado; mas, se a consideramos de um ponto de vista irônico, extrínseco às relações de endividamento, a frase torna-se um convite à reativação da imaginação face ao poder do dinheiro.

Compreende-se assim, por outras vias, a potência desse humor que resiste ao espanto inicial do abalo do valor fiduciário,

como testemunhei ocorrer inúmeras vezes enquanto trocava minhas notas carimbadas. Se as trocas de soma-zero buscam tornar o poder do dinheiro independente da imaginação, as trocas de zero-soma visam justamente a restauração de um vínculo criativo; o cultivo desse hábito um tanto irracional e preguiçoso, para retomarmos a visão preconceituosa que se projeta sobre as figuras de oR\$, mas que Duchamp afirmava ser a única força capaz de contrapor-se à estrutura de sentimento da dívida:

Hoje, a integração da arte na sociedade força o artista a se submeter às suas demandas. Em 1913, o zero – o nível econômico no qual um artista poderia subsistir – era tão baixo que a vida boêmia era possível. Você não precisava pensar toda semana em ter que pagar seu aluguel ou qualquer coisa. Você não pagava seu aluguel. Agora, o zero é muito alto. Você não pode mais se dar ao luxo de ser um jovem que não faz nada. Quem não trabalha? Você não pode viver sem trabalhar, o que é uma coisa terrível. Eu me lembro de um livro chamado *O Direito de ser Preguiçoso*: esse direito não existe agora. Você tem que trabalhar para justificar sua respiração. (DUCHAMP, 1963, p. 113)

Maurizio Lazzarato, importante crítico do neoliberalismo, escreve que a postura preguiçosa de Duchamp se contrapõe ao destino do artista contemporâneo na atualidade, o de tornar-se exemplo

ideal da conversão do ego criativo em capital humano, em *personal branding* licenciável e especulável. Cildo parece compartilhar com Duchamp desse mesmo “princípio ético-político que vai além do trabalho, que nos liberta do círculo encantado da produção, produtividade e dos produtores” (LAZZARATO, 2014, p. 6). A inserção das cédulas de zero real no âmbito das transações monetárias, em vez do circuito de obras de arte, desmantela temporariamente o processo especulativo em torno da produção artística enquanto dimensão produtiva do capital humano. Enquanto as cédulas zero puderem circular sem serem apreendidas por um curador, um colecionador, um crítico de arte – isto é, enquanto puderem circular fora da especulação sobre o valor da arte – elas contribuirão socialmente para deflacionar o valor do zero, aproximando-o mais uma vez do nível econômico em que um artista pode subsistir. No entanto, para que as notas de zero real possam circular efetivamente e constituir uma economia própria, será necessário escapar criativamente à lógica do endividamento, que nos enlouquece e nos confina a um canto do mercado de trocas. Além disso, será necessário abraçar a ociosidade, ou melhor, a rejeição do trabalho moderno, e certamente temos algo a aprender com os índios Krahô nesse sentido.

Duchamp imagina um mundo livre do trabalho:

Deus sabe que há comida suficiente para todos na terra, sem ter que trabalhar por isso (...) E não me pergunte quem vai fazer o pão ou qualquer coisa, porque há vitalidade suficiente no homem em geral que ele não pode permanecer preguiçoso. Haveria muito poucos preguiçosos na minha casa, porque eles não aguentariam ficar preguiçosos por muito tempo. Em tal sociedade, a troca não existiria, e as grandes pessoas seriam os coletores de lixo. Seria a forma de atividade mais alta e nobre. (...) Receio que seja um pouco como o comunismo, mas não é. Eu sou demasiado e seriamente de um país capitalista. (DUCHAMP apud LAZZARATO, 2014, p. 11)

Talvez encontremos em *Zero Real* a moeda ideal para esse sistema de pura atividade em que as trocas se ausentaram. Valendo menos que o próprio papel-moeda, as cédulas de oR\$ seriam o lixo mais precioso produzido por essa sociedade que confia na vitalidade e na criatividade, ao invés do trabalho e da competição, para prover a própria subsistência. Nesse sentido, oR\$ contém o potencial de constituir-se como *moeda social*.

Atualmente, moedas sociais proliferam por todo o Brasil, sendo adotadas por comunidades marginalizadas do sistema financeiro como uma alternativa para combater a inflação, a fuga de capitais, além de promover o aumento do poder aquisitivo e acesso ao crédito. Existe mais de uma centena de moedas como essas além do Real, criadas em favelas, quilombos, aldeias indígenas,

assentamentos, áreas rurais e vilas de pescadores – em geral, locais onde o Estado e o sistema bancário estão ausentes. Estima-se que, somente entre 2015 e 2018, as transações comerciais com essas moedas somaram mais de 42 milhões de reais (MELO, 2020).

David Harvey (1985) mostra que o processo de globalização do sistema financeiro não se deu sem a produção correlata de desigualdade social, a partir do estabelecimento de fronteiras de exclusão econômica. Conforme Paul Singer (2009) salienta, as moedas sociais surgem como uma alternativa, buscando estimular fluxos econômicos internos que suplementam e até mesmo contrariam a lógica estabelecida globalmente e controlada pelo Estado, que frequentemente ignora as necessidades e perspectivas dos marginalizados. As moedas sociais fazem parte de um conjunto de estratégias da economia solidária, que também inclui a criação de Bancos Comunitários de Desenvolvimento (BCDs), Fundos Rotativos, cooperativas de crédito, clubes de troca, sistemas de microfinanças, entre outros (SINGER, 2009). Em geral, as moedas sociais são lastreadas na moeda corrente, mas há casos em que se baseiam em atividades coletivas, como é o caso da moeda Ideais, implementada pelo projeto social Pet Mania em Campo Grande/MS, onde a moeda vale metade do preço de revenda do quilo de garrafas Pet (OLIVEIRA et al., 2018).

Além de incentivar o emprego e o empreendedorismo e facilitar o acesso ao crédito e serviços financeiros, as moedas sociais instigam a reimaginação e ressocialização do dinheiro. A dimensão fiduciária perde sua autorreferencialidade; a fé no poder coletivo de transformação torna-se essencial para preservar o valor monetário da cédula. Enquanto o dinheiro capitalista requer uma crença irrestrita na “realidade do que ainda não existe”, as moedas sociais dependem da comprovação de transformações reais e da crença em futuros avanços. Essa relação é ainda mais forte nos casos em que a moeda social é lastreada numa atividade coletiva, ao invés da moeda corrente. À medida que “a emissão da moeda é diretamente associada à ativação de capacidades produtivas endógenas e criação de riqueza local por meio da mobilização de atividade de coleta seletiva de resíduos no bairro” (OLIVEIRA et al., 2018, p. 479), o valor fiduciário da moeda passa a se medir pela percepção do engajamento coletivo na transformação da qualidade de vida das famílias locais.

As moedas sociais instauram um processo de guetização da economia. O conceito de gueto é crucial para o artista Cildo Meireles, que destaca a situação topológica peculiar do gueto: está incluído na malha urbana, mas ao mesmo tempo, excluído da dinâmica social da cidade. Para poderem criar estratégias eficazes de combate

à violência e à exclusão, os moradores do gueto precisam dar conta de duas realidades paralelas, com lógicas distintas, a interna e a externa. A socióloga Elsa Dorlin (2020, p. 292) esclarece a experiência esquizofrênica imposta pela situação de exclusão através do conceito de *dirty care*, ou cuidado de si negativo. Constantemente preocupado em antecipar uma possível violência contra si, o marginalizado sente necessidade de compreender o que se passa em sua cabeça e na de seu algoz, em busca de avaliar o que pode servir para “negar, minimizar, desativar, suportar, diminuir ou evitar a violência; para abrigar-se dela, proteger-se, defender-se” (DORLIN, 2020, p. 293). Esse fluxo de informações, todavia, possui um potencial subversivo; aquilo que em primeira instância serve para negar a si mesmo pode, em um dado momento, servir para negar a própria lógica do sistema.

Cildo propõe pensar a situação topológica do gueto a partir da metáfora do buraco negro. A quantidade e velocidade de informações circulando no gueto seriam necessariamente superiores às do entorno, pois a cidade ignora o que ocorre dentro do gueto e o que se passa na mente dos excluídos. Essa grande massa de informações, uma vez confinada no espaço do gueto, varia apenas em densidade, nunca em volume. A densidade, conforme vimos, é um elemento transformador para Cildo. Do mesmo modo,

ele sugere que a concentração de informação, impulsionada pela exclusão, pode acumular tanta energia que se torna um buraco negro, isto é, um antimateria ou anti-informação em operação no seio da topologia da cidade. Assim, o gueto subverte a heterotopia de exclusão e torna-se um buraco negro capaz de absorver a matéria circundante, fazendo com que o resto da cidade exclua a si mesma do tecido urbano.

Um exemplo disso é a situação vivida pelos nova-iorquinos no início da década 1970, período em que o artista residiu naquela cidade. Não só em função do aumento da violência urbana, mas também em decorrência do trauma do motim do Harlem de 1964 – um exemplo claro, a meu ver, da explosão de um buraco negro –, a classe média de Nova York se viu forçada a passar por um processo de “superfortificação”. Cildo comenta que mesmo as portas de apartamentos mais modestos possuíam cinco ou seis fechaduras, indicando claramente que a situação de exclusão e confinamento havia temporariamente se invertido em relação aos guetos, que gozavam de maior liberdade de circulação naquele período.

Para concluir este artigo, eu gostaria de sugerir que a economia de zero-soma deve funcionar de acordo com a lógica do buraco negro. *Zero Real* pode ser o elemento que intensifica a circulação

de informações numa economia solidária, aumentando sua densidade até atingir o ponto de subversão do sistema econômico capitalista. Em que sentido?

As moedas sociais atuais ainda mantêm uma noção de valor de troca, o que as torna vulneráveis às pressões macroeconômicas do real e do dólar. Apesar de não apresentarem a “assinatura dos presidentes do Ministério da Fazenda e do Banco Central (BC) – micro chancelas que conferem à cédula oficial do país o seu valor legal” (MELO, 2021), o Estado brasileiro exige que os bancos comunitários tenham lastro em moeda oficial. Dessa maneira, entre o real e a moeda social, reproduz-se a relação de dominação existente entre o dólar e o real, e todas as precificações acabam submetidas às mesmas variações da inflação em escala nacional.

Contudo, mesmo as moedas sociais lastreadas em uma atividade produtiva não estão imunes à pressão da economia externa. Frequentemente, o turismo e o colecionismo fazem com que o valor nominal da moeda social seja superado pelo valor de troca no mercado numismático, inflacionando os valores para muito além da economia oficial e provocando crises recorrentes de escassez.

Sozinhas, as cédulas de *Zero Real* não podem escapar da pressão do mercado financeiro, numismático e de arte. A fragilidade

do objeto, todavia, não deve nos eximir da tarefa de explorar socialmente suas potencialidades. Por isso, destaca-se a importância do princípio ético-político do trocador, que deve evitar especulações sobre o valor numismático e artístico das cédulas zero, favorecendo as trocas de soma-zero. Como agente econômico, ele deve se manter firme na ideia de que a cédula zero vale menos que o papel-moeda, ou seja, que todo zero real é lixo – embora seja o lixo mais precioso de uma sociedade que prescinde de trocas.

Walter Benjamin (1991, p. 78) celebrou, na contramão da acumulação capitalista, a figura do trapeiro, aquele que se furtava às trocas econômicas para se dedicar ao recolhimento do que “a cidade grande jogou fora, tudo o que ela perdeu, tudo o que desprezou, tudo o que destruiu”. Em uma sociedade livre de trocas, o despojo substitui o consumo; nessa sociedade, o trapeiro assumiria uma função similar à de um presidente de banco central – ainda que tal cargo jamais possa existir numa economia de zero-soma. Sua função será recolher o lixo de tudo que foi alegremente despojado após uma experiência livre e criativa de produção, apenas para que esse lixo possa ser reencontrado pela própria comunidade como o bem mais precioso de sua atividade vital.

Dessa forma, caberia ao nosso trapeiro-trocador criar meios para garantir que as cédulas de zero real jamais tenham valor maior do que o de lixo, puro lixo. Ao alcançar esse estágio, a economia de soma-zero poderá finalmente se comportar como um buraco negro dentro do sistema financeiro capitalista, capaz de absorver a fé no crédito e a culpa do débito, fazendo emergir uma nova relação fiduciária, uma operação baseada no zero irredutível, cujo valor é lastreado na vida, e não na posse, ligado não ao trabalho, mas à criatividade enquanto atividade coletiva. Uma reforma da economia do zero permitiria configurar uma nova realidade baseada no despojo de coisas inesperadas.

NOTAS

- 1 WARHOL (2008, p. 149).
- 2 No original: “clash of economic systems – socialist industrialization vs. neoliberal finance capitalism”.
- 3 Doravante usaremos as siglas 0\$ (Zero Dólar), 0Cr\$ (Zero Cruzeiro) e 0R\$ (Zero Real) para definir cada uma das obras de Cildo.
- 4 “**Fiduciário**”, in *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* [em linha], 2008-2021, <https://dicionario.priberam.org/fiduci%C3%A1rio> [consultado em 6 jul. 2023].
- 5 No original: “It costs only a few cents for the Bureau of Engraving and Printing to produce a \$100 dollar bill, but other countries have to pony up \$100 of actual goods and services in order to obtain one”.
- 6 Hebreus 11,1-2; 8-9.
- 7 No original: “Debt is capitalism’s dirty little secret”.
- 8 No original: “it projects the twists and turns of inner life on a global scale, as if the economic system could broker a compromise between good conscience and base instincts. By forging countless short circuits between the macro and the micro, indebtedness becomes something like a whole “structure of feeling,” hereby humans find themselves owing their existence (along with the lives of other beings) ever more fully to the economic apparatus that claims to control life as such”.
- 9 Barthes continua: “ele é apenas esse alguém que mantém reunidos em um único campo todos os traços de que é constituído o escrito” (BARTHES, 1988, p. 70).
- 10 Em Barthes, o desejo frequentemente fundamenta a interpretação; é o desejo que determina, ainda, em detrimento da formação do *corpus* para a constituição de uma *mathesis universalis*, a escolha de *alguns corpora* para a elaboração de uma *mathesis singularis*, ou conhecimento particular e íntimo do universal pertinente ao objeto de estudo. Ver: BARTHES (1984).

11 Esse mito da refundação do império ianque após o apocalipse é recorrente na cultura americana. Constitui a origem, por exemplo, para construção do sistema descentralizado de comunicação ARPAnet, que mais tarde se transformaria na atual internet, cuja missão primordial era preservar a operatividade do sistema para o caso de um ataque nuclear russo às posições de tomada de decisão. Ver: HERMANN (2020).

12 Para Ronaldo Brito, toda obra de Cildo encena um conflito entre a Política dos Sólidos (da coisa, do conceito, do objeto de arte) e a Política dos Fluídos (a energia, o zero, a troca). Ver: BRITO (1981).

13 Ver: HERMANN (2014).

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. Benjamin e o capitalismo. Trad. Selvino Assmann. **Revista Instituto Humanitas Unisinos-Online**. 13 mai. 2013. Disponível em: <<https://www.ihu.unisinos.br/noticias/520057-benjamin-e-o-capitalismo-artigo-de-giorgio-agamben>> Acesso em: 6 jul. 2023.
- ANJOS, Moacir. Cildo Meireles: A indústria e a poesia. In: ANJOS, Moacir. **Crítica, Moacir dos Anjos**. Rio de Janeiro: Automatica, 2010, p. 63-75
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BERARDI, Franco. **Asfixia** – capitalismo financeiro e a insurreição da linguagem. São Paulo: Ubu Editora, 2020.
- BENJAMIN, Walter, **Obras escolhidas III**. Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BRITO, Ronaldo. Frequência imodulada. In **Cildo Meireles**. Rio de Janeiro: Funarte, 1981, p. 7-12.
- DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. **A nova razão do mundo**: ensaio sobre a sociedade neoliberal. São Paulo: Boitempo, 2017.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O anti-Édipo**: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DIENST, Richard. **The Bonds of Debt**. Londres: Verso Books, 2011.
- DORLIN, Elsa. **Autodefesa – uma filosofia da violência**, São Paulo: Ubu Editora, 2020.

DUCHAMP, Marcel. What Happened to Art? An interview with Marcel Duchamp on present consequences of New York's 1913 Armory Show. Entrevista concedida a William Seitz. **Vogue Magazine**, vol 141, 15 fev. 1963, p.110-131. Disponível em: <https://www.duchamparchives.org/pma/archive/component/MDP_B019_F006_001/> Acesso em 10 jul. 2023.

EICHENGREEN, Barry. **Exorbitant Privilege**: The Rise and Fall of the Dollar and the Future of the International monetary system. Londres: Oxford Press, 2011.

ESCOBAR, Pepe. Say Hello to Russian Gold and Chinese Petroyan. **The Cradle**, 15 mar. 2022. Disponível em:< <https://new.thecradle.co/articles/say-hello-to-russian-gold-and-chinese-petroyan>.> Acesso em: 10 jul. 2023

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In **Ditos e escritos**. Estética: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003, p. 411-422

FUNNEL, Ben. Debt is Capitalism's Dirty Little Secret. **Financial Times**. 1 jul 2009. < Disponível em: <https://www.ft.com/content/e23c6d04-659d-11de-8e34-00144feabdc0> > Acesso em: 6 jul. 2023.

HARVEY, David. **O novo imperialismo**. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

HARVEY, David. **The Urbanization of Capital**. Oxford: Johns Hopkins University, 1985.

HERMANN, Victor. **Zona Cinza**: como perceber a catástrofe? Tese (Doutorado em Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020.

HERMANN, Victor. **Livro do observador**: armações sobre a superfície do sol. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

HUDSON, Michael. Sanções à Rússia, a brincadeira com fogo dos EUA. **Outras Mídias**, março, 2022a. Disponível em: < <https://outraspalavras.net/outrasmídias/sanções-a-russia-a-brincadeira-com-fogo-dos-eua/> >. Acesso em: 7 jul. 2023.

HUDSON, Michael. The Dollar Devours the Euro. **Counterpunch**, abril, 2022b. Disponível em: <<https://www.counterpunch.org/2022/04/08/the-dollar-devours-the-euro/>> Acesso em: 7 jul. 2023.

KLEIN, Naomi. **A doutrina do choque**. A ascensão do capitalismo do desastre. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

LAZZARATO, Maurizio. **Marcel Duchamp and the Refusal of Work**. Los Angeles: Semiotext(e), 2014.

MARTINS, Sérgio B. Ocasião. In FERNANDES, João (org.). **Cildo Meireles**. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p.31-45

MELO, Liana. Muito além do Real. **Projeto Colabora**. Publicado em 7 out. 2021. Disponível em: < <https://projetocolabora.com.br/inclusao-social/muito-alem-do-real/> > Acesso em: 7 jul. 2023.

MEIRELES, Cildo. Revista Carbono entrevista CILDO MEIRELES. Entrevista a Marina Fraga e Pedro Urano. **Revista Carbono**. Rio de Janeiro, n. 4, primavera 2013. Disponível em: <http://revistacarbono.com/artigos/04carbono-entrevista-cildo-meireles/> Acesso em: 6 jul. 2023.

MEIRELES, Cildo, O Sermão da Montanha de Cildo Meireles. Entrevista a Elias Fajardo da Fonseca. In SCOVINO, Felipe (org.). **Encontros**: Cildo Meireles. Rio de Janeiro: Azougue, 2009, p.72-77

MORAIS, Frederico. A arte como trabalho sedutor de contrainformação industrial, cultural e ideológica. In WISNIK, Guilherme; MATOS, Diego (orgs.). **Cildo**: estudos, espaços, tempo. São Paulo: Editora Ubu, 2017, p. 168-175

OLIVEIRA, Eziel Gualberto de; et al. Moedas sociais e suas contribuições em comunidades economicamente precarizadas: um estudo exploratório da experiência do Projeto Pet Mania em Campo Grande - MS. **Desenvolvimento em Questão**, [S. l.], v. 16, n. 43, p. 453-486, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.unijui.edu.br/index.php/desenvolvimentoemquestao/article/view/6147>. Acesso em: 7 jul. 2023.

SARTRE, Jean-Paul. A expansão do campo do possível. Entrevista a Daniel Cohn-Bendit. In COHN, Sérgio (org.) **Encontros: Maio de 68**, Rio de Janeiro: Azougue, 2018, p. 21-23

SHELL, Marc. **Money, Language, and Thought**: Literary and Philosophical Economies from the Medieval to the Modern Era. Berkeley: University of California Press, 1982.

SINGER, Paul. Finanças solidárias e moeda social. In FELTRIM, Luiz; VENTURA, Elvira; DODL, Alessandra. **Perspectivas para a inclusão financeira no Brasil**. Brasília: Banco Central do Brasil, 2009, p. 69-78.

SINGER, Paul. **Aprender economia**, São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

VERSIGNASSI, Alexandre. **Crash**: uma breve história da economia. São Paulo: Harper Collins, 2019.

WARHOL, Andy. **A filosofia de Andy Warhol**: de A a B e de volta a A. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008.

WISNIK, Guilherme. Menos Valia como Lucro. In FERNANDES, João (org.). **Cildo Meireles**. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 45-59.

■ SOBRE O AUTOR

Victor Hermann possui Doutorado em Literatura, Outras Artes e Mídias pela Universidade Federal de Minas Gerais (2020), graduação em Artes Visuais (2010) e Mestrado em Artes (2014) pela mesma instituição. Atua como pesquisador independente nas áreas de Teoria da Arte, Teoria da Literatura, Estudos do Antropoceno e Catástrofe.

Artigo recebido em
11 de outubro de 2022 e aceito em
29 de junho de 2023.

Publicado em
10 de outubro de 2023.

ARTE URBANA, ARTE CONTEMPORÂNEA

FELIPE EDUARDO LÁZARO BRAGA

URBAN ART, CONTEMPORARY ART

ARTE URBANO, ARTE CONTEMPORÂNEO

RESUMO

Artigo Inédito**

Felipe Eduardo
Lázaro Braga*

 [https://orcid.org/
0000-0002-9033-2003](https://orcid.org/0000-0002-9033-2003)

*Universidade de
São Paulo (USP), Brasil

**O artigo foi elaborado com base nas conclusões da dissertação “Estética Spray: O grafite no campo da arte contemporânea” (BRAGA, 2018) e financiado pela FAPESP no projeto de número 2015/23932-1.

Atualmente, o autor é bolsista de doutorado da FAPESP no projeto de número 2021-00645-8.

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.
ars2023.192205

A forma estética originária do grafite e pixação – desenho/inscrição/assinatura – é sensivelmente tributária de seus imperativos performáticos sobre o território – driblar e superar os dispositivos de vigilância e disciplina da cidade. O processo de reconhecimento do grafite e da pixação nos museus e galerias tradicionais, via estratégias de transliteração estética, absorve esse duplo registro da linguagem, que se realiza não apenas no traço efetivamente grafitado – a imagem –, mas inclusive no desenvolvimento da ação de grafitar – a performance. Nesse sentido, as exposições de arte urbana elaboram projetos de curadoria que restituem às imagens, ainda que expostas no abrigo institucional, sua natureza agencial sobre o território, fazendo do grafite não um gênero alternativo de pintura, mas trânsito estético entre linguagens contemporâneas.

PALAVRAS-CHAVE Arte urbana; Arte contemporânea; Grafite; Transliteração estética; Curadoria

ABSTRACT

The original aesthetic form of graffiti and *pixação* – image/inscription/signature – is significantly dependent on its performative imperatives on the territory – to dribble and overcome the city's surveillance and discipline devices. Graffiti/*pixação* recognition process in traditional museums and galleries, via aesthetic transliteration strategies, absorbs the dual aspect of the language, which takes place not only in the graffiti design – the image – but also in the development of the graffiti action – the performance. In this sense, urban art exhibitions elaborate curatorship projects that restore to images their agency on the territory, even if displayed in the institutional shelter, making graffiti not an alternative genre of painting, but an aesthetic transit between contemporary languages.

KEYWORDS

Urban Art; Contemporary Art; Graffiti; Aesthetic Transliteration; Curatorship

RESUMEN

La forma estética originaria del graffiti y la pintada – dibujo/inscripción/firma – está estrechamente ligada a sus imperativos performativos en el territorio – esquivando y superando los dispositivos de vigilancia y disciplina de la ciudad. El proceso de reconocimiento del graffiti y la pintada en museos y galerías tradicionales, a través de estrategias de transliteración estética, absorbe este doble registro del lenguaje, que se materializa no solo en el trazo efectivamente grafitado – la imagen – sino también en el desarrollo de la acción de hacer graffiti – la performance. En este sentido, las exposiciones de arte urbano elaboran proyectos curatoriales que restituyen a las imágenes, aunque estén expuestas en el refugio institucional, su naturaleza de agente en el territorio, convirtiendo al graffiti no en un género alternativo de pintura, sino en un tránsito estético entre lenguajes contemporáneos.

PALABRAS CLAVE

Arte urbano; Arte contemporáneo; Grafitti; Transliteración estética; Curaduría





1. GRAFITE-ATO, GRAFITE-TRAÇO

Em certa ocasião, estava andando por Porto Alegre e vi um grafite de um enorme cartão-postal desenhado na superfície de um extenso muro branco, perto do centro da cidade. Não havia qualquer inscrição, desenho, endereço, nada; apenas a parte anterior de um cartão-postal, com o espaço contornado do selo, as linhas vazias para o remetente, as retas pontilhadas. O desenho era banal, prosaico, sem nenhum traço particular que pudesse mobilizar ou provocar curiosidade. Não fosse a natureza do muro, a intervenção seria medíocre. Mas o muro era a divisória entre a Avenida Beira Rio e o Lago Guaíba, na altura da Praça da Alfândega. Em função da altura e da extensão, o paredão branco impedia o transeunte de atestar a beleza do lago que, de outro modo, representaria uma agradável mirada para aquele que caminhasse pelo centro da cidade. O grafite do cartão-postal era uma ironia clara contra a privação a que estavam submetidos os porto-alegrenses, caráter irônico cuja acentuação era afirmada pelo local de disposição do desenho.

Diferentemente da escultura ou da pintura, que, no geral, podem ser realocadas sem que a peça individual altere seu valor semântico, o grafite extrai muito de seu significado particular da consideração de seu local de intervenção (a “caráter cênico” do grafite). Arte urbana, nesse sentido, é um exemplo acabado de estética *site-specific*, não porque a obra tenha sido encomendada estritamente para aquele local, mas porque o sentido imagético, simbólico e retórico da criação *spray* só alcança completa elucidação se confrontarmos a manifestação gráfica e o lugar de inserção, numa descrição que responda às diversas valências da linguagem. No plano imediato da imagem, descrever o grafite porto-alegrense é bastante simples: reconheço os contornos de um cartão-postal desenhados numa parede branca da cidade. O formato específico da tirada urbana, sarcástica e pública, cuja mensagem não se entrega no olhar imediato, mas assume paulatinamente compromissos de significado com seu suporte, é um traço de contexto que o estudo puramente icônico não alcança. A inscrição grafite, ao se apropriar da sintaxe da cidade, enuncia sentenças de presença e contexto que são irredutíveis ao desenho; investigar a *sociogênese da forma grafite* é investigar, portanto, como os processos sociais da cidade imprimem sua fatura na gramática da forma.

Baudrillard, em artigo publicado em 1979, distingue duas modalidades paradigmáticas de intervenção mural, a “europeia” e a “americana”. Na Europa, e especialmente em Paris durante os eventos estudantis de 1968, a inscrição urbana assumia preponderantemente a forma do *slogan* político, da reivindicação ideológica, do ataque contundente ao Estado. Os jovens universitários parisienses opunham-se às guerras que confrontavam o Bloco Soviético e o capitalismo de liderança norte-americana, exigindo, na esteira disso, maior abertura e tolerância no campo dos costumes. As frases eram rápidas e incisivas, escritas em uma linguagem acessível que transmitia com clareza uma mensagem ideológica (“nossa esperança não pode vir senão dos desesperados”, por exemplo). As frases de 68 foram espalhadas nas ruas da capital francesa precisamente porque aquelas eram ruas da cidade, com o tráfego intenso, as conotações simbólicas dos prédios, os perfis de transeuntes que circulavam por determinada área; a forma específica do grafite parisiense, ou grafite “europeu”, só pode ser compreendida nos termos históricos e sociais característicos daquele momento de reivindicação, em que a frase público-poética desafiou simbolicamente as políticas do Estado francês, registro claro de comunicação em que a transmissão de contramensagens é, no plano imediato da forma, uma realização política.

Os jovens americanos, por outro lado, ficaram conhecidos pelas inscrições que, na perspectiva do sujeito incauto, não vinculavam qualquer significado reconhecível ou aparente. Os grafites eram, na sua maioria, justaposições de palavras e números que apareciam infinitas vezes nos muros e trens de Nova York. O acréscimo paulatino de cores, formas, efeitos tridimensionais, aumentava ainda mais o hermetismo das intervenções, de sorte que o reconhecimento de letras e números se tornava, para todos os efeitos, impraticável para qualquer um que não estivesse inserido no grupo (portanto, exato oposto do projeto de Paris, que cumpria de imediato sua decifração ideológica).

A distribuição desigual de serviços, instituições artísticas, conglomerados empresariais, edifícios públicos, na extensão da grande metrópole americana – ou francesa, japonesa, brasileira –, gera sua contraparte de assimetria no fluxo desigual de pessoas pelo território; a territorialização do espaço urbano, por sua vez, promove um tipo bem particular de assimetria: a assimetria de alcance visual. Uma peça iconográfica altera sua potência retórica se posicionada nas áreas de realce da cidade, seja porque o número absoluto de pessoas atingíveis é incomparavelmente maior do que nas periferias ou subúrbios, seja porque o significado dos diferentes

espaços urbanos transfere parte desse conteúdo emblemático à obra iconográfica. A assimetria visual das diversas áreas da cidade gera um segundo tipo de concentração, a da *legalidade visual*. As imagens juridicamente protegidas foram autorizadas a reclamar a atenção dos passantes, e a autorização é quase sempre sinônimo de monetarização dos espaços da vida. Nesse sentido, o que existe é um mecanismo de mercado que filtra a *visualidade possível* nos espaços de concorrência. E quando a visibilidade se torna precificada, o discurso imagético com chances reais de atingir a população ou provém do Estado, ou dos grandes *players* corporativos, de sorte que o *dissenso iconográfico, político, moral* quase não tem espaço no tabuleiro da legalidade. O grafite americano subverteu essa *lógica da presença* de maneira radical, não só porque as suas *tags* preencheram as paredes centrais da cidade, mas fundamentalmente porque elas surgiram na capital do mundo, Nova York – visibilidade que ultrapassa a geografia da própria cidade, e que antecede e catalisa todas as demais visibilidades globais. Qualquer que tenha sido o objetivo consciente que animou a ação dos grafiteiros, a mera presença do grafite era um elemento de *subversão da visualidade*, justamente porque rompia com a seleção mercadológica de ocupação dos espaços e, na esteira disso, ampliava os limites para a discordância visual, estimulando outros

pares de rebeldia a inscrever seus descontentamentos urbanos sem a disciplina da autorização. Dado que as inscrições não indicavam explicitamente uma mensagem, conteúdo ou crítica, não buscavam ilustrar ou figurar nada, a *presença* era o elemento fundacional do gesto; *estar ali* encenava a primeira comunicação de sentido:

El graffiti no vende un producto ni un mensaje institucional, expresa su presencia, su conquista del espacio. Es un mensaje que quiere causar inquietud, porque es, ante todo, de resistencia, tanto física y espacial como simbólica y de respuesta a la densificación icónica de la sociedad contemporánea y la hegemonía de las imágenes emanadas, sin posibilidad real de respuesta, desde los medios de comunicación de masas. (DIEGO, 2000, p. 239)

Exercising actual freedom of expression enables artists to contest a city's corporate visual culture by either explicitly responding to it or creating new avenues of visual communication. Regardless of the artist's intention, producing art on the street is in itself a form of resistance to sanctioned imagery and the notion of public space. In other words, the unauthorized visual alteration of city spaces is a type of rebellion against the capitalist construction of space. (WACLAWEK, 2011, p. 73)

As *características formais da tag* são tributárias dessa concentração de legalidade. Uma das mais famosas assinaturas gráficas é a icônica TAKI 183. Taki era o apelido de Dimitraki,

um imigrante grego residente em Nova York, e 183 fazia referência à 183rd Street, seu endereço à época. Era, portanto, uma inscrição notadamente identitária. Mesmo assim, a identificação pessoal estava protegida pelo “pseudônimo imagético”, de sorte que Dimitraki conseguiu projetar-se nos muros sem que os muros o delatassem. A inacessibilidade de TAKI 183 (e de tantas outras *tags*) era inclusive – mas não só – uma maneira de desviar-se das regras de seleção iconográfica, de modo que o atentado à visualidade autorizada não redundasse em sanções jurídico-criminais. Os apelidos, acrescidos dos números de endereço, garantiam que a conexão com os respectivos autores fosse camuflada de *spray*, e esse é um corolário óbvio da dinâmica social e urbana no projeto estético/autoral dos grafiteiros. Em Paris, a mensagem contramajoritária, realizada através de comunicação clara e transparente, afirmava sua intenção política; em Nova York, o sujeito contramajoritário – imigrante, negro, porto-riquenho – realizava, através de comunicação hermética e codificada, uma intenção igualmente política, só que numa chave mais sutil: contestar a assimetria de ser visto, *sem ser visto*.

A conquista simbólica do espaço, no entanto, não terminava com o sucesso individual de uma única *tag*, mesmo que estampada em local de prestígio e amplificação. A afirmação da superioridade

gráfica decorria da pulverização de *tags* pelo território, de modo que a disputa por muros refletia a busca pela supremacia da assinatura. Quanto mais ocorrências de uma *tag*, maior era o cacife simbólico do grafiteiro. A *tag*, porém, era uma forma simples de assinatura identitária. O passo seguinte para a concorrência *spray* assumiu a pesquisa iconográfica como mecanismo de confirmação de superioridade. Elaborar inscrições formalmente rebuscadas, combinando cores e texturas, sem desrespeitar o tempo exíguo da punição, era um exercício de atrevimento artístico que denunciava os melhores grafiteiros: de um lado, virtuose; de outro, rapidez; traço e ato conformando as características e propriedades da linguagem. Esse traço crescentemente colorido/figurativo do grafite, em que se misturam elementos textuais e imagéticos, revela com nitidez a *sensibilidade iconográfica* dos artistas-grafiteiros, imagens claramente inspiradas nos desenhos animados, nas histórias em quadrinhos, nas animações, na publicidade, nos mangás, nos videogames etc. (DIEGO, 2000). A linha do grafite é clara, é nítida, a ilustração fervilha de cores, o traçado é cartunesco, os personagens são caricatos ou fabulescos. O repertório imagético que configura a percepção criativa dos pioneiros americanos é menos o conjunto venerado das belas artes, e mais a afluência de figuras, sons e cores que excita o

mercado de consumo cultural. Isso não significa, no entanto, que a figuração seja uma reprodução simples dos conteúdos da indústria de massas, ao contrário: a estética da imagem hodierna reflete suas características emblemáticas no trabalho dos grafiteiros que, por sua vez, assimilam o material de forma original e inovadora, no assim chamado processo de *sampling*.

La relación del graffiti hip hop con los medios de comunicación de masas y con los iconos de nuestro tiempo es larga y problemática. (...) Debemos considerar la utilización de esta tradición en el ámbito de la cultura hip hop a la luz del sampling como proceso básico de cita, distorsión y transformación de los contenidos de esta tradición. (DIEGO, p. 240-241)

O desenvolvimento pictórico original do grafite, que combina, no próprio traçado, sua gênese urbana e ilegal, traz consequências sensíveis para o processo de institucionalização da linguagem no campo da arte legítima. A tradição imagética que anima os grafiteiros é, sobretudo, o conjunto de ilustrações e desenhos da indústria cultural que configura a sensibilidade iconográfica contemporânea. Por outro lado, o *discurso de legitimação da imagem*, de ascendência crítica, erudita e acadêmica, possui critérios de julgamento pictórico construídos a partir de outra

tradição figurativa; quando a *imagem grafite* é submetida ao exame crítico e especializado, é a *imanência da imagem* que, em não raras ocasiões, recebe apreciação nos termos de produto estético “kitsch”, fácil, mera decoração. Mesmo a tradicional aproximação entre grafite e *pop art* encerra certa superficialidade de análise, na medida em que o procedimento estético que orienta ambos os empreendimentos é essencialmente diferente: quando Warhol produz um painel com a imagem do Mickey Mouse, o desenho animado é signo que supera a representação imediata do desenho, é emblema da mercantilização cultural, da homogeneização do consumo, esboço de reconciliação entre o mundo da arte e o mundo da vida na chave da superficialidade de sensações-consumo (McCARTHY, 2002, p. 41-42). Quando OSGEMEOS produzem um mural com seus conhecidos personagens amarelos, a narrativa imagética é o fim em si, a proposta artística de mérito próprio que, não sendo *pop*, é genuinamente popular. A estética dos produtos culturais de massa está incorporada no *traçado do grafite*, e não no meta-comentário da obra; ou, em outras palavras: naqueles, a cultura *pop* é essencialmente conteúdo de estudo; nestes, ela é essencialmente forma narrativa.

Para acompanhar o processo de institucionalização artística do grafite é necessário reconhecer, portanto, essas duas dimensões da obra de arte urbana: o grafite *enquanto traço*, e o grafite *enquanto ato*; este, performance e agência; aquele, pintura e artesanato. Meu objetivo é demonstrar como o processo de consagração do grafite acentua discursivamente os aspectos performáticos, agenciais e subversivos da forma social grafite (grafite enquanto ato), e não as propriedades imagéticas das obras grafitadas (grafite enquanto traço). Os elementos preponderantes de validação estética que concorrem para a apreciação legítima da arte urbana transcendem a imagem individual grafitada para ressaltar, isso sim, as propriedades performáticas da prática, como o anonimato subversivo das *tags*, o enfrentamento à legalidade visual das ruas, a provocação iconográfica na grande cidade, o comentário político e a crônica urbana, as camadas de sentido que o local específico de disposição sugere etc. O desenho no muro pode agradar, mas o impulso legitimador é resultado do significado social do grafite, elemento discursivo e contextual.

The terms “graffiti” and “street art” generally invoke an image - that is, a painted public surface of some sort. Yet graffiti and street art, by their very nature as public and often illicit productions, also incorporate a particular

set of practices and experiences. To write graffiti or paint street art is to negotiate situations of vulnerability and risk far different than those inside the confines of the art studio or gallery, and often to do so in the company of other street art practitioners. Because of this, graffiti writers and street artists not only produce distinctive forms of art that are governed by their own aesthetic and stylistic codes; they also engage distinctive if ephemeral artistic experiences and communities in the moments that they produce such art (...). For its practitioners, the phenomenon under consideration is immediate act as much as eventual art. (FERREL, 2016, p. XXXIII)

■ 2. TRANSLITERAÇÃO ESTÉTICA

Uma lata de alumínio contendo fezes humanas não é arte, evidentemente. Não pode ser arte. Não deveria ser arte. Se equipararmos um mero expediente de repulsa a legítimo processo de criação estética, nós banalizamos o compromisso artístico ao seu mais flagrante termo de imaturidade. Quem disse que o paradigma contemporâneo de arte não diz nada a plenos pulmões, tem na lata um objeto fetiche.

Por outro lado, é igualmente verdadeiro que, no bio-gesto de Manzoni, o processo de realização da *obra* antecede o momento particular de exposição do *objeto*: a aquisição de uma lata

de excremento, *barganhada a preço de ouro*, inaugura um comentário sobre o conjunto de adjetivos que estrutura o fazer-concorrência no paradigma contemporâneo de arte – concorrência superficial, absurda, imatura, vazia, fácil. Lata de fezes e *Merde d'artiste* não são a mesma coisa: o processo de realização da segunda antecede o momento particular de exposição, em que a primeira é, efetivamente, visitada; um é esteio do outro, mas não se confundem. Quando as mais importantes instituições e coleções de arte do mundo expõem dejetos aos seus visitantes, o autor do desacato obriga-nos a transcender a lata imediatamente exposta, e testemunhar a falênci do projeto artístico inaugurado nas desobediências vanguardistas do começo do século XX, e transformado em caricatura de obscenidade mediante empenho deliberado. Se Duchamp transformou o plágio em originalidade, a lata é a cópia de um plágio: o mictório que virou *ready-made* desafiou a instituição legítima; o *ready-made* que virou excremento é a própria institucionalidade legitimada. A lata encerra a provocação, mas a obra é maior do que o objeto. É o próprio ridículo: se ela está exposta em um museu de arte, a sua mensagem de descrédito transcende o objeto em sua fisicalidade imanente, e busca no *elemento discursivo* as chaves possíveis de repercussão.

A incorporação do grafite no sistema de arte contemporânea responde, de igual maneira, às prerrogativas de transgressão discursiva: o museu não expõe uma bela pintura urbana (objeto imanente), ele exibe – enquanto projeto de curadoria e texto catalográfico – a forma social da linguagem, arquitetada na urgência do mundo da vida. A imagem não é um “em si” de contemplação, na medida em que a ocupação dos espaços públicos, nos termos de insubordinação, produz uma forma que, antes de ser estética, é imediatamente social: rapidez do traço, anonimato, originalidade da assinatura, perícia urbana (escalar prédios, formar escadas humanas, pular marquises, enganar porteiros etc.). Todas essas propriedades de repercussão formal são derivadas da relação que os grafiteiros, pixadores e artistas estabelecem com os dispositivos de vigilância e disciplina, autorização e contra-ataque visual, gênese de uma linguagem que não é imagem, mas transição entre imagem e cidade.

Ao absorverem a produção estético-urbana no abrigo expositivo, as instituições de arte oferecem um projeto de *transliteração estética* para capturar essa dinâmica de emergência do urbano que se realiza no traço do grafite. Transliteração estética é o mecanismo através do qual museus e galerias utilizam

suportes de linguagem diferentes do suporte grafite – fotografia, videoarte, performance, instalação, *assemblage*, catálogo etc. – para reinserir o *desenho grafite* nas diversas valências da *linguagem urbana grafite*. Se a institucionalização separa a intervenção urbana da rua, a transliteração estética, através de cuidadosa concepção curatorial, procura reafirmar a conexão entre intervenção e cidade, projetando na peça as camadas de linguagem que não se encerram no mero desenho. As mais destacadas exposições de arte urbana que ocorreram no circuito paulistano de museus e galerias procuraram traduzir um aspecto das valências urbanas (cenariedade, performance, agressão etc.) para o seu ambiente de exibição, de sorte que os recursos de curadoria não convidavam a audiência a admirar imagens em sua imanência composicional ou colorística, mas a testemunhar a conjunção entre arte e cidade, o ato de grafitar que encerra os significados mais originais do traço grafitado.

Em 2004, a Pinacoteca do Estado de São Paulo abrigou a exposição “A cidade ilustrada”, de Marcio Scavone. Nela, o fotógrafo paulistano apresentou mais de 50 imagens com grafites e intervenções urbanas espalhadas por São Paulo. Os enquadramentos buscavam situar as realizações dos grafiteiros em seu contexto urbano imediato, além de registrar as reações das pessoas diante das obras. No espaço

expositivo, a curadoria esforçou-se em projetar uma atmosfera de urbanidade que refletisse o *locus* orgânico das intervenções e, entre uma fotografia e outra, solicitaram ao pixador e artista Mauro que inscrevesse suas frases de protesto, cirurgicamente desorganizadas, nas paredes do ambiente. Ao fundo, os visitantes podiam escutar os sons metropolitanos captados nos respectivos lugares em que Scavone registrou as cenas (MUSEU..., 2004). Na mesma Pinacoteca, o grafiteiro Alexandre Órion organizou a exposição “Metabiótica”, também em linguagem fotográfica. O artista congelou o momento preciso em que os transeuntes da cidade, sem qualquer estímulo ou orientação prévia, “invadiam” o quadrante da fotografia e, involuntariamente, protagonizavam relações de significado com as intervenções urbanas do próprio Órion, produzindo pequenas anedotas narrativo-imagéticas (uma fila de alienígenas aguarda um senhor terminar a ligação no telefone público; a moça pichada conduz um cachorro verdadeiro pela calçada; um garçom aristocrático serve seus clientes em um bar de salubridade comprometida etc.). Assim como em “A cidade ilustrada”, Órion distribui seus grafites pelas paredes do espaço expositivo, de modo a entrelaçar a linguagem urbana ao suporte fotográfico (CAVERSAN, 2004). Em 2005, o Instituto Gtech

de São Paulo albergou a exposição “SPray: tatuagens urbanas”, com fotografias de Iatã Cannabrava e um grupo de nove rapazes que, em um final de semana, percorreu a cidade – especialmente os redutos de arte urbana – para apresentar um olhar geracional sobre as intervenções. Nas palavras do fotógrafo:

Nossa intenção era propor essa reflexão sobre o excesso. São Paulo se comunica visualmente de forma muito caótica. Seja com aquelas faixas de ‘Eu te amo’ colocadas nas ruas, com outdoors que ocupam paredões inteiros dos prédios e cobrem edifícios históricos ou com a pichação, que, às vezes, tem letras lindas e, em outras, é puro vandalismo. (GRAFITE GANHA EXPOSIÇÃO..., 2005)

Além da mostra fotográfica, a instituição promoveu três encontros para debater os desafios e potenciais da arte urbana, com os sugestivos nomes de “O legítimo e o transgressor”, “Público e privado”, e “Vandalismo e expressão” (GRAFITE..., 2005).

“A cidade ilustrada”, “Metabiótica”, e “Spray” instrumentalizam o suporte da fotografia a fim de desafiar a descontinuidade entre o grafite institucionalizado e a cidade. Os retratos das intervenções, emolduradas em seus respectivos locais de disposição, “restituem” a valência de cenaridade como camada possível de significação das imagens. Enquanto o cubo branco oferece à obra sua imanência

de neutralidade, a arte urbana se mistura à perturbação do entorno para desenvolver possibilidades de sentido. A transliteração estética, neste caso, reproduz pequenos sintomas de urbanidade para construir uma ficção de pertencimento: o caos metropolitano recobre as paredes da instituição com ilustrações de violência visual; as fotografias congelam a cidade no enquadramento do museu; a paisagem sonora sugere uma avenida de acontecimentos que transporta a sensibilidade do visitante para a desproteção externa. O grafite imprime sua estética particular nas exposições de arte com base na agência urbana da linguagem, da qual extrai sua relevância provocadora (o ato). Todo o esforço de curadoria, a partir da transliteração fotográfica, busca desencorajar uma apreciação imagética que olha a obra como simples pintura citadina encerrada em uma visualidade imanente; a cidade é encenada na escala reduzida da instituição, expressa nos limites de uma cenariedade fotográfica.

Se a metrópole se converte em simulacro de curadoria para fixar narrativas e interpretações no interior dos museus e galerias, é igualmente verdade que as instituições se projetam em direção à cidade para preservar o componente situacional do grafite. Em 2007, os artistas plásticos Celso Githay, Cláudio Donato, e Ozi-Ozéas Duarte

participaram de uma grande intervenção mural em nome da galeria Mônica Filgueiras. A performance “Stencil-o-Rama” consistia na pintura de um grande painel na Rua Santo Antônio, no centro de São Paulo, seguido de um percurso de intervenções nas fachadas da cidade que levaria os artistas até o endereço da galeria. Toda a trajetória de realização foi filmada para posterior exibição nas paredes da instituição (EXPOSIÇÕES, 2007). Em 2012, para celebrar o aniversário de 458 anos de São Paulo, o Museu da Imagem e do Som convidou quatro artistas para executarem exibições de grafite, no evento “Arte urbana ao vivo”. Em hora e local previamente estipulados, os grafiteiros fariam intervenções para a audiência do entorno (*Mundano* e *Cela luz* eram os destaques da programação) (MASSOTE, 2012). Nessa mesma trajetória, a 6ª Semana Ticket Cultura & Esporte, realizada em 2012, convidou sete artistas urbanos para demonstrarem sua perícia a uma plateia no Conjunto Nacional (prédio importante da Avenida Paulista, na zona oeste de São Paulo), entre os quais Nove, Paulo Ito e Magoo. A apresentação recebeu o nome de “No ato” (EXPOSIÇÕES, 2012).

Se o grafite é executado “ao vivo” e “no ato”, a audiência, *por definição*, não responde à contemplação de uma imagem: ainda não há imagem pra ver. Responde, antes, ao testemunho

de ação, ao ato de criar grafite. O visitante que aborda uma obra de arte acabada pode gostar ou não gostar do resultado, admirar a técnica ou repudiar sua insuficiência de projeto. Qualquer que seja a reação afetiva ou intelectual, o contato estético se dá através do desfecho autoral, do projeto de imagem concebido pelo artista (mesmo naquelas mais passionais telas de exploração gestual, em que o ato parece transcender o conteúdo imagético – como é o caso dos expressionistas abstratos –, o gesto está, ainda assim, cristalizado, registrado na fatura de execução; portanto, gesto pretérito). Por outro lado, quando a plateia presencia as estratégias, esquemas, falhas, esboços, revisões, cansaços do fazer artístico, o olhar estético soma intimidade à criação, nessa indefinição de fronteira que não separa mais imagem e performance. Esse vínculo de familiaridade performática reduz não só a distância do desinteresse, mas danifica, inclusive, a própria muralha aurática que inscreve uma obra na esfera do inacessível – o grafite é, em sua própria natureza de cotidiano urbano, arte do imediatamente popular, nos dois termos de criação e audiência. A transliteração performática restabelece, portanto, o grafite como uma arte do convívio, do ordinário, uma estética desta ou daquela esquina, para este skatista ou aquele rapper, sem a pretensão litúrgica das grandes assinaturas autorais.

A performance evidencia o ato antes de ser traço, de sorte que a agência antecipa e qualifica a contemplação.

“Expor em galerias muda muito as coisas, mas eu tento não deixar que cada peça fique preciosa demais. Tento manter a liberdade e o espaço para experimentação na pintura”, afirma McPherson, grafiteira de Los Angeles (MARTÍ, 2009). A tentativa de “não deixar que cada peça fique preciosa demais” fala muito sobre a participação dos grafites no ambiente expositivo, processo de institucionalização curatorial que acolhe as intervenções de rua no calendário de exposições legítimas. McPherson sabe que, dentro de uma galeria, o tempo disponível para realização da imagem incide, de modo sensível, nas características estéticas da peça. Sabe também que o espaço legítimo promove, acima de tudo, o *valor de visualidade da obra*, em detrimento das relações semânticas que uma intervenção compactua com seu entorno. Ao evitar o traço excessivamente primoroso, a grafiteira reconhece que a estética da cidade é o componente de força que o seu trabalho encerra. A iminência do flagrante deposita sobre o traço a hesitação da velocidade; quando a rapidez deixa de ser um imperativo, a irregularidade da linha, cuidadosamente imperfeita, é a virtuose de urgência a evocar uma lembrança de transgressão. Portanto, mesmo no plano mais

imediato do traço grafite, é a ação de grafitar que estetiza sua retórica de força, linguagem pictórica original que busca imprimir na gramática do desenho os condicionantes de velocidade da metrópole; mancha e contorno são, eles próprios, signos de cidade.

Alessandra Cestac produz cartazes de si mesma nua e em tamanho natural, e cola-os em lugares incomuns, como pontes ou viadutos de vias expressas. A rapidez dos veículos desconcerta os motoristas que, no vislumbre de nudez, duvidam, por um instante, da aparição feminina. O componente erótico da intervenção produz algum ruído moralista, mas seu alcance transborda o conteúdo, e se afirma na relação de estranhamento entre obra e entorno: a sugestão de presença ressignifica a monotonia do espaço, e cria pequenas desconstruções de familiaridade, exigindo da atenção um tributo ao imprevisto. “Colo as maiores [de corpo inteiro] em vias expressas para que as pessoas fiquem com a sensação de terem visto algo, mas, como não podem parar, não tenham certeza. É uma intervenção urbana que tem como princípio a performance”, afirma. A artista instrumentaliza um imperativo da cidade, qual seja, a velocidade de suas vias marginais, para infundir a sensação de incerteza, de incredulidade, de sorte que a cidade passa a compor sua linguagem estética. “O fato de estar nua em lugar insólito é uma forma de sair

do contexto, do lugar de origem, do natural. Acho que o trabalho consegue atingir muitas pessoas, não só do ‘meio’. Adoro ouvir comentários, ou saber que alguém rasgou” (NOVAES, 2006, n.p.), conclui. A obra de arte urbana não é uma oferta autoral acabada, mas um constante processo de acumulações, desrespeitos, réplicas, deterioração que, no transcurso de sua biografia visual, cede à efemeridade a afirmação de supremacia. O grafite é uma sucessão de atos que, aos poucos, vai depositando novas camadas de significado à proposta original, equiparando o tempo de criação ao tempo de existência física da obra.

Enquanto McPherson estetiza elementos de performance urbana na fatura do grafite, Cestac entraîne suas intervenções na grade sintática da cidade. O primeiro movimento sai da rua para a instituição; o segundo, sai da instituição para a rua. Essa circularidade da linguagem aparece de modo exemplar nos discursos curatoriais e, mais especificamente, nos catálogos organizados para as grandes exposições de arte urbana em São Paulo, responsáveis por assentar, no próprio plano discursivo, as vinculações entre imagem e cidade, instituição e agressão. Em uma cronologia rápida e panorâmica, destaco os seguintes eventos como significativos para o processo de reconhecimento institucional

do grafite brasileiro: em 1981, a Pinacoteca do Estado de São Paulo organiza “Muros de São Paulo”, com fotografias de Alex Vallauri; em 2004, a mesma instituição lança “A cidade ilustrada”, já citada aqui; em 2007 é a vez do Museu Afro Brasil receber “Território ocupado”, no Parque do Ibirapuera; o Museu de Arte Contemporânea de São Paulo (MAC-USP) prepara sua “Street Art - Do graffiti à pintura” em 2008, numa parceria com o consulado da Itália; 2009 testemunha várias exposições com a temática, primeiro na Funarte, com “Da rua: que pintura é essa?”, seguida por “De dentro para fora/ De fora para dentro”, organizada pelo Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), e a “Bienal de Graffiti Fine Art”, no Museu Brasileiro de Escultura (MuBE); também em 2009, acontece a exposição d’OSGEMEOS no Museu de Arte Brasileira da FAAP, “Vertigem”; no ano seguinte, em 2010, o Centro Cultural Banco do Brasil abre a exposição “Ossário”, de Alexandre Orion; o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) homenageia o grafiteiro Alex Vallauri, em “São Paulo e Nova York como suporte”, de 2013; por fim, o Centro Cultural São Paulo alberga, já em 2015, a exibição de “Cartograffiti”.

“Território ocupado”, “Da rua: que pintura é essa?”, “De dentro para fora/ De fora para dentro”, “Muros de São Paulo”,

“A cidade ilustrada”, “São Paulo e Nova York como suporte”, “Street Art - Do graffiti à pintura”. O testemunho da circularidade urbana está esboçado já no título das mostras: de um lado, os termos institucionais e citadinos, sugeridos nas oposições “rua” e “pintura”, “dentro” e “fora”, “São Paulo” e “suporte”, “graffiti” e “pintura”; de outro, o museu busca evocar a cidade, a rua, o lado de fora, para qualificar a exposição que ocorre dentro, no interior da instituição: “Território ocupado”, “Muros de São Paulo”, “A cidade ilustrada”. Mesmo as exibições “Ossário” e “Cartograffiti” encerram, a partir de seus respectivos nomes, uma insinuação de circularidade rua-museu: a primeira é o nome da intervenção urbana que Alexandre Orion realiza nos túneis da cidade de São Paulo, e a segunda faz referência a uma “cartografia de graffiti’s” espalhada pelo município e retratada na instituição.

Os catálogos das exposições desenvolvem um enquadramento sobre o grafite alicerçado nessa dinâmica circular entre cidade e instituição, entre o traço e o gesto de grafitar. Aprofundo, nos subtítulos a seguir, os pontos de apoio que caracterizam o processo de *transliteração catalográfica*.

2.1. TRANSLITERAÇÃO CATALOGRÁFICA: ATO

O ciclo de exposições Da Rua: Que Pintura é essa? buscou criar um diálogo da instituição com a produção mais emergente da arte contemporânea surgida dos muros das ruas que cortam as grandes cidades como um novo caminho de expressão. Um caminho que escapa ao modelo museológico convencional com suas salas imaculadas de tão brancas. Parece que este tipo de exposição perde cada vez mais sentido diante da vibração da arte que vem dos becos, dos viadutos, dos muros e do asfalto que compõem a malha urbana acinzentada. A rua parece ser o lugar onde se dá atualmente a troca de ideias e de experiências artísticas, gradativamente mais próximas do seu público em potencial. (FUNARTE, 2009, n.p.)

Naturalmente, o debate sobre transgressão visual assume protagonismo nos discursos catalográficos. A liberdade intransigente dos grafiteiros e pixadores, alheia aos mecanismos de autorização, desafia o em-si da imagem, desenraizada dos processos da vida. Grafite, quando na rua, tem como prerrogativa ressignificar os espaços de disposição pública, e a constante modificação estética dos locais estimula a desnaturalização da cidade, incitando uma apreciação ativa da metrópole. Há, portanto, uma homologia entre o caos visual dos grandes centros urbanos, e a liberdade frequentemente violenta do grafite/pixaçõ. “A mobilidade do grafiteiro para produzir imagens espalhadas é uma liberdade

nunca antes vista em criadores visuais. Trata-se do conceito de deslocamento e não apenas a difusão da imagem. São dois corpos em relação permanente: a cidade e a legião de grafiteiros espalhados pelo mundo” (MUSEU AFROBRASIL, 2007, n.p.). A conquista desimpedida do urbano, nesse sentido, é parte inerente do seu significado artístico, e estabelece as dimensões de atrevimento e repercussão do ato, bem como seu alcance comunicacional. “O grafite é uma forma de arte que não pede licença ou permissão para existir, nem para conquistar espaços ou reconhecimento da cidade” (CCSP, 2015, p. 55). O ilícito representa, portanto, a estratégia de combate visual na guerrilha de comunicação, em meio à saturação de outros estímulos visuais concorrentes; seu ato de descompromisso público mergulha a estética numa profundezas de independência criativa: “Compreender o grafite significa, portanto, compreender o exercício de autonomia dos componentes de uma sociedade, dos habitantes de uma cidade. Mais ainda, significa compreender a transgressão como aquele momento do mais lícito exercício de liberdade” (MASC, 1994, n.p.).

A transgressão das intervenções murais, nesse sentido, funciona como veículo de revitalização para os espaços legítimos de exposição que, do contrário, permaneceriam acorrentados à inércia

burocrática da arte institucional, descolados do vigor do mundo da vida. A aproximação entre grafite e instituições legítimas não imprime suas digitais apenas sobre a arte de rua, mas registra repactuações no interior do próprio circuito de consagração:

Canalhas são os dissidentes, quem se desconforma, os livres, expoentes de um pensamento eversivo que não tem direito à cidadania dos circuitos oficiais de cultura. Os museus – primeiramente aqueles de arte contemporânea – são a expressão de um modelo que ficou para trás, pré-moderno. São espaços autísticos, assépticos como câmaras mortuárias, imóveis como mamutes, distantíssimos da vida cotidiana pela incalculável complexidade de seus testemunhos. (MAC-USP, 2008, p.4)

Ainda assim, não existe ingenuidade possível que desconsidere as alterações estéticas inevitáveis que a autorização impõe sobre o grafite. É evidente que uma parcela de rebeldia urbana se envergonha do aperto de mãos cordial entre grafiteiro e curador, e lamenta por isso: “Depois do desaparecimento de seus protagonistas, esta arte da provocação e do protesto que nasceu em finais dos anos Setenta nos guetos de periferia das metrópoles americanas, parece ter perdido a raiva e a vida. Langue, mas não morre. E muda de epicentro” (MAC-USP, 2008, p. 4). O tom evoca uma precoce nostalgia de vitalidade: “Os puristas lamentam que,

deslocado de seu local e proposta de origem, o grafite tenha perdido seu caráter transgressor e sua espontaneidade (...). Desconfiam da autenticidade das imagens produzidas sem um quê do espírito de aventura” (MAB-FAAP, 2009, n.p.). No entanto, a vinda do grafite à instituição corresponde, antes de tudo, ao deslocamento da instituição para a rua, para a turbulência, para a desproteção. A burocracia do desinteresse deve repensar, portanto, sua inserção de relevância frente às novas formas de produção estética que reclamam não a neutralidade asseada das grandes galerias, mas as anarquias do mundo da vida.

E o graffiti é uma nova arte “doela a quien doela”. Poderíamos dizer que o graffiti do qual estamos falando, mostra a insuficiências de bienais e panoramas e que não bastará acolher “grafiteiros” (inside) em museus sem que os museus saiam do ensimesmamento (outside) de serem museus. Sem que artistas e curadores debatam as questões de ensinamento visual que opera novos raciocínios espaciais. (MUSEU AFROBRASIL, 2007, n.p.)

Tudo porque as exposições de arte urbana não são mera exibições de imagens e despretensão. A diluição da instituição na cidade ajusta o olhar transeunte para apreciar os pequenos deslizes artísticos cometidos pela generosidade ilegal. A aridez cinza da cidade revela, aqui e ali, uma timidez colorida que imprime

sinais de beleza em meio à insensibilidade paulistana. São Paulo é uma cidade insofismavelmente feia, um resultado impecável de sordidez, sujeira e desigualdade, tudo confusamente construído em esquinas de degradação e mendicância. Aqui, os únicos alívios de urbanidade cercam-se em ilhas de salubridade e higiene, na seleta metrópole de fachadas limpas e vigilância 24 horas, separada do entorno imediato por um Atlântico de injustiça. O fracasso estético da cidade condena São Paulo a ser uma eterna ruína de progresso, empilhando suas ambições de grandeza em alicerces de penúria e invisibilidade. Numa tal cidade, a “mera decoração” é quase um ato político de dissidência; qualquer beleza é uma reparação:

Ao levar suas intervenções para múltiplos lugares e regiões de São Paulo, o Cartograffiti não apenas nos convida a essa experimentação do urbano, como também representa um rico mapeamento e produz, a partir das margens, um relato inovador que supera a dicotomia centro/periferia sem abrir mão de um profundo questionamento das contradições sociais com as quais convivemos, mas que muitos não veem ou fazem que não. (CCSP, 2015, p. 52)

Experimentar as intervenções murais nos seus respectivos espaços de disposição constrói uma vivência do urbano, a partir de suas contradições, desconfortos e desafios. A tomada visual

das ruas é, a princípio, um empreendimento individual que, na saturação, compõe e desarranja uma grande cacofonia coletiva. Cada intervenção particular projeta suas próprias ansiedades, tormentos, vaidades; no conjunto, todas elas testemunham a soberania de uma visualidade imprevisível, mutável, por vezes cafona e decorativa, frequentemente violenta: “Esta discussão acabaria entrando pelas vielas estreitas da dinâmica da cultura urbana contemporânea e pelos conflitos entre uma alegada visão individualista do mundo e uma suposta visão colaborativa do mundo” (MASP, 2009, n.p.). Esse mosaico de intervenções que disputa a desatenção citadina sobrevive na ditadura do efêmero; o apagamento e o atropelo são as cortesias de indiferença oferecidas pela cidade; grafite e pixação se preservam no conjunto, são uma arte da totalidade, dos grandes territórios, da imposição visual forçada; linguagem que melhor soube converter quantidade em qualidade estética:

A efemeridade do graffiti é o que faz dessa arte o que ela é. Essa incansável superação do dia a dia nas ruas, dos muros da soberania de quem vence. A realidade urbana é implacável, não poupa nada, nem valores, não se preocupa se foram minutos, horas ou dias de trabalho naquele pedaço de cidade (...). (MUSEU AFROBRASIL, 2007, n.p.)

Os muros, por outro lado, encerram um potencial de provocação, de desacato, de objeção, porque discursam para a audiência do cotidiano. “Alex Vallauri acreditava que o espaço público seria o único lugar em que a arte poderia fazer alguma diferença, em especial durante os anos de chumbo, marcados pela ditadura militar brasileira” (MAM, 2013, n.p.).

A criatividade é a melhor filha da rivalidade. Na arena de saturação, a elaboração formal, o ataque transgressivo, a estetização da barbárie são os mecanismos de competição visual que, legitimados pela ilegalidade, reclamam o instante de apreço:

Transeuntes, publicidade, os pixadores que manifestam o que sentem, assim como os artistas que buscam estéticas e estratégias de maior visibilidade, os prefeitos que prometem fazer uma bem avaliada gestão. A cidade se percebe nas superfícies e quem pode escolher o que ver nos percursos e paisagens? Lugar, não-lugar, o que há de ver no conviver em SP? (CCSP, p. 2015, p. 67)

Para preservar essa potência discursiva, as instituições projetam um espelho de liberdade – idêntica na forma, mas aparência por definição – que reflete, com alguma opacidade, a economia criativa das ruas. “Cada um desses espaços é um espaço de ação, no que essa manifestação de linguagem tem de absolutamente livre,

como se na rua fosse, com a ação e com os instrumentos por eles inventados, o que muda completamente o conceito entre o grafiteiro e o pintor” (MUSEU AFROBRASIL, 2007, n.p.). Há uma tentativa deliberada de salientar o grafite que existe na imagem; se a pintura aprisiona o conteúdo artístico em uma moldura de imanência (a imagem como o fim em si), o grafite cancela a cisão entre arte e entorno. Não é o traço imagético que vai para o museu, mas a liberdade intransigente, “como se na rua fosse”, que faz do grafite uma linguagem maior que a imagem: grafite nasceu na própria família estética do século XX, em que *performance*, videoarte, *happening*, *ready-made*, não são encenações, texto, escultura ou pintura, mas as vírgulas que unem todos os interstícios, artes que só se encerram no plural. O reconhecimento legítimo da linguagem urbana, para preservar essa multidimensionalidade do grafite, obriga o museu a dispersar-se no entorno, a olhar a potência do grafite respondendo às urgências da vida, seja no flerte de decoração, seja no desdém de violência. “O Museu de Arte Contemporânea reconheceu logo a importância do Graffiti como expressão artística (...), ao mesmo tempo, escritura e ação, estudando-o no meio urbano, no contexto sociológico, da comunicação e da estética” (MAC-USP, 2008, p. xviii).

2.2. TRANSLITERAÇÃO CATALOGRÁFICA: TRAÇO

O projeto de curadoria, alicerçado no compromisso discursivo das instituições, enaltece a sociabilidade urbana do grafite como fonte primária de relevância estética. No interior dos museus e galerias, os curadores procuram reproduzir a forma social da linguagem, no que ela realiza de efêmero, agencial, transgressor, citadino, *site-specific*, para além de seu componente imediatamente imagético. No entanto, a presença das intervenções no circuito de legitimação promove um esboço de apropriação do grafite pelos expedientes tradicionais de exibição e interpretação museológicos, de modo a inseri-lo na cronologia de eventos expressivos da história da arte. Os procedimentos técnicos e pictóricos específicos da *street art* são, portanto, esmiuçados numa leitura formal e perita, evidenciando as originalidades procedimentais que o método grafiteiro consegue imprimir na elaboração do traço:

Ao manipular a lata de tinta spray, ferramenta tradicional das grafitagens, eles obtêm um traço superfino e uma técnica de sombreado inovador. O efeito é conseguido pela pressão suave de um bico com orifício pequeno, por vezes adaptado de outras latas de aerossol. O jato é aplicado a uma curta distância da superfície. Seguem-se duas características: uma linha fina de contorno e uma aspersão de gotículas marginais à linha, que criam o efeito

de sombreamento das bordas da figura (...). Como o sombreado circunda toda a borda dos elementos pintados com o bico fino do spray, cria-se um efeito de volume da figura. Os personagens esferoides criam uma ilusão peculiar de tridimensionalidade. (MAB-FAAP, 2009, n.p.)

A descrição minuciosa e detida da manipulação da lata de *spray*, bem como seus resultados de originalidade no contorno da figura, são análogos à análise das pinceladas para a composição de efeitos expressivos, quando das pinturas tradicionais. A técnica dos grafiteiros, nessa chave, responde não às necessidades de urgência do mundo da vida – o *spray* viabiliza inscrições rápidas e discretas no espaço público –, mas antes enaltece as consequências estéticas características do jato aerossol, em especial a sua assinatura particular de dispersão da tinta. A linguagem catalográfica preserva, assim, certa inércia institucional rascunhada em juízos estéticos tradicionais. Essa apreciação específica de perícia que descreve a “linha fina de contorno e aspersão de gotículas marginais à linha” é uma prerrogativa quase que exclusiva do circuito de legitimidade: enquanto a rua condiciona um olhar situacional, orientado para a articulação entre cidade e estética – olhar rápido, desprotegido, marcado por grandes apreensões de espaço –, a proteção expositiva faculta o exame da sutileza, da imanência, do contorno etc.

As imagens de grafite não são os componentes de entusiasmo que facultam a inserção da linguagem no circuito de arte legítima, é bom frisar. Conquanto isso seja verdade, o traço figurativo, uma vez disposto na parede do museu, transforma-se no protagonista da atenção visitante, embora ressignificado pelas sugestões de curadoria – o traço é, antes de tudo, uma ação de urbanidade. Eles, os grafites, não estão lá porque são belas imagens de técnica impecável e extraordinário desenvolvimento colorístico, mas isso não exclui, naturalmente, a possibilidade de virtuose. Os artistas urbanos se engajam em pesquisas formais para aperfeiçoar constantemente seu traçado; a beleza que esta ou aquela obra encerram, contudo, é um aspecto contingente para o processo de legitimação da linguagem. Tanto é assim que os catálogos assumem um duplo procedimento para a descrição das intervenções: no plano geral da linguagem, isto é, do grafite enquanto prática coletiva, os elementos agenciais e valenciais são evidenciados para discutir a expressão *in totum*; no plano da realização individual (este grafite de fulano, aquele mural de ciclano), a atenção crítica sublinha, ao contrário, o procedimento estético autoral e os aspectos figurativos do traçado para a interpretação de relevância. “Um outro desse grupo é o Melim, talvez o mais pintor deles (...). Suas cores são também

requintadas, e há que se destacar uma certa ambiguidade entre a figura e o fundo: ora elas se juntam, ora se separam, criando uma ilusão ótica de fundir todos os elementos pictóricos (...)" (MUSEU AFROBRASIL, 2007, n.p.). Nesse sentido, a construção textual tipicamente museológica, redigida em verborragias inefáveis e interpretações etéreas, empresta suas formulações de alcance erudito para notabilizar as obras de arte dos grafiteiros, numa retórica emblemática do gênero literário "catálogo":

Em algumas obras, a perplexidade do artista concentra-se não apenas na descrição figurativa, mas na representação da condição transitória do ser humano, adstrita à vida contemporânea. Em nenhum momento Vallauri ilustra a vida. Reflexivo, desenha, grava, estampa e, como num mapa, indica as incertezas da própria arte do seu tempo. Elucida a permanente crise que situa cartograficamente o ser humano, a sua idealizada autonomia e o livre-arbítrio. Independentes, isentas de proselitismos e de qualquer falsidade panfletária, suas obras mimetizam a própria crise conceitual na qual, cronologicamente, estão também envolvidas. (MAM, 2013, n.p.).

O *estilo textual* demarca as fronteiras de pertencimento num paradigma estético que busca transcendências para as suas obras. O registro literário de certa vertente catalográfica expõe, no plano da retórica e da estilística, uma relação de superação

para com o objeto artístico, mera sugestão contingente de temas e preocupações que, essas sim, ultrapassam a fisicalidade imediata da peça. Uma cama em desalinho é tudo, menos uma cama em desalinho: ela é insônia, êxtase, degradação moral, provocação, suicídio; uma lata de fezes é uma ofensa, é a hipérbole do ridículo, é a declaração não-verbal da falência contemporânea; um estêncil de Vallauri transborda sua imagética fundamental, acessível, colorida, para assumir-se como “representação da condição transitória do ser humano, adstrita à vida contemporânea” (MAM, 2013, n.p.). A negação do imediato, da transparência interpretativa, da clareza intelectual, insere o grafite em um reino de erudição claramente afastado dos seus espaços sociais originários, onde a atenção transeunte festeja justamente a leveza popular das intervenções. O estilo literário do texto, não apenas seu conteúdo explícito, crava repercussões de pertencimento.

Nessa mesma linha, os catálogos buscam encaixar o grafite na cronologia legítima da arte, advogando sua participação autêntica no quadro dos grandes avanços estéticos do século XX. Para tanto, os textos institucionais dedicam às obras dos grafiteiros uma leitura especializada e acadêmica que proclama analogias formais com

escolas e artistas incontestes. A historiografia estética e canônica é convocada, portanto, a testemunhar a aptidão artística do grafite:

Transgressores e até mesmo agressores, os grafiteiros, com suas ambientações e performances, traduziram, nas ruas de São Paulo, as liberdades dadaístas, pop-artísticas, tanto dos 'ready-mades' quanto ao gosto pelos detritos urbanos, dos materiais e procedimentos inusitados para a arte institucionalizada. (MASC, 1994, n.p.)

A assimilação de material urbano para as realizações grafiteiras é uma prerrogativa autóctone das diversas valências da linguagem. A ocupação ilegal da cidade insurge, assim, uma arte do cotidiano, do equipamento citadino habitual, dos semáforos, das esquinas e dos pontos de ônibus: a moldura de pincelada-spray liberta a imagem no entorno metropolitano. O texto curatorial, por outro lado, inscreve o grafite em uma tradição de atrevimentos: a fuga da polícia é uma realização "dadaísta", as *tags* de hermetismo negro e porto-riquenho são "pop-artísticas", a rapidez é *ready-made* etc. Ainda que a linguagem das ruas não responda, conscientemente, às pesquisas vanguardistas do século XX – antes elabora uma estética original e apartada dos circuitos de celebração tradicionais –, o texto revela sua disposição agencial para imprimir relevo ao

grafite nos marcos da historiografia artística “oficial”. Não se trata de denunciar, evidentemente, um suposto erro interpretativo do catálogo, mas em reconhecer os procedimentos argumentativos e retóricos que a instituição convoca para pavimentar o processo de legitimação da arte urbana. “Essa presença continuada no espaço público deu ao graffiti estatura semelhante aos murais, como aqueles realizados por Portinari, Di Cavalcanti e Clovis Graciano, nos anos 30, 40, 50” (MAC-USP, 2008, p. 12). O texto é, nesse sentido, um mecanismo vivo de cristalização de significados e reorientações interpretativas que promove, a partir da autoridade perita, um percurso de continuidades entre a ebulação grafiteira e as rebeldias vanguardistas.

Mesmo assim, o *traço do grafite*, julgado exclusivamente enquanto tal – isto é: traço-desenho –, esbarra nos critérios de legitimidade que o circuito artístico impõe à linguagem imagética. As pinturas fazem parte do repertório tradicional dos acervos museológicos, e a arte urbana, despida de suas valências de ação, torna-se imagem – ser imagem é uma das realizações possíveis do grafite, muito longe de ser a única. Nessa condição, a análise crítica instrumentaliza a erudição acadêmica para avaliar o desempenho estético das intervenções em sua imanência composicional. E, mais importante, avalia a distância

desse desempenho em relação ao desempenho estético canônico dos mestres da imagem, gerando um atrito entre sensibilidades imagéticas distintas, amadurecidas em diferentes espaços de sociabilidade:

Tudo isso para dizer que não foi fácil, ou em todo caso evidente, levar De dentro para fora/De fora para dentro ao MASP. Havia bons argumentos iniciais para fazê-lo, sem dúvida. Por exemplo, o de que o MASP é um museu essencialmente de pintura. Se é um museu de pintura, como deixar fora de seus muros uma forma de pintura contemporânea já reconhecida em muitas instâncias fora do país? Pela qualidade, se dizia. Usando o critério da qualidade seria possível barrá-la do museu. Essa arte não tem qualidade. Por essa palavra se pretendia dizer, na verdade, valor espiritual. (MASP, 2009, n.p.)

Essa linguagem autorreferenciada das intervenções urbanas, depositária do excesso imagético contemporâneo e publicitário, encontra guarida, contudo, na interpretação de legitimidade curatorial: ainda que os desenhos grafiteiros reivindiquem outra tradição composicional, técnica e colorística, afastando-se, em alguma medida, dos processos de criatividade e virtuose da pintura, o “amadorismo” das imagens urbanas é, em si, um elemento discursivo a municiar o processo de legitimação, numa retórica de estetização do singelo: “As ligações com a arte naif são também

possíveis, seja pelo que representa o gênero em sua aproximação com o primitivo, com o estilo livre, mas também, e principalmente, pela escolha dos artistas em permanecer autodidatas e abstrair-se de pressões ou margens (...)" (MAB-FAAP, 2009, n.p.). O traço "primitivo" e "autodidata" são, de acordo com o testemunho perito, escolhas deliberadas de realização criativa, mesmo imposições à rapidez do olhar da cidade, e não limitações expressivas condicionadas pela insuficiência de treinamento. O descompasso entre a linguagem imagética urbana e a pintura tradicional recebe aqui uma coloração de afronta intencional aos cânones compostionais e, portanto, é sublinhado como uma assinatura inovadora e revitalizante. Virtuose do traço simples.



3. CONCLUSÃO: OS NERVOS ESTÉTICOS DA CIDADE

O processo de assimilação institucional do grafite em museus e galerias tradicionais cumpriu produzir enquadramentos discursivos que nomeassem – portanto, inaugurassem – os fatores de encontro entre arte contemporânea e arte urbana, com base

no juízo de pertencimento: *superar a barreira de imobilismo que aparta arte e mundo da vida* (nome do entusiasmo de todas as linguagens originárias do século XX, a começar pelo *ready-made* e, século adentro, nas instalações, *happenings*, performances, design etc). Desenvolvimento paulatino, errático, entusiasmado de nova linguagem cria, também paulatinamente, linguagem no nível verbal; aos poucos, os padrões da nova estética vão se impondo à consciência interpretativa dos sujeitos, que cumprem transformar a arte do artista em literatura crítica/ sensibilidade para o intelecto. A circulação do grafite por instituições cada vez mais diversas foi capaz de assomar densidade discursiva, curatorial e interpretativa à estética das ruas, no que representa, para a própria experiência global da linguagem, um ganho de perspectiva.

Premissa dois: equipamentos urbanos, se grafitados/ pixados, abandonam atrás de si as relações de sentido puramente funcionais com o entorno. Ao receberem uma intervenção, não são, a despeito disso, suportes para a intervenção, tal qual uma superfície de tela branca que, atrás do desenho, vira pura neutralidade; os equipamentos da cidade, ao contrário, são qualidades vivas de um enunciado, na medida em que concentram significados sociais

que a própria cidade desenvolve, e que são anteriores funcionais à “captura” grafiteira. Desenhados ou agredidos, os equipamentos e as arquiteturas cumprem restituir à escala urbana a escala humana, e obrigam a um caminhar menos indiferente pela paisagem. Nesse sentido específico, grafite e pixação não realizam o imperativo antidesinteressado do século XX, mas radicalizam-no; ao invés de conciliar um e outro termo, arte e mundo da vida, são as linguagens que desfronteirizam o problema, ao transformar estética em significado quase trivial da experiência de metrópole.

Os precursores da interpretação, gente responsável por gestar o longo prazo das narrativas estéticas (curadores, galeristas, críticos, intelectuais) reconheceram nesse *gesto performativo* sobre o território a mais radical possibilidade de realização da linguagem, para além de qualquer ismo de pintura. Por outro lado, o gesto performativo sobre o território só cumpre seu termo de destaque quando enraizado no próprio *locus* da vida, de tal maneira misturado à experiência de cidade que a cidade, ela própria, já não pode ser pensada sem os seus nervos estéticos. Nesse sentido, trazer o grafite para museus e galerias obriga cada uma das exposições a ser, quase que inevitavelmente, um meta-comentário sobre o

próprio ato de trazer grafite para museus e galerias. Existem riscos inerentes para o viço da linguagem, que projetou sua força originária no lado de fora dos espaços tradicionais. As narrativas de curadoria paulistana, ao negarem respostas simples para a imanência estética das intervenções, reconhecem que, quando grafite e instituição se aproximam, *é a distância entre ambos* que deve promover os fundamentos de interesse mútuo. Se há um componente de força no jogo de curadoria das instituições, o componente é o próprio reconhecimento – e *manutenção* – dessa distância, importante para preservar os melhores destroços da colisão entre grafite e arte.

■ REFERÊNCIAS

BAUDRILLARD, Jean. Kool Killer ou A insurreição pelos signos. **Revista Cine Olho** nº 5/6, jun/jul/ago 1979.

CAVERSAN, Luiz. Mostras na Pinacoteca esclarecem duas “radicalidades” da fotografia. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 22 mai. 2004. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2205200424.htm>. Acesso em: 13 out. 2021.

CCSP. **Cartograffiti**. Catálogo de exposição. Centro Cultural São Paulo, São Paulo, 2015.

DIEGO, Jesus. Graffiti. **La palabra y la imagen**. Barcelona: Los libros de la frontera, 2000.

EXPOSIÇÕES. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 28 dez. 2007. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/guia/ex2812200700.shtml>. Acesso em: 14 out. 2021.

EXPOSIÇÕES. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 2 nov. 2012. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/guia/ca0211201201.shtml>. Acesso em: 14 out. 2021.

FERREL, Jeff Foreword: Graffiti, Street Art and the Politics of Complexity. In ROSS, Jeffrey Ian. **Routledge Handbook of Graffiti and Street Art**. Nova York: Routledge, 2016.

FUNARTE. **Da rua: que pintura é essa?** Catálogo de exposição Fundação Nacional das Artes, São Paulo, 2009.

GRAFITE ganha exposição e debate. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 25 mai. 2005. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac2505200503.htm>. Acesso em: 14 out. 2021.

MAB-FAAP. **Vertigem**. Catálogo de exposição. Museu de Arte Brasileira, Fundação Armando Álvares Penteado, São Paulo, 2009.

MAC-USP. **Street Art – Do grafite à pintura**. Catálogo de exposição. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

MAM. **Alex Vallauri: São Paulo e Nova York como suporte. Catálogo de exposição**. Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, 2013.

MARTÍ, Silas. Americanos adaptam arte de rua para exposição dentro da galeria. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 19 jan. 2009. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2009/01/491612-americanos-adaptam-arte-de-rua-para-exposicao-dentro-de-galeria.shtml?origin=folha>. Acesso em: 14 out. 2021.

MASC. **Rupta**. Catálogo de exposição. Museu de Arte de Santa Catarina, Florianópolis, 1994.

MASP. **De dentro e de fora/ De fora para dentro**. Catálogo de exposição. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo, 2009.

MASSOTE, Clara; RAGO, Laura; GROGORIO, Rafael. Confira roteiros grátis ou até R\$ 25 para curtir neste feriado. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 24 jan. 2012. Disponível em: <https://guia.folha.uol.com.br/passeios/1038497-confira-roteiros-gratis-ou-ate-r-25-para-curtir-neste-feriado.shtml>. Acesso em: 14 out. 2021.

McCARTHY, David **Arte Pop** / trad. Otacílio Nunes. São Paulo: Editora Cosac & Naify, 2002.

MUSEU AFROBRASIL. **Território ocupado**. Catálogo de exposição. Museu AfroBrasil, São Paulo, 2007.

MUSEU atesta pluralidade fotográfica. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 7 ago. 2004. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0708200421.htm>. Acesso em: 13 out. 2021.

NOVAES, Tereza. Mulher pelada “para” o trânsito nas ruas de São Paulo. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 3 fev. 2006. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0302200627.htm> Acesso em: 14 out. 2021.

WACLAWEK, Anna **Graffiti and Street Art**. London: Thames & Hudson Ltd, 2011.

■ SOBRE O AUTOR

Felipe Eduardo Lázaro Braga é filósofo, cursa pós-graduação na Universidade de São Paulo (USP) no programa de Sociologia. Escreve sobre arte urbana, política e matemática, e já publicou textos em revistas literárias (*Pixé, SubVersa, Desenredos*), portais de política (Justificando, Caos Filosófico, Revista Híbrida, Money Times, Público), antologias (OFF-Flip) e jornais impressos (*O Estado de São Paulo*). É autor de *testoste-TRIP* (Kotter, 2023).

Artigo recebido em
7 de novembro de 2021 e aceito em
21 de abril de 2023.

Publicado em
10 de outubro de 2023.

FERNANDA GOMES: ELOQUÊNCIA DO SILENCIO

MATHEUS FILIPE ALVES MADEIRA DRUMOND

**FERNANDA GOMES:
ELOQUENCE OF SILENCE**

**FERNANDA GOMES:
ELOCUENCIA DEL SILENCIO**

RESUMO

Artigo Inédito**

Matheus Filipe Alves
Madeira Drumond*

 [https://orcid.org/
0000-0003-3753-2572](https://orcid.org/0000-0003-3753-2572)

*Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ), Brasil;
Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Brasil

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.
ars2023.208151

** Este texto foi inicialmente apresentado como comunicação no VIII Encontro Ibérico de Estética, dedicado ao tema “Espaços e tempos na estética e na arte”.

Encontro sediado na Universidade NOVA de Lisboa em outubro de 2022 e realizado em parceria com a Sociedad Española de Estética y Teoría de las Artes (SEyTA).

Fernanda Gomes tem se destacado no cenário artístico nacional por apresentar um trabalho pouco dócil ao sistema que o contém. Nossa intenção nesta reflexão será demonstrar como sua obra (ou melhor, suas exposições- obras), amplamente perpassada pelas pequenas percepções e pela atenção exaustiva, formula uma estratégia de recepção singular—distinta da fugacidade da atenção hodierna e da intensiva discursividade do campo contemporâneo das artes. A hipótese de uma recepção singular é amparada pela constante recusa em atribuir nomes a obras e exposições (corriqueiramente intituladas com seu próprio nome, mais por insuficiência que por intenção), a insistência em destituir o poder das interferências discursivas curatoriais, sem que com isso suplemente o campo semântico do trabalho com sua própria subjetividade e vida.

PALAVRAS-CHAVE Fernanda Gomes; Recepção; Tempo, Silêncio

ABSTRACT

Fernanda Gomes has stood out in the national art scene for presenting a work not very docile to the system that contains it. Our intention here is to demonstrate how her work (as a matter of fact, her exhibitions-works), largely permeated by small perceptions and exhaustive attention, formulates a singular reception strategy—distinct from the fugacity of today's attention and the intensive discursiveness of the contemporary art field. The hypothesis of a singular reception is supported by the constant refusal to assign names to works and exhibitions (constantly titled with her own name, more by insufficiency than intention), the insistence on dismissing the power of curatorial discursive interferences, without thereby supplementing the semantic field of the work with its own subjectivity and life.

KEYWORDS

Fernanda Gomes; Reception; Time, Silence

RESUMEN

Fernanda Gomes se ha destacado en el escenario artístico nacional por presentar un trabajo poco dócil al sistema que lo contiene. Nuestro intento en esta reflexión será de demostrar cómo su obra (o mejor, sus exposiciones- obras), ampliamente impregnada de pequeñas percepciones y atención exhaustiva, formula una singular estrategia de recepción —distinta de la fugacidad de la atención actual y de la discursividad intensiva del campo contemporáneo del arte. La hipótesis de una recepción singular se apoya en su constante rechazo a atribuir nombres a sus obras y exposiciones (routinariamente tituladas con su propio nombre, más por insuficiencia que por intención), la insistencia en desestimar el poder de las interferencias discursivas curatoriales, sin completar el campo semántico de la obra con su propia subjetividad y vida.

PALABRAS CLAVE

Fernanda Gomes; Recepción;
Tiempo; Silencio





*"As coisas. Que tristes são as coisas, consideradas sem
Ênfase."*

A flor e a náusea (1945), Carlos Drummond de Andrade

Que pode um trabalho de arte frente à atenção solicitada pela civilização dos *medias* e sua profusão de imagens? Fernanda Gomes (Rio de Janeiro, 1960) é artista conhecida por sua insistência em exposições- obras, espécies de instalações muito particulares, capazes de realizar obras a partir do espaço e torná-lo parte de seu jogo. Embora o termo *site specific* seja corrente para denominar obras como essas, as construções espaciais de Fernanda Gomes não chegam a se apropriar da particularidade dos espaços ocupados, ao menos não num sentido semântico, senão que neles instauram uma dinâmica privilegiada de visualização. O privilégio do visível, ainda que pareça fulcro comum das artes visuais, encontra em sua produção um posto singular: explorar aquilo que, no objeto, não pode ser contemplado pela linguagem. Isto é, explorar o que no(s) objeto(s) só pode ser silêncio, pois não chega a ter sentido manifesto. A percepção e a atenção exaustivas convocadas para contemplar infinitas tonalidades

de branco, organizações ininteligíveis de objetos, gamas inúmeras de papéis rotos e pálidos, ao mesmo tempo que insinuam uma estratégia de recepção singular, apontam essa paragem diante daquilo para o que só há silêncio. Ou, ainda que haja palavra e, por sua vez, sentido, a demora em sua formulação indica que há aí uma estratégia de atenção. Paragem, demora, atenção, todos os termos assinalam um problema de tempo. Mais que um envolvimento espacial, a obra evoca uma certa duração, um tempo singular da recepção.

O intento desta pequena reflexão é tentar pensar as implicações que a obra de Fernanda Gomes apresenta para a estética e, em especial, para uma filosofia da arte. Não se trata aqui de oferecer uma interpretação propriamente dita da obra, mas antes pensar como esta age sobre seu receptor e atua em seu circuito. Desde logo é necessário advertir que meu interesse pela obra de Fernanda se guia mais pela forte impressão que recebi de seu trabalho do que por uma obstinada tentativa de enquadrá-lo numa resposta intelectual satisfatória. Primeiro, e principalmente, pois o trabalho é reticente quanto ao auxílio da linguagem em sua compreensão. Isto se mostra na relativa escassez de textos analíticos, na quase inexpressividade dos textos curoriais e na recusa da artista em complementar o campo semântico da obra com discursos

(falas, entrevistas etc.). Se o recurso discursivo é por excelência o cerne de nossa empreitada, desponta-se desde logo uma complicação. Por conseguinte, a recusa em nomear as obras e exposições parece intensificar isso que tratamos por eloquência, tornando seu efeito mais grave e singular, ainda que ressoe num incômodo silêncio, numa negatividade exemplar. É a própria Fernanda quem, numa das poucas entrevistas que concedeu, haveria de exprimir uma intuição que caracteriza bem seu procedimento. Perguntada sobre silenciamento num trabalho antigo, constituído por um travesseiro sobre um dicionário velho, ela responde: “Silêncio também é uma palavra, e pode ser bastante eloquente” (GOMES, 2016, p. 17). Eis a pista a ser perseguida. As pequenas contribuições que se seguem tentam dar vazão às impressões que recolho do trabalho. Portanto, são um tanto imaturas e, como sempre, provisórias.

O pequeno verso com que inicio esta apresentação tem o propósito de iluminar um pouco o problema sobre o qual pretendo aqui discorrer. Em “A flor e a náusea”, terceiro e célebre poema de *A rosa do povo*, livro publicado em 1945, Drummond ensaiava uma aproximação entre o eu lírico e o objeto de sua poesia. Seu objeto: o mundo; aquilo que, cercando-lhe, constitui seu universo. O verso salientado é apenas um dos desenvolvimentos desse eu lírico no

percurso autorreflexivo que culminará com o inesperado encontro com uma flor que fura o asfalto. A culminância do poema é, expressida toda náusea do existir, deparar-se com uma flor indistinta em meio à cidade. Isso que chama de “forma insegura”, a flor inusitada, que é banal e revolucionária ao mesmo tempo, recebe no poema o tratamento enfático que prega o verso destacado. Forma insegura, vegetal, frágil e indistinta, como a vegetação que insiste em nascer no canto das estradas, nos passeios desleixados e nos pequenos quadrados de terra devolutos que completam a geografia de nossas cidades. Há, no entanto, uma similaridade de tratamento muito curiosa entre a flor revolucionária e insegura de Drummond e aquele que será o procedimento característico da poética de Fernanda Gomes: ambos consideram com ênfase as coisas despercebidas, banais, tornando-as dignas de uma atenção poética propriamente invulgar. Atenção essa que em Drummond aparece desde a antológica “pedra no meio do caminho”, capaz de impressionar suas “retinas tão fatigadas” (trato pois de “No meio do caminho”, publicado em 1928, na *Revista Antropofagia*, e inserido em seu livro de lançamento, *Alguma poesia*, de 1930). Mas Drummond aqui é só um catalisador, nosso intento é tratar da obra de Fernanda Gomes.

Começo por uma pequena apresentação daquilo que pode ser um historial da trajetória da artista e uma visão geral de seu trabalho. Fernanda nasceu em 1960, no Rio de Janeiro. Lá vive e produz. Formada pela Escola Superior de Desenho Industrial da Universidade Federal do Rio de Janeiro, interessara-se pelas artes visuais ainda jovem, integrando com ressalvas aquilo que posteriormente seria denominado “Geração 80”. A assim chamada “Geração 80” brasileira tinha como balizas o retorno à pintura, a forte influência da arte conceitual, a ênfase nas grandes escalas e o sensível abandono do léxico estritamente político que marcara a produção durante a ditadura. Fernanda desde logo se diferencia da agenda compartilhada de sua época; apesar de parecer também influenciada pelo legado de Ivens Machado, desenvolve uma pesquisa visual muito particular, que tem como base a coleta de objetos descartados, obsoletos, degradados e sem uso. A partir disso, elabora-se uma atividade obstinada de convivência, intervenção e organização dos objetos, que assim constituem um acervo pronto a, num dado espaço, segundo a disposição precisa imposta pela artista, assumir a condição de obra. Desde sua primeira exposição, realizada na Galeria Macunaíma, sala expositiva da Funarte localizada no edifício Gustavo Capanema (no Rio de Janeiro), em 1988, o procedimento

se renova conservando seu traço singular, que envolve as etapas de recolha, convivência, intervenção, disposição e exposição. Cabe nota que muitos dos elementos são frutos de recolhas das andanças da artista por Copacabana, bairro onde reside e trabalha. As sucessivas exposições feitas pela artista, excluídas algumas coletivas, são realizadas de modo muito regular: Fernanda tem em sua casa-ateliê um conjunto de objetos, que servem de base aos trabalhos e são acrescidos diariamente pela recolha de novos elementos; os objetos, alguns já modificados ou reunidos, formando objetos secundários, são levados da casa-ateliê ao espaço expositivo (salvo raras exceções) e é neste espaço, efetivamente no espaço expositivo – público por excelência –, que os conjuntos de objetos sofrem a organização e a disposição pelas mãos da artista. Ainda que existam em condição de obra em sua casa-ateliê, uma tal condição é ainda só latente: o trabalho de Fernanda Gomes parece só poder ocorrer nesta condição específica em que a convivência e a intervenção nos objetos é seguida pela convivência da artista com os objetos no espaço de sua exposição.

Temos já um ponto a ser sublinhado: a obra, ainda que penetre o circuito comercial, o que em Fernanda Gomes ocorre desde os anos de 1990, quando começa a ser representada pela conhecida

galerista brasileira Luisa Strina, é quase que inalienável, na medida em que um conjunto de objetos recolhidos e intervencionados só passa a ter condição pública de obra num dado espaço e, consequentemente, num dado tempo. O aparecimento da obra é condicionado pela interação entre os objetos, a artista e o espaço (e, consequentemente, o público). Portanto, mais que um *site specific*, temos neste caso algo que se traduz melhor por uma *situação* – uma imbricação complexa de linhas de força. Fazem parte dos objetos, dessas coisas das quais a obra se alimenta, fragmentos de madeira, papéis rotos e amarelados, varetas, arames, moedas, móveis semidestruídos, elementos do cotidiano em geral, fita adesiva, fios de barbante, travesseiros velhos, caixas, restos de mobiliário expositivo, tecidos velhos, pregos, parafusos, vidrarias, restos de instrumentos (tesouras, fitas métricas). Enfim, a gama de coisas é um tanto indefinida, ainda que se perceba uma ligeira preferência por materiais orgânicos (fibras, madeiras e papéis). Alguns procedimentos lhe são recorrentes: madeiras equilibradas, varetas escoradas, superfícies irregularmente encobertas por camadas de brancos variados – brancos velhos e novos, mais limpos, sujos, desgastados –, espaços elaborados pela justaposição de coisas sem exato contraste, empilhamento pueril de triângulos de madeira,

pilhas de moedas escondidas, torções de fita adesiva branca, reunião de papéis de cigarro queimados. Não há limites específicos.

O trabalho certamente tem um conjunto de sentidos mais ou menos recorrentes. São eles: destruição, degradação, geometria, tempo, envelhecimento, descarte, obsolescência, equilíbrio, poluição, melancolia, inutilidade etc. Há outros, certamente. Esses são apenas os mais recorrentes. Eis que então nos deparamos com um certo vazio, com algo próximo a um silêncio desconfortável. Nenhum desses sentidos elencados consegue aplacar ou domesticar aquilo que com certa dificuldade o olho acompanha. O corpo se move no espaço na esperança de, com o olhar, cumprir essa síntese apaziguadora, mas ela demora, é constantemente refeita, torna-se logo inadequada e sem lugar. As inúmeras superfícies manchadas de brancos, de impurezas do branco, convocam uma atenção tonal pouco convencional. As formas de disposição evocam o arranjo de um jogo, um jogo das formas, dos múltiplos equilíbrios e dos contrastes inesperados. Tudo gira em torno da insuficiência de um sentido dominante, tudo está ainda por ser estabelecido. O receptor é então convidado a um desafio: como assimilar algo que corriqueiramente se tem por insuficiente?

Explico melhor: há anos Fernanda se recusa a atribuir nomes às suas obras e exposições. Nunca se sabe onde começa ou termina um objeto; não há divisão nem legenda que identifique as obras – há obras ou apenas obra? Tudo é impreciso, silencioso, de modo que a falta assuma a posição de destaque, lugar propício a se produzir o sentido outrora inexistente. Ainda que as exposições sistematicamente adotem o nome da artista como título, tudo não passa de uma necessidade muito estrangeira ao próprio trabalho – diz mais sobre o circuito institucional e comercial do que propriamente ao que ali se oferece ao olhar. Não há nada que nos remeta à subjetividade de Fernanda, não se trata de uma ode ególatra em que a artista aparece como doadora de sentido ao trabalho. Seus rastros são pequenos; os objetos, ainda que permaneçam em sua convivência por muito tempo, são muito impessoais. É como se uma *fortuna*, impessoal como a latina, estivesse ali deixado suas marcas caprichosas.

A geometria aparece, mas não como ordenamento universal do qual a obra pretende se valer; ela aparece pois é o signo da ordem do mundo. Os objetos é que são servos da geometria. Assim, distinta dos concretos, Fernanda nos apresenta uma apreciação formal que reclama o humano e sua contingência (temporal

por excelência). Ou melhor, apresenta uma geometria acrescida do vislumbre da efemeridade dos materiais orgânicos – que, como numa analogia simples, acabam por reclamar a nossa própria brevidade. Certamente que recolhe isso daquilo que fora a sabedoria máxima da Arte Povera, mas o jogo das disposições é ainda a ela estrangeiro, assim como a insistência em ocupar o espaço reclamando o tempo. É assim que o silêncio da obra se torna eloquente: ele existe para que o sentido possa ser formulado nas malhas da experiência, numa espécie de vislumbre da estranheza de tudo que nos é muito familiar. Quer seja dos objetos todos, que na obra aparecem de modo inusitado ou corrompido, mas também do próprio espaço e do tempo – o espaço, convertido em convite a um uso inusitado (portanto, a uma apreciação também ela distinta) e o tempo, que deixa de ser um tema e passa a ser uma condição exaustivamente tematizada.

O caráter “negativo” da obra, bem expresso pelo crítico Paulo Venâncio, expõe de modo exemplar a situação do tempo: Fernanda explora com insistência a entropia do tempo, tanto na fisionomia dos materiais quanto nessas aparições instáveis da obra – que aparece distinta a cada exposição e que é composta por elementos tão frágeis. A exposição escancara o tempo, o tempo dos objetos, a duração de uma disposição e essa voraz

boca do tempo que tudo transforma. A obra se converte assim em aparição temporal, destitui-se de qualquer perenidade. O branco, ou os brancos, os muitos brancos, neste aspecto são reveladores: Fernanda recorrentemente cobre objetos e superfícies de branco, apelando para o seu valor pictórico e refletor. Os múltiplos objetos brancos, com suas linhas e volumes específicos, retomam a ciência da linha orgânica e se aproveitam dessa solidariedade entre objeto e espaço. É certo que o branco é bem-vindo, pois é consoante às paredes brancas que constituem nossos espaços de exposição. Mas é bem-vindo pois é completamente propenso à iluminação, à poeira e ao verniz do tempo. Cria assim uma heterogeneidade que tende à afinidade. E, consequentemente, uma educação do olho. “Ver é um aprendizado como outro qualquer. Conversei uma vez com uma pessoa que não conseguia ver dois tons de branco. Fiquei muito impressionada e perguntei: nunca reparou que existem infinitos tons?” (GOMES, 2016, p. 13). A impressão narrada por Fernanda Gomes é sintomática, pois reclama pensar o lugar ocupado por seu trabalho no sistema que o contém. Mais que um apanágio, o trabalho funciona como provocação – uma provocação por certo silenciosa, discreta, constituída por um diagrama de objetos sem lugar. Mas que, sobretudo, pleiteia uma educação da visão.

Temos então que estabelecer algumas considerações mais gerais, de modo que o silêncio eloquente seja mais bem explicitado. A formulação da obra como categoria instável faz com que seu produto não seja facilmente deglutido pelas avarezas institucionais, pela recepção facilitadora ou pela angústia curatorial em incluí-lo nas estratégias comerciais, da publicidade e dos modismos. Entendendo a obra artística como mantenedora de uma triangulação inelutável entre produtor, receptor e mundo, pode-se supor que o ato da recepção reconvoque a interrelação dos três extremos. Como a obra de Fernanda Gomes convoca justamente aquilo que no mundo é opaco, destituído de sentido saliente, a elaboração de seu sentido está sempre em vias de se estabelecer, ou seja, é mais latente que cristalizada. Portanto, se o sentido não se acha de antemão disponível, e se sua flutuação é constante, é certo que ocorre uma intensificação do jogo da recepção e, porventura, da atenção que nele se despende. Chegamos então ao cerne daquilo que se pretende averiguar. Esse silêncio (uma metáfora por certo ainda muito distante daquilo que pretende dar conta) ou, se quisermos, a ausência de um sentido dominante na obra, de uma eloquência verbal ou plenamente verbalizável, parece ser a mola propulsora que remodela paulatinamente a recepção que dela se faz.

Retomo aqui, a título de aclaramento, um trecho muito precioso d'*A prosa do mundo*, livro inacabado deixado por Maurice Merleau-Ponty. Ele escreve:

O mundo percebido e talvez mesmo o do pensamento é feito de tal maneira que não se pode colocar nele o que quer que seja que não assuma logo sentido nos termos de uma linguagem da qual nos tornamos depositários, mas que é tarefa tanto quanto herança. Basta que no pleno das coisas, cuidemos de certos ocos, certas fissuras – e desde que vivemos, nós o fazemos – para fazer vir ao mundo aquilo mesmo que lhe é mais estranho: um sentido, uma incitação irmã das que nos arrastam para o presente ou o futuro ou o passado, para o ser e o não ser... (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 74)

Merleau-Ponty expõe o sentido como essa espécie de argamassa que completa, mas sempre provisoriamente, a fragmentação própria do mundo. O sentido é, assim, a possibilidade de reunião do que se achava disperso, sem destinação. Portanto, sua ação ocorre nos intervalos. É o mesmo Merleau-Ponty que anos antes, sobre a linguagem, afirmaria que “o sentido só aparece na intersecção e como que no intervalo das palavras” (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 63). Eis que um paralelo interessante pode ser proposto: ainda que o trabalho de Fernanda Gomes não seja propriamente constituído por signos claros encadeados, é certamente o intervalo entre todos

as coisas, essa incansável tentativa de justapor, juntar, separar, combinar, que realiza propriamente a possibilidade de sentido. De todo modo, é sempre um sentido virtual, uma expectação de sentido, pois o que o trabalho põe em relevo são os intervalos, essas fissuras que Merleau-Ponty sublinhava. Não só porque não há uma ordenação central que guie sua apreensão, mas também porque o próprio trabalho é constituído de restos, de troços, desses inúmeros intervalos incômodos que regem a vida pragmática, útil e produtiva. Não deixa de ser um modo de considerar essas quase-coisas com ênfase (como proposto por Drummond), permitindo que delas brote algo inesperado, ou ao menos que a atenção dispendida esteja assinalada. Mas o que parece mais marcante em todo o trabalho é a possibilidade de tornar esses intervalos, esses vazios, ou se quisermos, essas regiões de silêncio, plataformas absolutamente eloquentes, chamativas para o jogo de sua suplantação. E quanto a isso, a asserção de Paulo Venâncio sobre o trabalho soa certeira: “Aqui não se procura o choque ruidoso, mas um igualitário silêncio, apenas um mesmo murmurar solidário.” (VENANCIO FILHO, 2006, p. 139)

Perguntada sobre a relação que seu trabalho estabelece com um certa insuficiência da linguagem, Fernanda Gomes responde:

Sem título seria uma condição de autonomia da coisa em relação à palavra. Essas coisas nem são exatamente pintura, escultura, desenho, ou seja, coisa seria uma designação mais precisa, na sua imprecisão. Objeto também não me parece agradável, talvez seja uma palavra muito objetiva. [risos] Estas coisas prescindem de classificação ou título, hierarquias. São o que são, estão ali como estão. Precisam de silêncio, para acentuar a amplitude da linguagem plástica. Precisamos desconfiar de cada palavra, evitar que a palavra se sobreponha à coisa. Melhor deixar a emoção sem nome, deixar que a perplexidade se instale. (GOMES, 2016, p. 18)

Como é evidente, o universo da palavra e, portanto, da comunicação, dele não podemos prescindir. Estamos de tal modo imersos na linguagem que seria leviano passar da metáfora do silêncio à constatação de uma verdadeira autonomia da coisa. A *coisa*, antes mesmo de tentarmos divorciá-la da palavra, já é *coisa* – acha-se de antemão sob o signo da linguagem. Já mesmo J. G. Herder apontaria que o homem é uma criatura de linguagem, onde “todos os estados de reflexão são estados linguísticos” (HERDER, 1987, p. 123). O que desejamos frisar é essa indecidibilidade sobre o que quer que ela seja ou possa ser, verdadeira preservação do estado de coisa, visual e significante, capaz de prender o olhar, tornando o observador perplexo (misto de maravilhado e desapontado). A perplexidade, esse estado de um não sei o quê, estado vacilante em

que não se consegue digerir com facilidade aquilo que se pretende ajuizar, reafirma nossa intuição de que o jogo da recepção fora aqui intensificado. A emoção sem nome escancara a abertura do trabalho ao sentido por se construir, que usa o silêncio como dado central de sua formulação. Silêncio que é ao mesmo tempo uma metáfora da experiência visual, pois as salas de exposição e galerias por vezes parecem demasiado vazias, quase mudas, e pela incessante tentativa de evitar a palavra. Ou, ao menos, evitar a palavra taxativa, aquela capaz de conciliar o que o trabalho pode mostrar e aquilo que o público corriqueiramente espera receber – não seria essa a atribuição corrente daquilo que chamamos de curadoria?

Salto, entretanto, a uma última consideração que me parece muito séria e que conjectura o silêncio e a atenção sob outro prisma – além de abarcar a dita perplexidade. Frederic Jameson, o conhecido crítico norte-americano, em seu ensaio sobre o pós-modernismo, ensaiava alinhavar uma distinção possível entre as artes produzidas no alto modernismo e naquilo que poderíamos denominar pós-modernismo. A distinção central equivaleria a dizer que no alto modernismo havia uma marcada distinção entre alta cultura e a cultura de massas (ou comercial), condição que assistiria seu ocaso com a insurreição do achatamento operado no

pós-modernismo. Se as artes da alta modernidade, ao menos numa visão histórica, operavam em profundidade e contra a reificação de seus produtos, no nosso tempo, até mesmo por uma mudança no regime cultural dominante, é a superficialidade que rege o jogo cultural. Jameson endereça o problema a uma espécie de modificação da disposição do sujeito no mundo social (que passaria de um sujeito individual, burguês e centrado, a um sujeito esfacelado, produzido no capitalismo midiático e tecnológico), o que implicaria uma nova patologia social e, portanto, um novo tipo de arte. Sem nos atermos à mencionada mudança no estatuto do sujeito proposta por Jameson, sublinhamos apenas a distinção entre uma cultura da profundidade e outra da superficialidade. Nas palavras de Jameson: “é o aparecimento de um novo tipo de achatamento ou de falta de profundidade, um novo tipo de superficialidade no sentido mais literal, o que é talvez a mais importante característica formal de todos os pós-modernismo [...]” (JAMESON, 1997, p. 35). O pós-modernismo, portanto, seria uma dominante cultural do capitalismo tardio, o que por si mesmo implicaria uma nova postura no campo das artes. Recorro a Jameson, pois o trabalho de Fernanda Gomes, ainda que inserido na lógica cultural que sustenta o mercado de arte contemporânea, parece apresentar alguns empecilhos

para o pronto consumo que lhe configura – o mercado. Explico: enquanto boa parte das tendências vigentes, que remontam à década de 60, sustenta aquilo que Jameson acertadamente aponta como replicação, senão mesmo intensificação, da lógica do capitalismo tardio, Fernanda promove em sua obra uma espécie de desvio no procedimento. Isto é, nas últimas décadas tem sido difícil estabelecer uma diferença clara entre tendências midiáticas e aquelas culturais e artísticas. Ainda que a ironia escancarada nos trabalhos de um Andy Warhol, apenas para citar um caso exemplar, promovesse uma reiteração crítica do mundo, uma tal tendência não deixou de abrir caminho à extrema aliança entre as diretrizes mercadológicas e a produção artística. Aliança essa que, ao promover certos artistas à condição de celebridades, aproximou também o campo artístico, intensamente centrado na lógica das galerias e das grandes exposições de reclame popular, do mero consumo e de sua temporalidade. A temporalidade do consumo podemos nomeá-la como agitada, pois marcada pela constante necessidade de reformulação e pela redobrada atenção dada ao êxito comercial.

Não são precisos muitos exemplos para que o que se afirma fique mais claro: a dominância das pautas ambientais, políticas e sociais assemelha cada vez mais os trabalhos de arte a uma espécie

de jornalismo deficitário. Há uma polifonia incômoda entre os modos de comercialização da informação, das subjetividades e das pautas sociais estabelecidos dentro do sistema capitalista e sua aparição no campo artístico. O problema certamente não passa pelo conteúdo tão somente, mas, sobretudo, pelo modo de sua socialização: o campo artístico, sob o título da acessibilidade e da variedade, torna-se cada vez mais imediatista e planificado. A máquina comercial das exposições e galerias acaba por converter a multiplicidade de produtos em um varejo de tendências e tópicas facilmente deglutíveis. Eis que a proposição de Jameson, que evidentemente reitera algumas impressões anteriores de Adorno, assume a face de um diagnóstico preocupante – ainda que o próprio Jameson nos dissuadisse de assumir uma crítica da autenticidade desse sistema baseada nas formulações clássicas da esquerda ou da contracultura. Esta sociedade da imagem, do espetáculo, da mercadoria, do simulacro, do algoritmo, qualquer que seja o apanágio, tem como marca a planificação não só de seus conteúdos, mas também do modo de sua assimilação. Sob tal prisma, o trabalho de Fernanda Gomes assume uma posição privilegiada: promove, dentro de claros limites, um curto-circuito das tendências, nos modos de recepção e na atenção que lhe é dispendida.

Essa rasura na comunicação cotidiana, o quase interdito às falas do comércio curatorial, junto à consideração enfática das mais desprezíveis coisas, apresentadas sob o marasmo de um trabalho que nunca termina, impõem que se pense alternativas ao que desde logo parece demasiado assentado.

Fernanda Gomes: eloquência do silêncio
Matheus Filipe Alves Madeira Drumond

■ REFERÊNCIAS:

GOMES, Fernanda. Uma coisa completa a outra (entrevista) In BARTHOLOMEU, Cezar; TAVORA, Maria Luísa (org.). **Arte & Ensaios**, n. 31, Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/ Escola de Belas Artes, UFRJ, junho 2016, p. 8-27.

HERDER, Johann G. **Ensaio sobre a origem da linguagem**. Lisboa: Edições Antígona, 1987.

JAMESON, Frederic. **Pós-modernismo, a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 1997.

MERLEAU-PONTY, Maurice. A linguagem indireta e as vozes do silêncio. In **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 57-122.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A prosa do mundo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

VENANCIO FILHO, Paulo. Lugares In RAMOS, Maria (org.). **Fernanda Gomes** (catálogo de exposição). Porto: Fundação de Serralves, 2006, p. 133-140.

■ SOBRE O AUTOR

Matheus Filipe Alves Madeira Drumond é doutor em História Social (2022) pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), tendo como investigação de tese as relações entre mimesis e imagem na pintura moderna. Foi professor substituto junto ao Departamento de História e Teoria da Arte da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ, 2017-2019) e junto ao Departamento de Teoria e História da Arte da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ, 2019-2022).

Artigo recebido em
14 de fevereiro de 2023 e aceito em

4 de maio de 2023.

Publicado em
10 de outubro de 2023.

“MULHERES FOTÓGRAFAS ANOS 80”: NARRATIVAS SOBRE UMA EXPOSIÇÃO DEDICADA A MULHERES

**HELOISA NICHELE
RONALDO DE OLIVEIRA CORRÊA**

**“WOMEN PHOTOGRAPHERS
IN THE 80S”: NARRATIVES ABOUT
AN EXHIBITION DEDICATED
TO WOMEN**

**“MUJERES FOTÓGRAFAS
AÑOS 80”: RELATOS SOBRE
UNA EXPOSICIÓN DEDICADA
A LAS MUJERES**

RESUMO

Artigo Inédito
Heloisa Nichele*

 [https://orcid.org/
0000-0003-0825-7110](https://orcid.org/0000-0003-0825-7110)

Ronaldo de Oliveira Corrêa**

 [https://orcid.org/
0000-0003-1894-1944](https://orcid.org/0000-0003-1894-1944)

*Universidade Tecnológica
Federal do Paraná
(UTFPR), Brasil

**Universidade Federal
do Paraná (UFPR), Brasil

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.
ars2023.211569

Neste artigo, propomos uma reconstrução da mostra “Mulheres fotógrafas anos 80”, promovida pelo Instituto Nacional de Fotografia da Funarte em 1989, no Rio de Janeiro. A partir de uma investigação documental de registros fragmentários e heterogêneos, tais como reportagens, notas de jornais e o catálogo resultante da mostra, criamos narrativas preliminares sobre a produção, circulação e recepção da exposição que coincidem com agendas sociais e políticas coletivas, tais como os movimentos feministas, o processo de institucionalização da fotografia no Brasil e a adesão de mulheres ao campo profissional. Por fim, pretendemos contribuir com a visibilidade de eventos desconsiderados pela historiografia, de forma a ampliar as versões sobre a participação de mulheres na história da fotografia brasileira.

PALAVRAS-CHAVE Mulheres fotógrafas anos 80; Mulheres na fotografia; Exposições de fotografia; História da Fotografia no Brasil

ABSTRACT

In this article, we propose a reconstruction of the exhibition “Mulheres fotógrafas anos 80”, promoted by Funarte's National Institute of Photography in 1989, in Rio de Janeiro. From a documentary investigation based on fragmentary and heterogeneous records, such as reports, newspaper notes, and the resulting catalog of the exhibition, we were able to create preliminary narratives about the production, circulation and reception of the exhibition that coincide with social agendas and collective policies, such as feminist movements, the process of institutionalization of photography in Brazil, and the adhesion of women to the professional field. Finally, we intend to contribute to the visibility of events disregarded by historiography, in order to expand the versions about the participation of women in the history of Brazilian photography.

KEYWORDS

Women Photographers in the 80's; Women in Photography; Photography Exhibitions; History of Photography in Brazil

RESUMEN

En este artículo, proponemos una reconstrucción de la muestra “Mulheres fotógrafas años 80”, promovida por el Instituto Nacional de Fotografía de Funarte en 1989, en Río de Janeiro. A partir de una investigación documental de registros fragmentarios y heterogéneos, como reportajes, notas periodísticas y el catálogo resultante de la muestra, pudimos crear narrativas preliminares sobre la producción, circulación y recepción de la exposición que coinciden con agendas sociales y políticas colectivas, como los movimientos feministas, el proceso de institucionalización de la fotografía en Brasil y la adhesión de las mujeres al campo profesional. Finalmente, pretendemos contribuir con la visibilización de eventos desatendidos por la historiografía, con el fin de ampliar las versiones sobre la participación de las mujeres en la historia de la fotografía brasileña.

PALABRAS CLAVE

Mujeres fotógrafas en la década de 1980; Mujeres en la fotografía; Exposiciones fotográficas; Historia de la Fotografía en Brasil



PREMISSAS DA ANÁLISE

Há uma concordância entre pesquisadoras e pesquisadores da história da fotografia no Brasil que, a partir da segunda metade da década de 1970, vemos uma expansão de mulheres ocupando espaços de trabalho em diferentes segmentos na profissão. Porém, poucas ainda são as pesquisas que se preocupam em mapear quais foram as condições materiais e sócio-históricas que viabilizaram essa adesão.

Fator determinante para esse movimento foi que, nessa década, iniciam-se as primeiras ações para o processo de institucionalização da fotografia no Brasil, com a criação de instâncias federais reguladoras. Tais eventos e práticas foram substanciais para estruturar esse campo profissional no país, bem como consagraram ou não alguns de seus agentes.

Diante dessas questões, interessa-nos analisar a exposição “Mulheres fotógrafas anos 80”, que mapeou, pela primeira vez, mulheres fotógrafas que atuavam naquela década. Esse evento

nos permite interpretar algumas das possibilidades de vida que se alçaram às mulheres nas atividades artísticas profissionais e remuneradas naquele período e deram viabilidade à adesão de mulheres ao campo, sob a figura do Instituto Nacional de Fotografia, da Fundação Nacional de Artes (Funarte) – órgão central no processo de institucionalização e validação da fotografia no Brasil –, como descreveremos a seguir.

Assim, nossa intenção é reconstruir e descrever a mostra, exposta na Galeria de Fotografia da Funarte, no Rio de Janeiro, em 1989. O registro dessa exposição, ainda que exploratório, oportuniza reivindicar a visibilidade para pessoas e eventos desconsiderados na história da fotografia no Brasil. De tal modo, representam um contraponto para a compreensão de disputas simbólicas e hierarquias sociais que permeiam esse campo, por nos permitir produzir sentidos sobre escolhas institucionais, questionar possibilidades de ascensão e de apagamentos viabilizados na prática profissional, por exemplo.

Para tanto, consideramos ser pertinente retomar de modo breve alguns aspectos circunstanciais do período, por meio dos quais podemos analisar como os feminismos favoreceram a incorporação de mulheres na narrativa de institucionalização da

fotografia no Brasil, de certa forma, materializada na exposição “Mulheres fotógrafas anos 80”. Em seguida, reconstruímos, a partir de registros fragmentários, a montagem da mostra, as escolhas curatoriais e algumas das narrativas elaboradas sobre a exposição. Com isso, pretendemos constituir uma interpretação a respeito dessa exposição, sobre seu tema e as agentes sociais, de forma a contribuir para ampliar as versões sobre a participação de mulheres na história da fotografia brasileira.



AGENDAS COLETIVAS E A ADESÃO DE FOTÓGRAFAS À PROFISSÃO

A partir da segunda metade dos anos 1960, alguns movimentos estimularam o surgimento de novos paradigmas sociais, como o processo acentuado de urbanização, a expansão dos movimentos feministas com uma agenda em torno dos direitos sexuais e autonomia do corpo, e movimentos culturais e políticos de liberdade de expressão, que ocorriam também nos Estados Unidos, Inglaterra e França (PINKSY, 2012; PEDRO, 2012). Como afirma Margareth Rago (2013), no Brasil, mesmo sob o regime político ditatorial, a onda feminista que irrompeu nesse período estabeleceu novas formas de existir, de formar redes de sociabilidade e de transformar

a vida social, política e cultural de mulheres no país, alterando as regras morais da liberdade do corpo e do sexo, da ocupação do espaço público e privado, na luta por igualdade civil, reconhecimento intelectual e participação na vida política.

As manifestações contraculturais na virada dos anos 1960 para a década de 1970, ainda no rastro do tropicalismo, também trouxeram uma nova configuração comportamental sobretudo entre a juventude, que defendia um estilo de vida livre do racionalismo, do autoritarismo, do moralismo e da burocratização (FAVARETTO, 2019). Essa experimentação esteve presente em diferentes produções artísticas à margem da cultura estabelecida, no teatro, nas artes plásticas, na poesia, no cinema, na música popular e também na fotografia.

Esse repertório sociocultural, situado em espaços e tempos específicos, constituiu, como formula Gilberto Velho (2003), um *campo de possibilidades* coletivo no qual mulheres, em geral brancas, de camadas médias e urbanas da sociedade, projetaram de modos individuais, dinâmicos e heterogêneos, suas trajetórias. Como coloca Joana Pedro (2012, p. 298), “talvez a maior conquista das jovens feministas dos anos 1970 e 1980 – muitas vezes desconhecida das novas gerações – tenha sido o reconhecimento da existência

de outras maneiras de ser uma mulher, para além das funções idealizadas de esposa, mãe e dona de casa”.

A temática sobre as condições da mulher na sociedade se tornou um interesse e debate na academia e em grupos progressistas. Foram criados grupos de consciência – também chamados de grupos de reflexão – com inspiração nos modelos norte-americanos, com participação exclusiva de mulheres. Reuniam-se em casa, em cafés e praças para discutir literatura feminista, dividir questões sobre as condições experenciadas nos espaços público e privado (PEDRO, 2012).

De tal modo, as possibilidades que algumas mulheres experimentaram naqueles anos eram um tanto diferentes das décadas anteriores. Ainda que existisse uma expectativa de sujeição a um modelo de feminilidade no papel da esposa e mãe, havia também um incentivo à educação formal, sobretudo àquelas advindas das elites. Assim, por mais que as escolhas profissionais de mulheres ainda estivessem associadas a características atribuídas a um ideal de feminino e de respeitabilidade do período, a ascensão a empregos remunerados lhes proporcionou um novo status na sociedade e na família por meio da independência financeira.

O que ficou conhecido como Segunda Onda¹ do feminismo colocou na arena pública discussões sobre assuntos ligados à sexualidade, ao corpo e à violência contra a mulher. Vimos a expansão do debate sobre a discriminação sexual, que estimulou a contestação do ideal de virginidade imposto até os anos 1960, com a reivindicação de condições iguais à dos homens sobre a liberdade do corpo e a informalidade nos relacionamentos antes do casamento (PEDRO, 2012). Foi no início da década de 1960 que chegaram ao Brasil as pílulas anticoncepcionais, acontecimento que aprofundou a separação entre procriação e sexualidade, ampliou a questão sobre o prazer feminino nas relações sexuais e permitiu maior controle no planejamento da gestação.

Ainda no debate público, o ano de 1975 foi declarado pela Organização das Nações Unidas (ONU) o Ano Internacional da Mulher, o que deu início a ações ao longo da década em prol da melhoria na condição de vida das mulheres. Na mídia brasileira, algumas produções passaram a inserir as reivindicações feministas nas telas da tevê, como o caso da série *Malu Mulher*.² Também foi instituída a Lei do Divórcio,³ em 1977, que tornava possível a dissolução do vínculo matrimonial – ainda que com diversas condicionantes. Intensificaram-se ainda os debates sobre violência

doméstica e sexual, sendo que um dos casos mais emblemáticos do período foi o assassinato da *socialite* mineira Ângela Diniz.⁴

À luz dessas violências históricas, é possível perceber que também se produziram resistências e conquistas. Estas, experienciadas de forma mais intensa nos centros urbanos e articuladas entre os movimentos feministas, universitário e grupos minoritários – como o movimento negro, operário, homossexual e as práticas religiosas de matriz africana –, constituíram novas possibilidades para as mulheres na contestação direta aos modos de vida conservadores e no questionamento da moralidade vigente. Tais circunstâncias vieram a modificar as experiências de parte da juventude a partir da segunda metade da década de 1970 (PINSKY; PEDRO, 2012).

Foi a partir desse momento que ocorreu uma mudança no tipo de atuação no âmbito das políticas culturais existentes no Brasil até então. Antes, os recursos, além de mais escassos, eram voltados majoritariamente à preservação do que se entendia como patrimônio histórico, artístico e cultural. Com a criação da Fundação Nacional das Artes (Funarte), em 1975, junto a outras instituições governamentais com atuação na área da cultura, cujo objetivo era implementar o Plano Nacional de Cultura (PNC), desenvolvido pela ditadura civil-militar em curso no Brasil desde 1964, vemos o incentivo

a outras atividades artístico-culturais, de interesse do regime, dentre as quais a fotografia.

Essa circunstância levou à criação, dentro da Funarte, do Núcleo de Fotografia, em 1979. A proposta inicial, desenvolvida no diálogo entre os fotógrafos Zeka Araújo⁵ e Sérgio Sbragia,⁶ era de implementar uma galeria de dedicação exclusiva a exposições fotográficas, contemplando diferentes frentes – “exposições itinerantes, mapeamento de acervos e fotógrafos atuantes no país, formação do fotógrafo [sic], além do investimento na produção de livros, catálogos, postais/posters de fotografia” (MAGALHÃES; PEREGRINO, 2004, p. 82) – por meio de eventos e espaços em diversas cidades.

A criação do Núcleo de Fotografia da Funarte marcou o início de um processo de institucionalização da fotografia em âmbito federal e do fortalecimento de ações organizadas em torno da prática. Como destacam Nadja Peregrino e Ângela Magalhães (2004, p. 83), “tanto a produção e o consumo fotográfico cresceram significativamente na esfera regional, nacional e internacional, quando a Funarte se tornou um ponto de referência para os residentes no país e no exterior”.

Em 1984, o Núcleo foi reformulado com o objetivo de expandir a política cultural para a fotografia no país, passou a se chamar Instituto Nacional da Fotografia (INFoto) e quem assumiu sua direção foi o fotógrafo carioca Pedro Karp Vasquez,⁷ entre 1982 e 1986. A mudança trouxe a criação do Prêmio Marc Ferrez de Fotografia,⁸ que se tornou um importante apoio institucional para produção e pesquisa na área; a intensificação das ações de preservação, com o Programa Nacional de Preservação e Pesquisa Fotográfica;⁹ um movimento para a descentralização do eixo sudeste, com ampliação de eventos em outras regiões do Brasil; um estímulo à formação e profissionalização; e uma valorização também de fotógrafos e fotógrafas amadores.¹⁰ Após a gestão de Pedro Vasquez, quem assumiu a direção da instituição foi o fotógrafo carioca Walter Firmo,¹¹ de 1986 até o fim do INFoto como se conhecia em sua estrutura inicial, decorrente das mudanças instituídas pelo mandato do presidente Fernando Collor de Mello em 1990.

Segundo Peregrino e Magalhães (2004), nos quase seis anos de atuação do INFoto, foram produzidas mais de uma centena de mostras fotográficas individuais ou coletivas, além de outros eventos nacionais em torno da fotografia. Teve destaque nesse cenário a Galeria de Fotografia da Funarte, inaugurada no Rio de

Janeiro na gestão de Zeka Araújo, em 1979. Nela, diversos artistas brasileiros e estrangeiros, profissionais renomados e amadores, puderam divulgar seus trabalhos. A Galeria tinha como enfoque a fotografia artística, autoral e fotojornalística, mas também contemplava outros segmentos. Esse espaço foi o princípio da ação para a institucionalização da prática profissional pelo Estado,¹² congregando fotógrafos e fotógrafas de outras cidades para eventos no Rio de Janeiro e suscitando os debates reverberados desde o Primeiro Colóquio Latino-Americano de Fotografia.¹³ Foi nesse espaço que ocorreu a mostra “Mulheres fotógrafas anos 80”, como descreveremos a seguir.

Tal conjuntura sócio-histórica e política de ascensão das mulheres na sociedade, junto ao momento de institucionalização da fotografia no país, favoreceu a adesão de mais mulheres à profissão. Essa adesão foi, inclusive, viabilizada pelo discurso público, como descrito em algumas reportagens de jornais da época.¹⁴

Tomemos como exemplo um artigo opinativo, publicado no jornal *Correio Braziliense*, em 1982, e republished na íntegra, no ano seguinte, no *Jornal de Pernambuco*, e que, portanto, teve circulação em duas capitais, Brasília e Recife. Apesar de não ter autoria identificada, infere-se que tenha sido escrito por uma mulher,

uma vez que em determinados trechos utiliza-se a primeira pessoa do plural no feminino. Em ambos os jornais, os textos são as principais reportagens da página, ainda que ocupem um lugar de menor protagonismo na hierarquia da informação por estarem nas seções de “variedades” e no “diário feminino”, respectivamente.

Com o título “A mulher por trás da objetiva”, o artigo evidencia um processo crescente dos anos 1960 em diante em que a mulher passou a ocupar o lugar menos de modelo objeto de representação e mais de autora-fotógrafa. Ainda que o texto recorra diversas vezes à expressão de um “olhar feminino” – o mito do essencialismo estético atribuído ao gênero tal como na história da arte –, também destaca como a adesão das mulheres ao campo ocorreu pela subversão, nem sempre explícita, mas infiltrada, dos exatos padrões no cânones artístico, este, forjado desde sua origem como um meio de atuação limitado ao protagonismo masculino. “Tudo às escondidas, é claro. Mas como agir de maneira diferente, se o caminho para a conquista de qualquer vitória feminina é sempre mais ou menos clandestino?”¹⁵, indaga o texto.

Assim, as mulheres ocuparam estrategicamente espaços de atuação na fotografia pelas frestas, de modo geral, iniciadas a partir de alguma parceria ou inspiração masculina, como o pai,

o irmão, um amigo ou companheiro. Tais parcerias indicam uma rede de influências, trocas e alianças, que constituem processos de aprendizado técnico, acessos ao campo e produção estética (OLIVEIRA, 2021).

O artigo nota ainda a popularização da câmera fotográfica e, portanto, a maior facilidade de acesso ao equipamento, inclusive para mulheres – embora saibamos que, ainda que fosse mais corrente que em décadas anteriores, não era um equipamento acessível às camadas populares. Essa mudança está associada à expansão do mercado consumidor brasileiro de artigos importados, aos meios de comunicação de massa – a televisão entra em funcionamento no Brasil a partir da década de 1950 – e a produtos culturais estrangeiros. O próprio texto cita, como exemplo, a influência do filme *Blow Up* (1966), de Michelangelo Antonioni, que ficcionaliza o testemunho de um assassinato por um fotógrafo com sua câmera, e as notícias de um congresso ocorrido na Itália naquele ano com o tema “A mulher e a imagem”. Esse processo, desde a virada da década de 1970, estimulou a ampliação do ensino profissionalizante e a valorização nas áreas da comunicação, como o jornalismo e a publicidade, fatores contribuintes com a adesão de mais mulheres atuando na fotografia por meio das redações de jornais e agências publicitárias (KAMINSKI, 2003; ABREU; ROCHA, 2006).

■ ALGUMAS NARRATIVAS SOBRE A EXPOSIÇÃO “MULHERES FOTÓGRAFAS ANOS 80”

Todos esses fatores, que puseram em disputa o papel social atribuído às mulheres no espaço público e deram novos contornos para a institucionalização da fotografia no país, coincidiram com a realização, em 1989, da exposição coletiva “Mulheres fotógrafas anos 80”, na Galeria de Fotografia da Funarte. Para construir uma narrativa sobre o evento, foram utilizados o catálogo resultante da mostra e algumas das poucas descrições que foram localizadas em reportagens e notas de jornais da época. Esse esforço, ainda que resulte lacunar, circunscreve o apagamento de registros históricos nos arquivos e pesquisas sobre a fotografia no Brasil. Ausências que reproduzem hierarquias sociais e são fruto de ordenamentos seletivos na malha histórica (PERROT, 2005, SIMIONI; EULETÉRIO, 2018).

Segundo o texto curatorial presente no catálogo resultante da mostra, o objetivo da exposição era “traçar um panorama da produção fotográfica feminina no Brasil” naquela década. Para isso, optou-se por um mapeamento quantitativo de fotógrafas atuantes, um número de mulheres que pudesse “caracterizar no corpo da mostra a multiplicidade de suas linguagens e de seus campos de atuação” (MAGALHÃES; NAKAGAWA; PEREGRINO, 1989).

Não fica explícito quais foram os métodos utilizados nesse mapeamento e os critérios de seleção das artistas. O que é possível perceber é que, nascidas sobretudo entre os anos 1940 e 1950, iniciaram na profissão entre os anos 1970 e o decorrer dos anos 1980, em diferentes segmentos da fotografia.

É importante destacar que fotógrafas já reconhecidas pelo campo naquele momento, como Cláudia Andujar,¹⁶ Maureen Bisilliat¹⁷ e Nair Benedicto,¹⁸ não foram selecionadas para a mostra. O texto curatorial explicita que, “ao invés de escolher só algumas autoras consagradas na fotografia brasileira, optou-se por mostrar o maior número possível de fotógrafas” (MAGALHÃES, NAKAGAWA; PEREGRINO, 1989).

Tal escolha tem notável importância histórica, por inscrever mulheres na memória da produção fotográfica no Brasil, subvertendo a tradição historiográfica que lhes destina posições sociais desvalorizadas, destituídas de protagonismo, enquanto propõe as narrativas masculinas como aquilo que é digno de ser percebido, validado e retido pelo campo (PERROT, 2005). Além disso, esse projeto incluiu fotógrafas amadoras em paridade com profissionais mais reconhecidas, fato que merece destaque, uma vez que, na história da arte, o rótulo de amadorismo foi comumente utilizado para

criar uma posição hierarquicamente inferiorizada e excludente, que reafirma a lógica seletiva do que se considera digno ou não de ser historicizado (SIMIONI, 2008).

Cabe lembrar ainda que essa escolha reafirma uma intenção predeterminada pela instituição – talvez como uma forma de responder a ou se apropriar de agendas coletivas suscitadas naquele momento por grupos sociais específicos, como as pautas feministas ou projetos de modernização – de contemplar uma diversidade de segmentos e de artistas, com maior ou menor reconhecimento profissional, representantes de diversas localidades nacionais. Uma política que pretendia valorizar a fotografia feita no Brasil e o mapeamento da produção regional (INFOTO, 2013).

Porém, é possível dizer que esse recorte não foi bem sucedido, uma vez que o grupo de mulheres selecionadas estava representado majoritariamente por fotógrafas concentradas em São Paulo e no Rio de Janeiro – ainda que houvesse a inclusão de representantes de outras regiões do país, em menor quantidade. Essas escolhas, assumidas no texto curatorial, que trata em tom de obviedade da centralidade do sudeste e toma as produções da região como padrão de qualidade estética, demonstram uma tentativa importante, ainda que incipiente, de descentralização geográfica do reconhecimento da produção cultural brasileira.

É certo que há maior aglutinação de fotógrafas no eixo Rio – São Paulo. No entanto, a partir do naipe de imagens selecionadas, pode-se apreciar o trabalho de autoras de cinco regiões brasileiras, o que denota uma crescente participação num campo que, até então, contava raros nomes femininos na década de 70. (MAGALHÃES; NAKAGAWA; PEREGRINO, 1989).

Assim, foram selecionadas 35 fotografias para a exposição. São elas: América Cupello (RJ), Ana Regina Nogueira (MG), Ana Valadares (MG), Angela Moraes (CE), Beatriz Dantas (MG), Bettina Musatti (SP), Christina Isabel Schildknecht (SP), Cláudia Jaguaribe (RJ), Dulce Soares (RJ), Elisa Ramos (SP), Ella Durst (SP), Fátima Zahler D’Ávila (RS), Gilda Estellita (RJ), Glória Ferreira (RJ), Glória Jaffet (SP), Iêda Marques (BA), Isabel Gouvêa (SP), Jacqueline Joner (RS), Janine Decot (SP), Lily Sverner (Antuérpia, Bélgica), Lúcia Ishikawa (SP), Lúcia Villar Guanaes (SP), Luiza Venturelli (SP), Malu Dabus Frota (SP), Márcia Ramalho (RS), Mercedes Barros (RJ), Rachel Canto (RS), Raquel Fonseca (MG), Regina Alvarez (RJ), Regina Martins, Rita Toledo Piza (SP), Rochelle Costi (RS), Sosô Parma (SP), Vera Sayão (RJ) e Vilma Slomp (PR).

A exibição da mostra foi dividida em duas partes, entre meados de outubro de 1989 e início de janeiro de 1990. Algumas reportagens justificam essa escolha pelo número de obras selecionadas – ainda

que não tenham informado esse dado. Pode-se supor que a exposição tenha reunido 137 fotografias ao todo, montante adquirido e catalogado posteriormente pelo Centro de Documentação e Pesquisa (CEDOC), arquivo responsável pela preservação do patrimônio documental da Funarte na Coleção INFoto.

A exposição teve curadoria de Angela Magalhães, Nadja Peregrino e Rosely Nakagawa.¹⁹ Angela e Nadja foram parceiras nas ações da Funarte para a fotografia durante toda a existência do Núcleo de Fotografia, e em seguida do Instituto Nacional de Fotografia, entre 1979 e 1990, na edição de livros, na coordenação de diversos eventos, nas comissões de importantes premiações da época, como o Prêmio Marc Ferrez, e sobretudo na concepção e curadoria de exposições. Rosely Nakagawa, por sua vez, coordenou a primeira galeria privada exclusivamente voltada a fotografia em São Paulo, a Galeria Fotoptica,²⁰ do ano em que ela foi fundada, em 1979, até 1986, espaço idealizado pelo fotógrafo e cineasta húngaro, radicado na mesma cidade, Thomaz Farkas (1924-2011). Uma curadora de intensa circulação naquela década e nas seguintes, ativa nos eventos realizados pelo INFoto no Brasil.

Além das curadoras, é importante destacar que outras mulheres atuavam nos bastidores da instituição. Segundo Eduardo Costa (2020),

desde o Núcleo de Fotografia da Funarte até o INFoto, o corpo técnico era composto majoritariamente por mulheres. Ou seja, apesar de não ser uma mulher à frente da instituição, naquele ano sob tutela do fotógrafo carioca Walter Firmo, por certo, as mulheres ocupavam posições de influência nas ações do INFoto. Dado que reforça o movimento de ascensão de mulheres de camadas médias em postos de trabalho remunerados.

Ainda assim, apesar da expressiva atuação das mulheres e da relevância histórica da exposição, o evento não parece ter ocorrido sem constrangimentos. É o que descreve a abertura de uma reportagem no Jornal do Brasil:

O que acontece quando trabalhos de 35 mulheres fotógrafas são reunidos pelo Instituto Nacional da Fotografia da Funarte? Acertou quem respondeu exposição montada com atraso por falta de verba.²¹

Segundo a apuração, os trabalhos começaram a ser reunidos um ano e meio antes de ter espaço na programação do INFoto. A reportagem infere que a falta de prioridade na destinação de verbas na agenda da instituição se deu justamente pela temática do evento. Além do atraso, outra circunstância refreou a circulação da exposição. Do final de outubro a meados de novembro daquele

ano os funcionários da Funarte entraram em greve por melhorias salariais, portanto, nesse período a galeria ficou fechada ao público. A greve afetou a realização de outros projetos, como o Salão Nacional de Artes Plásticas, a Semana Nacional de Fotografia e a 8^a Bienal de Música Contemporânea.²²

Apesar dessas circunstâncias, a exposição foi destacada dentre as atividades realizadas pelo INFoto naquele ano no Relatório de atividades da Funarte do biênio 1988/1989, ou seja, tinha um valor proeminente para a instituição. “Em 1989 a Coordenadoria de Exposições programou cinco exposições, dentre as quais destacam-se as coletivas *Brasil*, *Cenários Personagens*, *Mulheres Fotógrafas Anos 80*, e uma retrospectiva sobre *Prêmio ESSO*” (FUNARTE, 1989).

É importante contextualizar que a abertura da exposição, no final de 1989, coincidiu com um momento significativo na história do Brasil: as primeiras eleições diretas para presidente da república desde 1960, realizadas entre novembro e dezembro daquele ano. Os eventos que antecederam esse marco e que, portanto, também precederam a concepção da mostra, ajudam-nos a situar os atravessamentos que permearam sua exibição.

O Brasil passava pelos anos de redemocratização, que se estendeu desde o fim da ditadura civil-militar em 1985 – com a

eleição indireta de Tancredo Neves, que faleceu sem tomar posse e deu lugar a seu sucessor, José Sarney – até a promulgação da Constituição de 1988 e cujo objetivo era restaurar a democracia no Brasil. Durante esse período, além da instabilidade política, o país viveu uma intensa crise econômica decorrente dos anos anteriores, com as contas públicas deterioradas, recessão, desemprego, aumento da dívida externa e da inflação (SCWARCZ; STARLING, 2015).

No campo da cultura, uma mudança importante ocorreu junto à posse de Sarney, em março de 1985: a criação do Ministério da Cultura (MinC), que até então estava vinculado à pasta da educação no Ministério da Educação e Cultura (MEC). Segundo Ferron e Arruda (2019), mesmo com falta de consenso entre representantes de diferentes grupos sociais, a criação do novo ministério foi justificada como uma solução para os problemas orçamentários que atingiam o MEC naquele momento.

Mas a crise que assolava a cultura não foi vencida tão simplesmente. O MinC foi instituído, passando a incorporar a Funarte e outras instituições culturais, mas com estrutura mínima e sem recursos. A fragilidade do ministério naqueles anos foi demarcada por falta de verbas, troca de ministros e denúncias de corrupção. Esse cenário nos permite perceber que não só a Funarte,

como todo o campo da cultura, passava por um momento de instabilidade e reestruturação, que certamente influenciou nas escolhas e possibilidades do INFoto naquele período, funcionando como plano de fundo das greves de funcionários e dos atrasos na exibição da “Mulheres Fotógrafas Anos 80”.

A síntese da exposição gerou um pequeno catálogo (figura 1), de 12,8 x 18,3 cm, impresso ainda em 1989. Em um formato de portfólio, leva 35 cartões-postais, um exemplar das produções de cada uma das fotógrafas que compôs a mostra. Acompanha ainda um livreto com alguns textos: além da apresentação curatorial, um breve espaço para cada fotógrafa, onde encontramos textos variados, como minibiografias e/ou currículos, depoimentos autorais ou de críticos sobre suas trajetórias profissionais até aquele momento, impressões sobre a temática do evento e até poemas livres.

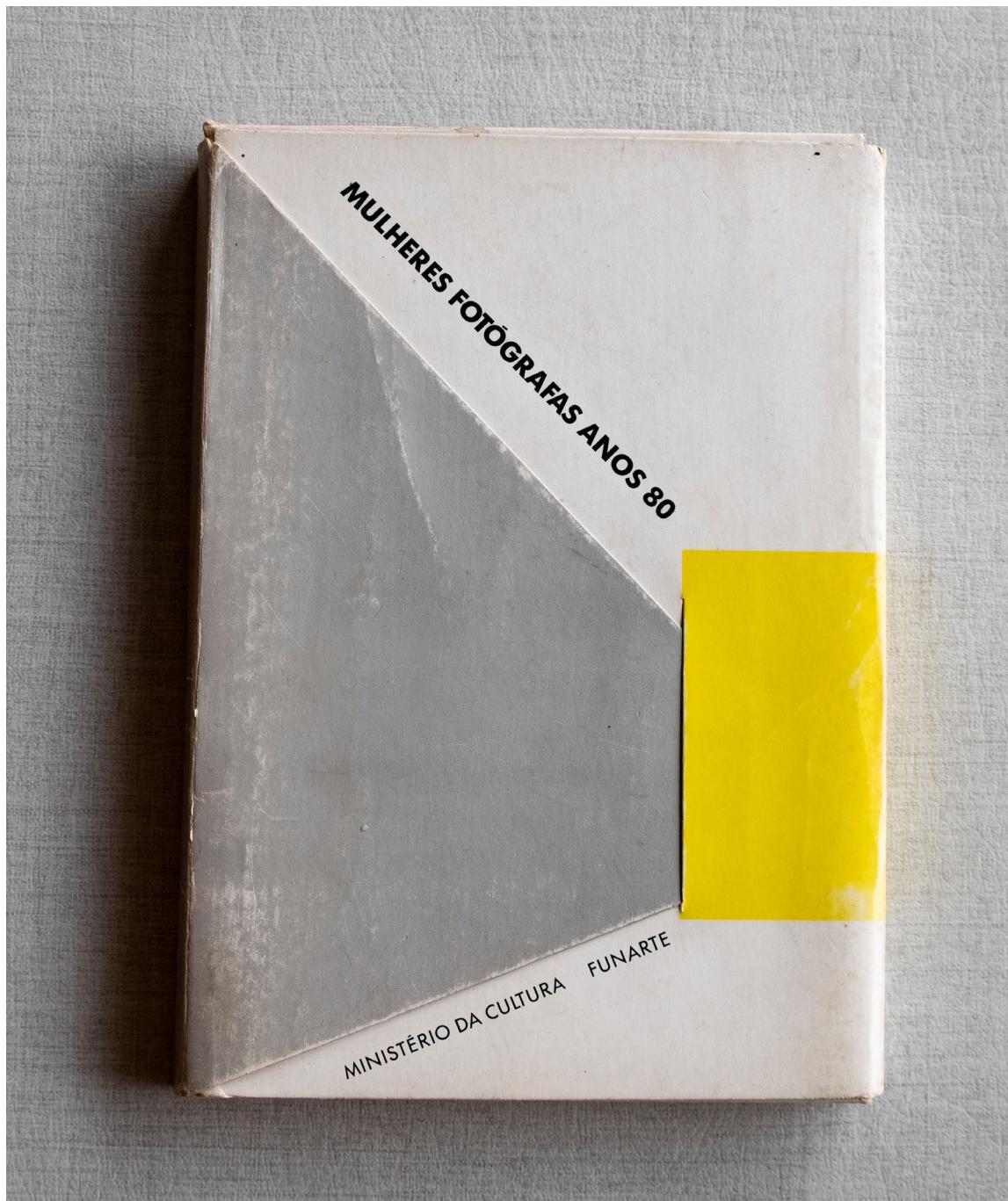
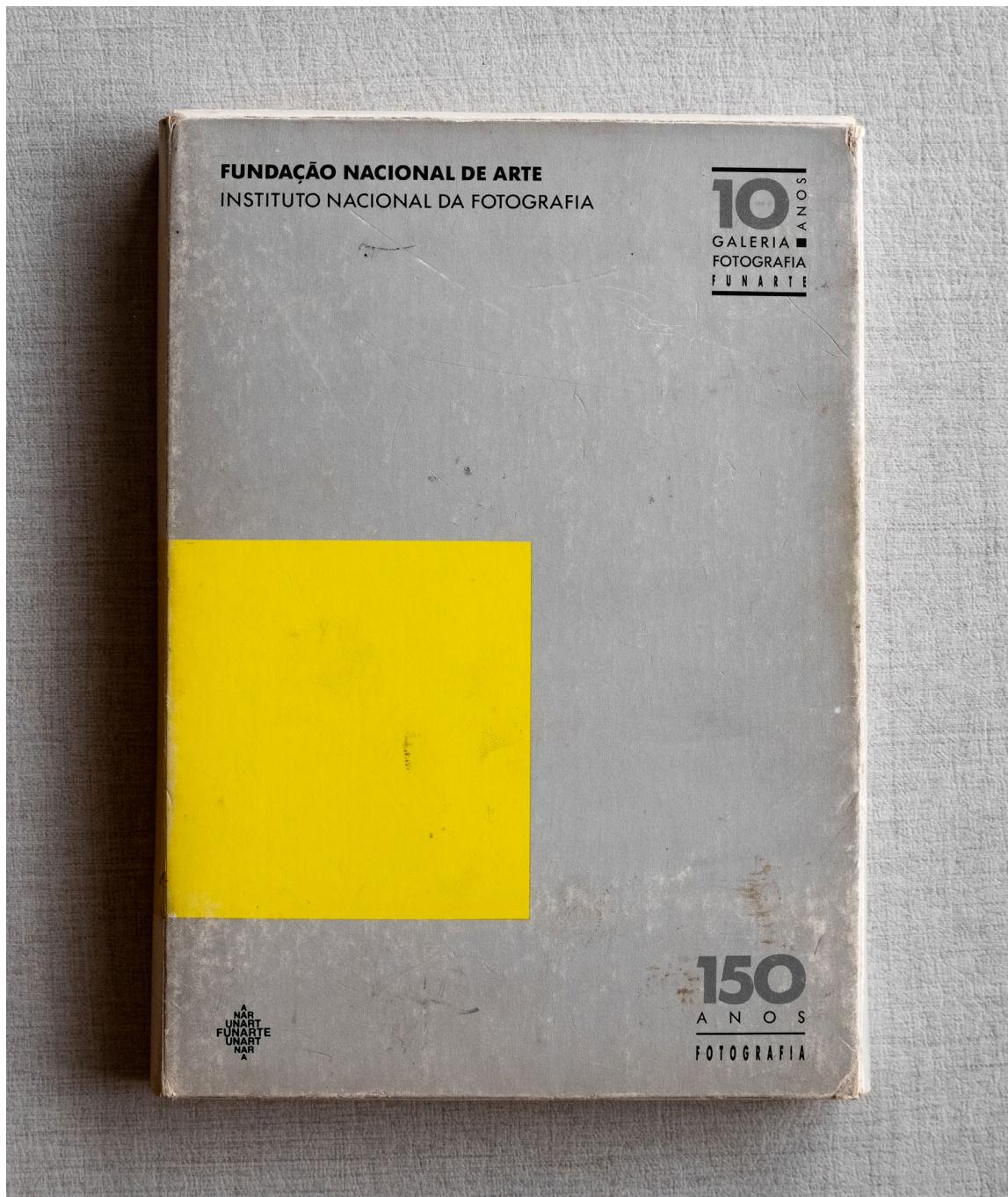


Figura 1.
Reproduções do catálogo
“Mulheres fotógrafas anos 80”.
Fonte: acervo pessoal.
Foto: Heloisa Nichele, 2023.



“Mulheres fotógrafas anos 80”, narrativas sobre uma exposição dedicada a mulheres
Heloisa Nicheli e Ronaldo de Oliveira Corrêa

“Mulheres fotógrafas anos 80”, narrativas sobre uma exposição dedicada a mulheres
Heloisa Nichele e Ronaldo de Oliveira Corrêa

ARS - N 48 - ANO 21



Na palavra das curadoras, “o olhar tematizado pela mulher expressa a sua passagem por diversas áreas, a exemplo da publicidade e da fotografia de reportagem” (MAGALHÃES; NAKAGAWA; PEREGRINO, 1989). De fato, ao percorrer a coleção, vemos um conjunto heterogêneo de imagens que a curadoria encontrou como fio condutor da seleção. Fotografias documentais, artísticas, realistas ou abstratas, imagens únicas ou colagens, sobre temas dos mais variados. Alguns em voga pelo discurso público daquele momento entre intelectuais e os movimentos feministas, como imagens de corpos femininos em diferentes representações. Em comum, todos os trabalhos foram produzidos no decorrer da década de 1980.

■ CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por fim, a exposição “Mulheres Fotógrafas Anos 80” nos permite refletir não apenas sobre a disputa dos papéis sociais atribuídos às mulheres naquele momento, sobretudo brancas e de camadas médias, como também sobre os discursos formados em torno da institucionalização da fotografia no Brasil. Assim, em um momento significativo da história brasileira, a exposição poderia ser uma forma de pensarmos a cidadania e sua constituição

a partir de interesses e demandas sociais de pessoas que viviam na conjuntura da redemocratização.

Contudo, apesar de termos localizado alguns registros que nos permitem criar narrativas sobre a mostra, as possibilidades de análise restringem-se a fragmentos escassos e à precariedade de fontes documentais retidas nos arquivos, um desafio comum quando se trata de pesquisas sobre memória e arquivos de mulheres. Problemática que é notada em diferentes esferas da vida social, como mostra, por exemplo, o dossiê *Mulheres, arquivos e memórias*, organizado pelas professoras Ana Paula Cavalcanti Simioni e Maria de Lourdes Eleutério (2018), sobre a preservação da memória de artistas e intelectuais em arquivos nacionais e internacionais. Narrativas que evidenciam uma história segmentada e parcial decorrente de inclusões, omissões e ausências de fontes que registrem as trajetórias e produções de mulheres como sujeitos de relevância histórica nas coleções.

De tal forma, a publicação gerada a partir da exposição é um registro importante tanto do ponto de vista editorial, por ser pioneira pelo recorte de gênero em um mapeamento quantitativo da produção fotográfica brasileira, como já observado por Eduardo Costa (2020) e Daniela Moura (2020), como também por atravessar o tempo

e fazer circular o trabalho de fotógrafas brasileiras. O material é uma documentação significativa para reivindicar visibilidade às autoras e suas produções, e colabora com o registro de inscrição de suas trajetórias na historiografia.

Em publicação recente da pesquisadora Yara Schreiber Dines (2021), *Fotógrafas brasileiras: imagem substantiva*, cujo objetivo foi estabelecer um panorama sobre a atuação de fotógrafas brasileiras, sobretudo no século XX, foram selecionadas 60 fotógrafas e grupos de fotografias. Das 35 mulheres presentes na exposição da INFoto, apenas oito²³ estão na publicação da pesquisadora. Ou seja, investigar as trajetórias das mulheres mapeadas pela exposição e seus trabalhos indica possíveis desdobramentos deste texto, cujo interesse foi uma aproximação exploratória da mostra. Por fim, muito ainda resta ser dito sobre as mulheres fotógrafas dos anos 1980. Aquelas presentes no mapeamento e tantas outras que ainda estamos a mapear.

NOTAS

- 1** Ainda que haja divergências a depender de diferentes correntes feministas, de modo geral, entende-se o feminismo de “Primeira Onda” como o movimento que na virada para o século XX reivindicava para as mulheres direitos políticos, econômicos e educacionais, como o direito ao voto, à educação, ao trabalho remunerado com salários equivalentes aos dos homens. O de “Segunda Onda” denomina o movimento iniciado a partir de meados dos anos 1960, que expande as lutas por direitos com pautas referentes à sexualidade e ao corpo, como o direito ao prazer, ao aborto e à contracepção. Adoto essas definições com base em Joana Pedro (2012).
- 2** Série protagonizada pela atriz Regina Duarte (1947-), no ar na Rede Globo de 1979 até final de 1980. O enredo abordava a vida da personagem Maria Lúcia, uma mãe desquitada e de classe média urbana, e retratava questões relacionadas à sua vida profissional, afetiva e sexual, problematizando temas emancipadores para aquele momento, como o aborto.
- 3** A Lei Federal nº 6.515, de 26 de dezembro de 1977 tornou possível a dissolução do vínculo matrimonial. Até então, o Código Civil utilizava o termo *desquite*, que permitia a separação de corpos e punha fim ao regime matrimonial de bens, mas a pessoa desquitada não poderia casar novamente, pois o vínculo conjugal continuava a existir. Mais informações sobre o histórico legislativo de mulheres no Brasil, ver Cortês (2012).
- 4** A *socialite* foi morta a tiros em dezembro de 1976, em Búzios, pelo então companheiro, Doca Street, como era conhecido o empresário Raul Fernandes do Amaral Street. O caso recebeu intensa cobertura midiática, e o réu foi levado a tribunal em 1979. O evento suscitou a mobilização de grupos organizados de mulheres, que saíram às ruas clamando pela condenação, que ocorreu em 1981. Outros exemplos históricos de violências contra mulheres no Brasil podem ser consultados em Lage e Nader (2012).
- 5** Zeka Araújo (1946-2021) atuou como fotojornalista na década de 1970 em veículos no Rio de Janeiro, foi correspondente internacional em Londres da Editora Abril, entre 1974 e 1977, e diretor do Núcleo de Fotografia da Funarte de 1979 a 1982. Após um período trabalhando como repórter fotográfico em periódicos nacionais como *O Cruzeiro*, *O Globo*, *Veja* e *Jornal do Brasil*, Zeka Araújo passa uma temporada em Londres, como correspondente na Editora Abril, entre 1974 e 1977. Lá teve contato com outros fotógrafos e com a recém-inaugurada The Photographers’ Gallery, de 1971, a primeira galeria aberta no Reino Unido exclusiva

à fotografia e que tinha como uma de suas missões mapear os fotógrafos atuantes na região. Foi influenciado por essa experiência no exterior de tal maneira que, no retorno ao Brasil, Zeka Araújo encontrou um terreno profícuo junto à Funarte para desenvolver o debate sobre fotografia no país (COSTA; ZERWES, 2017).

6 Sérgio Sbragia (1953) é fotojornalista, roteirista e cineasta.

7 Pedro Karp Vasquez (Rio de Janeiro, RJ, 1954) é fotógrafo, pesquisador, curador, jornalista e professor.

8 Instituída em maio de 1984, a Bolsa Marc Ferrez, que deu origem ao Prêmio Marc Ferrez, tornou-se o principal mecanismo institucional de financiamento de pesquisa e produção fotográfica no Brasil pela Funarte.

9 Criado em 1984, o Programa Nacional de Preservação e Pesquisa Fotográfica tinha como premissa a preservação da memória fotográfica brasileira por meio da formação de pessoal especializado na área de conservação, a pesquisa da história da fotografia no Brasil e o aperfeiçoamento tecnológico do material fotográfico produzido no Brasil. Mais informações em INFOTO (2013).

10 Mais informações em INFOTO (2013); *Revista Novidades Fotoptica*, n. 118, p. 14, 1984; FUNARTE (1978; 1980; 1983; 1986; 1988; 1989).

11 Walter Firmo Guimarães da Silva (Rio de Janeiro, RJ, 1937) é fotógrafo, foi diretor do Instituto Nacional da Fotografia da Funarte entre 1986 e 1991.

12 Cabe destacar que outras medidas foram tomadas para uma institucionalização descentralizada da fotografia, formalizadas nos primeiros anos de atuação do Núcleo de Fotografia, no início da década de 1980, e que estenderam-se ao longo de todo o período. Essa política foi materializada sobretudo por meio de dois projetos de abrangência nacional, as Mostras Regionais de Fotografia, que a cada edição tinham como enfoque a participação de fotógrafos e fotografias das diferentes regiões do país; e as Semanas Nacionais de Fotografia, eventos anuais e itinerantes que ocorreram em diversas cidades do país, propiciando o intercâmbio entre fotógrafos nacionais e internacionais por meio de exposições, palestras, oficinas e leituras de portfólio.

13 O Primeiro Colóquio Latino-Americano de Fotografia, ocorrido em 1978, no México, tinha como premissa a formulação inaugural de uma identidade de fotografia latino-americana.

Outras quatro edições do evento ocorreram em diferentes países da América Latina até a década de 1990 (COSTA; ZERWES, 2017; VILLARES, 2016).

14 *Correio Braziliense*, 29 nov. 1982, 29 mar. 1986; *Diário de Pernambuco*, 7 fev. 1983; *Tribuna da Imprensa*, 2 jan. 1989, 18 out. 1989; *Jornal do Brasil*, 21 out. 1989; *Correio de Notícias*, 4 abr. 1990. Arquivo da Hemeroteca Digital Brasileira.

15 *Correio Braziliense*, 29 nov. 1982; *Diário de Pernambuco*, 7 fev. 1983.

16 Claudia Andujar (Neuchâtel, Suíça, 1931) é uma fotógrafa naturalizada brasileira. A partir da década de 1970 passou a integrar a equipe de fotógrafos da revista *Realidade*, a partir da qual começou sua investigação sobre a Amazônia. Desde então, dedica-se à defesa e documentação da cultura e do modo de vida do povo yanomami.

17 Maureen Bisilliat (Englefield Green, Surrey, Inglaterra, 1931) é uma fotógrafa naturalizada brasileira que atua no campo profissional no Brasil desde o início da década de 1970. Seu trabalho tem forte articulação entre imagem e literatura.

18 Nair Benedicto (São Paulo, 1940) é uma fotógrafa que iniciou no campo profissional no início dos anos 1970. Foi cofundadora, em 1979, da Agência F4 de Fotojornalismo, uma das primeiras agências de fotojornalismo do país.

19 Rosely Nakagawa (São Paulo, 1954) é curadora independente, graduada em Arquitetura pela Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo - FAUUSP em 1977, com especialização em Museologia em 1979, pela Universidade de São Paulo.

20 Mais informações em: *Revista Fotoptica*, n. 92, 1980, Biblioteca de Fotografia do IMS, Coleção Thomaz Farkas.

21 *Jornal do Brasil*, 21 out. 1989.

22 *Jornal do Brasil*, 28 out. 1989; 9 nov. 1989.

23 Cláudia Jaguaribe, Dulce Soares, Ella Durst, Isabel Gouvêa, Jacqueline Joner, Lily Sverner, Rochelle Costi e Vilma Slomp.

■ REFERÊNCIAS

ABREU, Alzira Alves de; ROCHA, Dora (orgs.). **Elas ocuparam as redações:** depoimentos ao CPDOC. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

CORTÊS, Iáris Ramalho. A trilha legislativa da mulher. In PINSKY, Carla. B.; PEDRO, Joana Maria (org.). **Nova história das mulheres no Brasil.** 1. ed. São Paulo: Contexto, 2012.

COSTA, Eduardo Augusto. Fotógrafas no Brasil dos anos 1980: as mulheres nas publicações do Núcleo de Fotografia da Funarte e do INFoto. In COSTA, Helouise; ZERWES, Erika (org.). **Mulheres fotógrafas, mulheres fotografadas:** fotografia e gênero na América Latina. São Paulo: Intermeios, 2020.

COSTA, Eduardo Augusto; ZERWES, Erika. Os colóquios latino-americanos de fotografia e a institucionalização de uma fotografia brasileira. **Revista de Estudios Brasileños**, ISSN-e 2386-4540, vol. 4, n. 8, 2017, p. 145-159. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/reb/article/view/139792/135071>>. Acesso em: 15 out. 2022.

DINES, Yara Schreiber. **Fotógrafas brasileiras:** imagem substantiva. São Paulo: Grifo, 2021.

FAVARETTO, Celso. **A contracultura, entre a curtição e o experimental.** (Coleção Lampejos). n-1 edições, 2019. *E-book*.

FERRON, Fabio Maleronka; ARRUDA, Maria Arminda Do Nascimento. Cultura e política: a criação do Ministério da Cultura na redemocratização do Brasil. **Tempo Social**, vol. 31, n. 1, p. 173-193, jan. 2019.

FUNARTE. **Relatório de atividades 1976/1978.** Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

- FUNARTE. Relatório de atividades 1979/1980.** Rio de Janeiro: Funarte, 1980.
- FUNARTE. Relatório de atividades 1982.** Rio de Janeiro: Funarte, 1983a. 63p.
- FUNARTE. Relatório de atividades 1985/1986.** Rio de Janeiro: Funarte, 1986a.
- FUNARTE. Relatório de atividades 1987.** Rio de Janeiro: Funarte, 1988.
- FUNARTE. Relatório de atividades 1988/1989.** Rio de Janeiro: Funarte, 1989.
- INFOTO. Brasil: Memórias das Artes.** 2013. Disponível em: <http://portais.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/infoto/>. Acesso em: 1 out. 2022.
- KAMINSKI, Rosane.** **Imagens de revistas curitibanas:** análise das contradições na cultura publicitária no contexto dos anos setenta. Dissertação (Mestrado em Tecnologia, Linha de Pesquisa Tecnologia e Trabalho, do Programa de Pós-Graduação em Tecnologia) Centro Federal de Educação Tecnológica do Paraná, Curitiba, 2003.
- LAGE, Lana; NADER, Maria Beatriz.** Violência contra a mulher: da legitimação à condenação social. In **PINSKY, Carla. B.; PEDRO, Joana Maria (org.).** **Nova história das mulheres no Brasil.** 1. ed. São Paulo: Contexto, 2012.
- MAGALHÃES, Ângela; PEREGRINO, Nadja.** **Fotografia no Brasil** – um olhar das origens ao contemporâneo. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.
- MAGALHÃES, Angela; NAKAGAWA, Rosely; PEREGRINO, Nadja.** **Mulheres fotógrafas - Anos 80**, Ministério da Cultura/FUNARTE, Rio de Janeiro, 1989.

MOURA, Daniela Fonseca. Visibilidade e memória das mulheres nos livros de fotografia. **Base de Dados de Livros de Fotografia**, 2020. Disponível em: <<http://livrosdefotografia.org/artigos/@id/6904/>>. Acesso em: 15 out. 2022.

OLIVEIRA, Heloisa Nicheli de. **Trajetórias de mulheres no circuito fotográfico de Curitiba (1970 - 1980)**. 2021. Dissertação (Mestrado em Tecnologia e Sociedade) - Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2021.

PEDRO, Joana Maria. Corpo, prazer e trabalho. In PINSKY, Carla. B.; PEDRO, Joana Maria (org.). **Nova história das mulheres no Brasil**. 1. ed. São Paulo: Contexto, 2012.

PERROT, Michele. **As mulheres ou os silêncios da história**. Bauru: Edusc, 2005.

PINSKY, Carla Bassanezi. Imagens e representações 2 - A era dos modelos flexíveis. In PINSKY, Carla. B.; PEDRO, Joana Maria (org.). **Nova história das mulheres no Brasil**. 1. ed. São Paulo: Contexto, 2012.

RAGO, Margareth. **A aventura de contar-se**: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Profissão artista**. Pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras. São Paulo: EDUSP: FAPESP, 2008.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti; ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. Mulheres, arquivos e memórias. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 71, p. 19-27, dez. 2018.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Maria Murgel. **Brasil: uma biografia**. 1^a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

VELHO, Gilberto. **Projeto e metamorfose**: antropologia das sociedades complexas (3a ed.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2003.

VILLARES, Mónica Ferrer. **Feito na América Latina** 1978: teoria e imagem, um debate reflexivo sobre a fotografia da "Nossa América". 2016. 1 recurso online (488 p.). Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/320960>>. Acesso em: 15 out. 2022.

■ SOBRE OS AUTORES

Heloisa Nichele é mestre em Mediações e Culturas pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (PPGTE/UTFPR), possui especialização em Jornalismo Internacional Digital pela Universidade Lumière Lyon 2, na França, e é formada em Comunicação Social - Jornalismo, pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Investiga temas relacionados à teoria e crítica da imagem, história da fotografia, artes visuais e história das mulheres. É autora do livro *Elas em foco: algumas das primeiras fotojornalistas paranaenses* (Ed. UFPR, 2022).

Ronaldo de Oliveira Corrêa é professor na Universidade Federal do Paraná (UFPR), onde atua na graduação e no Programa de Pós-Graduação em Design, na linha de pesquisa em Teoria e História do Design, e no Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade, na linha de pesquisa de Mediações e Culturas, da UTFPR. Doutor pelo Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas da UFSC (2008). Temas de interesse: teoria e história do design, arte e arquitetura; teoria e crítica da imagem técnica; exposições, arquivos e museus.

Artigo recebido em
3 de maio de 2023 e aceito em
30 de maio de 2023.

Publicado em
10 de outubro de 2023.

PROCESSOS DE CRIAÇÃO EM ARTE GENERATIVA COMO METODOLOGIA DE ATRAVESSAMENTO: PESQUISA COLABORATIVA TRANSDISCIPLINAR COM COMUNIDADES GUARANI E KAIOWÁ

**GENERATIVE ART CREATION PROCESSES AS
CROSSING METHODOLOGY: TRANSDISCIPLINARY
COLLABORATIVE RESEARCH WITH GUARANI
AND KAIOWÁ INDIGENOUS COMMUNITIES**

**MATHEUS DA ROCHA MONTANARI
CAETANO SORDI**

**PROCESOS DE CREACIÓN EN ARTE GENERATIVO COMO
METODOLOGÍA DE ATRAVESAMIENTO: INVESTIGACIÓN
COLABORATIVA TRANSDISCIPLINARIA CON
COMUNIDADES GUARANÍ Y KAIOWÁ**

RESUMO

Artigo Inédito***

Matheus da Rocha
Montanari*

 [https://orcid.org/
0000-0001-9693-9044](https://orcid.org/0000-0001-9693-9044)

Caetano Sordi**

 [https://orcid.org/
0000-0003-2334-8096](https://orcid.org/0000-0003-2334-8096)

*Universidade de
São Paulo (USP), Brasil

**Universidade Federal de
Santa Catarina (UFSC), Brasil

***O projeto Ecologies
of Thought (Ecologias do
Pensamento) foi financiado
pelo fundo Global Engage-
ment da University College
London, Reino Unido.

DOL: 10.11606/issn.2178-0447.
ars2023.207142

Neste artigo, apresentamos a pesquisa artística, em particular os processos de criação em arte generativa, como forma viável de conduzir projetos interdisciplinares e colaborativos. No contexto do projeto Ecologias do Pensamento, parte do Museu Virtual Guarani e Kaiowá, argumentamos que, a partir da criação artística, é possível instaurar um espaço de atravessamento entre diferentes maneiras de pensar e produzir conhecimento, revendo questões ontológicas da tecnologia. Com base no conceito de cosmotécnica, e nas relações cosmológicas indígenas entre plantas e sons, discutiremos a produção de experimentos artísticos generativos em realidade virtual, destacando como a criação artística pode desenvolver um papel ativo de pesquisa, ultrapassando representações ou ilustrações de uma forma de conhecimento/existência em direção a outra.

PALAVRAS-CHAVE Arte generativa; Guarani e kaiowá; Interdisciplinaridade; Pesquisa artística; Cosmotécnica

ABSTRACT

In this paper, we will present artistic research, in particular generative art, as a viable way of conducting interdisciplinary and collaborative projects. In the context of the Ecologies of Thought project, part of the Guarani and Kaiowá Virtual Museum, we will argue that, from artistic creation, it is possible to establish crossings between different ways of thinking and producing knowledge, which leads to the review of ontological aspects of technology. Based on the concept of cosmotecnics and on the indigenous cosmological relationships between plants and sounds, we will discuss the production of generative art experiments in virtual reality, highlighting how artistic creation can develop an active research role and go beyond representations of one form of knowledge/existence towards another.

KEYWORDS

Generative Art; Guarani and Kaiowá;
Interdisciplinarity; Artistic Research;
Cosmotecnics

RESUMEN

En este artículo, presentamos la investigación artística, en particular los procesos de creación en arte generativo, como una forma viable de llevar a cabo proyectos interdisciplinarios y colaborativos. En el contexto del proyecto Ecologías del Pensamiento, parte del Museo Virtual Guarani y Kaiowá, argumentamos que a través de la creación artística es posible establecer un espacio de atravesamiento entre diferentes formas de pensar y producir conocimiento, revisando cuestiones ontológicas de la tecnología. Basándonos en el concepto de cosmotécnica y en las relaciones cosmológicas indígenas entre plantas y sonidos, discutiremos la producción de experimentos artísticos generativos en realidad virtual, resaltando cómo la creación artística puede desempeñar un papel activo en la investigación, trascendiendo representaciones o ilustraciones de una forma de conocimiento/existencia hacia otra.

PALABRAS CLAVE

Arte generativo; Guarani y kaiowá;
Interdisciplinariedad; Investigación
artística; Cosmotécnica



INTRODUÇÃO

Durante o desenvolvimento do Museu Virtual Guarani e Kaiowá,¹ realizado em colaboração com comunidades desta etnia no Mato Grosso do Sul, a ocorrência de um fato inesperado para os pesquisadores não indígenas fez emergir a necessidade de articular uma nova metodologia de investigação. Na apresentação do primeiro teste do museu com os óculos de realidade virtual para a comunidade, duas rezadoras experientes, ou *Nhandesys*, viram espíritos no ambiente digital (figura1). Esse fato foi surpreendente, pois durante a apresentação das outras versões do museu, diretamente na tela e sem o uso dos óculos, isso não havia ocorrido. Além disso, não havia sido adicionado nenhum tipo de simulação ou elemento tridimensional para representar os espíritos no espaço virtual. Essa presença levantou diversas questões, tanto por parte dos pesquisadores e técnicos envolvidos quanto por parte da própria comunidade, pois percebeu-se que as *affordances*² do digital eram muito mais complexas do que antecipamos.

Sendo assim, criou-se um projeto paralelo dentro do museu, chamado Ecologias do Pensamento (EDP), composto por um grupo multidisciplinar que envolvia antropólogos, artistas, botânicos, rezadores guarani e kaiowá, aprendizes dos rezadores e produtores audiovisuais indígenas. O objetivo desse grupo era realizar uma pesquisa transdisciplinar e colaborativa que pudesse investigar as relações mais-que-humanas que estavam em jogo no museu virtual. Os vínculos entre o som e as plantas se mostraram como um campo fértil para essa pesquisa. Assim, começamos a aprender mais com os anciões e os aprendizes da comunidade que nos apresentaram a reza enquanto uma tecnologia de cultivo: um diálogo físico e espiritual entre a planta, seus espíritos e o rezador.

Para tanto, concluiu-se que uma pesquisa artística seria a melhor forma de atravessar os diferentes campos do saber presentes no projeto, já que ela apresenta a possibilidade de instaurar³ (LATOUR, 2011; SOURIAU, 2021) um espaço de investigação e de produção de conhecimento transdisciplinar, que borra as fronteiras disciplinares sem dissolver as qualidades do que se define como *pesquisa, arte e ciência*. Em sua instauração, a pesquisa artística permite a criação de relações entre agentes, produzindo conhecimentos socializados (pesquisa), que, em seguida, podem ser

ordenados (ciência/arte) ou não (arte). Isso se mostra particularmente útil em contextos complexos como o desse projeto, que, além de transdisciplinar na sua proposta, conta com a presença do modo de existência dos guarani e kaiowá, cuja cosmologia não opera com as mesmas divisões entre natureza e cultura, conhecimento científico e tradicional que até recentemente pautavam, e em muitos casos ainda pautam, a produção científica como um todo.



Figura 1.
Nhandesy utilizando os óculos de realidade virtual; ao fundo, fotograma de experimento audiovisual do museu virtual.

Entre as estratégias aplicadas para tanto, desenvolvemos um experimento de criação artística colaborativa em que construímos um sistema próprio de arte generativa, desenvolvido com a

linguagem de programação nodular TouchDesigner. O *software* realiza a análise de dados de imagens e áudios de entrada, produzindo uma experiência imersiva que cria diferentes *mundos* em realidade virtual. O conteúdo audiovisual, e os processos pelos quais esse conteúdo passa, são guiados pela comunidade com base na cosmologia guarani e kaiowá. Essa experiência permitiu traçar, em uma mesma rede, linhas⁴ que atravessam os diferentes agentes que compunham o projeto, desde os membros da comunidade, os pesquisadores de diferentes áreas, as plantas, os sons e até os espíritos avistados no espaço virtual (INGOLD, 2022).

Começaremos este artigo apresentando brevemente o contexto das comunidades guarani e kaiowá no Mato Grosso do Sul. Em seguida, apresentaremos o projeto do Museu Virtual Guarani e Kaiowá para contextualizar o projeto maior em que o EDP se insere. Na sequência, comentaremos outras iniciativas digitais em curso que têm como foco o patrimônio cultural indígena, tanto no Brasil como no exterior. Faremos uma breve discussão sobre pesquisa artística, apontando suas particularidades e diferenças em relação à pesquisa científica e à produção artística, ressaltando seu potencial de atravessar diferentes formas de pensamento dentro do contexto de uma pesquisa transdisciplinar e colaborativa.

Depois, definiremos arte generativa a partir de Galanter (2016) e da teoria da complexidade efetiva, explicando porque esse tipo específico de produção artística foi selecionado para o projeto. Apresentaremos, também, a definição de cosmotécnica, proposta por Yuk Hui (2018) e como ele nos tem guiado ao longo do projeto, permitindo que façamos uma investigação ontológica da tecnologia. Finalmente, apresentaremos os experimentos que realizamos, destacando seus contextos cosmológicos guarani e kaiowá e a sua conexão com os processos técnicos e poéticos realizados. Assim, concluímos com uma reflexão a respeito da criação artística como parte da pesquisa colaborativa transdisciplinar, ressaltando as possibilidades de desenvolvimento de uma investigação ontológica da tecnologia, ou melhor, da cosmotécnica, através da arte. Isso nos permite começar a esboçar a definição de uma nova cosmotécnica baseada no *mba'ekuaa jopará*, a tecnologia da contaminação, ou o saber-fazer misturado, que definimos a partir de uma poética do cuidado (MONTANARI; PRADO, 2022).

Nesse sentido, entendemos que os processos de criação em arte generativa apresentados neste artigo constituem uma metodologia viável de pesquisa e de produção de conhecimento, com potencial político decolonial, que transita entre cosmologias,

sem reduzir uma forma de existência a outra. Pontos essenciais para uma academia mais diversa, colaborativa e inclusiva.

■ OS GUARANI E KAIOWÁ DO MATO GROSSO DO SUL, BRASIL

Localizado em uma zona de transição entre a Mata Atlântica, o Cerrado e o Pantanal, o Mato Grosso do Sul (MS) é o estado com a segunda maior população indígena do país, e a maior fora da Amazônia. Estima-se que a população Guarani *Ñhandeva* e Kaiowá da região em 2021 seja de 63,5 mil pessoas (SANTOS; AMADO; PASCA, 2021). Ao mesmo tempo, o estado possui o segundo pior índice de distribuição de terras do país, em que grandes propriedades (>1.000 ha) ocupam 83% da área total. Sendo assim, a região tem sido cenário de graves conflitos entre latifundiários e indígenas, principalmente dos setores da pecuária, cana-de-açúcar, milho, soja e eucalipto (DE SANTOS; AMADO; PASCA, 2021). Alguns pesquisadores afirmam que os guarani e kaiowá do MS sofrem uma das piores crises humanitárias do país, caracterizando a transversalidade das violências que sofrem como Kaiowcídio (IORIS, 2020). O etnocídio se conecta com a destruição ambiental causada pelo agronegócio na região, que possui apoio de organizações

ruralistas paramilitarizadas, como milícias e seguranças privadas (BENITES; MONFORT; GISLOTI, 2021). Os guarani e kaiowá são falantes do guarani, pertencente ao tronco linguístico Tupi-Guarani. Possuem um vínculo territorial forte, tanto físico quanto espiritual, que guia sua luta de forma especialmente organizada desde as grandes assembleias que começaram em 1979. Essas articulações ocorrem principalmente entre os líderes religiosos *Nhanderus* (masculino) e *Nhandesys* (feminino), já que a comunidade considera que a realização simultânea do ritual religioso, *jeroky*, “é fundamental para recuperar o diálogo com os seres invisíveis e os guardiões dos *tekohas* antigos”, ou seja, para a recuperação dos territórios históricos de seu povo e também para recuperar as relações extra-humanas desenvolvidas nos territórios, sejam elas animais, vegetais, e/ou espirituais (BENITES, 2012, p. 171).

Na cosmologia guarani e kaiowá, o território original era composto por uma grande mata, *ka’aguy rusu*, em que as populações viviam em seus “caminhos estreitos”, ou, *tape’poi*. A mata, além de sua flora e fauna, é composta por diferentes patamares espirituais que manejam o seu equilíbrio junto com as práticas e rezas tradicionais performadas pela comunidade. Essas relações de harmonia devem ser estabelecidas com os *Jára*, os espíritos donos

e guardiões de lugares, plantas, e animais (BENITES; MONFORT; GISLOTI, 2021; JOÃO, 2011).

Essas relações estão diretamente conectadas ao canto e à reza. Esta, além de um diálogo, é parte da materialidade do mundo: “No entendimento dos líderes espirituais, as singularidades do mundo físico necessitam, inevitavelmente, de canto para continuar a sua existência para sempre, caso contrário, o mundo vai se acabando aos poucos.” (JOÃO, 2013, p. 1). O equilíbrio e a harmonia da Terra, segundo os *Nhanderus* e *Nhandesys*, dá-se através do *porahéi*, o canto-reza, caracterizado como uma metalinguagem de palavras antigas e originárias que se diferencia do guarani falado no dia a dia (BENITES; MONFORT; GISLOTI, 2021). Esse é um dos motivos da nossa escolha do som, em especial a reza, como fonte de investigação para as relações ecológicas do pensamento guarani e kaiowá.

Nesse sentido, a cosmologia guarani e kaiowá entende seu território como um conjunto de relações e agentes, tais como os guardiões espirituais, a floresta, os rios, a casa de reza tradicional (*oga pysy*) e a roça (*kokue*) (BENITES, 2020). O mundo cosmológico se sustenta na raiz ancestral, chamada de *Ypy*:

(..)como relação que dá funcionalidade ao mundo e ao universo e a toda a riqueza e beleza dos mundos e do micro/macro universo. Esse movimento

vem do Chiru Renda e resulta em toda a dinâmica do planeta, de toda formação do solo, dos rios, das relações ecológicas e estacionais (BENITES; MONFORT; GISLOTI, 2021, p.48).

Essa conexão entre o mundo físico e espiritual só pode ser percebida através da sensibilidade (BENITES, 2014; BENITES; MONFORT; GISLOTI, 2021) e, nesse sentido, acreditamos que a produção artística possui uma vantagem, já que pode oferecer caminhos para a investigação do sensível.

MUSEU VIRTUAL GUARANI E KAIOWÁ

O Museu Virtual Guarani e Kaiowá é um projeto colaborativo em desenvolvimento desde abril de 2021 em parceria com Multimedia Anthropology Lab da University College London (MAL) e a Grande Assembleia de Mulheres Guarani e Kaiowá Kuñangue Aty Guasu (KAG). O MAL é um laboratório de pesquisa e criação que explora diferentes tecnologias e meios digitais para a prática antropológica e artística. Através de experimentações em som, vídeo, realidade virtual e instalações, desenvolve práticas colaborativas de pesquisa e divulgação entre disciplinas e públicos diversos.

O MAL propôs a criação do Museu Virtual Guarani e Kaiowá em resposta às preocupações da comunidade indígena em relação ao acesso a seu patrimônio cultural e sua manutenção. Através da criação de uma infraestrutura digital que permite curar, preservar e expor seu patrimônio cultural material e imaterial, o projeto visa amparar a comunidade na criação de um museu a partir da visão guarani e kaiowá. Isso inclui repensar as próprias definições de museu, os itens que devem ser incluídos e sua forma de exposição/interação. O foco do projeto está nas relações entre o conhecimento indígena, suas práticas e seu ambiente, reafirmando a voz da comunidade sobre o que, e de que maneira, deve ser preservado. Dessa forma, o museu é dirigido e curado pelos anciões das comunidades, com a colaboração dos membros não indígenas do grupo para a sua produção.

Em linha com discussões críticas contemporâneas sobre a relação entre povos indígenas, museus e acervos etnográficos (CHAGAS; GOUVEIA, 2014; VELTHEM; KUKAWKA; JOANNY, 2017; RUSSI; ABREU, 2019), bem como com os apontamentos da *Nova Museologia* (DUARTE, 2013) sobre a relação entre comunidades, direitos culturais e instituições patrimoniais, o Museu Virtual Guarani e Kaiowá intenta proporcionar sessões de trocas

de conhecimento entre a comunidade e o MAL. Através de sessões presenciais e chamadas de vídeo, a comunidade apresenta alguns aspectos de sua cultura e tecnologia, como o cultivo de plantas medicinais, cantos rituais, e os grafismos.

Os participantes do laboratório ministram treinamentos em ferramentas digitais, audiovisuais e fotogrametria para membros da comunidade. Através dessas trocas de conhecimento, a comunidade protagoniza o registro e a construção do seu território digital a partir de suas próprias escolhas e prioridades. Ao mesmo tempo, essa apropriação local das tecnologias utilizadas tem possibilitado aos membros do MAL repensarem o *status* e as possibilidades desses aparatos quando confrontadas com o pensamento indígena.

■ ACERVOS ETNOLÓGICOS E EXPERIÊNCIAS DIGITAIS

Nesse sentido, o Museu Virtual Guarani e Kaiowá se soma a outras iniciativas que buscam entender como construir um patrimônio digital indígena, investigando a agência que esses objetos digitais podem estabelecer dentro das comunidades. Muitas dessas propostas se baseiam na criação de ontologias específicas para os objetos digitais indígenas (SRINIVASAN; HUANG, 2005). “Ontologias”, nesse caso,

refere-se às estruturas de dados e metadados que tornam um objeto digital reconhecível como tal, capaz de ser identificado enquanto objeto pelo meio digital e de interagir com ele e outros objetos (HUI, 2013, 2016). A proposta de ontologias fluidas para o “retorno do patrimônio digital às comunidades”, como proposto por Srinivasan e Huang (2005), objetiva tornar os dados e metadados, assim como as formas de classificação e utilização desses objetos digitais, úteis e compatíveis com os usos das comunidades.

No cenário brasileiro, destacamos o trabalho desenvolvido pelo grupo de pesquisa IMAGO, da Universidade Federal do Paraná, que investiga técnicas de digitalização para a criação de texturas de alta qualidade para objetos 3D, focando na preservação da arte indígena wauja e karaja (TRINCHÃO ANDRADE et al., 2012). Também a utilização de realidade virtual imersiva em Dourados (MS) e São Gabriel da Cachoeira (AM) voltada para o ensino da astronomia na cultura indígena (AFONSO; SILVA; AFONSO, 2022). Outro exemplo, é o projeto Aldeia 360, que cria uma experiência imersiva em realidade virtual, apresentando a aldeia Mbya Guarani Tekoa Itakupe, em São Paulo. O projeto propôs visitas virtuais à aldeia, durante o período de distanciamento social causado pela pandemia de coronavírus (PROJETO..., n.d.).

Em maior diálogo com a nossa pesquisa, temos o projeto DNA: Afetivo Kamê e Kanhru, desenvolvido por comunidades *kaingáng* do Rio Grande do Sul em parceria com um grupo da Universidade Federal de Santa Maria. Nesse projeto, o grupo também se interessa pela questão da tecnodiversidade (HUI, 2020) e propõe ações em arte e tecnologia como forma de diálogo e de investigação crítica da produção tecnológica contemporânea homogeneizante, que ocorre, em sua maioria, no norte global, baseando-se em um discurso de neutralidade, desconsiderando os aspectos locais de onde é aplicada (MONTANARI; PRADO, 2022). O projeto se desenvolve principalmente nas escolas *kaingáng* e propõe ações de captura e edição audiovisual e desenho digital. Além disso, desenvolveu um jogo, “Kame Kanhru”, baseado na mitologia das metades exogâmicas Kaingang (cf. VEIGA, 2020). Através da narrativa e das dinâmicas do jogo, são apresentadas técnicas tradicionais como a pesca do jundiá e a coleta de erva-moura. As relações entre humanos e não humanos também são exploradas através da cosmologia kaingang; vemos, por exemplo, que os avatares do jogo *kanhru* possuem roupas com motivos de macacos, e os avatares *kamê* possuem roupas com motivos de lagarto. Além disso, os personagens humanos são acompanhados pelos espíritos animais de companhia, os *jãgrês* (MALLMANN; MACHADO OLIVEIRA; SIRAI SALES, 2021).

Outro destaque nacional é o jogo Huni Kuin,⁵ autodenominação do povo kaxinawá. O jogo também retrata vários aspectos da cultura indígena como cantos, mitos, grafismos e rituais. Seu enredo está focado nas relações entre humanos e não humanos, destacando como essas relações são fundadoras da pessoa *Huni Kuin* (verdadeiros humanos).

No âmbito internacional, são várias as iniciativas enquadradas no chamado “patrimônio digital” que propõem o desenvolvimento de museus, acervos e experiências digitais indígenas e colaborativas (COOK; HILL, 2019). Na Austrália, existem projetos para recriar sistemas de arquivo e informação com as comunidades indígenas, como no caso do Murkutu Hubs e Spokes Model (THORPE et al., 2021), e iniciativas de mapeamento digital e realidade aumentada envolvendo lugares sagrados dos povos aborígenes pelo Karrabing Film Collective (POVINELLI, 2023).

Entre os Maori da Nova Zelândia, o projeto Te Ataakura realiza iniciativas para a preservação de *taonga*, objetos tradicionalmente valorados, em formato digitais. Durante o desenvolvimento da pesquisa, a comunidade ressaltou que, mesmo que qualquer objeto tenha o potencial de ser um *taonga*, nem todos os objetos são; trata-se de uma rede afetos e trocas importantes que devem ser levadas em consideração. Entretanto, a virtualidade do objeto não parece

influenciar na sua definição, já que, segundo os autores, os objetos digitais foram aceitos pela comunidade como *taonga* (NGATA; NGATA-GIBSON; SALMOND, 2012). Na Tailândia, pesquisadores desenvolveram uma experiência em realidade virtual com o objetivo de aproximar a população mais jovem, que em geral migrou para grandes cidades e não tem mais contato com sua cultura ancestral Atayal. O espaço virtual, desenvolvido através de imagens em 360º, procura gerar uma aproximação com os ambientes tradicionais físicos que estão mais afastados (CHOU; WANG, 2019).

As produções em realidade virtual por criadores indígenas, chamadas de “quarta realidade virtual”⁶, ainda são poucas (WALLIS; ROSS, 2021). Mas, entre os pioneiros não só da realidade virtual indígena como também das experiências artísticas em realidade virtual como um todo, está o trabalho *Inherent Rights, Vision Rights* (1991-1993), criado pelo artista Lawrence Paul Yuxweluptun, do povo Salish, que vive na costa oeste entre o Canadá e os Estados Unidos da América. A obra explora uma casa tradicional virtual, onde ocorrem encontros simulados com espíritos, de forma a proporcionar ao usuário uma experiência de transe (2BEARS, 2010; YUXWELUPTUN, 1996):

In it, the longhouse is a given space in time which I use to show a religious concept, to physically bring people into contact with a native worshiping aspect of life, praying Indians.... What it is like being in a possessed state, feeling rhythmic sounds in a longhouse, feeling sounds go through oneself, feeling a spirit inside you. (YUXWELUPTUN, 1996, p. 316)

O trabalho de Yuxweluptun se destaca, ao nosso ver, ao executar uma investigação ontológica das possibilidades da realidade virtual para o contexto indígena. Assim, apesar de criar simulações de interação com os espíritos, a experiência estética, de sons e imagens que ele desenvolve, desloca o sentido habitual dos usos de realidade virtual, buscando uma experiência poética e espiritual. Nesse caso, não se trata de um acervo digital a ser preservado, mas da exploração criativa das possibilidades que essa tecnologia oferece para o contexto indígena.

■ **OBJETOS DIGITAIS E AGÊNCIA**

Assim, entendemos que a experiência proposta pelo EDP se aproxima da investigação de Yuxweluptun, já que, além de procurar registrar e desenvolver modelos tridimensionais (3D) dos artefatos tradicionais, busca desenvolver formas de ativação

do acervo multimídia que gerem zonas de contato e experiências de atravessamento poético para a criação de novos objetos, frutos dessa interação. O projeto EDP propõe uma investigação em que a prática artística não é somente uma forma de divulgação científica, ou uma ferramenta para a produção de conhecimento antropológico, mas zona de imbricação de conhecimentos, o que permite enquadrar a *produção* artística dentro do contexto da *pesquisa* artística, ressaltando suas interfaces transdisciplinares com outros campos do saber. Nesse sentido, nosso objetivo não é apenas investigar a cultura indígena para apresentá-la a um público não indígena, mas proporcionar colaborações que redefinam o próprio entendimento de tecnologia levando em consideração a arte e o pensamento indígena como pontos de partida (MONTANARI; PRADO, 2022).

Nosso entendimento de objeto digital parte de Yuk Hui (2016), que o classifica como uma nova concretização do objeto técnico, a partir de Simondon e Heidegger. Os objetos digitais são definidos a partir da relação entre ontologias e Ontologia, ou seja, entre estruturas técnicas de dados e metadados, criadas pelos cientistas da computação, que dão ao objeto digital a sua consistência enquanto tal, e Ontologia, enquanto definição de objeto filosófico, portador de uma

existência ontológica própria⁷ (HUI, 2016). A principal característica dos objetos digitais é a sua capacidade relacional, tanto com o seu meio associado (SIMONDON, 2020), quanto com outros objetos. Nesse sentido, e levando em consideração a produção artística que apresentamos neste artigo, podemos relacionar a noção de objeto digital com a discussão sobre a agência e autonomia ontológica dos objetos de arte, tópico já bastante desenvolvido nas relações entre arte e antropologia (FORGE, 1968; COUPAYE, 2017; GELL, 2018)

PESQUISA ARTÍSTICA, PRODUÇÃO ARTÍSTICA E PESQUISA CIENTÍFICA

A arte e a ciência, por sua vez, são modos distintos de existência que possuem diferentes condições de veracidade, ou seja, diferentes regimes de verdade (TORO-PÉREZ, 2009). Enquanto a ciência busca uma ordenação e singularidade, a arte busca multiplicidade. As duas, entretanto, também possuem aproximações, “a dialética entre sensível e inteligível que detona a criação.” (TAVARES, 2016, p. 71). Ou seja, os processos criativos de elaboração de hipóteses e conexões não são destintos, mas seus encaminhamentos e resultados, sim:

Logo, enquanto na ciência se caminha na tentativa de demonstração, na arte, o que subjaz são as vias de apresentação. Assim, ao passo que os fatos artísticos são processados levando em conta o livre arbítrio de quem cria, levando o artista a mudar de caminho de forma imprevisível, ora mudando de método, ora incorporando ou combinando vários, provocando uma instabilidade de fronteiras metodológicas, no caso do cientista, este se compromete com a possibilidade de comprovação, de veracidade e de legado do conhecimento sobre seu produto (TAVARES, 2016, p. 73).

Nesse sentido, podemos dizer que são diferentes formas de pensar. Segundo Deleuze e Guattari, existem, pelo menos, três modos de pensamento: o científico, o artístico e o filosófico. Pensar é operar o caos e dar-lhe consistência através de algum tipo de operação entre o virtual e o atual: a filosofia opera por conceitos, a arte, por sensações, e a ciência, por funções. Assim, a esta última opera em um tempo determinado, ordenando o caos e procurando compreendê-lo. Ela opera sobre o atual, o estado das coisas, e busca isolar variáveis e extraír funções delas. A filosofia faz o caminho contrário, ela opera sobre o estado das coisas, mas com o objetivo de chegar ao virtual. Ela se ocupa do acontecimento, da parte do virtual que não se atualiza. Já a arte opera entre essas duas linhas, ela vai ao encontro do virtual, tentando tornar sensível uma parte do acontecimento que não se atualiza. Ela cria estados de coisas,

mas não ordena o caos, ela traz o caos para as coisas, exprimindo o virtual (DELEUZE; GUATTARI, 2010).

Portanto, quando dizemos que o projeto EDP desenvolve uma pesquisa transdisciplinar (LATTUCA, 2003), referimo-nos ao fato de que, para além da presença de pesquisadores de diferentes áreas, a saber, antropólogos, botânicos e artistas, de lideranças políticas e espirituais guarani e kaiowá e de produtores audiovisuais indígenas, o projeto opera através de diferentes formas de pensamento, utilizando a criação artística, em particular a arte generativa, como forma de atravessamento para a produção de conhecimento através da pesquisa colaborativa.



ARTE GENERATIVA

A arte generativa pode ser definida a partir da teoria da complexidade efetiva de sistemas, como faz Philip Galanter (2016). Para o autor, a arte generativa computacional é um subdomínio da arte generativa, que precede qualquer tipo de tecnologia digital, e é definida a partir da utilização, pelo artista, de um sistema com algum grau de autonomia. O sistema, por sua vez, pode ser um computador, a utilização de um conjunto de regras de linguagem,

reações químicas, ou a inserção de organismos vivos no trabalho, por exemplo (GALANTER, 2016).

É importante destacar que a arte generativa não está necessariamente ligada a um sistema computacional, e que também não pode ser reduzida a um simples sistema de regras. Afinal, uma obra artística que siga uma série de regras de produção, mas em que o artista não ceda controle para alguma funcionalidade autônoma do sistema, não é considerada um trabalho generativo. Galanter exemplifica esse caso com as regras de limitação de cores utilizadas por Manzoni em sua série *Achrome*, em que todas as pinturas são obrigatoriamente brancas, com diferentes texturas. Para o autor, esse trabalho não poderia ser classificado como generativo, já que as regras estabelecidas não exercem um conjunto autônomo de operações sobre a obra. Por outro lado, regras de combinação, que interferem diretamente no trabalho final, como o caso dos *Incomplete Open Cubes* (1974), de Sol LeWitt, por exemplo, são consideradas generativas, já que a própria seriação das regras de combinação define a forma do trabalho (GALANTER, 2016).

Assim, Galanter (2016) utiliza a teoria da eficiência da complexidade para criar diferentes classificações de sistemas utilizados na arte generativa. Trata-se do estabelecimento de um

eixo horizontal em que os polos são a ordem e compreensibilidade de um lado e a desordem e incompreensibilidade de outro. O eixo vertical determina o nível de complexidade, quanto mais distante do eixo horizontal, mais complexo. O ponto mais alto de complexidade, para o autor, encontra-se justamente na metade do eixo horizontal. Os polos de ordem total, e desordem total, são entendidos como de baixa complexidade efetiva. Os parâmetros para a disposição dos sistemas entre os eixos, entretanto, não são claramente discriminados (figura 2).

Portanto, sistemas com simetria e composição geométrica, por exemplo, são considerados por Galanter como trabalhos de arte generativos, ainda que de baixa complexidade e alto ordenamento. Esse é o caso, por exemplo, dos grafismos guarani e kaiowá, que foram digitalizados e inseridos em algumas partes do museu. O *kurunduá* (SALDANHA, 2016), em específico, que está associado ao transporte para outras dimensões e ao poder de visão de espíritos, foi adicionado em determinado momento do museu virtual como uma textura que cobria todo o interior da casa de reza, como uma transição de um plano ao outro na experiência de realidade virtual (figura 3). Inclusive, durante as reuniões, levantou-se a hipótese

de que o uso desse grafismo específico no museu possa ter auxiliado as *Nhandesys* a verem os espíritos com os óculos de realidade virtual.

Sendo assim, e levando em consideração a complexidade, a não linearidade e os elementos repetitivos que se transformam ao longo do tempo e em cada repetição, característicos, como veremos, não só da cosmologia guarani e kaiowá como também dos sistemas de arte generativa, pareceu-nos que a utilização de suas metodologias de criação poderia ser uma alternativa para incorporar, como parte da investigação, a complexidade e certa incompreensibilidade de alguns elementos com os quais estávamos lindando.

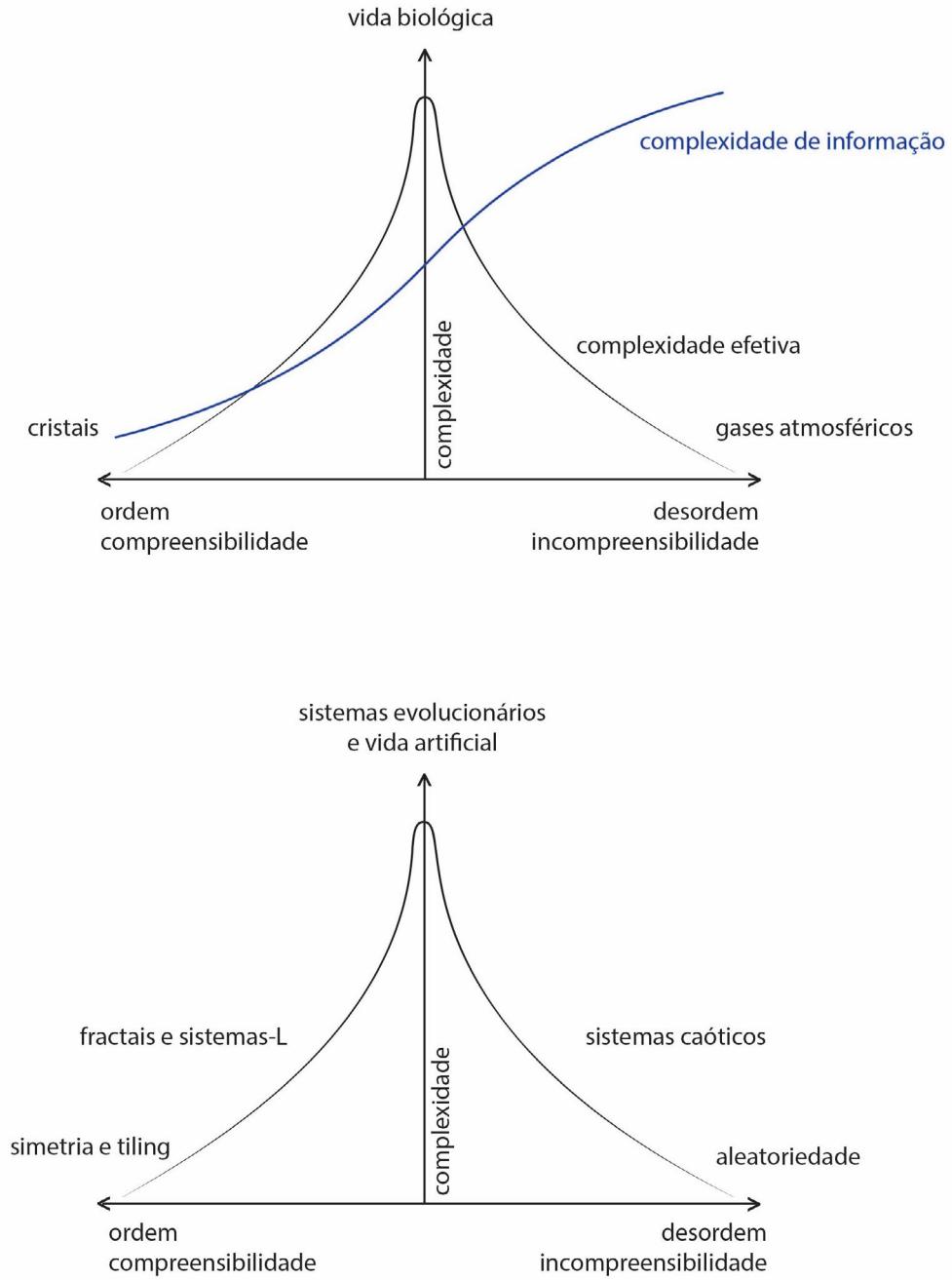


Figura 2.
Gráfico de complexidade de sistemas e de sistemas utilizados comumente em trabalhos de arte gerativa computacional.
Fonte: Adaptado e traduzido de *Generative Art Theory*, Philip Galanter, 2016.

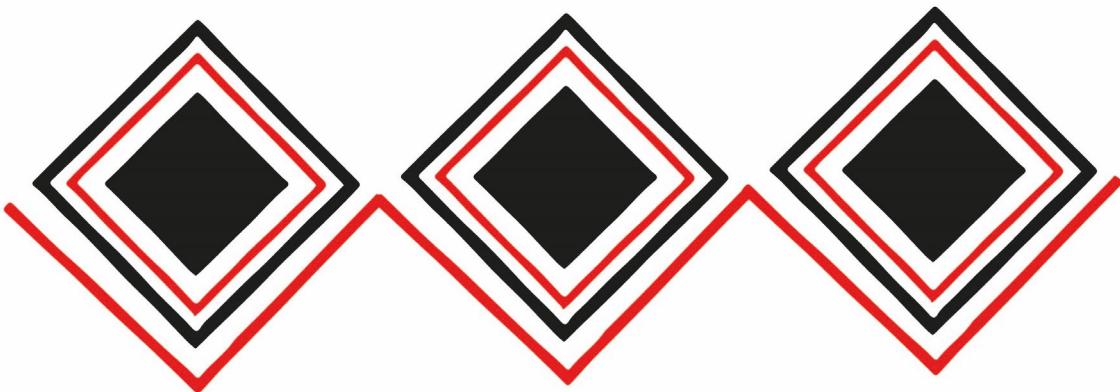


Figura 3.
Grafismo Kurunduá

COSMOTÉCNICA

Para entender a proposta do projeto, primeiro precisamos definir um dos seus conceitos centrais, a cosmotécnica. Yuk Hui (2018) propõe e desenvolve uma filosofia tecnodiversa da tecnologia. Através de um olhar crítico para a história da filosofia, sua obra nos coloca um problema: até hoje, praticamente toda a filosofia da tecnologia se desenvolve com base na noção grega de *techne*. Entretanto, apesar da universalidade da atividade técnica enquanto prática, o pensamento técnico, por sua vez, não se constituiu de forma universal e homogênea. Ou seja, diferentes povos possuíam diferentes pensamentos técnicos, logo, a noção grega não esgota

toda a complexidade do pensamento técnico em suas diferentes expressões, nem é suficiente para explicá-la.

Nesse sentido, o autor desenvolve uma pesquisa sobre o pensamento técnico na China, mostrando como a própria definição de tecnologia na história do pensamento chinês se diferencia da tecnologia europeia. Enquanto a tecnologia europeia ocidental está baseada em uma filosofia da natureza como um domínio ontologicamente autônomo e axiologicamente neutro, que se desenvolve, mais tarde, nas bases do pensamento científico moderno, Hui explica que o pensamento chinês sobre a tecnologia jamais separou-se de uma filosofia moral. Sendo assim, ele propõe que existe uma diferença ontológica entre elas, que se expressa em configurações tecnológicas distintas (HUI, 2018, 2020).

Portanto, Hui passa a chamar de cosmotécnica essa junção do pensamento técnico e cosmológico, que se insere em uma perspectiva da chamada “virada ontológica” nas humanidades recentes, comprometida em levar a sério a pluralidade de modos de existência. A cosmotécnica contribui para a reaproximação de fraturas históricas do pensamento ocidental moderno, como a divisão entre natureza e cultura. Ela desconstrói uma noção de neutralidade da tecnologia, recolocando-a em seu contexto

de existência, e levando em consideração suas características locais (HUI, 2018, 2020).

O trabalho de Hui nos convida a pensar outras cosmotécnicas. Durante o projeto do Museu Virtual, fomos constantemente confrontados com diferentes definições de tecnologia pelos membros das comunidades guarani e kaiowá. É relevante notar que, para introduzir aos membros não indígenas do projeto conceitos guarani e kaiowá, os xamãs, confrontados com os objetos digitais desenvolvidos pelo Museu e os aparelhos técnicos utilizados no seu desenvolvimento, valeram-se constantemente de metáforas entre os entes e processos de sua cosmologia, de um lado, e os objetos e processos das tecnologias digitais, de outro. Mais que um simples procedimento semântico de tradução cultural, entendemos que o acionamento da metáfora nessa interação revela um processo propriamente criativo, inventivo, no sentido de Wagner (2010), pelo qual *affordances* comuns – e no mais das vezes ignoradas – entre objetos e processos de cosmotécnicas distintas são reconhecidas e acionadas.

Eles nos explicaram, por exemplo, que a *Oga Pysy* (casa de reza) funciona como “um roteador de *wifi*” para a comunicação com os deuses, por ser capaz de captar e redistribuir o sinal de

comunicação entre o mundo visível e invisível. Da mesma forma, apresentaram certos grafismos como meios de transporte, dizendo que o *kuruduá* (figura 3) funcionava como um disco voador, capaz de transportar as pessoas para outros mundos. E a reza, como já bem documentado, constitui uma tecnologia poderosa de comunicação e agência: entre outras coisas, parte essencial do cultivo de plantas tradicionais, capaz de gerar uma comunicação com espíritos, animais e plantas (JOÃO, 2011; KAIOWÁ, 2020; SALDANHA, 2016).



PRODUÇÃO DOS EXPERIMENTOS EM REALIDADE VIRTUAL

Entre março e junho de 2022, os participantes do projeto se reuniram quinzenalmente de forma remota, por chamada de vídeo. Esse método de encontro já estava em curso desde o início do projeto do Museu Virtual, em maio de 2021. Durante as primeiras reuniões, discutimos a presença dos espíritos no museu e outros elementos cosmológicos, como sons e cheiros que os não indígenas, ou até mesmo os membros da comunidade sem o treinamento adequado, não percebiam. Nesses encontros, conversamos sobre a importância desses elementos e como uma representação ilustrativa desses aspectos não faria jus ao desenvolvimento do projeto, já que,

para alguns membros da comunidade, o que estávamos criando não era apenas um museu, mas uma *Oga Pysy* digital, com propriedades cosmológicas próprias.

Com essas discussões, decidimos que as relações entre plantas e o som, enquanto manifestações inteligíveis para todos os participantes, seriam bons elementos para iniciar a investigações daqueles outros, como os espíritos, que nem todos enxergavam. Nas reuniões seguintes, apresentamos a pesquisa artística como forma de investigação, trazendo exemplos de trabalhos de arte computacional (VENTURELLI, 2017) que utilizavam, de alguma maneira, plantas e/ou sons, destacando como, através desses elementos, era possível tratar questões sociais, culturais, políticas e materiais mais complexas.

Os trabalhos apresentados foram *Amoreiras* (2010-2022) e *Caixas de Choque 1,2, 3* (2016, 2017, 2018), de Gilbertto Prado e do grupo Poéticas Digitais (ARANTES; PRADO, 2019; PRADO, 2010). *Amoreiras* é uma instalação em que mudas de amoreiras são plantadas em vasos na Avenida Paulista, em São Paulo, e através de microfones captam a poluição sonora do seu entorno. Em resposta a esses dados sonoros, utiliza-se um algoritmo de inteligência artificial e próteses nas árvores para que as amoreiras respondem aos níveis

de poluição sacudindo seus galhos. Já as *Caixas de Choque* utilizam a energia gerada a partir de pimentas, laranjas e milhos para provocar pequenas descargas elétricas nos visitantes. O trabalho faz uma investigação profunda da circulação e do impacto dessas plantas no período colonial, jogando com a noção de “choque cultural” (PRADO, 2018).

Também apresentamos os trabalhos *Terrafonías* (2021), do coletivo Electrobiota, e *OMPHALOS* (2021), de Oliverio Duhalde. Em *Terrafonías*, as artistas criam uma máquina mecânico-digital-sonora que explora de forma especulativa o cuidado com os solos através de um estudo do ciclo atmosférico do dióxido de carbono.⁸ *OMPHALOS*, por sua vez, é descrito como um altar à vida; a instalação é acompanhada por um *livestream* e pela análise de dados o crescimento de uma samambaia. Essas informações são convertidas em sons e luzes que alteram a instalação.⁹

Os trabalhos escolhidos privilegiaram um recorte latino-americano. Escolhemos projetos que também questionassem a divisão entre natureza e cultura e que, de alguma forma, trabalhassem as relações ecológicas entre diferentes agentes. Nesses casos, a tecnologia não é apenas uma instrumentalização científica da natureza, entendida como neutra, mas agente poética

das relações. Apresentado os exemplos, o grupo começou a levantar possibilidades de elementos que, dentro do nosso recorte, pudessem ser a base para a criação de nosso próprio trabalho artístico.



JAKAIRÁ, O MILHO E AS ABELHAS

Segundo o mito kaiowá, a divindade *Jakairá* é responsável pela criação da primeira roça. Através de sua sabedoria, *Jakairá* criou o milho branco, que está no topo da hierarquia alimentar, e, a partir dele, todos os outros produtos agrícolas. Portanto, *Jakairá* e o milho são responsáveis pela criação e manutenção de quase todo os alimentos da Terra. Seu cultivo segue uma série de regras, desde restrições alimentares dos cultivadores, passando pelo uso da reza para alegrar o milho, até o seu batismo (JOÃO, 2013). O ritual de batismo do milho, chamado *Jerosy Puku*, é um dos rituais kaiowás mais importantes. Através dele, o milho torna-se apto para o consumo da comunidade de forma saudável, já que além de um alimento físico, também é considerado um alimento espiritual. O batismo também é um momento de reafirmação do modo de ser kaiowá, fortalecendo as relações humanas e extra-humanas (espíritos, plantas, animais) da comunidade (JOÃO, 2011). Como nos

explicam os kaiowá, esse tipo específico de milho está atualmente em perigo de extinção devido às ameaças ambientais que sofre: o uso pesado de agrotóxicos nas plantações de milho transgênico que cercam as comunidades e as consequências da mudança climática na região (BENITES; MONFORT; GISLOTI, 2021).

O nosso primeiro experimento surge, justamente, dessa ecologia extra-humana. Em uma de nossas sessões etnográficas remotas sobre a importância do milho e a sua relação com o som, aprendemos que, na cosmologia guarani e kaiowá, o milho possui um som próprio que não é audível a todas as pessoas. Entretanto, existe um momento específico em que o som do milho pode ser escutado por todos. Os membros da comunidade nos disseram que, quando o milho, ainda verde (*avati kyry*), começa a ficar pronto para a colheita, ele produz um cheiro que atrai abelhas para que “elas façam o som do milho”, avisando que já está quase na hora da colheita. Como, na cosmologia guarani e kaiowá, falar do milho branco também é falar do princípio da vida e do alimento que a sustenta, esse momento pré-colheita, em que a abelha é atraída pelo milho para que faça o seu som, nos pareceu emblemático para investigar um instante da criação do mundo (JOÃO, 2011). Esse momento que parece tratar, à primeira vista,

de uma relação multiespecífica entre a planta e abelha, quando investigado mais a fundo, revela, também, tratar de uma relação entre o espírito dono do milho e seu cultivador, já que, como documentando, a reza é uma forma de comunicação entre esses diferentes agentes (JOÃO, 2011, 2013).

Para aprofundar essa investigação, desenvolvemos uma série de experimentos de arte generativa utilizando a linguagem de programação TouchDesigner. Trata-se de uma linguagem de programação visual em nódulos para a criação de conteúdo multimídia interativo em tempo real. Partimos da imagem de uma roça de milho branco antes da colheita e fizemos uma análise da incidência de luz nas suas diferentes áreas (figura 4). Isso porque uma das *Nhandesys* nos informou que a primeira tecnológica (*mba'ekuaa*), do ponto de vista guarani e kaiowá, era a luz, tanto a do sol quanto a da lua, ligada à construção do mundo e dos seres pela grande mãe (BENITES, 2022).

A partir dessa análise de dados, criamos um mapa de relevo que foi aplicado em uma elipse para a construção de um terreno tridimensional. As áreas mais escuras da imagem criaram depressões, e as áreas mais claras, elevações. Por fim, adicionamos duas camadas de ruído, uma algorítmica e outra oriunda da análise

de frequência sonora dos sons produzidos pelas abelhas. A análise da frequência sonora controla o ruído algorítmico que, por sua vez, gera movimento no terreno. Dessa forma, desenvolvemos uma experiência em realidade virtual em que a relação ecológica entre o milho e a abelha instaura um mundo generativo baseado na análise de dados de imagem e som do roçado, guiados pela cosmologia guarani e kaiowá (figura 5).

Mesmo que sem uma produção naturalista da imagem, e talvez justamente por essa característica, a comunidade aprovou o experimento. Apresentado o passo a passo da construção do programa generativo, houve consenso de que a produção possuía características verdadeiramente guarani e kaiowá, misturadas com uma tecnologia não indígena, de modo que entendemos a agência das imagens produzidas em ressonância com a cosmologia guarani e kaiowá, mesmo que em um suporte não tradicional.

A partir desse experimento, a comunidade começou a dirigir os seguintes mais diretamente, escolhendo imagens e elementos específicos que deveriam ser utilizados para a continuação do projeto. Na segunda fase, os experimentos foram realizados de forma presencial, em território, durante um período de dez dias nas aldeias de Panambizinho, Nhaderu Marangatu e Ita'y.



Figura 4.
Roça de milho guarani e kaiowá.
Imagen utilizada para a análise
de incidência luminosa.

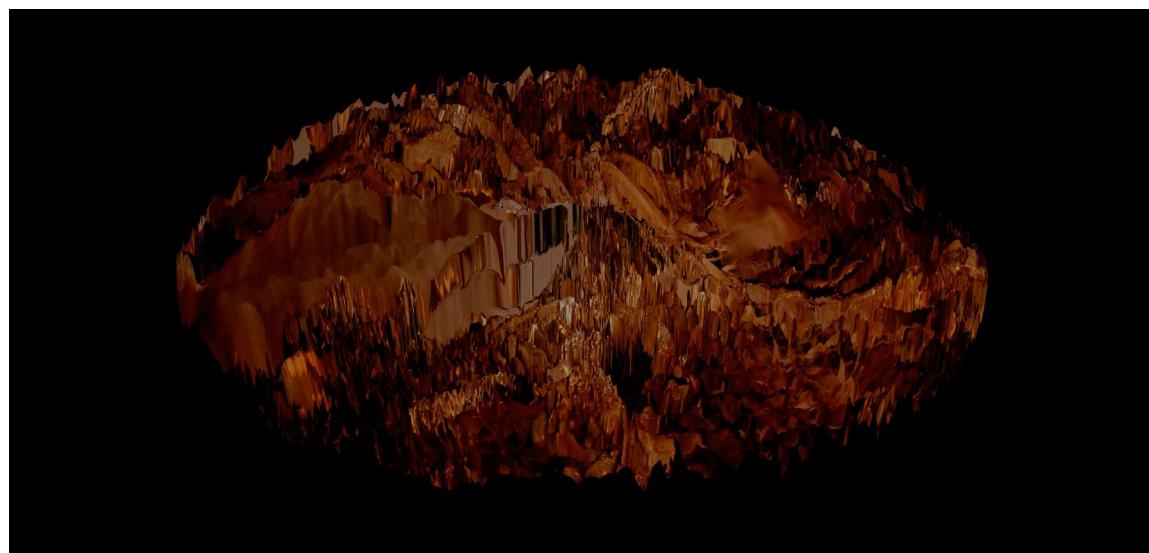


Figura 5.
Fotograma da experiência em realidade
virtual produzida a partir da análise da
imagem do roçado de milho e da gravação
dos barulhos produzidos pelas abelhas.

■ CHIRUS E O SOM DO TROVÃO

Um dos artefatos mais importantes na cosmologia guarani e kaiowá é o *Chiru*, uma espécie de cruz ou bastão de madeira que está relacionada com a criação e a sustentação do mundo. Entre suas funcionalidades, o *Chiru* permite uma comunicação direta com a dimensão espiritual e a cura de qualquer doença. Esses artefatos, na verdade, são vistos como pessoas, que possuem desejos, agência própria e que precisam estar em constante diálogo com os seus guardiões através das rezas. Existem diferentes tipos de *Chirus* e conforme as características de seus materiais de origem, da sua forma e de seu modo de fazer, podem ter diferentes funções, ou personalidades, exigindo, por exemplo, rezas mais longas, ou sendo considerados mais brabos (MURA, 2010).

Assim como o milho branco, o *Chiru* se encontra em perigo de extinção. A comunidade sofre ataques constantes de fazendeiros e de pastores neopentecostais, seja por disputas fundiárias ou por crimes de intolerância religiosa. Nesses casos, os guardiões dos *Chirus*, *Nhanderus* e *Nhandesys*, são acusados de bruxaria e têm suas casas de rezas incendiadas (CIMI, 2019; CSPV, 2019; O GLOBO, 2021, 2022; PAES, 2020; RIBEIRO, 2021; TORRES, 2019). Além de uma enorme violência, esses incêndios representam um grande perigo, já que,

para os guarani e kaiowá, quando o *Chiru* não é bem cuidado, ele pode causar desequilíbrios e doenças na comunidade e, de forma mais extensa, para os seus vizinhos. Essa relação de cuidado exemplifica bem a ética, a política e a poética do cuidado guarani e kaiowá, em que toda criação deve ser zelada para que tenha um bom efeito nas suas relações, caso contrário pode acarretar fragilizações e doenças.

As rezas e os cantos compõem parte da materialidade do *Chiru*, que além de sustentar a Terra, mantém o equilíbrio dos fenômenos. Segundo a mitologia guarani e kaiowá, o universo surge como um disco sustentado pelo *Chiru*, e é criado a partir de sua substância (JOÃO, 2013; MURA, 2010). O som atribuído a ele é o som do trovão, cujo espírito-dono está intimamente ligado à construção do mundo:

O xiru ryapuguasu (dono do trovão) é aliado inseparável do nhanderu guasu, que deu àquele a responsabilidade de criar a superfície da terra, modelando-a com os elementos que compõe sua geografia, como mato, montanha e água. Esses elementos do espaço terrestre são interpretados pelos Kaiowá como pertencentes aos deuses, que possuem linguagens próprias e específicas de acordo com sua função no equilíbrio do espaço físico. (JOÃO, 2013, p. 1)

Sendo assim, nossos experimentos seguiram investigando o *Chiru* enquanto elemento fundador e sustentador do mundo.

Mais uma vez, as características generativas de alteração constante da forma pela análise de dados das imagens e do som criaram uma forte conexão com a visão cosmológica guarani e kaiowá, já que o cosmo é percebido como dinâmico, em constante mutação pelas relações políticas entre os seres e agentes que o povoam: “os resultados dessas relações produzem mudanças constantes no cosmo, com transformações na aparência, dimensões e esfera que o compõem” (MURA, 2010, p.132).

Seguimos, portanto, a mesma metodologia dos experimentos feitos com o milho branco, mas, dessa vez, criamos sete experimentos diferentes, já que os *Chirus* apresentam uma grande diversidade de origens, funções, aparências e agências. Começamos realizando a análise de diferentes imagens do *Chiru*: do seu uso em rituais, da sua madeira, dos modelos tridimensionais que criamos para o Museu Virtual e de alguns vídeos. Para o áudio, realizamos sete composições experimentais em que todos os sons são criados a partir de uma gravação do som do trovão em território (figuras 6 a 8).¹⁰

Novamente, criaram-se experiências em realidade virtual em que o “mundo”, ou a realidade audiovisual daquele contexto, forma-se em tempo real com processos generativos criados a partir da análise de dados. A combinação da materialidade das

imagens analisadas, em *pixel*, com a materialidade do som, em frequências, cria uma relação a partir de um processo algorítmico, guiado pela da ideia de substância do *Chiru*. É uma nova criação de universo, uma que não representa ou reproduz o mito guarani e kaiowá, mas que, em suas operações, tanto técnicas quanto poéticas, cria linhas com o pensamento indígena, compondo uma ecologia de pensamentos e fazeres. Propomos, assim, uma sensibilidade estética específica, que alia a noção de agência do trabalho de arte voltada para uma poética do cuidado (MONTANARI; PRADO, 2022).

As experiências em realidade virtual revelaram ter propriedades cosmológicas próprias quando todos os quatro *Nhanderus* e *Nhandesys* que participaram do projeto relataram ver diferentes elementos espirituais e físicos com a utilização dos óculos de realidade virtual, elementos que os demais participantes não enxergavam. Eles relataram ver instrumentos como o *mbaraka* (chocalho), *taquapú* (bambu) e *mimby* (apito), além de diferentes plantas, como a mandioca, o milho e a bananeira. Todos elementos que não estavam presentes enquanto representações de imagem ou modelos tridimensionais. As *Nhandesys* Ivone e Neusa, de Panambizinho, explicaram a experiência como uma espécie de *mba'ekuaa dos járas*, ou seja, uma tecnologia/saber

dos espíritos guardiões. Podemos interpretar essa fala como o entendimento da experiência estética de imersão audiovisual enquanto uma forma de “tornar relações visíveis” a partir da agência na arte (COUPAYE, 2017), ou, mais especificamente tornar relações sensíveis, já que se trata de experiências audiovisuais.

Sendo assim, podemos entender, em certo aspecto, a definição do *mba’ekuaa* (em tradução aproximativa, tecnologia, saber-fazer) como a capacidade de estabelecer relações entre diferentes agentes. É possível enquadrar a agência dos *Járas*, enquanto espíritos donos e guardiões, a partir de dois polos: o polo do cuidar e o do ter cuidado. A relação entre cuidar e ter cuidado já foi documentada em diferentes etnografias de outros povos, principalmente na sua relação com plantas e cultivo (KELLY, 2022; SHIRATORI, 2019). As ações e relações estabelecidas com e a partir dos *Járas* normalmente envolvem uma reza que determina uma medida de cuidado com o espírito, que precisa ser tratado com respeito e atenção, e, como vimos, seguem uma série de regras, como, por exemplo, o caso do milho e *Jakairá*, que impõe restrições alimentícias e de comportamento para o seu cultivador (JOÃO, 2011, 2013).

Por outro lado, o papel do *Jára* é ser um espírito-guardião, encarregado de ajudar a manter o equilíbrio de uma ecologia

mais-que-humana da grande floresta guarani e kaiowá, ou seja, ele é o cuidador e, mais do que isso, o cultivador dessa harmonia. Do mesmo modo, as rezas, enquanto *mba'ekuaa*, são saberes de relação e conexão, diálogos que também tornam sensíveis as agências relacionais em jogo entre planta, humano e espírito. Assim, ao levar em consideração essa poética do cuidado guarani e kaiowá, que torna sensível as relações em jogo entre a tensão do cuidar e do ter cuidado, podemos pensar o *mba'ekuaa* dos *Járas* como indício de uma cosmotécnica própria, que incorpora as relações ontológicas dos objetos digitais.

Para explorar de forma mais aprofundada a capacidade de agência dos experimentos, foi desenvolvido um último experimento, em que os anciões gravaram uma reza para acalmar a terra depois de um incêndio. Esse som foi utilizado no mesmo sistema que os experimentos anteriores e pareado com imagens da retomada de *guapoy mirim*,¹¹ que havia sido atacada e incendiada durante o desenvolvimento do projeto. Entendeu-se que a combinação dessas imagens com o som da reza, dentro do experimento generativo, poderia resultar em um tipo de agência, mesmo que à distância, que auxiliaria na apaziguação e no esfriamento do território que estava em chamas (figura 9). Isso permitiu que os anciões atuassem

de outra forma no território, já que, naquele momento, não podiam se deslocar até o local. Ao mesmo tempo, foi considerada uma forma importante de discussão política sobre as violências sofridas no território, utilizando a criação artística e um tipo específico de sensibilidade para tratar do assunto com públicos diversos.

Mais uma vez, podemos entender essa forma de operação, tanto poética e política quanto espiritual, como a consolidação da poética do cuidado. A resposta para a violência, no polo de ter cuidado, é propor uma agência que estabeleça uma ação para balancear a desarmonia causada no território. A reza para acalmar a terra após o incêndio é uma forma de preparar o terreno para reestabelecer as relações mais-que-humanas que foram rompidas pelo ataque. Nesse sentido, a agência causada pelo experimento ganha outro nível de granularidade, porque, além de tornar relações sensíveis e, portanto, perceptíveis, é capaz de criar novas relações, ou seja, agir no que chamamos de poética.

Os experimentos foram apresentados em diversas oportunidades nas comunidades participantes do projeto, aproximando diferentes gerações e iniciando discussões sobre os aspectos cosmotécnicos da produção. Esse é um tema de bastante importância para a comunidade, que teme a perda de interesse

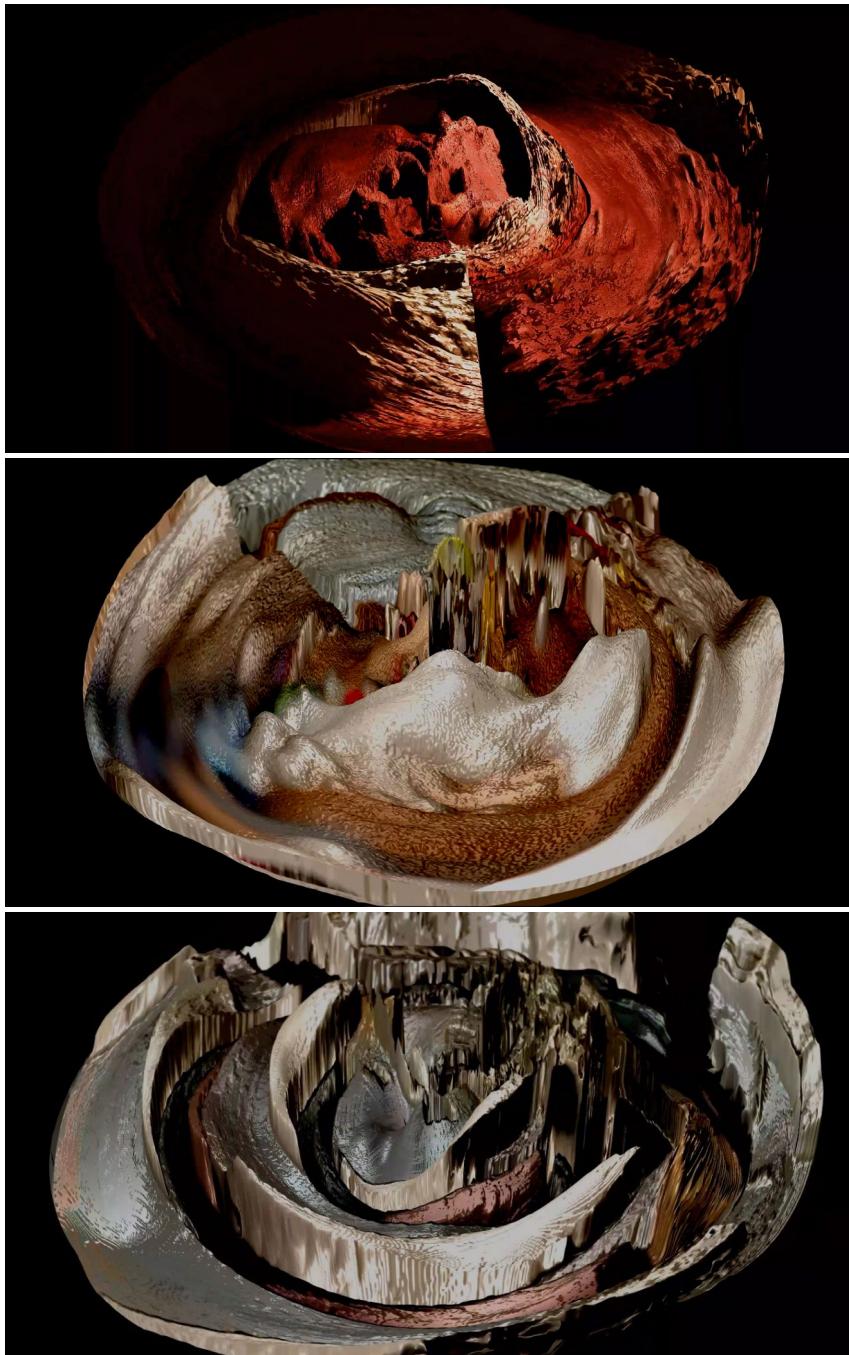
dos membros mais jovens pelo modo tradicional de ser guarani e kaiowá. Assim como outras iniciativas já mencionadas (AFONSO; SILVA; AFONSO, 2022; MALLMANN; MACHADO OLIVEIRA; SIRAI SALES, 2021; MENESES, 2017), um dos objetivos do projeto é reaproximar a geração mais jovem da comunidade do modo tradicional. E mais do que isso, explorar como as tecnologias contemporâneas podem ser apropriadas para o desenvolvimento de um futuro tecnológico que conte com a participação das comunidades, não somente na produção de conteúdo, mas na proposição de novas concepções sobre a tecnologia digital.

Entendemos que, dada as suas características de produção artística, o projeto pode permear diferentes contextos, possibilitando a sua divulgação em ambientes além do acadêmico.¹² Sendo assim, o projeto atinge seus objetivos colaborativos quando envolve o engajamento das comunidades de origem, mas, também, quando possibilita, como explicaram os *Nhanderus* e *Nhandesys*, utilizar a tecnologia não indígena para compreender a tecnologia indígena, e vice-versa.

Uma das conselheiras do projeto relatou em uma de nossas reuniões que a tecnologia é muito poderosa: “se você souber usar, ela pode te ajudar, senão, pode te condenar”. Portanto, é essencial

destacar que *não* se trata de apresentar a cosmologia guarani e kaiowá para um público não indígena como uma forma de exotismo estetizado pela arte. Trata-se, isso sim, de construir uma forma em que a comunidade possa se aproximar e se apropriar de diferentes tecnologias digitais disponíveis, revendo seus usos e *affordances* para seus próprios contextos e objetivos, tais como o contato e a comunicação com seres mais-que-humanos, atualizações mitológicas e educação intergeracional.

Além disso, dado o cenário grave de violência física e cultural que as comunidades sofrem no Mato Grosso do Sul, a divulgação e a valorização do seu patrimônio cultural externamente, de forma acessível para não indígenas, representa uma iniciativa que procura desenvolver novas maneiras de salvaguardar o patrimônio cultural da comunidade. Busca-se um tipo de preservação que leve em consideração e empodere as comunidades de origem, mantendo seus conhecimentos e objetos em território, ao invés de retirá-los e guardá-los em acervos inacessíveis, enquanto sua população e seu modo de ser são extintos. Assim, o projeto busca expandir as agências da comunidade e seu alcance, contribuindo para a inserção da cosmologia e do pensamento indígena no cenário de produção de arte e tecnologia contemporânea em diferentes espaços culturais e acadêmicos.



Figuras 6 a 8.
Fotogramas da experiência em
realidade virtual gerada a partir
de imagens do *Chiru*.

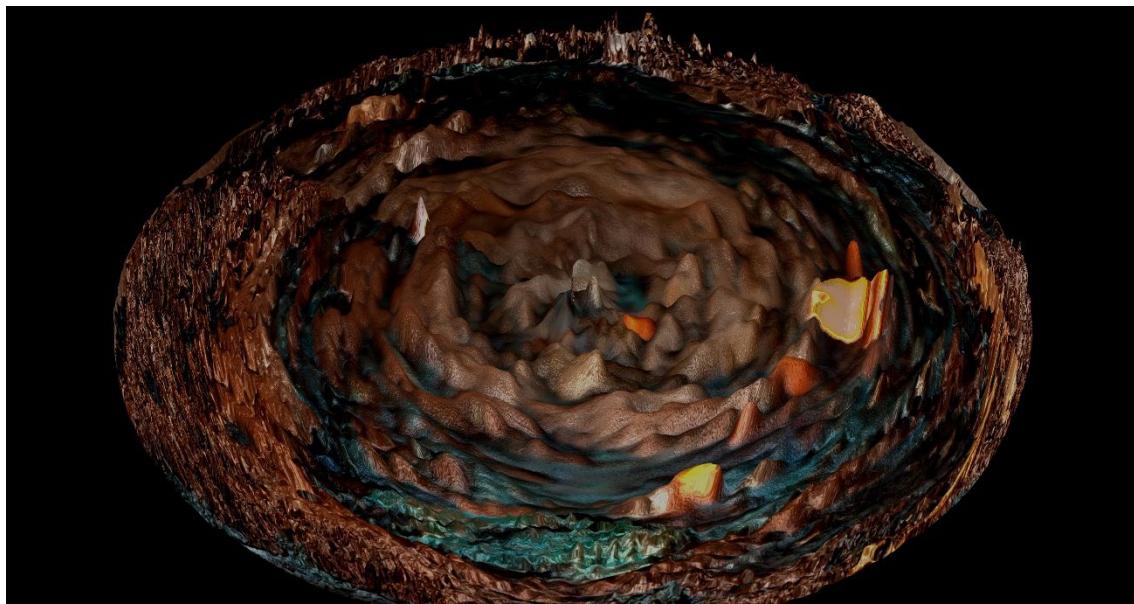


Figura 9.

Fotograma do experimento com imagens do território em chamas e reza para acalmar a terra. Estudo da agência combinada da reza e da imagem sobre a qual deve atuar.

■ CONSIDERAÇÕES FINAIS

O projeto Ecologias do Pensamento objetiva revisar e reconceitualizar as relações entre conhecimentos ecológicos e técnicos, buscando um entendimento epistemológico que trabalhe além das divisões natureza *versus* cultura. Para além de uma proposta conceitual e teórica, que se baseou na noção tecnodiversa de cosmotécnica (HUI, 2018, 2020), o projeto desenvolveu metodologias práticas e experimentais em colaboração com as comunidades

guarani e kaiowá para aprofundar essa investigação. Para tanto, utilizamos processos de criação de arte generativa através da análise de dados de imagem e som e programação audiovisual em tempo real. Propomos uma estrutura tecnológica que possibilitou o diálogo direto com as tecnologias e materialidades da cosmologia guarani e kaiowá: as rezas e os instrumentos que permitem o cultivo e uma forma de comunicação entre mundos mais-que-humanos. Tanto a cosmologia guarani e kaiowá quanto os processos de arte generativo desenvolvidos, propõem a emergência e a transformação recursiva a partir de uma rede de agências interconectadas que modelam uma forma que, por sua vez, reflete a matéria geradora, interagindo com ela.

Sendo assim, o projeto foi capaz de aproximar processos poéticos e técnicos para propor uma mistura de saberes, que, para além de uma explicação ou representação de um saber em outro, desenvolve uma experiência própria. Isso nos permite escapar de uma representação naturalista e idealizada da cultura indígena, que não consegue entender o pensamento local e suas tecnologias como formas válidas de construir uma cosmotécnica viável para nosso tempo. De forma mais ampla, esse projeto procura combater a noção de preservação romântica e colonial que não

concebe a presença indígena também enquanto presença digital, que atua nos seus processos desde a sua concepção. Isso quer dizer, para além de uma representação ilustrativa do que se acredita ser o patrimônio cultural material e imaterial da comunidade, construir, de forma colaborativa, um território indígena-digital, um *tekoha* guarani e kaiowá digital onde seja estabelecida uma nova ontologia tecnológica em que a própria concepção de tecnologia contemporânea seja afetada pela cosmotécnica indígena. Isso ocorre quando propomos, diferentemente de outras iniciativas, ultrapassar a narrativa ilustrativa como metodologia de trabalho. Mais do que recontar ou criar cópias digitais dos objetos físicos, o projeto EDP desenvolve novos objetos e experiências digitais, resultados concretos da metodologia colaborativa e transdisciplinar, que, como já apresentado, é identificado pelos anciões participantes do projeto como possuidora de uma mistura de características cosmológicas guarani e kaiowá e características *karaí* (não indígenas), o *mba'ekuua jopará*, saber-fazer misturado, ou uma tecnologia da contaminação. Entendemos que, para tanto, ainda existe um longo percurso, e pretendemos desenvolver em trabalhos seguintes essas questões, mas ressaltamos que a criação artística, enquanto metodologia de investigação colaborativa, mostra-se uma forma de pesquisa viável

Nos processos que descrevemos durante o artigo, identificamos: (a) produção artística, a partir dos processos poéticos desenvolvidos e nos resultados apresentados, (b) pesquisa artística, a partir da produção e socialização de conhecimento, cuja escrita e publicação deste artigo fazem parte, e (c) pesquisa científica, desenvolvida em colaboração com os pesquisadores de ciência social e biológica que podem ordenar e descrever o conhecimento desenvolvido a partir dos experimentos poéticos, de forma a acordar com as exigências e institucionalizações de cada campo.

Entendemos que a vantagem desse modelo transdisciplinar e colaborativo reside na sua capacidade de aproveitar as forças e características de cada modo de pensar e operar. Ademais, a pesquisa artística se caracteriza por poder abarcar, borrar e misturar esses diferentes modelos, sem impedir que, em um segundo momento, eles sejam reestruturados. Essa reestrutura, entretanto, carrega os traços da mistura e contaminações de áreas. Além disso, permite que as formas de socialização da pesquisa, isso é, as conexões realizadas para a produção de conhecimento, ultrapassem nichos acadêmicos específicos, podendo circular em diferentes áreas, em contextos de exposições artísticas e nas comunidades indígenas onde foram produzidas. Assim sendo, vemos potencialidades

para investigações futuras a respeito do encontro e da mistura de cosmotécnicas apresentadas neste artigo.

Em conclusão, a pesquisa nos revelou os potenciais que a metodologia colaborativa utilizada possui de ultrapassar investigações simbólicas para rever questões ontológicas da tecnologia/cosmotécnica. A colaboração, a transdisciplinaridade e a investigação de processos criativos, ao invés da proposição de representações, permite-nos chegar a questionamentos relacionados ao nível da existência para que, na era antropocênica da ausência de futuros, possamos compor uma cosmotécnica para uma realidade (virtual e atual) viável, que leve em consideração as relações ecológicas mais-que-humanas.

NOTAS

- 1** <https://www.uclmal.com/virtual-museum>. Acesso em: 19 jan. 2023.
- 2** O termo “*affordances*” é aplicado no sentido dado por Tim Ingold (2018). Ingold parte do conceito desenvolvido por James Gibson, para quem a percepção não era resultado de uma mente aprisionada em um corpo, mas de um organismo completo, que não pode ser dividido em mente e corpo, que age de forma engajada com o seu ambiente. Trata-se de uma relação direta e não mediada com o mundo, que busca escapar do par representação *versus* interpretação, radicalmente contra a ideia de que tudo no mundo é mediado por signos, sendo os signos a única percepção possível do ambiente e suas relações. Assim, a percepção é entendida como direta, e a interpretação, *a posteriori*. *Affordances* são as formas como o mundo se torna presente, e não traços residuais de algo absente. Isso permite, por exemplo, o compartilhamento de uma mesma experiência para grupos de contextos muito destintos, sejam humanos ou mais-que-humanos, como, no caso, com as comunidades guarani e kaiowá, os espíritos, as plantas, sons e animais. Para tanto, não é necessário “entrar na mente” do outro para entender a sua interpretação de signo, apenas compartilhar experiências de forma atentiva, de forma a fazer emergir um mundo comum de *affordances*.
- 3** “Instaurar” é utilizado aqui seguindo o conceito desenvolvido por Étienne Souriau e depois desenvolvido por Deleuze, Latour, Stengers e outros. Trata-se de uma junção da fratura das questões de linguagem e existência que se ocupam do fazer fazer (*faire faire*), a construção da existência que oscila entre o artista enquanto criador e receptor do próprio trabalho a ser feito (*l'oeuvre à faire*) na criação de um ser com sua própria abertura de realidade. O conceito de instauração é essencial na obra de Souriau, pois permite trocas entre diferentes tipos de seres, diferentes modos de existência, sem se resumir a diferentes modos de dizer, ou representar, uma mesma coisa. Ou seja, a instauração opera, para cada modo de existência, a partir de suas condições próprias de existência, eficácia e verdade.
- 4** Ingold (2022, p. 1, tradução nossa) nos propõe: “O que caminhar, tecer, observar, cantar, contar uma história, desenhar e escrever têm em comum? A resposta é que procedem ao longo de linhas de um tipo ou outro”. A partir da noção de linhas, ele trata condições de existências que não se encerram nelas mesmas, mas que se formam a partir da tessitura de linhas, caminhos e agentes.

- 5** Site do projeto: <http://www.gamehunikuin.com.br/>. Acesso em: 31 mar. 2023.
- 6** A quarta realidade virtual (indígena) é conceitualizada pelo autor (WALLIS; ROSS, 2021) a partir da noção de quarto cinema (BARCLAY, 2003). O quarto cinema é visto como uma fase de reapropriação da linguagem cinematográfica pelos diretores e produtores indígenas que estaria antecedida pela primeira fase, o cinema de Hollywood, a segunda fase, o cinema europeu, a terceira fase, o cinema político de terceiro mundo.
- 7** Essa diferenciação evoca a distinção ôntico/ontológico no pensamento de Heidegger.
- 8** Documentação disponível em https://www.youtube.com/watch?v=ISXYyUg8tHc&ab_channel=ColectivoElectrobiota. Acesso em: 19 jan. 2023.
- 9** Documentação disponível em: <https://www.oliverioduhalde.com/omphalos>. Acesso em: 19 jan. 2023.
- 10** Documentação em vídeo disponível em <https://www.matheusmontanari.com/ecologie-softhought>. Acesso em: 20 jan. 2023.
- 11** Notícia disponível em: <https://revistaforum.com.br/brasil/2022/6/24/indigenas-so-atacados-por-pms-fazendeiros-apos-retomarem-terras-119240.html>. Acesso em: 7 abr. 2023.
- 12** O projeto também foi apresentado para o público geral no Museu da Imagem e do Som de Campo Grande, o que incluiu a presença de escolas da cidade, onde a comunidade não indígena pode ter contato com as experiências em realidade virtual, junto com as falas e rezas dos participantes do projeto, em especial dos *Nhanderus* e *Nhandesys*, parte da exposição “Mba’ekuua: o saber-fazer guarani e kaiowá” (2022). Ademais, as imagens criadas foram utilizadas pelo primeiro grupo de Rap indígena do brasil, os Brô Mc’s, na sua apresentação no festival Rock in Rio de 2022, na cidade do Rio de Janeiro. O projeto foi apresentado em seminário na University College London, em Londres, com a presença dos pesquisadores e dos membros da comunidade. Além disso, o trabalho foi aceito para o 28º International Symposium on Electronic Arts, em Paris (ISEA 2023), em que os pareceristas destacaram a importância do projeto não só para a diversidade do evento, mas para o campo da produção de arte eletrônica, ressaltando as contribuições do pensamento indígena para os âmbitos internacionais da arte e da tecnologia

■ REFERÊNCIAS

2BEARS, Jackson. A Conversation with Spirits Inside the Simulation of a Coast Salish Longhouse. **Ctheory**, [S. I.], n. p., 2010.

AFONSO, Germano Bruno; SILVA, Paulo Souza da; AFONSO, Yuri Berrí. Astronomia na cultura indígena para a educação. **INTERFACES DA EDUCAÇÃO**, [S. I.], vol. 13, n. 37, p. 398-417, 2022. DOI: 10.26514/inter.v13i37.4937.

ARANTES, Priscila; PRADO, Gilbertto. Expanded Circuits and Poetic re-writings: Circuito Alameda. PARK; Juyong; NAM, Juhana; PARK; Jin Wan (org.). 25TH INTERNATIONAL SYMPOSIUM ON ELECTRONIC ART 2019, Gwangju. **Anais** [...]. Gwangju p. 679-682, 2019.

BARCLAY, Barry. Celebrating Fourth Cinema. **Illusions Magazine**, Wellington, NZ, p. 1–11, 2003.

BENITES, Antonio Carlos. **Mba' e Kuua Vusu/Nhane Ramõi Jusu Papa ha Nhande Ru Vusu Rembiapo: A topologia do cosmo kaiowá e da construção de donos e guardiões dos conhecimentos**. Dissertação de Mestrado - Universidade Federal da Grande Dourados, Dourados, 2022.

BENITES, Eliel. **Oguata Pyahu (Uma Nova Caminhada) no processo de desconstrução e construção da educação escolar indígena da aldeia Te'ýikue**. Dissertação de Mestrado - Universidade Católica Dom Bosco, Campo Grande -MS, 2014.

BENITES, Eliel. Tekoha Ñeropu'ã: aldeia que se levanta. **Revista NERA**, [S. I.], vol. 23, n. 52, p. 19-38, 2020.

BENITES, Eliel; MONFORT, Gislaine; GISLOTI, Laura Jane. Territorialidades originárias e a cosmologia kaiowá e guarani: auto-organização contra o agronegócio, os crimes socioambientais e a pandemia. **Espaço Ameríndio**, [S. I.], vol. 15, n. 2, p. 38-59, 2021. DOI: 10.22456/1982-6524.114322.

BENITES, Tonico. Trajetória de luta árdua da articulação das lideranças Guarani e Kaiowá para recuperar os seus territórios tradicionais tekoha guasu. **Revista de Antropologia da UFSCar**, [S. I.], vol. 4, n. 2, p. 165-174, 2012.

CHAGAS, Mario; GOUVEIA, Inês. Museologia social: reflexões e práticas (à guisa de apresentação). **Cadernos do CEOM**, [S. I.], n. 41, p. 9–22, 2014.

CHOU, Tzu-Heng; WANG, Sendo. Visualization of Virtual Indigenous Tribes Using Immersive Virtual Reality Technology. **THE 40TH ASIAN CONFERENCE ON REMOTE SENSING (ACRS 2019)** 2019, Daejeon, Korea. **Anais** [...]. Daejeon, Korea, p. 1–10, 2019.

CIMI. Incêndio destrói casa de reza Guarani Kaiowá na reserva de Dourados. **Conselho Indigenista Missionário**, [S. I.], n.p., 2019. Disponível em: <https://cimi.org.br/2019/07/incendio-destroi-casa-de-reza-guarani-kaio-wa-na-reserva-de-dourados/>. Acesso em: 18 jan. 2023.

COOK, Katherine; HILL, Genevieve. Digital Heritage as Collaborative Process. **Studies in Digital Heritage**, [S. I.], vol. 3, n. 1, p. 83-99, 2019. DOI: 10.14434/sdh.v3i1.25297.

COUPAYE, Ludovic. The problem of agency in art. In CLARK, Alison; THOMAS, Nicholas (org.). **Style and Meaning: Essays on the Anthropology of Art**. Leiden: Sidestone Press, 2017, p. 243-302.

- CSPV. MS: Incêndio criminoso destrói casa de reza indígena. **A nova Democracia**, [S. I.], n. p., 2019. Disponível em: <https://anovademocracia.com.br/noticias/11426-ms-incendio-criminoso-destroi-casa-de-reza-indigena>. Acesso em: 18 jan. 2023.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** São Paulo: Editora 34, 2010.
- DUARTE, Alice. Nova Museologia: os pontapés de saída de uma abordagem ainda inovadora. Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS Unirio, [S. I.], v. 6, n. 1, p. 99–117, 2013.
- FORGE, J. A. W. Art and Environment in the Sepik. **Proceedings of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland**, [S. I.], n. 1965, p. 23, 1965. DOI: 10.2307/3031753.
- GALANTER, Philip. Generative Art Theory. In PAUL, Christiane (org.). **A Companion to Digital Art**. Hoboken: John Wiley & Sons, 2016, p. 146-180.
- GELL, Alfred. **Arte e agência**. São Paulo: Ubu, 2018.
- HUI, Yuk. What Is a Digital Object? In **Philosophical Engineering**. Oxford, UK: John Wiley & Sons, Ltd, 2013, p. 52-67.
- HUI, Yuk. **On the Existence of Digital Objects**. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2016.
- HUI, Yuk. **The Question Concerning Technology in China: An Essay in Cosmotechnics**. Falmouth: Urbanomic, 2018.
- HUI, Yuk. **Tecnodiversidade**. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

INGOLD, Tim. Back to the Future with the Theory of Affordances. **HAU: Journal of Ethnographic Theory**, [S. I.], vol. 8, n. 1-2, p. 39-44, 2018. DOI: 10.1086/698358.

INGOLD, Tim. **Linhas**: uma breve história. São Paulo: Vozes, 2022.

IORIS, Antônio Augusto Rossotto. **Kaiowcídio: Genocídio Guarani-Kaiowá**. Cardiff University: Cardiff, 2020. *E-book*.

JOÃO, Izaque. **Jakaira Reko Nheypyryū Marangatu Mborahéi: origem e fundamentos do canto ritual Jerosy puku entre os kaiowá de Panambi, Panambizinho e Sucuri'y, Mato Grosso Do Sul**. Universidade Federal da Grande Dourados, Dourados, 2011.

JOÃO, Izaque. Jerosy Puku. **PISEGRAMA**, [S. I.], vol. 6, p. 15-17, 2013.

KAIOWÁ, Izaque João. As Plantas ouvem a nossa voz: cantos e cuidados rituais kaiowá. In CABRAL DE OLIVEIRA, Joana; AMOROSO, Marta; MORIM DE LIMA, Ana Gabriela; SHIRATORI, Karen; MARRAS, Stelio; EMPERAIRE, Laure (org.). **Vozes vegetais: diversidade, resistências e histórias da floresta**. São Paulo: UBU, IRD, 2020, p. 301-311.

KELLY, José Antonio. **Acción e influencia en las Tierras bajas Sudamericanas**. Buenos Aires: Palabra reversa, 2022.

LATOUR, Bruno. Reflections on Etienne Souriau's Les Différents modes d'existence. In HARMAN, Graham; BRYANT, Levi; SRNICEK, Nick (org.). **The Speculative Turn: Continental Materialism and Realism**. Melbourne: Re.press Australi, 2011, p. 1- 43.

LATTUCA, Lisa R. **Creating Interdisciplinarity**: Grounded Definitions from College and University Faculty. [s.l: s.n.]. Disponível em: www.ucalgary.ca/hic/. Acesso em: 1 jun. 2023.

MALLMANN, Kalinka; MACHADO OLIVEIRA, Andreia; SIRAI SALES, Joceli. Arte e tecnodiversidade na ativação da cultura indígena kaingáng. **Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas**, [S. I.], vol. 16, n. 2, p. 174-195, 2021. DOI: [10.11144/javeriana.mavae16-2.atac](https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae16-2.atac).

MENESES, Guilherme Pinho. Saberes em jogo: a criação do videogame Huni Kuin: Yube Baitana. **GIS - Gesto, Imagem e Som - Revista de Antropologia**, [S. I.], vol. 2, n. 1, 2017. DOI: [10.11606/issn.2525-3123.gis.2017.129176](https://doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2017.129176).

MONTANARI, Matheus da Rocha; PRADO, Gilbertto. From Vigilance to Vigil: An Introduction to an Alternative Paradigm for Technology, Art, and Life. **Diffractions**, [S. I.], vol. 1, n. 5, p. 71-98, 2022.

MURA, Fabio. A trajetória dos Chiru na construção da tradição de conhecimento Kaiowá. **MANA: Estudos de Antropologia Social**, [S. I.], vol. 16, n. 1, p. 123-150, 2010.

NGATA, Wayne; NGATA-GIBSON, Hera; SALMOND, Amiria. Te Ataakura: Digital taonga and cultural innovation. **Journal of Material Culture**, [S. I.], vol. 17, n. 3, p. 229-244, 2012. DOI: [10.1177/1359183512453807](https://doi.org/10.1177/1359183512453807).

O GLOBO. Casas de reza indígenas são incendiadas em cenas de intolerância religiosa e disputa de terra. **Folha de Pernambuco**, Recife, 2021. Disponível em: <https://www.folhape.com.br/noticias/casas-de-reza-indigenas-sao-incendiadas-em-cenas-de-intolerancia/206547/>. Acesso em: 18 jan. 2023.

O GLOBO. Povo guarani kaiowá denuncia na ONU incêndios de casas de reza indígenas. **Revista Cenarium**, [S. I.], n. p., 2022. Disponível em: <https://revistacenarium.com.br/povo-guarani-kaiowa-denuncia-na-onu-incendios-de-casas-de-reza-indigenas/>. Acesso em: 18 jan. 2023.

PAES, Caio de Freitas. “Janeiro sangrento” para os Kaiowá do Mato Grosso do Sul tem incêndio em casa de reza, ataques e corte em cestas básicas. **Mongabay**, [S. I.], 2020. Disponível em: <https://brasil.mongabay.com/2020/02/janeiro-sangrento-para-os-kaiowa-do-mato-grosso-do-sul-tem-incendio-em-casa-de-reza-ataques-e-corte-em-cestas-basicas/>. Acesso em: 18 jan. 2023.

PLAZA, Julio. Arte/ciência: uma consciência. **ARS (São Paulo)**, vol. 1, n. 1, p. 37-47, 2003. DOI: 10.1590/S1678-53202003000100004.

POVINELLI, Elizabeth. **Geontologias**: um requiém para o liberalismo tardio. São Paulo: Ubu, 2023.

PRADO, Gilbertto. Grupo Poéticas Digitais: projetos desluz e amoreiras. **ARS (São Paulo)**, vol. 8, n. 16, p. 111-124, 2010. DOI: 10.1590/S1678-53202010000200008.

PRADO, Gilbertto. Circuito Alameda. In **Círculo Alameda**. Cidade do México: Instituto Nacional de Bellas Artes, Laboratorio Arte Alameda, 2018, p. 28-37.

Projeto viabiliza tour virtual por aldeia indígena na cidade de São Paulo, **Revista Galileu**, Cultura. [s.d.]. Disponível em: <https://revistagalileu.globo.com/Cultura/noticia/2021/04/projeto-viabiliza-tour-virtual-por-aldeia-indigena-na-cidade-de-sao-paulo.html> . Acesso em: 30 mar. 2023.

RIBEIRO, Rafael. Incêndio destrói casa de reza de aldeia guarani-kaiowá em MS. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2021/10/incendio-destroi-casa-de-reza-de-aldeia-guarani-kaiowa-em-ms-veja-video.shtml>. Acesso em: 18 jan. 2023.

RUSSI, Adriana; ABREU, Regina. “Museologia colaborativa”: diferentes processos nas relações entre antropólogos, coleções etnográficas e povos indígenas. *Horizontes Antropológicos*, [S. I.], v. 25, n. 53, p. 17–46, 2019. DOI: 10.1590/s0104-71832019000100002.

SALDANHA, Gilcacia Gündel. Grafismo na Comunidade Kaiowá de Itay Ka’aguyrusu. *XIII ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA 2016*, Coxim -MS. **Anais** [...]. Coxim -MS p. 1-16, 2016.

SANTOS, Anderson de Souza; AMADO, Luiz Henrique Eloy; PASCA, Dan. “É muita terra pra pouco índio”? Ou muita terra na mão de poucos? Conflitos fundiários no Mato Grosso do Sul. **Instituto Socioambiental**, São Paulo, 2021, p. 1-17. Disponível em: <https://acervo.socioambiental.org/acervo/documents/e-muita-terra-pra-pouco-indio-ou-muita-terra-na-mao-de-poucos-conflitos>. Acesso em: 1 jun. 2023.

SHIRATORI, Karen. O olhar envenenado: a perspectiva das plantas e o xamanismo vegetal Jamamadi (Purus, AM). **Mana: Estudos de Antropologia Social**, [S.I.], vol.25,n.1,p.159-188,2019.DOI:10.1590/1678-49442019v25n1p159.

SIMONDON, Gilbert. **A individuação à luz das noções de forma e de informação**. São Paulo: Editora 34, 2020.

SOURIAU, Étienne. **Diferentes modos de existência**. São Paulo: n-1, 2021.

SRINIVASAN, Ramesh; HUANG, Jeffrey. Fluid Ontologies for Digital Museums. **International Journal on Digital Libraries**, [S. I.], vol. 5, n. 3, p. 193-204, 2005. DOI: 10.1007/s00799-004-0105-9.

TAVARES, Monica. Inter-relações entre arte, pesquisa e ciência. In PRADO, Gilbertto;

TAVARES, Monica; ARANTES, Priscila (org.). **Diálogos transdisciplinares:** arte e pesquisa. São Paulo: ECA USP, 2016, p. 66-89.

THORPE, Kirsten; CHRISTEN, Kimberly; BOOKER, Lauren; GALASSI, Monica. Designing Archival Information Systems Through Partnerships with Indigenous Communities. **Australasian Journal of Information Systems**, [S. l.], vol. 25, p. 1-22, 2021. DOI: 10.3127/ajis.v25i0.2917.

TORO-PÉREZ, Germán. On the Difference between Artistic Research and Artistic Practice. In CADUFF, Corina; SIEGENTHALER, Fiona; WÄLCHLI, Tan (org.). **Art and Artistic Research**. Zürich: Scheidegger & Spiess, 2009, p. 30-39.

TORRES, Thaila. Fogo levou memória e “xiru” de 500 anos, que abençoava casa de reza. **Campo Grande News**, Campo Grande, 2019. Disponível em: <https://www.campograndenews.com.br/lado-b/comportamento-23-08-2011-08/fogo-levou-memoria-e-xiru-de-500-anos-que-abencoava-casa-de-reza>. Acesso em: 18 jan. 2023.

TRINCHÃO ANDRADE, Beatriz; BELLON, Olga Regina Pereira; SILVA, Luciano; VRUBEL, Alexandre. Digital Preservation of Brazilian Indigenous Art-works: Generating High Quality Textures for 3D Models. **Journal of Cultural Heritage**, [S. l.], vol. 13, n. 1, p. 28-39, 2012. DOI: 10.1016/j.culher.2011.05.002.

VEIGA, Juracilda. **Cosmologia e práticas rituais Kaingang**. Tese de doutorado - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2020.

VENTURELLI, Suzete. **Arte Computacional**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2017.

VELTHEM, Lucia Hussak Van; KUKAWKA, Katia; JOANNY, Lydie. Museus, coleções etnográficas e a busca do diálogo intercultural. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, [S. I.], v. 12, n. 3, p. 735–748, 2017. DOI: 10.1590/1981.81222017000300004.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

WALLIS, Keziah; ROSS, Miriam. Fourth VR: Indigenous Virtual Reality Practice. **Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies**, [S. I.], vol. 27, n. 2, p. 313-329, 2021. DOI: 10.1177/1354856520943083.

YUXWELUPTUN, Lawrence Paul. Inherent Rights, Vision Rights. In MOSER, Mary Anne; MACLEOD, Douglas (org.). **Immersed in Technology**. Cambridge: The MIT Press, 1996, p. 315-318. DOI: 10.7551/mitpress/3678.003.0025.

■ SOBRE OS AUTORES

Matheus da Rocha Montanari desenvolve trabalhos na interseção entre arte, ciência e filosofia, investigando formas de repensar a tecnologia a partir da arte. Está interessado em diversidades cosmotécnicas e em combinar pensamento ecológico decolonial com o fazer técnico. Formou-se em tecnologias digitais em 2018 na Universidade de Caxias do Sul. Entre 2016 e 2017, realizou um período de estudos na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, em Portugal. Em 2020, concluiu o mestrado em artes visuais pela Universidade de São Paulo, instituição na qual atualmente desenvolve sua pesquisa de doutorado, com período sanduíche na Universitat Politècnica de València, Espanha. É membro do grupo Poéticas Digitais e do Laboratório de Antropologia Multimídia da Universidade de Londres (UCL).

Caetano Sordi é Professor Adjunto do Departamento de Antropologia da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Atuou como Técnico no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), Superintendência do Rio Grande do Sul, entre 2019 e 2022. Foi professor da Área do Conhecimento de Humanidades da Universidade de Caxias do Sul (UCS) entre 2016

e 2019. Possui graduação em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS). Mestre e Doutor em Antropologia Social pela UFRGS, com período de estágio sanduíche na University of Aberdeen, Escócia, Reino Unido. Pesquisador da Rede Covid-19 Humanidades/MCTI entre 2020 e 2021. Tem experiência nos seguintes temas: Relações Humano-Animais; Sociedade e Ambiente; Antropologia da Alimentação; Antropologia da Técnica; Saúde e Biossegurança; Patrimônio Cultural.

Artigo recebido em
21 de janeiro de 2023 e aceito em
1 de junho de 2023.

Publicado em
10 de outubro de 2023.

CURADORIA EDUCATIVA DE ARTES VISUAIS: UM PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DE PARÂMETROS PARA OS ANOS FINAIS DO ENSINO FUNDAMENTAL E O ENSINO MÉDIO

**RACHEL DE SOUSA VIANNA
BERNARDO JEFFERSON DE OLIVEIRA**

**EDUCATIONAL CURATORSHIP OF VISUAL
ARTS: BUILDING PARAMETERS FOR THE
FINAL YEARS OF MIDDLE AND HIGH SCHOOL**

**CURADURÍA EDUCATIVA DE ARTES
VISUALES: UN PROCESO DE CONSTRUCCIÓN
DE PARÁMETROS PARA LOS ÚLTIMOS
AÑOS DE LA EDUCACIÓN PRIMARIA
Y LA EDUCACIÓN SECUNDARIA**

RESUMO

Artigo Inédito***

Rachel de Sousa Vianna*

DOI <https://orcid.org/0000-0002-9022-8687>

Bernardo Jefferson de Oliveira**

DOI <https://orcid.org/0000-0002-9528-9147>

* Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), Brasil

**Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Brasil

***Os autores agradecem os estudantes e as professoras que participaram do projeto "Mediação da experiência estética na escola", em especial Cleverson Gonçalves de Oliveira, por suas contribuições na criação e aplicação do material educativo *Violência & heroísmo*.

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars2023.178925

Este artigo discute a curadoria educativa de artes visuais com base na análise de um processo cílico de criação, aplicação em sala de aula e avaliação do material educativo *Violência & heroísmo*. Produzido e testado no âmbito do projeto de ensino, pesquisa e extensão "Mediação da experiência estética na escola", da Universidade do Estado de Minas Gerais, esse material se sustenta em uma série de premissas conceituais e metodológicas que busca integrar educação estética e ética. Considerando a experiência adquirida no projeto e referências encontradas na literatura de ensino de arte, são propostos oito parâmetros para a curadoria educativa voltada para o ensino fundamental II, que compreende do 6º ao 9º ano, e para o ensino médio.

PALAVRAS-CHAVE Curadoria educativa; Ensino de arte; Artes visuais na educação básica; Material educativo

ABSTRACT

This article discusses the educational curatorship of visual arts based on the analysis of a cyclical process of creation, application in the classroom and evaluation of the educational material *Violência & heroísmo*. Produced and tested within the scope of the teaching, research, and extension project "Mediação da experiência estética na escola", from the Universidade do Estado de Minas Gerais, this material is based on a series of conceptual and methodological premises that seek to integrate aesthetic and ethical education. Considering the experience acquired in the project and references found in the literature on art education, eight parameters are proposed for educational curatorship focused on middle school, which includes 6th to 9th grades, and high school.

KEYWORDS

Educational Curatorship; Art Education; Visual Arts in Basic Education; Educational Material

RESUMEN

Este artículo discute la curaduría educativa de artes visuales basada en el análisis de un proceso cílico de creación, aplicación en el aula y evaluación del material educativo *Violencia e heroísmo*. Producido y probado en el marco del proyecto de enseñanza, investigación y extensión "Mediação da experiência estética na escola", de la Universidade do Estado de Minas Gerais, este material se basa en una serie de premisas conceptuales y metodológicas que buscan integrar la educación estética y ética. Considerando la experiencia adquirida en el proyecto y las referencias encontradas en la literatura de enseñanza de arte, se proponen ocho parámetros para la curaduría educativa dirigida a la educación primaria II, que abarca desde el 6º hasta el 9º año, y para la educación secundaria.

PALABRAS CLAVE

Curaduría educativa; Enseñanza de arte; Artes visuales en educación básica; Material educativo





Figura 1.

Estudantes do 9º ano de uma escola da rede pública, sob orientação de Cleverson Gonçalves de Andrade.

Violência & heroísmo, 2019.

Técnica mista, 198 x 90 cm.

Fotos: Cleverson Gonçalves de Andrade

O termo “curadoria educativa” surgiu no contexto museal como uma estratégia política para subverter a hierarquia institucional, equiparando o *status* dos profissionais responsáveis pelos programas educativos com o dos curadores de coleções e exposições. Esse título

possibilitaria acesso mais direto ao conselho diretor e à participação nas negociações, ampliando as chances de pleitear recursos e espaços para os projetos educativos.¹ Esse processo é significativo também para a legitimação do conhecimento especializado do educador. Em comparação à longa tradição de pesquisa nos campos que sustentam a formação de acervos, a educação em museus constitui uma área nova de investigação, empenhada em conquistar reconhecimento.

E qual seria o conhecimento especializado do curador educativo no campo das artes visuais? Para Helen Charman (2005), esse profissional precisa dominar três áreas principais, que influenciam e informam todos os aspectos das decisões que competem à função: audiências, teorias da aprendizagem e artes. O grau de *expertise* em cada área pode variar, mas o diferencial da profissão reside justamente na compreensão da relação intrínseca entre esses três componentes. Ainda segundo Charman (2005), tão importante quanto os tipos de conhecimento é a forma como são aplicados. Em oposição aos procedimentos de rotina, o trabalho do curador educativo envolve análise e julgamento específicos para solução de cada tarefa, o que demanda inovação e criatividade. A transposição da curadoria educativa do museu para a sala de aula

traz deslocamentos e novos desafios, tanto para a prática curatorial como para o ensino.

No Brasil, algumas instituições já contaram com a posição de “curador educativo” ou “curador pedagógico” em seus quadros institucionais, como é o caso da Bienal do Mercosul e de algumas edições da Bienal de São Paulo, mas o cargo parece estar em declínio (cf. HONORATO, 2007). Por outro lado, com a expansão do conceito de curadoria para além do campo museal, a aplicação do termo começa a ser discutida no contexto da educação formal. Num sentido amplo, o papel dos docentes na seleção de materiais didáticos e de exemplos ou experiências particulares a serem exploradas em sala de aula constitui uma forma de curadoria.

No ensino de artes, essa função torna-se especialmente relevante, visto que a disciplina configura o que alguns autores denominam como um domínio “complexo mal estruturado” (EFLAND, 2002, p. 11). Definida em contraposição aos campos de conhecimento que se organizam em torno de princípios gerais cristalizados, como a matemática e a física, essa expressão se aplica às áreas altamente dependentes de estudos de caso individuais.

Nesses domínios menos estruturados, como é o caso das artes, a curadoria seria inerente ao trabalho do docente, pois a apresentação

de objetos artísticos implica “uma seleção que pressupõe julgamento de quais obras possibilitarão a ampliação da experiência estética do grupo” (HILLESHEIM, 2013, p. 71), assim como novos rearranjos e trocas de perspectivas na esfera escolar. Ainda que nosso enfoque seja no ensino das artes visuais, isso não significa de forma alguma uma redução da experiência estética a essa única dimensão, nem uma desconsideração da discussão contemporânea sobre políticas da arte e processos de reorganização do sensível, que ocorrem na construção de visibilidades e inteligibilidades dos acontecimentos (cf. RANCIÈRE, 2005).

Examinando o argumento de que professores de artes visuais atuam como curadores educativos, cabe perguntar em que medida suas escolhas são dirigidas por um conceito, propósito ou projeto. Em uma pesquisa com um grupo de docentes de artes e de história, Mirian Celeste Martins e Gisa Piscoque (2012) chegaram à conclusão de que nem sempre os professores estão cientes dos parâmetros que determinam suas escolhas.

Beleza, grau de notoriedade, forma de ilustrar conteúdo, recurso para tornar a aula mais agradável e interessante foram algumas das motivações apresentadas pelos sujeitos do estudo para a seleção. Os dados revelam também que mais da metade desses

docentes desconsidera o universo cultural dos seus estudantes ao escolher as obras que levarão para suas aulas.

Diante desse quadro, fica a dúvida se reunir obras de arte de forma mais ou menos vaga realmente configura uma curadoria educativa. Para Milton Guran (2011, p. 92), toda curadoria “é uma espécie de manifesto estético e cultural – e, portanto, político, cujo critério deve ser transparente e explícito”. Nessa perspectiva, a reunião pouco consistente de obras de arte não preenche os requisitos de um projeto curatorial. É possível conjecturar que o descuido na seleção de obras a serem trabalhadas em sala de aula esteja relacionado com o fato de que as práticas curatoriais não costumam ser contempladas no currículo das licenciaturas de artes visuais.

Essa lacuna no processo de ensino e aprendizagem da arte começa a ser problematizada. Para Raphael Vella (2018), por exemplo, promover os tipos de pensamento característicos do trabalho de curadoria deve ser incorporado como um dos objetivos da educação artística. Se o/a professor(a) de arte atuará como um curador educativo, faz todo o sentido que sua formação incentive o desenvolvimento de práticas e competências necessárias para que desempenhe bem esse papel. No entanto, essa é uma questão complexa, haja vista

a sofisticação que o exercício curatorial requer. Na visão de Cristiana Tejo (2010, p. 150), a formação do curador envolve um investimento a longo prazo, de modo a permitir a maturação de uma gama de características e saberes: um posicionamento singular, um olho privilegiado, uma escuta cuidadosa dos artistas, uma abertura para o mundo, certa curiosidade, uma formação humanística interdisciplinar (abrangendo conhecimentos de história da arte, filosofia, comunicação, sociologia, antropologia, história, economia, teoria crítica etc.), uma experiência direta com a arte, um senso crítico azeitado e uma afetividade cultivada.

Tanto Tejo quanto Felipe Scovino (2018) observam que as fragilidades do sistema de arte e do cenário educacional brasileiros impõem uma série de obstáculos para a formação profissional do curador. Se essa capacitação está aquém do que deveria ser, pode-se deduzir que as iniciativas de introduzir a curadoria educativa como objeto de estudo nos cursos de licenciatura em artes visuais têm um longo caminho a percorrer. Diante do estágio incipiente das discussões em torno desse tema, torna-se um desafio definir parâmetros para seu exercício na educação básica.

Esse artigo busca contribuir com a discussão apresentando uma proposta de critérios elaborada a partir da análise do processo

de construção do material educativo *Violência & heroísmo*. Desenvolvido no âmbito do projeto de ensino, pesquisa e extensão “Mediação da experiência estética na escola”,² o material foi testado em sala de aula ao longo de três anos e, como resultado de avaliações consecutivas, sua curadoria educativa passou por uma série de revisões. A próxima seção apresenta as referências conceituais e metodológicas que balizam o projeto e a produção do material educativo. A seção seguinte descreve as várias etapas da curadoria educativa, apontando fatores que levaram à sua reestruturação. Ao final, apresentamos um conjunto de parâmetros que poderá servir de referência para professores dos anos finais do ensino fundamental e do ensino médio que queiram propor curadorias de artes visuais mais consistentes.

■ CONTEXTO DE PRODUÇÃO DO MATERIAL EDUCATIVO VIOLÊNCIA & HEROÍSMO

O projeto “Mediação da experiência estética na escola” tinha como objetivo geral construir uma metodologia de ensino que fosse adequada à realidade das escolas públicas brasileiras e, ao mesmo tempo, estivesse em sintonia com os paradigmas contemporâneos

de ensino de artes visuais. Para tanto, disponibilizou para professores da educação básica materiais educativos inéditos, produzidos pela equipe do projeto ou por estudantes de graduação da Escola Guignard, como trabalho final da disciplina “Mediação em artes visuais”.

Para nortear o processo de criação dos materiais, os estudantes discutiram uma série de referenciais teóricos e metodológicos e analisaram materiais educativos produzidos por museus e centros culturais. Um dos princípios básicos da disciplina envolvia conciliar duas vertentes de ensino da arte: educação estética e política. Integrar essas duas dimensões representou um desafio, pois embora ambas sejam essenciais para a formação humana, cada uma apresenta prioridades distintas, apoia-se em argumentos diferentes e conduz a práticas diversas, ainda que interligadas.

Defensores da educação estética propõem como foco do ensino de arte “ampliar o âmbito e a qualidade da experiência estética visual” (LANIER, 1999, p. 46).³ Para John Dewey, a capacidade de perceber esteticamente depende de o observador ser capaz de recriar o processo de ordenação dos elementos da obra, em um processo análogo ao vivenciado pelo artista no processo de criação. Ainda segundo o filósofo, o desenvolvimento dessa habilidade requer uma aprendizagem visual, sendo que “a ideia de que a percepção

estética é assunto de momentos ocasionais é uma das razões para o atraso das artes” (DEWEY, 2010, p. 136).

Propostas de educação estética aparecem em uma série de “gramáticas visuais” publicadas na segunda metade do século XX (cf. BALLO, 1969; DONDIS, 1984; PREBLE, 1989; TAYLOR, 1981). No Brasil, Rudolph Arnheim (1974) e Fayga Ostrower (1983) estão entre seus representantes mais conhecidos. Em geral, pode-se dizer que esses autores se baseiam na premissa de que o conhecimento dos elementos e princípios formais permite ao observador ver com mais acuidade, leva a uma consciência maior da experiência imediata e amplia sua capacidade de construir significado. Tendo alcançado enorme sucesso, com o decorrer dos anos essa abordagem entrou progressivamente em declínio, sob suspeita de se configurar como um instrumento de enculturação, de enfatizar a forma em detrimento do conteúdo e de dificultar o envolvimento emocional na relação com obras de arte (cf. VIANNA, 2009).

Mais recentemente, o lançamento do “Quadro europeu de referência para competências visuais” (KÁRPATI; SCHÖNAU, 2019) sinaliza um ressurgimento da preocupação com a educação estética, mas com um tom marcadamente engajado. Resultado de um consórcio internacional que reuniu 25 pesquisadores, o protótipo

busca fortalecer o ensino e a pesquisa relacionados a esse domínio para enfrentar questões relevantes para a educação do século XXI, como a construção da identidade, a diversidade cultural e o papel predominante da informação visual veiculada pelas mídias sociais. Abraçando essa perspectiva contemporânea de educação estética, o projeto “Mediação” busca inspiração nas gramáticas visuais, aproximando seus métodos da concepção de interpretação de Michael Parsons (1998), o qual defende que “interpretar uma obra de arte é construir sua significação relacionando suas qualidades puramente perceptivas ao contexto”.

A proposta de educação para a compreensão crítica da arte desenvolvida por Teresinha Franz (2003; 2008; RANGEL, FRANZ, 2009) constituiu a principal referência teórica e metodológica para a construção dos materiais educativos disponibilizados no projeto. Na perspectiva dessa estudiosa, as atividades de mediação devem contemplar cinco âmbitos: histórico/antropológico, que diz respeito ao contexto sociocultural que produziu a obra; estético/artístico, que compreende a cultura estética e artística que produziu a obra; crítico/social, que propõe reflexões sobre questões de poder, ideologia, classe, etnia e gênero; biográfico, que aborda relações entre a obra e a realidade pessoal, social e cultural dos aprendizes;

pedagógico, que diz respeito ao planejamento do processo de ensino-aprendizagem conduzido pelo educador. A autora aponta que “levando em conta uma compreensão holística e complexa da arte, estes âmbitos nunca aparecem de forma isolada, mas interconectados, porque são interdependentes” (FRANZ, 2008, p. 11).

A mediação como investigação crítica, defendida por George Geahigan (1997), constitui outra baliza do projeto. De maneira semelhante, Geahigan e Franz afirmam que embora estudantes possam ser capazes de ver e entender muita coisa com base na sua experiência de vida, há modos convencionais de entender as artes visuais que provavelmente irão permanecer inacessíveis para eles, a menos que adquiram certos tipos de conhecimento e habilidades. Em uma perspectiva cara à educação estética, Geahigan, alega ser essencial promover oportunidades para desenvolver o conhecimento de conceitos-chave do campo da arte e das habilidades perceptivas.

Dentro das premissas citadas, os estudantes têm liberdade para propor uma curadoria voltada para o público que escolherem. O alto nível dos trabalhos que eles produziram ensejou a criação do projeto *Mediação*. Dos quarenta materiais desenvolvidos por alunos de três turmas no ano de 2016, dez foram selecionados.⁴ Dando continuidade a uma parceria com o Projeto Circuito

de Museus,⁵ realizado pela Secretaria Municipal de Educação de Belo Horizonte – SMED, os professores participantes do Programa foram convidados a testar os materiais em sala de aula. Aqueles que aceitaram participar escolheram o material que consideraram mais adequado para seus estudantes e puderam optar entre aplicá-los de forma independente ou atuar como observadores, enquanto integrantes da equipe assumiram o papel de mediadores na condução das atividades.⁶

Uma premissa do projeto era funcionar como um laboratório de testes dos materiais educativos, considerando as alterações sugeridas por professores e estudantes no processo de revisão da curadoria e dos roteiros de atividades. Para tanto, a equipe desenvolveu instrumentos de avaliação específicos para professores e para diferentes faixas etárias de estudantes. Todas as respostas foram tabuladas e analisadas e, dependendo dos resultados, os materiais foram revistos. Ao longo de três edições, realizadas nos anos de 2017, 2018 e 2019, 42 professores parceiros testaram 15 materiais educativos diferentes. No total, participaram das atividades 71 turmas de 35 escolas, alcançando mais de 2.000 estudantes de todos os níveis, desde a educação infantil até o ensino médio.

Violência & heroísmo foi utilizado em todas as edições do projeto. Ao longo de três anos, foi aplicado por quatro professoras em nove turmas de 6º, 7º e 9º anos do ensino fundamental, alcançando um número aproximado de 220 estudantes. Entre os vários materiais testados pelo projeto, esse foi o que sofreu alterações mais significativas na sua curadoria educativa, razão pela qual foi eleito para análise neste artigo.

■ *VIOLÊNCIA & HEROÍSMO: PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DE UMA CURADORIA EDUCATIVA*

Criada pelo estudante de graduação Pedro Faria Rolim em 2016, a primeira versão do material educativo era intitulada *Violência* e se dirigia a alunos do ensino médio. A curadoria reunia três obras do artista contemporâneo Pedro Reyes, cujo trabalho de forte cunho sociopolítico ganhou reputação internacional.⁷ Na obra *Palas por pistolas* (2008), Reyes produziu pás a partir dos materiais componentes de armas de fogo arrecadadas em uma campanha de doação voluntária na cidade mexicana de Culiacán. As pás foram entregues a instituições de arte e escolas, para serem usadas no plantio de 1.527 árvores – o mesmo número de armas coletadas

e destruídas. Os trabalhos *Imagine* (2012) e *Disarm* (2013) envolveram a produção de instrumentos musicais com restos de 6.700 armas recolhidas pelo governo mexicano. O material didático continha uma breve apresentação do artista e das três obras, com fotografias e *links* para assistir às *performances*. Cada obra era acompanhada por uma citação de Reyes e por uma série de questões que buscavam contemplar os diferentes âmbitos da compreensão crítica da arte propostos por Franz (RANGEL; FRANZ, 2009).

Com a perspectiva da aplicação prática, todos os materiais educativos selecionados pelo projeto passaram por um processo de avaliação para verificar sua adequação à realidade da sala de aula. Considerando a dificuldade de acesso a equipamentos multimídia nas escolas públicas, foi priorizado o formato impresso, com reproduções coloridas das obras de arte em papel *couché* tamanho A4. Tendo em vista que o número de estudantes por turma alcançava até quarenta alunos, decidiu-se por um número mínimo de seis obras por material.

A revisão do formato e a incorporação de novos conteúdos ao material *Violência* foi conduzida por Gerson Aquiles Mendes de Melo, na época cursando o Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado de Minas Gerais. Buscando reforçar

a dimensão ativista da poética de Pedro Reyes, a curadoria educativa foi estruturada em torno de intervenções urbanas, com obras de Banksy, JR e Éder Oliveira. De Banksy, foi escolhido o trabalho *Rage, Flower Thrower* (2005), também conhecida como *Love is in the Air*, uma das obras mais famosas do artista. Essa imagem mostra um homem com o rosto coberto por um lenço, em posição de lançar o que poderia ser uma pedra ou uma granada, mas em vez disso a figura segura um buquê de flores. Realizado originalmente em um muro de Jerusalém, o trabalho evoca a Intifada Palestina,⁸ mas tem sido interpretado também como um protesto contra a violência cometida contra participantes de uma parada gay realizada naquela cidade em 2005.⁹

Figura 2.

Pranchas da terceira versão do material educativo *Violência & heroísmo*.

Foto: autores.



O fotógrafo francês JR foi representado pela obra *Women are Heroes*,¹⁰ um tributo à dignidade de mulheres que, mesmo ocupando papéis essenciais na sociedade, são as principais vítimas de violência no mundo. O artista e sua equipe trabalharam em Serra Leoa, Quênia, Libéria, Índia e Camboja entre 2007 e 2010, fixando suas imensas fotografias de olhos e faces de mulheres em muros, telhados, trens e containers. No Brasil, a intervenção *Women are Heroes* aconteceu em 2008 no Morro da Providência, favela do Rio de Janeiro, e contou com a participação de mães, avós e amigas

de três jovens assassinados com envolvimento de militares poucas semanas antes do artista chegar.

Éder Oliveira, único brasileiro escolhido para compor a lista de artistas, também trabalha com retratos de pessoas anônimas, tendo como motivo principal a identidade cultural do homem amazônico.¹¹ Na série *Páginas Vermelhas* (2015) o artista paraense pintou retratos monocromáticos a partir de fotografias retiradas de páginas policiais dos jornais de Belém. Em depoimento, Oliveira declarou seu incômodo com o fato desses suspeitos serem sempre negros, caboclos, mestiços e índios, perfil esse que está mais presente nas páginas de crimes dos jornais do que em qualquer outra mídia.¹²

Em uma versão seguinte do material, as pranchas com reproduções coloridas das obras selecionadas incluíram no verso uma pequena biografia do artista e uma breve apresentação do seu trabalho. As questões ativadoras e sugestões de atividades foram mantidas, sem a introdução de outras perguntas ou propostas didáticas. Nesse formato, *Violência* foi testado de forma independente por uma professora, que aplicou o material em três turmas de 6º ano, alcançando um total de 73 estudantes. Ao final, 31 deles se dispuseram a preencher a ficha de avaliação, de onde foram retirados os depoimentos a seguir:¹³

Sobre o material eu achei muito interessantes foi um assunto muito bom para conversar com a professora. E também gostei sobre o tema violência. Eu aprendi muitas coisas importantes e vi artistas que eu nunca ouvi falar, foi bom ver as imagens dos artistas que fez muitos sucessos em todos os lugares. Sobre o bate papo sobre eles foi bom. A minha sugestão é que falar de violência com a professora foi ótimo porque tudo que nós queria desabafar nós queria saber [sic].

Eu gostei bastante do material, tinha a ver com violência, mas de um jeito bom. Eu aprendi que as artes visuais podem ser usadas como várias coisas.

Eu achei interessante e legal esse jeito de pensar. Aprendi um novo jeito de olhar as obras e apreciar.

Diferente. Interessante e diferente do que eu achava que violência era. Legais e especiais. [Aprendi] que arte não é apenas desenhos e pinturas. E sim obras que demonstram sentimentos.

Com a perspectiva de uma nova aplicação do projeto em 2018, *Violência* passou por uma segunda revisão de conteúdo e formato. Seguindo as sugestões levantadas na avaliação, as reproduções coloridas foram ampliadas para melhorar a visibilidade. Integrantes da equipe da 2^a edição do projeto, a professora Rachel de Oliveira Costa e o bolsista do programa de extensão Cleverson Gonçalves de Oliveira propuseram novos critérios para a curadoria educativa: incluir trabalhos de artistas mulheres e reforçar os

temas da violência contra a mulher e da homofobia. Atendendo a esses parâmetros, foram selecionadas obras de Panmela Castro e Ana Luiza Santos, *performer queer*.

De Panmela Castro, eles escolheram o painel comemorativo do 8º aniversário da Lei Maria da Penha, pintado em 2014 sobre um muro de 336 metros de comprimento em frente à Delegacia de Atendimento à Mulher, na cidade do Rio de Janeiro.¹⁴ A obra é representativa da poética da artista, tanto do ponto de vista plástico quanto temático. Ativista dos direitos da mulher de reconhecimento internacional, Castro criou vários projetos de arte urbana explorando temas como feminismo negro, gênero e raça.

Do repertório de *performances* de Ana Luiza Santos, foram selecionados dois trabalhos, documentados em vídeo e fotografia.¹⁵ Em *Melindrosa* (2014) a artista conversa com desconhecidos usando um vestido feito de notas de dez reais verdadeiras. Quando uma pessoa arranca uma nota, essa é seguida por várias outras, de modo que em segundos a roupa se desfaz, encerrando a *performance*. Em *Pontos de vista* (2018), Santos caminha por lugares de grande circulação no centro de São Paulo carregando *banners* com os dizeres “TROCO PONTOS DE VISTA”. A fotografia que documenta a performance mostra a artista trocando olhares com um policial montado a cavalo.

Em relação à abordagem pedagógica, a 2^a edição de *Violência* foi completamente reestruturada. Além de uma série de diretrizes gerais para a mediação da experiência estética, anexada a todos os materiais educativos do projeto, recebeu um roteiro de atividades com sugestões para cinco aulas de 50 minutos que incluíam debates sobre as obras; discussões sobre a violência na mídia, no cotidiano e sua representação na música brasileira; pesquisas sobre os artistas; proposição de uma intervenção artística na escola ou no bairro.

Em 2018, Cleverson de Oliveira aplicou o material educativo em parceria com outra professora da Rede Municipal em três turmas de 6º ano, envolvendo 71 estudantes com idades entre dez e treze anos. A professora escolheu o material *Violência* pensando em conscientizar seus alunos a respeito do tema, visto que eles não só apresentavam problemas de indisciplina, como também um comportamento violento entre si. Como era de se esperar, a realidade da sala de aula exigiu uma adaptação do roteiro em vários momentos.

Para tratar da representação da violência na música, Oliveira preparou uma *playlist* com os mais variados gêneros musicais. Em vez de um debate, organizou a atividade em forma de jogo, no qual os participantes tiveram que relacionar algum trecho das letras com uma das obras de arte, explicando os pontos em comum. Em um momento tenso, com uma turma muito agitada, Oliveira teve um

insight: começou a falar sobre seus heróis e heroínas, relacionando as histórias de Marielle Franco, Zumbi dos Palmares e Nelson Mandela com a produção contemporânea de arte. Então, pediu que cada grupo fizesse um esboço de uma pessoa para homenagear ou que criasse uma personagem para simbolizar o combate a um dos vários tipos de violência sobre os quais haviam conversado anteriormente. Na quinta e última aula, a sala se transformou em um ateliê. Ao final das atividades, um total de 59 alunos das três turmas se voluntariou para preencher a ficha de avaliação do material. As questões abertas receberam breves depoimentos, como os que se seguem:

Pra mim foi otimo poderia ter novamente. [Aprendi] que a violência é uma coisa muito séria, e que tem artes muito bacanas e exprecivas [sic].

Aprendi que é importante saber sobre artes.

Eu aprendi algumas artes relacionadas com violencia, racismo, teoria genero, sociedade. Interpretação musical [sic].

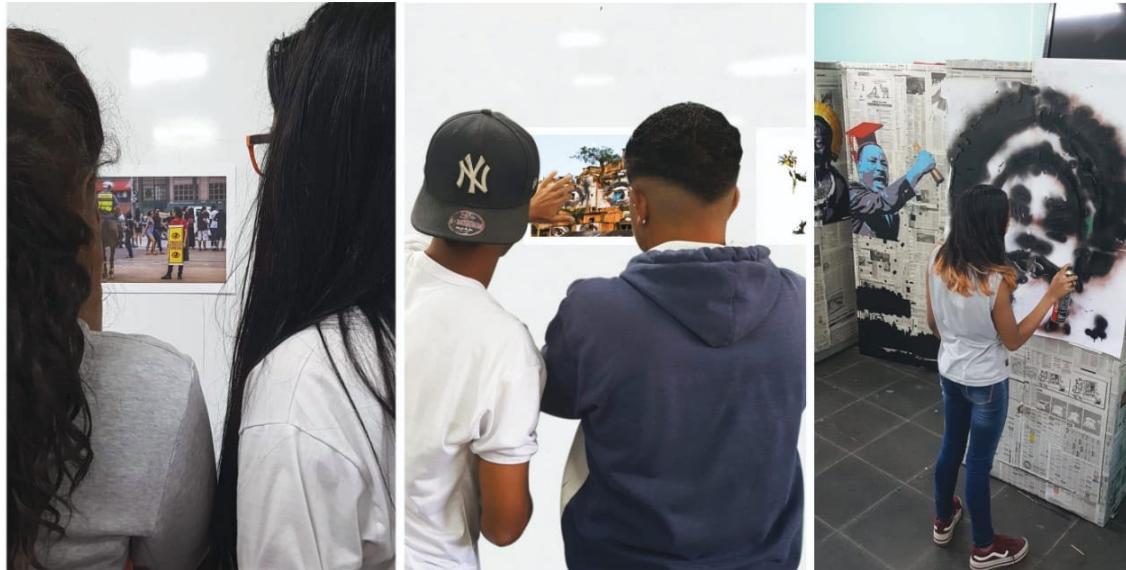
Foi uma experiencia nova de aprendizagem bem interessante, o tema foi bem legal as atividades foram otimas gostei bastante. Eu aprendi e vi os tipos de violencia que existem na sociedade e como as pessoas fazem para espresar isso com a arte [sic].

Aprendi que cada arte tem seu lema atras das artes tem algo que se você repara bem tem um contexto [sic].

Com base nas avaliações colhidas e nas novas referências teóricas consultadas, o material educativo foi revisado mais uma vez em 2019. A ideia de colocar a violência como passível de ser contestada tornou-se central para a terceira edição, que passou a se chamar *Violência & heroísmo*. O roteiro de atividades incorporou as adaptações feitas no ano anterior, buscando tornar as aulas mais dinâmicas e atrativas. A curadoria educativa permaneceu a mesma.

Duas professoras parceiras da 3^a edição do projeto escolheram o material *Violência & heroísmo*. Uma delas testou-o de forma independente, com cerca de 60 estudantes de duas turmas de 7º ano. A outra solicitou que Cleverson de Oliveira, pelo segundo ano bolsista de extensão do projeto, atuasse como mediador em duas turmas de 9º ano. A avaliação obtida a partir dessa rodada de aplicação do material apontou que as alterações no roteiro de atividades foram acertadas. Os trechos das letras de música foram efetivos para introduzir o tema da violência, despertando o interesse dos estudantes em descobrir o que as imagens tinham em comum com as letras. Essa dinâmica, junto às questões ativadoras, mantiveram o debate animado até o final da aula. O efeito positivo de integrar música e artes visuais pode ser sentido também no fato de os estudantes montaram sua própria *playlist* para discutir a representação da violência na música.

Figura 3.
Estudantes de uma Escola Municipal de Belo Horizonte.
Fotos: Cleverson Gonçalves de Oliveira



A pesquisa para eleger heróis e heroínas foi realizada no laboratório de informática da escola. Cada grupo apresentou os resultados de sua pesquisa na internet. Várias questões foram levantadas pelas escolhas dos homenageados, abrangendo a atualidade de sua causa, a proximidade com o universo dos estudantes e a resolução das imagens que serviriam de base para a confecção dos estênceis e *lambe-lambes*. Depois do debate, os grupos optaram por seus heróis: Marielle Franco, Raoni e Martin Luther King. Essa atividade encerrou a aplicação do material educativo no horário regular das aulas de artes. A intervenção artística na sala de artes funcionou em um regime de ateliê aberto, ao longo

de seis encontros, no contraturno das aulas de artes. A participação foi voluntária e aberta para estudantes de outras turmas da escola. Oliveira editou as imagens selecionadas pelos grupos e os próprios estudantes produziram retratos de Marielle, Raoni e Luther King, utilizando uma combinação de técnicas (figura 3). Como as fichas de avaliação do material só foram distribuídas ao final das atividades de ateliê, apenas 18 dos 60 estudantes completaram a avaliação, sem se deter nas questões abertas.

Nas duas turmas de 7º ano, 40 estudantes preencheram as fichas de avaliação. A professora também analisou o material após a aplicação. Em seu relato, apontou que apenas durante as aulas se deu conta da dificuldade de abordar um tema com o qual tinha uma experiência muito distinta dos seus estudantes, moradores de uma comunidade onde a violência era uma experiência mais próxima e cotidiana. Ela se sentiu incomodada e sem voz, e um dos seus melhores alunos se queixou, alegando que a violência já era demais presente na sua vida. Na visão dessa professora, o material seria mais adequado para estudantes do 9º ano em diante, tanto mais porque abordava questões de violência contra a mulher e de homofobia. Depoimentos dos seus alunos, por outro lado, apontam que pelo menos para alguns deles o tema e as atividades foram pertinentes:

É um tema muito bom e bastante polemico. Foram interessantes, algumas eu já conhecia. Apesar do pouco desempenho de alguns alunos foi bom [sic].

O material eu achei interessante, as obras e os temas eu realmente gostei e das atividades também.

[Aprendi] a respeitar às diversidades e muito mais. Eu queria que tivesse mais coisa de muzica, como: compor musicas e escrever reps e etc. [sic].

[Aprendi] que a gente não pode ter preconceito com as pessoas.

Aprendi diferentes tipos de arte.

Em 2020, com a suspensão das aulas presenciais em decorrência da pandemia de Covid-19, a aplicação dos materiais educativos no projeto “Mediação da experiência estética na escola” sofreu uma interrupção. Essa paralisação abriu espaço para uma nova revisão do material educativo *Violência e heroísmo*, com vistas à sua publicação. Esse processo, por sua vez, ensejou uma reflexão mais aprofundada sobre os critérios utilizados na curadoria educativa, levando em conta outros materiais educativos produzidos e testados no projeto, além de novas referências encontradas na literatura sobre o ensino de artes.

Na próxima seção, apresentamos algumas considerações sobre esse tema, com foco no ensino médio e no fundamental II.

Esse recorte considera que a curadoria para estudantes mais novos deve levar em conta critérios específicos, visto as diferenças na faixa etária e na estrutura escolar. Com idade média de 11 anos, os estudantes do 6º ano estão entrando em um período de transição para a adolescência. No mesmo ano, o ensino passa a ser organizado em torno de disciplinas, com as aulas de artes – pelo menos oficialmente – ministradas por professores com formação específica na área.

PRINCÍPIOS PARA UMA CURADORIA EDUCATIVA DE ARTES VISUAIS PARA OS ANOS FINAIS DO ENSINO FUNDAMENTAL E PARA O ENSINO MÉDIO

Segundo Paulo Herkenhoff (2008, p. 23), “a tarefa curatorial deve ser a de produzir saltos epistemológicos que envolvam o conhecimento da arte e os próprios modos de pensá-la”. O projeto “Mediação da experiência estética na escola” considera essa definição válida também para a curadoria educativa, com a diferença de que seu foco não são os profissionais do campo, mas públicos não familiarizados com os códigos da arte erudita ocidental. Considerando o contexto escolar, isso significa que o ponto de partida para a elaboração de uma curadoria educativa deve ser

o universo cultural dos estudantes. Tomar como base o repertório estético dos alunos é pertinente por diferentes razões.

Do ponto de vista das teorias construtivistas de ensino-aprendizagem, a elaboração do conhecimento não acontece em abstrato, mas na relação com algum contexto de referência. Teresinha Franz (2008) chama atenção para o fato de que os conhecimentos intuitivos dos estudantes podem tanto facilitar como impedir formas de compreensão mais complexas. Conhecer as concepções iniciais dos alunos permite ao professor criar situações de “desconforto cognitivo” capazes de estimular os “saltos epistemológicos” mencionados por Herkenhoff. Outro motivo para estabelecer uma conexão com os repertórios estéticos juvenis diz respeito a tornar os produtos da chamada alta cultura relevantes para a experiência vital dos estudantes. Quando isso não acontece, as artes visuais “passam a formar parte desse conjunto de saberes escolares alheios ao seu mundo e completamente inoperantes como configuradores da sua identidade” (AGUIRRE, 2009).

Trabalhar com o universo cultural dos estudantes não quer dizer limitar-se à cultura de massa ou popular, mas sim estabelecer pontes com a cultura visual em que os alunos estão inseridos. Ana Mae Barbosa (2007, p. 20) defende que “a mobilidade social

depende da inter-relação entre os códigos culturais das diferentes classes sociais e o entendimento do mundo depende de uma ampla visão que integre o erudito e o popular". Juarez Dayrell (2002), por sua vez, aponta que o papel dos professores seria o de se colocar "como expressão de uma geração adulta, portadora de um mundo de valores, regras, projetos e utopias a ser proposto aos alunos". Nesse sentido, o professor de arte funciona como um representante da cultura erudita, propiciando aos seus alunos acesso a um universo que a maioria não tem oportunidade de conhecer por meio de suas relações familiares e pessoais.

A avaliação de diferentes materiais educativos no projeto "Mediação" comprovou a importância estratégica de estabelecer um diálogo com o repertório dos estudantes, e essa constatação se mostrou válida para todas as faixas etárias. Em *Violência e heroísmo*, a atividade com músicas de estilos familiares aos alunos funcionou como um estímulo necessário para atrair o interesse, proporcionando um ponto de partida para a participação dos estudantes no debate sobre as obras reunidas no material.

Mesmo que o professor adote o universo dos estudantes como referência inicial da curadoria, seu leque de opções é praticamente ilimitado, uma vez que o trabalho envolve reproduções fotográficas,

em vez de obras originais. Diferentemente de um educador no museu, ou mesmo de um curador de arte, ele não precisa lidar com um acervo nem enfrenta restrições de espaço e orçamento. Diante das infinitas possibilidades de conceitos, temas, campos e obras, como desenvolver um projeto coerente? O Programa Educacional Art 21¹⁶ recomenda usar temas e ideias amplas, impulsionadas por questões essenciais, para criar uma estrutura unificadora na seleção de recursos, obras de arte e artistas. George Geahigan adota uma perspectiva semelhante ao traçar diretrizes para o planejamento do ensino de arte:

Uma unidade de instrução deve ter um foco ou tema unificador específico que dará coerência a uma série de lições. Isso permite que os professores selecionem obras de arte para estudo, identifiquem conceitos estéticos relevantes e organizem as aulas em uma sequência lógica. Unidades com um foco coerente permitem aos alunos ir além de uma única obra de arte e ver as relações entre as diferentes obras. (GEAHIGAN, 1997, p. 256, tradução livre)

Ainda segundo Geahigan, os temas não devem ser abrangentes demais nem muito restritos. Para evitar esses dois extremos, o autor sugere cinco princípios norteadores. O primeiro, “Problemas ou tópicos”, é organizado em torno dos interesses e preocupações dos estudantes, levando em conta assuntos que se sentirão confortáveis

em discutir. Um problema difere de um tópico no sentido de que nesse se contrastam duas ideias opostas, como natural e artificial, humano e máquina. Para crianças menores, o autor aconselha selecionar temas concretos, como animais ou brincadeiras. Estudantes mais velhos são capazes de lidar com temas abstratos, como identidade, amor, medo etc. A experiência do projeto “Mediação” sugere que a divisão de Geahigan é pertinente e que a faixa etária entre 11 e 12 anos, correspondente a estudantes de 6º e 7º ano, é a mais difícil de decifrar. Mesmo com os professores escolhendo os materiais, nem sempre os temas se mostraram adequados. Além disso, o que funciona para uma turma pode não funcionar para outra.

O segundo princípio norteador sugerido por Geahigan envolve a curadoria monográfica. Nesse caso, o estudioso recomenda considerar a influência do artista sobre outros criadores e o modo como sua obra condensa as preocupações estéticas de sua época ou região. Já para Philip Yenawine (2003), é preferível reunir obras de diferentes artistas, pois isso permite que mais estudantes encontrem neles representados os seus interesses, suas preferências e seus contextos. Ainda segundo esse autor, a arte de lugares e épocas diferentes propicia uma visão mais concreta da história, e um conjunto diversificado de obras contribui para

desenvolver a flexibilidade e a apreciação da variedade de formas de expressão criativa da humanidade. No âmbito do projeto, a diversidade se mostrou mais efetiva, comprovando os argumentos apresentados por Yenawine.

Os outros três parâmetros propostos por Geahigan para a curadoria educativa dizem respeito a conhecimentos específicos do campo da arte. “Conceitos estéticos” coloca em relevo a linguagem visual, focando os modos como artistas manipularam os elementos visuais (cor, linha, luz e sombra etc.) e os princípios de composição (ritmo, proporção etc.) para provocar experiências e construir significados. “Gêneros artísticos” diz respeito a categorias dentro de uma forma de arte, como pintura de paisagem, ou, na arquitetura, edifícios residenciais. “Estilo histórico ou regional” constitui uma outra opção. Conforme mencionado anteriormente, a ênfase desse autor em critérios artísticos baseia-se em uma visão do ensino de arte que privilegia a educação estética.

No projeto “Mediação”, em nenhum caso a curadoria educativa dos materiais teve como ponto de partida conceitos estéticos ou estilísticos. Quanto aos gêneros artísticos, sua importância tornou-se mais clara com o passar do tempo. No decorrer dos processos de aplicação e avaliação, chegou-se à conclusão de que limitar o escopo

de materiais e técnicas facilitaria a comparação das obras entre si. Essa é a estratégia adotada por vários autores das gramáticas visuais citadas anteriormente. *Violência & heroísmo* trouxe contribuições importantes para esse entendimento, ao apontar que abordar trabalhos de natureza muito diversa – *performance*, instalação, estêncil, grafite etc. – dificulta a apreensão dos conceitos, tanto do ponto de vista teórico como da percepção de suas materialidades e características formais. A última curadoria, que ainda está em processo, elegeu artistas que abordam a violência por meio da representação da figura humana em superfícies bidimensionais. Contemplando preocupações da educação estética, essa alteração tem como propósito favorecer o desenvolvimento de competências visuais por meio da comparação formal, promover o conhecimento de conceitos chave do campo da arte e construir um repertório amplo de processos criativos e métodos de trabalho.

O fato de que os materiais educativos trabalham com reproduções fotográficas de obras de arte merece uma consideração especial em relação ao aperfeiçoamento das competências visuais. Entre as diretrizes de mediação inseridas em todos os materiais educativos do projeto há uma recomendação de incluir atividades que ajudem os estudantes a imaginar as dimensões, texturas, cores e

formato das obras originais. Desenhar as obras na sua escala real e, quando possível, assistir a vídeos sobre os trabalhos, especialmente se esses são tridimensionais ou envolvem *performance*, são meios efetivos de ajudar a visualização. Na avaliação de um professor parceiro do projeto, a experiência com obras originais também é muito importante, pois funciona como uma referência para os estudantes imaginarem as obras representadas. Devido às limitações inerentes ao trabalho com reproduções fotográficas, Yenawine (2003) sugere focar em obras bidimensionais, mas essa diretriz não foi observada no projeto. Mesmo os materiais que abordaram *performance*, escultura e instalações tiveram resultados satisfatórios.

Diretamente relacionadas com a importância de se referir ao universo cultural dos estudantes, a diversidade cultural e a autorrepresentação ganharam força como princípios norteadores da curadoria educativa ao longo dos três anos do projeto. No caso de *Violência & heroísmo*, as sucessivas revisões incorporaram artistas como Éder Oliveira, Panmela Castro e Ana Luisa Santos, cujas poéticas giram em torno da autoidentidade. Em outros materiais educativos, a preocupação com a diversidade cultural aparece no esforço de reunir um grupo equilibrado de representações da figura humana em relação à etnia, gênero, classe social, idade, território de

origem etc. Outra estratégia adotada diz respeito à formação de um grupo heterogêneo de artistas. Em ambos os casos, a ideia é que estudantes se sintam representados, seja pela identificação com os sujeitos e contextos abordados nas obras, seja com os artistas. Na prática, ambas as táticas exigem um alto investimento em termos de tempo e pesquisa. Essa é provavelmente *uma* das razões para o ensino das histórias e das culturas afro-brasileira e indígena, determinado respectivamente pelas Leis 10.639/03 e 11.645/08,¹⁷ encontrar-se em um estágio inicial no ensino de artes visuais.

Substituir o fatalismo pela esperança e pela ação é um parâmetro inspirado na curadoria de literatura infantil realizada pela Cátedra de Educação Científica e Desenvolvimento Sustentável da Universidade de Laval, no Canadá (cf. BADER et. al). Alinhada com uma perspectiva de formação cidadã, a Cátedra exclui títulos que adotam uma abordagem doutrinária, catastrófica e moralizante.

No projeto “Mediação”, além de *Violência & heroísmo*, outros quatro materiais apresentam uma curadoria marcadamente ativista, nos quais se discute os temas da solidão, ecologia, padrões de beleza corporal e questões de gênero. Na avaliação dos dois primeiros materiais, alguns estudantes manifestaram o desejo de trabalhar com temas mais alegres, enquanto outros afirmaram a importância

de abordar esse tipo de conteúdo. Nesse sentido, a proposta do projeto não é fugir de temas difíceis, mas cuidar para evitar uma seleção que reúna um conjunto de obras desoladoras.

Para alguns educadores, o engajamento político, social e cultural de uma parcela significativa da produção artística contemporânea constitui um estímulo importante no ensino de artes visuais. Joseph Iacona (2017) defende a arte contemporânea como a mais propícia para engajar os estudantes em ideias relevantes para suas vidas, motivando-os e ao mesmo tempo desafiando-os como pensadores. O mencionado Programa Educacional Art 21 elenca uma série de razões para privilegiar essa produção, apontando que artistas contemporâneos: 1) dão voz a uma variedade de identidades, valores e crenças; 2) atuam como modelos criativos que podem inspirar diversos estilos de aprendizagem; 3) abordam eventos atuais e ideias históricas, trabalhando de forma interdisciplinar; 4) incentivam a alfabetização midiática, uma vez que exploram novas tecnologias e mídias; 5) desenvolvem temas como beleza, identidade e comunidade que dão a perceber as relações da arte com estruturas maiores. Além dos pontos levantados pelo Art 21, a experiência adquirida na aplicação dos materiais educativos indica que a possibilidade de assistir aos artistas falando sobre seus

trabalhos e seus processos criativos representa um fator muito atrativo para gerações tão acostumadas com a linguagem audiovisual.

Um critério comum à maioria das curadorias e que também norteia o nosso projeto diz respeito ao mérito artístico. George Geahigan (1997) considera como indicador de mérito o prestígio da obra junto à críticos, curadores e historiadores, mas recomenda deixar espaço também para o gosto pessoal do curador. A National Gallery of Art¹⁸ sugere que o professor se pergunte: esse trabalho realmente me afeta? Se eu olhar para ele por um minuto, vou descobrir mais coisas e me sentir curioso para conhecer ainda mais sobre ele? Mérito, nesses termos, envolve a capacidade da obra de convidar à interpretação, de compartilhar sensibilidades e despertar a curiosidade. No projeto “Mediação”, todos esses princípios são adotados.

Outro modo de pensar a curadoria educativa que teve influência sobre o projeto “Mediação” foi aquele desenvolvido por Raphael Vella (2018). Na perspectiva desse autor, a curadoria deve ser estruturada a partir de quatro tipos de diálogo. O primeiro concerne o *diálogo entre os trabalhos*. A ideia é motivar os estudantes a estudar as relações contextuais entre as obras, ao invés de focar em cada uma separadamente. O segundo envolve o *diálogo entre*

posições curatoriais, entendendo que uma curadoria não implica uma afirmação definitiva sobre um determinado conjunto de trabalhos, mas uma perspectiva dentre muitas possíveis. Nesse sentido, é importante que os estudantes entendam que os objetos selecionados para uma exposição constroem uma ideia, em vez de simplesmente representá-la. O terceiro tipo envolve o *diálogo com públicos*. Conceber uma curadoria requer considerar o ponto de vista de outros e, por isso, incentivar a coprodução de sentidos. Finalmente, Vella descreve o *diálogo como cuidado*. Remetendo à origem etimológica da palavra curadoria, o autor aponta que um curador é responsável por coisas que são de interesse público.

Se o *diálogo entre trabalhos* já estava presente no projeto desde o início, as outras três formas de diálogo propostas por Vella só vieram a ser incorporadas de forma explícita nos últimos materiais educativos. Na última versão de *Violência & heroísmo*, os próprios estudantes são convidados a assumir o papel de curadores, tanto na criação de uma *playlist* com músicas sobre o tema, como também na indicação de novas obras para compor o conjunto selecionado no material e na proposição de novas curadorias. É importante notar ainda que a noção de curadoria como coprodução de sentidos implica um desafio em duas dimensões, conforme aponta Eder Chiodetto:

O discurso curatorial deve, portanto, se efetuar no delicado limite de conseguir problematizar certas questões para o espectador sem, no entanto, criar um direcionamento demasiado restritivo para a leitura da obra de arte, o que equivaleria a sequestrar sua polissemia inata. Algumas vezes, o excesso de didatismo pode ferir a livre fruição do imaginário do público. Em outras, a falta de didática implica na falta de generosidade em abrir portas de acesso. (CHIODETTO, 2013)

Atingir esse equilíbrio constitui, a nosso ver, um ponto fundamental para o sucesso dos materiais educativos. Curadoria educativa não implica uma abordagem literal nem excessivamente didática. Diferente de uma posição instrumentalista, que toma as obras como meio para ensinar um determinado tópico, a arte deve ser tratada em sua complexidade e riqueza. Utilizando uma metodologia que busca conciliar educação estética e política, o objetivo do projeto “Mediação” é promover encontros capazes de suscitar a curiosidade, compartilhar subjetividades, explorar ambiguidades, desencadear reflexões e incentivar a investigação e o diálogo.

Considerando a experiência reunida na aplicação e avaliação dos materiais educativos, junto às referências citadas, apresentamos oito parâmetros para curadoria educativa de artes visuais para o ensino fundamental II e o ensino médio:

1. Tomar o universo cultural dos estudantes como ponto de partida;
2. Propor diálogos entre os campos da arte erudita, da cultura de massa e popular;
3. Combinar a semelhança de meios e técnicas com a diversidade de enfoques;
4. Contemplar a diversidade cultural e, na medida do possível, a autorrepresentação;
5. Promover esperança, engajamento e ação;
6. Incentivar o trabalho com arte contemporânea;
7. Reunir obras que tenham mérito artístico;
8. Abordar a curadoria como uma série de diálogos: entre as obras, com outras curadorias, com os públicos e com o bem comum.

Convém ressaltar que nem todos os materiais educativos do projeto “Mediação” contemplaram esses critérios em sua totalidade. Isso porque os parâmetros de curadoria foram sendo construídos ao longo do tempo, por meio de ciclos de aplicação dos materiais em sala de aula, avaliação e revisão, conforme descrito anteriormente. Na atualização dos materiais existentes e na proposição de novos, a ideia é sempre reforçar o compromisso com essas premissas, mas sem cair em dogmatismos. Essa atividade de curadoria no ensino de artes traz aberturas e possibilidades de rever práticas e valores da cultura escolar, como as próprias fronteiras que separam

aquilo que é percebido como arte daquilo que não é. A nosso ver, o importante é observar esse conjunto de princípios em relação ao grupo de obras estudadas ao longo do ano letivo, obviamente, sem tomá-los como objetos prontos e acabados, aproveitando todo o processo para indagar possíveis transformações da percepção e suas implicações para a vida.

NOTAS

- 1** Essas ideias foram apresentadas por Toby Jackson, então curador da Tate Modern, na palestra “School Art: What’s in It?”, realizada no Seminário Educação e Arte: a experiência da Tate Modern, em 25 de novembro de 2005, no Museu Lasar Segall, em São Paulo, SP.
- 2** Projeto realizado com o suporte do Programa de Apoio a Projetos de Extensão da Universidade Do Estado de Minas Gerais Editais PAEx/UEMG Nº 01/2017, 01/2018, 01/2019 e 04/2019 e do Programa de Apoio à Pesquisa –editais PAPq/UEMG Nº 01/2018 e 01/2019.
- 3** Em que pese o caráter multissensorial da experiência estética, na literatura de artes visuais é comum equiparar educação estética com educação visual ou educação do olhar – ver: DEWEY, 2010; BALLO, 1969; DONDIS, 1984; PREBLE, 1989; TAYLOR, 1981.
- 4** Todos os autores assinaram um documento de cessão de direitos autorais para o projeto.
- 5** Em funcionamento desde 2011, o Circuito de Museus facilita o acesso do público escolar aos espaços museológicos da cidade, organizados em torno de Circuitos Temáticos.
- 6** Todos os professores participantes assinaram um Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, o qual garantia anonimato em qualquer tipo de divulgação dos resultados. Os diretores das respectivas escolas assinaram um Termo de Anuênciia, autorizando a aplicação dos materiais educativos em sala de aula.
- 7** Site do artista: <<http://www.pedroreyes.net/>> Acesso em 22 abr. 2020. LISSON GALLERY. Pedro Reyes. Disponível em: <<https://www.lissongallery.com/artists/pedro-reyes>> Acesso em 2 jun. 2023.
- 8** Manifestação espontânea da população palestina contra a ocupação israelense, na qual civis atiraram paus e pedras contra militares israelenses (1987 – 1993).

- 9** PUBLIC DELIVERY. Banksy's *Rage, the flower thrower* – everything you need to know. January 10, 2020. Disponível em: <<https://publicdelivery.org/banksy-flower-thrower/>> Acesso em 23 abr. 2020. Ver também: THE ART STORY. Banksy. Disponível em: <<https://www.theartstory.org/artist/banksy/artworks/>> Acesso em 2 jun. 2023.
- 10** Site do artista: <<https://www.jr-art.net/projects/rio-de-janeiro>> acesso em 2 jun. 2023. Ver também: EL PAÍS. JR, um olhar da sua arte ao redor do mundo. 7 nov. 2017. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2017/10/30/album/1509379270_746077.html#foto_gal_1> Acesso em 2 jun. 2023.
- 11** Site do artista: <<http://www.ederoliveira.net/sobre>> Acesso em 2 jun. 2023.
- 12** INSTITUTO PIPA. “Páginas vermelhas”, individual de Éder Oliveira. 28 ago. 2015. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/2015/08/paginas-vermelhas-individual-de-eder-oliveira/>. Acesso em 4 jun. 2023.
- 13** Devido às restrições de espaço, não serão discutidos aqui os dados quantitativos da avaliação. Optamos por manter os textos tal como foram escritos pelos estudantes.
- 14** Site da artista: <<https://panmelacastro.com>> Acesso em 2 jun. 2023. Ver também o artigo: PAGE, 2017.
- 15** Site da artista: <<https://www.anasantosnovo.com>> Acesso em 2 jun. 2023.
- 16** ART 21 – EDUCATION PROGRAM. Disponível em: <https://art21.org/for-educators/tools-for-teaching/getting-started-an-introduction-to-teaching-with-contemporary-art/>. Acesso em: 2 jun. 2023.
- 17** O segundo parágrafo da Lei 10.639, de 2003, determina: “os conteúdos referentes à História e Cultura Afro-Brasileira serão ministrados no âmbito de todo o currículo escolar, em especial nas áreas de Educação Artística e de Literatura e História Brasileiras. A Lei 11.645, de 2008, inclui o ensino da temática “História e cultura indígena”.
- 18** Segundo material disponibilizado no curso “Teaching critical thinking through art with the National Gallery of Art”.

REFERÊNCIAS

- AGUIRRE, Imanol. Imaginando um futuro para a educação artística. In TOURINHO, Irene; MARTINS, Raimundo (orgs.). **Educação para a cultura visual: narrativas de ensino e pesquisa**. Santa Maria, RS: UFSM, 2009, p. 157-188.
- ARNHEIM, Rudolph. **Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye**. 1 ed. 1954. Berkeley and Los Angeles (CA): University of California Press, 1974.
- BADER, Barbara et. al. **Conception d'activités éducatives en ee-dd et formation initiale et continue d'enseignantes et d'enseignants du primaire et du secondaire**. Disponível em: https://www.cle-sciences-dd.fse.ulaval.ca/fichiers/site_cle_sciences_v4/modules/document_section_fichier/fichier_2092c4f931fa__prezi_CLE-EEDD_MEES.compressed.pdf. Acesso em: 2 jun. 2023.
- BALLO, Guido. **The Critical Eye: A New Approach to Art Appreciation**. London: Heinemann, 1969.
- BARBOSA, Ana Mae. As mutações do conceito e da prática. In BARBOSA, Ana Mae. (Org.). **Inquietações e mudanças no ensino da arte**. 3 ed. São Paulo: Cortez Editora, 2007.
- CHARMAN, Helen. Uncovering Professionalism in the Art Museum: An Exploration of Key Characteristics of the Working Lives of Education Curators at Tate Modern. **Tate Papers**, n. 3, Spring 2005.

- CHIODETTO, Eder. **Curadoria em fotografia:** da pesquisa à exposição [livro eletrônico]. São Paulo: PrataDesign, 2013. Disponível em: <<https://fotoeditorial.com/produto/curadoria-em-fotografia-da-pesquisa-a-exposicao/>>. Acesso em: 4 jun.. 2023.
- DAYRELL, Juarez. Juventude, produção cultural e a escola. **Caderno do Professor**, Belo Horizonte, n. 9, 2002.
- DEWEY, John. **Arte como experiência.** São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- DONDIS, Donis A. **A Primer of Visual Literacy.** Cambridge, MA; London: The MIT Press, 1984.
- EFLAND, Arthur. **Art and Cognition:** Integrating the Visual Arts in the Curriculum. New York: Teachers College Press; Reston (VA): NAEA, 2002.
- FRANZ, Teresinha. **Educação para uma compreensão crítica da arte.** Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2003.
- FRANZ, Teresinha. Os estudantes e a compreensão crítica da arte. **Imaginar**, n. 49, jan. 2008, p. 4-11. Disponível em: <https://www.academia.edu/28130408/Os_estudantes_e_a_compreens%C3%A3o_cr%C3%ADtica_da_arte>. Acesso em: 4 jun. 2023.t. 2011.
- GEAHIGAN, George. Art Criticism: From Theory to Practice. In WOLFF, Tom; GEAHIGAN, George. **Art Criticism and Education.** Urbana and Chicago: University of Illinois, 1997, p. 123-278.
- GURAN, Milton. Curadoria: expressão e função social. **Studium**, Campinas, n. 32, p. 90-93, inverno 2011.

HERKENHOFF, Paulo. Bienal 1998: princípios e processos. **Marcelina**, São Paulo, ano 1, v.1, p. 20-36, 2008.

HILLESHEIM, Giovana; SILVA, Maria Cristina; MAKOWIEKY, Sandra. Ensino de arte: um olhar para os espelhos retrovisores. **Revista Ars**, São Paulo, v. 11, n. 21, jun 2013, p. 62-79.

HONORATO, Cayo. Expondo a mediação educacional: questões sobre educação, arte contemporânea e política. **Revista Ars**, São Paulo, v. 5, n. 9, jan. 2007, p. 116-127.

IACONA, Joseph. Teaching with Contemporary Art: Keep it Real, Keep it Relevant. **Art 21 Magazine**, n.p., nov/dez 2017. Disponível em <magazine.art21.org/2017/11/15/keep-it-real-keep-it-relevant/#.XrWHb2hKhPY>. Acesso em: 2 jun. 2023.

KÁRPÁTI, Andrea; SCHÖNAU, Diederik. The Common European Framework of Reference for Visual Literacy: Looking for the Bigger Picture'; Renaming the Framework: Common European Framework of Reference for Visual Competency. **International Journal of Education Through Art**, Bristol, v. 15, n. 1, 2019, p. 3-14, p. 95-100.

LANIER, Vicent. Devolvendo arte à arte-educação. In BARBOSA, Ana Mae (org.). **Arte-educação: Leitura no subsolo**. 2 ed. São Paulo: Cortez, 1999, p. 43-55.

MARTINS, Mírian Celeste; PICOSQUE, Gisa. **Mediação cultural para professores andarilhos da cultura**. 2 ed. São Paulo: Intermeios, 2012.

OSTROWER, Fayga. **Universos da arte**. Rio de Janeiro: Campus, 1983.

PAGE, Thomas. Panmela Castro: Brazil's graffiti queen, delivering justice through the nozzle of a paint can. **CNN**, 5th March 2017. Disponível em: <edition.cnn.com/style/article/her-panmela-castro/index.html>. Acesso em: 2 jun. 2023.

PARSONS, Michael. Compreender a arte: um ato de cognição verbal e visual. Disponível em: <<https://xdocz.com.br/doc/arte-design-e-interdisciplinaridade-uma-nova-proposta-de-ensino-das-artes-no-ensino-medio-987jg05q5e8z>> Acesso em: 4 jun 2023.

PREBLE, Duane; PREBLE, Sarah. **Artforms**. New York: Harper and Row, 1989.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: Editora 34, 2005.

RANGEL, Valeska; FRANZ, Teresinha. Um instrumento de mediação para uma compreensão crítica da arte: Guernica (re)visitada. **Invisibilidade**: Revista da Rede Ibero Americana de Educação Artística, Beja, Portugal, n. 0, 2009, p. 73-85.

SCOVINO, Felipe. Anotações e dilemas de um curador no Brasil. **Revista Ars**, São Paulo, v. 19, n. 33, ago. 2018, p. 29-41.

TAYLOR, Joshua. **Learning to Look: A Handbook for the Visual Arts**. (1 ed. 1957). Chicago: The University of Chicago, 1981.

TEJO, Cristiana. Não se nasce curador, torna-se curador. In RAMOS, Alexandre Dias. (Org.). **Sobre o ofício do curador**. Porto Alegre: Zouk, 2010, p. 149-163.

VELLA, Raphael. Curating as a Dialogue-Based Strategy in Art Education. **International Journal of Education Through Art**, Bristol, v. 14, n. 3, 2018, p. 293-303.

VIANNA, Rachel. Development of Visual Perception and the Role of 'Visual Concepts' in Critical Studies. **International Journal of Education through Art**, Bristol, v. 5, n. 1, 2009, p. 23-35.

YENAWINE, Philip. Jump Starting Visual Literacy: Thoughts on Image Selection. **Art Education**, Reston, v. 56, n. 1, p. 6-12, jan. 2003. Disponível em: <www.jstor.org/stable/3194026>. Acesso em 2 jun. 2023.

■ SOBRE OS AUTORES

Rachel de Sousa Vianna é professora da Escola Guignard e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado de Minas Gerais – UEMG. Idealizadora e coordenadora do projeto “Mediação da Experiência Estética na Escola” e líder do Grupo de Pesquisa “Mediação em Arte e Cultura: teorias e métodos”. Desenvolve pesquisas e projetos nas áreas de mediação cultural, educação do ambiente construído e educação do patrimônio. Doutora em Educação pela USP e mestre em Arte-Educação pela Universidade do Texas, realizou pós-doutoramento na Universidade Federal de Minas Gerais.

Bernardo Jefferson de Oliveira é Professor Titular da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. Docente dos Programas Pós-Graduação em Educação: Conhecimento e Inclusão Social e do Mestrado Profissional PROMESTRE, ambos da UFMG. Foi diretor do museu Espaço do Conhecimento UFMG e bolsista produtividade do CNPq (1D). Tem experiência na área de história da educação, história da ciência, filosofia da técnica, museus de ciência e imaginário científico. Doutor em Filosofia pela UFMG, com estágio doutoral na Harvard University, realizou pós-doutoramento no MIT e na Universidade de Sorbonne.

Artigo recebido em
4 de dezembro de 2020 e aceito
em 4 de junho de 2023.

Publicado em
10 de outubro de 2023.

ANTONIO MARÍA ESQUIVEL E *LOS NIÑOS*: PINTURA, RETÓRICA E EDUCAÇÃO NATURAL NO SÉCULO XIX ESPANHOL

**LUIZ ARMANDO BAGOLIN
MAGALI DOS REIS**

**ANTONIO MARÍA ESQUIVEL AND
LOS NIÑOS: PAINTING, RHETORIC
AND NATURAL EDUCATION IN
SPANISH 19TH CENTURY**

**ANTONIO MARÍA ESQUIVEL Y
LOS NIÑOS: PINTURA, RETÓRICA
Y EDUCACIÓN NATURAL EN EL
SIGLO XIX ESPAÑOL**

RESUMO

Artigo Inédito
Luiz Armando Bagolin*

 [https://orcid.org/
0000-0001-6513-2846](https://orcid.org/0000-0001-6513-2846)

Magali dos Reis**

 [https://orcid.org/
0000-0001-6741-1638](https://orcid.org/0000-0001-6741-1638)

*Universidade de
São Paulo (USP), Brasil

** Pontifícia Universidade
Católica de Minas Gerais
(PUC-MG), Brasil

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.
ars.2023.209452

O retrato dos meninos Raimundo Roberto e Fernando José, filhos da infanta Josefa Fernanda de Borbón, feito por Antonio María Esquivel Y Suárez de Urbina na metade do século XIX, e pertencente à coleção do Museu do Prado, em Madri, revela ligações interessantes com a filosofia da educação natural de Jean-Jacques Rousseau, embora tenha o pintor convenientemente buscado muito mais ilustrá-la do que debatê-la.

PALAVRAS-CHAVE Retórica; Pintura; Educação natural; Liberdade

ABSTRACT

The portrait of the boys Raimundo Roberto and Fernando José, sons of Infanta Josefa Fernanda de Borbón, made by Antonio María Esquivel Y Suárez de Urbina in the mid-nineteenth century, and belonging to the collection of the Prado Museum, in Madrid, reveals interesting connections with the Jean-Jacques Rousseau's philosophy of natural education, although the painter conveniently sought much more to illustrate it than to debate it.

KEYWORDS

Rhetoric; Painting; Natural Education; Freedom

RESUMEN

El retrato de los niños Raimundo Roberto y Fernando José, hijos de la infanta Josefa Fernanda de Borbón, realizado por Antonio María Esquivel y Suárez de Urbina a mediados del siglo XIX, y perteneciente a la colección del Museo del Prado en Madrid, revela interesantes conexiones con la filosofía de la educación natural de Jean-Jacques Rousseau, aunque el pintor haya buscado convenientemente ilustrarla más que debatirla.

PALABRAS CLAVE

Retórica; Pintura; Educación natural;
Libertad





Há uma pintura no acervo do Museu do Prado, em Madri, da mão de Antonio María Esquivel Y Suárez de Urbina (1806-1857), figurando *Raimundo Roberto y Fernando José, hijos de la infanta Josefa Fernanda de Borbón* (1855), sobre a qual é possível refletir acerca das confluências ou encontros entre as preceptivas acadêmicas em torno do campo executivo da pintura, da retórica antiga e do pensamento de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) sobre a educação natural – ou, pelo menos, de como tal pensamento foi particularmente divulgado na Espanha do século XIX. Os meninos retratados são os filhos do escritor e jornalista cubano José Lorenzo Güell Y Renté (1818-1884) – Raimundo, de pé, à esquerda do observador, acariciando seu cachorro em cuja coleira se lê a palavra *LIBRE*, e seu irmão, Fernando José, sentado, libertando um pintassilgo de uma gaiola cheia deles. Ambos nos encaram de frente, vestidos somente com pelegos de ovelhas e tendo cada qual um cordão de ouro (único elemento que atesta serem filhos de cortesãos) pendurado no pescoço desnudo. O cenário é um bosque em penumbras, e a iluminação principal se dá apenas no primeiro plano, emanando principalmente dos

corpos das figuras, nos quais as sombras são muito suavizadas e as carnações delicadamente trabalhadas. A posição de Raimundo emula a conhecidíssima figura de Augusto Imperador, segurando ao alto uma espiga de milho (Senhor dos Campos Férteis). A poucos centímetros de sua mão direita, aberta, dedos espalmados para o alto, voa um dos pássaros, recém-liberto, contrastando também com a mão direita do irmão mais novo, reclinado sobre uma lastra de pedra, segurando cuidadosamente outra ave, que acaba de ser retirada da referida gaiola. A sugestão de que o ganho da liberdade é gradual, ou que não se dá mediante um passo apenas, não é gratuita. Mas falaremos disso mais adiante. A pele imaculada dos garotos, os cabelos bem penteados e a aparência de limpeza ou pureza conferem a paradoxal impressão de artificialidade à representação. Dito de outro modo, não é uma pintura naturalista, mas uma alegoria na qual se cruzam referências e conceitos diversos, e alguns deles, filiados às concepções de uma educação liberal tal como proposta por Rousseau cerca de um século antes. Há um poema de Güell, pai dos meninos, incluído na reedição de seu livro *Lágrimas del corazón*, de 1855 (mesma data da pintura), intitulado *A mi hijo Raimundo*, que atesta a sua concordância, poética e política, com os pressupostos ou ideias do pensador francês:

*Y no adornes tu frente con laureles,
la luz del almo sol nunca te vea,
ridículo, vestido de oropeles
ni del poder llevando la librea*

Político liberal, Güell foi defensor do abolicionismo, desempenhando um papel político importante em Cuba no final de sua vida, onde foi senador da Universidade de Havana; estudou direito em Barcelona, tendo iniciado um romance secreto com a irmã do marido da Rainha, a Infanta Josefa Fernanda de Borbón (OSSORIO Y BERNARD, 1903). O casamento, também em segredo, realizado pouco tempo depois, causou o desterro do casal e a perda do título de Josefa. Raimundo e Fernando, retratados na pintura, são frutos dessa relação. Em 1846, um pouco antes de tudo isso, Güell fora retratado junto a um grupo de poetas espanhóis pelo mesmo pintor, Antonio María Esquivel, o que comprova uma relação de amizade longa entre os dois. O centro dessa pintura é dividido pela figura do jovem escritor, atento e focado à leitura de um jornal parcialmente dobrado e segurando-se com apenas uma das mãos (a outra está repousada num dos bolsos de seu casaco), tendo ao seu redor uma plateia de senhores nobres, aristocratas, oficiais, membros do clero e intelectuais num grande salão repleto

de pinturas sacras e esculturas de modelos greco-romanos. O próprio pintor, figurado ao lado direito de Güell, segura orgulhosamente seus instrumentos de trabalho – pincéis e paleta de tintas – enquanto olha em direção ao amigo palestrante. Não há nada de surpreendente na composição dessa pintura, que segue o padrão e a conveniência do gênero à época, incluindo a frontalidade de algumas figuras que, de certos cantos da tela, encaram de frente, impávidos, os espectadores. Trata-se, na verdade, de uma alegoria que figura o lugar das artes e das letras, incluídas as de cunho jornalístico, na alta sociedade espanhola e no seu círculo político. É também uma declaração, e ao mesmo tempo um louvor a ambos, o escritor e o pintor, sendo aceitos (ou assim desejavam se ver representados) pela elite social de seu tempo. Não há sombra alguma de discórdia, nenhuma atitude de contestação.



Figura 1

Antonio María Esquivel Y Suárez de Urbina,
*Raimundo Roberto y Fernando José,
hijos de la infanta Josefina Fernanda
de Borbón*, 1855. Óleo sobre tela,
146 x 104 cm, Museu do Prado, Madri.

Esquivel iniciou seus estudos na Academia de Belas Artes de Sevilha, transferindo-se mais tarde para Madri, onde, em 1832, concorre e obtém uma vaga na Academia de San Fernando. Na mesma cidade, participa da fundação do Liceu Artístico e Literário, no qual ministraria aulas de anatomia. O pintor, então, se tornaria uma referência no ensino dessa cadeira, tendo-a exercido também na Academia de San Fernando. Em 1838, retorna a Sevilha acometido de uma enfermidade que o deixaria cego. Recuperou a visão em 1840 e, em 1847, é nomeado acadêmico de San Fernando, tornando-se também membro fundador da Sociedade Protetora das Belas Artes. As décadas de 1840 e 1850 (Esquivel faleceu em 1857) marcaram a plena maturidade desse pintor, assim como o domínio daquilo que o tornou célebre para a Academia e seus pares: a representação da anatomia humana e sua utilização como suporte para a construção de finíssimas alegorias.

Aqui cabe uma explicação ao leitor moderno. Há um preceito antigo, retórico, de acordo com o qual a arte deve imitar a natureza. De Aristóteles a Horácio e além, essa ideia influenciou profundamente o campo executivo da pintura ao longo do tempo, tornando a observação minuciosa da natureza uma das ferramentas mais apreciadas e elogiadas pelos artistas. Ao mesmo tempo,

a emergência da alegoria como gênero no século XVI determinava a utilização do corpo humano como um campo para a construção de metáforas. É esse o uso que encontramos preceituado, por exemplo, no cultuado texto de Cesare Ripa *Iconologia (Iconologia ou Descrição das imagens universais escavadas da Antiguidade e de outros lugares por Cesare Ripa, perusiano. Obra não menos útil que necessária a Poetas, Pintores & Escultores, para representar as virtudes, vícios, afetos e paixões humanas)*, cuja primeira edição é de 1593. Ripa definiu a iconologia como uma lógica das imagens (*ragionamenti d'imagini*) duplamente articulada como *formare* e *dicchiarare: formar e declarar* (RIPA, 1991). Quando propõe a imagem pictórica como uma “definição ilustrada”, Ripa pensa sua forma “arquétipa” como uma metáfora. E para que a imagem pintada se assemelhe à definição do conceito a ser exposto (ainda que encoberto parcial ou totalmente), ela deve ser figurada segundo as diferenças específicas e os acidentes da coisa definida, principalmente os acidentes da fisionomia e do corpo humano, que convencionalmente metaforizam o caráter e a paixão humanas. Dito de outro modo, a exposição do corpo humano – suas proporções assim como desproporções, e principalmente a descrição de seus gestos e diferenças fisionômicas – era de suma importância para a construção dos significados da pintura, tendo-a

homologamente como um discurso não escrito e não falado, mas dirigido retoricamente como aqueles. Houve historicamente também muitos exemplos e argumentos em favor da arte como imitação da natureza – no entanto, sempre considerando-a como um ponto de partida para a construção de discursos que pudessem ser compreendidos por uma inteligibilidade. Também quanto a isso, Ripa refere-se à sua obra como uma “lógica das imagens”.

A NATUREZA

Em muitos desses discursos, a natureza ocupava uma posição dúbia, ora entendida vagamente como um conjunto de condições materiais e formais a serem conhecidas e usadas pelos artistas para alcançar o seu objetivo – *ars est recta ratio factibilium*, como dizia São Tomás (ECO, 2000, p. 126), ou seja, “arte é o exato conhecimento do que deve ser feito” –, ora entendida como um ente que disputava com as artes o primado da perfeição sob o reino sublunar. Tenha-se por exemplo o diálogo de Anton Francesco Doni (1513-1574) intitulado *Disegno*, cuja primeira parte é justamente uma contenda entre a Arte e a Natureza. Logo no início, a Arte busca se apresentar como superior em virtude da conclusão e perfeição das suas obras frente às da Natureza:

[...] quem é a inventora, senão eu; e quem melhor as faz do que eu, pois tenho todas dentro, unidas e distintas, e como fazê-las necessárias [?]. A Natureza responde-lhe, indignada e relembra o exemplo de Donatello, que após ter feito uma estátua de mármore em Florença, batizada de *O Zuco*, deu-lhe um golpe com a mão, dizendo: “Fala!”. (DONI, 1549, p.18)¹

Prossegue, então, com a seguinte exortação:

Digo, porém, que (Donatello) acreditava ser eu, e se deu aquela ousadia; porém, não quero que, sendo tu a mãe em espírito de todos estes exercícios particulares humanos, com teu falar, alces este e abaixes aquele, mas somente percebas o raciocinar dos homens, porque cada um desses dirá a razão mais forte, e nós poderemos dar juízo mais sô. E quando tu e eu, que somos a Natureza e a Arte de todas as coisas, dermos a sentença, serão forçados os escultores e pintores a aquietarem-se. (DONI, 1549, p. 18)

Vê-se que, na disputa entre Arte e Natureza, esta última sempre está a um passo adiante, pois é anterior a qualquer ato praticado pelo homem e, portanto, tende a ter na arte simplesmente um campo de atividade de emulação de seus efeitos. Exatamente porque a natureza não pode ser superada pela arte é que esta busca imitá-la, aperfeiçoando suas produções e comparando-as às criações daquela. Se, de modo geral, as artes da pintura, escultura e do desenho desenvolveram-se como homólogas às artes liberais,

pois foram consideradas igualmente atividades emuladoras da natureza. De modo inverso, a natureza instruiu os artistas a agirem em conformidade com suas leis e princípios internos. Esse entendimento prosseguiu nas academias de arte europeias até os séculos XVIII e XIX (em alguns casos, até meados do século XX), e não é estranho conjecturar que Antonio María Esquivel tenha tido ciência dele em seu tempo e em seu círculo de formação, assim como Guëll e outros homens letRADOS à época em que o retrato dos meninos foi pintado.

A preceptiva que prega a superioridade da natureza não esteve presente apenas nos discursos sobre as artes. Ela foi um argumento importante para o pensamento de Jean Jacques Rousseau (1712-1778), que, como dissemos, apresenta-se lido também na pintura de *los niños*. Em seu *Discurso* (1750) sobre a questão “se o restabelecimento das ciências e das artes contribuiu para purificar os costumes” (que se popularizou no século seguinte como uma espécie de manual contra as regras e aparências sociais vazias), Rousseau propõe a ideia contraditória da segurança e bem comum, garantidos pelos governos, como antítese da liberdade individual. A troca consentida, do bem-estar social pela liberdade dos indivíduos, é ornamentada pelas letras e pelas artes, que ajudariam a escamoteá-la e enfraquecê-la ao

invés de alimentá-la, pois “[...] estendem guirlandas de flores sobre as cadeias de ferro que eles carregam, sufocam neles o sentimento dessa liberdade original para a qual pareciam ter nascido, fazem-nos amar sua escravidão e formam assim os chamados povos policiados” (ROUSSEAU, 2010, p. 22).

Obviamente, Rousseau não parte de uma análise detalhada dos sistemas das Belas Artes ou das Práticas Letradas em seu tempo ou mais antigos. Ele apenas os generaliza, tratando-os como campos de produção de ornamentos que alimentam a superfluidade e a vacuidade dos indivíduos no trato social a fim de defender a ideia de que esses não nascem predispostos a acolher tais ornamentos. Rousseau diz:

[...] A riqueza do ornamento pode anunciar um homem opulento, e sua elegância um homem de gosto: o homem são e robusto é reconhecido por outros sinais; é sob a vestimenta rústica de um lavrador, e não sob os dourados do cortesão, que se encontrarão a força e o vigor do corpo [...] O homem de bem é um atleta que tem prazer em combater nu; despreza todos esses vis ornamentos que dificultam o uso das suas forças e cuja maior parte só foi inventada para ocultar alguma deformidade. (ROUSSEAU, 2010, p. 22).

Para Rousseau, a fim de se encontrar o homem verdadeiro, é preciso desnudá-lo, livrá-lo dos despojos que foram inventados para

moldar seu espírito, uniformizando-o conforme regras e costumes aceitos como os mais convenientes para o convívio social. A rudeza, e não a polidez, demonstraria de modo mais direto e sincero o homem natural e seus caracteres, anunciados “ao primeiro golpe de vista”, antes que suas paixões tivessem sido modeladas pelas artes e ciências, antes que a sua voz tivesse sido apurada numa linguagem. O autor diz a este respeito: “[...] a polidez sempre exige, o decoro ordena; sem cessar, todos seguem os usos, jamais o seu próprio gênio” (ROUSSEAU, 2010, p. 22). Em decorrência dessa adequação – forçada –, as virtudes, mas principalmente os vícios, dos homens haverão de se ocultar “sob a urbanidade tão louvada”; a confiança verdadeira será trocada pela dissimulação e pela habilidade de convencimento do mais persuasivo sobre o menos, sempre camuflada de artifiosa e despretensiosa simplicidade. Nesse sentido, Rousseau propõe: “Tal é a pureza adquirida pelos nossos costumes: é assim que nos tornamos gente de bem” (ROUSSEAU, 2010, p. 24). Ou seja, para esse pensador, o domínio completo sobre o indivíduo e sua transformação em célula do tecido social é acelerado pela ciência que estrutura e dirige as artes como instrumentos de aprimoramento dos espíritos do homem, a Retórica. Esta não quer a busca da verdade (ao contrário da Filosofia), mas do verossímil, daquilo que em cada

contexto ou lugar ou tipo de discurso possa conduzir à eficácia, como propunha Quintiliano na *Instituição oratória* – ou seja, a retórica como *ars bene dicitur* (“a arte de falar bem”) (QUINTILIANO, 1921), ou de dizer o que é mais adequado em cada situação. Na retórica Rousseau pôde encontrar um sistema de regras conforme o conjunto de costumes autorizados, um *consuetudo*, não importando se tratar da demonstração da verdade, mas de expor a opinião segundo a qual as ciências e as artes agem como máquinas para a construção de indivíduos artificiais, que se comportam como um rebanho, buscando as mesmas coisas, cultivando os mesmos gostos e valores morais e culturais, obtendo como efeito de seu afã de aperfeiçoamento em sociedade, ao contrário, a “depravação” e a corrupção de suas almas.

A fim de validar o seu argumento com uma posição universal e atemporal, Rousseau propõe que o mesmo mal se abateu em todas as civilizações antigas, do Egito à Grécia, de Roma à Constantinopla, entre outras. Assumindo as ciências e as artes como sinédoques da Retórica, ele se coloca ao lado de Sócrates e suas antigas invectivas contra a Sofística. Semelhantemente ao filósofo grego antigo, que rejeitou toda forma acessória de conhecimento ao declarar que a sua única certeza era nada saber, Rousseau busca imaginar um lugar

neutro em sua argumentação contra as formas e dogmas encarecidos pelas artes e ciências de seu tempo que visam a “boa” educação do homem a fim de adequá-lo à vida em sociedade, ao contrato social. No entanto, ele se utiliza de uma *prosopographia* na construção de seu discurso, o que também é um recurso retórico antigo, para fazer Sócrates falar aos leitores modernos: “Não sabemos, nem os sofistas, nem os poetas, nem os oradores, nem os artistas, nem eu, o que é o verdadeiro, o bom e o belo. Mas, há, entre nós, esta diferença: embora essa gente nada saiba, julga saber alguma coisa; ao passo que eu, não sabendo nada, ao menos não tenho dúvida. De sorte que toda essa superioridade de sabedoria que me foi concedida pelo oráculo se reduz apenas a estar bem convencido de que ignoro o que não sei” (ROUSSEAU, 2010, p. 27).

O DISCURSO

Veremos a adoção dessa neutralidade no campo da argumentação aplicada ainda de modo mais contundente no *Emílio, ou da Educação* (1762). Apesar de, em muitas das passagens da obra (ROUSSEAU, 1999), serem claras as referências tomadas de outros autores, anteriores e contemporâneos, como Locke, Fenelon,

Condillac, Montaigne, Rollin, Fleury e de muitos outros, Rousseau afirma logo no prefácio do livro: “Não é sobre as ideias dos outros que escrevo [...] é sobre as minhas. Não vejo da mesma forma que os demais; faz tempo que me reprovam [...]” (ROUSSEAU, 1999, p. 5). A posição autodeclarada de neutralidade em relação às referências teóricas alheias é a condição precípua para uma reflexão que se constrói como uma espécie de nova maiêutica, inspirada na antiga forma dialógica desenvolvida por Sócrates para “conduzir” seus discípulos à verdade através de um jogo de perguntas simples e respostas. Se a verdade ou o conhecimento do que se é já está presente em cada um desde a sua origem, não cabe a um mestre demonstrar de antemão seu arsenal de informações, a sua erudição ou superioridade intelectual, incluindo o seu acervo bibliográfico. Antes, ele deve se comportar como um corifeu, como Sócrates se comportara (ou o tutor do jovem Emílio). Além disso, Rousseau está dizendo claramente que as ideias e opiniões daqueles que o cercam, tanto dos que o elogiam quanto dos que o censuram, não têm o poder de balizar-lhe ou afetar-lhe o pensamento. O problema comum de toda a teoria educacional disponível em seu tempo, em sua visão, consistia na busca de fazer com que o método correspondesse positivamente a um efeito pré-determinado,

seja modelando o indivíduo para ser um bom cidadão, seja um humanista, um cristão, um cavalheiro etc. Para Rousseau, a criança não deveria ser encaminhada a se tornar outra coisa além aquilo que ela deve ser por sua natureza. Por isso, ele declara: “Viver é o ofício que eu quero lhe ensinar. Saindo de minhas mãos ela não será, reconheço, nem magistrado, nem soldado, nem sacerdote; antes de tudo ela será um homem” (ROUSSEAU, 1999, p. 14). Esse desejo, contudo, não significa a vontade de afastar a criança do meio social onde nasceu e vive, ou ainda a tentativa de fazer-lhe escapar à realidade na qual esteja inserida. Ela, na verdade, deve ser preparada para se contrapor a todo poder que a obrigue a se moldar de acordo com uma convenção exterior, que não expressa nada de substancialmente fundamental para a sua vida. Em termos mais diretos, a criança deve aprender a se defender contra a sociedade, vista sempre como corrupta. Para Rousseau, o modelo tradicional de educação deve ser questionado por conta da falência da positividade humanista. Em algum momento, após ter se formado em contato com a natureza, e convivido em harmonia com ela e com seus semelhantes, o homem viu crescer a necessidade de apartar-se daquela. Em decorrência disso, cresceu nele também uma paixão desmesurada pelo poder e pela adoção de formas para submeter

os seus semelhantes. Para Rousseau as instituições que deveriam corrigi-la e contê-la tornaram-se cúmplices para a sua manutenção e amplificação. As ciências nasceram do desejo de se proteger, as artes, do afã de brilhar, e a filosofia, da vontade de dominar. Não é verdade absoluta, portanto, que todo homem educado para ser um humanista sempre zelará pelo bem comum. A conclusão, adiantada no *Discurso de 1750* (e no de 1755), é reafirmada no *Emílio*. Toda e qualquer tentativa de definição *a priori* do que seja uma essência humana, sua finalidade e objetivos sociais, ficou sujeita às formas de controle, dominação e dissimulação da verdade impostas pelas ciências e pelas artes, porquanto essas se habilitaram antes como meios sempiternos de representação das elites no poder, e menos como formas a serviço da liberdade de todos os homens.

Rousseau não pretendeu fazer uma crítica específica, no que concerne às Belas Artes, ao sistema vigente. Ele se utiliza de lugares comuns e exemplos, principalmente achados na *História natural*, de Plínio o Velho, também muito lido e repetido pelas academias de arte até pelo menos finais do século XIX, para propor oposições que contestem as artes como instrumentos de correção ou aperfeiçoamento moral. Numa dessas oposições, Rousseau propõe o luxo como um efeito buscado pelas artes de todos os tempos e,

semelhantemente à posição de Plínio, como um de seus grandes males. Numa outra, o autor faz menção ao desejo de aplausos fáceis por parte dos artistas, o que os levaria a compor obras comuns, para serem apenas admiradas durante o seu tempo de vida em detrimento de outras, com valor universal. Outro lugar comum é usado aqui, também retórico, na medida em que nos faz lembrar de um tempo áureo, de outrora, em que a simplicidade reinava e no qual os homens olhavam para a “bela margem de um rio, ornada exclusivamente pelas mãos da natureza”. Novamente, como referido, reaparece o antigo *tópos* segundo o qual a Natureza supera a arte em seus produtos. Contudo, Rousseau cola a essa natureza os primeiros homens, livres do luxo e indiferentes às escolhas alheias. Num trecho do *Discurso*, ele diz: “Enquanto as comodidades da vida se multiplicam, as artes se aperfeiçoam e o luxo se estende, a verdadeira coragem se enerva, as virtudes militares se dissipam; e é ainda a obra das ciências e de todas as artes que se exercem à sombra dos gabinetes” (ROUSSEAU, 2010, p. 36). Para o autor, a cultura das ciências corrompe as qualidades guerreiras e morais; nesse ponto de seu discurso, aparece o mote da educação de “vossos filhos”, que não deve ser preenchida por julgamentos insensatos e efêmeros. As crianças devem aprender o “o que devem

fazer sendo homens e não o que devem esquecer" (ROUSSEAU, 2010, p. 37). Contrário a toda educação que tem seu princípio baseado na autoridade, Rousseau sugere que as artes que vicejam em nossos jardins e galerias (museus) são modelos de "más ações", cuidadosamente tirados das mitologias antigas e expostos aos olhos das crianças, a fim de despertar-lhes a curiosidade antes mesmo de saberem ler. Vem daí a noção, falsa e abusiva, da prodigalidade de alguns homens em detrimento da inferioridade de outros; alguns nascem mais poderosos, outros menos.

Poderíamos prosseguir com outros exemplos, acolhidos dos *Discursos*, sobre a incapacidade das ciências e das artes em aprimorar a conduta humana. Nesse ponto, contudo, já deve ter chamado a atenção uma aparente contradição (entre outras): O objetivo de nosso artigo é analisar uma pintura que retrata duas crianças, dois meninos, feita de acordo com os princípios das Belas Artes, ou seja, segundo os mesmos princípios que Rousseau contestou, julgando-os inadequados para educação de crianças e jovens. Güell encomendou uma pintura a Antonio María Esquivel que, aparentemente, para atender a orientação liberal do amigo, invocou elementos da filosofia de Rousseau, antiartística e antiacadêmica,

na composição dos retratos de seus filhos, misturando-os ainda a referências da mitologia ou da cultura greco-romana.

A RETÓRICA

A própria filosofia de Rousseau teve de vencer essa contradição: desenvolver-se numa linguagem acadêmica, mas contestadora institucionalmente, como dissemos, contradogmática e antiacadêmica. Novamente, a resposta para explicar essa aparente contradição se encontra na Retórica. Quintiliano dizia que nos tribunais antigos muitas vezes os oradores se utilizavam de imagens para auxiliar ou corroborar as suas argumentações verbais; elas eram chamadas de “indicações”. Para Quintiliano o uso desses desenhos ou imagens era a prova cabal da ineficácia do discurso e da imperícia do orador. Isso porque era possível ao discurso usar de efeitos internos à própria linguagem para apresentar imagens plásticas aos olhos do ouvinte (e do leitor) sem recorrer a figuras ou desenhos visuais, físicos. Esses efeitos eram chamados pelos antigos gregos de *écfrases*, descrições. Eles tinham a capacidade de dotar o discurso de *enargeia* ou *evidentia*, segundo Quintiliano (1921, p. 29-32), de pôr diante dos olhos da imaginação qualquer coisa, existente ou não,

sem a necessidade de se recorrer a imagens geradas pelas artes do desenho, da pintura etc. De um ponto de vista simples, o orador propôs a completa autonomia do discurso em relação a qualquer outro sistema de representação, e era isso o que ele entendia ser o propósito maior da Retórica, como dissemos anteriormente – ou seja, a busca de uma eficácia total do discurso. Inversamente, ao longo do tempo as artes buscaram emular a retórica, fazendo uso de suas estratégias, lugares comuns e produzindo-se de modo homólogo ao discurso falado e escrito.

Também o discurso de Rousseau é retórico, fazendo uso de uma posição de neutralidade ou de anteposição (que também é retórica) para se insurgir contra qualquer sentimento ou argumentação que não tenha a sua origem na experiência ou na própria natureza. Entretanto, como posição enunciativa do discurso, a neutralidade é um efeito da linguagem que, por sua vez, é uma ciência não natural, aprendida com outros homens. Para resolver essa primeira contradição, Rousseau tentou superar a diferença entre o conhecimento natural e o conhecimento adquirido, escalando a educação em três partes. No *Emílio*, ele diz:

Tudo o que não temos ao nascer e de que precisamos nos é dado pela educação. O desenvolvimento interno de nossas faculdades e órgãos é a

educação da natureza; o uso que nos ensinam a fazer desse desenvolvimento é a educação dos homens; e a aquisição de nossa própria experiência sobre os objetos que nos afetam é a educação das coisas. Assim cada um de nós é formado por três tipos de mestres. [...] Ora, dessas três educaçãoes diferentes, a da natureza não depende de nós; a das coisas, só em alguns aspectos. A dos homens é a única de que somos realmente senhores [...] (ROUSSEAU, 1999, p. 8-9)

Rousseau viu a educação dada pela natureza e pelas coisas como passiva e parcialmente passiva. Ele afirma a primeira como natureza, mas não como um mero “hábito”: por exemplo, a inclinação natural de uma planta, a qual, se não contrariada, impedida ou forçada a outra inclinação por força de um agente externo, apenas responderá passivamente à sua orientação vertical, a sua seiva não se alterará, nem o fluxo de sua direção. Mas os homens, diferentemente das plantas, moldam-se pela educação. Das três partes ou tipos, apenas a educação dada pelos homens é ativa, “a única da qual somos senhores”, isto é, a única que pode pré-determinar um “alvo”, um escopo a ser alcançado, a única na qual a linguagem, que permite aos homens se comunicarem uns com os outros, pode ser ensinada. Rousseau diz ainda sobre a educação conforme a natureza: “[...] uma vez que a educação é uma arte, é quase impossível que ela tenha êxito, já que o concurso necessário a seu sucesso não

depende de ninguém” (ROUSSEAU, 1999, p. 9). Do alvo sugerido, apenas podemos “nos aproximar mais ou menos”. Isso pode ocorrer quando as três educaçãoes concorrerem numa mesma direção, e se as duas secundárias não caminharem em direções opostas à primeira. Para Rousseau, esse concurso unidirecional é muito difícil (novamente se manifesta a tópica antiga pela qual isso era possível ou conquistado com maior facilidade). Mas quando o alinhamento entre as três não se dá de modo conveniente, é necessário se optar por tentar “fazer um homem ou um cidadão”. Rousseau então declara a sua preferência: “O homem natural é tudo para si mesmo; é a unidade numérica, o inteiro absoluto, que só se relaciona consigo mesmo ou com um seu semelhante. O homem civil é apenas uma unidade fracionária que se liga ao denominador, e cujo valor está em sua relação com o todo, que é o corpo social” (ROUSSEAU, 1999, p. 11).

A educação trazida por outros homens, bem como a experiência exercitada pela apreensão das coisas dizem respeito à aquisição das regras da linguagem e das técnicas discursivas tanto quanto à adaptação dessas aos fins que se deseja alcançar. Se a retórica tem a ver com a eficácia do discurso, e se no caso da argumentação filosófica de Rousseau essa eficácia diz respeito à censura e não aceitação de qualquer conhecimento pré-determinado

ou qualquer opinião diferente ou discordante de suas asserções, logo, o seu discurso pode assumir a posição de neutralidade ou de afastamento da *dóxa*, a opinião costumeira, criticando-a e, ao mesmo tempo, reclamando a sua singularidade e originalidade. Seria possível assim, dentro de uma posição acadêmica (e usando dos exemplos e estratégias ensinados na academia) fazer a oposição à mesma instituição, criticando-a segundo as suas próprias regras, chicoteando-a, por assim dizer, com seu próprio chicote. Rousseau propõe no *Emílio* que educar uma criança não pressupõe “ensiná-la a suportar as dificuldades (da vida), mas de exercitá-la para senti-las” (ROUSSEAU, 1999, p. 15). Não se trata, outrossim, de destruir a academia e as instituições, ou de se vitimar ante a elas, assim como de buscar uma nova linguagem, de comportar-se como um desconhecido, um bárbaro ou selvagem, mas de limitar-lhes o poder sobre as nossas vidas. Educar é menos conservar para a vida, “impedi-los (nossos filhos) de morrer” (ROUSSEAU, 1999, p. 15), diz Rousseau, e mais estimulá-los a viver, o que implicaria também uma autonomia quanto ao uso da linguagem, que não deveria ser apenas o exercício da mera repetição de clichês que dissimulam os verdadeiros sentimentos do sujeito enunciador. Ser livre para viver pressupõe ser livre para se expressar, para falar. Por isso,

no proêmio do *Discurso* publicado em 1750, Rousseau, ao construir a costumeira *captatio benevolentia*, afirma não buscar acolher os aplausos alheios, mesmo sabendo que seus argumentos contrariavam a maioria de seus semelhantes, e mesmo que depois disso tenha ainda sido agraciado com um prêmio pela Academia de Dijon. A retórica lhe permite ser antiacadêmico dentro de um círculo estreito e acadêmico, com regras e preceitos compartilhados pela sua audiência. Dito de outro modo, Rousseau precisou utilizar de recursos linguísticos, de imagens e lugares comuns retóricos – referências colhidas graças a uma erudição que eram sabidas ou faziam parte da cultura de seus leitores e ouvintes – para construir um discurso que pudesse contrariar as certezas usuais. Não há maneira de se tornar polêmico se o outro não fala a sua língua, se não participa de seu círculo de erudição. Há uma interessante paridade entre o processo de aprendizagem natural defendido para o *Emílio*, por exemplo, e o modo como Rousseau constrói o seu discurso para a apresentação de seu texto. Ele sempre parte de exemplos gerais – “na ordem social”, “todos os homens”, “da condição humana” – para exemplos mais específicos, “de um homem”, “de uma certa condição”, “do meu aluno”; também há o uso amplo do recurso de écfrases, ou seja, da produção de imagens textuais que produzem

no leitor a impressão de estar diante de um depoimento baseado numa experiência vivida.

Não se trata de repetir mandamentos aprendidos num manual sobre educação, mas de uma exposição arrazoada, a partir de pequenas teses e exemplos incisivos, que vão sendo alimentadas por perguntas cujas respostas já se encontram mais ou menos induzidas para uma mesma conclusão lógica, como a buscar gradualmente, passo a passo, a concordância do leitor e, assim, a sua anuência com a tese geral. No proêmio do *Discurso de 1750*, Rousseau diz: “O restabelecimento das ciências e das artes contribuiu para purificar ou para corromper os costumes? Eis o que se trata de examinar. Que partido devo tomar nessa questão? Aquele, senhores, que convém a um homem de bem que nada sabe e que como tal não se estima menos” (ROUSSEAU, 2010, p. 19). É como se declarasse, na condição de humildade que a *captatio benevolentia* requer: – falo aqui como um homem comum! Mas não só. Rousseau aparentemente quer dizer também: – falo aqui a partir de minha própria experiência, que considero mais valiosa do que os exemplos ensinados e repetidos mecanicamente dentro das academias.

A PINTURA

Uma posição muito diferente pode ser pensada para a pintura de Esquivel. O artista, como referido, teve uma sólida formação acadêmica, iniciada em Sevilha e concluída em Madri na Academia San Fernando, da qual se tornou membro e professor. E não é sensato pensar que ao representar os filhos de Güell, a partir de referências da obra de Rousseau, o pintor assumiria uma posição antiacadêmica, o que contrariaria os preceitos praticados para o gênero do retrato naquele momento na arte espanhola. Não temos em Esquivel nada que possa assemelhá-lo a um dissenso das práticas acadêmicas, como o observado nas últimas obras de Goya, por exemplo, embora como este, tenha assimilado os preceitos da pintura de Velázquez, Murilo, de Anton Raphael Mengs, de franceses como Poussin, e de muito da pintura italiana dos séculos XVI e XVII. O mais apropriado seria pensar, como hipótese, que o pintor em respeito à sua amizade por Güell tenha exposto alguns dos preceitos rousseunianos estritamente dentro das convenções acadêmicas para o retrato enquanto gênero, reafirmando-as assim, ao invés de questioná-las, como o faz Rousseau nos *Discursos* e no *Emílio* de um modo generalizado contra as ciências. Um ano depois de pintar *Los Niños*, Esquivel produziu outra pintura sob

encomenda, *La Virgen María, el niño Jesús y el Espíritu Santo con ángeles en el fondo* (Museu do Prado). A posição das pernas e a atitude do menino Jesus é semelhante à figura de Raimundo Roberto; as carnações e o tratamento de luz, vinda de lugar nenhum, também é muito semelhante, assim como a estruturação das paixões de todas as figuras de acordo com as regras acadêmicas e os preceitos da arte greco-romana ou suas revivescências. Há também que se considerar que as ideias rousseunianas não eram então mais avassaladoras, capazes de abalar as instituições que atacava. Não houve nem mesmo no tempo de Rousseau uma aversão rigorosa contra suas ideias. Lembramos que no proêmio do *Discurso*, Rousseau já alertava para essa contradição: receber um prêmio da Academia por um ensaio que justamente a vitupera.

Na idade de Esquivel e Güell, pode-se presumir que as ideias sobre a educação natural de Rousseau já estavam sedimentadas e incorporadas ao círculo de pensamento oficial, por mais que isso possa parecer contraditório. Esquivel, assim como seu amigo letrado Güell, são nesse momento leitores interessados de Rousseau, ou seja, de um sistema filosófico e político que já se encontra estabelecido e pronto para ser citado parcial ou integralmente. Como leitor, Esquivel soube produzir uma pintura delicada abordando, como já referido,

as principais características visíveis do pensamento rousseuniano: as poses dos meninos, suas vestes, os animais, cachorro e pintassilgos que os acompanham, além de uma alusão explícita, a estampa da palavra liberdade na fivela da coleira do cachorro. Mas há outros elementos na pintura que não são visíveis e aparentemente foram lembrados pelo pintor no momento de construir o seu discurso sob a forma de pintura. No *Ensaio sobre a origem das línguas* (datado de 1759, segundo Petitain), Rousseau se propôs a abordar um tema que é de fundamental importância para as artes enquanto meio de comunicação e expressão de ideias a outrem – notadamente, a música. Logo no primeiro capítulo, Rousseau diz:

A palavra distingue o homem dentre os animais: a linguagem distingue as nações entre si; somente se sabe de onde é um homem após ele ter falado [...] No momento em que um homem foi reconhecido por um outro como um ser sensível, pensante e semelhante a ele, o desejo ou a necessidade de comunicar-lhe os próprios sentimentos e os próprios pensamentos fez com que procurasse os meios de fazê-lo. (ROUSSEAU, 2003, p. 99)

Rousseau então afirma que os meios que o homem tem para expressar-se são os sentidos, delimitando a ação sobre os outros homens basicamente pelo movimento ou gesto e pela voz. O gesto, considerado o mais fácil e imediato, depende pouco

de convenções. Aqui Rousseau faz uma conjectura que atende diretamente à arte da pintura: “[...] pois é maior o número de objetos que impressionam os nossos olhos do que o dos que impressionam nossos ouvidos e as formas têm uma variedade maior do que os sons; elas são também mais expressivas e dizem mais em menor tempo” (ROUSSEAU, 2003, p. 100). Após fazer essa introdução, Rousseau declara que não é do gesto ou dos movimentos do corpo do que pretende falar; para ele, “nossos gestos nada mais significam além de nossa inquietação natural” (ROUSSEAU, 2003, p. 100). A sua intenção é propor uma interpretação que se alinhe às invectivas contra a existência de uma língua adâmica e universal. Em especial, interessa-lhe as ideias desenvolvidas por Condillac em seu *Ensaio sobre o conhecimento humano* (1746), o qual descreve o desenvolvimento ou evolução da mente humana a partir de estágios simples e diretamente ligados a fenômenos biológicos.

O desenvolvimento de “ideias simples” (originadas em percepções simples) em “ideias complexas”, resultantes da reunião de várias percepções, parece ser também o princípio para a explicação da evolução biológica da língua, desde que houvesse motivações fortes ou poderosas o suficiente para mover os homens das formas mais espontâneas de comunicação para as mais complexas.

Nesse contexto, Rousseau desenvolverá a sua reflexão sobre a evolução da vida humana, da linguagem e da música. No entanto, o motivo de fundo para seu ensaio é a crítica, compartilhada pelos encyclopedistas, a Rameau. A arte de escrever se desenvolverá, por estágios, tornando-se absolutamente independente da arte de falar, tendo seus próprios códigos e convenções. Rousseau contraditoriamente entende a evolução da língua – e paralelamente, da música – como um sistema que se distancia da natureza, embora continue a defender a educação natural como a matriz de todo o conhecimento válido. A pintura de Esquivel, não disponde da possibilidade de uso dos códigos linguísticos complexos, recuará para a primeira instância descrita por Rousseau, a das gestualidades, *i atteggiamenti* para os italianos. Os meninos estão mudos; apenas nos fitam, confortáveis em seu elemento ou lugar, e a única palavra a fazer menção à filosofia rousseauiana está inscrita na coleira do cachorro que, pela sua própria natureza, é incapaz de falar ou escrever. Obviamente, antes de que qualquer tentativa de representação dos preceitos de Rousseau pudesse interferir na construção do retrato, há a presença da tópica antiga segundo a qual a poesia é pintura cega, e a pintura, vice-versa, é poesia muda. Isso quer dizer que se a pintura, com seus próprios meios e materiais,

pode se comportar homologamente à poesia, também pode fazê-lo em relação à filosofia, e mais particularmente, como comentários, ao pensamento de Rousseau. À pintura é permitido também, de modo alusivo, aproximar-se da música, dando a ver à imaginação do espectador os movimentos, ritmos e sons que comporiam a cena natural na ausência de seu homólogo imitativo. Porque, ao contrário da arte que se produzirá depois, no século XX, e daí em diante, o quadro nesse momento não era entendido como a destinação final da representação, mas seu ponto de partida.

A pintura é uma espécie de janela para a fantasia, para se acessar o olhar intelectual do juízo. Desse modo, o conjunto de preceitos e normas usados para a construção do retrato, advindos da sólida formação acadêmica de Esquivel, tornam-se os principais dispositivos a contrariar as premissas do pensamento de Rousseau sobre a educação natural e a liberdade, ainda que o pintor tenha tentado convertê-las como temas para agradar o seu amigo. Os meninos, travestidos de jovens selvagens, estão prontos para a educação que os incluirá em seu lugar de mérito na sociedade oitocentista, de acordo com a sua ascendência aristocrática e, ao mesmo tempo, com a posição republicana de seu pai. A propósito

de uma situação semelhante, Rousseau propôs no *Emílio* um conselho controverso:

O pobre não precisa de educação; a de sua condição é obrigatória, não poderia ter outra. Pelo contrário, a educação que o rico recebe por sua condição é a que menos lhe convém, tanto para ele mesmo quanto para a sociedade. De resto, a educação natural deve tornar um homem próprio para todas as condições humanas; ora é menos razoável educar um pobre para ser rico do que um rico para ser pobre [...] (ROUSSEAU, 1999, p. 30-31)

A pintura retratando os meninos cumpre assim de forma adequada a apresentação de alguns preceitos da retórica rousseauiana, pois, antes de tudo, a pintura é um discurso retórico. Mas aos nossos olhos atuais, a arte de Antonio María Esquivel Suarez y Urbina pode parecer um pouco frívola ou pouco apaixonada. Não se trata evidentemente de um selvagem pintando, e a natureza como mestra ou matriz do conhecimento está ali presente como um lugar-comum longevo que sobreviveu nas Academias (basta lembarmos que em seu tempo Vasari chamava a pintura decorrente desse lugar-comum de *maniera greca antica*). Em seus *Discursos*, Rousseau anteviu uma possibilidade horrível de atuação para os artistas egressos dessas instituições. Ele diz:

[...] chegou a hora em que cairá de vossas mãos o pincel destinado a aumentar a majestade dos nossos templos com imagens sublimes e santas ou será prostituído para ornar de pinturas lascivas os painéis de uma carruagem. E tu, rival de Praxíteles e dos Fídias; tu cujo cinzel os antigos teriam empregado em lhes fazer deuses capazes de desculpar a nossos olhos sua idolatria; inimitável Pigal, tua mão terá de escolher entre diminuir a barriga de um estafermo ou permanecer ociosa. (ROUSSEAU, 2010, p. 35)

A estas opções, Antonio María Esquivel preferiu ilustrá-lo.

NOTAS

- 1 As traduções de trechos em idiomas estrangeiros são de nossa autoria.

REFERÊNCIAS

DONI, Anton Francesco. **Disegno del Doni, partito in più ragionamenti, ne quali si tratta della scoltura et pittura; de colori, de getti, de modegli, con molte cose appartenenti a quest'arti: & si termina la nobiltà dell'una et dell'altra professione con historie, esempi, et sentenze & nel fine alcune lettere che trattano della medesima matéria.** Veneza: Gabriel Giolito di Ferrari, 1549.

ECO, UMBERTO. **Arte e beleza na estética medieval** / trad. de Antônio Guerreiro. 2 ed. Lisboa: Presença, 2000.

OSSORIO Y BERNARD, Manuel. **Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX.** Madri: Imprenta y litografía de J. Palacios, 1903.

QUINTILIANO, Marcus Fabius. **Institutio oratória** / trad. H. E. Butler. Livros I-III. Boston: Loeb Classical Library, 1921.

RIPA, Cesare (ed.). **Iconologia.** Piero Buscarolli. Prefácio de Mario Praz. Milão: TEA, 1991.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Emílio ou, da Educação** / trad. Roberto Leal Ferreira. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Ensaio sobre a origem das línguas** / trad. Fulvia M. L. Moretto. Campinas: Unicamp, 2003.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Discurso sobre as ciências e as artes & Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens** / trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Martin Claret, 2010.

■ SOBRE OS AUTORES

Luiz Armando Bagolin é Professor Associado do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

Magali dos Reis é Doutora em Educação pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e Professora de Sociologia da Educação do Curso de Pedagogia da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-MG).

Artigo recebido em
18 de março de 2023 e aceito em

29 de junho de 2023.

Publicado em
10 de outubro de 2023.

O PINTOR E A POLÍCIA

DARBY ENGLISH

TRADUÇÃO:
LEANDRO MUNIZ
LILIANE BENETTI

THE PAINTER AND THE POLICE

EL PINTOR Y LA POLICÍA

RESUMO

Tradução
Leandro Muniz*

✉ [https://orcid.org/
0000-0002-0636-0803](https://orcid.org/0000-0002-0636-0803)

Liliane Benetti**

✉ [https://orcid.org/
0000-0002-1517-1465](https://orcid.org/0000-0002-1517-1465)

*Universidade de
São Paulo (USP), Brasil

**Universidade de
São Paulo (USP), Brasil

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.
ars.2023.215316

Tendo como pano de fundo histórico as manifestações contra a brutalidade policial dirigida às pessoas racializadas, Darby English detém-se, neste ensaio, em uma única pintura de Kerry James Marshall, *Sem título (policial)*, de 2015, propondo, como método de análise, a descrição minuciosa de elementos formais, tais como a posição da figura no plano, seus trajes, as cores empregadas e outros tantos detalhes da cena. Ressaltando as ambiguidades e as indeterminações sustentadas pelo artista no trabalho, o autor formula questões cruciais sobre o sistema de representação vigente na arte e na cultura contemporâneas.

PALAVRAS-CHAVE Arte contemporânea, Pintura, Representação, Engajamento, Debate racial

ABSTRACT

Departing from the manifestations against police brutality targeting racialized people as the background for this essay, art historian Darby English focuses on a single painting by Kerry James Marshall, *Untitled (policemen)*, from 2015, offering, as an analytical method, the painstaking description of its formal elements, such as the pose of the figure on the foreground, its costume, the colors, as well as other details from the scene. Highlighting, therefore, the ambiguities and the irresolution held by the artist through the picture, the author elaborates on crucial issues regarding the current system of representation in art and contemporary culture.

KEYWORDS

Contemporary Art, Painting, Representation, Commitment, Racial Debate

RESUMEN

Teniendo como telón de fondo histórico las manifestaciones contra la brutalidad policial dirigida hacia las personas racializadas, Darby English se enfoca en este ensayo en un solo cuadro de Kerry James Marshall, *Sin título (policía)*, de 2015. Propone, como método de análisis, la descripción detallada de elementos formales como la posición de la figura en el plano, sus vestimentas, los colores empleados y tantos otros detalles de la escena. Destaca las ambigüedades e indeterminaciones sostenidas por el artista en el trabajo y, partiendo de ellas, formula cuestiones cruciales sobre el sistema de representación vigente en el arte y la cultura contemporáneos.

PALABRAS CLAVE

Arte contemporáneo, Pintura, Representación, Compromiso, Debate racial





Figura 1.

Kerry James Marshall, Untitled (policeman)
[Sem título (policial)], 2015. Acrílica
sobre painel de PVC, 152,4 x 152,4 cm.
© Kerry James Marshall. Cortesia do artista
e da Jack Shainman Gallery, Nova York.

■ NOTA DOS TRADUTORES

O historiador da arte Darby English (Cleveland, Ohio, 1974) é professor na Universidade de Chicago no Departamento de Artes Visuais e no Centro de Estudos de Raça, Política e Cultura. Sua pesquisa é focada em estudos culturais e arte norte-americana e europeia produzidos desde a Primeira Guerra Mundial. Entre 2014 e 2020, foi curador-adjunto no departamento de pintura e escultura do Museu de Arte Moderna de Nova York, e entre seus livros publicados destacam-se *1971: A Year in the Life of Color* [1971: Um ano na vida da cor] (University of Chicago Press, 2016), *How to See a Work of Art in Total Darkness?* [Como ver uma obra de arte na escuridão total?] (MIT Press, 2007) e *To Describe a Life: Notes from the Intersection of Art and Race Terror* [Descrever uma vida: notas a partir da interseção entre arte e terror racial] (Yale University Press, 2019), no qual foi publicado o ensaio aqui traduzido.

Em “O pintor e a polícia”¹, English analisa detidamente a pintura Sem título (policial)² do artista estadunidense Kerry James Marshall, tratando suas expectativas como estudo de caso em paralelo a pressupostos sociais mais amplos em relação aos modos como o pintor supostamente retrataria esses profissionais, considerando a manutenção da violência policial no contexto

estadunidense, em especial contra a população negra, o grande tema da produção de Marshall.

Para tratar dessas expectativas e do conjunto de imagens que as reiteram e de como a pintura, ela mesma, frustra essas experiências, posto que articula, antes de tudo, uma série de códigos de produção pictórica e de representação (o que o autor vai comentar ao longo do texto como o “realismo” de uma pintura “ao mesmo tempo figurativa e completamente abstrata”), English alterna depoimentos pessoais, análises sociológicas e comparativas, mas, principalmente, uma extensa análise formal: desde a escolha de Marshall por partir de brinquedos de plástico, e não de fotografias ou modelos vivos, para a construção da pintura, até a paleta reduzida radicalmente a diversos tons de azul, poucos brancos, cinza, pretos e, pontualmente, amarelos, todos os elementos formais de *Sem título (policial)* inscrevem a figura em um contexto histórico e geográfico (a saber, Chicago), mas os abstrai de modo a abrir a imagem, consequentemente, às possíveis leituras e aos condicionamentos de suas narrativas para um espaço de indeterminação.

Uma referência filosófica usada pelo autor é o ensaio “*L'iliade ou le poème de la force*”, de Simone Weil (1909-1943). Publicado em francês em 1940, o texto estabelece um paralelo entre a questão

da força na Grécia antiga e no período entreguerras, quando foi escrito. Que English utilize esse material para estabelecer uma relação com a violência policial atualmente amplifica as formas de representação do poder, sua manutenção e assimetrias.

Aqui, cotejamos a tradução de Alfredo Bosi para as citações do ensaio de Simone Weil, publicado em português sob o título “A Ilíada ou o poema da força”, em *A condição operária e outros estudos sobre a opressão*. Há sutis diferenças entre as citações usadas por English e a versão de Bosi, mas optamos por manter nossas traduções direto do texto de English, considerando variações de termos e construções que poderiam implicar incongruências com os argumentos do autor, caso viessem da tradução direta do francês para o português. Entre as diferenças mais enfáticas entre o original, a versão em inglês e a de Bosi está a tradução do termo “*esprit*”, que está mais ligado à ideia de “mente”, como usaremos aqui, do que propriamente “espírito” e as conotações metafísicas que poderiam surgir daí. De todo modo, recomenda-se a leitura de Bosi e do original de Weil em francês, “*Líliade ou le poème de la force*”, publicado em *Les Cahiers du Sud*. Nos casos de divergências mais radicais entre o texto de English, de Bosi e o original de Weil em francês, as três versões serão incluídas nas notas de rodapé.

Como em toda tradução, há um esforço de contextualização de termos e construções que encontram algum peso cultural específico, polissemia ou ambiguidade, sendo esses recursos fartamente utilizados pelo autor para discutir as inversões constantes tanto do papel entre vítimas e algozes quanto da dimensão reflexiva sobre os próprios meios artísticos da obra analisada e seus espelhamentos da esfera social.

Em alguns momentos, as inversões, frases soltas ou parágrafos marcados por frases interpoladas puderam ser adaptados, considerando as especificidades de cada língua e mesmo o estilo do autor, que buscamos reproduzir aqui. Por vezes, no entanto, algumas construções podem parecer paradoxais e certos argumentos opacos, opacidade esta que, ao que tudo indica, English busca manter na análise de seus objetos.

Na presença de um inimigo armado, que mão pode renunciar a suas armas?
Simone Weil, 1940³

“Alguém estava aqui”, escreveu Simone Weil, “e, no minuto seguinte, não tem absolutamente ninguém aqui”.⁴ Esse é um espetáculo que a polícia nunca se cansa de nos mostrar. De novo e

de novo, vemos policiais agirem com força letal *apenas na suspeita*. Tão frequentemente quanto vemos essa injustiça desumanizadora sendo perpetrada, vemos as partes responsáveis fugirem da responsabilidade com o apoio total da lei. Vemos comunidades inteiras expostas a essas constantes ameaças, como se por uma tática de choque [*strategy of shock attack*].⁵ E na maioria dos casos registrados, vemos quem age dessa maneira desaparecer de volta para dentro da força [*disappear back into the force*],⁶ restaurada espantosamente rápido para as proteções oferecidas, não meramente pelo seu poder concentrado, mas também por sua escala absoluta e uniformidade de interfaces conosco – um efeito que faz cada policial parecer indistinguível do próximo. Em nosso estado de contravigilância aumentada, não vemos nenhuma diferença significativa⁷ entre um e os muitos. Como sei que este aqui não é aquele? Eu mesmo tenho essa visão da polícia desde os meus 16 anos e, nesse período, tive motivos, em mais ocasiões do que gostaria de contar, para fortalecer meu apego a esse ponto de vista. Em tal situação – vamos chamá-la de vigilância distribuída –, o pensamento é uma das primeiras coisas para a qual ir.

A representação [*depiction*], de 2015, de Kerry James Marshall de um policial negro molda [*casts*]⁸ esses assuntos [*subjects*] bem

diferentemente. A inclinação da pintura em direção a seu sujeito [*subject*] é admiravelmente filosófica, sendo orientada, conceitual e praticamente, pela noção de reflexão [*reflection*].⁹ Isso é tão verdadeiro quanto a própria posição de Marshall. Sua opinião é controversa, e poucos pensaram que poderia ir longe, especialmente aqueles entre nós que – no meio das últimas ondas de violência policial e da simpatia ultraconservadora por seus perpetradores – se sentem particularmente visados e que, assim, reflexivamente [*reflexively*] atribuem más intenções à figura da polícia.

Marshall tem uma crítica provocadora ao comando gerado no início do movimento *Vidas negras importam*: “Parem de nos matar!”. Ele convida [*asks*] o manifestante a considerar o que significa, como ele colocou para mim, “exigir de outra pessoa fazer o esforço e [*investir*] no seu bem-estar”.¹⁰ De fato, Marshall insiste que Sem título não foi uma resposta a Ferguson, Cleveland, Baltimore, ou nenhum deles.¹¹ Seu interesse nas relações entre comunidades negras e a execução de leis locais vem desde as revoltas de Watts de 1965, que ocorreram onde e quando ele estava crescendo, e

nenhum daqueles incidentes em particular me levou a ser mais focado neles. O que me faz mais interessado por eles e sintonizado com eles são as maneiras pelas quais, dentro das comunidades negras onde o crime opera,

nós aceitamos um certo tipo de condição e só podemos nos imaginar fora daquilo se outras pessoas nos permitirem. Quero dizer, estamos procurando pela permissão para sermos humanos. A demanda por mais policiais negros supõe remediar um problema que não é para a força policial remediar. É nosso.¹²

Se “podemos nos imaginar fora daquilo que outra pessoa nos permite ser” descreve uma limitação que Marshall atribui à retórica do Vidas negras importam, isso também alude ao projeto de autorrespeito ao qual o artista engajou seu talento para pintura muito tempo atrás. Quão ilógico quanto possa parecer, ele escolheu pintar seu próprio caminho para uma solução. Para ele, Sem título responde a uma necessidade para a direção possível mais completa de sua relação, como um produtor de pinturas, às certezas e reivindicações mais polêmicas do momento político. *Como* é um problema [*matter*]¹³ inteiramente diferente. A busca do espectador por algo diferente, ou por mais, com certeza tem mais a ver com as demandas que colocamos na arte em um momento como este do que com qualquer coisa que possamos fixar no pintor ou em sua figura [*picture*].¹⁴ Mesmo assim [*still and all*],¹⁵ é importante ser claro sobre como a elaboração pictórica de um policial negro ficcional constitui uma ação que pressiona as demandas e abordagens citadas acima.

Trabalhando figurativamente, Marshall só pinta pessoas negras – figuras inteiramente distintas em um estilo estético. Mais importante, elas emitem, com igual constância, aquela sensação [*sense*]¹⁶ de valor intrínseco – uma habilidade de amarem e de se manterem indiferentes – que alguns chamarão de autorrespeito.¹⁷ Tais pessoas operam, por assim dizer, com autonomia. Isso, é óbvio, é uma qualidade integrada na temporalidade histórica da pintura modernista, uma convenção representacional cuja maneira e *topoi* Marshall sustenta ferozmente – exceto por sua proscrição para pessoas negras.¹⁸ Em seu aspecto crítico, o artista se imagina como um agente restaurador em período integral. Pessoas negras realmente negras funcionam para ele, no entanto, como uma forma não de revelar um segredo (aberto) sobre o modernismo, mas para fazer do modernismo uma prática cultural completamente mundana [*worldly*].¹⁹ “Mundano”, aqui, descreve a atitude de uma pessoa, ou uma coisa, que poderia tomar seu lugar sem precisar da aprovação de alguém ou de qualquer outra coisa. Mas as figuras de Marshall apresentam qualidades anônimas e ficcionais que as tornam irreais ao catalisar seu colapso nas definições [*setting*]²⁰ pictóricas que habitam – definições cujas estruturas rebuscadas, ainda que claramente delineadas, ornamentos abundantemente

localizados e convencionalidade quase *campy*²¹ tornam impossível esquecer que você está olhando para uma pintura.

Assim, quando Marshall aborda um tema atual, como em *Sem título*, responder [*to field*]²² a essa abordagem é reagir [*to respond*] ao convite da pintura para dentro do espaço de pensamento alocado para o tema em questão. Isso é, em parte, o que faz a pintura e suas sugestões tão extraordinariamente difíceis de aceitar. Mas essas dificuldades são manifestas, descritíveis e, penso, vale a pena se preocupar com elas. *Sem título* convida à divergência por mais maneiras de pensar sobre o terror racial contemporâneo do que as expressões [*countenances*] do Vidas negras importam. As práticas de policiamento que abastecem a violência são minuciosamente visuais; as estratégias e táticas daqueles que estão perseguindo confrontos convencionais com o terror racial também são. Ambos dependem de uma distância – uma fantasia de distância absoluta e sustentável – de que os tiroteios e contra-ataques táticos, ambos, dramaticamente colapsem. Se o ciclo pode ser narrado como um ato à queima-roupa sobre o que alguém sabe à distância, então, um problema pivotal que *Sem título* (policial) vomita [*throw up*] é o problema da pausa, ou aquilo que Weil chamou de “o breve intervalo que é a reflexão” (p. 388). Como proceder a partir dessa pausa que *Sem título* solicita, dada a desconfortável incerteza de ambos?²³

A pintura [*painting*] olha sem julgamentos para um assunto [*subject*] que nós poderíamos achar difícil não julgar. Não é suficiente, no entanto, sugerir que o quadro [*picture*] olhe neutramente para a figura estereotipada de força e segurança masculinas; em si mesma, essa suposta neutralidade pode parecer um mau convidado no clima de hoje. Ao fazer o trabalho, Marshall levou os problemas adiante planejando um esquema compositivo que posiciona o nível do olhar do espectador a aproximadamente 122 centímetros em relação ao policial. Ao notar essa escala, os primeiros pensamentos de um espectador adulto podem levar a um Tamir Rice ou a Aiyana Stanley-Jones,²⁴ que, em suas respectivas idades de 12 e sete anos, poderiam estar aproximadamente naquela altura quando suas vidas foram tiradas.²⁵ O jogo de escadas de Marshall reconhece uma possibilidade diferentemente empática: ao nos oferecer uma imagem de um policial como ele aparece no olhar de uma criança, isto pode nos levar de volta ao ponto em nossa experiência privada quando a desconfiança reflexiva de tais pessoas ainda era impensável – quando poderíamos olhá-los de baixo para cima [*look up*],²⁶ por assim dizer, precisamente da maneira como *Sem título* nos convoca [*asks*] a fazer de novo, só que, agora, depois de todo esse tempo.

Com 152,4 x 152,4 centímetros, *Sem título* atrai [*draws*]²⁷ o espectador para uma proximidade extrema de seu assunto.

Esse casulo de proximidade pode crescer desconfortavelmente rápido, mas poucas distrações, minimamente consoladoras, permanecem.²⁸ O tratamento luxuoso de Marshall aos completos 914,4 centímetros quadrados da superfície com tinta acrílica produz uma imagem que se configura [*set up*] densamente enquanto está situada [*lying low*] contra o suporte de PVC.²⁹ Quando Marshall faz uma pintura como essa, ele planifica [*planes*]³⁰ a superfície conforme vai anulando o tipo de acúmulo de tinta que impediria o livre trânsito do olhar através e ao redor de toda a imagem. Por meio desse atravessamento, pode-se observar uma grande alegria no manuseio desse assunto incandescente [*white-hot*]; claramente, há muito prazer [*pleasure*]³¹ na feitura do trabalho. Isso ajuda o espectador a examinar [*view*] a pintura diagramaticamente, já que ela comprehende três zonas distintas de interação concentrada e intensa entre apenas poucas cores: azuis e amarelos para o céu, cinza e brancos para o carro do policial, pretos e azuis para a figura. Essa simplicidade de projeto [*plan*], ou, mais precisamente, sua quietude [*stillness*] integrada, aumenta progressivamente [*ratchets up*] o impacto de elementos mais constantemente vibrantes da imagem. A esse respeito, para mim, são exemplares a vida nas sombras e a superfície do carro branco, sua uniformidade cromática

estilhaçada pela figuração da luz refletida. É da percepção desses elementos que se pode compreender [*realize*] o quanto mais existe na situação além do que o olhar orientado para as superfícies [*surface-oriented looking*] pode assimilar por si só, mesmo se totalmente sintonizado com todos os incidentes que dão vida ao carro e à figura. Apesar da relativa franqueza do apelo visual da pintura, logo será necessária uma atenção profunda e sustentada para ver o que a faz funcionar.

Marshall trabalha duro com as complexidades de seu assunto [*subject*]: um policial negro em seu contexto [*setting*] profissional, presumidamente sua delegacia [*precint*],³² novamente, presumidamente uma comunidade negra que por muito tempo serviu como o cenário [*setting*] para as pinturas figurativas do artista. Ele é rápido em insistir que Sem título não é um retrato (apesar do formato tradicional e da pose), que seu contexto não é o presente (apesar da atualidade da imagem) e que a cena (*scene*) não é necessariamente Chicago, apesar de algumas poucas sugestões de que deva ser (a peculiar faixa quadriculada e o anteparo no boné do policial, a silhueta de sua insígnia e a bandeira incrustada em seu braço direito são todos marcas do Departamento da Polícia de Chicago). Com essas negações, Marshall não renuncia ao realismo

da pintura tanto quanto a direciona [*tip it*] para um outro registro. Ele modelou a cabeça do oficial, por exemplo, a partir de um Headliner, uma marca de estatuetas de plástico emborrachado que vagamente representam estrelas do esporte ou outras cujas cabeças superdimensionadas estão presas nos topo de corpos muito menores, de fato ridiculamente desproporcionais. Marshall adora essa mimese aguçada [*keen*]³³ das cabeças dos Headliners, dizendo, “Eu os uso pela forma, quando eu preciso saber como a luz atinge o queixo de alguém sorrindo ou fazendo careta”. Ou olhando impassivelmente, como é o caso presente. Marshall saiu da vida e de modelos fotográficos para esses brinquedos alguns anos atrás, em busca do que ele chamou sem ironia de “realismo” [*realness*]. Neste uso, realismo não apenas ilude como diverge, considerando a virada que torna seu tema (ostensivamente a natureza) acessível para um jogo reconstrutivo.³⁴ O aspecto central da seriedade da pintura tem sua origem em sua inter-relação entre o espírito do brinquedo e o exercício de pintar de maneira tecnicamente competente. Aqui, Marshall de novo:

Você tem apenas mais decisões, mais informações naquelas pequenas cabeças do que em todas as fotografias que você tira. Ela é realista por conta de seus espaços tridimensionais. De qualquer lado, qualquer ângulo, você pode

ter uma noção [*sense*] de como as formas jogam através da cabeça naquele ângulo. Uso essas cabeças onde há detalhes que... geram uma imagem mais convincente. Porque estou modelando [*shaping*] a presença dessa figura. Ela não tem que ser apenas satisfatória, mas também convincente.

Na verdade, Marshall também pintou o carro da polícia a partir de um modelo de brinquedo, uma réplica de um Police Interceptor, um carro – uma customização do Ford Crown Victoria sedan de luxo – antigamente usado pela cidade de Chicago, mas dispensado há mais de uma década. Aqui, novamente, Marshall trabalhou a partir do brinquedo não por falta de qualquer modelo em escala real dos Police Interceptors, mas porque ele gosta da maneira como suas cores pálidas e seu polimento plástico iludem, colorem e rebatem a luz disponível.

Então as complexidades mais trabalhadas pelo assunto de Marshall são outras que não aquelas que esperávamos: ele está mais interessado naquelas que aumentam a irrealidade da imagem e enfatizam sua qualidade de feitura [*madeness*] e invenção. O realismo esquisito de sua retórica sustenta completamente Sem título. Na pintura, uma realidade pictórica relacionada a mecanismos específicos de representação artística, ao mesmo tempo racional e técnica ao extremo, e profundamente identificada com os modos

de atuação [*play*], intersectam-se com a realidade sócio-histórica. O resultado é uma instabilidade radical e autêntica. De fato, ainda falta muito para desenvolver sobre essa imagem. Por dedução, o realismo em jogo é aquele da performance: Sem título (policial) não abrange referentes sociológicos, mas se dá inteiramente para a rendição de fatos sociais. O que aparece a princípio como um incidente pictórico ou construtivo, o tipo de coisa que poderíamos considerar marginal para o projeto da pintura, é de fato o que ela mais assiduamente tematiza. Alguém poderia colocar isso em outros termos e dizer que um termo pivotal do realismo em Sem título é uma tensão emergente e perseverante entre aquilo que queremos ver e aquilo que está efetivamente em exibição [*on display*] (ou seja, aquilo que o artista apresenta para nossa consideração). Ele está pintando *seu modo por meio dela* [*his way through it*].

A pintura é um turbilhão de frustrações pelas quais – mais que apesar de – ela atinge seu comentário não verbal e eloquente sobre os incômodos conflitos nos quais civis e policiais encontram-se agora. Ao assimilar a imagem de um policial a uma pintura, Marshall imagina [*figures*] esse tema em seus próprios termos. A lógica predominante de movimento é a *de Marshall* – em direção à polícia, em todo seu realismo. A indefinição de espaço e forma

em Sem título é ela mesma produtora de uma desorientação específica: somos rudemente deslocados do ponto distanciado e objetivamente vantajoso sobre tais figuras que estão tão na moda atualmente. Enquanto a pose e o lugar são encorpados com o momento, os termos de sua narrativa são completamente irrestritos. Marshall não nos diz como pensar. Mas nos convida [*asks*] a manter [*hold*] as ideias de “negro” e “policial” ao mesmo tempo e, mais ainda, a sustentar [*hold*] essa pose possivelmente excruciente.

A primeira vez que percebi isso foi ao tentar avaliar a espacialidade mais-estranha-que-estranha [*weirder-than-weirder*] da pintura. Marshall ajustou uma profundidade considerável pelo uso de uma perspectiva com um ponto de fuga para apenas depois ocultar [*conceal*] o espaço elaborado. Tal tratamento alinha a representação com o espaço real, embora não por meio de ilusão. Porque Marshall não o deixa indicado no trabalho final, esse espaço deve ser sentido, ou lembrado. Na cena, a modelagem de massas, empilhamentos de partes e sobreposição de objetos laboriosamente definidos sugerem um espaço muito mais extenso do que realmente vemos. Uma sucessão de fricções se desenvolve através das relações entre o capô do carro, o para-brisa e o *giroflex*; a figura, o carro e o céu; a cabeça e o poste de iluminação imediatamente à sua esquerda,

que cruza com a antena de rádio, quase tocando sua cabeça; e as pernas e o capô do carro. Outras decisões compositivas aumentam progressivamente [*ratchet up*] esse achatamento [de elementos], mais do que o aliviam. O carro atrás e abaixo do policial pressiona fortemente contra suas pernas. O para-brisa e o capô inclinados apenas aceleram essa sensação [*sense*], que pode ser corroborada na direita inferior, onde uma área de tinta acrílica azul marinho se agrupa no joelho esquerdo da figura, sugerindo um contato pesado, pelas costas, entre o corpo e a superfície. No entanto, é como se a figura que encontramos fosse pressionada contra o plano pictórico, prensada, se não um pouco esmagada, entre ele e a borda frontal do carro estacionado. De qualquer modo, uma atividade mais extensa na profundidade – uma atividade pelo movimento corporal – é negada a ele³⁵ A lógica do movimento no espaço que o governa é igual, mas também diferente, daquela do espaço que habitamos, onde cidadãos reais e policiais se misturam e cujos protocolos muitos de nós sabemos de cor e observamos com apreensão. Sem título representa um incidente desenhado a partir do mundo real, mas, novamente, seu realismo é de outro tipo. Marshall não nos oferece um imaginário como extensão do nosso, tanto quanto sua arte o faz. Desenhado tão próximo do observador quanto uma pintura

permitirá que ele vá, seu sujeito está sentado para nossa apreciação rente [*close*]³⁶ e considerada.

Uma sequência de desenhos preparatórios³⁷ para a perspectiva mostram o uso de Marshall de uma técnica tradicional: ele desenha o espaço fora do quadro [*frame*], pintado para determinar como o espaço vai funcionar dentro daquele enquadramento [*frame*]. O uso de tal técnica é especialmente importante quando uma imagem é recortada tão rente quanto em *Sem título*. As ortogonais perspectivas – as linhas apontando para o ponto de fuga do horizonte, marcadas no desenho 1 (Desenho sem título para *Sem título* (policial), c. 2015) por um ponto vermelho onde o eixo x intersecciona o y – geram a continuidade necessária para estabelecer planos confiáveis. Fazer o experimento registrado nesse desenho é ainda mais necessário para o fato de que o policial tem que parecer para nós como se estivesse sentado no capô do carro. A pose e o lugar são densos com [*are thick with*] o momento.

Os desenhos mostram Marshall ajustando a composição também em direção a fins similares. Originalmente, a conjuntura x/y é desenhada como o centro do que poderia ser uma cena muito mais ampla. Ao fazer o quadrado rente que se tornou, Marshall encurtou a pintura. Nas primeiras linhas, vemos um desenho

com as pernas completas, depois uma etapa com pinceladas mais pesadas que escurecem e cortam os joelhos. O segundo desenho mostra a decisão de Marshall de abandonar o formato mais largo e tornar a pintura final quadrada. Nas modificações do braço à esquerda, os desenhos contam uma história similar da concentração espacial. Marshall o movimentou três vezes no primeiro desenho; redesenhou-o cruzando o colo da figura no segundo desenho; e, no terceiro e último esboço, posiciona-o de maneira ambidestra [*akimbo*]³⁸ ao lado do bolso do seu quadril. Na pintura final, essa mão repousa no quadril posterior do policial. Desnecessário dizer que o comportamento aparentemente psicológico da figura muda em cada ajuste. Imagine quão diferente o resultado pintado apareceria para nós se esse braço cruzasse o capô do carro, onde o primeiro desenho o localiza. Na pintura, o rádio na roupa da figura nos diz que o oficial é destro (esse dispositivo deve ser localizado no lado oposto da mão dominante do policial). Com esse braço cruzando o capô – tão longe de sua arma secundária [*sidearm*] e de si mesmo –, o policial estaria essencialmente fora de serviço.

Mas eu alcancei a vigilância do policial pintado com uma precaução toda minha. Foi a inflexão preconceituosa dessa cautela que eu tinha em mente quando escolhi a epígrafe deste capítulo:

Na presença de um inimigo armado, que mão pode renunciar a suas armas? Acho que Sem título coloca a pergunta de Weil novamente, e também entendo o que torna difícil escutar atentamente ambas as versões. Voltarei a isso. Por enquanto, ainda há mais a perceber sobre a pintura de Marshall.

Ao seguir o desenvolvimento refletido nos desenhos, a pintura nos nega o alívio de uma condição em que suas partes poderiam se reunir de modo menos tenso [*tightly*]. Nem o contraste entre chão, fundo e o primeiro plano é particularmente preciso. O intervalo entre o primeiro plano e o fundo é completamente conectado pelas várias superfícies articuladas do carro, como se ficassem suspensas [*canceled*] diante de nossos olhos. A atenção para as rápidas marcas horizontais na barra de luz azul, as fragmentárias diagonais na janela e as amplas verticais descrevendo o centro do capô mostram isso claramente. Pode-se encontrar aqui uma atividade gráfica quase frenética, mas nenhum movimento na profundidade é tão livre quanto aqueles que associamos a outras imagens “realistas” sustentadas pelas leis da perspectiva. Aquilo que habitualmente permite um estilo de composição de algum modo mais aberto. Pela saliência precisa do carro e da figura – uma saliência dada por sua solidez volumosa, pesadamente trabalhada por pinceladas –,

um cenário extremamente estreito é criado para a ação. Efeitos de um espaço tridimensional são produzidos, mas Marshall enfatiza seus limites. O próprio esforço articulado da perspectiva para criar espaço é aqui contido pelas pinceladas intensamente orientadas pela superfície, pela paleta em grande parte sombria [*shadowy*]³⁹ e pelas linhas ilustrando as indicações contraditórias de luz. Os drapeados e a roupa compreendendo não menos do que cinco áreas de pinceladas abstratas envolvem a figura. Esses drapeados são enriquecidos por pregas e filetes, assim como por pinceladas que se revelam quase de modo impressionista nas luzes e sombras, influências sobre a cor da superfície e as maneiras como elas transfiguram a forma [*form and shape*]. Tudo isso intensifica a solidez das figuras, deslocando-as (o policial e o carro) de qualquer lugar conhecido ou contexto fora deste aqui (o lugar e o momento de ver). Não é o onde ou o quê, mas o *como* dessa figura, como um assunto da representação, que parece contar mais. E do que essa figura é uma representação se não do sujeito-histórico negro *e* da polícia *e* dos sistemas de privilégio *e* de representação que produzem relações desiguais entre uns e outros?

Vai se tornar óbvio que *Sem título* é uma imagem não do notório antagonismo entre essas forças, mas daquela condição

de simultaneidade, ou senso comum, cuja emergência frustra políticas opositivas como poucos outros fatos sociais são capazes. “Para mim”, Marshall diz,

sempre foi desafiador ter uma figura em uma pintura que continua abstrata... uma presença absoluta, mas também uma completa abstração ao mesmo tempo. [...] Em um certo ponto você se liberta do problema do assunto [*subject matter*] e deixa o tratamento tomar o curso que deve tomar. Você está... fazendo uma pintura, aí você diz “Como posso fazer uma pintura que faça todas as coisas que eu gostaria de ver uma pintura fazer?”

Marshall é eloquentemente consciente de que talvez ele não esteja nos dando o que buscamos, ou sentimos que precisamos, de Sem título. Porque ele desempenha [*performs*] seu trabalho cultural figurativa e abstratamente, mas sempre com a pintura [*paint*]⁴⁰, é a sua arte que devemos olhar para formular afirmações sobre os fatos sociais que informam o trabalho ou são encenados [*enacted*]⁴¹ por ele.

Sem título (policial) opera de acordo com uma lógica da representação pictórica que vejo antecipada em uma série de pinturas lindamente estranhas de chãos e réguas que Sylvia Plimack Mangold produziu em meados dos anos 1970. Ela explicou em uma palestra de 1978 que

Os trabalhos desse período eram como catálogos dessas diferentes realidades em pintura. Eu usei os objetos como eles funcionam [*perform*] na vida. Uma régua pintada poderia medir *coisas*, os azulejos pintados poderiam medir o espaço... Isso estava diagramando como a perspectiva de alguém determina a percepção.⁴²

Uma pintura como *Memória do meu pai* [*Memory of my Father*]⁴³ (1976) apresenta seus assuntos – uma extensão de linóleo sobre a qual está posicionada uma régua de metal –, que são ao mesmo tempo reais e planos, como se soltos, mas ainda energizados pelo pensamento de imagem de superfície que dominou a pintura do pós-guerra até que muitos artistas começaram a se sentir indiferentes à abstração e interessados em colocar o mundo como ele é de volta na pintura. Se a pintura restitui o espaço, e declara que a ilusão não é mais um segredo ou um flagelo, ela empenha [*engages*] seus dispositivos hesitadamente, buscando um compromisso entre a adesão disciplinar à bidimensionalidade e a identificação localizada corporalmente com a tridimensionalidade.

Não apenas o escorço radical, mas a obliquidade severa e a visão da planaridade por um ângulo são decisivas para muitas dessas pinturas, que se empenham na profundidade, mas proíbem estritamente o espaço em perspectiva [*runway*]. Dessa maneira,

a franqueza é assegurada para a imagem, e uma identificação mais completa, enquanto também uma objetividade [*objecthood*] sem sentimentalismo, para a pintura como tal. Uma pintura como *Memória do meu pai* pousa nos nossos pés e, no entanto, atravessa seu próprio plano para uma realidade mais completa. A visão fragmentária de Plimack Mangold de um fragmento escalonado de revestimento de chão e seu alinhamento para completar todo o campo de uma pintura reposiciona efetivamente o lugar e o significado da apresentação da pintora – não de dentro para fora da arte, mas do centro de uma imagem para as bordas de uma pintura. Com o trabalho representacional da pintura completo, seu trabalho de mundanidade começa, na borda longínqua da fronteira que ela atravessa ao se tornar um objeto de experiência subjetiva (assim como quando é tomada [*take up*]⁴⁴ pelo observador cujo espaço ela ocupa). Sua absolvição do ordinário apenas aprofunda a intimidade que um observador pode estabelecer com tais pinturas. Elas podem até estipular intimidade, dado que distintamente evitam *movimento* em profundidade, embora sua profundidade tenha sido meticulosamente indicada. Esse não é um espaço para se avançar [*move in*]. Com tudo empurrado para a frente, o ponto máximo de informação visual é aquele mais próximo de nós – quase, mas não

tão perto como o próprio chão no qual pisamos.⁴⁵ A fragmentação resultante é longe de ser conveniente para a prática da interpretação. O que é “cortado” não é o assunto [*subject matter*], mas a visão de uma extensão na qual poderíamos confiantemente situá-lo. Tal arte está pensando sobre o que permanece como uma parte mesmo em uma vista que se pode apreender completamente, um suposto todo.

Depois da proibição de que os pintores enquadrasssem [*framing*] o espaço, a *sociabilidade do espaço* como tal ficou tão evidente quanto sua facticidade. Digo, o aspecto do espaço que não pode ser concebido fora das ocorrências de encontro e colisão dentro dele: espaço como uma cena de relações parcialmente constituída em um jogo de aparências dentro do qual as pinturas, seus assuntos e espectadores todos desempenham papéis; espaço como um lugar onde pinturas, seus assuntos e espectadores estabelecem e modificam continuamente seus significados uns para os outros. A arte aqui não é mais um ocupante distante do espaço, mas um colaborador material para a construção simbólica do espaço na interação de diferentes escalas de relações de representação. Já somos velhos conhecidos de pinturas *sobre* maneiras de pintar [*picturing*]. Nesse sentido mais desenvolvido, a pintura teve uma nova intensidade de envolvimento com o que é – um envolvimento por vezes mais bem

indicado pelos meios representacionais do que pelos abstratos. Tal arte ambiciona ao mesmo tempo exemplificar o que simplesmente é e atrair uma atenção intensa e generosa para ela.

Como Plimack Mangold, a noção de Marshall de “realismo” pertence às suas pinturas e à sua feitura [*madeness*], não a alguma qualidade que poderíamos dizer que ele capta de seu assunto [*subject matter*], seja qual for. Sua pintura opera construindo imagens-tipo discerníveis – pessoas negras, um tipo de coisa que a mente já conhece – dentro de espaços simbolicamente disfuncionais, não apenas pelo modo como elas o ocupam, mas por sua própria estrutura figurativa [*figural*]. O espaço é reduzido para que todos os elementos fiquem na superfície. Por toda parte, vemos os golpes [*stroke*] do pincel do pintor se espalhando pelas bordas, mais longe, apontando para a linha de horizonte em direção à qual a perspectiva poderia correr. (O assunto até se afasta de seu ponto de fuga, cuja aparência não produz nenhuma abertura). Isso não é mais evidente em nenhum lugar que na forma do policial – seu realismo, novamente, exaurido pelos termos nos quais ele existe para Marshall. Com a capacidade compensatória do primeiro plano efetivamente cancelada, tais pinturas se tornam todas figuras, e as paredes nas quais elas estão penduradas, o fundo [*ground*]. Na estrutura

expandida assim estabelecida, outros processos representacionais, especificamente aqueles do espectador, já mediados e individuais, desempenham um papel não subordinado imediatamente ao do próprio Marshall.

O rosto, especialmente, é um palco para muitas – ao menos sete – reformulações de Marshall dos três pretos providos pelo fabricante de suas acrílicas. Fora desse âmbito, Marshall é capaz de desenvolver um preto mais complexo nas faces de seus sujeitos, e, realmente, quero dizer “mais” em relação ao Kerry James Marshall do que a maioria de nós conhece melhor. Com seu novo preto, Marshall está se afastando das faces mais sólidas, menos complexas que algum dia foram sua marca registrada. (Por anos, as faces foram quase silhuetas.) Esses rostos agora parecem para ele “um tipo de estilo decorativo... [eles] são realmente planos, [considerando que] resolvem [*figure out*] criar algum volume”, os novos pretos de Marshall “resultam ricos e complexos... sem ter que sacrificar a pretidão [*blackness*]⁴⁶”. Quando me contou que essa nova pele o permite “ser rico dentro do preto”, *riqueza* denotou as projeções, recessões, planos e as variações tonais correspondentes da cabeça de brinquedo na qual ele vê os signos vívidos das dimensões humanas. *Signos*. Ao mantê-los dessa forma, ao atrair o observador

para apreender as formas *antes* de reconhecer imagens, Marshall pode controlar, ou tentar controlar, a função significante de suas pinturas. Divorciada de uma função, sua figura é um meio em um processo de pintura [*picturing*] que desfruta [*enjoy*] da primazia representacional. A figura não retrata [*portray*]. Em vez disso, ela ajuda Marshall a contar a história de sua construção.

Outro dilema espacialmente confuso merece consideração. Às vezes, a figura está tão relacionada com sua situação que inferimos espaços não vistos.⁴⁷ Atrás e acima do policial, Marshall esculpe [*carves out*] um espaço radiante que nos conduz [*draw*] como o potente vazio [*emptiness*] de um noturno de [James] Whistler.⁴⁸ Em um longo envolvimento [*engagement*] com Sem título, um certo tipo de vista rememorada se desenvolve abaixo desse céu e se arrasta para dentro do fundo obstruído. Nessa imagem-memória, um espaço particularmente irreal encerra a figura, serve de pano de fundo [*backdrops him*]⁴⁹, o rodeia, modela a luz que dramatiza sua face, os plissados e dobras de seu uniforme, e forma a sombra entre e ao lado de suas pernas. Eu digo *particularmente* irreal porque: voe por qualquer cidade de tamanho médio depois de escurecer e, entre as primeiras impressões que você vai ter, estará a de seus parques municipais iluminados e estacionamentos maiores, cujos

aglomerados de postes de luz se configuram como volumes de bordas suaves no meio da paisagem noturna. Imediatamente antes de pousar, você os vê obliquamente e deste ponto de vista vantajoso pode escolher discretos postes de luz que chegam longe do céu escuro acima e formam volumes indefinidos, mas nítidos. Vistas pelo ar úmido e poluído, essas poças de luz acima do chão parecem integradas – translúcidas, coloridas pelas fontes de luz que as formam, nada planas, mas unificadas. No entanto, elas não têm essa mesma integridade volumétrica quando vistas de dentro, como a presente pintura nos obriga a fazer.

Poucos aspectos de *Sem título* parecem destacados do fundo como se sugerissem que há tal espaço atrás deles. Aqui, Marshall sugere uma profundidade mais extensiva do que o fundo comprimido e o plano intermediário tornam imaginável. Cinco postes de luz em formato de pescoço de ganso localizam o sujeito diretamente em um campo muito maior que esse. Os postes e partes do carro recedem como no espaço real. O leque [*array*]⁵⁰ de luz (ou, mais precisamente, o plano que ele ilumina) implica, mas não apresenta, a plataforma, restrita, mas definida, de relevos góticos e pinturas, nem mesmo aquela mais típica pintura figurativa do século XXI de Marshall. O interior fechado, quase carcerário,

do carro contrasta bruscamente com esse espaço aberto, tanto que ele passa a ser sentido como uma alegoria da nossa própria situação. Com isso, a proximidade estreita com a figura se torna mais desconcertante, se também mais explicável em sua função representacional.

O fundo é simplesmente a superfície sobre a qual a figura está assentada [*perched*] – ele não é *ele mesmo* representação.⁵¹ Como tal, não perde apenas em presença, mas também em valor simbólico. É genuinamente neutro: chão, horizonte e céu em seus aspectos mais gerais. Isso não é uma pessoa em um lugar específico, mas um *tipo* de pessoa em uma suspensão meditativa – ao mesmo tempo relacionada e externa a um certo esquema representacional pronto [*readymade*]. Ele está assentado entre ser e imagem. Nisso, podemos compreender o caráter conceitual do mundo espacial dessa figura, que ocupa um ponto em uma matriz ampla, um ponto de descanso de total singularidade em uma paisagem moral. As únicas coisas que mantêm suas sutilezas capciosas [*quiddity*] são os postes de luz, a grade inconfundível em formato de favo de mel do Police Interceptor e algumas características do uniforme. Para tudo mais na pintura – incluindo a figura toda importante – Marshall dedica o tipo de atenção peculiar a um pintor menos

interessado em imitar do que em abstrair. O gestual cativante, o caráter desafiador do espaço das passagens restantes da pintura – como o que acontece *justamente aqui*; a orientação obstinada pela superfície de boa parte da pintura; a sugestão de um local estranho –, tudo isso recomenda uma absoluta separação entre as evocações da imagem e das realidades do objeto que Marshall arranjou para a sua apresentação como pintura. Sua ambição descritiva e as dificuldades de desenho [*design*] não fazem de *Sem título* um comentário mais ou menos equivocado sobre a polícia e o policiamento; o que a pintura parece produzir [*to effect*] é a expressão do desejo que o espectador poderia ele mesmo atuar nessa separação, ou fazer o que quer que fosse preciso para permitir à figura ser singular a sua própria maneira – que ela pode aceder para a reinvindicação do trabalho e garantir ao policial seu isolamento [*solitude*] como um corpo no espaço. A paisagem midiática contemporânea está cheia de imagens de policiais em estoque. Esta não é uma daquelas.

O estoque de imagens é análogo ao “homem de força” de Weil, sobre quem a filósofa pensou em seu clássico ensaio “A Ilíada”, escrito na guerra em 1939. O homem da força de Weil é perfeitamente resistente ao fato de que, em cenas de conflito, “os fortes nunca são totalmente fortes, nem os fracos totalmente

fracos, devido a um certo bloqueio de pensamento, nenhum está atento a isso. Eles têm em comum a recusa em acreditar que pertencem ambos à mesma espécie: o fraco não vê a relação entre ele e o forte, e vice-versa”⁵². De fato, quando Weil caracteriza o homem de força, ela não distingue entre o forte e o fraco. Ela escreve: “O homem que possui a força parece andar através de um elemento não resistente; na substância humana que o cerca, nada tem o poder de interpor, entre o impulso e a ação, esse pequeno intervalo que é uma reflexão. Onde não há espaço para reflexão, também não há nenhum para justiça ou prudência”⁵³.

Marshall, penso, percebe *[figures]* que aquele cru homem da força não pode outra coisa se não estar presente na ideia de sua própria aniquilação. Ao menos não parece difícil para Marshall imaginar como poderia ser de outra forma para um policial negro vivendo e trabalhando neste momento. Esses caras têm que ser os *dois*. A existência dessa figura, de qualquer modo, é impensável fora de sua simultaneidade, que nós vemos efetivada em tantas dimensões da pintura. Indicações de luz e efeitos luminosos inundam o quadro, afetando nossa percepção de todo o seu conteúdo manifesto. Principalmente, eles tomam a forma de *reflexões* *[reflections]* que deslocalizam a cor, fraturam a forma e

escamoteiam significantes, tornando as presenças inespecíficas. Mas Marshall limita as funções pictóricas da luz para potencializar a abstração, fornecendo a matéria-prima linear, cromática e as texturas necessárias para produzir a superfície estreita e excludente onde encontramos o sujeito confinado e reduzido.⁵⁴ É por esses engajamentos menos explícitos com o evento e pelo conceito de reflexão [*reflection*] que Sem título faz do policial uma figura para o tipo de pensamento que reconhece a realidade da aflição, que reconhece o vínculo humano irredutível entre assaltante e vítima. Ouça Weil novamente: “Reconhecer a realidade da aflição significa dizer a si mesmo: ‘Eu posso perder a qualquer momento, pelo jogo das circunstâncias sobre as quais eu não tenho nenhum controle, qualquer coisa que possuo, incluindo aquelas que são tão intimamente minhas que as considero como sendo eu mesma... A qualquer momento o que eu sou poderia ser anulado... Estar atenta a isso em profundidade da alma de alguém é experimentar o não ser”⁵⁵. Na leitura que ofereço, Sem título apresenta assaltante e vítima numa identificação indissolúvel, tal que não podemos dizer onde um acaba e o outro começa.

Se isso complica a lógica do “Parem de nos matar”, é por articular [*draw together*] as partes que se mantêm afastadas nessa

imagem gráfica de oposição. A marca registrada de demanda do movimento implica um olhar genuinamente desesperado para fora do que poderia fazer os sofrimentos mais suportáveis, mas implica uma força própria, especificamente em sua tendência a assimilar toda instância do outro em um único adversário massivo.⁵⁶ Esse é o sentido com o qual tenho a intenção de significar minha epígrafe, novamente de Weil: “Na presença de um inimigo armado, que mão pode renunciar a suas armas?” Algumas das nossas respostas mais confiáveis para os claros abusos de poder ampliam o poder ao invés de diminuí-lo. É por essa razão que acho Sem título apropriado para muito do que está em questão na nossa paisagem moral atualmente, mais do que o incomum [*offbeat*] caso de um policial negro.

Tenho observado a desorientação [*bewilderment*] complexa do espaço da pintura como uma fonte de valor precisamente porque a atualidade [*hereness*] da figura em Sem título reflete pouco a existência [*thereness*] da polícia no imaginário dos dias presentes, especialmente no contexto do *slogan* ao qual me referi. Não sei você, mas eu trabalho arduamente para manter essa distância; para manter a certeza [*I hew very closely to the view that*] de que estou mais bem protegido e servido ao mantê-los *lá longe*. Mas um período de tempo gasto com Sem título teve um efeito

mordaz na estrutura mental na qual o faço. Esse policial bem aqui, povoando minha visão do campo, fazendo o espaço difícil de compreender, e ainda assim oferecendo muito mais para inspecionar e saborear do que eu, a princípio, achei difícil de recusar a ver [*turn away*]⁵⁷.

O desconforto da situação com o policial de Marshall tem origem, para mim, na associação do tema [*subject*] com o conceito e o fato da força. A polícia é força, assim como isso é pintura. Mesmo em tal absoluta presença, ambos se mantêm objetos. A convicção de que eles devem se manter assim é, para mim, a mesma moralidade que a pintura põe em questão. *Na presença de um inimigo armado, que mão pode renunciar a suas armas?* Todos sabemos quão fácil é armar a convicção moral, especialmente em nome da autodefesa.

Fui imediatamente chamado pelo ensaio de Weil depois de perceber que Sem título não é a afronta [*takedown*] que eu, instintivamente, queria que fosse. Do poder da força em fazer do soldado, assim como do escravizado, um objeto, Weil escreve:

ambos, pelo toque da força, experienciam seus efeitos inevitáveis: eles se tornam surdos e burros. Tal é a natureza da força. Seu poder de converter um homem em uma coisa é duplo, e sua aplicação tem dois gumes. No mesmo nível, ainda que de maneira diferente, aqueles que a usam e aqueles que a sofrem são tornados pedra.⁵⁸

“De qualquer maneira que seja causada”, ela escreve, “essa qualidade petrificante da força, sempre de duplo sentido, é essencial à sua natureza; e a alma que entrou nessa província da força não vai escapar a isso, exceto por um milagre”.⁵⁹

Ver nessa imagem ambos o conquistador e o conquistado (e, penso, os afetos próprios a cada um deles) é ver o trabalho de um pintor que escolhe uma visualidade a partir da qual nenhum sujeito ou conceito pré-formulado, nenhuma posição política pronta [*readymade*], pode nos distrair. Se o arrebatamento [*rapture*] está no ato de reconhecimento, então Marshall oferece algo mais para se ter prazer [*pleasure in*]. O que está aqui para se refletir diretamente e, de fato, compreender, é uma pintura: uma pintura cuja criação conta com o aprendizado de Marshall na observação analítica de condições artificiais – apenas, agora, para direcionar a urgência presente, associada com as condições que são, quase de modo cegante, reais. Aqui, assim, outro aspecto do “realismo” emerge como... algo como... a coragem de ser prosaico, justamente quando a concisão poética poderia parecer uma resposta mais adequada. (O que é prosaico para mim é a evitação [*avoidance*] da pintura de embelezamento em favor das questões de fato [*matter-of-factness*] – a cenografia sóbria, o trabalho material, mas não descriptivo das pinceladas etc.).

Isso é, é claro, uma maneira perfeitamente válida, mesmo que por enquanto seja uma forma convencional de mostrar o quanto alguém tem a dizer. Mas apenas agora, no que é chamado a América Negra... não tanto! Nosso artista chefe-executivo retratou o que pode ser o tema mais atual do dia, mas ele colocou questões de pose na frente de demandas mais éticas ou de questões mais insistentes de posicionamento. Em si mesmo, esse é um movimento forte. E é tornado apenas mais forte por tomar seu lugar em um clima onde o posicionamento é primordial, em um momento no qual muitos sentem uma necessidade ardente de conceituações satisfatórias e narrativas consoladoras, especialmente de figuras como Marshall.

Mas o que pode parecer *[feel]* como o paradoxo de Sem título não o é. Isso é uma pintura. Suas qualidades enquanto uma pintura, uma tão abstrata quanto real, confundem os sentidos do papel e do lugar de seu tema *[subject]*: seu local, sua identidade dúbia. Ele é um de nós ou um deles? Sua função simbólica ou representacional se mantém completamente ambígua. Eventualmente, a atenção se reverte para a humanidade central da situação visualizada. O que está para ser refletido e compreendido é o problema da presença de outro ser vivo – um que existe não para significar,

mas para ser visto. Na verdade, esse é o problema que retratos “efetivos” buscam trazer à tona: um momento da existência como tal, congelado, como nós às vezes dizemos, mas de algum modo não convertido em uma imagem ou um signo de algum entendimento mais geral. Muitas pautas modernistas da tradicional efetividade do retrato [*portraiture*] têm em comum justamente tal dessimbolização do humano.

A plasticidade inesperada dessa relação essencialmente privada, cheia como é de enigmas espaciais e narrativos, corre diagonalmente à maioria dos retratos sobre a crise da relação entre civis e forças da lei na qual nos encontramos atualmente. Dentro dessa solitude, esses retratos são extremamente difíceis de se recuperar. Encontram-se causas para imaginar, mais do que sabidamente assumir, o que realmente ocorre nessa conjunção. Esse convite para revisar o conhecimento recebido é difícil. Para mim, essa dificuldade é salutar. Há sempre e por toda parte o perigo de cair em uma das muitas opiniões públicas, com toda sua confiança sem esperança. Mas é difícil fazê-lo a partir daqui mesmo.

A articulação de Marshall é certamente distintiva no contexto do que parece, agora mesmo, um tabu predominante em um discurso frio [*dispassionate*] sobre a polícia e o policiamento. Sem moralizar,

Sem título (policial) nos convida a um só tempo a olhar e sentir outras urgências humanas que podem se tornar visíveis quando se diminui a força dos próprios pensamentos e visão, mesmo sobre uma questão que nos afeta e machuca direta e profundamente. Aqui, Marshall restringe sua fluência ao domínio da expressão visual. O esforço fundamental, parece, foi o de produzir uma presença. Para ter certeza, a presença produzida reduz a velocidade de nossas operações perceptivas para quase um rastreamento [*to a near crawl*]⁶⁰. Para resolvê-la, tem-se que prestar atenção ao que vagamente pode ser detectado. Tem-se que, de algum modo, registrar o que é irredutível sobre a formalização [*shaping*] de elementos materiais e espaciais, do pensamento e do sentimento sobre essa coisa, bem aqui. Nessa cena, tem-se que repensar para apreender.⁶¹

NOTAS

1 Além do texto, ver as palestras “The King’s Two Bodies”, disponível em <https://www.deappel.nl/en/archive/events/1023-the-king-s-two-bodies-by-darby-english> (acesso em 18 jul. 2022) e “Dr. Allen Root Contemporary Art Distinguished Lectureship | The Total Functioning Mass of the Moment”, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=VZS1AP9-ADo>. (acesso em 18 jul. 2023), nas quais o autor trata do mesmo tema, com sutis variações de argumentos. [N.T.]

2 O autor alterna menções à obra com e sem o subtítulo entre parênteses, enfatizando ou atenuando o papel pré-determinado da polícia. [N.T.]

3 No original em francês, a frase aparece como uma afirmação com alguma divergência: “Les bras ne peuvent pas cesser de tenir et de manier les armes en présence d'un ennemi armé”. [N.T.]

4 Simone Weil, “The Iliad, or the Poem of Foce”, 1939. Tradução para o inglês em Weil (1986b). A compilação de Miles reúne a tradução de Marty Carthy do ensaio de Weil, primeiro publicado sob o pseudônimo Emile Noves, como “L’Iliade ou el poème de la force”, no *Cahiers du Sud* 230 (dez. 1940-jan. 1941). A epígrafe desse capítulo é da mesma fonte (cf. Weil, 1940, p. 181-182); o restante dessa passagem crucial diz: “A mente tem que buscar uma saída, mas a mente perdeu toda sua capacidade de olhar para fora. Está completamente absorvida em fazer ela mesma violência. Sempre na vida humana... sofrimentos intoleráveis continuam, como se fossem, pela força de sua gravidade específica... realmente, eles continuam porque eles o privaram [*extricate him*] de seus recursos” [N.A.]

Em Bosi (cf. Weil, 2008, p. 395): “o espírito deveria trabalhar para encontrar uma saída; perdeu toda capacidade de trabalhar seja o que for para alcançá-lo. Está inteiramente ocupado em forçar-se a si próprio. Sempre, entre os homens, as desgraças intoleráveis - servidão ou guerra - duram por seu próprio peso, e vistos de fora parecem fáceis de aguentar, duram porque esgotam os recursos necessários para que se saia delas”.

No original (Weil, 1940, p. 24): “l'esprit devrait combiner pour trouver une issue; il a perdu toute capacité de rien combiner à cet effet. Il est occupé tout entier à se faire violence. Toujours parmi les hommes, qu'il s'agisse de servitude ou de guerre, les malheurs intolérables durent par leur propre poids et semblent ainsi du dehors faciles à porter; ils durent parce qu'ils ôtent les ressources nécessaires pour en sortir.” [N.T.]

- 5** Expressão que remete a uma linguagem militarizada. [N.T.]
- 6** Um trecho da própria Weil pode ser esclarecedor dos sentidos que a palavra “força” adquire ao longo do texto de English: “A noção de força se tornou familiar por toda a parte em que o helenismo penetrou [...], mas o ocidente a perdeu e nem tem mais, em nenhuma de suas línguas, uma palavra para significá-la; as ideias de limite, de medida, de equilíbrio que deveriam determinar a conduta da vida, só têm um emprego servil na técnica. Só diante da matéria somos geômetras; os gregos foram primeiramente geômetras no aprendizado da virtude.” (Weil, 2008, p. 389). [N.T.]
- 7** Para uma investigação relevante sobre os temas de vigilância e contravigilância, ver Brown (2015). [N.A.]
- 8** Notar a ambivalência do termo utilizado pelo autor: “*to cast*” tem tanto um sentido de projeção, escolha, moldagem, seleção de elenco, parir, lançar, quanto atirar, em múltiplas associações polissêmicas e centrífugas sobre o tema tratado. [N.T.]
- 9** Enquanto “*reflexion*” tem um sentido fisiológico ou mecânico, “*reflection*” já tem o valor agregado da meditação e do pensamento. [N.T.]
- 10** Conversa com o autor, novembro de 2015. [N.A.]
- 11** Se há casos recentes de revoltas e massacres nessas três cidades estadunidenses, em geral ligados à violência racial, especialmente um tipo de violência causada pela polícia e justificada pela lei, pelo menos desde o final do século XIX elas são palco de tais situações. [N.T.]
- 12** Marshall em conversa com o autor. [N.A.]
- 13** Matéria, problema, questão, assunto. Novamente, sentidos diversos, mas associados à discussão central do texto. [N.T.]
- 14** Aqui, novamente, English extrai uma ambiguidade da palavra “*picture*”, referindo-se tanto à imagem do artista quanto aos seus produtos, já que a palavra também significa retrato, pintura, foto, quadro, fotografia, entre outras ligadas ao universo da imagem, em especial tratando-se do trabalho analisado, que, simultaneamente, reitera e desconstrói o gênero “retrato” ou mesmo as relações entre figuração e abstração. [N.T.]

15 Expressão de cunho informal, o que demonstra a alternância de pontos de vista e registros pelos quais o autor trafega: de depoimentos íntimos e pessoais a análises formais, de citações analisadas com rigor a momentos de descontração e proximidade com o objeto, com o artista e com o leitor. [N.T.]

16 “*Sense*” indica sensação, acepção, senso, percepção, concepção ou sentido. De todo modo, trata-se, novamente, de uma noção de percepção da realidade já mediada, elaborada e refletida. [N.T.]

17 Esta formulação pode evocar o leitor de Joan Didion, “On Self-Respect”, que primeiro apareceu na *Vogue* em agosto de 1961 e foi reimpresso em Didion (2006). [N.A.]

18 Para uma análise perceptiva que reconheça o papel decisivo que o modernismo visual desempenha na prática de Kerry James Marshall, ver Mercer (2010), Enwezor (2014) e Molesworth (1998). [N.A.]

19 Além de um certo sentido de mundialização, “*worldly*” também atribui uma noção de secularização, materialidade e conhecimento do mundo, implicando a visão restrita do modernismo *mainstream* até então. Mundano também se remete à superficialidade, a certa falta de comedimento ou “moralidade”. [N.T.]

20 Definição, cenário, contexto, moldura, fixação, ajustamento, engaste, armação, endurecimento. [N.T.]

21 Algo de gosto exagerado e irônico. Além de desafiar critérios usados pelos modernistas estadunidenses, como pureza e seriedade, o uso do termo conecta-se a um outro debate subjacente à análise de English: as performances de gênero que são afirmadas e desconstruídas pela obra. Ver Sontag (1964). [N.T.]

22 Usado como verbo, “*to field*” tem um sentido informal de resposta imediata. [N.T.]

23 Agradeço a Mark Reinhardt a intervenção em que articulou sobre essa questão. [N.A.]

24 Ambas as crianças foram alvo de assassinato policial em meados dos anos 2010. [N.T.]

- 25** Agradeço a um leitor anônimo da Yale University Press que colocou essa perspectiva física e analítica: “O que a leitura de uma criança que está diante dessa imagem nos permitiria ver? Como contabilizar essa localização?” [N.A.]
- 26** Também há o sentido de procura nesta expressão. [N.T.]
- 27** Como em tantos termos usados ao longo do texto, English sintetiza em uma mesma expressão o sentido de condução do olhar e de *desenho*, em uma reflexão sobre a dimensão política e intersubjetiva da produção e circulação da própria imagem. [N.T.]
- 28** A expressão “casulo de proximidade” é de Norman Bryson. Ver Bryson (2008, p. 88). [N.A.]
- 29** Marshall adaptou esses suportes não convencionais por volta de 2005 porque, sendo muito mais leves que acrílico ou fibra de vidro, que ele usou anteriormente, são muito mais fáceis de manipular no ateliê. Correspondência com o artista, 20 jan. 2016. Com exceção de outras fontes identificadas, todas as citações de Marshall derivam dessa fonte. [N.A.]
- 30** Como substantivo, “*plane*” também pode indicar “plano”, enquanto projeto. [N.T.]
- 31** Diferentemente de “*enjoyment*” ou “*delight*”, “*pleasure*” também tem fortes conotações sexuais. [N.T.]
- 32** Também pode ser traduzido como contexto, recinto, arredor, circuito. [N.T.]
- 33** Aguda, vivaz, forte, ansiosa. [N.T.]
- 34** Ao ouvir o uso de Marshall [da expressão “realismo” (*realness*)], inevitavelmente pensa-se no realismo no *vogue*, o fenômeno gay de *ballroom*. Provavelmente não existe nenhuma conexão entre esses usos, mas não se pode, senão especular se, e como, Marshall poderia estar pensando sobre isso. Com certeza há um eco da convicção de que, pelo artifício – no *vogue*, quando pessoas gays e trans imitam mulheres, para Marshall, pela cópia de um brinquedo –, você acaba com alguma coisa mais completamente real. Agradeço a David Frankel que me trouxe à tona essa especulação. [N.A.]
- 35** Ver Schapiro (1977, p. 178). [N.A.]

36 Em uma série de momentos ao longo do texto, English repete intencionalmente os mesmos termos, enfatizando seus diferentes sentidos e pesos em cada contexto. No caso, ele mantém o sentido de proximidade, mas adiciona o sentido de rigor, cuidado e exatidão que “*close*” também pode sugerir. [N.T.]

37 Desenhos disponíveis em: <https://www.moma.org/collection/works/289762>; <https://www.moma.org/collection/works/289763>; <https://www.moma.org/collection/works/289764>; <https://www.moma.org/collection/works/289765>. Acesso em: 21 jul. 2023 [N.T.]

38 O termo refere-se especificamente à manipulação ambidesta de armas de fogo ao mesmo tempo, uma habilidade recorrente no imaginário pop da cultura norte-americana. [N.T.]

39 Também há o sentido de irreal neste termo. [N.T.]

40 Que este termo se refira a pintura, quadro ou mais imediatamente à tinta só reforça o trânsito entre literalidade e múltiplas associações, figuração e abstração discutidas no parágrafo. [N.T.]

41 O verbo “*enact*” é associado mais recorrentemente à ideia de encenação, enquanto o adjetivo “*enacted*” traz mais claramente a definição de efetuado, promulgado ou promovido. [N.T.]

42 Citado em Harris (2016, ênfase minha). [N.A.]

43 Pintura disponível em: <https://www.artic.edu/artworks/199002/in-memory-of-my-father>. Acesso em 17 ago. 2023 [N.T.]

44 Assumir, retomar, ocupar. [N.T.]

45 Algo mais ativa esse tipo de pintura [*picture*], algo cuja descrição pode começar por alguém imaginando o poder de citação [*excretion*] e modificação que um tipo particular de atenção intensa e generosa transmite sobre o objeto. [N.A.]

46 Há um intenso debate sobre as possíveis traduções de “*blackness*” para o português: enquanto “pretidão” e “pretitude” são pouco corriqueiras, deixam mais explícita a relação simultânea entre o debate sobre cor e um grupo social, diferentemente de “negritude”, que carrega expectativas culturais e comportamentais, das quais o autor parece justamente fugir. Ver Silva (2019). [N.T.]

47 Ver Schapiro (1977, p. 75). [N.A.]

48 Ver Steinberg (1972b, p. 280). [N.A.]

49 Essa construção confere um sentido ativo ao fundo da pintura pela transformação do substantivo em verbo, em uma sintaxe que não se pode reproduzir em português. [N.T.]

50 Variedade, diversidade, série. Todas seriam possibilidades, que, no entanto, não evidenciam a forma pintada desses raios luminosos como a palavra “leque”. [N.T.]

51 Ver Schapiro (1977, p. 177). [N.A.]

52 No texto de Alfredo Bosi (cf. Weil, 2008, p. 388), esta passagem é traduzida de maneira mais sintética, a saber: “o forte nunca é totalmente forte, nem o fraco totalmente fraco, mas ambos o ignoram. Eles não se julgam da mesma espécie; nem o fraco se considera semelhante ao forte, nem é olhado como tal”. Do mesmo modo, na passagem a seguir, Bosi (*ibidem*) encontra solução mais sintética que Darby para a tradução do excerto de Weil: Quem possui a força, anda num meio não resistente, sem que nada, na matéria humana em seu redor, seja de natureza a suscitar, entre o impulso inicial e o ato, esse breve intervalo onde se abriga o pensamento. Onde o pensamento não tiver lugar, nem a justiça nem a prudência o terão”.

No original de Weil (1940, p. 15): “Le fort n'est jamais absolument fort, ni le faible absolument faible, mais l'un et l'autre l'ignorent. Ils ne se croient pas de la même espèce; ni le faible ne se regarde comme le semblable du fort, ni il n'est regardé comme tel. [...] Celui qui possède la force marche dans un milieu non résistant, sans que rien, dans la matière humaine autour de lui, soit de nature à susciter entre l'élan et l'acte ce bref intervalle où se loge la pensée. Où la pensée n'a pas de place, la justice ni la prudence n'en ont”. [N.T.]

53 Weil (1986b, p. 173). [N.A.]

Em Bosi (cf. Weil, 2008, p. 388): “Quem possui a força anda num meio não resistente, sem que nada, na matéria humana em seu redor, seja de natureza a suscitar, entre o impulso inicial e o ato, esse breve intervalo onde se abriga o pensamento. Onde o pensamento não tiver lugar, nem a justiça nem a prudência o terão”.

No original (Weil, 1940 p. 15): “Celui qui possède la force marche dans un milieu non résistant, sans que rien, dans la matière humaine autour de lui, soit de nature à susciter entre l'élan et

l'acte ce bref intervalle où se loge la pensée. Où la pensée n'a pas de place, la justice ni la prudence n'en ont". [N.T.]

54 Ver Steinberg (1972b, p. 209). [N.A.]

55 Weil (1986a). [N.A.] Outras possíveis traduções para o português não foram localizadas. [N.T.]

56 Weil (1986b, p. 182). [N.A.]

57 Nessa conexão, lembro-me da negociação justamente legendária de Steinberg (1972a, p. 54) com [a obra] *Target with Four Faces* de Jasper Johns: "À distância, podemos ver o corpo de um homem, uma cabeça, até um perfil. Mas, assim que reconhecemos uma coisa como um rosto, ela não é mais um objeto, e sim um polo em uma situação de consciência recíproca; ela tem, como o nosso próprio rosto, uma presença absoluta, um 'aqui'". [N.A.] Tradução para o português por Célia Euvaldo (cf. Steinberg, 2008, p. 33). [N.T.]

58 Weil (1986b, p. 184). Para Weil, conflito escalado é "simplesmente a arte de produzir tais transformações [na] alma do guerreiro". [N.A.]

Em Bosi (cf. Weil, 2008, p. 398): "um e outro, em contato com a força, sofrem a consequência infalível, que é a de converter os que são tocados por ela em mudos ou surdos. Tal é a natureza da força. O poder que ela possui de transformar os homens em coisas é duplo, e se exerce no sentido de ambos os lados; petrifica diferentemente, mas igualmente, as almas dos que a sofrem e dos que a manejam".

No original: "L'un et l'autre, au contact de la force, en subissent l'effet infaillible, qui est de rendre ceux qu'elle touche ou muets ou sourds. / Telle est la nature de la force. Le pouvoir qu'elle possède de transformer les hommes en choses est double et s'exerce de deux côtés; elle pétrifie différemment, mais également, les âmes de ceux qui la subissent et de ceux qui la manient" (Weil, 1940, p. 27). [N.T.]

59 Weil (1986b, p. 185). [N.A.]

Em Bosi (cf. Weil, 2008, p. 399): "esta dupla propriedade de petrificação é essencial à força e uma alma colocada em contato com a força só lhe escapa por uma espécie de milagre".

No original: "Quoi qu'il en soit, cette double propriété de pétrification est essentielle à la force, et une âme placée au contact de la force n'y échappe que par une espèce de miracle". (Weil, 1940, p. 28) [N.T.]

60 No livro *How to See a Work of Art in Total Darkness?*, English (2007) analisa as obras em performance nas quais o artista William Pope L. rasteja ou engatinha pela cidade a partir do conceito de "despossessão". Que ele finalize o texto discutindo a percepção da pintura de Marshall usando os mesmos termos que usa para falar de Pope L. indica que se trata de um conjunto de assuntos importante para o debate racial na arte, como a possibilidade de indeterminação dessas obras e agentes e sua crítica implícita a um certo conceito de humanidade. [N.T.]

61 Ver Attridge (2004, p. 130). [N.A.]

REFERÊNCIAS

ATTRIDGE, Derek. **The Singularity of Literature**. Nova York: Routledge, 2004.

BROWN, Simone. **Dark Matters**: On Blackness and Surveillance. Durham: Duke University Press, 2015.

BRYSON, Norman. Rhopography. [1980]. In **Looking at the Overlooked**: Four Essays on Still Life Painting. Londres: Reaktion, 2008.

DIDION, Joan. On Self-Respect. In **Didion**: Collected Works. Nova York: Norton, 2006, p. 215-218.

ENGLISH, Darby. **How to See a Work of Art in Total Darkness?**. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2007.

ENGLISH, Darby. **1971**: A Year in the Life of Color. Chicago: University of Chicago Press, 2016.

ENGLISH, Darby. **To Describe a Life**: Notes from the Intersection of Art and Race Terror. Londres: Yale University Press, 2019.

ENWEZOR, Okwui. Modernity and Its Discontents. In em HAQ, Nav (ed.). **Kerry James Marshall**: Painter and Other Stuff. Antuérpia, Ludion: 2014, p. 167-177.

HARRIS, Susan. Sylvia Plimack Mangold: Of and By Paint. In **Sylvia Plimack Mangold**: Floors and Rulers, 1967-76. Nova York: Craig Starr Gallery, 2016.

MERCER, Kobena. Kerry James Marshall: The Painter of Afro-Modern Life. **Afterall**, n. 24, verão 2010, p. 81-88.

MOLESWORTH, Helen. Project America: Kerry James Marshall. **Frieze**, n. 40, maio 1998, p. 72-75.

SCHAPIRO, Meyer. The Romanesque Sculpture of Mosaic I. In **Romanesque Art**. Nova York: Braziller, 1977, p. 75-177.

SILVA, Denise Ferreira da. Luz Negra – a crítica anticolonial e racial do capitalismo global. Curso realizado no Centro Universitário Maria Antonia da Universidade de São Paulo, em São Paulo, em dez. 2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=-47X_7XJnOU. Acesso em: 5 dez. 2020.

SONTAG, Susan. Notas sobre o *camp*. Disponível em: https://perspectivasqueeremdebate.files.wordpress.com/2014/06/susan-sontag_notas-sobre-camp.pdf. Acesso: 23 abr. 2023

STEINBERG, Leo. Contemporary Art and the Plight of Its Public [1962]. In **Other Criteria: Confrontations with Twentieth-century Art**. Nova York e Oxford: Oxford University Press, 1972a, p. 3-16.

STEINBERG, Leo. Fritz Glarner and Philip Guston at the Modern. [1956]. In **Other Criteria: Confrontations with Twentieth-century Art**. Nova York e Oxford: Oxford University Press, 1972b, p. 277-285.

STEINBERG, Leo. Arte contemporânea e a situação de seu público. In **Outros Critérios: confrontos com a arte do século XX** / Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2008, p. 33-34.

WEIL, Simone. L'Iliade ou el poème de la force. **Cahiers du Sud**, n. 230, Marselha, dez. 1940-jan. 1941, p. 15-28.

WEIL, Simone. Human Personality. In MILES, Siân. **Simone Weil: An Anthology**. Nova York: Grove Press, 1986a, p. 49-78.

WEIL, Simone. The Iliad, or the Poem of Foce. In MILES, Siân. **Simone Weil: An Anthology**. Nova York: Grove Press, 1986b, p. 162-195.

WEIL, Simone. A Ilíada ou o poema da força. In BOSI, Ecléa. **Simone Weil: A condição operária e outros estudos sobre a opressão** / Trad. Alfredo Bosi. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2008. p. 388-399.

■ SOBRE OS TRADUTORES

Leandro Muniz atua como artista e curador. Mestrando em história, crítica e teoria da arte pela ECA-USP, é formado em artes visuais pela mesma instituição. Em 2022, apresentou a individual ‘Domingo’, na Casa de Cultura do Parque, em São Paulo. Foi curador das mostras “Sala de vídeo: Aline Motta” (MASP, 2022), “migalhas” (Galeria O Quarto, 2019), ‘Disfarce’ (Oficina Cultural Oswald de Andrade, 2017), entre outras.

Liliane Benetti é professora doutora na área de História, Teoria e Crítica de Arte do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da ECA-USP.

Artigo recebido em
18 de julho de 2023 e aceito em
23 de agosto de 2023.

LISTA DE DEFESAS

MESTRADO

Título: "Terra incógnita: o espaço da subjetivação"
Aluno: Marcos do Nascimento Saad
Orientador: Ana Maria da Silva Araujo Tavares
Data da Defesa: 31/07/2023

DOUTORADO

Título: "Da casa para a cidade, da cidade para a casa"
Aluno: Pedro Yukio de Barros Hamaya
Orientador: Madalena Natsuko Hashimoto Cordaro
Data da Defesa: 05/05/2023

Título: "Semana de Arte e Ensino e democratização: anos 80 na USP"
Aluno: Daniella Zanellato
Orientador: Ana Mae Tavares Bastos Barbosa
Data da Defesa: 22/06/2023

Título: "A curadoria diante do digital: processo curatorial como prática artística em três projetos do Leste Europeu (East Art Map, Bosnia and Herzegovina Art Map e Invisible Matter - East Art Map)"
Aluno: André Luis Castilho Pitol
Orientador: Monica Baptista Sampaio Tavares
Data da Defesa: 04/08/2023

Título: "Das frestas dos muros: o ensino de arte em diálogo com o território, a partir de Paulo Freire"
Aluno: Leandro de Oliva Costa Penha
Orientador: Sumaya Mattar
Data da Defesa: 11/08/2023

Apoio:



ARS é uma publicação do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da USP. As opiniões expressas nos artigos são de inteira responsabilidade de seus autores. Todo material incluído nesta revista tem a autorização expressa dos autores ou de seus representantes legais. A editoria da **ARS** agradece qualquer informação relativa a autoria, titularidade e/ou outros dados que estejam incompletos – visto que todos os esforços foram realizados para reconhecer os direitos morais, autorais e de imagem nesta edição – e se compromete a incluí-los nas futuras reedições.

© 2023 dos autores e da ECA | USP

distribuição on-line / dos editores
textos Edita Book
títulos e notas Univers LT Std
capa Guto Lacaz e Leonardo Nones