

**“ABEIRAMENTO”: PERFORMANCE E DESCOLONIZAÇÃO NO BRASIL CONTEMPORÂNEO
FRANCESCO NAPOLI**



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

ESCOLA DE BELAS ARTES

FRANCESCO NAPOLI

“ABEIRAMENTO”: PERFORMANCE E DESCOLONIZAÇÃO NO BRASIL
CONTEMPORÂNEO

Belo Horizonte

2021

Francesco Napoli

**“ABEIRAMENTO”: PERFORMANCE E DESCOLONIZAÇÃO NO BRASIL
CONTEMPORÂNEO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito à obtenção do título de Doutor em Artes.

Área de concentração: Artes

Linha de Pesquisa: Artes Plásticas, Visuais e Interartes

Orientadora: Dra. Yacy Ara Froner

Belo Horizonte

2021

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

701.18 Napoli, Cescio, 1978-
N216a “Abeiramento” [manuscrito] : performance e descolonização no
2021 Brasil contemporâneo / Francesco Napoli. – 2021.
252 p. : il.

Orientadora: Yacy-Ara Froner Gonçalves.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Escola de Belas Artes.
Inclui bibliografia.

1. Arte moderna – Séc.XXI – Brasil – Teses. 2. Performance (Arte) –
– Teses. 3. Descolonização – Teses. 4. Arte – História e crítica – Teses
I. Gonçalves, Yacy-Ara Froner, 1966- II. Universidade Federal de
Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
COLEGIADO DO CURSO PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

FOLHA DE APROVAÇÃO

Folha de Aprovação - Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Tese do aluno **FRANCESCO NAPOLI** - Número de Registro - **2017672950**.

Título: “ **'Abeiramento': Performance e Descolonização no Brasil Contemporâneo**”

Profa. Dra. Yacy-Ara Froner Gonçalves – Orientadora – EBA/UFMG

Profa. Dra. Maria do Carmo de Freitas Veneroso – Titular – EBA/UFMG

Prof. Dr. Celso Fernando Favaretto – Titular – USP

Prof. Dr. Fábio Gatti – Titular – UFBA

Profa. Dra. Maria Angélica Melendi de Biasizzo – Titular – EBA/UFMG

Belo Horizonte, 30 de julho de 2021.



Documento assinado eletronicamente por **Yacy Ara Froner Goncalves, Professora do Magistério Superior**, em 10/08/2021, às 17:14, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Fábio Luiz Oliveira Gatti, Usuário Externo**, em 11/08/2021, às 11:46, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maria do Carmo de Freitas Veneroso, Professora do Magistério Superior**, em 11/08/2021, às 19:05, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Celso Fernando Favaretto, Usuário Externo**, em 16/08/2021, às 15:22, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maria Angélica Melendi de Biasizzo, Professora do Magistério Superior**, em 27/09/2021, às 17:06, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0875446** e o código CRC **6E40CCE0**.

Para Lola e Camila

AGRADECIMENTOS

Yacy-Ara Froner tem de ser o primeiro nome desta lista de agradecimentos. Essa sensível pesquisadora, talentosa professora, doce pessoa e exigente orientadora foi a principal responsável pela existência deste trabalho. Sua perspicácia intelectual e sua sensibilidade apurada são cativantes e nossa amizade é um presente para uma vida.

Agradeço a todos os professores dos quais me aproximei durante o doutorado em disciplinas, grupos de estudo e estágio docência. Cada um de vocês irá se reconhecer nesse texto em algum momento: Marcus Hill, Maria Angélica Melendi (Piti), Maria do Carmo de Freitas Veneroso (Cacau), Marina Marcondes, Rita Lages e Rachel Cecília de Oliveira.

Agradeço aos pesquisadores que conheci nessa jornada que tanto me auxiliaram, me enviando materiais e textos, me concedendo entrevistas, participando das mesas do *Durante*, e acreditando em meu trabalho: Marília Andrés, Stephania Paiva, Sandra Makowiecky, Maria Amélia Bulhões, Celso Favaretto, Guilherme Bueno, Fábio Gatti e Luiz Flávio.

Aos artistas que participaram do *Do Corpo à Terra* e, graças à Marília Andrés, eu pude contatar e ser generosamente atendido: Manfredo de Souza Netto, Lotus Lobo, George Helt, Dileny Campos, Frederico Morais e Lee Jaffe.

Aos membros da curadoria do Festival *Durante*: Paulo Nazareth, Shima e Camila Buzelin, essa que merece um agradecimento à parte.

Camila Buzelin é minha companheira de década, artista admirável que me aproximou das artes visuais, nos deu a nossa filha Lola e ainda atua comigo em tantos outros projetos, aventuras e amor que compartilhamos.

Aos outros colegas do coletivo *nMUnDO*, Barulhista e Michelle Barreto que emprestaram seus talentos para que a décima primeira edição do *Durante*, fosse possível.

Aos artistas do *Durante*, e toda a equipe do festival que me inspiraram e compartilharam comigo.

Ao meu parceiro e amigo de uma vida, Pedro Morais, que emprestou sua incrível voz para a faixa *500 Anos*.

Aos amigos artistas que estiveram comigo nos *Abeiramentos*: Marcus Vinícius do Carmo, Erica Buzelin, Pedro Vinícius Pereira, Mariana Borges, Kim Gomes e Marcus Turíbio, que me ajudou com a diagramação deste trabalho.

À rádio UFMG Educativa que acolhe o meu programa *Tropofonia* juntamente com Giulia di Napoli e à poesia de Djami Sezostre, fundador do programa.

À minha mãe, Lúcia, a quem devo minha sensibilidade artística e a meu pai, Franco, que me inspirou com sua sensibilidade para com a docência, duas bases de minha existência.

Às minhas irmãs e irmão Naiara, Carla, Jorge e Giulia e os cunhados Leo e Igor.

Às vovós que tanto ajudaram no dia a dia formando uma rede essencial: Suzi, Gissele e Lúcia e Benta.

RESUMO

Este trabalho tem duas frentes que se mesclam em um bricoleur metodológico: Ao mesmo tempo em que, ao estilo etnográfico, narro minha busca por uma poética própria perfazendo um constante giro descolonial, procuro embasar, por meio de uma problematização teórica, minhas percepções daquilo que na contemporaneidade chamamos de arte. O objetivo é criar, identificar, promover, estimular, apropriar e revisitar propostas artísticas que sejam capazes de interligar territórios separados pela colonialidade, revelando suas contradições. Entendendo as décadas de 1960/70 como o momento de “superantropofagia”, como disse Helio Oiticica, proponho pontes entre o presente e um modo descolonizante de percepção de tal momento. Para este intento, além de um aprofundamento teórico sobre os abismos existentes entre o público geral e a arte contemporânea, aprofundamento este que busca desmistificar noções romantizadas de arte que carregam traços colonizantes com o intuito de “abeirar” territórios separados pela colonialidade - realizo também uma parte prática, que consiste em uma rede de ações junto ao coletivo nMUnDO, que produziu a décima primeira edição do festival de performance *Durante*, (2021). Tais ações, propostas artísticas, artistas e pesquisadores que estiveram comigo neste processo são o recorte ao qual busco associar a ideia de “Abeiramento”.

Palavras-chave: Abeiramento. Performance. Descolonização.

RESUMEN

Este trabajo tiene dos frentes que confluyen en un bricoleur metodológico: mientras, en estilo etnográfico, narro mi búsqueda de una poética propia dando un constante giro descolonial, intento fundamentar, a través de una problematización teórica, mis percepciones de lo que hoy es lo llamamos arte. El objetivo es crear, identificar, promover, estimular, apropiarse y revisar propuestas artísticas que sean capaces de interconectar territorios separados por la colonialidad, revelando sus contradicciones. Entendiendo la década de 1960/70 como el momento de la “superantropofagia”, como decía Helio Oiticica, propongo puentes entre el presente y una forma descolonizadora de percibir tal momento. Para ello, además de una profundización teórica de las brechas existentes entre el público en general y el arte contemporáneo, una profundización que busca desmitificar las nociones romantizadas del arte que portan rasgos colonizadores para “acercar” territorios separados por la colonialidad - también llevo a cabo una parte práctica, que consiste en una red de acciones con el colectivo nMUnDO, que produjo la undécima edición del festival de performance *Durante*, (2021). Tales acciones, propuestas artísticas, artistas e investigadores que estuvieron conmigo en este proceso son el esquema al que busco asociar la idea de “acercamiento”.

Palabras clave: Acercamiento. Actuación. Descolonización.

ABSTRACT

This article is a two-front work merging into a methodological bricolage. While – ethnographically speaking – I narrate my search for my own poetics through a persistent turn towards decoloniality, I seek to verify by theoretical discussion, my perceptions of what we understand as “art” in contemporary times. The main aim is to create, identify, promote, provoke, appropriate, and revise artistic concepts that can interconnect creative borders disjointed by colonialism to reveal the contradictions of the West. Having the 1960s and 1970s as main references to this discussion – due to its aspects of “super-anthropophagy” (as stated by Helio Oiticica) – I propose links between the present moment and a decolonizing perspective of such era. For this intent, I theoretically analyze the gaps existent between the comprehension of the larger audience on these artistic productions and what we, as scholars, understand as contemporary art. This analysis aims to deconstruct westernizing notions of art to “border” territories fragmented by colonialism. Lastly, I also take part in actual decolonizing endeavors by joining the art collective nMUnDO which recently held its 11th performance festival Durante (2021). The collective’s enterprises, artistic proposals, artists, and scholars whose were with me in this process is based on the “bordering” concept I carry out in this article.

Keywords: Bordering. Performance. Decoloniality.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – NAPOLI, Francesco. <i>500A-NOSÉPOUC-0?</i> . Projeto da proposta de intervenção do coletivo nMUnDO. Praça da Liberdade, Belo Horizonte, MG, 2021.....	38
Figura 2 – DUCHAMP, <i>Máquina óptica</i> , Prancha 391, n.18, 1924, publicada na capa da revista <i>Anemic Cinema</i> , 1925.....	39
Figura 3 – WARHOL, <i>Brillo Boxes</i> , 1964.....	39
Figura 4 – INDRES, <i>Odalisca</i> (1814).....	45
Figura 5 – DELACROIX, <i>Odalisca</i> (1825).....	45
Figura 6 – NEVES, Marta, <i>Não-ideia</i> , 31 Bienal-SP, 2014.....	63
Figura 7 – CAMILO, Pedrosa, <i>Depil(ação)</i> , 2020, 6'30".....	65
Figura 9 – GILLICK, Liam. Mural, Balfour Avenue, Belfast, 2008.....	67
Figura 10 – RAWANCHAIKUL, Navin e TIRAVANIJA, Rirkrit. Sem título, 1997.....	67
Figura 11 (a, b) – TIRAVANIJA. <i>Soup/No Soup</i> , 2012, La Triennale 2012, Grand Palais, Paris.....	72
Figura 12 (a, b) – OITICICA, Helio. <i>Parangolés</i> , 1967.....	73
Figura 13 – Trabalho de Mestra Zezinha, 2021.....	83
Figura 14 – OITICICA, Helio. <i>Poema-Bandeira</i> [Seja Marginal, Seja Herói], 1968.....	89
Figura 15 – <i>Domingos da Criação</i> , 1971. Fotografia: Autor não identificado. Acervo MAM Rio.....	93
Figura 16 – LEIRNER, Nelson. <i>Matéria e forma: o porco</i> , 1966.....	94
Figura 17 – <i>Happening Bandeiras</i> , Praça General Osório, Ipanema-RJ, 1968.....	95
Figura 18 – SCHWARTZ, Wagner. <i>La Bête</i> (O Bicho), 35 Panorama de Arte Brasileira no Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo, 2017.....	100
Figura 19 – (a) Hélio Oiticica com <i>Bólido 44, Caixa 21 – Caixa poema 3</i> , 1965-1966; (b) Foto de Alcir Figueira da Silva publicada em jornais da época doc.n.º. 1629/66.....	106
Figura 20 – (a) Hélio Oiticica com <i>Bólido 33, Caixa 18 - Homenagem a Cara de Cavalo</i> , 1965-1966; (b) Foto de Cara de Cavalo publicada em jornais da época doc.nº2303/66.....	106
Figura 21 – MORAIS, Frederico. Da série <i>Quinze Lições sobre Arte e História da Arte – apropriações: Homenagens e Equações</i> , Do Corpo à Terra, Parque Municipal, Belo Horizonte, 1970.....	169
Figura 22 – nMUnDO still do vídeo <i>O Que Você Diria Se Todos Pudessem Te Ouvir?</i> , 2020.....	172
Figura 23 – Imagem da <i>Experiência nº 3</i> de Flávio de Carvalho, 1956 – Arquivo Bienal SP.....	179

Figura 24 – MENDIETA, Ana. <i>Silhuetas</i> , 1973.....	192
Figura 25 – RECALDES, Luna. <i>Mendieta Morta</i> , 2019 *frame.....	193
Figura 26 – NOVIELLO, Décio. <i>Happening com fumaça colorida</i> , 1970.....	194
Figura 27 – NANAUE. <i>ViDa TeRrEnA Não IdEnTiFiCaDa</i> , 2021, 12'58".....	196
Figura 28 – SOUZANETTO, Manfredo. <i>OLHE bem as Montanhas IV</i> . 1974.....	196
Figura 29 – OITICICA, Hélio. JAFFE, Lee. <i>Trilha de Açúcar</i> , 1970.....	197
Figura 30 – OITICICA, Hélio. <i>QUASI-CINEMA, Block Experiments em Cosmococa, CC5 Hendrix War</i> , 1973.	198
Figura 31 – CLARA, Clara de. <i>Vá Carnal!</i> , 2021.....	199
Figura 32 – HELT, George. - <i>Vamos caminhar</i> , 1970.....	200
Figura 33 – CONCEIÇÃO, Dona. <i>A Máquina de Moer Pretos</i> , 2019, 11'5".....	204
Figura 34 – ROX, Roberta. <i>Enraíze-se</i> , 2016.....	210
Figura 35 – LOBO, Lotus. <i>Plantação</i> , 1970.....	211
Figura 36 – LÍVIO. <i>Pedagogia do Artista Operário</i> , 2021, 12'58".....	214
Figura 37 – LIMA, José Ronaldo. <i>Gramática Amarela</i> , 1970.....	215
Figura 38 – LUPPI, Aline. <i>Ações em Confinamento</i> , 2020. 4'54".....	216
Figura 39 – FONTES, Alfredo José. <i>Opção III ou Volver</i> , 1970.....	218
Figura 40 – CAMILO, Pedrosa. <i>Depil(ação)</i> , 2020. 6'30".....	220
Figura 41 – SIMÕES, Thereza. <i>Carimbos</i> , 1970.....	221
Figura 42 – CIBER_ORG. Edi_T - <i>Uma Ginástica Autobiográfica Fragmentada em Vários Selfies</i> , 2020, 3'38".....	227
Figura 43 – GUSMÃO, Luciano. <i>Reflexões</i> , 1970.....	228
Figura 44 (a,b,c) – MAMUTTE. <i>Meu Rabo</i> , 2015. 13'25".....	229
Figura 45 – MEIRELES, Cildo. <i>Tiradentes: Totem-Monumento ao Preso Político</i> , 1970..	231
Figura 46 – ANTERO, Rodrigo. <i>ex-Tinto</i> , 2020. 14'55".....	234
Figura 47 – BRETAS, Daniel. <i>Cura Senhor Onde Dói</i> , 2020. 2'37".....	235
Figura 48 (a)– CAMPOS, Dileny. <i>Paisagem e Subpaisagem</i> . 1970. Duas Setas de madeira colocadas sobre calçada do Palácio das Artes. manifestação “Do Corpo à Terra”. Belo Horizonte, abril de 1970. (b) Ao lado, o remake feito por Francesco Napoli, Camila Buzelin e Marcus Vinícius em 2021.....	236
Figura 49 (a,b,c,d)– NMUNDO. SUB PAIS AGE M: Intervenções de estêncil na cidade de Belo Horizonte. 2021.....	238

Figura 50 (a,b,c,d,e,f)- NAPOLI, Francesco. *500A-NOSÉPOUC-0?*. Projeto da proposta de intervenção do coletivo nMUnDO..... 239

SUMÁRIO

<i>RESUMO</i>	6
<i>RESUMEN</i>	7
<i>ABSTRACT</i>	8
<i>LISTA DE FIGURAS</i>	9
<i>QUEM ESCREVE? REFLEXÕES INTRODUTÓRIAS PARA UM PENSAMENTO EM CONSTRUÇÃO</i>	17
Qual o dia de perguntar?	23
O que eu posso fazer?	24
Viu como se faz	27
Sem eira nem beira	31
<i>CAPÍTULO 1 – ABEIRAMENTO: APROXIMAÇÃO E DISTANCIAMENTO COMO EXPERIÊNCIA ESTÉTICA</i>	40
1.1. Antes de tudo: a arte	48
1.2. Lentes de aproximação: ser ou não ser linguagem?	56
<i>CAPÍTULO 2 – O CENTRO VISTO DA BEIRA</i>	66
2.1. Os limites da beira	76
2.2. Sintetizando: “quem não tem não tem”	86
<i>CAPÍTULO 3 – SEJA ABEIRAL, SEJA HEROI</i>	89
3.1. <i>Poema-Bandeira</i> e as con-fusões	105
3.2. O <i>Poema-Bandeira</i> e o Esquema Geral da Nova Objetividade	109
3.3. Aura, flâneur e “abeiramento”: atualização da deambulação e da originalidade da arte conceitual	115
<i>CAPÍTULO 4 – DESPIR-SE DE TERNO E GRAVATA NO SOL DOS TRISTES(?) TRÓPICOS</i>	131
4.1. Quem são os sabichões?	136
4.2. O Outro do “Outro”	145
4.3. Naturezas múltiplas ou “é o que temos pra hoje!”	154
4.4. O intelectual que não se ajusta à nota de rodapé	164
4.5. Escavar o futuro nas ruínas do presente	168
4.6. nMUnDO – na beira do mundo	170
4.7. Durante, do corpo à terra	177

<i>CAPÍTULO 5 – CORPOS MARGINAIS CONTEMPORÂNEOS: TRANSGRESSÃO, VIDEOPERFORMANCE E “ABEIRAMENTO” NO FESTIVAL DURANTE, DO CORPO À TERRA</i>	181
5.1. Videoperformance.....	181
5.2. O que é ter um rosto?.....	190
5.3. Metafísicas antropofágicas	205
5.4. Corpos “Cuier”.....	222
5.5. Abeiramentos.....	235
<i>NA MARGEM DO FIM: CONSIDERAÇÕES FINAIS OU O FUTURO É DAQUI A UM SEGUNDO</i>	243
<i>REFERÊNCIAS</i>	246
<i>ANEXOS</i>	256

QUEM ESCREVE? REFLEXÕES INTRODUTÓRIAS PARA UM PENSAMENTO EM CONSTRUÇÃO

"A cabeça pensa onde os pés pisam."

(Paulo Freire)

Meu nome é Francesco Napoli. Sou pai de Lola e companheiro de Camila Buzelin. Sou filho de pai italiano – cujo pai (Dario Napoli) chegou ao Brasil com uma mala na mão e cuja mãe (Wilde Iudici Napoli) mudou seu próprio nome para se adaptar ao Brasil – e sou filho de mãe brasileira – cujo pai (do qual não sei o nome), de ascendência indígena, não a conheceu e cuja mãe (Ilca Benvenida Viana Monteiro), possuidora de uma sabedoria que inspira outras mulheres, é a mais longeva da família. Meus pais são professores.

Minha mãe tem uma coleção de vinis do Milton Nascimento que eu, quando criança, gostava de organizar em ordem cronológica. Meu pai um dia estava corrigindo uma prova de um aluno que assinou com caneta vermelha e destacou a letra “a” em seu nome, a estilizando ao modo do símbolo anarquista. A discografia de Milton posta em ordem cronológica formava uma instigante linha do tempo que aproximava música, história e poesia; e a ousadia transgressora naquele cabeçalho de prova continha algo que também me incitou a buscar os territórios que hoje eu escolhi para minha vida.

Aprendi a me relacionar com um instrumento musical e a exercer sua profissão, antes de tudo, pela docência (mesmo sabendo apenas os primeiros acordes, eu já dava aulas de violão); escolhi a graduação de História motivado pela mesma verve anarquista daquela assinatura transgressora e vermelha que vi na prova que seria corrigida por meu pai.

A docência me acolhe e me conforta, enquanto a música me estimula e me diverte. Me torno pesquisador nas “Artes”, e as “Artes” fazem tudo isso ao mesmo tempo: me acolhem, me confortam, me estimulam e me divertem.

Essas aproximações direcionaram minhas escolhas como pesquisador no mestrado, quando me identifiquei com a estética e a filosofia da arte, e agora no doutorado em Artes, aqui na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais.

Este trabalho consiste em uma reflexão sobre a arte que vejo ser produzida na contemporaneidade, ou seja, falo da perspectiva de um pesquisador brasileiro. Falo, portanto, de um lugar diferente daquele pesquisador de classe média das décadas de

1960/1970², quando as narrativas pertenciam hegemonicamente ao gênero masculino, branco, normalmente do hemisfério norte.

Articulo meus pensamentos de um terceiro lugar: nem o branco classe média hegemônico, que sempre teve seu lugar de discurso garantido e nunca questionou ou teve dimensão de seus privilégios, nem o lado excluído, invisibilizado, que nunca teve esse lugar legitimado. Eu me vejo na condição de quem já não pode mais “não falar” do lugar de onde veio, ou seja, mais do que nunca, se faz necessário compreender o lugar de origem de meu discurso. Por isso, este texto busca constantemente problematizar as limitações e os privilégios de meu lugar de fala³, desde minha descendência italiana tão explícita no nome que carrego (Francesco Napoli era o nome de meu bisavô) até minhas raízes indígenas silenciadas e apagadas pela colonialidade.

Por se tratar de um pesquisador brasileiro refletindo sobre arte, a questão descolonial se tornou axial neste trabalho. Na verdade, o reconhecimento do modo como somos definidos e como nós mesmos nos definimos a partir deste “outro” que a prática descolonial explicita, me desconcertou a ponto de me obrigar a me reinventar como pesquisador.

Pela primeira vez, em um trabalho acadêmico, fui levado a não produzir algo meramente teórico e me propus a escrever a partir da posição na qual me encontro, ou seja, de minha condição histórica, geográfica, política, econômica, psicológica etc., e toda a dimensão “demasiado humana” dessa condição. Tudo aquilo que permeia minha existência e que, naquele modo tradicional de escrita acadêmica, não é permitido aparecer no texto. Busco, aqui na pesquisa em artes, contornar esse peso da tradição positivista que vem desde a escola, onde somos ensinados a reproduzir um discurso colonizante e unificador, como se nossa única possibilidade de existência digna fosse sermos uma continuidade do projeto civilizatório europeu.

² No Brasil, na década de 1960, quem pesquisava sobre o negro, o indígena ou a mulher, era normalmente o homem branco de classe média. Hoje, devido a uma série de fatores, mobilizações, engajamento, políticas de cotas etc., temos uma produção acadêmica um pouco mais diversificada, mas ainda elitista.

³ Conceito difundido no Brasil a partir do livro da filósofa Djamila Ribeiro intitulado “O que é lugar de fala?” Segundo a autora, trata-se de um equilíbrio entre o aspecto individual e o lugar social, ao qual ela dá ênfase, ocupado pelos sujeitos numa matriz de dominação e opressão, dentro das relações de poder, ou seja, às condições sociais que permitem ou negam o acesso de determinados grupos a lugares de cidadania.

Eu escrevo este texto ao mesmo tempo em que vivencio aquilo que chamam de “giro decolonial”⁴. Uma nova perspectiva se abriu e passei a me ver obrigado a rever conceitos preconcebidos, aquela sensação de “como não pensei isso antes?”. Fato é: eu não pensei. Eu me sentia confortável e, durante anos, defendi uma determinada epistemologia como se ela fosse universal, como se ela transcendesse tempo e espaço, repetindo docilmente o discurso colonizante. Talvez pelo fato de eu ser descendente direto de italianos e de, no mestrado, ter estudado um autor italiano, de ter tido a oportunidade de visitar a Universidade de Turin e ter tido acesso aos textos originais do filósofo Luigi Pareyson (1918-1991). Tantos privilégios que me davam uma ilusão de pertencimento, tal qual os personagens de *Bacurau* (2019), que se identificavam mais com os assassinos estrangeiros do que com seus conterrâneos nordestinos, por morarem no sudeste do Brasil.

A estrutura deste texto reflete o meu próprio movimento de vivência descolonial, que vai se acentuando no decorrer dos capítulos. O leitor encontrará uma argumentação em espiral, que aborda um mesmo assunto repetidas vezes, em momentos distintos e de formas distintas. Um texto que alterna momentos de narrativa etnográfica de minhas vivências artísticas e momentos de teorização, nos quais minha formação filosófica se sobressai, dando um inevitável ar professoral a este texto, que, afinal, é escrito por um professor.

Enquanto o primeiro, o segundo e o terceiro capítulos abordam minha relação com autores que há anos habitam meu universo de pesquisa, tais como os italianos Luigi Pareyson, Giorgio Agamben, Umberto Eco (1932-2016), os célebres Nietzsche (1844-1900), Walter Benjamin (1892-1940) e Arthur Danto (1924-2013), os populares Nicolas Bourriaud, Boris Groys e Clement Greenberg (1909-1994), etc., é apenas nos quarto e quinto capítulos que menciono o impacto que a noção de descolonização me causou, me aproximo de autores abissais, tais como Boaventura de Souza Santos, Nestor Garcia Canclini, Walter Mignolo, Silviano Santiago, Eduardo Viveiros de Castro, Celso Favaretto

⁴ “Giro decolonial” é um termo cunhado originalmente por Nelson Maldonado-Torres em 2005 e que basicamente significa o movimento de resistência teórico e prático, político e epistemológico, à lógica da modernidade/colonialidade” (BALLESTRIN, 2013, p. 105).

etc. e narro a série de ações artísticas que este trabalho envolve, além do modo como a etnografia se firma como método em minha busca por uma poética própria.

Eu inicio esta tese com uma busca por lentes de aproximação e distanciamento estético. Um dos motes iniciais deste trabalho combina dois desejos: o de promover ações artísticas que alcancem um público que está de fora do “mundo das artes” e o de problematizar a “arte contemporânea”, que se aproxima da vida ao mesmo tempo em que se torna cada vez mais hermética. Busco, de minha perspectiva histórica e geográfica, contrapor as noções de arte que nos chegam do senso comum e de territórios silenciados com a hegemônica noção de formalismo que moveu as vanguardas europeias até se diluir naquilo que entendemos por arte contemporânea.

Os dois primeiros capítulos têm dois objetivos basilares: desmistificar concepções romantizadas de arte – no intuito de investigar as distâncias entre o público em geral e a arte produzida hoje – e a fundamentar a noção de “abeiramento”⁵, que, além de ser o título da série de intervenções artísticas realizadas durante a confecção deste trabalho, também se tornou uma lente capaz de me aproximar de trabalhos que comungam de tal noção.

É nesse sentido que o *Poema-Bandeira* de Hélio Oiticica (1937-1980) (Figura 13) aparece no terceiro capítulo como uma referência capaz de amalgamar os sustentáculos teóricos da noção de “abeiramento”: marginalidade, deslocamento e aproximação. No quarto capítulo, a partir de uma provocação de Mario Pedrosa (1900-1981), que jocosamente chama os intelectuais argentinos de “sabichões” em uma sutil denúncia de seu exacerbado eurocentrismo, contraponho a noção antropológica de um “outro do outro” ao meu próprio processo de confecção desta pesquisa, narrando minha busca por metodologias que me permitam conceber uma poética própria.

No quinto capítulo, o corpo é o vetor de minha argumentação que promove aproximações entre as propostas artísticas oriundas da seleção curatorial do *Durante*,⁶ que teve a noção

⁵ Optei por grafar o termo “abeiramento” entre aspas, quando me refiro ao conjunto de ideias que motivou a série de intervenções artísticas intitulada *Abeiramentos*, em itálico. Aparece também a adjetivação do termo “abeiral/abeirais” também entre aspas.

⁶ *Durante*, é um festival de performance que teve sua primeira edição em 2016. Ele foi criado por mim, Luan Nobat, Luli, Thiago Tereza, Marcus Turíbio, Camila Buzelin e outros artistas, em Belo Horizonte, no qual várias performances são apresentadas ao mesmo tempo durante um dia, com a participação de artistas e estudantes com o objetivo de aproximar o público em geral, não especializado em arte contemporânea, da produção e discussão artísticas. Durante a confecção deste trabalho formamos o coletivo *nMUnDO* e

de “abeiramento” como referência, com obras das décadas de 1960/1970, em meio à discussão identitária proveniente da “descoberta do corpo”⁷ e narro minhas próprias vivências artísticas a partir da série *Abeiramentos* promovida junto ao coletivo *nMUnDO*.

Assim, os processos de escrita e vivência artística se revelaram mais relevantes do que o próprio “resultado da pesquisa”, ou aquela necessidade de uma tese conter um grau de ruptura epistemológica e garantir certo ineditismo. Percebi que seria muito mais pertinente narrar o modo como vivencio esse “giro descolonial”, nesse sentido, aquela necessidade de ineditismo e ruptura está acontecendo no meu próprio modo de ler o mundo.

Quando percebi que minha concepção acadêmica do que seria uma tese nas artes estava ancorada em um discurso colonizante, que entende a ciência como um conhecimento atemporal, universal e único, compreendi que não tem sentido buscar tal ruptura, na medida em que o próprio conhecimento científico, tendo história e geografia – ou seja, tendo época e lugar de existência – explicita o fato de que sua pretensão à universalidade já se revelou impossível e reproduzir essa estrutura que garante sua hegemonia seria repetir a exclusão arbitrária de outras formas de produção de conhecimento.

Diante da percepção segundo a qual não tem sentido produzir uma tese nos moldes tradicionais de metodologia científica e diante da instigante “virada descolonial” que vivenciei na produção deste trabalho, mais do que propor um exercício de reflexão sobre nosso tempo por meio da arte, este trabalho faz um relato pessoal dos modos como tais questões tangenciaram minhas tentativas de problematizá-las. Um trabalho que consistiu muito mais em formular perguntas do que em trazer respostas.

O que faz este trabalho ser uma tese? Questiona minha orientadora, me obrigando a problematizar minha própria pesquisa.

realizamos a décima primeira edição deste festival que fez uma referência ao *Do Corpo à Terra*, acontecimento artístico emblemático da cidade de Belo Horizonte. A confecção deste trabalho, as ações artísticas do coletivo e a produção desta edição do *Durante*, se interligam intrinsecamente. Sobre o festival: <https://www.festivaldurante.com.br/>

⁷“(…) descoberta do corpo mesmo, não a do corpo como suporte”. (OITICICA, 1980 apud FAVARETTO, 1992, p.182)

Na busca por uma resposta “abeiral”, encontro na aproximação entre o artista-pesquisador francês Jean Lancri e o artista-pesquisador brasileiro Ricardo Basbaum o termo que coaduna perfeitamente com minha proposta: o “entre”.

Um pesquisador em artes plásticas, com efeito, opera sempre, por assim dizer, entre o conceitual e o sensível, entre teoria e prática, entre razão e sonho. Mas que a palavra entre, aqui, não nos iluda, pois para nosso pesquisador, se trata de operar no constante vaivém entre esses diferentes registros (LANCRI, 2002, p.19).

O que se percebe é que o principal obstáculo para o impedimento de relações mais proveitosas e produtivas entre o circuito de arte e o espaço de trabalho e investigação próprios do aparelho universitário residiria não nas diferenças, mas na falta de conexões e ligações mais estáveis estabelecidas entre um e outro circuito. Vê-se assim a importância de se criar um espaço de passagens entre ambos os campos: trabalhar interfaces e espaços de conexão que permitam aflorar as especificidades dos diferentes lugares, para nesse jogo evitar o enclausuramento em um ou outro lado. (BASBAUM, 2013, p.193)

O que faz com que esta pesquisa opere a partir de algumas dimensões específicas:

- A questão autoral da pesquisa: o desejo
- A dimensão intimista/coletiva e, portanto, cultural: o repertório
- As tentativas, as projeções, os rascunhos: o caminho
- Os registros do processo cognitivo, investigativo e artístico: a sinalização

O sentido da prática da pesquisa é “o de sairmos de um estado individualista para uma compreensão coletiva, permitindo-nos entender o que é imanente ao estado social, fora do qual a condição humana é inconcebível e identificar os princípios da vida social [...], assim, a fraternidade humana adquire um sentido concreto apresentando no coletivo”.

Se o desvio pelo outro abre o acesso para si mesmo, se permite, por objetivação progressiva, o acesso ao objeto de estudo que cada um escolheu para si na intimidade solitária de seu pequeno monte de segredos, trata-se sobretudo, no fim de contas, de se desafiar, de desdenhar o segredo e de tratar a si mesmo como outro. (LANCRI, 2002, p.21)

Se o que define uma tese acadêmica é sua estrutura original, todo trabalho artístico autoral não estabelece um princípio de originalidade?

Como *ouroboros*, devolvo a pergunta à academia, na sua prática autofágica de questionamento: o que faz esta escritura ser uma tese?

Qual o dia de perguntar?

Qual o dia de perguntar?

A história da arte ocidental tem como berço a Europa. Essa é a narrativa que se pretende universal e nos foi imposta. A arte contemporânea é concebida como o resultado de um determinado processo histórico e é descrita a partir de narrativas que se forjaram hegemônicas em um processo de globalização ampliado a partir da diversidade da tecnologia de informação e comunicação da segunda metade do século XX. Tais narrativas me chegam de uma perspectiva específica, a saber: minha condição de latino-americano-brasileiro. É dessa perspectiva que formulo inicialmente as seguintes perguntas:

Como o contemporâneo e o reconhecimento da impossibilidade de formulação de uma narrativa globalizante sobre arte se relacionam com o paradoxo segundo o qual a arte contemporânea se aproxima da vida cotidiana, ao mesmo tempo em que se afasta do grande público?

Será que essa aproximação entre arte e vida se tornou uma característica indelével da arte contemporânea ou será que esse pluralismo colossal que vimos eclodir, que também caracteriza a arte do agora, permitirá a existência de propostas que se desvinculem da vida cotidiana, reafirmando aquela autonomia da experiência estética reivindicada pelas vanguardas modernas?

Ou será que essa velha narrativa, por meio da qual compreendemos uma suposta “evolução” da arte, está explicitando suas limitações e nos obrigando a inventar também novos modos de pensar a arte?

Como essas circunstâncias de legados coloniais que cingem a arte brasileira permitiram que nossa cultura, por meio da arte, conseguisse dialogar com a “lógica de mundo” do norte colonizador sem repeti-lo?

Como o que entendemos por “arte brasileira”, ou aquilo que me chega dela, se relaciona com o discurso colonizante na atualidade?

O que é o contemporâneo para o Brasil que teve modernização tardia e precária?

Como pensar a arte brasileira para além das estruturas colonizantes de pensamento sobre arte?

Como pensar a nós mesmos para além das categorias unicamente europeias? Onde e como buscar novas possibilidades de modos de pensar o mundo?

São perguntas para as quais não cabe uma resposta derradeira, e todo e qualquer tipo de tentativa de busca por formas de abarcá-las de modo totalizador é fadado ao fracasso. O modo que encontrei de lidar com tais perguntas é resultado daquele movimento de transformação epistêmica ao qual me referi anteriormente e que vivenciei no decorrer do próprio processo de escrita deste trabalho. Percebi que aquela perspectiva universalizante na qual fui ensinado tem época e lugar e está diretamente vinculada à minha própria questão identitária como artista, como pesquisador e como professor brasileiro.

Nós, brasileiros, somos acometidos de uma espécie de etnocentrismo torto, por meio do qual repetimos o discurso do colonizador, mas de um modo um tanto precário e impreciso. Porém, em nosso constante esforço de buscar perspectivas alternativas ao discurso hegemônico do colonizador, podemos perceber que aquilo que antes era visto como algo “torto” passa a ser considerado autêntico e valioso pelo próprio europeu que se admira com o excêntrico.

Seria a partir de nossa precariedade que encontraríamos nossa validade e autenticidade?

Não obstante, quando é a excentricidade que faz uma proposta artística ser considerada interessante, fica claro que tal autenticidade foi conferida por esse mesmo discurso colonizante hegemônico.

Então, como tecer um lugar genuíno que problematiza e, ao mesmo tempo, concebe sua própria existência? Como revelar os limites da colonialidade?

O que eu posso fazer?

O que eu posso fazer?

Se todo trabalho acadêmico consiste em produzir uma forma de compreensão do mundo e se fomos ensinados que a forma mais essencial de compreensão do mundo é o mito - que conserva a tradição, enquanto a filosofia seria um lugar de autonomia - que tipo de arte é capaz de inventar “novos mitos”, ou, no mínimo, colaborar para a construção deste imaginário popular de um modo tal que também seja capaz de problematizar os limites da colonialidade?

Segundo tal concepção universalizante, todas as culturas, das mais variadas possibilidades de agrupamentos humanos, tribos e civilizações se valem de um conjunto de narrativas repletas de alegorias que poeticamente se relacionam com o universo.

Mitologias se valem de metáforas, métrica, cantos, imagens, representações de toda ordem que são essencialmente artísticas. A filosofia ocidental surge no seio do mito buscando responder suas questões e se valendo de seu estilo. Os primeiros filósofos escreviam em verso, com rima e métrica.

No séc. XIX, Nietzsche inaugurou a tese segundo a qual o idealismo socrático-platônico retirou o elemento dionisíaco da cultura grega nos legando um pensamento filosófico preso ao racionalismo. A filosofia se constitui a partir da rígida teia do conceito até o século XIX, no qual se inicia uma série de rupturas epistemológicas que, em filosofia, são chamadas de “viradas”, como a virada pós-moderna, antecipada por Nietzsche, ou a virada linguística de Wittgenstein (1889-1951), e, até mesmo o próprio “giro descolonial”, por exemplo, que multiplica as universalidades ressignificando o próprio mito. Seria um trabalho artístico uma forma de compreensão do mundo que inventa possibilidades de outras mitologias?

Também é no século XIX que a ciência se separa da filosofia e a arte definitivamente se emancipa da religião, se aproximando do conceito em um diálogo muito intenso com a atitude filosófica. Mas será que toda arte contemporânea é conceitual? E essa tal autonomia que a arte reivindica ainda se mantém? E aquelas propostas artísticas formuladas a partir de outras culturas, de outras formas de universalização – tal qual nos atentou Walter D Mignolo com o conceito de “pluriversalidade” (MIGNOLO, 2017) – que também se pretendem legítimas? Ou aquelas concebidas a partir de modos de existência dentro de nossa própria cultura ocidental que simplesmente desconhecem tal itinerário artístico que desemboca no conceitualismo?

Tais questões permeiam a escrita deste trabalho e nutrem a verve de seus desdobramentos artísticos, em uma busca por modos de problematizar este tipo específico de conhecimento que é produzido por meio da arte. Nesse sentido, toda pesquisa em arte já se torna um gesto político, ao promover a arte como local de produção de conhecimento em um universo acadêmico ainda explicitamente herdeiro da tradição positivista.

Me interessa também problematizar o modo como nos aproximamos da arte e os modos por meio dos quais os artistas fazem o que fazem. Temos nosso modo peculiar de fazer e pensar a arte de nossa perspectiva do Sul e independentemente do fato de tais peculiaridades nos colocarem à margem da arte mundial a partir da narrativa

hegemônica, busco me valer de alguns conceitos oriundos de autores europeus os aproximando de autores conterrâneos a mim, tendo em vista a arte brasileira em diálogo com o modo como concebemos a arte mundial de nossa perspectiva.

Como me interessa problematizar a relação da arte contemporânea com o público não especializado, por meio de propostas que se aproximam do público que desconhece tais querelas oriundas da relação entre “mundo da arte” e senso comum, proponho a noção de “abeiramento” como uma lente capaz de abarcar este tipo de fruição, tida como precária pelo discurso colonizante e apresentar sua especificidade e legitimidade. Justamente esta condição “precária” que proporcionou à arte produzida no Brasil, especificamente a partir da década de 1960, sua originalidade.

Aprendemos na escola que, na contemporaneidade, desde os *ready-mades* de Duchamp (1887-1968), o gesto do artista passa a potencializar os objetos de forma que seus sentidos sejam ampliados juntamente com o próprio gesto, que se torna elemento constituinte das obras. O gesto, inserido no tempo e no espaço, passa a ser tão importante quanto a própria noção tradicional de materialidade do objeto artístico.

Abro esta tese com a imagem da intervenção do coletivo nMUnDO, *500A-NOSÉPOUC-0?* (Figura 1). Ela incorpora o jogo de palavras duchampiano (

Figura 2), em que frases eram construídas por meio da repetição, inversão, obliteração e fusão de letras e fonemas, criando frases homofônicas (KRAUSS, 2001, p.91).

Revisito o universo das coisas prontas incorporadas pela arte contemporânea, ao usar um poste de luz em uma praça nessa intervenção. Reencontro o gesto de Andy Warhol (1928-1987) em *Brillo Box* (Figura 3), de 1964, que ao deslocar a imagem das caixas de sabão em pó do supermercado para a galeria, potencializou a existência daqueles objetos e os transformou em vias de acesso à compreensão do próprio gesto do artista. Como colocou Arthur Danto:

Como obra de arte, a caixa de Brillo faz mais do que apenas afirmar que é uma caixa de sabão dotada de surpreendentes atributos metafóricos. Ela faz o que toda obra de arte sempre fez: exteriorizar uma maneira de ver o mundo, expressar o interior de um período cultural, oferecendo-se como espelho para flagrar a consciência dos nossos reis. (DANTO, 2006, p. 297)

Na medida em que o gesto passa a ser elemento da obra, o corpo é trazido à cena por meio do próprio gesto, esse corpo que vivencia a experiência eclode como o cerne da arte e essa experiência, que é a própria vida, se torna o elemento artístico mais legítimo. Lygia Clark (1920-1988), em uma de suas cartas para Hélio Oiticica, explicita este caminho que sua obra está tomando em 1968, em sua temporada em Paris.

(...) a vida é sempre para mim o fenômeno mais importante e esse processo quando se faz e aparece é que justifica qualquer ato de criar, pois de há muito a obra para mim cada vez é menos importante e o recriar-se através dela é que é o essencial. (in FIGUEIREDO, 1998, p. 57)

Seria esse “recriar-se” citado por Lygia o prenúncio daquilo que diferencia as incorporações artísticas da década de 1960 das de hoje, a partir desse movimento de aproximação entre o não-lugar que se forja entre arte e vida e aquele não-lugar descolonizante que Silviano Santiago chama de “entre-lugar”?

Problematizar tais questões implica um afastamento do paradigma positivista de metodologia científica (que separa sujeito e objeto de modo radical), na mira de outras metodologias, que utilizam recursos diversos, oriundos de metodologias de cunho hermenêutico, saberes “decolonizantes”, e etnografia na busca de um equilíbrio entre objetividade e subjetividade.

Busco objetivamente lidar com propostas específicas e seus processos artísticos, ao mesmo tempo em que faço este exercício irredutivelmente de minha perspectiva de latino-americano-brasileiro-mineiro-homem-cis-mestiço, que sente a arte subjetivamente a partir de sua época. Dessa forma, este trabalho consiste também em relatar o modo por meio do qual eu busco “descolonizar” o meu olhar.

Viu como se faz

O antropólogo argentino Nestor Garcia Canclini nos diz que a arte se viu objeto de três principais territórios epistemológicos, a saber: a filosofia – para aqueles que ainda buscam a essência ou uma definição universal da arte –, a semiótica – para a qual são os discursos que definem o artístico – e a perspectiva antropológica – para qual definir a arte é observar o comportamento dos artistas e ficar atento ao que eles representam. Canclini se vale de três autores contemporâneos referenciais para afirmar que este último campo de estudos é o que prevalece na atualidade:

De acordo com os autores Anthony Downey, James Clifford e Hal Foster, nos últimos anos prevalece a terceira corrente. Deu-se um ‘giro

etnográfico' no estudo da arte e na própria prática dos artistas: diante da dificuldade de chegarmos a respostas universalizantes, observamos o que fazem os que dizem fazer arte, como se organizam, com que operações a avaliam, e a diferenciam de outras atividades. (CANCLINI, 2016, p. 9)

A experiência da vivência de um processo de descolonização do pensamento nos coloca diante da impossibilidade de um único discurso se afirmar universal. Nesse contexto, a antropologia está pronta para assumir integralmente a sua verdadeira missão: a de ser a teoria prática da descolonização do pensamento.

Tal pretensão que está no início do pensamento filosófico, tal posicionamento que insiste em transcender tempo e espaço, essa busca pela essência do mundo, pela unidade, pela *arché*, começa a revelar sua impossibilidade, ao mesmo tempo em que se percebe seu prazo de validade. É justamente o empenho de Canclini em aprofundar a problemática de uma sociedade sem relato - explicando porque não há um relato compartilhado que articule a nossa sociedade - que está nos atentando para o fato de a arte e a antropologia terem se aproximado. E se na contemporaneidade, como dizia meu *nonno*, até o azeite - que na época dele era utilizado para conservar os alimentos - tem prazo de validade, então, continuamos reverberando Nietzsche e entendendo que todo universal também tem vencimento.

Um método epistemológico - ou melhor, um jeito de registrar modos de pensamento - que vem me deixando cada vez mais confortável é a etnografia. O termo etnografia, inserido em um contexto fenomenológico e utilizado como uma metodologia de pesquisa em artes, surgiu para mim como um instigante modo de deslocamento que me permite equilibrar subjetividade e objetividade.

Se etnografar é grafar o outro por meio de si, essa grafia se torna criação e, artisticamente, se dá a partir da descrição do fenômeno observado. Uma problematização do tipo de conhecimento produzido pela arte só pode se dar por meio de uma metodologia que também seja artística. Imbuído da perspectiva etnográfica e no desejo de me apropriar, a meu modo, de tal método, passei a buscar as possibilidades de trazer a etnografia para meu texto. A pergunta que surgiu, por mais simples que possa parecer, se mostrou um desafio: "Como etnografar?"

Percebi que etnografar implica a prática, em uma experiência com a própria palavra, ou seja, se etnografa etnografando a partir das coisas mesmas, da realidade tal como ela se

apresenta. Dessa forma, percebi o quanto a etnografia é essencial em processos criativos no campo da arte. A professora Marina Marcondes Machado assinala que,

é por meio do registro pessoal, detalhado, em diários de bordo cujo autor se permita a mistura de objetividade e subjetividade, que um pesquisador passa a tornar-se apto a formular sua poética própria. (MACHADO, 2015, p. 61)

A pesquisadora nos diz que a tarefa do etnógrafo é descrever, mas que a descrição de um fenômeno não é apenas uma mera descrição, ela envolve densidade. A autora enfatiza que densidade não é necessariamente profundidade e que nossa bagagem pessoal tem seu lugar nesta descrição. Esta bagagem é um iniciar-me na discursividade da minha poética própria.

Minha experiência acadêmica legada da dissertação de mestrado foi baseada na lida com a teoria estética de um fenomenólogo italiano chamado Luigi Pareyson, que esmiúça, de modo único, o caráter hermenêutico de todo fazer humano na busca de superar as dicotomias entre sujeito e objeto, forma e conteúdo e subjetividade e objetividade. Porém, eu nunca havia transferido este conjunto de instrumentos conceituais, que é a “estética da formatividade” de Pareyson, para o campo da própria metodologia da pesquisa e nunca havia ouvido o termo “poética própria” dentro de uma possibilidade metodológica de pesquisa acadêmica.

Percebi que, em minha dissertação de mestrado, fiquei “de fora” o tempo todo, pois, por mais que eu descrevesse, em exemplos, os conceitos pareysonianos, eu não tive a abertura para me colocar no texto de modo mais incisivo. Passei a entender que a colonialidade faz com que nos docilizemos uns aos outros, para que continuemos a ser meros repetidores dos cânones da metrópole. Minha escrita, então, veio se convertendo em uma busca por “um outro pensamento” que busque não repetir esta lógica opressora etnocida:

Assim, uma descrição consequente de “um outro pensamento” é a seguinte: uma maneira de pensar que não é inspirada em suas próprias limitações e não pretende dominar e humilhar; uma maneira de pensar que é universalmente marginal, fragmentária e aberta; e, como tal, uma maneira de pensar que, por ser universalmente marginal e fragmentária, não é etnocida. (MIGNOLO, 2003, p. 104)

Ao ler coisas do tipo “universalmente marginal, fragmentária e aberta”, me identifiquei imediatamente e comecei a encontrar um caminho próprio, que fosse e fizesse tais coisas. O modo de fazer ao qual me proponho neste trabalho é aquele que combina reflexão e ação, que problematiza a partir da teoria, mas a aproxima de si mesmo, que mescla crítica,

teoria e fazer artístico. Se, para falar de processo artístico é necessário vivenciar um processo artístico, neste trabalho, me proponho a realizar intervenções artísticas ao mesmo tempo em que a própria confecção da escrita da tese vem se mostrando mais um tipo de processo artístico.

Tal fazer, pensado a partir da etnografia, consiste inicialmente em fazer uma boa descrição, ou seja, aquela escrita que tenha consciência de sua incompletude e que seja capaz de se transformar em discurso social compartilhável. Descrever meu processo enquanto descrevo meu problema de pesquisa foi minha forma de, metodologicamente, me colocar no texto. Não que eu desconhecesse metodologias para além do método cartesiano-positivista, que os países do hemisfério norte insistem em impor como único método “confiável”, mas que eu passei a ver o meu próprio processo de escrita e criação artística como algo passível de um estudo etnográfico, que precisa ser narrado em primeira pessoa e que também tem valor para a academia, principalmente em se tratando de uma pesquisa em artes, este território, por excelência, de invenção de lógicas próprias.

Existe uma pessoa aqui, detentora desta única forma de acesso ao mundo que é estar lançado nele. A subjetividade é irreduzível e essa consideração, tão discutida e aprofundada na filosofia, de onde venho, nunca havia se refletido no método de pesquisa utilizado por mim. Eu percebi que, em minha trajetória acadêmica, focada nas ciências humanas, praticamente não se discutiu outras formas de metodologias e aqui, na área de pesquisa em Artes, um mundo de possibilidades e de autoria se descortinou.

Ainda citando a autora Marina Marcondes Machado (2015), um trabalho acadêmico em arte precisa explicitar uma visão de pesquisa em arte, precisa explicitar uma visão de ser humano além, é claro, de produzir uma visão do fenômeno a ser narrado, descrito e interpretado. Trata-se de uma visão que parte de um “eu pesquisador” que cria relações por meio de discursividade entre uma visão de ser humano e uma visão de pesquisa em arte, que envolve os campos ético, estético, político etc. Ou seja, um *bricoleur* metodológico.

Em outras palavras, uma busca por uma postura livre, de quem interdisciplinarmente transita entre metodologias e possibilidades interpretativas. A tarefa é dizer o ver, trabalhando com a palavra, descrevendo o fenômeno estudado. A reflexão é ação teoricamente informada e a pesquisa pode ser vista como uma busca por lugares de

sentido. Com este trabalho percebi o quanto a etnografia é valiosa em processos criativos no campo da arte.

Poética própria, marginalidade, contemporaneidade, “descolonização” e brasilidade são as noções que permeiam minha escrita que busca problematizar o papel daquilo que chamamos de arte no Brasil na atualidade e efetivar propostas artísticas às quais chamo de *Abeiramentos*. Para tal, penso ser de suma importância estabelecer um paralelo que revele a discrepância entre o modo como a arte contemporânea pensa a si mesma e o modo como o grande público a vê. Busco por lentes que sejam capazes de conceber tanto a aproximação quanto o distanciamento como experiência estética.

Sem eira nem beira

A busca por uma arte autenticamente brasileira passa, historicamente, por um processo que se inicia com o reconhecimento da existência de uma forte influência artística vinda da Europa, processo este que se repete ciclicamente. Há um desejo de delimitar aquilo que é pertencente ao colonizador para que se possa negá-lo. Tal delimitação, seguida da negação daquela influência, gera um terceiro e incômodo lugar: nem aquilo que se quer negar por ser considerado algo que vem do opressor, nem aquele lugar subalterno, que agora se explicita e do qual também se quer fugir, já que a colônia se apresenta como um projeto civilizatório incompleto, inacabado, “em desenvolvimento”, que virá a ser como a metrópole, mas que nunca se efetiva.

O discurso colonizante afirma que o desejo da colônia é ser a metrópole, na medida em que a colonização seria uma “salvação” para a colônia, a retirando de sua condição de selvageria. Assim, se faz necessário negar essa concepção colonialista buscando um lugar que não é dado pelo colonizador. Um lugar que se forja por meio de transgressão, que descentraliza, que traz a margem para o centro e vice-versa. Um lugar que precisa ser inventado.

Nem o colonizador nem o colonizado. Trata-se de uma “terceira margem do rio”, um “entre-beiras”, isto é, a marginalidade como recurso de superação do que Silviano Santiago (2000) chama de um “entre-lugar” do discurso latino-americano. Referência em crítica literária no Brasil, Santiago (2000) é de suma importância para a formulação de uma crítica “descolonial” de arte brasileira e se encontra em um lugar de pioneirismo em tal discussão, ao antecipar alguns dos conceitos que mais tarde serão difundidos pelo mundo em função dos estudos pós-coloniais, tais como o conceito de *in between* (1993) do indiano Homi K. Bhabha e o “orientalismo” do palestino Edward Said (1990).

Abeiramentos é o título de uma série de intervenções que desenvolvi ao longo do processo de confecção deste texto que partem da noção de entre-lugar. São dispositivos (AGAMBEN, 2009) que promovem diálogos entre as margens, permitindo que haja fluxo entre elas. Não se trata de apenas de um conceito abstrato, mas sim de uma proposta artística e consiste em dar um nome àquilo que a perspectiva colonial não consegue nomear, em uma tentativa de superar esse “não lugar” que a condição colonial nos impele.

A proposta artística que chamo de *Abeiramentos* apareceu quando me aprofundei na celeuma sobre a utilização dos termos “descolonial” e “decolonial”. Ambos os termos são utilizados para se referir às várias temáticas pós-coloniais. O termo “descolonização”, com o “s”, tem várias origens, mas tal pensamento se organizou quando das discussões pós-coloniais africanas do pós-guerra, na década de 1950.

No final da década de 1990, a pesquisadora Catherine E. Walsh, conhecida como a pedagoga da “decolonialidade”, propõe a exclusão do “s”, no intuito de impedir que pensemos a possibilidade da eliminação absoluta da colonialidade, na medida em que ela é irreduzível. Para Catherine E. Walsh, não se trata de uma negação do colonialismo, como tampouco de promover o anglicismo, mas sim de marcar uma distinção com o significado em castelhano do “des” como negação. Ela não quer simplesmente “desarmar, desfazer ou reverter o colonial” como se fosse possível passar de um momento colonial a outro não colonial. A intenção é demarcar e provocar uma postura e uma atitude contínua de “transgressão, intervenção, insurgência e incisão”. Assim, o “decolonial” assumiria um caminho de luta contínua (WALSH, 2009, p. 14-15).

Entendendo que o uso do “des”, na língua portuguesa contemporânea, sugere uma reversão e não uma negação, neste trabalho opto pelo termo “descolonização” que é pensado, antes de tudo, como um gesto que, longe de ser a subtração da colonialidade, surge como ação de transgressão e remontagem, mantendo aquele sentido que Frantz Fanon (1925-1961), um dos precursores da discussão descolonial hodierna, nos legou (GUIMARÃES, 2008). Isto é, não se trata de uma reversão do processo colonial – já que isso é impossível – nem de negar tudo o que vem da metrópole sobrevalorizando aquilo que idealizadamente pertenceria à colônia – como fez, por exemplo, Oswald de Andrade (1890-1954), ao conceber um ideal de índio na busca por uma identidade nacional que repete a lógica universalista colonial –, mas sim de se apropriar de dispositivos que nos permitam superar aquele “complexo de vira-lata” que os colonizados reproduzem. Dessa

forma, se faz necessário pensar outras maneiras de sentir o mundo, diferentes das formas europeias/estadunidenses, de modo que nossa típica forma de pensar possa existir.

Superar o “entre-lugar” é uma árdua tarefa. O movimento inicial em direção à tal superação, que, historicamente, no modernismo, a arte Brasileira conscientemente fez, foi o de encontrar o nacional por subtração do que é considerado não pertencente àquilo que se quer formar como identidade. Tal movimento acaba por fazer uma leitura dicotômica e maniqueísta colocando a metrópole como uma cultura opressora e o selvagem como colonizado oprimido, sem levar em conta que tal lógica gera um espectro de reproduções de oprimidos que repetem a lógica colonial, fazendo também o papel de opressores, vide o fato de São Paulo ter se tornado a referência artística nacional em detrimento de outros estados, reproduzindo, em uma escala menor, a lógica europeia de uma busca por uma noção universal de arte.

É o que Oswald de Andrade (1890-1954) faz quando sai pelo Brasil em busca de uma identidade brasileira universal. Um brasileiro procurando a brasilidade em lugares diferentes daquele no qual ele vive, por entender que o cosmopolitismo estaria na contramão da brasilidade. A busca do autêntico Brasil teria de se dar no campo, na aldeia indígena, ou seja, em uma condição não cosmopolita, reproduzindo o velho primitivismo que habita o nosso imaginário, segundo o qual a essência de brasilidade estaria na natureza em contraposição à ideia de cultura que vem da Europa. Como bem colocou Glauber Rocha (1939-1981) sobre a tal nostalgia primitivista:

Para o observador europeu, os processos de criação artística do mundo subdesenvolvido só o interessam na medida em que satisfazem sua nostalgia do primitivismo, e este primitivismo se apresenta híbrido, disfarçado sob tardias heranças do mundo civilizado, mal compreendidas por que impostas pelo condicionamento colonialista. (ROCHA, 2004, p. 63)

O primitivismo é um legado colonialista profundamente engendrado no imaginário europeu, que remete às grandes navegações, isto é, ao início do processo colonizador. Por aqui, tal sentimento primitivista também é reproduzido, mas traz sempre consigo a subjugação e a necessidade de termos nossas ideias corroboradas pelos europeus. O *Manifesto Pau Brasil* contém traços dessa questão, quando, por exemplo, Oswald de Andrade cita o francês Blaise Cendrars (1887-1961):

Uma sugestão de Blaise Cendrars: - Tendes as locomotivas cheias, ides partir. Um negro gira a manivela do desvio rotativo em que estais. O menor descuido vos fará partir na direção oposta ao vosso destino.

Contra o gabinetismo, a prática culta da vida. Engenheiros em vez de juristas, perdidos como chineses na genealogia das ideias. A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos. Não há luta na terra de vocações acadêmicas. Há só fardas. Os futuristas e os outros. Uma única luta – a luta pelo caminho. Dividamos: poesia de importação. E a Poesia Pau-Brasil, de exportação. (ANDRADE, 1972, p. 14-15)

Cendrars teria sugerido um levante popular vindo do negro, isto é, aquilo que seria um gesto descolonizador parte sempre de um intelectual externo, eventualmente francês, italiano ou anglo-saxão, inevitavelmente germânicos, quando precisamos de Caetano.

Se você tem uma ideia incrível é melhor fazer uma canção
Está provado que só é possível filosofar em alemão
Blitz quer dizer corisco
Hollywood quer dizer Azevedo
E o Recôncavo, e o Recôncavo, e o Recôncavo meu medo
A língua é minha pátria
E eu não tenho pátria, tenho mátria
E quero frátria
Poesia concreta, prosa caótica
Ótica futura
Samba-rap, chic-left com banana (CAETANO, *Língua*, 1984)

Quero deixar claro que reconheço a importância histórica da atuação dos modernistas brasileiros, eles estavam, a seu modo e em sua época, tentando “descolonizar” a academia, antes mesmo do termo “descolonização” se firmar. Não podemos cometer o anacronismo de exigir que eles tivessem essa experiência de vivenciar alguma espécie de “giro descolonial”.

De qualquer modo, atualmente está nítido que modernismo e colonialismo andam sempre juntos. Sendo o modernismo o resultado de um processo histórico narrado pelo europeu, podemos inferir que ele pode ser definido mais como um aprendizado de técnicas europeias do que como um modo próprio de conceber arte. Yacy-ara Froner problematiza:

Como avaliar a tessitura entre o conceito de um modernismo global que se instala de uma forma mais ampla e a identidade de uma modernidade específica ao continente latino-americano? É possível encontrar conexões e correspondências a partir da percepção de uma vontade artística comum nesta geografia imagética? (FRONER, 2018, p. 285)

A lógica de modernização e nacionalismo no Brasil diz respeito a ideias europeias, os modernistas não resistem ao arbitrário impulso de repetir o gesto eurocêntrico de romantizar os indígenas, evocando o primitivismo que habita o imaginário europeu e

produzindo um paradoxo que consiste no fato de o modernismo europeu querer “destradicionalizar” a arte, enquanto o modernismo brasileiro queria justamente criar uma tradição artística para nosso país, por meio da busca de uma identidade nacional.

Nosso ritual antropofágico começa a ter predileções tendenciosas quanto ao que vai ser devorado, e os Estados Unidos da América impõem sua “colonização mental” em nossa cultura, determinando o que é uma produção artística de qualidade e firmando Nova York como o grande polo de produção artística do século XX, de modo que a própria arte europeia passou a seguir aquilo que se iniciou nos EUA.

Consequente, toda a arte latino-americana passa a ser lida a partir do conceitualismo⁸, uma discussão eminentemente formal que não abarca a complexidade da produção latino-americana. Aquelas propostas artísticas que revelam noções de arte herdeiras de elementos indígenas, africanos, sertanejos, periféricos etc. e não se encaixam no discurso predominante acabam por serem consideradas inferiores, gerando uma subjugação de nossa produção.

Permito-me agora narrar uma vivência que faz parte desse processo: em uma aula do estágio docente que cursei durante a produção desta tese de doutorado, a professora Rachel Cecília de Oliveira narrou um episódio ocorrido em 2012, no qual o renomado historiador da arte brasileira Luiz Cesar Marques Filho, pesquisador da UNICAMP, considerado um dos maiores especialistas brasileiros em história da arte italiana dos séculos XV e XVI, fez parte de uma mesa-redonda intitulada “Existe arte no Brasil?”, na qual ele explicitamente questiona o lugar da arte brasileira no contexto internacional das instituições e do mercado. Pensei que talvez em 2012, se eu tivesse tido notícia desse evento, eu não me espantaria com o título da mesa.

Atualmente, alarmado diante desse fato, percebo que descolonizar o olhar é, na verdade, mudar o jeito de ver as coisas. Ao me inteirar dos argumentos e dos modos de pensamento dos historiadores que fizeram parte do mencionado evento, percebi que todas as abordagens, comparações e conceituações são feitas a partir de uma régua eurocêntrica e não há incoerência nem equívoco quando se compreende tal estudo de uma perspectiva

⁸ A curadora e pesquisadora mexicana Julieta González, em um texto intitulado “Memórias del subdesarrollo” (2018) apresenta a tese segundo a qual o conceitualismo não pode ser a única forma de pensar a arte latino-americana. Retomaremos essa ideia no decorrer deste trabalho.

unicamente europeia. Mas, quando aquilo que nos é mais familiar se impõe diante de nossos olhos nos revelando suas contradições, percebemos o óbvio: nós não somos europeus e reproduzir tal pensamento eurocêntrico sem problematizá-lo é fazer apenas um arremedo inferior. E, ainda pior que isso: defender que é a única coisa possível de ser feita.

O argumento de Marques parte do pressuposto de que a matriz da tradição figurativa brasileira seria exclusivamente lusitana, então, sua debilidade seria constitutiva, na medida em que Portugal também teria um déficit nas “artes da figura no espaço”, se comparadas às outras artes, tais como a arquitetura, as artes decorativas, a literatura e a música. Porquanto, as artes visuais brasileiras não têm uma historiografia da arte vigorosa porque elas não “mereceram”:

[...] se a historiografia artística brasileira apresentou lacunas e careceu até os anos 1980 de rigor universitário, foi também porque as artes figurativas produzidas no Brasil não mereceram, e em minha opinião com razão, a mesma atenção que outras artes, como a literatura e a música, cuja densidade atraiu a atenção mais metódica dos historiadores. [...] é provável que a maioria dos colegas brasileiros provavelmente não compartilhe esse ponto de vista. É compreensível que quem quer que se dedique à história das artes figurativas no Brasil tenda a valorizar seu objeto de estudo e a lhe atribuir uma importância histórica e estética maior. Com exceção de casos específicos (Aleijadinho, algumas obras de Amoedo, Di desenhista nos anos 20, Portinari retratista, Goeldi...), a história da arte figurativa no Brasil, e especialmente a pintura, não parece, em meu entender, exibir uma relevância segura fora do âmbito da história local. (MARQUES, 2017, p. 2)

Isto é, a partir dos cânones eurocêntricos de compreensão do que seria uma arte de qualidade, o Brasil não teria conseguido produzir nada que pudesse ser comparado com aquilo que outros países europeus fizeram. Reconheço que há uma verdadeira discrepância na amplitude de reconhecimento internacional que as artes plásticas brasileiras têm em relação à música ou à arquitetura ou à literatura, mas é preciso frisar que tal discrepância é fruto de um mesmo processo mercadológico que se mede por meio da mesma régua euro-estadunidense, esta que permeia o discurso colonial.

Um dos motes iniciais desta tese foi justamente minha identificação e entusiasmo diante do fato de Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape (1927-2004) terem antecipado vários caminhos que o “mundo da arte” trilhou nas décadas seguintes. Sem ter de recorrer à busca por uma arte autenticamente brasileira, sem o compromisso de se adequar às instituições, com a consciência de sua condição marginalizada e com uma verve e um

frescor magnéticos, o pós-concretismo abriu os caminhos para uma nova forma de concepção de arte que rompe, inclusive, com a lógica tradicional do “artista referência” que funda sua escola e tem seus discípulos: uma das influências mais marcantes na obra de Hélio não é um artista, mas sim a Escola de Samba Mangueira.

Portanto, minha escrita está permeada pela vivência do exercício de descolonização da minha própria perspectiva. Ao longo do texto, as aspas sempre irão demarcar os conceitos – algumas vezes engessados, outras vezes em trânsito – por trás das palavras, assim como a vírgula do festival *Durante*, introduz a inquietação do sequenciamento, do porvir.

Especialmente “decolonizar” e “descolonizar”, bem como suas variações, serão apresentadas nesse formato para demarcar um modo de pensar em processo de construção, bem como uma atuação político-ideológica que transborda em ação, enquanto as palavras que se referem à colonização permanecem intactas, no congelamento de sua identidade.

No entanto, ainda que este “mal-estar da crítica brasileira” tenha guiado meus passos iniciais, retirando de Derrida este sentido, para quem, “no cruzamento do topológico e do nomológico, do lugar e da lei, do suporte e da autoridade, uma cena de domicialização torna-se, ao mesmo tempo, visível e invisível” (DERRIDA, 2001, p.130), foi o acaso que aproximou o Festival *Durante*, (2021) deste trabalho e foi justamente nesse evento que eu encontrei algumas respostas às minhas inquietações. Ao definir como tema o revisitar ao *Do Corpo à Terra* (1970), de Frederico Moraes, as obras autorais e coletivas produzidas durante o processo, a curadoria crítica que dirigiu seu olhar aos jovens artistas e a interlocução com pesquisadores, efetivamente produziu um “giro descolonial” no meu trabalho, não apenas a partir dos conceitos estabelecidos, mas principalmente pelo encontro da prática poética.

O encontro com Celso Favaretto, cuja obra *Tropicália, Alegoria, Alegria* (2000) engendrou uma visão ampliada do processo e me fez entender o alcance político da autonomia do olhar, da liberdade artística e do coletivo. Ao final, ouvi-lo permitiu uma costura e um sentimento de pertencimento nesse espaço de interlocução que é o pensar a arte. Sob sua influência, as referências musicais apresentadas nesta tese não são banais, mas a compreensão profunda de que elas são elementos indiciários, semióforos.

Finalizo minha tese de doutorado em tempos de pandemia, e esta escritura abarca meu espanto ao perceber um abismo, procurando neste labirinto de ideias e na tessitura das

aproximações uma forma de sobrevivência. Do mesmo modo, me apoio na potência da arte, sua capacidade de mover, demover, comover e reinventar a existência. Reinvento a existência de meu país pela arte. *Se quinhentos anos é pouco*, quem sabe em um minuto tudo pode mudar (Figura 1)

Afinal, se da adversidade vivemos (OITICICA, 1986) e da diversidade vivemos (FRONER, 2021), que o *nMUnDO*⁹ não seja mudo e que o “abeiramento” seja resistência. Minha cabeça pensa onde meus pisam.

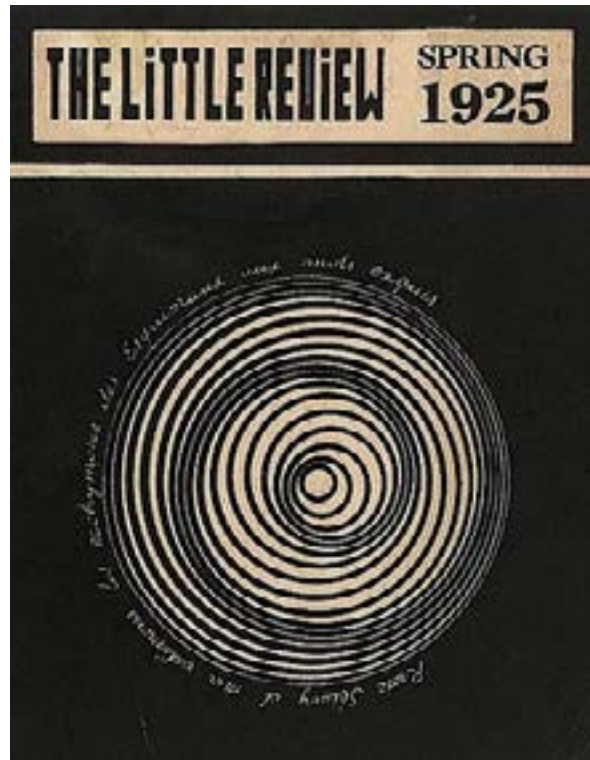
Figura 1 – NAPOLI, Francesco. *500A-NOSÉPOUC-0?*. Projeto da proposta de intervenção do coletivo nMUnDO. Praça da Liberdade, Belo Horizonte, MG, 2021.



Fonte: Arquivo Festival *Durante*, , 2021

⁹ *nMUnDO* é um coletivo fundado por mim, pela cenógrafa Camila Buzelin, pelo músico e escritor G. A. Barulhista e pela atriz Michelle Barreto. A reunião desses quatro artistas surgiu da intenção de promover propostas artísticas transversais, que conciliassem territórios artísticos diferentes, propondo um diálogo entre as artes visuais, a performance, a música e a radioarte.

Figura 2 – DUCHAMP, *Máquina óptica*, Prancha 391, n.18, 1924, publicada na capa da revista Anemic Cinema, 1925



Fonte: <https://www.artcurial.com/fr/lot-duchamp-revue-davant-garde-little-review-new-york-printemps-1925-adm-m-anderson-et-j-hea-1283>

Figura 3 – WARHOL, *Brillo Boxes*, 1964



Fonte: <https://www.thereviewerreport.com/post/brillo-box-uma-ruptura-na-hist%C3%B3ria-da-arte>

CAPÍTULO 1 – ABEIRAMENTO: APROXIMAÇÃO E DISTANCIAMENTO COMO EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

“A leitura do mundo
precede a leitura da palavra.”

Paulo Freire (1989)

A aproximação e o distanciamento fazem parte da experiência em relação à arte.

Para ver, é necessário que sejamos um corpo movente em busca do afastamento, para se ter uma visão geral, panorâmica e ampliada; do mesmo modo que é necessário o olhar microscópico, para se encontrar o dado específico. Contudo, a arte não é matematização dos sentidos, e, portanto, nem a proximidade nem o distanciamento permitem assumir certezas, críticas ou análises duradouras no procedimento discursivo da experiência estética.

A narrativa, gerenciada pelos discursos curatoriais, acadêmicos, críticos ou de pesquisa, poderá agregar ou dispensar sentidos, dispostos em camadas instáveis, cuja aceção não pode ser engessada. A pesquisadora Yacy-Ara Froner sintetiza:

Sob quais critérios, métodos e dispositivos podemos nos aproximar da obra de arte? Para a Filosofia, a base estética propõe uma reflexão permeada pela formalização do juízo crítico e constituição dos modelos de apreciação, parte da sistematização do pensamento e da ampliação dos seus princípios constitutivos; para a História da Arte, a definição dos métodos de análise e sua contextualização histórica compreendem as relações entre a produção cultural e o sistema social; inicialmente forjada na ideia clássica de obra-prima, atualmente entende a cultura material para além das relações documento, monumento e obra de arte. Tudo é produto do suporte e da forma. É um produto da arte tudo aquilo cuja forma reside na alma (ARISTÓTELES, *Metafísica*, VII). Da unidade poética aristotélica, a Estética e a História da Arte moderna edificaram uma linha de pensamento pautado pelo espírito do tempo (*zeitgeist*). Desse princípio, surge a Teoria da Visibilidade Pura focada no componente expressivo construído por meio dos padrões de representação, cuja abordagem teórica desenvolve o conceito de que a História da Arte deveria ser fundamentalmente uma História dos Estilos, e não uma história dos autores individuais. (FRONER, 2010, p. 8)

Tal concepção formalista de aproximação das obras, essa da qual surgiu a *Teoria da Visibilidade Pura* no século XIX, que, de influência positivista, cientificamente buscava

apenas na materialidade da forma o *zeitgeist* (espírito do tempo), acabou por se descuidar de fazer uma contextualização mais ampla, quando se trata dos vários modos de aproximações que fazemos da produção artística.

Esse tipo de aproximação que busca uma tal “visibilidade pura” acaba por restringir o objeto artístico a um conjunto de padrões de representação. Delineia-se um esquema baseado em influência, isto é, a lógica do “quem influenciou quem” em termos formais e as relações de influência ganham contornos de escolas, estilos e, assim, a narrativa historiográfica artística vai se impondo, afirmando a arte europeia como a arte universal.

A história da arte vai sendo construída por meio de uma narrativa que reproduz o aspecto universalista do argumento de que a “arte universal” teria tal trajetória específica, isto é, retira-se a geografia no intuito de universalizar. Os contextos políticos, econômicos, sociais, psicológicos etc. são desconsiderados em prol de um olhar formalista, que vê apenas os nomes dos artistas emblemáticos da história da arte, sendo sua nacionalidade uma mera curiosidade enciclopédica. O que interessa é o encaixe e o diálogo que tal artista tem com as correntes dessa história da arte mundial.

O sistema das artes se constitui com ênfase no formalismo por vários motivos. Entre eles, o fato de, a partir do momento em que o mercado da arte permite que o artista tenha uma liberdade nunca vista – pois, desde o Renascimento, por exemplo, era o mecenato que determinava os temas e modos de confecção das obras de arte –, o artista encontra sua autonomia através da liberdade da forma.

Com a formação da estética ou filosofia da arte, a atividade do artista não é mais considerada como um meio de conhecimento do real, de transcendência religiosa ou exortação moral. Com o pensamento clássico de uma arte como mimese (que implicava os dois planos do modelo e da imitação), entra em crise a ideia da arte como dualismo de teoria e prática, intelectualismo e tecnicismo; a atividade artística torna-se uma experiência primária e não mais derivada, sem outros fins além do próprio fazer-se. À estrutura binária da mimesis segue-se a estrutura monista da poesis, isto é, do fazer artístico, e, portanto, a oposição entre a certeza teórica do clássico e a intencionalidade romântica (poética). (ARGAN, 1992, p. 11)

O que determina seu fazer não é mais a demanda do mecenato, mas agora, com o mercado, o artista vende aquilo que ele “livremente” concebe, independentemente de encomendas. A autonomia criativa e o mercado forjam um território de liberdade para a arte que, emancipada, passa a não mais respaldar nem religiões nem governos.

A arte passa a ter uma finalidade em si mesma e a procurar um território autônomo, na busca por se emancipar de vínculos religiosos, monárquicos ou quaisquer outros que sejam externos à sua própria forma, que passa a ser o principal: temos as bases do que viria a ser o formalismo. A arte se emancipa das determinações do mecenato para aderir a um mercado capitalista que reproduz o racionalismo iluminista:

É no século XVIII, é com o Iluminismo, com o pensamento burguês que esta situação se modifica. Voltemos à etimologia da palavra burguês: habitante do burgo, isto é, cidadão. O artista, a partir do século XVIII, será um cidadão como outro, com a mesma autonomia e liberdade de pensamento de qualquer um. É verdade que para os iluministas essa liberdade de pensamento - não apenas nas artes, mas em todos os domínios- estava condicionada a um princípio racional. Ou seja, todos são livres, mas cada um é portador da mesma razão universal que nos une; ou seja eu sou livre para ser racional. Espera-se do artista uma posição pessoal em relação aos acontecimentos da História, mas espera-se do artista a boa escolha, isto é, a escolha racional. (COLI, 2010, p. 321)

O final do século XVIII proporcionará as bases para uma nova relação do produtor de obras de arte com a sociedade. Segundo Bourdieu (1987, p. 100), outras instâncias de legitimação começam a ser forjadas:

a) A constituição de um público consumidor mais extenso, socialmente diversificado, capaz de proporcionar aos produtores não apenas as condições mínimas de independência econômica, mas construindo um princípio de legitimação;

b) A constituição de um corpo cada vez mais numeroso e diferenciado de produtores e empresários;

c) A multiplicação das instâncias de consagração – academias, salões, museus públicos e privados, galerias de arte – e das instancias de difusão, como catálogos – Diderot (1713-1784) escreve nos *Salons* oficiais do Louvre sobre as exposições dos artistas.

Para a construção da modernidade, o Impressionismo surge como o modelo de quebra dos paradigmas anteriores e, desde os escritos de Baudelaire (1821-1867) (*O pintor da vida moderna*, 1863), impõe-se como projeto de ruptura. Dois problemas surgem desta percepção: a modernidade artística não corresponde à modernidade histórica; a Arte Moderna, considerando principalmente as vanguardas artísticas, não estabelece uma linguagem coesa ou um propósito coerente, ou melhor, à luz dos propósitos múltiplos reside uma intencionalidade comum: a ruptura e a experimentação.

Desta categoria emerge o artista do final do oitocentos e início do novecentos, que ao afirmar a autonomia da arte desconstrói a relação do sistema de mecenato e inaugura novas articulações, construídas agora dentro do sistema capitalista de mercado. Ao

assumir responsabilidade para com sua produção, confere a ela historicidade, não mais do tempo histórico como utopia do passado, mas como compreensão de seu próprio tempo. Assim compreendida, a arte romântica, primeiro movimento que se autointitula, implica em uma tomada de posição em relação à História quanto à Arte, uma vez que depois de Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) (*História das artes na Antiguidade*, 1764) a teorização da percepção artística compõe uma nova formulação: se o tratado estabelece normas, a estética formula conceitos. Em relação à Antiguidade Clássica, paradoxalmente, Winckelmann contribuiu para esse destronamento. De uma civilização imortal fez ele um momento histórico; fê-la decair do absoluto para o relativo. Acreditando unir-se a ela, dela se separa pelo próprio ato que, objetivando-a, a dessacraliza (BAZIN, 1989, p.85).

A crise do universalismo, das normas tratadísticas – vide André Félibien (1619-1695) com a hierarquia dos gêneros na Academia Real – e até mesmo do processo civilizatório – que traz como herança os espólios das guerras – gera uma arte cujo questionamento do mundo não é superficial, mas derivado de um novo impulso criador. Em relação à obra de Goya (1745-1828), Argan afirma: “como não pintar monstros, se o sono da razão gera-os e com eles preenche o mundo?” (ARGAN, 1992, p.14).

Excluído do sistema técnico-econômico da produção – a obra de arte não cumpre a função exigida pela revolução industrial – o artista moderno sofrerá de digressão: são dissidentes do mesmo status quo de onde originam-se; o artista *bohémian* é um burguês que repudia a burguesia; despreza o capital, mas deseja o reconhecimento e o capital que deste provém. Tendo rejeitado os quadros de autoridade tradicional que lhe impunham limites, mas lhe era apoio, o produtor de artes pode ter uma liberdade de ação tanto exultante quanto aterradora: num mundo onde todos os valores são postos em causa, ele busca incessantemente a sua própria identidade e o sentido da existência humana, individual e coletiva.

Por essa razão, ao situarmos o Romantismo na crise do Ancien Régimen, encontraremos nele as mesmas bases ideológicas do Realismo. O que aproxima *Fuzilamento* (1810), de Francisco Goya; *O massacre de Chios* (1822) de Delacroix (1798-1863); *O quebra-pedras* (1849) de Courbet (1819-1877) e *A Carruagem de 3ª Classe* (1862) de Daumier (1808-1879) é a elaboração de uma produção artística historicamente centrada em relação às escolhas políticas de seus executores.

Tal narrativa historiográfica que se impõe como hegemônica acaba por influenciar fortemente os modos por meio dos quais as pessoas se aproximam e/ou se distanciam da arte. Como nos interessa pensar tipos de aproximação que sejam capazes de forjar um pluralismo que não reproduza a hierarquia que essa narrativa traz consigo, cabe uma explicação acerca do recuo temporal das últimas páginas: a compreensão das mudanças das práticas artísticas da modernidade deve ser vista em um contexto de longa duração, cujos reflexos e projeções manifestos nas distintas continuidades e rupturas podem ser observados ainda hoje.

Conceito, forma e materialidade são unidades contíguas na produção artística, determinadas pela escolha dos artistas, assim, “abeiramentos” se estabelecem como modos de aproximação que são elementos indiciários das questões políticas e elementos propositivos de conceitos e posturas historicamente situadas.

Torna-se mais difícil, sob o olhar atualizado, perceber a diferença entre o classicismo e o romantismo do século XIX a partir das obras de Delacroix e Ingres (1780-1867), no entanto, a tensão que se estabelece entre as duas proposições, sintoma de um regime onde estas obras coexistem a partir de um campo de possibilidades estratégicas, define um sistema regrado no interior do qual cada obra singular manifesta um posicionamento político expresso em um conjunto de escolhas que pode ser entendido pelo índice formal.

Afinal, a sutil diferença entre a *Odalisca* de Ingres (1814) (Figura 4) e a *Odalisca* de Delacroix (1825) (Figura 5) parte do princípio de que a forma irá alterar completamente nossa apreensão do conceito exposto a partir de um mesmo tema. A radicalidade formal vinculada às posturas politicamente situadas pode ser considerada um elemento indiciário das escolhas, e tal questão se alarga e se aprofunda cada vez mais no campo artístico.

Figura 4 – INGRES, *Odalisca* (1814)



Fonte: banco de imagens: <https://rodrigo1.wordpress.com/about/quarta-aula/odaliscas/>

Enquanto o neoclassicismo de Ingres combina o virtuosismo técnico e espontaneidade de um nu recatado, “fotografado” naquele momento corriqueiro, o romantismo de Delacroix revela um nu nada recatado, que se mistura com o fundo em uma imagem borrada e imprecisa. Tais sutilezas se revelam no modo de utilização de uma determinada técnica artística que foi intencionalmente escolhida pelo artista que expressa sua “genialidade” por meio da forma.

Figura 5 – DELACROIX, *Odalisca* (1825)



Fonte: banco de imagens: <https://rodrigo1.wordpress.com/about/quarta-aula/odaliscas/>

Tal formalismo que acomete o século XIX, se radicaliza com as vanguardas no século XX, ao discutir a arte com foco total na própria forma artística – o que o sistema filosófico

européu chama de “arte pela arte”¹⁰ – isto é, a arte imersa em suas próprias questões formais, em um movimento que, ao mesmo tempo que a emancipa, a prende em si mesma.

O historiador Jorge Coli comenta:

A liberdade conquistada leva assim não só à emergência do gênio, mas à construção da imagem do gênio. Construir-se artista como gênio dentro do campo marginal da liberdade, estabelecer-se como senhor de um domínio à arte: assim a própria liberdade deixou de manter uma relação dialógica com o mundo para tornar-se interna e fechada no interior da produção de cada criador. (COLI, 2010, p. 329)

No entanto, ao destacar autores individuais, a historiografia tradicional reforça uma outra ideia também muito presente em nossa cultura: a noção de “gênio artístico”. Tal discurso nasce no séc. XVI, momento em que o conceito de arte se afasta daquela noção que a etimologia nos legou – do grego *téchne*, ou seja, uma habilidade técnica – para se tornar algo que se discerne do artesanato, dos artefatos e do trabalho braçal.

Há uma necessidade de diferenciação dos artistas dos outros produtores convencionais. O artista passa a se sentir um criador, um verdadeiro demiurgo, transformando-se nesta figura intocável e genial, com um talento inato e sagrado. Porém, Jorge Coli nos chama a atenção para o fato de haver uma redução da originalidade criadora, na medida em que tal liberdade só se efetiva a partir do racionalismo:

O artista neoclássico, como os outros homens em suas diversas funções, segundo a perspectiva do Iluminismo, submete seu trabalho, sua criação, a regras racionais, regras universais e eternas, das quais não é possível escapar, diminuindo o papel da singularidade criadora. (COLI, 2010, p. 329)

Segundo Coli, os românticos propõem uma atitude oposta, obrigando os artistas a um dever: o de ser livre, que tem um peso enorme, levando à perda de referências que compõem o jogo artístico, impedindo a própria transgressão, na medida em que não há mais o que transgredir dentro do mundo da arte.

¹⁰ “Arte pela arte” é um sistema conceitual que considera a autonomia artística prioritária, prescindível de razões funcionais, como os processos pedagógicos ou morais. Ainda que a sua origem perpassasse pelo pensamento aristotélico, apenas no século XVIII encontra nos textos do filósofo alemão Baumgarten (1714-1762) a formulação adequada a partir da apropriação da palavra “estética” (do grego *aisthesis*, faculdade de sentir), determinando a sensação e a percepção como princípios fundamentais às obras de arte. Tal posicionamento será difundido pela filosofia alemã e encontrará terreno fértil no sistema ocidental do hemisfério norte, da Europa aos Estados Unidos. No entanto, a expressão “arte pela arte” irá se firmar apenas na cultura ocidental do século XIX, corroborando as discussões sobre a autonomia e “abeiramento”, já apresentadas nesta tese.

Tal descolamento da forma artística, do objeto para o gesto que o produz, surge com o romantismo e veio se repetindo na história da arte ocidental, chegando à imaterialidade da arte na contemporaneidade e à teoria do não objeto, no Brasil. Entretanto, mesmo com um relativo abandono das questões formais advindo da arte contemporânea, o conceitualismo exige que se conheça a narrativa hegemônica da história da arte mundial para que se possa compreender seus conceitos, o que isola a arte em um mundo próprio e afasta o público não especializado.

Os modos por meio dos quais nos aproximamos e/ou distanciamos da arte nos surgem de acordo com todo um contexto histórico, social, econômico, geográfico, psicológico etc. A narrativa historiográfica europeia é, ao mesmo tempo, hegemônica - ao se compreender universal - e tem alto grau de hermetismo, pois não é acessível para todos. Desse modo, sua imposição gera um espectro de formas de absorção de tal narrativa, criando um distanciamento entre a minoria que se aprofunda formando o “mundo da arte” e a maioria, para quem chegam apenas fragmentos simplificados que se misturam aos conceitos preconcebidos engendrados culturalmente.

Como são ritmos diferentes, aquele que movimenta as querelas do mundo da arte e aquele que reproduz as noções do senso comum sobre arte, os modos de aproximação e distanciamento se explicitam múltiplos e ainda mais plurais que aquilo que chamamos de “pluralismo” da arte contemporânea, que até abarca temáticas “descoloniais”, mas não consegue “descolonizar” sua estrutura.

Sendo o conceito de gênio artístico uma herança europeia que permeia o senso comum, quais as consequências da noção de gênio para a arte contemporânea? Como tal noção se relaciona com o formalismo? Como a arte brasileira se relaciona com a noção de gênio e com o formalismo? A aproximação entre arte contemporânea e a própria vida permite dizer que a arte, de alguma forma, se aproximou do grande público?

Minha busca por lentes de aproximações e afastamentos (“abeiramentos”) consiste em buscar na arte como vivência corporificada as habilidades particulares, ou o específico de cada trabalho artístico. Um corpo que vivencia e interpreta de uma perspectiva específica um determinado fenômeno artístico e pode ser capaz de enxergar o que não está à vista, ou perceber o escuro que existe naquilo que brilha intensamente, tal qual Agamben (2009) descreve o contemporâneo. O corpo que vivencia a arte é interpelado pelo acontecimento artístico e não pela teoria ou crítica sobre a arte e sua perspectiva

interpretativa é justamente aquela que vê o mundo de um não-lugar, ou de um “entre-lugar” (SANTIAGO, 2000). Tal “entre-lugar” pode ser compreendido como o contemporâneo da perspectiva latino-americana.

Como o que define esse “entre-lugar” é a multiplicidade e a heterogeneidade que resistem à ideia unificadora contida na colonialidade, busco pensar a “unicidade” na arte como um dispositivo de desconstrução da ideia de “unidade” imposta pela colonialidade, para elaborar o tipo de pluralismo estético que venho defender, – por meio de uma forma de aproximação que abarque aquilo que Walter Mignolo chama de pluriversalidade: “a ordem global que estou advogando é pluriversal, não universal, e isso significa tomar a pluriversalidade como um projeto universal em que todas as opções rivais teriam de se aceitar” (MIGNOLO, 2017, p. 14).

Tais lentes têm como base o meu próprio olhar. Por isso, minhas trajetórias acadêmica, docente e artística delineiam minha argumentação e meu desejo de fazer a defesa de um pluralismo estético que me encoraje a retirar a aura de universalidade das categorias dominantes, sem repetir a lógica opressora, ao revelar outras possibilidades e repensar a estrutura de modo a permitir a existência das várias universalidades coexistentes, tal qual Mignolo descreve.

Não aquele pluralismo concebido como resultado da trajetória que a arte ocidental trilhou e nos teria sido concedido, mas sim um pluralismo que, não sendo oriundo de uma ordem universal, permite a coexistência pluriversal. Para tal, se faz necessário problematizar aquele modo de universalidade no qual e do qual somos constituídos: nossa herança cultural.

1.1. Antes de tudo: a arte

Herdamos culturalmente determinadas ideias do que seja aquilo que entendemos por arte. Este sistema – forjado por um complexo de redes intercambiais estruturado a partir das instituições, da literatura correlacionada ao tema, das produções artísticas e dos próprios produtores – é determinado por conceitos-chave, tais como civilização e cultura, modelados prioritariamente a partir de uma identidade eurocentrada. A ideia de que a arte pertence a pessoas que têm o dom artístico, que são gênios natos ou que nasceram com seus talentos é uma delas.

Entretanto, a arte contemporânea coloca em xeque estas noções que pertencem ao senso comum, quando aproxima a arte da vida cotidiana e retira a necessidade de a arte conter virtuosismo a partir das técnicas convencionadas. Assim a arte se torna indiscernível da vida e sobrevive por meio do conceito, ficando restrita àqueles que dominam sua linguagem própria.

É comum vermos pessoas que desconhecem os caminhos históricos que a arte ocidental trilhou e, munidas de suas concepções de arte oriundas do senso comum, acusam a arte contemporânea de inautenticidade, de hermetismo ou de irracionalidade. Há um distanciamento imposto pelo senso comum entre o fazer artístico e a vida cotidiana e um outro abismo entre a arte contemporânea – essa que se aproxima da vida – e o grande público - que tem uma concepção romantizada de arte.

A concepção de arte que temos a partir do senso comum está carregada de elementos românticos e idealistas, segundo os quais a arte implica virtuosismo, genialidade e talento. Porém, os artistas contemporâneos muitas vezes não demonstram necessariamente virtuosismo, ou lidam, propositalmente, com técnicas que eles não dominam. Desde as vanguardas, a arte ocidental se torna metalinguística, busca autonomia e se transforma em um território que reivindica ser o mais livre de todo o tecido social. Tudo isso promove um choque entre o grande público e a arte hodierna, que, mais uma vez, acaba ficando restrita a um público especializado.

No âmbito político, historicamente, houve uma condenação da arte moderna, tida como degenerada por regimes totalitários do século XX, nos quais a arte passa a ser controlada pelo Estado¹¹. Normalmente, a concepção de arte de praticamente todos os regimes ditatoriais que surgiram nas extremidades do espectro político, costuma ser conservadora e reproduzir ideais nacionalistas, heroicos e românticos, ou ser realista/partidária, de modo que a arte seja sempre compreensível para o cidadão médio¹². Esta exigência conservadora também passa pelo desejo de determinar que a arte

¹¹ O livro organizado por Peters, *Degenerate Art: The Attack on Modern Art in Nazi Germany, 1937* (2014), contextualiza questões importantes em relação ao totalitarismo europeu do início do século XX e o ataque às expressões artísticas daquele período, como sintoma indiciário de posições conservadoras em relação aos princípios formais, aos temas e às próprias posições políticas expressas nas artes.

¹² Nós, no Brasil, assistimos a um secretário de cultura do governo brasileiro proferir um discurso explicitamente nazista no início de 2020 que, corroborado pelo presidente, afirmou que, a partir daquele

deva ser produzida em direção a uma determinada parcela da sociedade, que quer se afirmar como predominante, por reproduzir os valores europeus.

Dessa forma, o discurso totalitário se apropria dos meios artísticos – tanto pela adesão de alguns modelos quanto pela oposição a outros –, impondo censura ao mesmo tempo em que conclama a população para apoiar tal concepção conservadora, limitando o território artístico. O paradoxo é que quanto mais livre é o território no qual a arte está sendo produzida, mais hermética ela parece ser. O que, de certa forma, alimenta a visão do senso comum, que quer resgatar a tradição na busca por esse diálogo com a arte, ou a chamada “verdadeira arte”.

Por isso, quando uma proposta artística contemporânea, feita em um ambiente com menor grau de autoritarismo, consegue ser, simultaneamente, profunda e acessível, temos um potente dispositivo descolonizador que pode ser capaz de criar as ligações que chamo de “abeirais”¹³. A arte autenticamente se aproxima da vida “real” e se mostra um dispositivo político, ou, como diria Agamben, um “contra dispositivo profanador” (2007)¹⁴.

Este movimento histórico que revoluciona as artes a partir do final do século XIX incorporando o termo “modernidade” ao fazer artístico, também separa a arte do mundo cotidiano. Tal fenômeno acontece inclusive na arte contemporânea, que inicialmente tenta se desvincular do aspecto elitista das vanguardas, mas é incorporada pelo mercado, aderindo ao elitismo, ao hermetismo e ao próprio sistema.

É relativamente fácil elencar alguns aspectos da arte moderna que ainda permanecem na dita arte contemporânea, apesar da ideia de ruptura descrita pela narrativa predominante. Após Duchamp e, efetivamente, após Warhol, a arte contemporânea passa a ser necessariamente conceitual, em um movimento de deslegitimação de qualquer arte

momento, a arte seguiria ideais heroicos e nacionalistas e seria “para a maioria das pessoas ou não seria nada”. O vídeo pode ser visto em: <https://youtu.be/61-99HUGbAs>

¹³ Relativo a *Abeiramentos*, propostas artísticas que foram concebidas concomitantemente à confecção deste trabalho.

¹⁴ Utilizo o conceito de profanação para Agamben como referência das propostas de *Abeiramentos* aproximando-o do *Poema-Bandeira* de Hélio Oiticica no terceiro capítulo deste trabalho.

que se valia dos suportes tradicionais sem questioná-los. Anunciando tal atributo, Duchamp achava entediante aquela arte que agradava apenas à retina.

Uma característica dos trabalhos artísticos na contemporaneidade é a incorporação do processo como elemento da própria obra. Trabalhos inacabados ou que incorporam sua deterioração como elemento integrante. Processos que, em alguns casos, são mais importantes que o próprio resultado, se é que tal resultado se efetiva ou se explicita. A noção de obra acabada se torna cada vez menos compartilhada por artistas que não se incomodam com o devir, mas o inserem como elemento constitutivo.

Onde estaria, então, aquilo que distingue uma proposta artística das demais coisas e processos da vida cotidiana? Se não há um produto acabado, como reconhecer a arte em algo que está acontecendo o tempo todo?

É o problema dos indiscerníveis. A categoria “arte” é uma categoria colonial, ou seja, formada para colocar Europa e, posteriormente, Estados Unidos como referências mundiais da história da arte ocidental. “Mundo da arte”¹⁵ é uma expressão cunhada por Arthur Danto, que parte do problema originado com a desmaterialização da arte contemporânea, por meio do qual a própria arte passou a questionar suas próprias categorias: O que diferencia a Brillo Box da gôndola do supermercado daquela que Warhol exibiu? (Figura 3)

Danto apoia sua argumentação na irredutível relação que o objeto exibido por Warhol tem com a história e com a crítica de arte. Há um significado incorporado, ou, nas palavras de Rachel Cecília de Oliveira (2018), uma “representação transformada em corpo”. Não é apenas a visualidade que distingue o objeto artístico das outras coisas do mundo. Este desapego da forma teria levado a arte para uma condição de pós histórica, abrindo-se para o pluralismo:

Arthur Danto, em sua filosofia da arte, desenvolve uma análise da produção artística que pressupõe o pluralismo e questiona o conceito de história, estabelecendo uma linha demarcatória entre a arte produzida na Europa desde o Renascimento e o que estava sendo produzido nos Estados Unidos após a década de 1960. Tendo em vista a pluralização não apenas visual, mas geográfica da produção artística, o conceito de multiculturalismo é por ele trabalhado como instrumento para compreender a relação entre a arte e seus lugares de origem e, também, como ferramenta para explicar a pluralidade. Apesar da importância de suas proposições para a filosofia da arte contemporânea, elas não conseguem atingir seus objetivos. A despeito de tentar ultrapassar os limites do modelo europeu, Danto consegue somente demonstrar o problema, não sendo bem-sucedido em suas variadas tentativas de

¹⁵ Tal expressão aparece no texto “O mundo da Arte” de Arthur Danto que teve a tradução de Rodrigo Duarte publicada na revista *Artefilosofia*, Ouro Preto, n.1, p.13-25, jul. 2006

solução. O mesmo se aplica ao conceito de multiculturalismo, pois ele apenas abre um espaço para a diversidade, não retirando a Europa, e os Estados Unidos, do lugar de referência para a produção artística. (OLIVEIRA, 2018, p. 89)

Danto reestrutura a categoria arte, a reinserindo na história da arte ocidental por meio do anúncio de seu fim, a adequando novamente às estruturas museológica, mercadológica etc. a partir de uma demonstração de como isso que chamamos de arte se tornou uma categoria de diferenciação, sendo o modo por meio do qual a categoria “arte” se manteve na contemporaneidade, reforçando a narrativa hegemônica. Em última instância, ele acaba por corroborar a defesa da arte estadunidense erigida pelo crítico Clement Greenberg.

Arthur Danto desvincula a produção artística de técnicas oriundas da arte popular europeia - aquilo que paradoxalmente chamamos de arte erudita - e mantém a categoria arte ancorada na narrativa hegemônica, em um movimento de globalização da arte. Isto é, os suportes e as técnicas tradicionais deixam de ser necessárias, mas mantem-se a categoria “arte”, mantendo-se também as relações de poder em torno dela.

Mesmo diante do questionamento das categorias artísticas, da arte erudita, da tradição etc. mesmo diante da implosão da categoria tradicional que Duchamp e Wharol promoveram, há um movimento de incorporação e manutenção de uma estrutura de poder colonial: o hemisfério norte continua dando as regras de como funciona o mundo de arte.

O conceito passa a ser o elemento essencial das propostas artísticas contemporâneas e uma arte não conceitual, que repetisse padrões estéticos identificáveis, passa a ser considerada “datada”. Cria-se uma distinção hierárquica entre arte e artesanato, em uma última tentativa de demarcação territorial, reproduzindo um desejo semelhante àquele dos vanguardistas, que condenavam como ultrapassada toda arte produzida antes deles. Essa necessidade de superação é um dos legados que a arte contemporânea ainda carrega do espírito modernista. Tal “elitismo” é uma forte característica da arte contemporânea e, certamente, mais um dos motivos pelos quais o grande público não se aproxima.

Atualmente, ao mesmo tempo em que há um grande mercado que elitiza a arte, ocorre dentro das próprias propostas artísticas uma grande aproximação do público amplo, de pessoas humildes e marginalizadas. Por um lado, tais pessoas ganham voz e acessam espaços mais socialmente centralizados, mas por outro são apropriadas de modo a se

tornarem parte daquilo que se transformou em imagem-objeto no sorvedouro do mercado de arte contemporânea com suas cifras milionárias.

Pierre Bourdieu (1987; 1996; 2003) nos diz que é na modernidade, quando a arte atinge seu apogeu como bem simbólico, que as aproximações e analogias entre arte e vida e as relações entre artista, obra e público se acentuam. Porém, a complexidade dos códigos simbólicos do campo da arte acaba provocando um afastamento entre o público não inteirado das sempre novas discussões estéticas que, mesmo quando a proposta artística busca estabelecer uma relação mais próxima, ele permanece à margem. Quando a aproximação ocorre, permanece em um nível raso de conhecimento, apoiando-se em questões de gosto pessoal e beleza, por não ter familiaridade com os códigos internos levando a “desencontros entre modernização social e modernismo cultural, entre política de elite e consumo massivo, entre inovações experimentais e democratização cultural” (CANCLINI, 2000, p.150). *Abeiramentos* são propostas artísticas que buscam, em certa medida, acolher tais desencontros.

Naturalmente, essa contradição não aparece em todas as propostas artísticas. Existe uma parte das propostas que se dedica a tentar driblar esta estrutura, mas quando conseguem reconhecimento, acabam se tornando também parte da estrutura desse sistema que engloba tudo em função do capital. A busca por ações que se deem à margem desse sistema se torna uma máxima da arte contemporânea, porém, a condição de marginalidade é sempre efêmera¹⁷.

Tal estrutura capitalista globalizante que cerca o fazer artístico tem um paradoxo como motor: se uma proposta artística se dá à margem do sistema e o mesmo a reconhece e legitima sua condição de arte, esta proposta se desloca da margem para o centro do sistema, o alimentando. Se uma proposta permanece na margem do sistema das artes, ela não existe para tal sistema.

Na contemporaneidade, de certa forma, a arte perfaz um movimento diferente daquele que as elitistas vanguardas modernistas perfizeram, ao incorporar propostas que surgem “de baixo para cima”, em um movimento que se dá, dentro de um espectro de

¹⁷ Em uma tentativa de driblar tal armadilha capitalista, Hakin Bey (BEY, 2010) propõe as “zonas autônomas temporárias”, conceito que sempre me fascinou.

marginalidade¹⁸, inicialmente da margem para o centro. Os Estados Unidos são o lugar que é tido como o berço da arte contemporânea pelos historiadores da arte do hemisfério norte. Seus artistas se apropriaram das vanguardas europeias e foram capazes de produzir poéticas como o *action paint*, em um explícito desejo de afirmação de supremacia da cultura americana.

Naquele momento, no qual assistimos aos últimos respiros daquilo que a historiografia tradicional chama de arte moderna, o trabalho de Jackson Pollock¹⁹ (1912-1956) chegou na Europa como exemplo de sucesso do *american way of life*, reivindicando para Nova York, o protagonismo em termos de produção de arte moderna, já que Paris, desde a invasão nazista, havia sido abandonada pelos artistas modernos, perseguidos por tal regime.

Em um contraponto a essa afirmação de poderio norte americano, a arte contemporânea surge nos Estados Unidos pela margem. É a *beat generation* e a contracultura que se propõem a denunciar essa propaganda do estilo de vida americano, mostrando o outro lado dessa América repleta de contradições. A arte contemporânea abandona esse “eu” para buscar um fazer artístico que envolve um “nós”, por meio de um processo de despersonalização do sujeito. O advento do que os críticos chamam de arte contemporânea, ou arte pós-moderna, coincide com um processo de tentativa de desmistificação do gênio artístico e de toda uma visão tradicional do fazer artístico, aumentando ainda mais o vão entre o senso comum e os artistas.

Mas esse tal abismo entre o fazer artístico e a vida cotidiana que o senso comum impõe e esse outro abismo entre a arte contemporânea – essa que se aproxima da vida – e o grande público – que tem uma concepção romantizada de arte - formam um paradoxo que será discutido ao longo de todo este trabalho. Trata-se de uma questão muito complexa e de inexaurível problematização.

¹⁸ Tal espectro se revela bem mais amplo quando pensamos a nossa condição de latino-americanos neste contexto. Por exemplo, os *Beatniks* estão à margem em relação à sociedade norte-americana, mas estão bem mais próximos do centro do que nós aqui no Brasil, à margem da margem.

¹⁹ Considero o Pollock um artista que se aproxima mais dos modernos do que da arte contemporânea, pois ele ainda traz consigo um aspecto da tradição, que é a assinatura do artista. A necessidade da arte como expressão de um ‘eu’ que revela sua subjetividade em uma catarse corporal afirmativa - que ganhou o nome de *action paint* - essa pintura inovadora que validou a arte produzida por artistas norte americanos ao inseri-la na história da arte ocidental.

A arte contemporânea é um terreno espinhoso, pois fruí-la implica que conheçamos o atual estágio de desenvolvimento da arte – se é que é possível partir de uma concepção de arte que permita falar em ‘estágio’ – em um gesto de busca pelo sentido da própria contemporaneidade. Se faz necessário conhecer nosso próprio tempo para compreendermos seu significado e suas formas de existência. Temos de estar imbuídos de historicidade, conhecer as problemáticas políticas, reconhecer as referências de cada símbolo e seus contextos. Mas, ao mesmo tempo, precisamos de pensar o fazer artístico de uma dimensão corporal, que vivencia os fenômenos subjetivamente, característica intrínseca ao ser humano.

Hoje em dia, a maioria das pessoas, ou seja, o público geral, não consegue fruir a arte contemporânea na sua inteireza conceitual, mas pode ser capaz de produzir significados próprios e tão ricos quanto a proposta artística permitir. De certo modo, a arte contemporânea se aproximou do campo especulativo da Filosofia, compartilhando territórios temáticos, mas, ao mesmo tempo inseriu, no fazer artístico, o corpo que, de modo efetivo e prático, se torna parte do fenômeno artístico, por meio da performance e da vivência incorporada. Assim, é sempre possível que pessoas munidas apenas do senso comum, quando se aproximam da arte contemporânea, consigam fruir obras e produzir significados, mesmo sem o elemento conceitual.

Se faz necessário explicitar esta dimensão prática da arte – que é construída pelo corpo no mundo das coisas – para além da visão romantizada pela tradição. Um pré-requisito fundamental para se aproximar, tanto da arte moderna quanto da arte contemporânea é romper com essa visão que o senso comum nos legou, que tem as noções de gênio, talento, expressão e dom como centrais na lida com a arte. Tal ruptura se mostra um desafio, na medida em que tais noções permeiam tanto o senso comum quanto o chamado “mundo da arte”.

Na verdade, quem está “de fora” do contexto erudito do mundo da arte pode estar muito mais aberto e bem menos imbuído das noções inicialmente iluministas e, depois, hegelianas e românticas que embasaram a criação da categoria ocidental de arte. Na tentativa de “descolonizar” tal estrutura, que historicamente se desenvolve a partir do século XVIII com a criação da academia, do mercado, da crítica e da própria Estética como campo do conhecimento filosófico – aquela gnosiologia inferior como a chamou seu fundador, Baumgarten – proponho uma aproximação entre o fazer artístico de uma

perspectiva brasileira em relação com aquilo que chamamos de arte mundial, imposta por sua narrativa.

Tal aproximação busca, no encontro entre corpo e arte, uma noção de arte que é concebida a partir de uma tentativa de contornar o peso histórico que a categoria arte carrega, observando na própria atividade humana, os elementos que compõem o fazer artístico em uma procura por categorias múltiplas que permitam a existência de um pluralismo estético menos hierarquizado. Tal peso histórico a que me refiro, está vinculado ao aspecto violentamente eurocêntrico de tal narrativa. É aqui que promovo o encontro entre uma perspectiva que se vale de lentes de outros autores e a minha perspectiva “descolonizante”, que busca na aproximação com a arte, categorias alternativas às tradicionais eurocêntricas, identificando o que há de colonizador nas próprias teorias estudadas.

1.2. Lentes de aproximação: ser ou não ser linguagem?

A linguagem é uma “multi-invenção” humana que tenta dar conta da complexa multiplicidade das coisas no mundo e toda ação humana sobre o mundo está impregnada de significados que existem em forma de linguagem. Aprendemos que o homem inventou o seu próprio mundo por meio de gestos criativos. A humanidade, em seu complexo processo de formação daquilo que entendemos por “cultura” teve, no gesto criativo, o motor que colocou o *homo sapiens* nesse lugar em que eu e você, leitor, nos encontramos nesse momento: tentando ampliar a compreensão do fenômeno artístico por meio de linguagem.

Ancestralmente, o que entendemos hoje por “arte” foi o modo inicial de constituição dos elementos mais essenciais de nossa cultura. A linguagem figurativa e alegórica do mito antecede a sistematicidade do racionalismo filosófico, ou seja, a arte vem antes da filosofia. Como já foi dito, os primeiros filósofos escreviam versos poéticos, influenciados pela mitologia que era cantada metricamente em rimas.

Sem o medo de ser taxado de primitivista, de minha perspectiva ocidental, entendo que se pode imaginar que os impulsos criativos que motivaram os primeiros hominídeos operam, em algum grau, de modo semelhante ao que um artista contemporâneo atua, ou seja, é possível inferir que esta estrutura psíquica que produz arte hoje ainda preserva algo daquela estrutura primitiva que deu origem ao *homo sapiens*.

Podemos pensar em uma criança que, por estar nessa condição de infância, ou como nos disse Agamben remetendo à etimologia do termo, “anterior à palavra”, coloca o indivíduo em um lugar privilegiado de produtor da cultura, pois a criança sempre se vê na condição de sujeito criativo. Paulo Freire afirma, “a leitura do mundo precede a leitura da palavra” (FREIRE, 1989, p.9), imputando à imagem um lugar privilegiado na construção dos sentidos.

A pesquisadora Eloiza Gurgel Pires afirma que Agamben, a partir do pensamento benjaminiano, aproxima os conceitos de experiência e linguagem do conceito de infância, o compreendendo como

[...] um lugar que é anterior à palavra; que rompe com a continuidade da história, e que produz a descontinuidade entre língua e discurso, entre natureza e cultura. Não se trata de uma ideia de infância como etapa de ordem cronológica, como uma potência que permite a renúncia do previsível e ilumina aquilo que não se revela de imediato. (PIRES, 2014, p. 824)

Agamben entende que a experiência da infância pode ser uma forma de recuperar a pura expressão, aquele momento em que “(...) as palavras ainda não estão presas a modelos lógicos abstratos, ou a uma subjetividade essencialmente fabricada, modelada, recebida, consumida” (PIRES, 2014, p. 825).

O “inventar” está no cerne da própria cultura que se reflete na infância. O que Pareyson (1997) entende por gesto formativo, ou seja, um fazer que, enquanto faz, inventa o modo de fazer, estaria no âmago da condição humana. Antes de toda complexa rede de disputas de poderes, de organização política, de influências econômicas e rigorosas padronizações impostas pelo racionalismo, está o imprevisível devir e sua constante necessidade de invenção. A arte é um tipo de prática que não é apenas utilitária e que produz, não só o objeto ou gesto, mas, também, o modo de produzi-lo, ou seja, o ato de criação nasce simultaneamente ao processo de execução, projetando, tanto o corpo físico quanto o corpo conceitual, perceptivo e formal, isto é, a arte não tem um significado, ela é o seu próprio significado.

Sendo o formalismo o principal foco de discussão da arte moderna e sendo a contemporaneidade um momento de pluralismo que não abandona a discussão formal – mas também não se restringe apenas a ela em seus ciclos de idas e vindas – a discussão sobre forma se torna necessária, pois a história da arte ocidental que nos foi ensinada,

construída a partir de uma perspectiva euro-estadunidense, se impõe como único meio de legitimação e categorização da arte produzida na “colônia”.

Para além da régua formalista imposta pela narrativa predominante, buscamos um tipo de pluralismo que, como já dissemos, coaduna com a tese da pluriversalidade de Walter Mignolo (2017), na medida em que a arte pode ser capaz de promover aproximações entre universos distintos. Por exemplo, um artista contemporâneo indígena se apropria da concepção ocidental de arte e nos coloca em contato com o seu universo indígena, fazendo dialogar com as universalidades em processos de apropriações.

Há sempre o risco de tais apropriações se darem em função de fatores eminentemente mercadológicos, retirando a força das identidades e adequando todos os signos na régua homogeneizante da mercadoria, por exemplo: uma coleção LGBT da loja de departamento C&A²¹. Trabalhos artísticos bem-sucedidos também são apropriados pelo sistema, se tornando espécies de moldes e gerando cópias simplificadas, que se destacam pela quantidade, formando um território simbólico marcado pela precariedade formal. É nesse território que aparece a *pop art* nos Estados Unidos e a *Tropicália* no Brasil.

As inúmeras possibilidades de ressignificações desse território se dão por meio de apropriações. O modo como as apropriações se davam na década de 1960 e o modo como elas se dão atualmente, certamente são muito diferentes, mas não deixaram de dialogar.

As apropriações hoje se diferem das apropriações modernas²² tal como elas foram concebidas na década de 1960, a partir de uma mudança de lugar. As apropriações feitas pelas neovanguardas, por exemplo, persistem e são ativas, mas mudaram de lugar, estão agora num “entre-lugar”, esse no qual habilidades particulares são capazes de inventar possibilidades de descolonização do olhar, tanto no sentido tecnológico, quanto existencial. Reelaborar os conceitos modernos, como o de apropriação, é uma tarefa

²¹ Ao mesmo tempo em que uma coleção de roupas LGBT é lançada por uma marca de loja de departamento, por meio de uma apropriação mercadológica redutora e diluidora, anulando aquilo que é atrito e domesticando a luta e o engajamento, há também um movimento de “inserção” de um repertório imagético que gera algum grau de tensão. Por mais que ela seja superficial, há algum acréscimo que, inclusive, incomoda os extremos do espectro político, pois atualmente há uma parcela radicalizada da população que considera uma coleção de roupas LGBT algo “ameaçador”.

²² Por exemplo, a videoperformance após a pandemia, fenômeno estudado neste trabalho, se apropria de um modo diferente daquele por meio do qual as apropriações eram feitas na *pop art* ou por artistas brasileiros, tais como Hélio Oiticica ou Cildo Meirelles.

fundamental na contemporaneidade, que tento fazer nesse trabalho por meio de um festival de videoperformance.

Driblar a régua formalista imposta pela narrativa dominante não significa negar a sua existência. Os vários tipos de apropriações podem revelar itinerários eficazes em interligar as margens e promover “abeiramentos”, que podem, inclusive, ser revisitações, mas, por sempre considerarem a arte a partir do movimento dinâmico por meio do qual a interpretação se dá, eles nunca são meras imitações. A série de intervenções executada por mim, intitulada *SUB PAIS AGE M*²³ (Figura 47), por exemplo, perfaz este movimento ao refazer a instalação feita por Dileny Campos no evento intitulado *Do Corpo à Terra* em 1970 e desdobrá-la em intervenções de estêncil pela cidade multiplicando sua eficácia simbólica.

Para pensarmos uma produção deslocada geograficamente, se faz necessário um outro deslocamento, que se dá para além do peso colonial que a categoria “arte” carrega em nosso imaginário. Se tal categoria foi erigida conceitualmente, há de haver também outros lugares para se pensar a arte que praticamente desconhecem tais conceitos, tais como o senso comum, a infância, outras culturas etc.

Para as pessoas que desconhecem as querelas que são o combustível da história da arte ocidental, as aproximações com a arte são feitas por meio de uma determinada noção que, por um lado, é algo informe, subjetivo, baseado em conceitos preconcebidos, imagens vagas e opacas dos conceitos da narrativa historiográfica da arte ocidental, mas, por outro lado, são maneiras únicas, ricas e legítimas de aproximações, que sabem identificar o êxito de uma proposta artística quando o veem.

De tais desencontros podem surgir “abeiramentos”. Desencontros entre um modo consagrado de se compreender ou fazer coisas e um outro modo, que não participa daquela noção de consagração que legitimou o primeiro modo, mas que, em sua “inocência” reinventa aqueles tais modos consagrados, sem sequer tê-los conhecido.

A relação que se estabelece é diretamente com a arte e não com o discurso ou a crítica ou toda conceituação que envolve aquela arte. Seria uma espécie de “pureza”, se vista da perspectiva hegemônica, mas, na verdade, é uma complexa trama de associações em uma

²³ *SUB PAIS AGE M* é o título de uma proposta artística que compõe os *Abeiramentos* e foi efetivada durante a décima primeira edição do festival *Durante*. Este trabalho será aprofundado no capítulo 5.

busca por coisas que não existem e precisam ser inventadas. Estamos falando de pessoas que desconhecem toda complexidade conceitual da arte contemporânea e a frui de modo “aberto”.

Movimentos semelhantes podem ocorrer de modos distintos. Gosto quando artistas que desconhecem a história da filosofia e todas as suas complexas tramas, leem um filósofo em busca de algo que “não existe” e fazem interpretações improváveis e inovadoras de conceitos filosóficos. Enquanto a arte lida com a invenção e com aquilo que “não existe”, a filosofia, assim como a ciência, lida com coisas que de alguma forma existem. O erro dos artistas de acharem que a filosofia seria capaz de revelar algo que não existe os permite transformá-la em um dispositivo inventivo.

“Abeiramentos” precisam conter essa dinâmica, precisam dizer algo para além do conceitual. Segundo Pareyson (1993), a percepção do êxito artístico, ou melhor, daquilo que gerou tal êxito, é uma espécie de critério artístico anterior à toda conceituação. Um inventar que se dá ao mesmo tempo em que se inventa o modo de fazê-lo é sempre um gesto fundamentalmente humano, que inventa lógicas próprias em uma atitude de autonomia.

Mimetizando o movimento que a filosofia perfez ao surgir no seio do mito a partir de uma atitude autônoma de pensamento, que inventa uma visão de mundo alternativa ao mito em um gesto de negação da tradição, o artista contemporâneo toma as rédeas do movimento dos signos e dá as regras a um jogo léxico que, inserido no devir, contém aquela espécie de lógica própria. Tal lógica opera inicialmente a partir do âmbito estético, mas, inevitavelmente, interliga todos os demais âmbitos, tais como éticos, políticos, econômicos e filosóficos. Essa tal lógica interna é também fruto de um movimento corporal e precisa ser pensada a partir da experiência concreta dos artistas, da coloquialidade e do senso comum.

A modernidade nos legou o inacabamento como mais um elemento constitutivo, se tornando até mesmo essencial em determinadas propostas para o seu próprio êxito. Todo processo artístico envolve o desejo do êxito, mas, ao mesmo tempo, lida-se com a possibilidade iminente do fracasso, que, de algum modo, sempre faz parte de toda proposta, seja porque redireciona o artista ou seja porque se incorpora à própria arte. Mesmo em uma obra que, por exemplo, foi gestada durante anos e, ao final, sua base

inventiva introdutória se dissipou dando lugar a outros caminhos, houve sempre um executar que envolveu invenção em todo o processo efetivado no fazer.

Me parece que a contemporaneidade abre as portas para que o artista descubra as soluções no próprio fazer, já que a desmistificação do gênio artístico explicitou o fato de que não há o conhecimento prévio do modo exato pelo qual os atos de um artista devam ser realizados.

Se todo fazer implica inventividade em algum grau, a arte também é algo que se faz ao mesmo tempo em que se concebe, ou seja, concepção e execução são indiscerníveis. Tal ideia nos afasta daquela noção romantizada de arte como expressão de um sentimento nobre, como se tal sentimento fosse exclusividade do “gênio” que nos presenteia com sua arte.

Mas para sabermos que tais noções romantizadas foram desmistificadas pela arte contemporânea, precisamos adentrar o elitizado “mundo da arte” e as pessoas que não fazem parte desse “mundo da arte”, ou seja, a maioria das pessoas, vai vivenciar aquelas propostas artísticas a partir de suas noções oriundas do senso comum, que estão carregadas desse tradicionalismo. É justamente esta complexa rede de conexões com a qual os “abeiramentos” querem lidar.

Propostas artísticas “abeirais” são aquelas que permitam aproximações, tanto daqueles que fazem parte do dito “mundo da arte”, quanto daqueles que são a grande maioria das pessoas, que desconhece as constantes renovações que a arte se impõe. Propostas que levem em consideração perspectivas que possam conter uma possível concomitância de uma noção de arte como expressão de um sentimento nobre e elementos ancestrais não euro-estadunidenses em uma mesma pessoa.

Pessoas que se aproximam a partir de uma perspectiva única e própria e, por meio dela, constroem significados. Pessoas variadas, que porventura buscam por uma “mensagem”, ou por aquele “sentimento” que teria sido a “inspiração” do artista, como se houvesse aqueles já referidos dois momentos distintos no fazer artístico: a concepção abstrata e a execução concreta. Esta é uma noção romantizada que permeia o senso comum e que a arte contemporânea, de certa forma, superou, porém ao se desmaterializar, a arte retorna a esse lugar abstrato, conceitual, necessário para discerni-la da vida. Aqui temos um outro tipo de “entre-lugar” que inevitavelmente dialoga com o entre-lugar do discurso latino-americano de Santiago (2000): o entre-lugar que se forja “entre” arte e vida.

Nós, brasileiros, chegamos atrasados nesse “Concerto Universal das Artes” – a sinfonia epistemológica que articula os conceitos – e é por meio de tal “atraso” que o lemos. A separação entre arte e vida é um fenômeno histórico social característico daquele tipo de arte que se fez na Europa e nos Estados Unidos e que nos chegou por meio do capitalismo e sua noção de “modernidade”. É necessário se apropriar do próprio capitalismo e promover encontros e desencontros entre a noção de arte romantizada do público e as propostas artísticas contemporâneas desmaterializadas, que se mostram ainda mais dissonantes quando acrescentamos o ingrediente descolonizante, este que explicita nossa perspectiva brasileira: “a bossa é nova, é foda e ainda é *trend*” (nMUnDO, 2021).

A arte contemporânea brasileira é “contemporânea”, na medida em que se percebe naquele “entre-lugar” que cito reiteradamente. Quando nós, brasileiros fruímos propostas artísticas emblemáticas da história da arte mundial, as vemos de uma perspectiva própria e, por mais que sejamos “especialistas em arte”, estamos deslocados geograficamente da mesma forma que aquela pessoa que desconhece o “mundo da arte”. Precisamos nos virar para essas pessoas que estão nas outras margens. É lá que vamos encontrar a nós mesmos.

Não estou falando de um tipo de fruição artística que seria uma experiência solipsista de autoconhecimento restrita ao pensamento, mas sim de vivência corporificada. Entretanto, se a vivência se tornou arte, o que a diferenciaria da própria vida seria o fato de ser uma vivência pensada, ou reflexiva? Mas será que o pensamento sozinho pode vir a ser elemento artístico? Existiria arte antes do gesto corporal de efetivá-la? Se a vivência se tornou elemento artístico e se o pensamento implica vivência, como sair desse dualismo entre corpo e pensamento, se ele é a nossa base platônico-judaico-cristã estrutural de percepção do mundo? Existiria então aquele momento que venho rechaçando, de puro pensamento, no qual se concebe a arte e, posteriormente, um momento de execução da arte que envolve corporeidade e vivência? Será que uma ideia que não foi dita para ninguém pode ser uma obra de arte?

Acredito que um modo de começar a busca por respostas a tais perguntas passa pelo tripé que originou a ideia de “abeiramento”: marginalidade, aproximação e deslocamento. Marta Neves, artista brasileira, tem um trabalho intitulado *Não-Ideias* (Figura 6), no qual ela exhibe faixas com pequenos relatos de desejos não realizados por falta de imaginação. São relatos de pessoas “comuns”, que vivenciam dilemas existenciais a partir de situações consideradas banais. Desde a popular estética das faixas urbanas - esse suporte efêmero

e descartável - até o alto poder de síntese que os verdadeiros minicontos contêm, há vários deslocamentos das coisas para lugares improváveis: a literatura é deslocada para a rua, o suporte “faixa” é deslocado para uma ação artística, o expectador é deslocado de sua passividade e se vê estimulado a interpretar aquele acontecimento.

Os olhares se voltam para as faixas esperando publicidade e avisos sobre trânsito, ou homenagens aos formandos, ou até mesmo declarações de amor²⁵. Entretanto, no caso de Marta Neves, as faixas instigam o leitor por sua linguagem direta, por lidar com situações corriqueiras e por levantar dilemas existenciais. As pessoas têm a curiosidade despertada e se envolvem inesperadamente com um texto literário.

Figura 6 – NEVES, Marta, *Não-ideia*, 31 Bienal-SP, 2014



Fonte: <http://www.bienal.org.br/post/1288>

A faixa, com a inscrição “Ju Guerra, depilada, viu a primeira relação sexual com seu namorado bêbado de vinho barato escoar pelo ralo. E sem ideia de como resolver a situação sorriu para ele. Só sorriu”, dentre outras faixas que exploram impasses

²⁵ Ou “Declarações de Desamor” como no conhecido trabalho de Camila Buzelin que também se vale do dispositivo das faixas.

cotidianos que fraturam o lugar-comum, inviabilizado pela incapacidade de enfrentamento disposto na falta de ideias. Na narrativa de Marta Neves, a falta de imaginação dos protagonistas é superada pelo humor, expresso diante da dificuldade em meio à realidade ordinária. No vazio das “não-ideia”, a ação é congelada no espaço.

O tipo de aproximação que Marta Neves propõe, essa que aproxima o público não especializado, essa que lida com o fracasso como elemento constituinte, essa que exalta a falha, o erro, a tentativa frustrada, essa aproximação que, ao se efetivar, também se afasta das noções consagradas de arte se valendo de sua própria estrutura, são aproximações “abeirais”. Elas criam modos próprios de movimentar os signos e interligam margens e centro por meio de textos que passeiam pelo cômico, trágico e surreal, mas sempre evocando complexos dilemas oriundos de desencontros e fracassos. A ausência de ideias para resolver tais dilemas é o mote que permeia todos os minicontos e outra curiosidade é a presença de nomes de pessoas do ciclo de convivência de Marta, que são associadas ao fracasso por meio de uma sofisticada ironia que adiciona um elemento cômico suavizante, mas não extingue as tensões que os dilemas revelam.

O *Não-Ideias* explicita justamente aquilo que a colonialidade esconde: desvios de comportamento, inadequações, desconfortos, desajustes, inquietações de toda ordem que normalmente não são mostradas em público. É um movimento oposto ao das redes sociais que arremedam a linguagem publicitária escondendo tudo o que é considerado defeito. As faixas se tornam dispositivos capazes de apresentar essas perspectivas de existência que são ocultadas e faz isso de dentro da instituição, em uma Bienal. Há aqui um gesto descolonizador que afirma a existência de modos de pensar e sentir o mundo que não cabem na publicidade e que ficam restritos ao “universo literário” em um país que não tem o hábito de leitura como um traço cultural. É justamente tal característica, essa de um povo que não lê, que é exaltada nas faixas por meio de uma linguagem “abeiral”.

Por ser uma ação artística e se apropriar do dispositivo da faixa, esse trabalho consegue transpor as barreiras do “mundo da arte” e chega às pessoas de modo direto, sem a necessidade de conhecer a história da arte para conseguir compreender a proposta. Ao mesmo tempo, tal trabalho questiona e desloca os suportes tradicionais artísticos em um gesto “profanador” que aponta para a rua, em oposição ao museu. De dentro da instituição e toda sua colonialidade, Marta dribla o próprio discurso hegemônico e inclui as pessoas

em sua arte perfazendo um duplo movimento de ganhar a legitimação institucional, ao mesmo tempo em que a ultrapassa pelas beiras.

Ao gerar um contraponto com uma proposta de ação, isenta de palavras, esta mesma fratura com o cotidiano se manifesta, agora, não mais pela “não-ideias”, mas pelo “não-lugar”. Quando Pedrosa Camilo, artista integrante da décima primeira edição do Festival *Durante*,²⁶ desloca para um espaço público uma ação que ocorre em um lugar privado, a *Depilação* gera o mesmo estranhamento dos cotidianos, cuja fratura do lugar-comum ocorre pelo deslocamento territorial (Figura 7). Se a “Ju Guerra depilada” se mostra como uma condição descrita na faixa, a performance expressa uma ação literal enquanto processo, porém conceitual no tangencial à sua existência no mundo. Para pensar é preciso ter um corpo, ou como disse Paulo Freire: “a cabeça pensa onde os pés pisam”.

Figura 7 – CAMILO, Pedrosa, *Depilação*, 2020, 6’30”



Fonte: Arquivo Festival *Durante*; 2020/2021

²⁶ Recebemos, de todo o Brasil, 170 vídeos de performances que, de alguma forma, dialogam com o mote do “Do corpo à Terra”. Além dos vídeo de performances, compõem esta 11 edição do *Durante*; um *ebook/audiobook*, mesas de debate; *lives* de entrevistas com os artistas selecionados; o lançamento do álbum de estreia do coletivo *nMUNDO* e quatro programas, em formato de *podcast*, veiculados no *Tropofonia* - programa de rádio que produz e apresento aqui na UFMG, que se propõe ser um programa de arte, poesia e experiências sonoras com convidados das mesas e artistas selecionados.

CAPÍTULO 2 – O CENTRO VISTO DA BEIRA

“A arte é um jogo
entre todos os homens
de todas as épocas”

Marcel Duchamp²⁷

Proponho agora um exercício de leitura do centro capitalista de uma perspectiva “abeiral”. No intuito de problematizar tais questões que envolvem arte e vida e com o objetivo de propor um olhar “descolonizante” sobre a concepção ocidental hegemônica de arte que nos chega do Norte, me propus debruçar sobre uma narrativa estética muito difundida e que tem a pretensão de “encabeçar” a história da arte, se afirmando detentora de uma condição contemporânea: a “estética relacional”.

As propostas artísticas que incorporam a vida como elemento artístico são definitivamente absorvidas pelo mercado de arte na década de 1990, quando o que o pesquisador e crítico de arte Nicolas Bourriaud (2009) chama de “arte relacional” já vale fortunas e está legitimada pelos museus. Artistas como o britânico Liam Gillick (Figura 8) e o tailandês radicado em Nova Iorque, Rirkrit Tiravanija (Figura 9) são citados como emblemas da estética relacional por, segundo Bourriaud, se distanciaram de tudo o que foi feito em arte antes deles e por considerarem como elementos, centrais de suas obras, a presença e o convívio dos espectadores.

²⁷ “*L’art est un jeu entre tous les hommes de toutes les époques*” (DUCHAMP, Marcel. Apud BOURRIAUD, Nicolas: 2001.p. 19.)

Figura 8 – GILLICK, Liam. Mural, Balfour Avenue, Belfast, 2008



© Copyright Rossographer and licensed for reuse under this Creative Commons Licence.

Figura 9 – RAWANCHAIKUL, Navin e TIRAVANIJA, Rirkrit. Sem título, 1997



Foto: Pedro Motta

O autor afirma que no contexto no qual ele estava vivendo a arte contemporânea, as relações humanas tornam-se elemento artístico por meio da abertura das obras e esse fato teria um potencial político²⁸. Na tentativa de afastar os artistas da estética relacional da geração dos 1960, Bourriaud argumenta que a arte relacional responde à mudança histórica de uma economia baseada em bens para uma economia baseada em serviços e sua relação com o mundo virtual, no qual as pessoas anseiam por interações físicas que os artistas relacionais oferecem em forma de microutopias.

A geração dos anos 1990 retoma a problemática das relações de convívio, que é uma constante histórica desde os anos 1960, mas sem o problema da definição de arte, central para as décadas de 1960 e 1970. A questão não é mais ampliar os limites da arte, e sim testar sua capacidade de resistência dentro do campo social global. (BOURRIAUD, 2009a, p. 43)

O artista contemporâneo não mais se preocuparia em criar novas formas, mas sim de propor novos itinerários entre os signos já existentes. A pergunta que move os artistas teria deixado de buscar pelo novo e teria passado a indagar “O que fazer com isso?”, deixando de lidar com matérias primas que seriam transformadas, mas lidando com obras já prontas.

Para Bourriaud aquela vontade de emancipação dos indivíduos e dos povos nascida com o Iluminismo (séc. XVIII) teve seu projeto substituído por inúmeras formas de melancolia. “Não foi a modernidade que morreu, e sim sua versão idealista e teleológica.” (BOURRIAUD, 2009a, p.17) O autor ressignifica a metáfora contida na origem do termo “vanguarda” nos dizendo que a modernidade ocorre nos mesmos termos do passado, mas a vanguarda não vai mais na frente como batedora e “(...) a tropa imobilizou-se, temerosa num bivaque de certezas” (BOURRIAUD, 2009a, p.17).

Ao invés de anunciar um mundo futuro, como a arte já fez, ela passa a apresentar modelos de universos possíveis. Me permito inferir que Bourriaud está se referindo ao processo de fragmentação das identidades, dos dispositivos e dos nichos de toda ordem, cada vez mais intenso, vivido no séc. XXI e que se inicia na década de 1990, período da estética relacional, com o advento da internet.

Tal fragmentação lentamente vai se refletindo na indústria cultural. Na música *pop*, por exemplo, durante o século XX foi possível assistir a um processo de desdobramentos dos

²⁸ Tal potencial político é contestado por autores como Claire Bishop e Néstor Garcia Canclini.

estilos do rock para o *pop* e de inúmeros subgêneros que vão do rock progressivo até o *punk*, passando pelo *pós-punk* e o *indie*. Estes movimentos que as tendências musicais percorreram, estabeleceram relações que, de certa forma, repetem, de modo bem mais amenizado, o movimento de sobreposição que as vanguardas estipularam.

Após o aparecimento da internet e a “virada copernicana”²⁹ do mercado musical, com o advento do MP3, ficou cada vez mais difícil saber qual é a tendência predominante, pois temos inúmeras delas se sobressaindo concomitantemente para públicos tão diversos quanto elas próprias, interligados pela rede mundial de computadores. Não mais, apenas de uma geração para outra as referências musicais se perdem; em uma mesma geração, dado o volume de referências, os denominadores comuns, mesmo quando impulsionados pela indústria fonográfica, ficam diluídos. Estamos diante de um sistema de transição midiática de um modelo unificado para uma fragmentação jamais vivenciada, na qual tudo é descontínuo: “Não seria provavelmente errado definir a fase extrema do desenvolvimento capitalista que estamos vivendo como uma gigantesca acumulação e proliferação de dispositivos” (AGAMBEN, 2009, p. 42).

Esse processo, acelerado pelas novas tecnologias com âmbito da indústria cultural, também pode ser pressentido pelas artes visuais e suas instituições de consagração e, segundo Bourriaud, só é possível encontrar essa continuidade perdida nas relações humanas, no convívio, no qual, inclusive, a arte encontra seu lugar. Bourriaud está nos dizendo que, além de encontrar seu lugar nas relações humanas, a arte também vai provocá-las e o nosso tempo demandaria, como nunca, por elas.

Assim, o artista não existe apenas como aquele tipo virtuoso, que domina uma técnica que ele inventou, mas alguém que, com gestos muito mais simples e conceituais do que técnicos e de difícil execução, produz um tipo de arte que lida com coisas já prontas, de modo que a inventividade está no gesto de deslocamento que inaugura novos itinerários

²⁹ Nicolau Copérnico (1473 – 1543) foi um astrônomo e matemático polonês que desenvolveu a teoria Heliocêntrica. A revolução Copernicana consistiu no processo histórico que provocou a substituição do sistema geocêntrico pelo sistema Heliocêntrico, inclusive no que diz respeito às profundas consequências acarretadas por essa substituição para a história. Aqui a expressão ‘revolução copernicana’ está utilizada como uma metáfora para o redirecionamento que o advento do formato mp3 trouxe para a indústria musical no séc. XXI.

entre os signos. É nesse sentido que os artistas atuais não compõem, mas programam formas que são explicitamente abertas.

É no final da década de 1990 que Bourriaud escreve “Estética Relacional”, título de uma coletânea de ensaios nos quais o autor tenta caracterizar a prática artística de tal década, que reconheço ser um momento de profícua produção de arte no centro do norte capitalista. No Brasil, suas traduções chegaram apenas em 2009, mas em 2006 tivemos uma Bienal que estava diretamente ligada a este tema: a *27 Bienal de São Paulo: Como Viver Junto*, na qual ocorreu o seminário *Trocas*, organizado pela co-curadora Rosa Martínez, no qual foram recebidos os conferencistas Maria Rita Kehl, Renata Salecl, Carlos Jiménez, Ernesto Neto, Paulo Herkenhoff e Nicolas Bourriaud.

A pesquisadora Ana Leticia Fialho escreveu um relato da palestra de Bourriaud, no qual ela afirma que Bourriaud “faz muito pouca referência aos antecedentes de sua estética relacional. [...] o problema mais grave nas propostas de Bourriaud não se refere à estética que ele defende, mas a fragilidade de seus fundamentos teóricos. Existe no livro um certo eurocentrismo [...]” (FIALHO, 2006).

Tal eurocentrismo fica nítido no fato de, por exemplo, Bourriaud desconhecer o trabalho de Hélio Oiticica e tantos outros artistas que frequentam essa espécie de zona de silenciamento imposta por uma visão de mundo que se pretende universal. Sua fragilidade teórica fica nítida no modo por vezes “superficial” e “utilitário” como ele utiliza conceitos de Marx (1818-1883), Deleuze (1825-1995), Guattari (1930-1992) e Lyotard (1924-1998). De qualquer forma, o objeto de análise que Bourriaud chama para si é de suma importância para a arte contemporânea, seu nome se tornou um emblema desta questão e tem ampla aceitação na academia.

Néstor Garcia Canclini, em uma tentativa de explicar a ampla aceitação da estética relacional, assinala:

Podemos supor que a vasta repercussão dos textos deste autor se deve à necessidade de conceitualizar uma etapa na qual os artistas não atuam, segundo suas palavras, em relação com museus ou repertórios de obras que seria preciso citar ou superar, mas em uma sociedade concebida de modo aberto. (CANCLINI, 2016, p. 131)

Tal abertura, nos levaria a uma noção de arte como uma atividade que consiste em produzir relações com o mundo por meio de signos, formas, gestos ou objetos, ou seja, da mesma forma segundo a qual nos relacionamos com o mundo em nossas vidas cotidianas.

Este desvincular-se da história da arte, ao mesmo tempo em que, contraditoriamente, se reivindica um território limítrofe de atuação baseado em uma noção linear de história é uma das faces deste paradoxo que permeia a arte contemporânea, aquela que busca negar os museus e os repertórios com o objetivo de integrar coleções e ser exposta em museus.

Bourriaud pretensiosamente concebe a “estética relacional” como um momento no qual se faz possível visualizar no horizonte os limites do fazer artístico, tal qual se fazia na modernidade europeia. Segundo Bourriaud, a incorporação da vivência como elemento artístico ganha contornos delineáveis quando aquilo que ele chamou de “estética relacional”, um conceito criado para pensar a arte a partir das relações humanas, teria se tornado uma característica permanente da contemporaneidade. Aquelas poéticas pareciam ter algo em comum: as relações humanas como elementos de uma arte que se efetiva na condição de um evento efêmero. Trata-se de um trabalho no qual o autor descreve a verve de um determinado grupo de artistas de modo explicitamente apaixonado, abraçando o argumento desses artistas de tal forma que, praticamente, se torna um deles e produzindo uma armação conceitual, por meio da qual estes artistas transitam e produzem.

Identifico um certo otimismo ingênuo na definição de arte como “encontro fortuito duradouro”, ou como um lugar no qual se habita melhor o mundo. Me parece uma restrita perspectiva de mundo de quem convive apenas com altos índices de desenvolvimento socioeconômico. Em países como o Brasil, tais relações podem ter contornos diferentes. Imersos em nossa brasilidade que, por exemplo, nos ensina a recusar pronomes formais em uma tentativa de expandir a informalidade da esfera privada³⁰, aquilo que pode ser caracterizado como um aspecto de superficialidade nas relações entre franceses ou ingleses de classe média do mundo das artes em um jantar de Tiravanija (Figura 10), pode se tornar uma vivência bem mais intensa entre integrantes da Mangueira e os parangolés de Oiticica (Figura 11).

³⁰ Ver DA MATTA, Roberto. *O que faz do brasil, Brasil?*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

Figura 10 (a, b) – TIRAVANIJA. *Soup/No Soup*, 2012, La Triennale 2012, Grand Palais, Paris



Fonte: <https://onarto.com/rirkrit-tiravanija-conceptualist-anti-object-artist/>

Quando Bourriaud elabora seus argumentos na defesa de uma distinção daquilo que ele assistiu acontecer na década de 1990 e desconsidera trabalhos como o de Oiticica, por exemplo, focando suas análises em artistas europeus e estadunidenses, fica claro a necessidade de problematizarmos tais disputas e jogos de poder. Será que a poética de trabalho de Oiticica já não continha os critérios defendidos por Bourriaud na Estética Relacional, na medida em que já abarcava a junção entre uma ruptura formal e o desejo de testar a capacidade de resistência política da arte? A pesquisadora Ana Letícia Fialho nos responde:

A “falha” no repertório de Bourriaud, ao não incluir Oiticica, é só mais um exemplo de que a história da arte e a teoria crítica escritas no eixo Estados Unidos - Europa ocidental, ainda nos anos 90, ignoravam em boa parte as investigações desenvolvidas fora do eixo por artistas originários das zonas de silêncio. Infelizmente, o que se diz ou se publica nesse eixo central acabada tendo maior repercussão no circuito da arte contemporânea internacional, embora as zonas de silêncio e seus agentes, vez ou outra, consigam levantar a voz. (FIALHO, 2006, p.)

Bourriaud foi acometido daquilo que todos nós temos uma inevitável inclinação: fazer um discurso que se pretende universal sobre o mundo a partir de nossa limitada condição particular, ou seja, como dizem os antropólogos: etnocentrismo.

Figura 11 (a, b) – OITICICA, Helio. *Parangolés*, 1967





Fonte: Projeto HO

Sabe-se que experiências conviviais são recorrentes em obras contemporâneas latino-americanas bem antes de Bourriaud anunciar a “estética relacional”. Podemos dizer, inclusive, que existe um certo aspecto desse dispositivo que pertence à ulterior condição humana. Todo encontro que se pretende um pouco mais aprofundado entre duas pessoas, contém uma dimensão, em certo grau, subversiva. Não é à toa que nossa sociedade insiste em institucionalizar os encontros, os formalizando o quanto antes.

A questão que se coloca seria o grau de subversividade que os encontros promovidos pelos artistas da estética relacional promovem se comparados aos encontros promovidos pelas propostas de Oiticica. Claire Bishop (2004), em seu conhecido texto *Antagonism and Relational Aesthetics*, contesta a profundidade dos encontros nas obras dos artistas da estética relacional, argumentando que eles não teriam força para serem qualificadas como democráticas ou disruptivas, pois não contêm uma tensão ou fricção suficientes para tal. Néstor García Canclini, em consonância com Bishop, afirma que

Diante da desordem de um mundo sem relato unificador surge a tentação, como nos fundamentalismos (e de outro modo na estética relacional), de retroceder a comunidades harmoniosas onde cada um ocupe seu lugar, em sua etnia ou sua classe, ou em um campo artístico idealizado. (CANCLINI, 2010, apud TASCA, 2015, p. 16)

Tal tentação seria uma tendência passageira? Se já não há um relato unificador, os artistas estariam abandonando tal busca e se radicalizando em suas bolhas? Canclini estaria nos alertando para o perigo da radicalização do que Bourriaud chama de microutopias por que isso poderia gerar uma disseminação do aspecto autoritário das vanguardas?

Concordo que a ausência de tensões nas relações que se estabelecem na estética relacional não contribui para a existência de antagonismos que são essenciais nas democracias. Tais microutopias, ao se desprenderem das utopias coletivas, perdem o antagonismo e correm o risco de cair na tentação das microcomunidades de cunho fundamentalista.

Entretanto, minha concepção de “abeiramento”, surge a partir do entendimento de que a efemeridade de tais microcomunidades pode diminuir o mencionado risco de autoritarismo e que tal vivência pode conter um determinado potencial político no modo autônomo, por meio do qual o artista se apropria do encontro como um dispositivo. Tal potencial político é exuberante na arte brasileira da década de 1960 e certamente muito mais intenso que nos artistas identificados por Bourriaud como expoentes da “estética relacional”.

Bourriaud, em sua pretensão universalista, concebe o potencial político da estética relacional no fato dela problematizar e investir na esfera das relações humanas, mas de uma perspectiva diferente daquela macrocós mica herdada das revoluções burguesas. Ele nos diz que o nosso tempo ressignificou o espírito no qual a modernidade política se baseia, a partir de um abandono deste projeto macrocós mico de emancipação idealizado pelo iluminismo, optando por ações pontuais, que não mais refletem aquela visão idealista e teleológica do papel da arte, mas sim se aplicam a não mais tentar construir o mundo a partir de uma ideia preconcebida de evolução histórica, apostando em ações que se valem de elementos cotidianos em diversos microcosmos. A tarefa da arte teria deixado de ser pretensiosamente macrocós mica para pensar o mundo a partir das próprias relações entre as pessoas em uma abertura que se dá para fora do território da arte.

Claire Bishop destaca *A Obra Aberta* (1962), de Umberto Eco³¹, como emblema desta questão:

A poética da “obra em movimento” (e em parte a poética da obra “aberta”) colocam em movimento um novo ciclo de relações entre o artista e seu público, uma nova mecânica da estética da percepção, uma condição diferente para o produto artístico na sociedade contemporânea. Ela abre

³¹ Também contrário ao idealismo croceano dominante na cultura italiana no pós-guerra, Eco filia-se ao pensamento de Luigi Pareyson, que orientou sua tese sobre a estética medieval. Ao elaborar sua obra intitulada ‘A Definição da Arte’, Eco parte da estética da *Formatividade* para afirmar que a relação dialética que se estabelece entre a ‘definição’ e a ‘abertura’ que toda obra de arte comporta é estimulada pela arte contemporânea que permite a livre interpretação a partir da lógica interna de cada obra.

uma nova página na sociologia e na pedagogia assim como um novo capítulo na história da arte e coloca novos problemas práticos através da organização de novas situações de comunicação. Em suma, essa nova poética instala uma nova relação entre a contemplação e a utilização de um trabalho de arte. (BISHOP, 2004, p.4) (trad. autor).

Umberto Eco afirma que todo o trabalho de arte é potencialmente e inevitavelmente “aberto”, pois incessantemente produz uma ilimitada gama de leituras possíveis. Um ponto de divergência entre Eco e Bourriaud apontado por Bishop é o fato de Eco compreender que o trabalho de arte reflete as condições de nossa vida na fluidez da modernidade e Bourriaud, pretensiosamente, concebe a arte como produtora destas condições.

Nesse sentido, podemos dizer que o contexto no qual a arte brasileira se desenvolve é mais propício para tal constrição das relações de poder reivindicada por Bishop, ou seja, Oiticica está mais próximo daquela pretensão de Bourriaud que concebe a arte como produtora das condições de vida. Por este ângulo, “abeiramentos” são propostas artísticas que fazem concomitantemente as duas coisas, tanto refletem como produzem as condições de nossas vivências conviviais. Certamente a primeira sempre se sobressai, na medida em que um “abeiramento” é uma voz que se inventa a partir da margem, na contracorrente que enfrenta a truculência do discurso hegemônico que é imposto por meio da colonialidade.

Não obstante, o que a “estética relacional” evidencia é o nosso modo prógono e vívido de lidar com este grandiloquente “concerto universal das artes” que a narrativa colonizante nos impõe. Nossas condições históricas, por mais precárias, proporcionaram propostas artísticas que, ao mesmo tempo em que anunciam o que o norte dominante vai propor, faz isso de modo a denunciar o aspecto eminentemente colonizante de tal estrutura.

2.1. Os limites da beira

O caminho que proponho consiste em utilizar a noção de “abeiramento” como um modo de desconstruir uma visão idealizada do processo artístico, ao mesmo tempo em que faço uma leitura “descolonial” de teorias conhecidas, as aproximando de outras perspectivas com a intenção de propor uma possibilidade de problematização da arte brasileira que me chega no intuito de contribuir para essa árdua tarefa de inventar um lugar próprio, que não se encaixa e não precisa mais do discurso hegemônico, o devorando e o ressignificando. Como não poderia ser diferente, a noção de “abeiramento” aproxima ideias

de autores europeus e práticas “descolonizantes” de autores que falam da perspectiva do hemisfério sul.

Entendendo que “descolonizar” é, antes de tudo, uma prática, quero enfatizar o que efetivamente define o gesto “descolonizante”: independentemente do fato de um conceito ser de um filósofo europeu ou de um teórico ameríndio, é o modo como os conceitos são utilizados o que realmente determina a “descolonização”. O exercício consiste em não perder de vista a nossa perspectiva geográfica e histórica e perfazer aquele movimento de descolamento, tal qual a própria noção de “abeiramento” propõe.

Nossa perspectiva geográfica e histórica é justamente aquela do “entre-lugar”, que inevitavelmente é também a da nossa própria contemporaneidade, na qual se amalgamam diferentes noções de mundo, desde a marginalidade consumida em forma de mercadoria até traços ancestrais que compõem a história de nosso lugar de fala. Perceber esse “entre-lugar” é buscar, nas luzes, aquela escuridão da metáfora agambeniana, isto é, encontrar o específico de cada um, ou melhor, a “habilidade específica” de cada um.

Se nos deixamos levar pelo fluxo radiante e delirante do capitalismo, tendemos a reproduzir o ritmo repetitivo do próprio sistema, que silencia habilidades específicas em prol da técnica e da padronização, ao mesmo tempo, se negamos tal fluxo, tendemos a nos excluir em um outro movimento de alienação. Se faz necessário um deslocamento para este não-lugar entre a lógica padronizante da mercadorização e a atitude de uma inserção recusante e intempestiva, que resiste marginalmente. Tal movimento será sempre repleto de contradições, pois ele se dá a partir de vários dilemas.

O conhecimento da história do pensamento ocidental, ao mesmo tempo em que serve de lente para ampliar nossa visão do mundo, também se revela em um dilema que surge a partir da sua violenta imposição que se dá em detrimento de grupos que estão à beira, isto é, marginalizados. Proponho que, inicialmente vejamos a história da arte ocidental pela primeira lente, aquela que amplia nossa visão de mundo.

Na contemporaneidade experimentada pelo ocidente, este território limítrofe da ação humana costuma aparecer de modo mais explícito na filosofia, nas ciências e nas artes. Quando as narrativas que se sobressaem reconhecem que um indivíduo conseguiu ser o primeiro a fazer determinado tipo de proposta artística, ou ser aquele teórico que inaugura um novo campo do conhecimento. Nossa cultura judaico-cristã tem uma verdadeira obsessão pela ideia de gênese e por “mitos de origem” e esta prática vem se

repetindo incessantemente. Nas artes, este fenômeno se intensificou e se radicalizou por meio das vanguardas, que perfizeram um movimento permeado por uma disputa por este lugar inédito, negando tudo o que havia sido feito antes como ultrapassado.

Esta noção linear de contemporaneidade, oriunda do positivismo, nos passa a ideia de que a história teria um caminho a ser percorrido e, ser contemporâneo, significaria estar na ponta de tal trajeto, seguindo tal linha reta. No âmbito historiográfico, tanto o “materialismo dialético” quanto a *Escola de Annales* rompem com esta noção linear de história. No âmbito filosófico, Adorno falava em uma dialética sem síntese, o que Benjamin ilustrou de modo instigante a partir do famoso quadro de Paul Klee:

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 para o 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 progresso. (BENJAMIN, 1987, p. 222-232)

A própria concepção do conceito de progresso, exposta por meio de uma metáfora da tempestade, já se revela uma ruptura com a noção positivista do progresso como um movimento docilizado e disciplinado pelo mecanicismo racionalista.

O progresso em Benjamin se aproxima de um fenômeno natural que a cultura não domina, ele é selvagem e explicita a impossibilidade de efetivação da promessa racionalista de domínio da natureza. Ou seja, a história deixa de ser aquele seguro movimento promovido pelo homem para se mostrar uma força devastadora e incontrolável, tal qual a própria natureza.

Se a temporalidade é uma noção oriunda da cultura, podemos inferir que, na natureza, os animais estão, de certa forma, fora do tempo e fora da história, que é humana, como diria Nietzsche, demasiado humana. O progresso, portanto, paradoxalmente, se apresenta como a efetivação da emancipação do homem em relação à natureza, mas, na verdade, pode levar à barbárie. Esta noção da história como ruptura se torna um outro modo de

conceituar o termo “contemporâneo”, por meio de uma espécie de consciência de sua condição histórica.

Ser contemporâneo implica ter consciência da história e lidar com algumas abstrações de conceitos, tais como passado e futuro, que apreendemos culturalmente. Nesse sentido, o futuro seria composto pelo desconhecido e o passado por aquilo que acumulamos em termos de conhecimento. Destarte, não se trata daquela perspectiva positivista que concebe o tempo de modo linear, mas sim, de uma perspectiva que entende que a percepção da temporalidade se dá a partir de uma pessoa em uma época e em um lugar determinados. No nosso caso, latino-americanos, reconhecer o não-lugar que a colonialidade nos impõe se torna tarefa primordial. Assim, ser contemporâneo seria desenvolver uma espécie de consciência histórica, tarefa essencialmente filosófica e artística.

Podemos encontrar diversos momentos na história do pensamento ocidental, nos quais esta consciência de condição histórica pode ser verificada. Sócrates, na antiguidade grega, inventou um modo próprio de fazer filosofia, intitulado por ele de “maiêutica” que, em grego, pode ser traduzido literalmente por “dar luz às ideias”. A mãe de Sócrates era uma parteira e ele ficava maravilhado com o fato de, do ventre das mulheres, pela mão de sua mãe, saírem novas pessoas, totalmente desconhecidas e inéditas. Ele imaginou que o mesmo poderia acontecer com as ideias. Por meio de um diálogo questionador, seria possível chegar a ideias que ninguém nunca pensou, ideias inéditas, assim como as pessoas que sua mãe fazia nascer por seu gesto obstétrico. Portanto, maiêutica seria uma espécie de “parto de ideias”, uma jornada até limite do conhecimento, na busca pelo limiar do desconhecido.

A maiêutica consiste em um processo de desconstrução ³⁴, tal qual a própria descolonização. O gesto da destruição costuma ser violento e rápido, já a desconstrução envolve uma série de sutilezas. A maiêutica é uma desconstrução dos argumentos doxológicos, das opiniões, certezas ligadas às tradições e costumes dos gregos, por meio da qual Sócrates combinava um misto de ironia e talento retórico para demonstrar que seus interlocutores, apesar de se dizerem sabedores dos assuntos que tratavam, não os

³⁴ Desconstruir aqui deve ser compreendido de um modo diferente do termo destruir. Para destruir um muro, bastam alguns golpes de marreta e ele vai ao chão, mas para desconstruí-lo seria necessário retirar, cuidadosamente, tijolo por tijolo, lentamente, perfazendo o próprio gesto da construção, porém ao inverso.

conheciam a fundo. Sócrates nunca propunha uma tese, ele deixava que seus interlocutores a propusessem e a desconstruía com questionamentos de teor legitimamente filosófico, por serem profundos e chegarem ao limite do conhecimento humano.

Por meio de sua técnica, Sócrates chegou à conclusão de que todos seus contemporâneos não tinham o conhecimento que afirmavam ter. Inclusive o próprio Sócrates reconhecia sua ignorância, se dizendo sempre alguém que não detinha a sabedoria, cunhando o termo *philo sophos* (filósofo: amante da sabedoria). A famosa assertiva "só sei que nada sei" é fruto, justamente, da "aplicação da maiêutica", que revelou para Sócrates o fato de todos seus contemporâneos serem ignorantes, assim como ele se considerava.

Sócrates se viu na "ponta da história", tal como as vanguardas se sentiam no séc. XX, fazendo jus à metáfora militar daqueles que vão na frente da guarda. Podemos inferir que Sócrates tinha consciência de que pertencia a seu tempo e ser contemporâneo implicaria tal consciência. Podemos também inferir que, assim como Sócrates, artistas brasileiros da década de 1960, tais como Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape, tinham consciência de pertencimento a seu tempo e sabiam de seus protagonismos e da zona limítrofe de invenção que frequentavam, desenvolvendo uma arte que se pretendia "contemporânea".

Segundo Giorgio Agambem, ser contemporâneo implica manter o olhar fixo em seu tempo, para nele perceber o que é escuro e não o que está iluminado (AGAMBEN, 2009). O artista e pesquisador Fábio Gatti (2017), comentando Agambem, assinala que para ser contemporâneo é necessário, no presente, frequentar as zonas de obscuridade, descortinando-as em relação aos outros tempos para conseguir ler a história de modo próprio e específico.

Hoje em dia, no que tange a arte, não temos mais como dimensionar os limites de modo que identifiquemos historicamente o novo. Trata-se do tema do fim da história da arte que Hans Belting (2006) e Arthur Danto (2007) colocaram. Em termos epistemológicos a ciência ainda opera na busca pelo limite do conhecimento, que se evidencia no próprio conceito positivista de "tese", algo que necessitaria de algum grau de "ineditismo".

Em termos estéticos, estamos diante da desmaterialização da arte e da interpretação corporal em sua dimensão subjetiva, se aproximando de um dos aspectos mais intrigantes da arte contemporânea: a possibilidade de transformar a vida em arte. Não apenas a vida cotidiana, que é incorporada e transferida para o museu, paradoxalmente se afastando do

grande público, mas também as possibilidades de produção de sentido que o público não especializado é capaz de vivenciar por meio de um modo específico e próprio de interpretação, superando todo o hermetismo e distanciamento da arte contemporânea.

Há um entre-lugar que se abre entre a arte e a vida, no qual habilidades específicas aparecem e explicitam nossa condição histórica e geográfica, a descolonizando de dentro para fora, em um movimento oposto àquele por meio do qual o próprio conceito de “descolonização” nos chegou. Se faz necessário canibalizar a própria descolonização. Propor “abeiramentos” perpassa por uma busca de especificidades no que é particular e espontâneo, de modo que as aproximações possam se dar entre pessoas de mundos distintos e novos diálogos possam ser estabelecidos.

Tais diálogos acontecem na forma de uma espécie de espectro, que proporciona vários graus de aprofundamento. Pode existir uma proposta artística que tenha uma determinada lógica interna, tal que, para adentrá-la, o fruidor precise conhecer as cifras que o artista utilizou. Uma fruição sem tais cifras pode até produzir algum tipo de significado, mas, prevalecendo a impressão, por parte do público, de que aquela proposta é vazia de sentido, tal obra acaba corroborando o estereótipo de hermetismo, por meio do qual a arte contemporânea ficou conhecida pelo público não especializado.

Porém, existem determinadas propostas artísticas que conseguem a proeza de se erigirem a partir de amplo aparato conceitual e, ao mesmo tempo, permitirem interpretações aprofundadas de quem não compartilha do mesmo repertório conceitual. Aqui estão os *Abeiramentos*, ou seja, propostas que conseguem promover aproximações entre o multiforme caleidoscópico de conceitos do “mundo da arte” e aquela pessoa que tem habilidades diferentes daquelas que o mundo das artes valoriza. *Abeiramentos* são propostas artísticas que têm a pretensão de preencher esta lacuna teórica da relação entre a arte contemporânea e o público leigo tangenciando os limites das beiras.

Somos formados culturalmente dentro de uma estrutura simbólica de figuração que automatiza nosso olhar sobre o mundo. Ficamos presos à narrativa historiográfica tradicional e seus movimentos artísticos que nos dão as chaves de leituras das propostas artísticas. Isto é, quando reconhecemos uma imagem na coisa, a damos como entendida. *Abeiramentos* buscam “desautomatizar” o olhar sobre o mundo, revelando suas contradições e permitindo a invenção de modos de existência que encontram uma brecha para se afirmarem de modo não hierárquico em relação à colonialidade.

Villem Flusser (1920-1991), filósofo tcheco naturalizado brasileiro, em um texto intitulado “Bienal e Fenomenologia” (1967) nos diz de uma capa protetora que utilizamos quando estamos em uma Bienal e da necessidade de retirá-la, evocando o conceito fenomenológico de *epoché*, ou seja, “a suspensão deliberada de toda explicação possível” (FLUSSER, 1967).

Segundo Flusser, devemos nos despir do excesso de conceito, história, referências e fruirmos a experiência artística de modo aberto. Flusser verificava que as pessoas que frequentavam a Bienal naquele ano de 1967 estavam presas à essas tais “capas protetoras” e não conseguiam fruir as propostas artísticas, por mais que essas estimulassem o expectador a retirar suas “capas protetoras” por meio de suas aberturas.

Propostas artísticas são “abertas” quando explicitam as peculiaridades de cada processo, demonstrando que toda ação artística inventa seu modo de fazer no próprio momento da ação, permitindo que o acaso seja incorporado e que o improvável possa surgir. Se associarmos tal modo de compreensão do fazer artístico com trabalhos de artistas brasileiros, que muitas vezes são autodidatas e inventaram suas próprias formas de fazer o que fazem, deslocamos o conceito de “abertura” para nosso lugar específico em um gesto descolonizante, flexibilizando a categoria “arte” e ampliando seus modos de percepção.

A possibilidade de escapar daquela dicotomia entre arte e não arte que a história da arte ocidental nos impõe, por meio da percepção dos vários graus de articidade que toda atividade humana contém, também me parece um modo de exaltar a legitimidade de trabalhos artísticos que são rotulados de “artesanato” e imediatamente são rebaixados. Tal visão unificadora, que enrijece a categoria “arte”, é imposta de modo truculento, sobrepujando trabalhos riquíssimos, como, por exemplo, Mestre Zezinha (Maria José Gomes da Silva) reconhecida artesã do Vale do Jequitinhonha que faz esculturas de cerâmica junto à família com um estilo único, oriundo de gerações de artesãos que vivificam sua própria cultura no barro (

Figura 12).

Figura 12 – Trabalho de Mestre Zezinha, 2021.



Imagem: Theo Grahl/Artesol disponível em: <https://www.artesol.org.br/zezinha>

A aproximação entre tipos específicos de aberturas - que vão na contramão da noção de “gênio” e de tantos outros estigmas que compõem as estéticas que são a base do discurso hegemônico - e artistas brasileiros que inventaram seus próprios modos de fazer arte, me parece uma ferramenta “descolonial” que pode nos ajudar a compreender nosso próprio modo de produção em um exercício de autoafirmação, tal qual os “abeiramentos” propõem.

Minha proposta de aproximação de produções artísticas brasileiras, em diálogo com teorias, conceitos e outras propostas artísticas do hemisfério norte dominante, implica pensar como nós, brasileiros, absorvemos a discussão sobre forma. Tradicionalmente a crítica de arte mundial - e a crítica brasileira - problematiza o conceito de “forma” a partir

da dicotomia forma/conteúdo, o que reproduz uma visão que acaba por considerar a forma na arte brasileira algo precário, quando vista de tal perspectiva. Aquilo que a arte brasileira tem de mais peculiar, acaba sendo visto como algo limitador.

Entendendo que a experiência artística contemporânea, a partir da ideia de obra aberta, coloca em jogo o próprio conceito de arte, tanto quanto as próprias condições da experiência artística e do processo artístico e, pensando de dentro da narrativa predominante - aquela segundo a qual a contemporaneidade desencadeia, de modo cada vez mais acelerado, um processo de expansão do objeto artístico permitindo que ele seja, inclusive, até mesmo imaterial - pode-se inferir que a dicotomia forma/conteúdo não mais abarca a complexidade da forma artística que se mostra cambiante, dinâmica e viva.

O pesquisador e crítico de arte Rodrigo Naves, em um artigo publicado no Jornal Folha de São Paulo, afirma que “Nas artes visuais, não há atualmente admoestação mais grave do que acusar algo ou alguém de formalista” (NAVES, 2012), pois seria o mesmo que ser chamado de antiquado. Em sua tese de doutorado, Naves introduz o conceito de “forma difícil” para demonstrar a precariedade da forma da produção artística brasileira e apontar esse lugar inédito que a arte brasileira forja.

A noção de “forma difícil” aparece na fracassada tentativa artística de reconstrução da ideia de formalidade europeia, acabando por produzir uma lógica própria que, mesmo reproduzindo o discurso hegemônico europeu, consegue fazer algo que originalmente se afasta do que se faz na Europa. A grande questão apontada por Naves está no paradoxo de uma arte que se propõe moderna em um ambiente que não o é. Isto é, a modernidade deixa de ser vista como um estágio a ser alcançado, ou algo que ainda não somos, para revelar uma autenticidade na “modernidade brasileira” tal qual ela se apresentou forjando seu lugar na “modernidade mundial”, a partir, justamente de suas precariedades.

Uma das perguntas da tese de Naves é: como discutir arte contemporânea em um país no qual as condições estruturais são precárias, diferentemente daquelas que proporcionaram o advento da arte moderna no hemisfério norte, na medida em que não temos a tradição dos europeus, não temos instituições fortes, o público das artes visuais é escasso e temos de conviver com um legado crítico que ainda tenta romper com as fronteiras do discurso nacionalista?

Algo significativamente diverso ocorre com a arte brasileira. Grande parte dos trabalhos realizados entre nós incorpora, sem dúvidas, as

mudanças modernas, mas com um viés todo particular. As obras se veem envolvidas numa morosidade perceptiva que reduz a força de seu aparecimento. Cores, formas, linhas têm uma certa autonomia e já não precisam se ocultar entre os seres que figuram. No entanto, essa independência conduz quase sempre a um jogo peculiar em que faturas, formas e dimensões parecem se ocupar consigo mesmas adiando interminavelmente sua definição visual. Sua leveza, a ausência decidida de um lastro que as separe de si mesmas é também um descompromisso com a exterioridade. (NAVES, 1996, p.2)

Naves analisa as formas artísticas inseridas em seu contexto histórico em um corpo a corpo com as obras na busca de compreender as peculiaridades da arte brasileira. Entretanto, quando ele considera que as formas na arte brasileira são algo precário - justamente por conta das características que fazem que elas sejam o que elas são, tais quais a ausência de instituições, o público escasso ou a ausência de uma tradição - ele acaba por desconsiderar a legitimidade das formas em sua unicidade, o que me impele a aproximá-lo de Luiz Cesar Marques Filho (2017), aquele historiador da arte brasileiro que, ao se basear em uma visão eminentemente eurocentrada de arte, tem dificuldade de identificar uma produção artística “digna do nome” em nosso país.

Entendendo que “descolonizar” não implica negar tudo o que é eurocêntrico, na medida em que a influência europeia em nosso modo brasileiro de ver o mundo é irreduzível, podemos dizer que o exercício “descolonial” consiste em uma desconstrução do modo como percebemos as estruturas coloniais. Não se trata apenas de negá-las, mas sim de reinventar o nosso próprio modo de percebê-las, por meio do desenvolvimento de um olhar geograficamente crítico.

Uma proposta artística pode conter uma técnica própria muito apurada, mas por não corresponder à nenhuma técnica convencional, costuma-se desvalorizar tal proposta. Tadeu Chiarelli, em um texto intitulado: “15 Artistas Brasileiros: Colocando dobradiças na arte contemporânea” nos diz de uma “inteligência interna” da matéria e de suas técnicas ancestrais de lida com ela.

Agindo mais no mundo e com o mundo do que propriamente sobre o mundo, esses artistas igualmente estão se apropriando de uma inteligência ou de uma racionalidade que é anterior a eles, e da qual não apenas se apropriam, mas a ela se integram. (CHIARELLI, 1996, p. 3)

Tais técnicas ancestrais estão carregadas de elementos que a narrativa predominante não consegue nem sequer nomear, distanciando tais práticas daquilo que é considerado arte

e hierarquicamente relegando tais técnicas ancestrais à uma categoria inferior chamada de artesanato. Reconhecer a complexidade de propostas que se valem daquilo que Tadeu Chiarelli chama de “inteligência interna” é um gesto descolonizante que rompe com as artificiais barreiras entre o mundo da arte e o dito artesanato.

Abeiramentos são propostas artísticas que tentam nomear aquilo que a colonialidade oculta, por meio desta que é a única via de acesso à referida “inteligência interna da matéria”, a saber: a lida com ela, o contato, a afecção. É necessário fazer, mesmo não se sabendo exatamente como. Esse é o lugar essencial da criação: um fazer que, enquanto faz, inventa o próprio modo de fazer (PAREYSON, 1997). Essa é a origem primeira de todo fazer humano e de toda técnica. Essa é a forma por meio da qual algumas propostas artísticas conseguem promover “abeiramentos” entre pessoas distintas, mundos distintos, margens e centro. *Abeiramentos* só são possíveis na ação. São movimentos contínuos de tentativa e erro, de adaptações e reestruturações, isto é, são obras abertas.

2.2. Sintetizando: “quem não tem não tem”

Uma das características possivelmente identificáveis nesta transição fragmentária que a história da arte ocidental está passando, esta transição entre o que chamamos de arte moderna para o que chamamos de arte contemporânea é a mudança de mote. Da meta-arte moderna, aquela arte que tem como tema a própria arte na defesa de uma autonomia da experiência estética, para a arte que incorpora a vida como elemento artístico.

A mesma tradição europeia que, na modernidade, inventou o conceito de arte como algo distinto da vida cotidiana - se discernindo dos antigos gregos que concebiam a arte como um fazer - chega no século XX com uma narrativa que reúne arte e vida. Segundo tal narrativa, a incorporação da vida pela arte seria resultado de um processo que se inicia com as vanguardas e desemboca na arte contemporânea.

Nossa noção ocidental de história concebe a modernidade como um momento de ruptura. As artes refletem esta concepção por meio das vanguardas. Predomina a narrativa segundo a qual o advento da filosofia na Grécia antiga é o marco inicial de uma postura de autonomia crítica que as pessoas atingem ao questionar a tradição e início de uma ruptura que, na modernidade, se explicita irreversível. Isto é, a narrativa historiográfica que conhecemos concebe a filosofia como o momento em que o ocidente inicia uma ruptura com as narrativas mitológicas, consideradas epistemologicamente inferiores justamente por não conseguirem racionalmente defender a universalidade à qual se propõem. A

filosofia se diferenciaria do mito inicialmente por pretender transcender tempo e espaço, se afirmando universal e única, em detrimento do múltiplo e do heterogêneo.

Tal narrativa, carregada da tradição filosófica ocidental, revela traços da dialética hegeliana – que traz consigo uma teleologia, ou seja, pressupõe um caminho a ser seguido para um determinado fim – revela também traços da noção positivista de progresso, além da concepção romântica, da noção marxista de irreversibilidade da ruptura sofrida pela modernidade e tantas outras ideologias que permeiam a própria estrutura de nosso pensamento, tão hegemonicamente eurocêntrico.

A arte, território que ganhou alguma autonomia com a noção ocidental de modernidade, seria o lugar das antecipações das tendências, da inovação e da liberdade. Oposta à teia rígida do conceito cientificista, a arte, na contemporaneidade, teria se convertido no lugar do questionamento filosófico.

Todavia, sem muito esforço, podemos averiguar que aquilo que chamamos de arte já estava inserido de modo indiscernível nos mais diversos ritos culturais tribais e africanos. Nossa concepção de arte como *mimeses* da vida é uma noção eurocêntrica e não está presente em tais concepções ameríndias e africanas. Dizemos, por exemplo, que a presença incisiva do corpo na arte contemporânea se contrapõe ao modo mais acanhado por meio do qual o corpo aparece na história da arte ocidental, quando ele é representado por meio da pintura. Entretanto, muito antes disso, os indígenas já utilizavam o próprio corpo como suporte para o desenho que, na concepção ameríndia, é o seu lugar essencial, ou seja, podemos dizer que o indígena já concebia o corpo como o lugar primordial do desenho. Darcy Ribeiro:

A arte indígena, como arte de sociedades não estratificadas em classes, tem como característica distintiva a abundância das criações definíveis como artísticas, decorrente da predominância de uma postura estética em toda atividade produtiva. Vivendo em comunidades solidárias de economia comunal e autossuficiente, que existem para reproduzir-se a si mesmas e suas formas de existência, os índios contam com largos períodos de tempo livre para o lazer e convívio humano e para as atividades de expressão estética (RIBEIRO in ZANINI, 1983, p. 53)

A arte ocidental, na contemporaneidade, abraça tais pautas identitárias e busca estas perspectivas de modo a incorporar um determinado modo de existência que é violentamente marginalizado. A arte contemporânea seria então, um território agregador que se abre para as mais diversas vozes, incorporando narrativas “descoloniais” e

questionando a hegemonia daquela narrativa tradicional da história da arte, em um momento de ausência de narrativas universalizantes?

Aquilo que aparentemente se mostra como uma abertura para a diversidade por meio do pluralismo, pode ser visto de uma outra perspectiva. “Descolonizar” o olhar implica um giro desnorteador. Quando temos a diversidade sendo “aceita” pelo mercado da arte e pela narrativa predominante, temos também uma forma de dar continuidade à própria narrativa predominante, na medida em que o pluralismo é compreendido como o resultado de uma sequência histórica que desemboca na contemporaneidade.

A temática “descolonial” passa a aparecer nas obras, mas a estrutura do mundo da arte e as relações de poder que a erigiram continuam sendo euro-estadunidenses. Por que nós, aqui no hemisfério sul, temos de nos encaixar nas categorias construídas historicamente a partir da arte dos países dominantes do hemisfério norte? Não podemos continuar nos medindo a partir de padrões externos. Não queremos mais ter um cão para caçar, queremos é achar nossos iguais e reinventar nossas próprias categorias: Quem não tem cão, caça com quem não tem cão.

Tal possibilidade de legitimação, de credenciamento de propostas artísticas que se encontram marginalizadas é uma tarefa descolonizante que, neste trabalho, será realizada em duas frentes: uma mais especulativa e teórica que vai aproximar o *Poema-Bandeira* de Hélio Oiticica da noção de “abeiramento”. A outra, mais prática, vai incentivar, promover, criar e se apropriar de “abeiramentos” por meio da formação do coletivo *nMUnDO* e da realização da décima primeira edição do Festival *Durante*, e da efetivação de propostas artísticas. Ambos os temas são os motes dos capítulos que se seguem.

A arte pode ser um jogo descolonizante entre todos os homens de todas as culturas e épocas.

CAPÍTULO 3 – SEJA ABEIRAL, SEJA HEROI

“A pureza é um mito”

Hélio Oiticica

Tomarei agora a minha relação com a emblemática bandeira de Hélio Oiticica no intuito de aproximá-la das propostas artísticas às quais chamo de *Abeiramentos*, de modo que uma ponte entre a década de 1960 e o nosso tempo seja estabelecida e possamos descolonizar nossas percepções ao olharmos para o passado e revisitarmos esse verdadeiro acontecimento que é o *Poema-Bandeira Seja Marginal Seja Herói*, no intuito de nos aprofundarmos no modo como as apropriações se deram naquele momento.

Figura 13 – OITICICA, Helio. *Poema-Bandeira* [Seja Marginal, Seja Herói], 1968.



Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2638/bandeira-poema-seja-marginal-seja-heroi>>. Acesso em: 28 de out. 2018. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

Antes de saber quem era Hélio Oiticica, ainda na adolescência, eu associava, erroneamente, o *Poema-Bandeira* (Figura 13) à *pop art*. A primeira vez que o vi, foi na coluna televisiva de Nelson Mota, em meio a uma sala repleta de objetos, livros, discos e os dizeres “seja marginal seja herói” em uma bandeira vermelha, ao fundo. Eu enxerguei aquele objeto como algo que me pareceu pertencer ao universo da cultura *pop*, necessariamente incorporado ao sistema, distante de sua condição inicial, ou seja, a marginalidade.

Este itinerário, de uma marginal exposição de bandeiras dependuradas em varais em uma praça pública, para um programa televisivo de massas é um deslocamento “abeiral”. Quanto mais abrangente e improvável for este itinerário, mais ligações ele é capaz de fazer entre territórios separados pela estrutura colonial e quanto maior sua capacidade de revelar as contradições dessa estrutura, mais ele tem potencial descolonizador. As pontes entre música, cultura *pop*, artes visuais, poesia marginal, intervenção e performance que o *Poema-Bandeira* foi capaz de promover são um exemplo daquilo que busco quando penso em propostas artísticas “abeirais”.

Não quer dizer que outras propostas de Oiticica também não tenham tal potencial, conquanto Oiticica tenha conseguido promover pontes entre suas próprias propostas, ampliando a promoção de seu trabalho como um todo. Por exemplo, a imagem da bandeira se repete na materialidade dos *Bólides* que dividem espaço com as instalações, como a *Tropicália* que enfatiza a vivência sensorial tropical e remete diretamente para o movimento do corpo que samba em um *Parangolé*. Isto é, a própria configuração concebida por Oiticica liga as propostas que já são por si só “abeirais”. Neste sentido, elencar o *Poema-Bandeira* é uma forma de ativar todo este conjunto.

O contexto em que o *Poema-Bandeira* foi concebido por Oiticica – por vários fatores, tais como utilizar serigrafia, passando pela fonte da letra escolhida, até o texto, no qual a palavra “marginal” surge em uma relação paradoxal com o termo “herói”, nos dando a sensação de um oximoro – temos esse desejo de representação de algo que, impreterivelmente, não vem do centro, mas da margem da sociedade.

A análise que se segue do *Poema-bandeira* de Oiticica é uma aproximação com a ideia de “abeiramentos”, isto é, propostas artísticas que sejam capazes de promover ligações entre as várias marginalidades, trespassando o centro e explicitando os limites de sua condição,

ao mesmo tempo em que se forja um lugar autêntico de existência, incomodando o discurso hegemônico: a beira é a margem.

Marginalidade é uma marcante característica das sociedades capitalistas modernas. Ser “marginal”, nesse sentido, implica não se identificar com o *status quo* e buscar agir de modo próprio, rompendo com padrões e costumes. Atualmente, grosso modo, para ser marginal em um sistema capitalista, basta ser desprovido de capital. A pobreza já é um fator que promove a segregação de grande parte da população que se encontra à margem da sociedade de consumo. O conceito emerge das relações entre a boemia e a vanguarda e se posiciona a partir da percepção de confronto entre os sistemas oficiais e as ações independentes.

Tanto a política revolucionária quanto a arte de vanguarda evoluíram, segundo esse argumento, no contexto social da boêmia. Originariamente, o termo referia-se à vagabundagem ou à vida errante dos ciganos, tal qual como foi representada, por exemplo, em Família de boêmios em viagem, de Zo. A Boêma, que no passado foi um reino e hoje é uma província do oeste da Checoslováquia, era considerada a terra natal dos ciganos. O nome foi assumido no século XIX por muitos artistas e intelectuais que se viram como metaforicamente “sem-teto” na cultura da sociedade capitalista. Para ele, ser “boêmio” tornou-se um modo de olhar o mundo; indicava protesto, independência ou indiferença em relação às convenções sociais. (BLAKE; FRASCINA, 1998, p.50)

Se a figura do “boêmio” impregna o imaginário social até a primeira metade do século XX, a ideia de marginalidade como um ato de contestação servirá de base para toda uma geração do pós-guerra, ora se confundindo com o conceito de segregação ora com posições e contestação, ainda que o lugar-comum encontre no indivíduo “marginal” a identidade do contraventor, do bandido, daquele que sobrevive às margens das leis e para além da sociabilidade.

No entanto, “abeirar” é fomentar o orgulho de “estar à beira”, assumir a condição marginal a partir de uma consciência da estrutura que te impõe este lugar à margem, revelar suas contradições e relações de poder, balizando os traços de colonialidade e reconhecendo os contrastes deste esquiço vão. Um “entre-lugar”, para utilizar a nomenclatura de Silviano Santiago (2000), ou uma terceira margem para utilizar novamente a metáfora Roseana, aquele lugar que ainda não se delineou, que só surge quando nos esgueiramos da lógica colonizante que regula nossas vidas.

“Abeirar” é legitimar a margem sem o receio de se apropriar daquilo que vem do centro. É declarar aquilo que ainda não foi manifestado e que só se expressa nas aproximações

entre margens e centro, pois se formos tentar ler um “abeiramento” apenas pela perspectiva do centro, como impõe o discurso hegemônico, ele não encontrará respaldo, pois um “abeiramento” pode propor algo que ainda não foi nem sequer nomeado pelo centro.

Os “abeiramentos” comungam da verve que moveu Oiticica ao defender a ideia de que uma posição à margem precisa ganhar o ar de atitude, resignificando a marginalidade por meio da postura do artista, que se recusa a aderir ao mercado das artes e ao próprio *status quo* e age de modo subversivo, transgredindo as regras.

Tais regras tendem a ser conservadas, inicialmente, por quem está confortável nessa sociedade – ou seja, quem está inserido na sociedade de consumo e possui capital – mas acabam sendo conservadas e defendidas também pela grande maioria da população que, mesmo estando à margem da sociedade de consumo, repetem esse discurso conservador oriundo da classe dominante. A arte é vista, por Oiticica, como uma frente de resistência e contestação, que precisa vir da margem para o centro, em um movimento transgressor e subversivo de consciência da marginalidade.

O procedimento inicial do tropicalismo inseria-se na linha da modernidade: incorporava o caráter explosivo do momento às experiências culturais que vinham se processando; retrabalhava, além disso, as informações então vividas como necessidade, que passavam pelo filtro da importação. Este trabalho consistia em redescobrir e criticar a tradição, segundo a vivência do cosmopolitismo dos processos artístico e a sensibilidade pelas coisas do Brasil. (FAVARETTO, 2000, p.32)

O Tropicalismo, ainda que suportado pela posição privilegiada da música popular brasileira, conduziu a um processo que rompia as dicotomias estéticas – Concreto, Neoconcreto –, encontrando espaços híbridos de manifestação. O que aproxima *Domingo no parque*, de Gilberto Gil (1967) e *Domingos da Criação*, projeto realizado por Frederico Moraes no MAM-Rio (1971)? A quebra de uma narrativa linear? O processo inclusivo? O olhar para nós mesmos, a partir de um ponto elástico que é o singular e o universal?

Figura 14 – *Domingos da Criação*, 1971. Fotografia: Autor não identificado. Acervo MAM Rio



Fonte: <https://mam.rio/historia/50-anos-dos-domingos-da-criacao/>

O tropicalismo elaborou uma nova linguagem da canção, exigindo que se reformulassem os critérios de sua apreciação, até então determinados pelo enfoque da crítica literária. Pode-se dizer que o tropicalismo realizou no Brasil a autonomia da canção, estabelecendo-a como objeto enfim reconhecível como verdadeiramente artístico. (FAVARETTO, 2000, p.32)

Tal condição se desdobrou nas artes visuais? Apesar de uma crítica especializada consagrada, curadores-artistas e artistas-críticos produziram e pensaram suas ações a partir das autonomias poéticas, individuais ou coletivas, estabelecendo novos pontos de inflexão, que questionavam, inclusive, o próprio papel da crítica e da curadoria especializada. O *Happening da crítica*, propulsionado por Nelson Leirner (1932-2020) (Figura 15) não me deixa mentir.

Nelson Leirner, artista cuja trajetória é marcada por um comportamento estético provocador, protagonizou o episódio chamado por ele de

happening da crítica quando, ao ter dois trabalhos seus aceitos em um salão de arte, convocou os membros do júri a vir a público explicar os critérios que os levaram a aceitar uma de suas obras. O evento era o IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal, também conhecido como IV Salão de Brasília, ocorrido entre dezembro de 1967 e fevereiro de 1968, no foyer do Teatro Nacional de Brasília, que ainda estava em construção. Tratava-se de um porco empalhado e engradado, enviado ao salão com um presunto amarrado ao pescoço, juntamente com outro trabalho: uma cadeira presa a um tronco de árvore. Ambas as criações foram submetidas sob o título *Matéria e forma*. (CHAGAS, LOPES, 2020, p.294).

Figura 15 – LEIRNER, Nelson. *Matéria e forma: o porco*, 1966.



Fonte: <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/entities/5597>

No contexto em que o *Poema-bandeira* foi elaborado, a década de 1960, marcada pela truculência, opressão e censura da ditadura militar (1964-1989), a marginalidade é tomada como um refúgio de quem não se identifica com seus governantes e não aceita suas imposições. A arte torna-se um território propício de atuação para um ato de desobediência, típico da anarquia. Fazer com que a arte represente essa parcela marginalizada da população, por meio de deslocamentos de imagens para um dispositivo artístico é algo visto por Oiticica como uma verdadeira tarefa do artista, à qual ele se presta com muita dedicação, em coerência com o imperativo lema de sua bandeira que

combina imagem e palavra. Nessa obra, tal combinação de imagem e palavra está mediada por um suporte específico, a bandeira. Esta cerimoniosa sustentação não é comum em museus, mas em situações típicas da institucionalidade, representando normalmente a lógica das ideologias dominantes. A proposta do happening intitulado *Bandeiras*³⁵ (Figura 16) já continha essa ideia de transgressão, no sentido de se apropriar artisticamente deste suporte e utilizar seu aspecto cerimonioso a favor da liberdade artística, o que Oiticica faz do modo radical. Este suporte, que originalmente ostenta cores e figuras geométricas, ou até mesmo, símbolos e palavras, está à serviço da autonomia do sujeito pensante, que se vê livre para afirmar ou negar sua tradição.

Figura 16 – *Happening Bandeiras*, Praça General Osório, Ipanema-RJ, 1968



Foto: Evandro Teixeira / CPDOC/ JB - 18 de fevereiro de 1968

³⁵ Em fevereiro de 1968, na praça General Osório, bairro Ipanema no Rio de Janeiro, acontecia o happening intitulado 'Bandeiras', no qual artistas cariocas e paulistas, tais como Hélio Oiticica, Carlos Vergara, Anna Maria Maiolino, entre outros, expuseram suas obras em um dia ensolarado em meio a balões, coreto e música (Figura 1). Dentre as bandeiras e gravuras expostas, estava o *Poema-Bandeira* de Hélio Oiticica 'Seja Marginal / Seja Herói'. Em uma matéria publicada no dia 21 de fevereiro de 1968, o então colunista Frederico Moraes comenta o evento dando destaque à bandeira de Hélio: "É o caso da melhor bandeira exposta, a de Hélio Oiticica, na qual a foto já conhecida de Cara de Cavalo (e a repetição, em termos de massa, é importante) e o corpo cravejado de balas, em cima as frases (um poema) Seja Marginal, Seja Herói. Nenhuma das bandeiras diz tão rapidamente o que quer, de forma tão direta como esta, ao mesmo tempo tão característica da filosofia do artista, da concepção romântica que tem da vida." (MORAIS apud GALEAZZI, 2016 p. 14) Ali surgia um ícone da arte marginal brasileira e um símbolo de resistência à ditadura militar que, desde o golpe que depôs o presidente João Goulart (1918-1976), em 1964, instaurou um regime de exceção, caracterizado pela opressão, repressão e censura.

O *happening Bandeiras* propõe aos artistas que se apropriem livremente deste suporte por meio de um gesto de autonomia, em um movimento de aproximação da arte com a atitude filosófica, inserindo o elemento conceitual característico da arte contemporânea.

Este gesto de apropriação passa a atribuir sentido às obras e, de modo especial à obra de Oiticica, que reafirma tal aspecto transgressor por meio da simples escolha de duas palavras que são associadas à uma imagem. A força poética que existe na imagem é potencializada pela riqueza semântica da combinação de dois adjetivos que o senso comum considera opostos. Senso comum este que reproduz e é reproduzido pelas maniqueístas narrativas, tanto de novelas, desenhos animados e do jornalismo, que sempre elegem, de maneira dualista e arbitrária, mocinhos e vilões.

O *Poema-bandeira* é composto por uma imagem de um homem com os braços esticados e um dístico poético. A ambígua imagem remete à Cristo, mas os braços não formam necessariamente uma cruz, ao passo que os versos do dístico trazem um paradoxo que aproxima heroísmo e marginalidade. Tal imagem, por influência dos termos “marginal” e “herói”, sugere uma espécie de inversão da cruz, ao colocar os cristãos ao lado dos algozes do Cristo. No mundo ocidental, há séculos, olhamos as imagens de Cristo na *Via Crucis*, sempre de uma perspectiva maniqueísta, entendendo Cristo como a vítima e os romanos como os algozes, que devem ser perdoados, assim como o próprio Cristo os perdoou.

Porém, a máxima “bandido bom é bandido morto”, que ainda ecoa fortemente na contemporaneidade, explicita a primeira face deste paradoxo: cristãos que ferem direitos humanos. Sendo o cristianismo a base do itinerário ideológico que originou o iluminismo, por ser a primeira doutrina religiosa que compreende todos os seres humanos como “filhos de Deus”, a existência de cristãos desprovidos de misericórdia e de indulgência soa, no mínimo, paradoxal.

À época, a imagem do *Poema-Bandeira* havia sido divulgada pela mídia a partir da mesma lógica maniqueísta, entendendo que aquele indivíduo daquela imagem emblemática merecia sua condição, pois tratava-se de um marginal. Paradoxalmente, Cristo, o herói ocidental mais conhecido é historicamente oriundo de um território de marginalidade.

A imagem da foto utilizada na bandeira, daquele homem deitado no chão, fazia parte do imaginário popular na época³⁶ e o gesto de Oiticica, ao retirar esta imagem do contexto usual no qual ela foi difundida – ou seja, a comprovação para a opinião pública de que um perigoso bandido havia sido eliminado pelo Estado – e transferi-la para um contexto artístico em tom de manifesto e em forma de bandeira, este símbolo por excelência cerimonioso, já pode ser considerado, por si só, um gesto artístico. Mas para o senso comum, que se apoia em uma concepção romantizada de arte, tal gesto não tem tanto valor.

Um trabalho artístico como o *Poema-bandeira*, se pensado a partir das estéticas convencionais ou do próprio senso comum, normalmente é muito questionado e considerado até mesmo ilegítimo, por não se enquadrar nos suportes tradicionais nem nas estéticas clássicas oriundas do hegelianismo, que corroboram noções engendradas em nosso senso comum, tais como “gênio artístico”, “inspiração”, “expressão de sentimentos” e “obra prima”.

Estas expressões, que se valem de uma noção da obra de arte como uma espécie de mediação de um sentimento ou mensagem que o artista quer passar, partem do pressuposto de que o conteúdo, concebido como a verdadeira essência da arte, seria o próprio sentimento do artista, que utiliza a forma, ou seja o aspecto material da obra, como um mediador para expressar tal sentimento, como se a obra existisse, mesmo antes de materializar-se. O artista, em uma concepção clássica, se vê inspirado, com seu dom natural, concebe a criação em sua mente e basta expressar esse sentimento especial por meio da arte comprovando sua genialidade.

Aqui, a visão pareysoniana de artista pode nos ajudar a argumentar a favor do valor artístico do gesto de Oiticica. Pareyson concebe uma noção de artista, a partir da qual ele é visto, não como uma espécie de demiurgo, mas sim a partir de sua lida com o próprio fazer artístico que envolve, inevitavelmente, tentativa e erro, de modo que o acaso se

³⁶ *Cara de Cavalo* teve sua imagem veiculada amplamente pela mídia, pois ele era tido como uma espécie de “inimigo público número um” por ter se envolvido no assassinato do delegado Milton LeCocq de Oliveira, tido como o ‘rei’ dos caçadores de bandidos, em 1964. A pesquisadora Beatriz Scigliano Carneiro (apud LOEB, 2010) afirma que toda a sociedade via com naturalidade que Cara de Cavalo estivesse condenado à morte, mesmo não existindo pena de morte em nossa legislação, o que atenta contra direitos humanos básicos em consonância com o pensamento ditatorial da época.

torna elemento artístico e, a proposta artística, uma “forma” que dialoga com o artista e já apresenta suas características próprias, obrigando o artista a dialogar com ela, compreendendo as suas limitações e cedendo à suas resistências.

Somente quando a invenção do modo de fazer é simultânea ao fazer é que se dão as condições para uma formação qualquer: a formação onde inventar a própria regra no ato que, realizando e fazendo, já a aplica. Com efeito, o modo de fazer que se procura inventar é, ao mesmo tempo, o único modo em que o que se deve fazer pode ser feito e o modo como se deve fazer. (PAREYSON, 1993, p. 60)

A impressão que temos diante destas palavras de Pareyson é que ele está dizendo o óbvio: o que pode ser feito, considerando as suas limitações, é exatamente o que se deve fazer e este é o único modo de fazê-lo. Uma das grandes mudanças da concepção clássica de arte que a modernidade nos legou é ideia de que a arte, para acontecer, não implica necessariamente virtuosismo técnico, disciplina ou esforço. Um simples gesto pode conter uma gama de desdobramentos interpretativos que se valem de uma legalidade própria e não se adequam a suportes tradicionais, tais como o cavalete ou o palco.

A arte, a partir da contemporaneidade, perfaz um movimento de aproximação da vida de modo incisivo, a transformando em matéria artística e se valendo de seu fluxo. Paradoxalmente, a arte contemporânea é vista como algo hermético e para poucos “entendidos”. O senso comum corrobora essa leitura, na medida em que nosso próprio processo histórico colocou a arte como algo acessível a uma aristocracia e as manifestações populares de toda ordem, folclores, artesanato, tradições etc. foram considerados ‘inferiores’ por esta mesma aristocracia, que sempre se esforçou para que tal discurso prevalecesse.

A arte desenvolveu, historicamente, este processo de aproximação da vida, mas manteve, no imaginário popular, esta postura aristocrática, que se explicita na suntuosidade dos museus e demais espaços expositivos e se transformou em um mercado com uma lógica muito peculiar, transformando, por exemplo, marginalidade em mercadoria. A arte contemporânea nasce na complexidade do capitalismo tardio, porém as massas são disciplinadas a uma leitura de mundo simplória, por meio de uma visão superficial e maniqueísta. É necessário desenvolver dispositivos que estimulem as pessoas a saírem da zona de superficialidade imposta para uma experiência de mergulho nas contradições que a colonialidade anuvia. Oiticica consegue tal proeza que todo “abeiramento” busca.

Entretanto, diante de tal abismo que se estabelece entre a complexidade das artes visuais e o público adestrado para fruir a simplicidade do enredo novelístico, temos atitudes de desprezo, de calúnias e até mesmo de ataque contra a arte na contemporaneidade. A pesquisadora Yacy-Ara Froner, em um texto no qual a autora comenta os excessos e as exceções da arte contemporânea, ressalta os efeitos do papel que a indústria cultural exerce na relação das massas com a arte hodierna:

Diante da indústria cultural que padroniza e rebaixa o pensamento a um nível raso e domesticado, é cada vez mais comum a sátira, o repúdio e o desvio do olhar para com a arte contemporânea. Afinal, Narciso acha feio o que não é espelho. (FRONER, 2013, p.3988)

Mas existe um paradoxo nesta questão que permeia as possibilidades interpretativas do *Poema-bandeira* e se revela um problema tipicamente contemporâneo. Tal paradoxo consiste no fato de o capitalismo tardio ser algo muito complexo, mas, ao mesmo tempo, ele passa uma aparência de simplicidade para o grande público, não apenas na imediatez dos produtos e serviços, mas também, no modo como a indústria cultural, cada vez mais sofisticada, simplifica as narrativas, criando mocinhos e bandidos, que geram polarizações políticas, seguindo a mesma lógica maniqueísta.

Vide o caso do reconhecido e premiado performer, coreógrafo e escritor brasileiro, Wagner Schwartz, que, em 2017, foi vítima de linchamento virtual a partir de uma absurda acusação de “pedofilia” pela superexposição de sua performance intitulada *La Bête* (O Bicho) realizada no 35 Panorama de Arte Brasileira no Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo (Figura 17). Neste tribunal virtual a condenação, ao estilo fascista, vem sem direito de defesa. É a famigerada cultura do cancelamento virtual que, na verdade, não passa de um linchamento. A pesquisadora Yacy-Ara Froner assinala:

Cabe pontuar que a performance era realizada desde 2015, mas apenas quando foi alvo de críticas nas redes sociais, insufladas pelo linchamento virtual, é que o trabalho repercutiu de forma negativa. A justificativa: a interação de uma criança com o corpo nu de um homem durante a apresentação. (FRONER, 2021, p. 50.)

Nesta performance, em um diálogo com Lygia Clark, Schwartz empresta seu corpo ao público para que este o manipule, de modo que a necessidade da participação ativa do público, que é a base conceitual da obra *Bichos* de Lygia Clark, seja transferida para a dança. Mas, do mesmo modo que Lygia rompe com a escultura e propõe um objeto totalmente inovador em termos artísticos, Schwartz também rompe com a dança e, ao

invés de um figurino que um dançarino usaria em um palco, o artista, em consonância com o próprio título da obra de Lygia Clark, opta por se oferecer nu, adicionando um elemento conceitual poderoso, que rompe o território da dança e adentra a performance.

Figura 17 – SCHWARTZ, Wagner. *La Bête* (O Bicho), 35 Panorama de Arte Brasileira no Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo, 2017



Fonte: <https://www.cnd.fr/en/program/789-wagner-schwartz>.

Foi ao se popularizar que esta performance encontrou a censura. Ao mesmo tempo, as massas têm memória curta e se sentem confortáveis com o fluxo delirante do capitalismo tardio. Ou seja, o paradoxo se estabelece entre a complexidade do sistema e a simplicidade do modo de fruir arte em forma de mercadorias e serviços. Um trabalho complexo como o de Schwartz é vendido como uma notícia sensacionalista, que é reproduzida aos milhões, já condenada sumariamente pelo tribunal autoritário da internet, corroborando

o repúdio, a impressão de hermetismo ou a distância que se estabeleceram historicamente entre a arte contemporânea e as massas³⁷.

O público não especializado está acostumado a fruir a arte em forma de mercadoria que normalmente segue os padrões estéticos da cultura de massa. A referência ao mito de Narciso, por meio da canção de Caetano Veloso, citada anteriormente por Yacy-Ara Froner, vai de encontro à tese adorniana, segundo a qual a cultura de massa é narcísica, pois busca entreter e agradar o indivíduo com aquilo que satisfaz o seu ego.

Os historiadores da arte costumam estipular a *Pop Art* como o início da arte contemporânea, ou seja, justamente quando a publicidade, dispositivo estético do capitalismo, se torna matéria artística. A arte passa a embaralhar os signos publicitários, os deslocando e ressignificando sua simbologia, interrompendo o fluxo narcísico de satisfação e promovendo a reflexão por meio do incômodo.

Assim, outra faceta deste paradoxo é o fato de, ao mesmo tempo, uma obra que segue a lógica capitalista e foi feita com o objetivo de ser uma mercadoria, pode, além de cumprir esta finalidade comercial, ter uma outra finalidade própria, que garante sua autenticidade e a coloca em um lugar diferenciado, estimulando a reflexão do público, explicitando a complexidade do mundo contemporâneo e rompendo com a superficialidade imposta. As ideologias que habitam os discursos conservadores, que se valem de episódios midiáticos como a superexposição de *La Bête*, não são unicamente capazes de mover o sistema capitalista, que não prefere nem se apega a nenhuma ideologia específica, mas sim àquela que circunstancialmente gera o lucro, finalidade última e essencial.

Abeiramentos, mesmo cumprindo uma finalidade mercadológica, contêm outras finalidades que garantem seu êxito artístico, mesmo diante da força da lógica capitalista. Quando Oiticica lida com uma imagem retirada de seu contexto originário – os cadernos policiais – para inseri-la em uma outra lógica de possibilidades de significados, esse aparentemente simples gesto, se revela eminentemente artístico. Não foi necessário técnica precisa, nem esforço exacerbado, apenas o gesto concretizado no objeto *Poema-Bandeira* que per fez este movimento, dos 1960 até hoje, da marginalidade para o centro do sistema, sem comprometer sua origem. “Abeiramentos” podem proporcionar ligações

³⁷ Censurada no Brasil, a performance é rerepresentada no Centre National de la Danse (CDN) de Paris, em 25 de junho de 2018 (Figura 3).

entre as beiras (margens) e podem se apropriar da própria lógica que estrutura o que está no centro e o que está à margem, revelando seus contrastes e denunciando suas relações de poder.

Além do objeto “poema-bandeira” que podemos dependurar em nossas paredes, há também, todo um conjunto de elementos que compõem esta obra e que são necessários para aprofundarmos em uma aproximação. O principal deles, certamente, é a intenção do gesto de Oiticica, que desloca uma imagem dos noticiários policiais para um contexto artístico e a faz dialogar com o texto em uma complexa e rica relação de significados, que criam uma lógica própria, constituindo-se em uma exitosa amálgama de signos, que tem tudo o que deve conter.

Este gesto se mostra inventivo a ponto de ser o único modo por meio do qual o que pode ser feito se tornou o que deveria ser feito. Pareyson entende que, no processo artístico, o que foi feito é o que é perfeito. A perfeição não precisa conter esse peso de algo inacessível e idealizado. A arte é perfeita dentro do tempo e do espaço e está sujeita ao mesmo fluxo do devir que acomete todas as outras coisas. Este fluxo é a própria vida que incorpora e é incorporada pela arte em um movimento recíproco. Mas isto não quer dizer que a arte pode ser feita de qualquer jeito. A intencionalidade do gesto é que determina como o que vai ser feito pode vir a ser perfeito. O próprio Oiticica era extremamente metódico, sistemático e disciplinado em seus processos artísticos e seus gestos tinham todo um complexo processo de pesquisa e embasamento teórico.

Pelo fato de o *Poema-Bandeira* de Oiticica fazer dialogar margem e centro, pelo fato de ser um dispositivo de problematização da sua própria condição de marginalidade, pelo fato de Oiticica perfazer um gesto artístico que garante sua autenticidade a partir de elementos da sociedade brasileira, lidando com as nossas próprias contradições e confrontando o formalismo hegemônico, pelo fato de Oiticica ter feito arte brasileira sem a necessidade de recorrer à busca por uma identidade nacional, forjando um lugar próprio e autônomo de produção artística, verifico as características daquilo que quero nomear “abeiramento”.

Defender um território autônomo para a arte é tentar explicar como isso que entendemos por arte empenha-se em recusar as padronizações históricas e driblar as relações de poder, ao criar territórios próprios com suas próprias legalidades. Mas mesmo entendendo que a arte está em um lugar primevo em nossa cultura, será que esse

pertencimento à origem da condição humana poderia garantir sua autonomia nos dias de hoje? Até que ponto a arte visual é linguagem, até que ponto deixa de ser? Se um objeto artístico deixa de comunicar, seja pelo estímulo sensorial, pela percepção estética ou pela cognoscibilidade interpretativa, mediada por signos fechados culturais ou por signos abertos autorias, qual o sentido dele no mundo? A incapacidade de comunicabilidade com o público inviabilizaria o objeto artístico?

Em 2014, Jean-Luc Godard dirige e escreve o roteiro de *Adeus à Linguagem*. “Quem não tem imaginação se refugia na realidade” é uma das primeiras legendas superpostas à imagem introdutória do filme, sem referência se este pensamento é autoral ou uma citação. No computo de inúmeras citações, livros folheados em bancas de rua, textos conferidos em celulares e múltiplas referências sem informação de fontes que aparecem no filme, o excesso do conhecimento sem função social determina seu extermínio enquanto linguagem. A textualidade sem reflexão torna-se apenas símbolo intelectual de uma determinada elite. Na série de autores nos créditos finais, não há nenhuma preocupação com a acuidade ou a veracidade das fontes.

Se em Jean-Luc Godard a arte parece anestesiada diante do volume de referências, para o filósofo e crítico de arte alemão Boris Groys (2015), a autonomia da arte passa por uma questão, segundo ele, crucial para a arte na contemporaneidade: sua relação com a marginalidade e com a resistência, características da arte de Oitocena. Groys nos diz que essa autonomia está ligada à resistência da arte às pressões externas, se aproximando da visão de Pareyson, para o qual a autonomia da arte estaria no fato de ela ter uma lei própria, que não se deixa guiar apenas por fins extrínsecos.

Groys elabora a questão da relação entre resistência e autonomia da arte nos seguintes termos: “A arte tem algum poder próprio ou somente é capaz de decorar poderes externos?” (GROYS, 2015, p.25). Em outras palavras, a arte é apenas uma espécie de ornamento das relações de poder ou ela tem um território próprio no qual ela dá as regras a si mesma? Groys, ao responder esta questão, enfatiza que, na contemporaneidade, a arte tem sim um poder autônomo de resistência.

Apesar de todo o funcionamento do sistema de artes ser baseado em certos juízos de valor estético, em certos critérios de escolha e regras de inclusão e exclusão, o mundo da arte não é regulado apenas pelo viés estético e estes critérios e regras não são autônomos,

pois, refletem as estruturas de poder dominantes. Então, como seria possível encontrar um território de autonomia, se a arte está imersa no sistema que a absorve e a sustenta?

Seria justamente esta ausência de critérios puramente estéticos que garante a autonomia da arte e, então ele reivindica um regime de direitos estéticos iguais para toda obra de arte. Esta lógica dos direitos estéticos iguais é baseada na abolição de toda e qualquer hierarquia em prol de uma igualdade estética de todas as formas de arte.

Para ele a resistência da arte, compreendida como a arte que resiste às pressões externas, depende de um território próprio que a arte precisa forjar e no qual essa resistência possa se dar. Se este território não existisse a arte seria apenas um “mero suplemento para a política” (GROYS, 2015, p.25). Groys se vale da relação entre aquilo que vem de fora e aquilo que está dentro da forma artística, se aproximando do argumento de Pareyson que lida com as finalidades extrínsecas e intrínsecas que a arte tem. Dessa forma, a arte tem este território próprio e a resistência é possível a partir do reconhecimento de igualdade de todas as formas de arte e mídia.

A autonomia da arte estaria na relação entre a igualdade estética e a desigualdade factual que reflete as desigualdades culturais, sociais, políticas e econômicas. Ao igualar todas as formas de mídia sob a desigualdade factual, a arte cria um território de resistência que se forma nesse espaço entre a igualdade formal e a desigualdade factual.

Quando Oiticica desloca a imagem de um bandido morto, imagem esta que reflete toda a desigualdade social e estipula um novo território no qual aquela imagem ganha status de arte, de certa forma há aqui um gesto que corrobora o argumento de Groys sobre este novo lugar que a arte engendrou na contemporaneidade: um território de regras próprias, diferente das convenções impostas pelo *status quo*. Pareyson também nos diz de uma legalidade própria que toda arte contém, da qual ela é feita e por meio da qual é possível adentrá-la.

Ambos os autores também nos dizem sobre o fato de a arte ser composta de fins extrínsecos e intrínsecos e da necessidade de uma “teleologia interna do êxito”, que garante o específico de cada proposta, como diria Pareyson ou dos elementos externos que determinam os valores estéticos e a necessidade da arte de igualar, por meio de resistência, todos os signos, formas e coisas como objetos de legítimo desejo artístico, forjando um território próprio de igualdade, como diria Groys.

Tanto o argumento de Pareyson, que diz de uma legalidade própria que o artista inventa com seu gesto formativo, quanto a necessidade de igualdade dos direitos estéticos que o artista reivindica como fator de resistência, são noções que podem ser aproximadas da obra de Oiticica e, de certa forma, sintetiza-se na soma das duas convocações que a bandeira faz: “Seja Marginal, Seja Herói”. É necessário ser marginal para ser herói³⁹e a marginalidade se torna o caminho para tal. Toda resistência é um gesto de heroísmo. Toda especificidade é resistência.

3.1. *Poema-Bandeira e as con-fusões*

A crítica de arte, a mídia e a opinião pública atribuem a imagem do *Poema-Bandeira* ao cadáver do famoso bandido carioca, amigo de Hélio Oiticica, conhecido como Cara de Cavalo. Porém, no *Poema-Bandeira Seja marginal, Seja Herói*, a imagem reproduzida é a da foto de um outro bandido carioca chamado Alcir Figueira da Silva, marginal que se matou para evitar sua prisão após o roubo a um banco, em 1966. A pesquisadora em artes Annelise Estrella Galeazzi (2016) nos revela este equívoco, buscando corrigi-lo e demonstrando que os elementos que possivelmente desencadearam este erro históricos tais como a fama de Cara de Cavalo e sua amizade com Oiticica - se desdobram em consequências dentro da própria obra de Hélio, fazendo com que as obras que façam referência à Cara de Cavalo sejam mais conhecidas do que as que homenageiam Alcir:

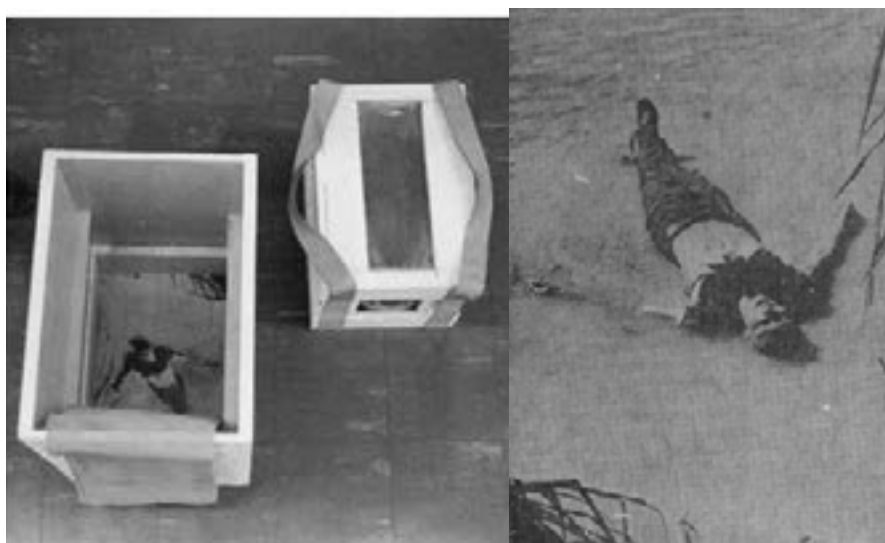
Quanto à fotografia estampada no poema-bandeira, há de fato um erro a ser resolvido. (...) tanto na grande mídia jornalística como nas ruas, a morte Cara de Cavalo teve maior repercussão do que a de Alcir, o que se reflete também na arte: os dois bólides que levam a imagem do primeiro marginal são mais conhecidos do que o único bólide feito para Alcir. (GALEAZZI, 2016, p. 31)

Existem duas fotos da época (Figura 18b; Figura 19b) que são muito parecidas, o que certamente foi o início de tal equívoco por parte do público, além do fato de Cara de Cavalo

³⁹ Um território da cultura *pop* que absorveu de modo contundente a relação entre “mundo do crime” e “mundo da arte” é o *hip hop*, esse maravilhoso elo de ligação dos povos africanos espalhados pela maligna diáspora oriunda da lógica escravocrata que os marginaliza até hoje. Não obstante, no meu ponto de vista de classe média, aquela proximidade que Oiticica inaugura entre a arte e o mundo marginalizado, que romantiza o crime o vendo como revolução, não funciona mais da mesma forma, em tempos de políticos tão ligados a milícias, ou seja, entendo que tal ligação entre submundo do crime e emancipação artística teve um efeito exitoso naquele contexto em que Oiticica vivenciou e propagou, e sua existência teve um papel relevante naquele momento, mas, atualmente, tal ligação já não tem mais o mesmo sentido.

ter ficado conhecido a ponto de ser considerado uma espécie de inimigo público número um. Outro fato que pode ter corroborado e disseminado este equívoco que ocorre, inclusive, entre os estudantes de arte é a amizade entre Oiticica e Cara de Cavallo, que gerou muitas citações nos escritos de Hélio e destacou o nome de Cara de Cavallo também entre os estudiosos.

Figura 18 – (a) Hélio Oiticica com *Bólido 44, Caixa 21 – Caixa poema 3*, 1965-1966; (b) Foto de Alcir Figueira da Silva publicada em jornais da época doc.n.º. 1629/66.



Fonte: Fundação Hélio Oiticica - ©ClaudioOiticica

Figura 19 – (a) Hélio Oiticica com *Bólido 33, Caixa 18 - Homenagem a Cara de Cavallo*, 1965-1966; (b) Foto de Cara de Cavallo publicada em jornais da época doc.nº2303/66.



Fonte: Fundação Hélio Oiticica - ©ClaudioOiticica

De qualquer forma, ambas imagens mostram pessoas tidas como marginais e esse aspecto é o cerne da proposta artística de Oiticica: promover uma ligação entre o mundo que acha que os bandidos devem morrer e o mundo marginal, que lida com este estigma e opera a partir dele. Dessa forma, na arte de Oiticica, a criminalidade é vista de uma perspectiva pouco mostrada pela mídia, fazendo com que a arte cumpra esta tarefa essencial, que é proporcionar pontos de vista alternativos aos convencionais.

Boris Groys afirma que tendemos a achar que há uma grande diversidade de imagens na mídia na contemporaneidade, pela forma como a tecnologia proporciona o rápido acesso a elas e que o artista, descrito por Groys como o “último artesão da modernidade atual” (GROYS, 2015, p. 31) ficaria sem condições de disputar com essas máquinas geradoras de imagens. Mas, Groys, em tom de revelação, assinala que, na verdade, não há grande diversidade de imagens circulando na mídia, pois as que circulam necessitam ser facilmente reconhecidas pelo vasto público e acabam se assemelhando. É justamente esse o efeito que gerou a estigmatização da imagem do cadáver de Cara de Cavalo e certamente colaborou para a dita confusão das imagens. Groys nos diz que

A variedade de imagens circulando na mídia de massa é muito mais limitada do que o grupo de imagens preservadas, por exemplo, em museus, ou produzidas pela arte contemporânea. (GROYS, 2015, p. 31)

A proposta artística de Oiticica envolve uma tentativa de “contaminação” do imagético popular moldado pela mídia de massa e que tende a uma padronização, como nos disse Groys, de modo que a visão maniqueísta e simplificada difundida pela mídia seja questionada e problematizada. Oiticica, sobre Cara de Cavalo, afirma que:

Eu quis aqui homenagear o que penso que seja a revolta individual social: a dos chamados marginais. Tal ideia é muito perigosa, mas algo necessário para mim: existe um contraste, um aspecto ambivalente no comportamento do homem marginalizado: ao lado de uma grande sensibilidade está um comportamento violento e muitas vezes, em geral, o crime é uma busca desesperada de felicidade. Conheci Cara de Cavalo pessoalmente e posso dizer era meu amigo, mas para a sociedade ele era um inimigo público n 1, procurado por crimes audaciosos e assaltos – o que me deixava perplexo era o contraste entre o que eu conhecia dele como amigo, alguém com quem eu conversava no contexto cotidiano tal como fazemos com qualquer pessoa, e a imagem feita pela sociedade, ou a maneira como seu comportamento atuava na sociedade (...). (OITICICA, 1986, p. 133)

Essa ambivalência é a chave do paradoxo marginalidade-heroísmo. Oiticica, em um desejo de exprimir a perspectiva de quem está inserido no mundo do crime, ressalta o que ele chama de “grande sensibilidade” que está ao lado de um comportamento violento,

inferindo que o crime pode ser uma “busca desesperada de felicidade”. A pesquisadora Maria José Justino (1998) afirma a necessidade que os artistas marginais têm de denunciar as mazelas da sociedade, negando seu sistema por meio de uma ética do crime. Trata-se de uma recusa, ou nas palavras de Herbert Marcuse, por quem Oiticica foi muito influenciado, uma forma de exercitar a “grande recusa”.

Em sua obra “Eros e Civilização” (1978), Marcuse (1898-1979) faz uma crítica à indústria cultural de uma perspectiva que envolve marxismo e psicanálise. Em uma carta para Lygia Clark em 08 de novembro de 1968, Hélio, em tom professoral, escreve para Lygia:

Para Marcuse, os artistas, filósofos etc. são os que têm consciência disso (mais-opressão), ou agem marginalmente, pois não possuem classe social definida, mas são o que ele chama de desclassificados, e é nisso que se identificam com o marginal, isto é, com aqueles que exercem atividades marginais ao trabalho produtivo alienante: o trabalho do artista é produtivo, mas no sentido real da produção-produção, criativo, e não alienante como os que existem em geral numa sociedade capitalista. Quando digo ‘posição à margem’ quero algo semelhante a esse conceito marcuseano: não se trata de gratuidade ou de querer ser marginal à força, mas sim colocar no sentido social bem claro a posição do criador, que não só denuncia uma sociedade alienada de si mesma, mas propõe uma posição permanentemente crítica, a desmistificação dos mitos da classe dominante, das forças de repressão, que além da repressão natural, individual, inerente à psique de cada um, são a “mais-repressão” e tudo o que envolve a necessidade de manutenção dessa mais-repressão. (in: FIGUEIREDO, 1998, p. 74-75)

O que Marcuse chama de “grande recusa” é justamente recusar-se constantemente a colaborar com esse projeto de sociedade capitalista e opressiva. Em outra carta à Lygia Clark, em outubro de 1969, Oiticica enfatiza essa relação entre marginalidade e proposta/postura artística:

(...) manter-se integral é difícil, ainda mais sendo-se marginal: hoje sou marginal ao marginal, não marginal aspirando à pequena burguesia ou ao conformismo, mas marginal mesmo: à margem de tudo, o que dá surpreendente liberdade de ação. (...). (in FIGUEIREDO, 1998, p. 179)

O *Poema-Bandeira* é um gesto de recusa do modo unívoco por meio do qual nossa sociedade costuma conceber o heroísmo, que sempre aparece a partir de uma leitura maniqueísta, desumanizando o lado considerado mal.

Quando foi exposta no *happening Bandeiras*, esta mensagem de recusa não causou maiores consequências. Foi em uma série de shows de Caetano, Gil e Os Mutantes na boate Sucata, no Rio de Janeiro, em setembro de 1968, após a saída dos artistas do Festival Internacional da Canção, onde a bandeira foi exposta ao lado da faixa “Yes, nós temos

bananas”, que uma série de eventos foram se desencadeando, a partir de uma denúncia de subversão, quando da presença de um juiz de direito no referido espetáculo. Galeazzi nos conta que:

Além da exposição em praça pública, um evento privado também chamou a atenção para a bandeira de Hélio Oiticica: em outubro de 1968, o proprietário da boate carioca Sucata, Ricardo Amaral, realizou uma temporada de duas semanas de shows considerados ousados e “contagiantes”, nos quais o público parecia oscilar entre o entusiasmo – diante de músicas e coreografias, “loucuras” de toda sorte – e o receio, naqueles tempos da ditadura, de participar de algo que poderia ser tachado de “subversivo”. (GALEAZZI, 2016, p. 15)

Oiticica escreve para Lygia contando o episódio em outubro de 1968:

(...) explodiu novo escândalo: resolveram interditar o show que Caetano, Gil e Os Mutantes (geniais) estavam fazendo na Sucata por causa daquela minha bandeira “Seja Marginal, Seja Herói” que o David Zingg resolveu colocar no cenário perto da bateria no show: um imbecil do DOPS interditou e Caetano, no meio do show, ao cantar *É proibido proibir* interrompeu para relatar o fato, no que foi aplaudido pelas pessoas que lotavam a boate. (in FIGUEIREDO, 1998, p. 50)

Na verdade, foi divulgada uma notícia, segundo a qual Caetano Veloso estaria envolvido em um incidente com uma bandeira que, por efeito de ‘telefone sem fio’, logo se tornou uma notícia falsa, que dizia que Caetano havia desrespeitado a bandeira do Brasil. Caetano Veloso, em sua autobiografia intitulada *Verdade Tropical*, narra o episódio:

Uma noite, um juiz de direito que, não sei por que cargas d’água foi à Sucata ver nosso show, indignou-se com o estandarte de Hélio. Sob uma ditadura militar, uma reação moralista contra uma obra que glorificava um marginal tinha tudo para crescer. Mesmo desproporcional como essa: o estandarte devia ter um metro quadrado e não ficava no placo nem era destacado pela iluminação. Só um fanático se ateria a esse detalhe com tanta tenacidade. Sem embargo, o juiz conseguiu não apenas suspender o show como fechar a boate. Ricardo Amaral (dono da boate) ficou tentando negociar a reabertura, enquanto nós esperávamos, sem muito otimismo, reestrear. O episódio foi muito falado e teve, a médio prazo, terríveis consequências. (VELOSO, 1997, p.307)

De qualquer forma, este episódio foi determinante para que Gil e Caetano fossem presos e exilados e para que a bandeira de Oiticica ficasse em evidência e se tornasse o ícone simbólico da marginalidade na arte brasileira, fundindo e confundindo as cabeças até os dias de hoje.

3.2. O Poema-Bandeira e o Esquema Geral da Nova Objetividade

Nem a *pop art* norte-americana, nem o *nouveau-réalisme* francês. Na década de 1960 o Brasil cosmopolita respirava os ares da modernidade que sopravam do Norte, mas com

um desejo explícito de busca por um perfil próprio. Assim nasce a nova objetividade brasileira. Marília Andrés Ribeiro, no impecável trabalho intitulado *Neovanguardas* ressalta que

(...) é importante esclarecer que o Neoconcretismo se baseava na relação fenomenológica do artista e do público com a obra, pressupondo uma ruptura com o caráter passivo, contemplativo e aristocrático da arte tradicional. Oiticica vai além do Neoconcretismo na medida em que amplia os limites da arte, incluindo em seu questionamento as questões sociais e políticas que estavam sendo discutidas no Brasil daquela época. (RIBEIRO, 1997, p.162-163)

Esquema Geral da Nova Objetividade é um texto de Oiticica originalmente publicado no catálogo da mostra “Nova Objetividade Brasileira” (Rio de Janeiro, MAM, 1967) e, posteriormente republicado no livro “Aspiro ao Grande Labirinto” (1986). Nesse texto, Oiticica busca formular o que seria o esquema geral da nova objetividade a partir de um desejo de posicionamento histórico, que pretendia “abolir os ‘ismos’ característicos da primeira metade do século XX na arte e a reivindicação de um fazer artístico tipicamente brasileiro, engajado, por meio da vontade construtiva geral, que segundo ele, seria uma característica própria de nossa brasilidade.

Oiticica posiciona-se não só contra a ditadura circunstancial de seu período, mas contra todo o sistema. Há um radical anarquismo em seus gestos que recusa todas as leis entendendo que não há lei que não seja autoritária. “(...) hoje, para se ter uma posição cultural atuante que conte, tem-se que ser contra, visceralmente contra tudo o que seria em suma o conformismo político, ético, social” (OITICICA, 1966). Oiticica transforma seu desejo de realizar sua liberdade como cidadão de modo radical, em atitude de revolta, posicionando-se à margem da sociedade e desenvolve uma poética que busca por uma liberdade de criação até então inédita, para desenvolver seus conceitos de “antiarte” e “transobjetos” incorporando a vida como elemento artístico.

O *Esquema Geral da Nova Objetividade* consiste na proposição de uma “formulação de um estado da arte brasileira de vanguarda atual” (OITICICA, 1986, p. 84) em seis tópicos que são desenvolvidos por Oiticica e que podem, todos eles, ser aproximados tanto na noção de “abeiramento” como do *Poema-Bandeira*. Inicialmente, Oiticica nos diz de uma necessidade de busca por características nacionais sociais e culturais:

Por isto e para isto, surge a primeira necessidade da Nova Objetividade: procurar pelas características nossas, latentes e de certo modo em desenvolvimento, objetivar um estado criador geral, a que se chamaria de

vanguarda brasileira, numa solidificação cultural (...) (OITICICA, 1986, p. 85)

Características latentes, isto é, que estão presentes, mas não estão ativas, são como algo em potência, uma possibilidade. Oiticica está nos chamando para olhar aquilo que está encoberto pela colonialidade. Enquanto o discurso hegemônico está estabelecido, firmado, ou seja, fixo, há um turbulento movimento reprimido e a função da nova objetividade brasileira seria aumentar a pressão sobre a rigidez hegemônica por meio de fricção social. Não se trata mais de apenas devorar o estrangeiro, mas de um devorar a si mesmo, pois a descolonização se dá de dentro para fora. O conceito oswaldiano de antropofagia é visto por Oiticica como uma defesa contra o domínio exterior e seu colonialismo cultural, que, segundo ele, poderia ser abolido, ao ser absorvido definitivamente em uma “superantropofagia”. Emancipada daquela folclorização, tal vontade construtiva herdava a antropofagia: “Helio, esse formidável antropófago de si mesmo, o mais brasileiro dos artistas brasileiros” (PEDROSA, 1995, p. 277).

O *Poema-Bandeira* incorpora a complexidade da violência brasileira com um desejo de uma postura diversa, que propõe uma nova sociedade menos excludente, a partir da própria marginalidade. Este objeto, ao retratar a estrutura social brasileira e sendo formulado a partir de dramas desta mesma sociedade, contém em si uma contradição que resiste à lógica dominante. Uma vontade construtiva consiste em, livre e metodicamente, corroer a rigidez da colonialidade por meio de fricção social alimentando tais contradições. Segundo Oiticica, somente o Brasil teria essa “vontade construtiva” em sua formação como nação.

Oiticica, na segunda característica citada no texto nos diz da “tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro de cavalete” (OITICICA, 1986, p. 84), o que o *Poema-Bandeira* faz muito bem incorporando um suporte não convencional para adotar outro suporte usualmente cerimonioso, no sentido de transgredi-lo. Oiticica também nos diz da necessidade da participação do espectador. “(...) o indivíduo a quem chega a obra é solicitado à contemplação dos significados propostos na mesma - esta é pois uma obra aberta (...)” (OITICICA, 1986, p. 91). O *Poema-bandeira*, por associar de modo enigmático e inusual imagem e palavras, convoca o espectador a participar, não apenas pelo lema imperativo, mas também pela postura ativa necessária para produzir significado diante de elementos aparentemente díspares, mas que estão dispostos de modo a se configurarem como um contra-dispositivo profanador capaz de forjar um “entre-lugar”.

Oiticica ainda diz, na quarta característica do *Esquema Geral da Nova Objetividade*, da necessidade de uma “tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos” (OITICICA, 1986, p. 84). Entendendo que é papel do artista ser um modificador de consciências em busca de uma sociedade menos opressora:

(...) não compete ao artista tratar de modificações no campo estético como se fora este uma segunda natureza, um objeto em si, mas sim de procurar, pela participação total, erguer os alicerces de uma totalidade cultural operando transformações profundas na consciência do homem (...). (OITICICA, 1986, p. 95)

A quinta característica é a tendência a uma arte coletiva - “Há duas maneiras de propor uma arte coletiva: a primeira seria a de jogar produções individuais em contato com o público das ruas (...); a outra, a de propor atividades criativas a esse público, na própria criação da obra (...)” (OITICICA, 1986, p. 97). O que Oiticica faz ao expor a bandeira em público, na praça e convidar o público a construir seu significado e acompanhar seus desdobramentos. E por fim, o ressurgimento do problema da antiarte, por meio do qual, segundo Oiticica, o artista deve:

(...) comunicar algo que para ele é fundamental, mas essa comunicação teria que se dar em grande escala, não numa elite reduzida de experts, mas até contra essa elite, com a proposição de obras não acabadas, “abertas”. É essa a tecla fundamental do novo conceito de antiarte: não apenas martelar contra a arte do passado ou contra os conceitos antigos (...), mas criar novas condições experimentais, em que o artista assume o papel de “proposicionista”, ou “empresário” ou mesmo “educador”. (OITICICA, 1986, p. 97)

Oiticica vê o inacabamento e a abertura das obras como características da antiarte. O artista deixa de ser o criador para ser o motivador da criação. Assim o momento é de mudança do papel do artista. Se Benjamin nos diz que a perda da aura é causada muito mais pela postura do público diante da reprodutibilidade técnica – alienado pelo consumo e que se acostuma com uma fruição caracterizada pela superficialidade e fugacidade – do que com a reprodutibilidade em si, o papel do artista não é apenas posar como *flâneur*, mas sim motivar o aparecimento do *flâneur*, por meio da antiarte, que nega o sistema e não se deixa reproduzir, obrigando o público a ter uma postura ativa de participação.

Para Oiticica, a antiarte estaria isenta de premissas morais, intelectuais ou estéticas, como quando Groys propõe a igualdade dos direitos estéticos em contraposição à desigualdade factual de todas as mídias e a arte consegue se libertar de todo o jogo das estruturas de poder dominantes, ou mesmo quando Pareyson nos diz da necessidade de um fim em si mesmo para a “forma” garantir seu puro êxito, a antiarte se mostra uma poética que

coaduna com a proposta de “abeiramentos” no que tange a reivindicação pareysoniana de uma arte que dá as regras à si mesma. Em Oiticica, este território de autonomia é, sem dúvidas, sintetizado na nova objetividade.

Nesse sentido, o *Poema-Bandeira* de Oiticica sintetiza todo um espírito de uma época ao mesmo tempo em que mantém diálogo aberto e constante com a nossa época, a partir de sua abertura e de sua forma única de concatenar palavra e imagem.

O *Poema-bandeira* é antiarte por estimular a vontade construtiva geral ao não demandar nenhuma técnica artística específica, mas, apenas uma ideia efetivada em um gesto formativo. O gesto formativo é a essência da ação humana, aquele que impregna de cultura tudo o que toca. Toda técnica apurada, hoje considerada perfeita, surgiu de gestos formativos de nossos ancestrais humanos e são sempre imperfeitos, que erram e acertam, que se reinventam a todo tempo, e esse reinventar-se no próprio fazer pode ser constatado tanto na história das técnicas humanas, se nos propusermos a imaginarmos uma visão panorâmica da história, quanto no processo individual de aprendizado desde a infância, esse lugar de inventividade livre. A contemporaneidade teria devolvido à arte esta espontaneidade da infância, que havia se perdido no rigor das técnicas classicistas.

Não é necessário saber técnicas de pintura, nem teorias, nem envolve virtuosismo, o gesto de Oiticica é generoso, ao ser simples e comunicar que qualquer um pode fazê-lo. É o espírito anárquico do “faça você mesmo” oriundo do punk, mas antropofagicamente mastigado e deglutido por nossos dentes de herança aborígine. É a superantropofagia que devora o colonialismo cultural devolvendo o novo que o velho mundo não mais tem condições históricas de oferecer. Oiticica tinha consciência de sua condição de vanguarda, mesmo negando as vanguardas históricas e escrevendo o Esquema Geral da Nova Objetividade como uma espécie de “chegada”, constituída de múltiplas tendências e que não tinha uma unidade de pensamento, ele conseguia ver, como diria Agamben, não as luzes, mas a escuridão de sua época.

Temos dois momentos claramente demarcados na história da arte euro-estadunidense do séc. XX. Em um primeiro momento percebemos um contínuo do que se chamava arte moderna e artes plásticas, que vai até meados dos anos 1950 e um segundo momento, no qual temos uma nítida ruptura em direção à arte conceitual, ou ao conceitualismo que aparece até parte dos anos 1960.

Hélio Oiticica é um jovem que vive um processo da transição, ele está em um “entre”: entre a modernidade com as artes plásticas e a contemporaneidade do corpo conceitual, entre a ideia de arte brasileira baseada em uma busca por uma identidade nacional e a arte contemporânea que se pretende universal. O artista que tem consciência deste “não-lugar” se vê impelido a forjar um lugar que ainda não encontra um nome da narrativa hegemônica, tal movimento é o que chamo de “abeiramento”.

A própria terminologia “artes plásticas” já contém a ênfase na plasticidade do material. As investigações da plasticidade ainda predominam no início do séc. XX, mesmo com o advento de Duchamp e do surrealismo, estas poéticas não romperam com as relações materiais. Mesmo tendo performances nas exposições, estas não eram o enfoque primordial da produção artística.

As performances, na primeira metade do séc. XX, eram um dos recursos utilizados pelas vanguardas, mas não o cerne. A plasticidade da materialidade do impressionismo, até os últimos movimentos vanguardistas - ou até a arte concreta construtiva, ou aquilo que vai ser chamado de arte construtiva, como o tachismo - temos uma longa duração na qual o grande problema da visualidade era a plasticidade e a maneira como a plasticidade dos materiais se apresentava no mundo visual, justificando a terminologia “artes plásticas”. A ruptura se dá, do plástico para o conceitual, pois a arte agora vai operacionalizar um volume de outras relações em que a plasticidade se mantém, mas o problema central deixa de ser a plasticidade e passa a ser o conceito. A arte se desdobra em vídeo arte, performance, happening, instalações etc. ou seja, relações espaciais, visuais, corporais, físicas, que se estabelecem entre produtor e produto, entre espectador e obra, entre espectador e arte.

Os trabalhos de Hélio Oiticica, de Lygia Clark e de Lygia Pape contêm essa transição justamente por estarem à frente nessa travessia. Como todo momento de ruptura, muitos os consideraram loucos. Por que renunciar aos recursos e suportes de pintura para expor sacos de plástico com pedras ou pedaços de pano esvoaçantes? Por um lado, figuras como Ferreira Gullar (1930-2016) vão condenar, por outro Ivan Serpa fazia o papel de mentor intelectual de Oiticica e de Clark, estimulando seus experimentos. Esta região limítrofe que estes artistas forjaram os colocam no próprio limite de seu tempo, fato que os fazem experienciar, por meio da arte concebida a partir do esquema geral da nova objetividade, a própria contemporaneidade.

3.3. Aura, flâneur e “abeiramento”: atualização da deambulação e da originalidade da arte conceitual

Walter Benjamin (1892-1940), em seu conhecido ensaio intitulado “A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica”, publicado em 1936, expõe uma remodelação dos conceitos da estética clássica a partir da experiência suscitada pelas técnicas de reprodução das obras de arte. Esse fato gera inúmeras consequências que, segundo ele, interferem em aspectos importantes da obra de arte, tais como a aura, o valor cultural e a autenticidade. Benjamin, a partir de uma europeia retrospectiva histórica das técnicas de reprodução de obras de arte, demonstra que essa atividade sempre existiu, desde aprendizes que copiavam obras de seus mestres como exercício até as falsificações de obras. Mas o que é enfatizado é um fenômeno inteiramente novo, que vem ocorrendo no decorrer da história e tende a ter um ritmo cada vez maior: a reprodutibilidade técnica. Dessa forma, a questão não está apenas em reproduzir, mas na reprodução especificamente técnica. Benjamin afirma, em tom de alerta: “à mais perfeita reprodução sempre falta alguma coisa” (BENJAMIN, 2000, p. 28).

O filósofo se refere ao *hic et nunc* da obra de arte, “a unicidade de sua presença no próprio local onde ela se encontra”. O *hic et nunc*, ou o aqui-agora está ligado à autenticidade e “o que faz com que uma coisa seja autêntica é tudo o que ela contém de originalmente transmissível, desde sua duração até seu poder de testemunho histórico” (BENJAMIN, 2000, p. 29). Benjamin, então, ressalta a dimensão historicamente religiosa das artes, que dá aos objetos artísticos, ou às obras de arte, uma qualidade especial que aponta para a transcendência, a partir desse aspecto, Benjamin ressalta uma qualidade profundamente estudada por ele: a aura.

A aura é a o caráter de unicidade da obra, que acontece num aqui-agora irrepitível. Benjamin nos diz de uma simultaneidade entre eternidade e fugacidade, entre distância e proximidade que este aqui-agora proporciona. O fruidor, ao contemplar uma obra autêntica, sente sua aura, na medida em que se insere em sua história e se percebe nela de alguma forma. As artes, no decorrer da história, sempre tiveram por finalidade divinizar o mundo, fazendo “descer” o aspecto transcendental e ligando o material com o espiritual. A qualidade aurática tem origem na religiosidade e mesmo quando as belas-artes se tornam autônomas da religião, esse caráter permanece. É por este fator, nos diz

Benjamin, que artistas, muitas vezes são vistos como gênios criativos e mantêm um certo caráter místico⁴⁰.

Com o advento da reprodutibilidade técnica, permitiu-se que uma obra de arte seja retirada de seu lugar de origem, ou seja, inaugurou-se um novo evento histórico que revelou o processo de desterritorialização, típico da arte contemporânea. Segundo Benjamin, uma cópia não proporcionaria este aqui-agora único, por estar sem lugar e sem história. Tal ideia já se explicitou equivocada. Groys então nos diz que, para Benjamin, a reprodução técnica como tal não é a razão da perda da aura. É o gesto estético do público que, agora na condição de consumidor, passa a preferir a comodidade da cópia que chega até ele, pois a cópia pode circular livremente e obedecer à lógica do sistema.

Segundo Groys, somente a modernidade pôde nos dar a noção de aura:

(...) a aura se origina apenas em virtude da tecnologia moderna de reprodução – ou seja, ela emerge no mesmo momento em que é perdida. E emerge pelo mesmo motivo pelo qual foi perdida. (GROYS, 2015, p. 85).

A percepção da aura e de seu declínio são necessariamente um fenômeno inédito na história ocidental. Groys enfatiza o relacionamento da obra com o local onde ela foi originada como chave para o significado do conceito de aura, ou seja, “(...) a distinção entre original e cópia é exclusivamente topológica” (GROYS, 2015, p. 85). Dessa forma, essa distinção entre original e cópia seria totalmente independente da natureza material da obra. O lugar que o original ocupa é o que garante sua unicidade. A cópia seria algo que não tem lugar, não se prende à história. Este local original em que a obra se encontra, para ser fruído, implica o deslocamento do público até a obra.

Mas, como vimos, a reprodutibilidade técnica retira a necessidade deste deslocamento do fruidor até o local da obra, levando uma cópia até o fruidor, agora na condição de consumidor. Essa cópia, por ter sido retirada de seu contexto, por ter sido fragmentada pela violência do processo de reprodução técnica, não consegue transmitir tudo aquilo que a obra original contém em seu contexto histórico.

Para Benjamin, o diálogo que se estabelece entre o fruidor e a obra original e entre o consumidor e a cópia são qualitativamente diferentes. Porém, essa novidade, que é a

⁴⁰ Interessante ressaltar que em toda a história da arte europeia é possível identificar os mais longínquos traços dessa ligação entre arte e misticismo e o romantismo do séc. XIX, de certa forma, exaltou e teorizou essa relação.

possibilidade de deslocar a obra por meio da cópia, também abre uma outra possibilidade inédita: a dessa cópia ser utilizada por um artista como um elemento de uma outra obra, devolvendo a aura àquele objeto, considerado por Benjamin como desprovido da possibilidade de garantir a autenticidade, reinstaurando o objeto na história por meio de um gesto intencional, característica dos “abeiramentos”.

Oiticica já nasce inserido nesse contexto histórico de capitalismo e a reprodutibilidade já entra como um elemento constitutivo do *Poema-Bandeira* que foi reproduzida em série, por ele mesmo, para ser vendida. O próprio processo de composição da bandeira já envolve um grau de desterritorialização, pois aquela fotografia ligada aos cadernos policiais que habitava o imaginário popular, transmigra para uma cópia serigrafada e estampada em um pano exibido como uma bandeira e este acontecimento ganha status de arte pelo gesto de Oiticica. Assim, a reprodução técnica em si não é necessariamente o problema para Benjamin e nunca o foi para Oiticica, que optou justamente pela serigrafia, uma técnica que tem nos rastros de seu processo de reprodução, uma característica marcante.

A reprodução da obra não é o foco do problema. O que está mudando na modernidade, segundo Benjamin, é o modo de fruir que, diante das cópias, se torna superficial, instantâneo, desprovido de entrega e envolvimento, desprovido da presença plena da pessoa e da própria história. A questão está no aqui-agora que a fruição da arte implica. Um imã de geladeira que reproduz a bandeira de Oiticica, certamente proporciona uma experiência estética qualitativamente menor do que ver, hoje, uma bandeira que foi feita na época. E, ao mesmo tempo, fazer uma cópia da bandeira em uma gráfica, em seu tamanho original e inseri-la em um trabalho artístico contemporâneo, pode até mesmo devolver a aura para este objeto. Benjamin quer dizer que é a presença da pessoa, carregada de subjetividade, naquele instante único de presença física, que é o que permite sentir a aura de uma obra.

O meu ponto de partida para a compreensão do conceito de aura é o paradoxo proximidade-distância que ele implica. O caráter aurático é a distância de uma realidade que, por mais próxima fisicamente que ela possa estar, conserva seu valor de culto e conseqüentemente sua “inaproximabilidade”. Um bom exemplo citado por Benjamin são as imagens de santos que ficavam em posições inacessíveis dentro das igrejas. O fato de a obra estar presente basta para ressaltar seu valor de culto e não é necessária a

aproximação, muito menos a apropriação, para que se dê a fruição. Os elementos físicos e espirituais que determinada realidade contém, elevam-na à condição de algo contemplável justamente por não poder ser “possuída” fisicamente pelo sujeito que a contempla, resistindo à condição de mercadoria.

Segundo Benjamin, a necessidade de apoderar-se do objeto do modo mais próximo o possível - em sua imagem e, ainda mais, em sua reprodução - implica uma mudança na forma de fruir a arte e a reprodutibilidade técnica é a responsável por esta mudança. Mais uma vez Benjamin enfatiza a mudança no papel do fruidor. A reprodutibilidade técnica certamente provocou uma nova forma de fruir a arte e de fruir também o próprio mundo e a destruição da aura é um fato extremamente relevante para tal mudança.

Mas, para Groys, essa nova noção de distinção entre original e cópia abre uma via de mão dupla, que permite que cópias sejam feitas de um original, tanto como que originais sejam feitos a partir de cópias. Portanto, a “perda da aura” não deve ser compreendida como o único destino da arte moderna e contemporânea. Ao contrário, o nosso tempo “(...) desempenha o complexo papel de remover de locais e colocar em novos locais, de “desterritorialização” e “reterritorialização”, de remover e restaurar a aura” (GROYS, 2015, p. 87). “Abeiramentos” são deslocamentos.

O autor nos diz que a modernidade é marcada por uma ruptura no modo de percepção do conceito de originalidade, que passa a ser variável. Assim, a partir da modernidade, a originalidade não seria mais um valor eterno, pois ela já não é mais determinada por sua natureza material, mas sim por sua aura, ou seja, pelo contexto histórico no qual está inserida. Esse caráter de territorialidade do original torna possível o gesto de remoção, por parte do artista, de uma cópia para um lugar aurático. Groys nos diz que o próprio Benjamin nos chama a atenção para estas possibilidades quando fala da iluminação profana, que seria a inversão da perda da aura. O *flâneur* é aquele que não exige que as coisas venham até ele, pois ele se dirige até elas, respeitando a aura das coisas.

Segundo Benjamin, somente através do *flâneur* que a aura emerge novamente. Groys traz a ideia benjaminiana para os dias de hoje: “No entanto, agora está claro que a instalação pode ser contada entre as figuras de iluminação profana, porque transforma o espectador em *flâneur*” (GROYS, 2015, p. 86). Dessa forma, se faz necessário que o público se desloque até as obras para vivenciá-las. Isto, segundo Groys, a partir de Benjamin, reativaria sua aura. Uma instalação, dispositivo muito utilizado por Oiticica, por exemplo, chama o

espectador a adentrá-la e vivenciá-la naquele aqui-agora irrepetível, transformando tal espectador em *flâneur*.

O *Poema-Bandeira*, com sua força imperativa, também chama o espectador a desvendá-lo, por meio de um apelo de cunho publicitário, mas o subverte em “anti-propaganda”. Os versos soam como um slogan, na medida em que podem ser fruídos de modo imediato e por um amplo público. Há uma abertura que estimula um deslocamento para um modo diferente de conceber aquela mensagem, em um primeiro momento, enigmática. Em certo grau o espectador é chamado para a condição de *flâneur*.

A reproduzibilidade técnica inaugura historicamente a sensação de artificialidade da cópia, de seu caráter de inferioridade ao parecer ser aquilo que não é. Aquela relação da arte com o sagrado que habitava os objetos artísticos, passa a não habitar as cópias, que se tornam mercadorias descartáveis. Oiticica joga com todos estes elementos os transformando em questões que orbitam sua obra. Assim, mesmo que o *Poema-Bandeira* tenha algum objetivo mercadológico, o que vai garantir seu caráter artístico é o que Pareyson chama de um “puro êxito”, ou seja, a obra sustenta-se por si só, na medida em que, o que a faz exitosa não é o fato de ela servir a um fim extrínseco a ela⁴¹.

Quando uma proposta artística consegue driblar as armadilhas do sistema, se valendo de seu movimento para revelar suas contradições, itinerários improváveis são abertos. Pessoas alheias ao conceitualismo histórico da arte ocidental, que desconhecem suas prerrogativas, são capazes de fruir e produzir significados que revelam as contradições impostas pelas dinâmicas de poder. Esta é uma das primeiras ideias que compõem as propostas artísticas que intitulei *Aberiaamentos*, tal ideia consiste em multiplicar tais itinerários.

Dessa forma, o *Poema-Bandeira* ter sido reproduzido e comercializado não reduz em nada seu caráter de obra de arte exitosa, ou sua eficácia simbólica. Sua exigência de uma postura ativa e sua abertura para a participação do espectador asseguram sua condição de antiarte, um dos seis tópicos do *Esquema Geral da Nova Objetividade* de Oiticica.

⁴¹ De acordo com Pareyson, uma obra pode satisfazer a diversos fins extrínsecos, desde que não se limite apenas a satisfazê-los e possa se sustentar por si mesma. Segundo o filósofo, existe uma diferença entre a realização de um fim *na* obra e a realização de um fim *com* a obra. O uso mercadológico se enquadra no segundo caso.

Inclusive, como vimos, é possível verificar que o *Poema-Bandeira* contém características dos seis tópicos e ainda consegue manter um diálogo com a contemporaneidade.

“Abeiramento” é uma operação artística e crítica, ou seja, é movimento, um modo de aproximação daquilo que chamamos de arte. A pessoa que se aproxima da arte e as ideias que se aproximam umas das outras implicam modos específicos de aproximação que se dão de diferentes perspectivas. O contemporâneo nos impele uma perspectiva irreduzível, aquela do “entre-lugar”, tal como Silviano Santiago propõe, mas também outro “entre-lugar” que está entre as experiências da modernidade - que ainda não se esgotaram, mas que já não são as mesmas, por estarem em uma outra situação - e o nosso tempo.

Sendo a arte produtora de dispositivos que são capazes de atualizar constantemente o múltiplo e o heterogêneo forjando aquele “entre-lugar” que é fruto do imbróglio colonial, forja-se concomitantemente um outro “entre-lugar”, aquele que está entre a arte e a vida, aquele que é o lugar da velocidade, como diria Deleuze, ou da escuridão como disse Agamben. Aquilo que acontece entre a arte e a vida é o lugar buscado pelo “abeiramento” e coincide com o lugar da descolonização.

É justamente essa especificidade da arte de nosso tempo que torna a tarefa de definir o objeto artístico contemporâneo cada vez mais inexecutável. Ao colocar questionamentos que alteram radicalmente a produção, as estruturas formativas e a fruição desse objeto, as novas teorias rompem com os valores mais característicos da tradição e procuram responder a questões bem específicas que, desde o século passado, passaram a fazer parte do universo de questões da arte contemporânea.

Para a história da arte ocidental, trata-se de uma verdadeira revolução que se inicia com Marcel Duchamp e se prolonga até os nossos dias e que não se restringe apenas ao campo estético, mas estende-se a todo um sistema de relações humanas, vinculando-se diretamente às questões histórico-ideológicas, que contribuem para o desmonte da visão do mundo vigente até então.

Por um lado, tal processo destaca um esforço consciente de artistas e críticos em conduzir as artes na mesma direção do que está ocorrendo com a sociedade como um todo, ou, pelo menos, de acordo com o modo como ele apreende tais transformações. Por outro lado, ao mesmo tempo e de maneira paradoxal, tanta inquietação parece levar a uma necessidade de distanciamento do que acontece no mundo e da afirmação de uma autonomia da arte que busca ser plena.

Daí a atitude confusa e contraditória com relação à própria definição do que passou a ser concebido como artístico e sobre seu papel social na arte contemporânea. Esta dificuldade está ligada à própria definição do que é o contemporâneo. Mas, cabe a pergunta sobre o que é o contemporâneo, na medida em que estamos imersos nele? Giorgio Agamben, filósofo italiano, em seu ensaio intitulado “O que é o contemporâneo?”, nos diz de um distanciamento necessário para compreender a contemporaneidade afirmando que:

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela. (AGAMBEN, 2009, p. 59.)

Agamben dispõe de duas instigantes metáforas para ilustrar o conceito de contemporaneidade. A primeira metáfora utiliza a luz e a escuridão, que são pensadas, não de modo antitético, mas a partir de uma dialética, na qual se faz necessário perceber, nas luzes, o escuro. Nas palavras do autor: “(...) contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (AGAMBEN, 2009, p. 62). Todos os tempos são, para quem os está vivendo, obscuros e contemporâneo seria aquele que sabe ver essa obscuridade, ver as trevas.

O filósofo nos diz de uma singular relação com seu tempo e de uma habilidade particular para lidar com ele: “(...) perceber esse escuro não é urna forma de inércia ou de passividade, mas implica uma atividade e uma habilidade particular” (AGAMBEN, 2009, p. 63). O contemporâneo está justamente nessa “habilidade particular”, a especificidade de fazer e pensar arte de modo marginal, o específico do trabalho de cada artista, ou de cada perspectiva teórica crítica. A arte da atualidade é aquela que nos interpela diretamente, independentemente do pensamento teórico-crítico que se elabora sobre ela, permitindo que possamos ver o escuro em meio a tanta luminosidade.

Agamben nos propõe duas ilustrações poderosas para compreendermos melhor essa ideia de perceber o escuro em meio a luminosidade: uma provida da neurofisiologia da visão e outra da astrofísica contemporânea. Duas perspectivas científicas hodiernas, que funcionam como metáforas do conceito de contemporâneo. A perspectiva da neurofisiologia nos diz que quando fechamos os olhos em um ambiente privado de luz há

uma desinibição de uma série de células periféricas da retina, chamadas *off cells*, que entram em atividade e, segundo Agamben “(...) produzem aquela espécie particular de visão que chamamos o escuro” (AGAMBEN, 2009, p. 63).

Isto significa que perceber o escuro não é algo passivo, mas uma atividade e uma habilidade particular que, no caso da tese sobre a contemporaneidade proposta pelo autor, significa neutralizar as luzes que provêm da época para descobrir as suas trevas, que não se separam daquelas luzes. Agamben assinala que:

(...) o contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpretá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele. Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém de seu tempo. (AGAMBEN, 2009, p. 64)

Se a arte tem a capacidade de transmitir o “espírito de uma época”, o emblema da contemporaneidade é a descontinuidade. Dessa forma, a arte pode ser tida como um território privilegiado de percepção das trevas de nosso tempo, como diria Agamben.

A segunda metáfora advém da astronomia contemporânea: as estrelas que vemos no céu estão rodeadas de uma densa treva. Sabemos que no universo há um número incalculável de galáxias e corpos luminosos e este escuro que vemos entre as estrelas precisa de uma explicação. A astrofísica contemporânea nos diz que o universo está em expansão e que as galáxias mais remotas se distanciam de nós a uma velocidade tão grande que a luz emitida por elas não consegue nos alcançar:

Aquilo que percebemos como o escuro do céu é essa luz que viaja velocíssima até nós e, no entanto, não pode nos alcançar, porque as galáxias das quais provém se distanciam a uma velocidade superior àquela da luz. (AGAMBEN, 2009, p. 65)

Perceber o contemporâneo é ter a coragem de manter fixo o olhar no escuro de sua época. Trata-se de uma postura ativa, essa que a arte contemporânea exige. Podemos aproximar este gesto de coragem da “marginalidade engajada” que Oiticica propõe. Os gestos de ruptura com a plasticidade em direção ao fluxo contínuo da visualidade - que se confunde com a vida - inauguram esse inexplorado território, no qual se forja uma lógica de direitos estéticos iguais, para lembrarmos o Groys e no qual o gesto artístico retoma sua origem livre de técnicas preestabelecidas. O contemporâneo se expressa nesses gestos, pois ao explorar os limites dos territórios artísticos conhecidos e vislumbrarem os limiares de um novo território desconhecido, descortina-se o próprio movimento da história.

Quando o objeto artístico não se encontra mais nos esquemas definitórios tradicionais a arte se transforma em uma espécie de evento físico em um campo de possibilidades ou até mesmo em uma causalidade que, na história da arte, podemos perceber em dois momentos: a passagem da figuração para a abstração no século XX e a chamada desintegração do objeto artístico na virada dos séculos. Agamben nos diz de uma fratura no dorso do século:

O nosso tempo, o presente, não é, de fato, apenas o mais distante: não pode em nenhum caso nos alcançar. O seu dorso está fraturado, e nós nos mantemos exatamente no ponto da fratura. (AGAMBEN, 2009, p. 62)

Esta fratura é uma característica do nosso tempo. Não existia em outras épocas. Percebê-la é perceber a própria história. Benjamin nos diz que a aura implica estar inserido na história. Ser contemporâneo seria ativamente buscar ter consciência de seu tempo a partir de engajamento e intencionalidade. Se faz necessário dessacralizar aquilo que está enrijecido pela colonialidade e profanar sua pretensa universalidade. Tornar algo sagrado é um longo movimento histórico de cisão. Algo que antes podia ser acessado livremente passa, lentamente, a ser separado do uso comum e levado para um lugar inventado que, após longo uso, passa a ser visto como uma realidade por quem acredita nela. Nesse sentido, o que é sagrado foi retirado do uso comum por meio de uma proibição e não pode mais ser acessado por qualquer um. Na esteira de Foucault, Agamben nos diz que profanação seria justamente o movimento de restituição ao uso de algo antes proibido pelo aspecto sagrado.

Profanação⁴², de acordo com Agamben, provém de um conceito anterior, igualmente importante, segundo o autor. Trata-se do conceito de dispositivo. O filósofo parte da hipótese, segundo a qual o conceito de dispositivo teria um papel axial na filosofia de Foucault, afirmando tratar-se de um termo técnico decisivo na estratégia de pensamento desse autor. No ensaio intitulado *O que é um dispositivo?*, uma genealogia do termo é traçada a fim de remontar sua origem etimológica e ampliar sua leitura, inclusive para

42 O conceito de “profanação” foi desenvolvido por Agamben em seu livro “Profanazioni” publicado na Itália em 2005. A tradução brasileira foi publicada pela Boitempo em 2007. Cf. AGAMBEN, Giorgio. Profanações, 2007.

além do sentido foucaultiano. Ele então propõe uma relação histórica entre os termos “economia” ou *oikonomia*⁴³ em grego e o termo “dispositivo”.

O argumento parte do pressuposto que teólogos medievais dos primeiros anos do cristianismo estavam preocupados com a “Trindade”, uma questão considerada por Agamben como um “(...) problema extremamente delicado e vital” (2009, p. 38). Havia uma preocupação que questionamentos do aspecto monoteísta da doutrina cristã fossem feitos a partir de interpretações equivocadas deste termo, remontando às seitas pagãs e politeístas. Para combater tal equívoco, os teólogos se valeram do termo *oikonomia* como elemento chave. O argumento se resume da seguinte forma: “Deus, quanto ao seu ser e à sua substância, é, certamente, uno; mas quanto à sua *oikonomia*, isto é, ao modo em que administra sua casa, a sua vida e o mundo que criou, é, ao contrário, tríplice” (AGAMBEN, 2009, p. 36).

Agamben destaca o legado negativo para a cultura ocidental que essa argumentação teria deixado, na medida em que sugere uma divisão entre o pensamento abstrato e a prática, entre o ser e a ação.

Mas, como frequentemente acontece, a fratura que os teólogos procuraram deste modo evitar e remover em Deus sob o plano do ser reaparece na forma de uma cesura que separa em Deus ser e ação, ontologia e práxis. A ação (a economia, mas também a política) não tem nenhum fundamento no ser: esta é a esquizofrenia que a doutrina teológica da *oikonomia* deixa como herança à cultura ocidental. (AGAMBEN, 2009, p. 37)

Agamben também destaca a relevância do termo *oikonomia* dentro da teologia cristã e sua influência em nossa cultura atualmente. A tradução para o latim deste fundamental termo grego é justamente *dispositio*. “O termo *dispositio*, do qual deriva o nosso termo “dispositivo”, vem, portanto, para assumir em si toda a complexa esfera semântica da *oikonomia* teológica” (AGAMBEN, 2009, p. 38). A noção foucaultiana de “dispositivo” certamente tem uma conexão com sua herança teológica oriunda da *oikonomia* que pode ser definida como “(...) um conjunto de práxis, de saberes, de medidas, de instituições cujo objetivo é gerir, governar, controlar e orientar, num sentido que se propõe útil, os gestos e os pensamentos dos homens” (AGAMBEN, 2009, p. 39).

43 Segundo Agamben *oikonomia* significa em grego a administração do *oykos*, da casa, e, mais geralmente, gestão, *management*.

Agamben abandona o contexto da filologia foucaultiana e concebe o termo “dispositivo” em um contexto novo. O autor propõe então uma ressignificação que amplia o conceito de dispositivo, compreendendo-o a partir de uma

(...) geral e maciça divisão do existente em dois grupos ou classes: de um lado, os seres vivos (ou as substâncias), e, de outro, os dispositivos em que estes são incessantemente capturados”. (AGAMBEN, 2009, p. 40)

Os dispositivos são “(...) qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar, e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos” (AGAMBEN, 2009, p. 40). Temos os seres vivos e os dispositivos e, entre estes dois, os sujeitos, que são definidos como o que resulta deste corpo a corpo que os vivos têm com os dispositivos. Quanto mais dispositivos, mais processos de subjetivação e especialmente o nosso tempo, tem a maior proliferação de dispositivos da história.

Essa proliferação de dispositivos pode nos dar a impressão de uma espécie de perda de consistência da categoria da subjetividade por vacilar diante de tantas possibilidades de processos de subjetivação, porém o autor afirma que não se trata de um cancelamento ou uma superação dos sujeitos, mas sim de uma “(...) disseminação que leva ao extremo o aspecto de mascaramento que sempre acompanhou toda identidade pessoal” (AGAMBEN, 2009, p. 42). Esse mascaramento está cada vez mais explícito, por exemplo, no modo como as pessoas lidam com seus perfis em redes sociais.

A fase de desenvolvimento capitalista em que estamos pode ser definida, como nos disse Agamben, por uma gigantesca acumulação e proliferação de dispositivos. O filósofo ressalta que certamente em todo o complexo processo de formação do *homo sapiens* houve dispositivos de toda ordem, mas atualmente podemos afirmar que não há um só instante em nossas vidas que não seja “(...) modelado, contaminado, ou controlado por algum dispositivo.” (AGAMBEN, 2009 p. 42.) Isto posto, vem uma pergunta objetiva: “De que modo então podemos fazer frente a esta situação, qual estratégia que devemos seguir no nosso cotidiano corpo a corpo com os dispositivos?” (AGAMBEN, 2009, p. 42). Aqui está o cerne do argumento em questão: Entendo que Oiticica forjou uma postura anárquica e marginalizada, que por meio de suas obras e gestos, ilustram, o que Agamben chama de profanação.

Todos os dispositivos têm algo em comum: uma mesma raiz que está no próprio processo de “hominização” que nos tornou humanos e que na origem de todo dispositivo há um desejo de felicidade, por meio do qual os dispositivos são capazes de promover subjetivação.

A atitude que devemos adotar no nosso corpo a corpo com os dispositivos, consiste em liberar o que foi capturado e separado por meio dos dispositivos e restituí-los a um possível uso comum. O conceito de “profanação” significa restituir ao livre uso dos homens algo que foi sacralizado. Agamben nos diz que “A profanação é o contra dispositivo que restitui ao uso comum aquilo que o sacrifício tinha separado e dividido” (AGAMBEN, 2009, p. 45). Toda religião ocidental poderia ser definida por esta subtração de coisas, lugares, animais ou pessoas do uso comum para uma esfera apartada. O sacrifício seria o dispositivo que realiza e regula tal separação promovendo aquilo que Benjamin chamou de desterritorialização.

A modernidade nos revelou a aura e a possibilidade de perceber sua destruição, ao mesmo tempo em que nos permite restituí-las por meio do gesto formativo do artista. A contemporaneidade nos apresentou a essa nova possibilidade de poder promover deslocamentos. Se pensarmos na relação que a arte tem com a religiosidade e com a religião e como este processo de laicização da arte é importante para a compreensão da arte moderna e contemporânea, nos vemos aqui em um terreno fértil para pensar como os dispositivos funcionam como profanações, ou “contra dispositivos”. A contemporaneidade se apresenta como o tempo da profanação.

Se, em um primeiro momento, a arte quer se afirmar a partir de sua autonomia, sendo arte pela arte, como podemos verificar nas vanguardas, a arte dita contemporânea iniciou sua ruptura com a arte moderna, quando passou a se mesclar com a vida em um movimento de diluição e contaminação, retornando ao mundo “comum”, mas agora já como um “contra dispositivo”, ou seja, com o poder da profanação.

Oiticica em sua trajetória, perfaz este movimento de devolução daquilo que foi interdito, ou seja, o próprio acesso a uma vivência artística. A arte de Oiticica promove um encontro entre aqueles que estão à margem do sistema e, portanto, não consomem arte, de uma vivência artística proporcionada por suas obras. Oiticica sobe o morro da Mangueira para conceber os *Parangolés* e, antes disso, tem relações estreitas de amizade com um indivíduo considerado um emblema de inimigo público, antes de conceber o

Poema-Bandeira. Ele buscava romper com a lógica dos museus e buscar uma lógica própria para suas ações.

Atualmente, o mercado da arte é bem distinto daquele que Oiticica vivenciou no séc. XX. Hoje, esse desejo de se colocar à margem do sistema das artes, defendido por Oiticica, se tornou, paradoxalmente, o meio para se entrar no próprio sistema. Groys assinala que

Os museus, cada vez mais, estão sendo vistos com ceticismo e desconfiança, tanto por quem está inserido na arte quanto pelo público em geral. Por outro lado, ouve-se repetidamente que os limites institucionais do museu devem ser transgredidos, desconstruídos ou simplesmente removidos para dar à arte contemporânea liberdade total para se afirmar na vida real. (GROYS, 2015, p. 31)

Groys ressalta que os museus, nos séculos XIX e XX chegaram a ter um papel normativo no que tange ao gosto predominante, o definindo e o incorporando. Dessa forma, qualquer protesto contra os museus era, simultaneamente, um protesto contra as normas predominantes do fazer artístico e, ao mesmo tempo, representava uma base a partir da qual a arte inovadora poderia partir. Atualmente, porém, o museu já não tem mais o papel normativo protagonista. Nos dias de hoje, o público geral define sua noção de arte a partir da publicidade, dos videogames, dos *blockbusters* etc. ou seja, os museus perderam o seu lugar para a mídia:

(...) o atual protesto contra o museu não é mais parte de uma luta travada contra o gosto normativo em nome da igualdade estética, mas, ao contrário, tem como objetivo estabilizar e arraigar gostos atualmente predominantes. (GROYS, 2015, p. 32)

A arte contemporânea estaria na direção oposta à dos museus, incorporando os elementos da cultura de massa que dominaram por completo a vida de praticamente todos os indivíduos. A questão central do argumento de Groys é a ênfase no fato de haver uma espécie de cegueira para o que é o contemporâneo, na medida em que não há parâmetros de passado e presente:

Falta ao mercado da mídia global, principalmente a memória histórica que permitiria ao espectador comparar o passado com o presente e a partir daí determinar o que é verdadeiramente novo e genuinamente contemporâneo sobre o presente. (GROYS, 2015, p. 33)

Groys entende que na arte contemporânea há um paradoxo quando se fala em negar as instituições: “Quanto mais você quiser se livrar do museu, mais você se sujeitará da forma mais radical à lógica da coleção de museus, e vice-versa” (GROYS, 2015. p. 40),

A arte de Oiticica afirma, cada vez mais, dentro de seu desenvolvimento histórico durante o séc. XX, esta atitude de recusa das instituições, de essência anarquista, contra toda e qualquer autoridade, e, de certa forma, Oiticica colaborou para este legado que gerou tal paradoxo exposto por Groys na atualidade. Segundo ele, o comportamento dos artistas contemporâneos é afetado sobremaneira pelo fato da existência latente da possibilidade de ser exposto em um museu que, na tal busca pelo “novo”, aceita apenas coisas retiradas da vida real, de fora de suas coleções, fazendo o artista produzir de modo que sua obra pareça real e viva, insígnias da própria contemporaneidade. Ao mesmo tempo, prevalece a ideia segundo a qual o que está dentro do museu pertence ao passado. Assim o artista que nega o museu pode estar apenas querendo fazer parte dele:

Portanto, se um artista disser (como a maioria deles diz) que ele ou ela quer escapar do museu para entrar na vida propriamente dita, para ser real, para fazer arte verdadeiramente viva, isso apenas quer dizer que o artista deseja ser colecionado. (GROYS, 2015, p. 40)

O museu seria, nesse sentido, como uma espécie de igreja: primeiramente deve-se ser um pecador, para depois tornar-se santo. Do contrário, “(...) permanece-se uma pessoa comum, decente, sem oportunidade de uma carreira nos arquivos da memória de Deus” (GROYS, 2015, p. 40)

Novamente a ideia de aura pode nos ajudar. Agamben nos diz que o processo de tornar algo sagrado passa por uma interdição. O que ganha a aura de sagrado, para sê-lo, teve de ser retirado do uso comum, passando a ser proibido. Como no exemplo de Benjamin citado anteriormente, aquele das santas que ocupam lugares inacessíveis ao olhar, mas mantêm suas auras. A modernidade rompe com essa lógica e, por meio da cópia, desterritorializa as imagens fazendo-as circular na condição de mercadorias. A arte que historicamente está ligada ao sagrado, mesmo com o intenso movimento de laicização que ela engendrou, ainda conserva aquela relação com a transcendência

Aline Miklos, no artigo intitulado “Blasfêmia e Arte Contemporânea: uma questão de método”, explica que no séc. XX a arte se libertou da tutela da Igreja e do Estado na medida em que estes foram se tornando campos relativamente autônomos nas sociedades ocidentais, por outro lado a arte manteve um certo “horizonte de expectativa” no sentido de ser vista como uma espécie de promessa de um mundo melhor. Aline Miklos nos diz que:

Foi pensando nesses pressupostos que boa parte dos artistas dos anos 1960 saiu das galerias e ocupou as ruas e os sindicatos, manifestou-se

contra as injustiças sociais, o tradicionalismo arraigado nas sociedades, as guerras, e, sobretudo, tentou quebrar todas as barreiras que separavam a arte da vida. (MIKLOS, 2013, p. 4.)

O argumento é o seguinte: enquanto a arte estava voltada para si mesma em busca de sua autonomia, ela desenvolve o que C. Talon-Hugon chama de extraterritorialidade da arte (apud MIKLOS, 2013), onde a máxima de Paul Klee, segundo a qual “A obra [de arte] não é a lei, ela é acima da lei” tem sua validade. Porém, na medida em que a arte se aproxima da vida e da sociedade, essa extraterritorialidade passa a ser impossível de ser sustentada.

Miklos afirma que:

(...) embora a arte possa interferir e interfira em várias esferas da sociedade, ela não pode estar sob a tutela de regras exteriores ao campo artístico. No entanto, pode existir um julgamento exterior a partir do momento em que a obra entra em contato com o público. Uma obra, obviamente, não é julgada (pelo público leigo ou não) somente por seus valores estéticos (forma, técnica, composição, cores etc.), mas também por seu conteúdo e pela maneira como ele foi abordado: “é imoral”, “é educativo”, “esse tema é muito delicado para ser tratado dessa forma”, “é antiético”, “incita o preconceito religioso” etc. (MIKLOS, 2013, p. 4.)

Esta extraterritorialidade da arte pode ser exemplificada, desde o ator que, em cena, pode fumar em um teatro que proíbe que se fume, até a exaltação de um bandido, o associando ao heroísmo. Este gesto de Oiticica funciona como um verdadeiro contra dispositivo, promovendo a profanação no sentido profundo que este termo ganhou na filosofia de Agamben.

Se profanar é restituir ao uso aquilo que foi separado pelo sagrado, ao problematizar as noções de herói e de marginal na sociedade, Oiticica transforma sua própria existência em existência política, estética moral, isto é, a própria vida em arte, estabelecendo um lugar próprio, que não se adequa à lógica museificante colonialista, por meio de um dispositivo artístico que, tal como um “abeiramento”, consegue a proeza de colaborar com a destruição da ideia de unidade que é propagada pelo colonizador. Silvano Santiago ressalta que,

A maior contribuição da América latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de unidade e pureza: estes dois conceitos perdem o contorno exato de seu significado, perdem seu peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural, à medida que o trabalho de contaminação dos latino-americanos se afirma, se mostra mais e mais eficaz. (SANTIAGO, 2000, 16.)

Diante da dimensão da colonialidade e da forma como tal condição determina o modo por meio do qual nossas relações se estabelecem, a maneira mais pertinente de lidar com a

arte clássica e toda a sua aura sacralizante passa pela profanação. O movimento que a arte latino-americana perfez está diretamente ligado à esta necessidade de reivindicação daquilo que foi abruptamente retirado pelo gesto que coloniza ao mesmo tempo em que sacraliza:

(...) a América latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo mundo (SANTIAGO, 2000, p. 16.)

Citando Roland Barthes (1915-1980), Santiago expõe um tipo de literatura que instiga o leitor a escrever, diferentemente dos clássicos que o mantêm na condição de mero consumidor. O artista latino-americano teria se apropriado desta generosidade que, ao igualar escritor e leitor, ou artista e fruidor, desmonta o rígido esquema hierárquico sobre o qual nossa concepção de arte foi formada.

Trata-se de desmistificar as noções de gênio artístico, de desenvolver “contra dispositivos” profanadores que subvertam a lógica colonizante e proporcionem um novo lugar de fala, um lugar que não é mais aquela pseudo-tradição autóctone primitivista, nem o intuito malogrado de um tipo de pertencimento que não produz nada além de meras cópias dos clássicos sagrados da arte universal. Sinteticamente, Santiago define o “entre-lugar” do discurso latino-americano:

Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão – ali, nesse lugar aparentemente vazio, se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana (SANTIAGO, 2000, p. 26.)

Este lugar entre beiras, no qual o discurso colonizante é profanado, no qual os silêncios gritam e ganham nomes até então inexistentes no código hegemônico, este “não-lugar” que se forja por meio da literatura, como coloca Santiago, e também por meio da arte como um todo, como vemos em Oiticica, este é o lugar do qual propostas chamadas de “abeiramentos” pretendem falar. A pureza é um mito.

CAPÍTULO 4 – DESPIR-SE DE TERNO E GRAVATA NO SOL DOS TRISTES(?) TRÓPICOS

“Quando o Português chegou
Debaixo duma forte chuva
Vestiu o Índio
Que pena!
Fosse uma manhã de Sol
O Índio teria despido
O Português”

Erro de Português, Oswald de Andrade, 1991

O sociólogo português Boaventura de Souza Santos apresenta um posicionamento intelectual que aponta a formulação de um pensamento abissal que separa o discurso colonial hegemônico das outras formas marginalizadas de conhecimento, aquelas que não se encaixam nessa compreensão hegemônica de mundo, essa que se dá a partir das noções de verdadeiro e falso oriundas do método científico e das “inverificáveis” concepções filosóficas e teológicas da verdade. Todas as demais formas de conhecimento, tais como as elencadas na citação abaixo, estariam invisibilizados por não se adequarem ao modo de visão do lado hegemônico da linha que provoca tal abismo:

Conhecimentos populares, leigos, plebeus, camponeses ou indígenas do outro lado da linha, que desaparecem como conhecimentos relevantes ou comensuráveis por se encontrarem para além do universo do verdadeiro e do falso. (SANTOS, 2007, p. 72-73)

Tais conhecimentos não conseguem transpor a fratura que separa as formas de pensar o mundo, permanecendo no lugar-comum de uma identidade de pensamento menor, pois, quando são aproximadas das estruturas de poder do pensamento do lado colonial, acabam sucumbindo ao modo violento por meio do qual a linha abissal é imposta. Segundo Boaventura de Souza Santos, tais conhecimentos têm uma originalidade tal que

É inimaginável aplicar-lhes não só a distinção científica entre verdadeiro e falso, mas também as verdades inverificáveis da filosofia e da teologia, que constituem o outro conhecimento aceitável deste lado da linha. (SANTOS, 2007, p. 73)

É muito difundida a tese, segundo a qual a arte brasileira se valeria de suas próprias condições de precariedade para encontrar sua originalidade e efetivação. Pelo fato de valorizarmos o autodidatismo de artistas que não frequentaram a academia, tais como

Aleijadinho (c.1738-1814) até Arthur Bispo do Rosário (1911-1989), a arte seria o território por meio do qual este tipo de pensamento abissal, que não se encaixa no modelo colonizador, poderia se revelar.

No entanto, recorrentemente, nossa existência artística parece apenas ser legitimada pelo olhar do outro: no breve capítulo “Países ibéricos e América Latina”, do livro “História da História da Arte” (1989), Germain Bazin (1901-1990) afirma, “num capítulo precedente aludi à espécie de tratado de Tordesilhas firmando entre mim e Robert C. Smith, que dividiu entre nós dois o mundo barroco luso-americano, cabendo a mim o Brasil e a Smith Portugal” (1989, p.382), como se coubesse ao pesquisador francês e ao erudito americano a prerrogativa exclusiva de nos estudar. Da mesma forma, durante muito tempo o mercado de artes internacional esteve disposto a absorver a arte *naïf* ou as artes plásticas que refletissem o realismo-fantástico da literatura, fator que determinou uma posição combativa dos críticos latino-americanos das manifestações que se esquivaram desses rótulos.

Aquelas habilidades específicas desenvolvidas por artistas como Aleijadinho e Bispo são justamente o que os permite forjar uma arte com a robustez de uma forma de conhecimento. São também o que me permite aproximar artistas tão distantes temporalmente. Evoco Oiticica e seu “estado de invenção” alcançado com a descoberta do corpo, um corpo que se relaciona com o mundo de modo intuitivo, autodidata.

Quando nos voltamos para o corpo, nos afastamos de toda abstração para vivenciar o aqui -agora das sensações. Essa vivência corporal específica nos afasta da colonialidade que é, em grande parte, formada pela parte abstrata da cultura e, quando uma outra “forma de conhecimento” se afirma, distende-se os limites daquele abismo citado por Boaventura Santos.

Quando afirmamos que nosso futebol seria poesia, enquanto o futebol dos ingleses, seus próprios inventores, seria prosa; ou, quando outro emblema de nossa brasilidade, a música, explicita sua autenticidade justamente nos elementos afrodescendentes – tais quais os ritmos africanos que são a origem do samba e, posteriormente, da bossa nova, tida como nossa mais sofisticada expressão artística nesse campo –, temos exemplos de elementos que constituem a noção de brasilidade e se originaram da margem para o centro, em um complexo processo que envolve sincretismos, apropriações e misturas de toda ordem.

Mas o discurso que provoca o referido abismo entre o norte dominante e o sul colonizado, o tal pensamento abissal descrito por Boaventura de Souza Santos, prevalece hegemônico, agarrado à sua própria estrutura, violentamente impedindo que as formas que estão do outro lado da linha abissal tenham visibilidade.

Aprendemos na escola que há uma espécie de atraso entre as culturas do norte em relação às do hemisfério sul. A própria nomenclatura geopolítica da década de noventa, quando eu cursava o ensino fundamental, explicitava esta questão em termos tais como: subdesenvolvimento, terceiro mundo, colônia etc. Mas esse atraso se dava também em uma dimensão literalmente temporal, que eu verificava empiricamente quando um filme que tinha sido lançado na Europa ou Estados Unidos só chegava no cinema de minha cidade meses depois.

O nosso tempo é dimensionado a partir da perspectiva do colonizador, que é o coeficiente do “tempo histórico” para os indígenas. O termo “coeficiente” significa literalmente “aquele que traz”, ou seja, o colonizador é aquele que trouxe e impôs as noções de gênese e apocalipse para os povos pré-colombianos que não tinham língua escrita, tal qual nossos tupis-guaranis. Dessa forma, nossa percepção desse atraso é concebida em uma estrutura de concepção de mundo que tem como origem a cultura europeia, a começar pela própria língua por meio da qual escrevo este texto.

Como nós, que pisamos essa terra, há tão pouco tempo ocupada por nossos ancestrais indígenas⁴⁴, conseguimos incorporar e subverter essa cultura europeia? Como essa subversão pode se refletir na arte?

Um dos motes iniciais deste trabalho foi a constatação do fato de, na década de 1960, artistas brasileiros terem conseguido burlar essa narrativa do atraso, produzindo um tipo de proposta artística que antecipa vários caminhos que a arte, na contemporaneidade,

⁴⁴ Dos quais legamos uma espécie de espírito de resistência do colonizado. Tal ‘espírito de resistência’ significa todos os modos, por meio dos quais as culturas coloniais conseguem manter suas características, em meio a um turbulento processo de sincretismo e transformação oriundos da violenta aculturação imposta pelo colonizador. No Brasil, tal resistência aparece inclusive na nossa própria língua portuguesa, que consideramos ter uma gramática muito difícil e, por isso, estipulou-se um tácito acordo, segundo o qual não a conhecer profundamente é algo aceitável socialmente. Nós resistimos à imposição da língua portuguesa de várias formas: desde os tempos verbais de nossa língua que não utilizamos, tais como terceira pessoa do plural, até o próprio modo como reinventamos completamente esta língua, em um gesto originalmente antropofágico, fazendo com que até mesmo o padrão de legenda dos filmes tenha a opção “português brasileiro”.

passou a percorrer⁴⁵. Nossa arte teria conseguido dialogar “contemporaneamente” com o mundo capitalista do Norte, se mostrando uma potente forma de produzir gestos “descoloniais”.

Parto do princípio de que tal potência ainda dialoga com propostas artísticas contemporâneas, mas não me interessa reproduzir um pensamento linear de história que se pretende universalizante. Não desejo repetir a lógica colonizante que quer enquadrar tudo em uma narrativa global, apesar da atração que essa ideia me causa. Entendo que o que aqueles artistas que se destacaram na década de 1960 fizeram, não pode ser a única régua para medirmos tudo o que veio depois deles, apesar da potência da sombra provocada por Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape.

Me vejo em um momento no qual sinto a necessidade de questionar essa hierarquia que reproduzimos entre aquilo que entendemos por arte, por dialogar com um “concerto universal das artes”, e aquilo que chamamos de artesanato e/ou artefato, feito por pessoas que não sabem o que está acontecendo no mundo artístico europeu e estadunidense, mas estão produzindo coisas e tecendo nossa cultura.

Esse questionamento veio brotando em minhas pesquisas por meio de uma problematização da narrativa dominante, primeiramente buscando revelar sua estrutura, na qual também me apoio e, posteriormente, identificando suas limitações de teorização e as colocando em contato com outras formas disto que chamamos de epistemologia.

Tal busca pelas zonas limítrofes da estrutura colonial é uma tarefa que requer um novo olhar sobre as coisas mais simples e próximas. Está no nosso próprio corpo, do gingado ao fenótipo, na nossa língua, híbrida e aberta para estrangeirismos, ou seja, na nossa própria forma de existir.

⁴⁵ Tal tese é defendida por vários autores, de Ferreira Gullar (1930- 2016) à Celso Favaretto. Lygia Clark e Hélio Oiticica e Lygia Pape estavam nitidamente emanando uma verve de vigor tão intenso quanto a geração *beat* nos Estados Unidos. Tal qual Frida Kahlo (1907-1954) em relação ao surrealismo: uma latina produzindo um tipo de arte que é reconhecida e legitimada pelos europeus. Este mesmo contexto histórico que marca o exaurimento da arte moderna, quando se faz necessária uma arte que mostrasse o outro lado da América, o lado dos discursos marginalizados, dos negros, latinos e nomes como Robert Rauschenberg (1925-2008) e Jasper Johns (1930) surgem como os pioneiros do que a história da arte entende por “arte contemporânea” ou “pós-moderna”, paralelamente Oiticica, Clark e Pape habitavam universos de experimentação semelhantes em um equânime diálogo com seu tempo.

E o que seria essa existência legítima? Se faz necessário aderir à uma narrativa global para ser legitimado por ela?

Seria possível ignorar essa narrativa e ainda assim conseguir autenticidade, tal qual, por exemplo, um Arthur Bispo do Rosário, do qual o mundo da arte se apropriou?

Ainda na década de 1960 temos o problema da globalização, que provoca uma situação na qual, ou o artista está no circuito da arte conceitual, ou ainda está preso ao nacionalismo, repetindo as fórmulas da arte moderna. Escolhi para esta pesquisa o *Poema-Bandeira* (1968) de Oiticica, como uma obra-emblema, pois engrosso o coro dos que entendem que o neoconcretismo no Brasil conseguiu de certa forma driblar a armadilha do globalismo, ao criar um modelo novo que dialoga tanto com questões particulares/internas como com questões universais/externas, dentro desse processo de globalização, escapando tanto do novo realismo francês quanto da *pop art* americana.

A década de 1960 é um momento em que a arte brasileira deixa de tentar buscar aquela tal identidade nacional e adere à nova discussão formal que está acontecendo no hemisfério norte. Oiticica associa a lógica do não-objeto à Mangueira e seus Penetráveis (1961-1980) se mantêm potentes, tanto em um MASP no Brasil, quanto em um MoMA nos Estados Unidos, sem precisar conter elementos que remetam ao nacionalismo. O fato de a produção artística brasileira não ser apenas mais uma tentativa de “invenção do Brasil” – tal qual as décadas de 1920 e 1930 – cria uma outra forma de conceber a nossa arte. Essa nova proposta parte de uma aproximação daquela discussão formal que se fazia intensamente a partir da narrativa hegemônica do hemisfério norte e uma outra discussão que explicita sua condição geopoliticamente localizada no sul.

Ou seja, nós aqui no hemisfério sul temos uma forma muito peculiar de conceber o conceitualismo estadunidense. Como coloca Julieta Gonzalez (2018), não é possível ler a arte latino-americana a partir da imposição da lógica do conceitualismo. Mesmo este tendo sido um modo de leitura muito difundido, as questões sociais, políticas, geográficas, históricas etc. deixam claro que as tentativas de formulação de um tal conceitualismo do sul (FREIRE, 1999) não conseguiram dar conta da complexidade da arte produzida aqui.

No mundo capitalista da arte, quando se foge do modelo de arte hegemônico, paga-se o preço da invisibilidade, propostas destoantes e geograficamente deslocadas são abafadas, diminuídas e/ou “deixadas de lado”, de modo que propostas globalizantes ganham muito

mais visibilidade ao seguirem uma tal linguagem de caráter internacional que reúne os artistas de destaque.

Um bom exemplo é Flávio de Carvalho (1899-1973), que com seus experimentos deixa claro que aquela busca que os modernistas estavam fazendo pela identidade da arte nacional precisava começar por um questionamento do *status quo*. A ausência de seu nome quando se fala de modernismo se dá, dentre vários motivos, pelo fato de ele não se enquadrar na narrativa tradicional da história da arte, ao propor algo completamente diferente do que os modernistas estavam fazendo: enquanto os modernistas brasileiros reproduzem o espírito modernista europeu, Flávio questiona o fato de utilizarmos vestimentas europeias⁴⁶.

Tal lógica, que implica inserir o que é feito no Brasil na narrativa histórica da arte “universal”, é impulsionada pelo capitalismo que já elencou, por meio do mercado da arte, o que é passível de legitimação e o que seria somente “artesanato”. Desde a década de 1920 tal pensamento permeia a produção artística brasileira, seja pela imposição do mercado ou pela força do discurso colonizante⁴⁷.

Será que ser contemporâneo é estar por dentro dessa tal linguagem global? Será que a arte produzida no Brasil e na América latina pode ser lida a partir de outras categorias que não as europeias e estadunidenses?

Será que essa categoria de América Latina já não é por demais eurocêntrica para nos identificarmos com ela?

E o Brasil? Um país que tenta se descolar da latinidade, enquanto europeus desavisados achavam que Buenos Aires era capital do Brasil. Como nossa identidade está se forjando na contemporaneidade?

4.1. Quem são os sabichões?

⁴⁶ O título deste capítulo faz menção a este gesto: “Despir-se de Terno e Gravata no Sol dos Tristes (?) Trópicos”. Retomarei o Flávio de Carvalho no final deste capítulo.

⁴⁷ É consenso entre historiadores que, no Brasil, o conceito de transvanguarda, do italiano Achille Bonito Oliva influenciou a geração 1980 no Rio corroborando a narrativa global do conceitualismo. Na história da arte italiana, a ideia de transvanguarda vem como uma resposta à *arte povera*. Sua influência no Brasil contribui para a continuação da propagação de uma narrativa global para as artes, que necessitam dialogar diretamente com uma tal ‘linguagem artística internacional’ para serem reconhecidas. OLIVA, Achille Bonito. *Trans avant garde internacional*. Milano: Giancarlo Polete Editore, 1982.

Quando se trata de pensar nossa latinidade, no que tange às relações entre intelectuais brasileiros e argentinos, não é incomum encontrarmos pontos de dissidência e questionamentos. Certa feita, Mário Pedrosa, em um despretenso texto escrito para o jornal *Correio da Manhã*, especula ludicamente sobre diferenças culturais a partir da vinda de teóricos latino-americanos para o Brasil. Pedrosa nos diz de sua percepção sobre uma diferença cultural entre cariocas, tidos como mais passionais e paulistas, tidos como mais racionais ou eurocêntricos. Segundo ele, tal fenômeno poderia ser verificado também de perspectivas culturais mais amplas, nas relações entre italianos, que seriam mais teóricos que os franceses, russos que americanos, espanhóis que portugueses, ou os argentinos, mais teóricos que os brasileiros, ou seja, os argentinos seriam mais eurocêntricos que nós:

Sempre nos foi matéria de reflexão essa necessidade preliminar de teoria que caracteriza certos povos ou, melhor, certos agrupamentos culturais em face de outros para os quais a teoria não é necessária, ou é sempre à posteriori. Por que será, por exemplo, que o italiano é sempre mais teórico que o francês, o alemão que o inglês, o russo que o americano, o espanhol que o português, o argentino que o brasileiro e o paulista que o carioca? Artistas, críticos e ensaístas argentinos e uruguaios nos parecem sempre mais sabichões, mais inteligentes mesmos do que nós, brasileiros de todas as cores e quadrantes. No campo das artes, para lá do Prata, estão eles, artistas e críticos, sempre com as suas teorias na ponta da língua. Nós outros, os de cá, somos sempre preguiçosos, mais negligentes, talvez com uma pontinha de cepticismo ou de humor escondida por trás dessa preguiça ou dessa negligência. (PEDROSA, 1957)

Segundo Pedrosa, este traço cultural teria colocado o Brasil, herdeiro do lirismo português, em um lugar específico no contexto sul-americano, o diferenciando por meio da cordialidade, que, na etimologia evocada por Sergio Buarque de Holanda, nos remete ao coração, ou seja, à passionalidade.

Pedrosa exhibe uma espécie de consciência epistemológica e, do mesmo modo que não devemos cometer o anacronismo de cobrar algo semelhante a um “giro descolonial” dos Andrade⁴⁸, também não podemos acusar Pedrosa e Pape de se descolarem da América Latina e se aproximarem de uma ideia de arte global que os Estados Unidos já encabeçavam.

⁴⁸ Mário de Andrade (1893-1945) e Oswald de Andrade (1890-1954).

Em 1978, Hélio Oiticica, em uma entrevista concedida à Lygia Pape, a partir da pergunta sobre qual seria o conceito de arte latino-americana, fazendo menção à Mário Pedrosa, o artista responde que:

Eu nunca gostei de separar arte latino-americana como coisa isolada, por várias razões. Uma é que eu não gostaria de estar incluído nisso. Outra, é que acho muito provincianismo na maneira como se coloca, além de que América Latina é formada por coisas heterogêneas e tudo isso torna tudo muito problemático. Por exemplo, o Brasil não tem nada a ver com o Peru e outras coisas assim. Acho que fica uma coisa artificial - uma maneira forçada -, aliás é forçada, mesmo. Em Nova Iorque, eu já era contra, porque achava que era uma minoria fabricada; essa arte latino-americana mantinha os artistas separados em uma minoria fabricada, num país que já está cheio de minorias. Então, fica uma coisa reacionaríssima, a meu ver. Mas tudo isso é em relação à situação de lá, em Nova Iorque, que não tem nada a ver com aqui, mas eu acho que o Brasil tem mais a ver com os Estados Unidos do que com os outros países da América Latina. Ou com algumas tradições europeias. Por exemplo, a Alemanha está mais perto do Brasil do que o Peru, sob um certo aspecto. Em termos de linhagem artística, é verdade. Eu não sei o que as pessoas querem definir aqui quando falam em arte latino-americana. Fica uma coisa muito problemática. Seria a arte feita aqui? (OITICICA in PAPE, 2007, p. 17)

Em sintonia com Mario Pedrosa, Hélio entende que tanto o Brasil quanto os Estados Unidos teriam tal traço que possibilita a analogia: os argentinos mais teóricos que os brasileiros, tal qual os russos seriam mais teóricos que os americanos. Tal característica poderia ser associada à arte produzida em tais culturas. Mais adiante Hélio, ao ser perguntado sobre a relação entre a arte e o real, afirma que sua época seria um período de transição:

Antes havia a separação entre o coletivo e a arte, agora, há uma emergência do coletivo, ele emerge, mas a gente faz parte dele. Antes havia uma separação entre esse coletivo e a arte. Agora, nesta fase de transição, em que o coletivo emerge, nós também fazemos parte do processo. Algumas pessoas continuam na posição anterior, em que o artista estava separado do coletivo. Isto é um processo social, ético, todos fazendo parte de um mesmo processo. Estamos sem dúvida numa fase de transição. (PAPE, 2007, p. 18)

Exibindo semelhante consciência epistemológica, tal qual Pedrosa, o artista explicita sua condição histórica e reconhece suas limitações ao dizer que está vivendo uma fase de transição.

A arte brasileira teria a necessidade de se desvencilhar do realismo fantástico, ou arte *naïf* para se aproximar daquilo que Pollock, nos EUA, estava propondo?

Mari Carmen Ramírez propõe uma ruptura com o realismo fantástico ou, como os europeus viam, com aquele “surrealismo latino” da Frida Kalho que, segundo ela, retiraria a possibilidade da América latina se relacionar com o que seria mais novo e/ou contemporâneo naquele momento, corroborando a posição de Pedrosa e Pape:

Na minha opinião, depois da revolução artística inicial levada a cabo pelos movimentos históricos de vanguarda (em especial o cubismo, o futurismo e o dadaísmo), o conceitualismo pode ser considerado a segunda maior mudança verificada no entendimento e na produção de arte ao longo do século 20. Com o cancelamento do estatuto e do valor do objeto de arte autônomo, herdado do Renascimento, e a transferência da prática artística, da estética para o domínio mais flexível da linguística, o conceitualismo abriu caminho a formas de arte radicalmente novas. Por essa razão, o conceitualismo não pode ser considerado um estilo ou um movimento. É, antes, uma estratégia de antidiscursos cujas táticas evasivas põem em causa tanto a fetichização da arte como os sistemas de produção e distribuição de arte nas sociedades do capitalismo tardio. Como tal, o conceitualismo não se restringe a um médium em particular e pode traduzir-se numa variedade de “manifestações” (in)formais, (i)materiais ou mesmo objetuais. Além disso, em todos os casos, a ênfase não é colocada nos processos “artísticos”, mas sim, em processos “estruturais” ou “ideáticos” específicos que ultrapassam meras considerações perceptuais e/ou formais. Assim, em sua forma mais radical, o conceitualismo pode ser interpretado como um “modo de pensar” (para evocar Jacoby) a arte e sua relação com a sociedade. (RAMIREZ, 2007, p. 185)

A busca por respostas possíveis para estas questões estabelece um princípio que não é linear, fixo ou demarcado. Há um movimento dialético ora forjado por rupturas ora estruturado por conexões; caminhos cruzados e sobreposições. Pontuar o princípio da “descolonização” e abraçar a visão que isola o Brasil da América Latina pode até parecer uma incoerência, porém, reside na incoerência manifesta pelos próprios artistas e intelectuais da época essa dissidência nos anos sessenta, principalmente em relação ao realismo fantástico e a demanda de encontrar no conceitualismo uma nova interlocução.

Nesse contexto singular temporal e territorial, observa-se a mudança de uma arte “naturalista” ou “social-realista” em distintos espaços geográficos do continente americano entre as décadas de 1940 e 1960 (HARRIS, 1996), como os movimentos Arte Concreto-Invención, Madí e Perceptismo, na Argentina; o Expressionismo Abstrato e o Minimalismo norte-americanos; e os movimentos Concreto e Neoconcreto brasileiros. De que forma e em qual medida os interesses e os processos artísticos deslocados convergem, considerando as relações entre as proposições

plásticas, o uso de novos materiais e as experimentações técnicas? Como a crítica especializada autônoma instalada nos territórios de origem – como de Joaquín Torres Garcia no Uruguai; Jorge Romero Brest (1905-1989) e Tomás Maldonado na Argentina; Juan Acha (1916-1995) no Peru e no México; Mário Pedrosa (1901-1981) e Ferreira Gullar (1930-2016) no Brasil; Harold Rosenberg (1906-1978), Clement Greenberg (1909-1994) e Michael Martin Fried nos Estados Unidos – compreendeu esse universo construtivo plástico – conceitual, visual e técnico – que se propagou na região? Estas são questões de base para compreendermos a forma como o meio teórico-crítico vem acessando as obras produzidas no período. Não é nossa intenção respondê-las neste momento, mas percebê-las fundamentais nos processos de aproximação das obras estudadas. (FRONER, 2018, p.286-287)

É com uma ironia ácida que Pedrosa faz o confronto das ideias, questionando a bagagem de longa duração das ideias e as demandas de um novo tempo. Os anos cinquenta do pós-guerra deixaram expostas as contradições de um modelo de civilização, cultura e arte consideradas superiores; tais modelos refutavam a arte moderna a partir de um rótulo de degenerada, pois se afastavam da estética acadêmica. Contudo, o processo desterritorializado da arte frente à internacionalização imprimiu outros princípios de convergência.

Será que em nosso tempo ainda faz sentido falarmos em vanguardas, antecipações de novas tendências ou ineditismo?

Os caminhos que os artistas da década de 1960 abriram foram completamente percorridos?

Será que essa noção de temporalidade, que me permite utilizar esta metáfora do “caminho a ser percorrido”, já não se mostra precária?

Será a arte contemporânea o território no qual a precariedade de tal noção de temporalidade se explicita?

Será a noção de arte contemporânea algo que repete o discurso colonizador e a prende às suas estruturas?

Contemporâneo *para quem*? É possível vislumbrar as margens da contemporaneidade?

Dizer de seu tempo é um desafio que implica uma postura ativa. Retomo o filósofo italiano Giorgio Agamben (2009) que pensa o contemporâneo a partir de uma atitude: ser contemporâneo é, crítica e intempestivamente, fixar o seu olhar sobre o presente, ou seja, a atualidade, mas não para aderir a ela ou para com ela coincidir, mas, pelo contrário, para

que se possa distanciar-se do seu tempo, pois, se o artista corresponder plenamente ao seu próprio tempo, ele não consegue vê-lo e traduzi-lo em arte.

Dessa forma, a arte fixa seu olhar, não nas luzes, mas na escuridão, não no que está no centro, mas no que está na margem, tal qual o Brasil se encontrava em 1960 - e ainda se encontra - em relação ao hemisfério norte, tal qual Clark, Pape e Oiticica se encontravam e tal qual Oiticica, deliberadamente se posicionava: um marginal. Tal posição é, sem dúvidas, controversa, já que ao mesmo tempo em que Hélio reivindicava a marginalidade para si, ele acabou ganhando uma supervalorização que o colocou em uma posição muito mais central do que marginal em termos de arte brasileira.

Buscando compreender o modo por meio do qual a crítica de arte é feita no Brasil, o pesquisador e crítico Rodrigo Naves (2002) elaborou uma tese segundo a qual foi justamente no momento em que nossos melhores artistas tidos como modernos ganhavam uma visibilidade e uma compreensão compatíveis com sua qualidade estética, ou seja, no momento em que passa a existir uma coincidência entre qualidade artística e reconhecimento público, a arte contemporânea surgiu nos EUA negando a ideia de autonomia da experiência estética e afirmando a aproximação entre arte e vida.

Tal coincidência de momentos, uma espécie de choque entre moderno e contemporâneo, que Naves chama de “azar histórico”, teria acabado por minar o movimento de formação de gosto que os modernos brasileiros estavam erigindo. A supervalorização das obras de Oiticica e Clark, em detrimento de vários de seus contemporâneos teria condenado nossa arte moderna a ser avaliada a partir de critérios alheios à sua origem. Isto é, justamente quando nossa produção começa a ter uma determinada força, mudamos os parâmetros seguindo os EUA:

No exato momento em que as obras de nossos melhores artistas modernos obtinham uma visibilidade e uma compreensão compatíveis com sua qualidade estética, rupturas artísticas que se dão nos Estados Unidos e na Europa contra a autonomia da experiência estética defendida pelos modernos, em nome de uma aproximação entre arte e vida, acabam por minar tal movimento de formação do gosto. (NAVES, 2002, p.5)

Naves reconhece que foi a força conceitual de trabalhos como os de Lygia Clark e Hélio Oiticica que os colocou em um local de grande visibilidade, mas destaca o fato de que tal condição obliterou seus contemporâneos. Naves se incomoda com a ideia de que para ser contemporâneo seria obrigatório seguir os caminhos propostos por Hélio e Lygia, em

detrimento de uma liberdade artística individual. Em outras palavras, ser contemporâneo implicaria dar continuidade a esse processo evolutivo que a história da arte estaria passando e, segundo Naves, a arte contemporânea brasileira não se forjou a partir de tal trajetória e nem poderia ser resumida nas obras desses artistas.

Os eventos históricos que provocaram tal situação em relação à supervalorização da arte de Oiticica não deslegitimam sua atuação. Naquele contexto em que ele se encontrava, Oiticica trouxe para sua própria vida a ideia de marginalidade e nos resta questionar se a sua postura de romper com os modernos não foi também um gesto na direção do discurso oriundo do hemisfério norte ou se o modo como Oiticica, Clark e Pape fizeram essa ruptura, em termos de arte brasileira, guarda sua autenticidade e legitimidade.

Ser contemporâneo implicaria conhecer a história da arte e desembocar com ela no conceitualismo? Seria possível ser contemporâneo estando à margem de tal narrativa globalizante? A arte brasileira precisa ser conceitual para ser contemporânea?

Pensando junto de Nestor Garcia Canclini, em seu livro “A Sociedade sem relato” (2016), na contemporaneidade, as narrativas globalizantes não são mais possíveis e entendendo que o processo de colonização é irreversível – na medida em que de certo modo e irredutivelmente a história da arte europeia em alguma medida nos diz respeito – busco propostas artísticas que consigam transformar essa necessidade de seguir a arte global em gestos que, ao mesmo tempo em que parecem segui-la, denunciam seus limites ao se colocarem à margem, de modo alheio à subjugação que tal discurso globalizante traz consigo, ou seja: que delimitam este discurso globalizante forjando uma postura marginal que o vê de uma perspectiva própria e legítima; que diluem a hierarquia e, conseqüentemente, aquele abismo do qual nos disse Boaventura Santos; que superam o “entre-lugar” do qual nos disse Silviano Santiago (2000); que produzem imagens e gestos que remetam à esta marginalidade, a margem da imagem: “abeiramento”.

Oiticica, inspirado por Hebert Marcuse (1898-1979), explica, em uma carta para Lygia, o conceito de marginalidade:

Para Marcuse, os artistas, filósofos etc. são os que têm consciência disso ou ‘agem marginalmente’, pois não possuem ‘classe’ social definida, mas são o que ele chama de ‘desclassificados’, e é nisso que se identificam com o marginal, isto é, com aqueles que exercem atividades marginais ao trabalho produtivo alienante. (in FIGUEIREDO, 1998, p. 74)

Hélio afirma que posicionar-se à margem significa colocar-se na condição de criador e não de repetidor, de modo a denunciar uma sociedade alienada de si mesma, por meio da desmistificação dos mitos da classe dominante, das forças de repressão instituídas e da própria repressão natural, inerente à psique de cada um, de modo a criticar tudo o que envolve a necessidade de manutenção dessa “mais-repressão”. Ou seja, algo como aquela postura intempestiva que Agamben resgata de Nietzsche para conceituar a contemporaneidade.

Lygia, em uma carta para Hélio anuncia tal intempestividade ao afirmar que “pela primeira vez o existir consiste em uma mudança radical do mundo em vez de ser somente uma interpretação do mesmo.” (in FIGUEIREDO, 1998, p. 59)

O conceito de marginalidade precisa ser pensado de modo “descolonizado”, entendendo o lugar do qual cada artista está falando por meio de suas obras e textos. Fazer arte no Brasil já é algo periférico do ponto de vista do capitalismo, mas, ao mesmo tempo, essa condição também nos permite reinventar, ressignificar, reciclar, reler e devorar os conceitos sem a “seriedade” do hemisfério norte.

Será que esta condição marginal proporcionou ao Brasil e à cultura brasileira a possibilidade de desempenhar um papel de protagonista nesse contexto artístico de “pós-modernidade”?

Hélio, em uma de suas cartas para Lygia, afirma, em tom de denúncia, que o Brasil é uma cultura na qual o europeu não fala “tão alto”⁴⁹ quanto na Argentina, por exemplo e que, enquanto nos meios acadêmicos, dominados pelo eurocentrismo, haveria uma inautenticidade - já que, segundo ele, no Brasil “(...) os meios universalistas acadêmicos não são criação cultural, mas sim arremedo” (in FIGUEIREDO, 1998, p. 73) - na arte aconteceria o contrário, pois, segundo Hélio, os europeus estariam “cheios de tudo”, na medida em que sua “civilização saturada” estaria “secando a imaginação deles” e por isso eles recebem as propostas brasileiras de bom grado.

Ou seja, se o território da academia clássica no Brasil é mera imitação dos europeus, o território artístico que se forja na marginalidade, é o lugar da autenticidade e da novidade

⁴⁹ Todas as aspas deste parágrafo são trechos de uma carta escrita por Hélio Oiticica para Lygia Clark em 08/11/1968, organizadas por organizado por Luciano Figueiredo e publicado pela editora UFRJ, em 1998.

que encanta os europeus. Hélio defende a ideia de que o Brasil seria um protagonista em termos de produção artística, a partir do neoconcretismo, naquele momento histórico.

É nesse sentido que Agamben (2009) compreende o conceito de contemporâneo como aquele que consegue fixar o olhar na escuridão que vem das luzes do contemporâneo. Significa mirar, não no que está explícito, como o fazem a publicidade e o jornalismo de massa, mas no implícito, naquilo que vai no cerne da metáfora da “essência do humano”, no sentimento, na emoção, que só se expressam a partir de uma época, essa que o artista precisa traduzir.

O artista visual e pesquisador Yiftah Peled, em um artigo sobre performance na contemporaneidade, publicado em 2012, propõe termos para definir estratégias de incorporação, deslocamento e participação do público que remetem a uma ampliação da arte da performance. Termos como: performance animada, ready-made performático, performance do agente ficcional, dinâmicas e trocas entre estados de performance, performance íntima e performance interna são definidos pelo autor no desejo de mapear as possibilidades de ações performáticas na contemporaneidade. Quando ele fala de performance íntima a referência dada é Lygia Clark:

Destaca-se ainda outra tendência denominada de performance íntima, que dialoga com a proposta de Lygia Clark e seus objetos relacionais, como a ‘Estruturação do self’, realizada a partir de 1976, e também com a teoria da arte relacional. Pode ser definida como um tipo de estratégia de performance que acontece a partir de um encontro, de uma relação íntima que se estabelece através da mediação do artista ou de agentes treinados (...) ou ainda como proposição para uma ação entre visitantes. (PELED, 2012, p. 62)

Seria possível afirmar que o caminho aberto por Lygia ainda guarda algum frescor, tal qual a época em que foi concebido?

A artista visual Camila Buzelin, comentando suas vivências com a performance, a define a partir do modo por meio do qual a performance potencializa o cotidiano e promove a reflexão: “É como se fosse um lugar de ampliação das coisas que já acontecem na rua. E que com esse ato de ampliar permite que o olhar de quem passa, talvez desatento, possa fazer pensar sobre aquilo” (BUZELIN, 2021, p. 155).

Seria essa ampliação da percepção - esse questionamento do cotidiano feito por pessoas diversas que passam pela rua provocadas por uma intervenção artística - uma evocação

de uma sabedoria popular que se contrapõe àquela dos sabichões eurocentrados? Quem é esse “outro” europeizado que se encontra em mim?

4.2. O Outro do “Outro”

Algumas coisas nos parecem tão óbvias que não nos passa pela cabeça questioná-las, pois elas são a própria base estruturante de nossa cultura e, conseqüentemente, de nossas próprias identidades. Aprendemos que a condição humana implica pertencer a um tempo, falar uma língua, pertencer à um lugar e à uma cultura. Aprendemos também que as diversas formas de culturas que os seres humanos desenvolveram são sempre singulares e repletas de contradições, dilemas éticos e relações de poder.

É uma característica inerente a todo ser humano o etnocentrismo. Como bem colocou o antropólogo brasileiro Eduardo Viveiro de Castro, o etnocentrismo é a “coisa mais bem compartilhada” (VIVEIROS DE CASTRO, 2018, p.15). Costumamos achar que a nossa cultura, aquela na qual nascemos e nos tornamos quem somos, seria a cultura mais “correta”, “normal” e adequada. A própria etimologia do termo “moral” nos mostra que este tem uma proximidade léxica com o termo grego *ethos*, que significava originalmente “morada”, “lugar em que vivemos”, casa, lar - ou seja, aquele lugar no qual nos sentimos em casa. De tanta familiaridade, passionalidade e forte carga emotiva, certos elementos de uma cultura são considerados inquestionáveis por aqueles que as professam⁵⁰.

Como as relações que se estabelecem entre as diversas culturas humanas são sempre relações de poder, algumas culturas vão se impor sobre as outras de diversas formas. Uma das mais explícitas e violentas formas de imposição de uma cultura sobre a outra é o colonialismo, prática institucionalizada pelos europeus durante séculos. Os mesmos europeus que, posteriormente, fizeram as revoluções iluministas e influenciaram as próprias independências de suas colônias. Contudo, como nenhuma independência é total, muitos aspectos da lógica colonialista ainda são a base operatória em termos de políticas econômicas, sociais, culturais etc. dos países frutos das relações entre “metrópole” e “colônia”.

⁵⁰ Todos nós temos, em certa medida, um lado conservador. Em um dos extremos de um possível espectro estão os modos progressistas de leitura de mundo, que apresentam pouco conservadorismo, em um outro extremo há aqueles que, de tão conservadores, chegam a ser reacionários, em defesa da ‘moral e dos bons costumes’ reproduzindo fortemente uma lógica colonial.

Ou seja, os mesmos europeus que impuseram sua cultura por meio da violência durante séculos, posteriormente, também negaram uma parte desta lógica colonialista, em prol do republicanismo, e nos legaram os ideais iluministas, dos quais vieram vários conceitos que hoje são a base de nossa organização política, tais como a democracia, o estado laico (ideia ainda muito sofisticada e de difícil efetivação), o conceito de república (coisa pública), o conceito de cidadania e a própria noção de “diversidade”.⁵¹

Outro legado que os europeus nos deixaram é o materialismo histórico de Karl Marx (1818-1883), que ainda hoje tem muito a contribuir com questões cruciais para a humanidade, tais como sustentabilidade – Marx foi o primeiro pensador a demonstrar que o capitalismo é um sistema insustentável - consumo consciente e o papel social do estado, além da denúncia de que a burguesia, com seus ideais iluministas, emancipou somente a si mesma. Tudo isso são ideologias oriundas de homens brancos europeus. Se está tudo lá na Europa, tanto o passado sombrio da violência, quanto ideias admiráveis de tantos filósofos e artistas, por que “descolonizar” o olhar?

Celso Favaretto, em sua fala na ocasião da defesa desta tese, afirmou de modo sagaz que a descolonização do olhar é uma “coisa antiga”, pois desde Édouard Manet (1832 – 1883) nosso olhar já inicia algum tipo de “descolonização”. Ele está se referindo ao modo como Manet reinventa a pintura, abre as portas para aquilo que se chamou “modernismo” e obriga seus contemporâneos a reaprender a olhar. Favaretto nos alerta para a irredutibilidade do modo como tal fato nos influencia em nosso tempo e época e também para o modo como nos apropriamos disso e reinventamos nosso modo de olhar de uma maneira própria e específica.

Todo processo de “descolonização” implica um reconhecimento daquilo que é o próprio discurso colonizante e o modo por meio do qual ele se apresenta para nós. Somos o “Outro” do europeu da mesma forma que os ameríndios? E o europeu é um “Outro” para nós da mesma forma que os ameríndios o viam? A resposta negativa de ambas as perguntas explicita a necessidade de pensarmos tanto o europeu quanto o ameríndio

⁵¹ É de causar estranhamento o fato de conservadores, na atualidade, atribuírem à esquerda e ao “comunismo” a origem de pautas oriundas das minorias, tais como a diversidade, que estariam muito mais próximas dos ideais iluministas de liberdade de crença, de expressão etc. do que do próprio comunismo. Esta associação que se faz entre progressismo e comunismo inicia-se no Brasil a partir da lei do ventre livre, chegando às raias do delírio, o que sempre foi um excelente recurso retórico que se repete na atualidade.

como um “Outro”, reconhecendo a necessidade de demarcarmos nosso lugar sem nos submetermos ao “Outro” europeu, nem reproduzirmos a lógica europeia de subjugar o “Outro” ameríndio.

Tal reconhecimento, acompanhado de um estudo de outras formas de leitura de mundo oriundas de outras culturas é o exercício intelectual proposto pela antropologia contemporânea. Trata-se de um exercício contínuo de desconstrução e reformulação de modos de concepção dos mesmos conceitos, ao mesmo tempo em que, nas lacunas e limites de tais conceitos, possamos vislumbrar uma nova percepção, que é pessoal, mas que não se enquadra no rótulo de relativista. Que utiliza a mesma língua do colonizador, mas consegue pensar de perspectivas próprias, a partir justamente de seu deslocamento para a margem.

Nós, brasileiros, legamos inúmeros traços ameríndios e africanos que se sincretizaram em uma rica e imensa base de saberes populares que não se encaixam nos moldes epistemológicos e suas áreas do conhecimento do discurso colonial. Sabemos também que tais áreas do conhecimento, hoje apresentadas como que em compartimentos estanques, anteriormente não se apresentavam divididas no decorrer da história do pensamento ocidental. Tal narrativa criou estereótipos e conceitos preconcebidos sobre cada área, fazendo com que até mesmo uma relação de oposição começasse a ser criada entre elas. Meus alunos de graduação se espantam com o fato de os primeiros filósofos gregos serem todos matemáticos, por exemplo, como se as áreas humanas e exatas fossem opostas.

Mas quando nos viramos para a história do pensamento ocidental, vemos que essa separação é algo relativamente recente. Se, na antiguidade, os primeiros filósofos gregos pensavam a matemática como ferramenta filosófica, no século XV, Da Vinci (1452-1519) fazia arte e ciência ao mesmo tempo e, no séc. XVII, Descartes (1596-1650) criava o plano cartesiano, ao mesmo tempo em que tentava descobrir sobre a circulação sanguínea e fundamentava a metafísica moderna. Foi somente no séc. XIX que ciência e filosofia se separaram e a ciência, que naquele momento dá as mãos à revolução industrial, se entrega ao utilitarismo e à padronização que o taylorismo exige, se subdivide pelo crivo da especialização.

A arte, então, começa a ser vista pelo “mundo administrado” como uma espécie de “lugar de risco” e fica restrita a determinados momentos do poderoso processo industrial, que condena e combate o erro e padroniza tudo. O filósofo alemão Theodor Adorno (1903-

1969) nos diz que o “mundo administrado” é aquele no qual a razão científica deixou de satisfazer o homem na sua busca pelo conhecimento e passou a realizar apenas uma operação que busca unicamente estabelecer relações entre meios e fins da forma mais eficaz possível.

Retomo aqui a questão já mencionada de um risco constante de regressão à barbárie, pois segundo o autor, a ciência nasce da ideia de domínio da natureza e, na verdade, é apenas uma continuação dos rituais mágicos. A natureza é colocada como “o outro” que deve ser dominado, mas o homem se esquece que ele mesmo faz parte da natureza. Freud (1856-1939), em seu ensaio intitulado “O Mal-Estar na Civilização”, emblematicamente enuncia esta denúncia:

Nunca dominaremos completamente a natureza, e o nosso organismo corporal, ele mesmo parte dessa natureza, permanecerá sempre como uma estrutura passageira, com limitada capacidade de adaptação e realização. (FREUD,1974, p.105)

Se o mundo administrado converte tudo em mercadoria, alguns territórios do fazer deste homem - que é também um animal trazendo uma densa herança arcaica – se recusam a aderir a suas regras e se afirmam autônomos nesta não-aderência, vendo o mundo de uma perspectiva diferente daqueles territórios do fazer que estão imersos no sistema. A arte, a filosofia e mais precisamente a antropologia se tornam, então, lugares dos quais se consegue ter novas perspectivas e se mostram necessários até mesmo para evitar a própria barbárie, ideia que está sempre assombrando o pensamento ocidental. A arte ao se emancipar, ganhou o direito de repetir aquele gesto que o pensamento filosófico iniciou: o questionamento da tradição, do mito, o pensamento autônomo que permite, inclusive, criar novas tradições, novos mitos.

Ao mesmo tempo em que a arte ganha autonomia em sua própria seara, o senso comum que, no nosso tempo, reproduz a lógica mecanicista do cientificismo, produz crianças que associam “fazer arte” com desobediência e bagunça. A indústria se mostra cada vez mais padronizada, tal qual o método científico, que recusa a subjetividade em prol da objetividade, reduzindo a polissemia de seus termos técnicos e recusando toda conotação.

Já a filosofia, desconfiada da promessa de felicidade promovida pela ideologia do progresso, se recusa, de certa forma, a aderir ao sistema. Diferentemente da ciência, que passa a ser a base da mudança dos modos de produção, se associando de modo contundente à lógica mecanicista e utilitária da revolução industrial, a filosofia resiste.

Como nos lembra Georg Wilhelm Friedrich Hegel, “a coruja de Minerva levanta voo ao cair do crepúsculo” (HEGEL apud NICOLA, 2005), ou seja, a filosofia sempre chega depois, ao cair da noite, por, a partir da modernidade, passar a ser inerentemente *a posteriori*.

Diferentemente do cientificismo que começa a se impor no séc. XIX, sintetizado no lema de Augusto Conte (1798-1857), segundo o qual a ciência deveria prever para prover, Hegel coloca a filosofia nesse lugar mais prudente, que não corrobora esse deslumbre com a modernidade que a ciência propaga. A revolução industrial demanda novas ciências que vão se emancipando da filosofia e ganhando seus próprios métodos, tais como a sociologia e a psicologia. Essa fragmentação vai se intensificando e as áreas do conhecimento vão ficando cada vez mais estanques.

Dessa forma, a partir do século XIX, a modernidade passa a ser vista pela narrativa hegemônica como ruptura. O pensamento ocidental, a partir da revolução industrial, produz, do materialismo dialético de Marx ao irracionalismo de Nietzsche, a partir do qual a constatação da precariedade da linguagem gera uma revalorização da intuição e da conotação, tão presentes nas narrativas mitológicas.

Nietzsche, em seu texto “Sobre verdade e Mentira no Sentido Extra Moral” (1978), nos diz que toda palavra é uma metáfora, pois as palavras são meras convenções humanas inventadas pelo sempre falível ser humano. Se a linguagem sempre será precária em sua tarefa de significar objetivamente o mundo, que sempre se mostra mais complexo e escapa a toda tentativa de rótulo, a arte, segundo Nietzsche, se torna uma forma de dar conta desse *déficit* humanístico que o cientificismo nos legou.

Quando Nietzsche afirma que toda palavra é uma metáfora ele quer dizer que ela é um mediador do mundo e não a coisa no mundo. É um estímulo nervoso transfigurado em imagem e depois em som. Sendo assim, todo conceito nasce por igualação do não igual, já que as coisas e fatos do mundo são múltiplos e o conceito ignora essas diferenças e reúne coisas dessemelhantes em uma única palavra.⁵²

⁵² Nietzsche utiliza o exemplo da “folha”. Existem infinitas folhas no mundo e nunca uma é igual à outra, mas utilizamos uma única palavra para nos referirmos às folhas. Dessa forma, a palavra “folha” quer dizer todas as folhas do mundo o que na verdade não seria abarcável por nosso conhecimento. A palavra precisa da circunstância, da conjuntura para funcionar, mas nesse caso ela não poderia servir para verdades universais, já que ela somente funciona se estiver inserida no fluxo do tempo, no devir. É neste sentido que Nietzsche assinala que os conceitos são formados por um arbitrário abandono das diferenças de modo que a linguagem sugere que exista uma folha primordial de todas as outras: “A folha é a causa das folhas” Aqui

Nietzsche simboliza esse “Outro do Outro” reconhecendo a limitação daquilo que os europeus criaram como o passaporte para a universalidade: a razão. Se os ameríndios são o “Outro” do europeu, o europeu, de uma perspectiva “descolonizante”, passa a ser visto como o “Outro do Outro” e sua forma de conceber o mundo revela seus traços de dominação epistemológica, política e estética.

Quando os positivistas determinam os métodos que as ciências vão tomar do séc. XIX pra frente, estes métodos são construídos a partir de determinadas ideologias, que normalmente são as da classe dominante. Uma delas é a ideologia do progresso, a ideia segundo a qual, em nome do progresso, devemos fazer alguns sacrifícios, tais como devastar uma floresta, aterrar um pântano ou destruir um prédio para construir outro maior e mais moderno, tudo isso, “em nome do progresso”. Mas esse discurso do progresso chegou no Brasil impregnado de um grande “projeto civilizatório europeu” que transformaria esta terra em um “imenso Portugal”, como em *Fado Tropical* (1973), de Chico Buarque de Holanda. Ou seja, de certa forma, tanto a arte quanto a ciência, a religião cristã e a frase positivista “ordem e progresso” têm um lado impregnado da lógica colonialista⁵³.

Somos fruto de um mesmo processo que se ramificou de modo tão profundo que seria impossível, por meio da linguagem, formularmos uma narrativa única que fosse capaz de abarcar universalmente todas essas ramificações, na medida em que elas mesmas se

fica nítida a referência a Platão. Não que Platão fosse ingênuo e não tivesse entendido que a linguagem, nos seduz a acreditarmos em causas essenciais, imutáveis etc. Pois em Platão a linguagem também tem um aspecto falível, o próprio Sócrates recusou-se a escrever e Platão entendia que a filosofia teria de se dar no momento dinâmico do diálogo. Portanto, em Platão a ideia vem antes da palavra, mas em Nietzsche a palavra vem antes de qualquer construção epistemológica. O mesmo exemplo que se aplica às coisas do mundo, como o das folhas citado acima, aplica-se aos fatos do mundo como a “Honestidade”. Não existe “a honestidade”. Não sabemos nada do conceito de honestidade. Existem, no máximo, ações isoladas, desiguais com as quais inventamos os conceitos. Nesse ponto, Nietzsche conclui sua argumentação sobre o caráter antropomórfico do principal instrumento do conhecimento humano: a linguagem. A verdade não passa de um conjunto de metáforas, metonímias, antropomorfismos que após longo uso parecem a um povo sólidas, canônicas e obrigatórias.

⁵³ Não é à toa que nossos símbolos nacionais, forjados a partir desta lógica, tais como a bandeira verde e amarela ou a camisa da seleção brasileira, são sempre apropriados pelos conservadores, pois simbolizam, antes de tudo, esse projeto europeu de civilização que reproduz a falácia segundo a qual os europeus seriam o topo da escala evolucionista das culturas, a partir da famigerada antropologia evolucionista, da qual hoje os próprios antropólogos se envergonham.

emanciparam desse lugar originário e pré-histórico⁵⁴. A história do pensamento ocidental perfaz, desde a antiguidade, um movimento antropocêntrico que chega no séc. XIX sendo denunciado por Nietzsche por conter um alto teor de antropomorfismo⁵⁵.

Se a ciência, em sua frieza lógica, compartimentalizou os territórios do conhecimento e do fazer humanos, a arte se tornaria este lugar no qual o fazer inventa o modo de fazer ao mesmo tempo em que faz (PAREYSON, 1997). A contemporaneidade, forjada em um contexto de especialização epistemológica, encontraria, na arte, a dimensão holística da atitude filosófica? Mas como escapar de tal compartimentalização, se ela contamina tudo o que pensamos, inclusive nossas noções de arte e filosofia, a partir de sua condição colonizante ulterior? Como “descolonizar” afinal?

“Descolonizar” significa, por meio de perspectivas diversas e destoantes, encontrar nossos outros pontos de vista, ressignificando esta estrutura unificadora que foi imposta por meio de outras possibilidades de estruturar o pensamento. Inicialmente, “descolonização” não seria uma teoria, pois só se efetiva na prática – algumas vezes por

⁵⁴ Viveiros de Castro cita Deleuze e Guattari “Se é verdade que nós, homens modernos, temos o conceito, mas perdemos de vista o plano da imanência(...)” e nos diz de um “passado absoluto” que precederia o conceito, “efetuado pela prática teórica indígena, da intuição instauradora da mitologia do continente, a saber, aquela que postula a preexistência absoluta de um meio literalmente pré-histórico – algo como o “passado absoluto” de que falam alguns filósofos, aquele passado que nunca foi presente e que portanto nunca passou, enquanto o presente não cessa de passar”. (VIVEIROS DE CASTRO, 2018. Pág. 55)

⁵⁵ Nietzsche, no texto citado “Verdade e Mentira no Sentido Extra-Moral” indaga: De onde provém o impulso à verdade? Como nós que estamos moralmente acostumados a mentir precisamos dessa verdade para viver? Em termos morais, existe uma obrigação da sociedade de usar as metáforas usuais, uma obrigação de mentir segundo uma convenção sólida, ou de “mentir em rebanho”, ou seja, em um estilo obrigatório para todos. O homem mente inconscientemente e é assim que se chega ao sentimento de verdade. A partir da oposição ao mentiroso. Nós inventamos nossas verdades. No exemplo de Nietzsche: Forjamos a definição de um animal: mamífero, examinamos um camelo e declaramos: O camelo é um mamífero. Não há mérito nisso, apenas uma aplicação tautológica da linguagem movida pela vaidade. É como alguém que esconde algo atrás de um arbusto e vai procurá-lo e o encontra. No interior da razão encontramos as verdades dessa forma. Nós mesmos inventamos a linguagem e com ela queremos penetrar o ser íntimo das coisas. Portanto as verdades têm um valor limitado, longe da verdade “em si” e o cerne da crítica nietzscheana neste texto é o fato de o homem tomar as metáforas como coisas. Portanto, Nietzsche denuncia a arrogância do filósofo e do antropocentrismo mostrando como podemos, com a própria razão, mostrar seus limites e o quão meramente antropomórfico é o conhecimento humano, pois a razão legisla em causa própria criando um imenso jogo de conceitos e fingindo ganhar seu próprio jogo. Todas as palavras são metáforas, pois não correspondem às coisas já que foram inventadas a partir de uma igualação do não igual e nós estamos acostumados a entender o mundo com as palavras confiando em sua autenticidade construímos um falso conhecimento. A argumentação de Nietzsche aproxima-se da idéia de Protágoras de Abdera, segundo a qual “O homem é a medida de todas as coisas, das que são enquanto são e das que não são enquanto não são”, mostrando que as verdades são invenções humanas como tudo o que existe.

meio de guerras civis de movimentos de liberação –, e esta prática apenas se estabelece a partir de uma tomada de posição ideológica, portanto, gerada a partir de processos transformadores do pensamento.

Não se trata de negar a colonização⁵⁶, mas sim de nos compreendermos dentro de seu processo, também não se trata de uma recusa radical à metrópole, este termo que revela em sua polissemia o próprio espectro de colonialidade que as colônias reproduzem, como se o cosmopolitismo fosse o ponto para o qual tudo converge.

Por conseguinte, se faz necessário perceber tal realidade, questionar o *status quo*, espantar-se com o óbvio, familiarizar-se com o excêntrico etc. Estes são exercícios propostos pelas artes e pelas ciências humanas, mas mesmo essas, em nossa cultura, têm um mesmo local de origem: o colonizador. O mesmo homem branco europeu que, ao mesmo tempo em que promoveu os massacres coloniais, inventou artes, filosofia e ciência que tanto nos influenciam e que nos legou esta língua, estrutura estruturante, por meio da qual pensamos e somos.

“Descolonizar” o olhar, nesse sentido, implica compreender o processo histórico da colonização, os movimentos emancipatórios e como eles nos chegam. Significa problematizar nosso lugar, nossa perspectiva geográfica, nossa condição de quem reproduz uma lógica euro-estadunidense sem ser europeu, nem estadunidense. “Descolonizar” é um exercício de autoestima, de superação do “complexo de vira-lata” que nos faz darmos continuidade ao movimento colonizante, que é sempre de auto colonização.

As discussões “descoloniais” iniciam-se na década de 1930, com as independências africanas na década de 1960, temos uma estruturação dessa corrente de pensamento que combina ferramentas intelectuais europeias com novas perspectivas. Itinerários intelectuais improváveis começam a se delinear: Jean Paul Sartre (1905 - 1980) prefacia a emblemática obra *Os Condenados da Terra* de Frantz Fanon (1925-1961) que influencia

⁵⁶ A colonialidade é a própria estrutura social, econômica, cultural etc., a própria língua por meio da qual escrevo este texto traz em suas entranhas noções judaico-cristãs do patriarcado na medida em que, por exemplo, tem uma concepção binária de gênero e aceita o gênero masculino para indicar universalidade. Na filosofia é comum se referir à humanidade utilizando o termo “homem”.

Paulo Freire (1921-1997)⁵⁷ que faz coadunar marxismo e fenomenologia da perspectiva do oprimido.

Ou seja, “descolonizar” o olhar implica problematizar essa relação contraditória que temos para com os nossos colonizadores. Sabemos que esse tal “homem branco europeu” é uma abstração de uma amálgama de diversas identidades individuais, mas também sabemos que há uma relação de poder que se estabelece entre europeus, norte-americanos e latinos.

Para perceber isto é necessário se espantar com o óbvio. É tão óbvio que os autores que lemos e os artistas que estudamos na academia tenham a cultura europeia, ou, sejam homens, muitos deles brancos etc. que nunca questionamos onde estão aqueles que nos rodeiam. Onde estão os negros, as mulheres, os saberes indígenas, o conhecimento produzido pela experiência estética etc.?

Reproduzimos os conceitos pré-concebidos que o olhar do colonizador nos legou, vemos a nós mesmos como um “outro”, fazemos isso “naturalmente” ao reproduzirmos os modos de pensar daqueles que nos cercam, que nos amam, que nos fizeram sermos o que somos. Uma visão preconceituosa pode estar associada, em nosso imaginário, a um forte vínculo afetivo e desconstruir tais pré-conceitos é um exercício complexo e constante.

Se faz necessária uma reflexão que envolva o modo por meio do qual concebemos nossa própria identidade. Nascemos em um país que há pouco tempo era uma colônia. Fomos concebidos culturalmente a partir de uma estrutura colonial e tal estrutura está presente, não apenas na língua, sistema jurídico, político, epistemológico, estético etc., mas, antes de tudo, em nosso olhar sobre o mundo.

⁵⁷ O sociólogo Antônio Sérgio Alfredo Guimarães, em seu livro intitulado “A recepção de Fanon no Brasil e a identidade negra” (Guimarães, 2008), afirma que existem muitos estudos sobre as relações teóricas entre Fanon e Freire. Segundo este autor, Paulo Freire estruturou elementos fundamentais de seu pensamento a partir do diálogo com Fanon. Na *Pedagogia da Esperança*, Paulo Freire explicita tal influência: “[...] como a mim me estimulava da leitura de Fanon e Memmi, feita quando de minhas releituras dos originais da *Pedagogia* [...]” (FREIRE, 2006, p. 141). Esses dois autores, Frantz Fanon e Albert Memmi (1920 - 2020), hoje considerados referências e fundamento de lutas anticoloniais.

Nós, os latinos que não nos vemos latinos, nós, que falamos essa língua europeia, mas que a “tropicalizamos” de modo radical, nós, que durante séculos de colonização nos víamos divididos entre casa-grande e senzala e que hoje ainda nos estruturamos por meio dessa lógica, nós, que há pouco mais de 500 anos tínhamos, nessa terra que pisamos, uma cultura que foi dizimada e massacrada, mas que ainda está em nós de alguma forma. Nós, que temos nossas identidades construídas a partir da ideia de miscigenação⁵⁸ entre povos trazidos à força, tratados como mercadorias e vendidos para homens brancos europeus e outros povos que eram os donos da terra que pisamos, mas não se sentiam donos de nada e foram quase exterminados⁵⁹.

Como será a percepção de mundo desses povos ameríndios? Como essa percepção se apropria da noção hegemônica de arte?

4.3. Naturezas múltiplas ou “é o que temos pra hoje!”

O antropólogo Eduardo Viveiro de Castro propõe a tese do perspectivismo e do multinaturalismo ameríndios em seu texto intitulado “Metafísicas Canibais” com o intuito de trazer o pensamento ameríndio para a antropologia ocidental, ao mesmo tempo em que a reinventa, abrindo uma possibilidade de pensarmos a arte para além das categorias euro-estadunidenses que partem de uma noção universalizante, baseada em uma essência metafísica única. O plural do termo “metafísica” já deixa clara a intenção do autor de se desvencilhar da ideia de uma essência metafísica universal, compreendendo o modelo europeu como mais um modelo possível.

(...) a metafísica ocidental é a *fons et origo* de toda espécie de colonialismo.
(...) Mas o vento vira, as coisas mudam, e a alteridade sempre termina por corroer e fazer desmoronar as mais sólidas muralhas da identidade.
(VIVEIROS DE CASTRO, 2018, p. 27)

⁵⁸ E não falamos apenas da miscigenação entre europeus, africanos e ameríndios. Estudos “decoloniais” já demonstraram que a maior miscigenação ocorreu entre os africanos, que eram capturados em diferentes regiões da África e considerados de modo generalizado pelos europeus. Ver: VAINFAS, Ronaldo. Colonização, miscigenação e questão racial: notas sobre equívocos e tabus da historiografia brasileira. Niterói: Tempo, 1999.

⁵⁹ Esse discurso eurocêntrico, que vem junto de termos como “descobrimto do Brasil”, criou a falácia da democracia racial, que ainda serve a conservadores que afirmam que não existe racismo no Brasil, por exemplo. Conservar a moral de determinada cultura é também reproduzir suas contradições, injustiças e segregações. Todo conservadorismo é essencialmente ideológico, na medida em que deseja perpetuar uma determinada moral social.

Diferentemente de pensar o mundo a partir de compartimentos estanques, legado aristotélico que se efetiva com o positivismo, Viveiros de Castro busca na filosofia ocidental possibilidades conceituais que nos ajudem a adentrar a profundidade da cosmologia ameríndia. Com o auxílio de Deleuze (1925-1995) e Guattari (1930-1992)⁶⁰, que remontam ao conceito espinosista de afeto, Viveiros de Castro concebe a ideia de multinaturalismo a partir de uma inversão em relação ao multiculturalismo:

(...) Ali destacamos a inversão entre o multiculturalismo e o multinaturalismo: enquanto o primeiro afirma a unidade dos objetos frente a uma multiplicidade de abordagens subjetivas, o segundo afirma a unidade formal dos sujeitos atualizada em uma multiplicidade de abordagens objetivas (pontos de vista). (PANSICA, 2008, p. 34)

Essa diferença de pontos de vista se dá porque os corpos são diferentes, não em um sentido fisiológico, mas sim no sentido que o filósofo holandês Baruch Espinoza pensa os afetos e suas potências. Diferentemente da tradição epistemológica ocidental que pensa o mundo a partir de categorias, tais como espécie e gênero, Espinoza pensa as coisas do mundo a partir de seu grau de potência de afetar e ser afetada pelas outras coisas. Ou seja, as coisas são categorizadas por seu potencial de modificar as outras coisas e ser modificado por elas. Deleuze, evocando Espinoza:

É evidente que o cavalo de corrida e o cavalo de carga são da mesma espécie, são duas variedades da mesma espécie, e, no entanto, os afetos são muito diferentes, as doenças são absolutamente diferentes, a capacidade de ser afetado é completamente diferente e, desse ponto de vista, é preciso dizer que um cavalo de carga está muito mais próximo de um boi do que de um cavalo de corrida (DELEUZE, 2002, p. 128 - 129)

Nas palavras de Viveiros de Castro:

⁶⁰ Existem críticos de Viveiros de Castro que afirmam que ele não precisaria ter buscado em filósofos franceses as bases conceituais de sua tese do multinaturalismo. Eu não corroboro tais críticas, pois entendo que, nós, na condição de falantes de uma língua greco-romana ensinada em uma tradição judaico-cristã, não temos como negar tais características. Acredito que uma boa forma de chegarmos, por meio desta língua, à uma formulação de um conceito ameríndio é utilizando todas as referências de modo amplo e irrestrito. O problema não está em utilizar autores franceses, mas sim, no modo como tais ideias são percebidas e articuladas, ou seja, está na prática. Na medida em que a “descolonização” é uma prática, entendo que o modo de utilização dos conceitos de Deleuze e Guattari proposto por Viveiros de Castro passa longe de ser uma mera adequação do pensamento indígena ao europeu, mas sim um dispositivo que releva os limites e os limiares de seus conceitos, nos permitindo inferir aquilo que seria o pensamento indígena, de nossa perspectiva única, de quem não é nem necessariamente indígena e nem necessariamente europeu. Viveiros de Castro apresenta algo que é diferente daquilo a que se referiram Deleuze e Guattari, mas ao mesmo tempo suas noções funcionam como que auxiliares que a nossa língua português-brasileiro acolhe muito bem, a partir de sua familiaridade greco-latina com o francês.

O mundo real das diferentes espécies depende de seus pontos de vista, porque o 'mundo' é composto das diferentes espécies, é o espaço abstrato de divergência entre elas enquanto pontos de vista: não há pontos de vista sobre as coisas – as coisas e os seres é que são pontos de vista. A questão aqui, portanto, não é saber “como os macacos veem o mundo”, mas que mundo se exprime através dos macacos, de que mundo eles são o ponto de vista. (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 384-385)

Adotar o perspectivismo e o multinaturalismo em um gesto epistemopolítico de “descolonização” se mostra uma possibilidade de caminho conceitual na busca por este autêntico terceiro lugar: nem o europeu, considerado estrangeiro, nem o ameríndio autóctone, para o qual repetimos o gesto europeu de considerá-lo o “Outro”.

Supor que todo discurso europeu sobre os povos de tradição não europeia só serve para iluminar nossas representações do outro é fazer de um certo pós colonialismo teórico a manifestação mais perversa do etnocentrismo. (VIVEIROS DE CASTRO, 2018, p.21)

O viés analítico proposto por Viveiros de Castro evita a objetificação do outro, não o vendo mais como um espelho. Essa inversão se dá em âmbito ontológico:

Esse reembaralhamento das cartas conceituais levou-me a sugerir a expressão “multinaturalismo” para designar um dos traços contrativos do pensamento ameríndio em relação às cosmologias “multiculturalistas” modernas: enquanto estas se apoiam na implicação mútua entre unicidade da natureza e multiplicidade das culturas - a primeira garantida pela universalidade objetiva dos corpos e da substância, a segunda gerada pela particularidade subjetiva dos espíritos e dos significados -, a concepção ameríndia suporia, ao contrário, uma unidade do espírito e uma diversidade dos corpos. (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 44)

Tal inversão nos dá condições teóricas de contornar o aspecto paternalista do multiculturalismo disseminado enquanto política pública, como se a diversidade tivesse de ser tolerada por não se encaixar nas categorias tradicionais colonizantes. Como se as outras etnias, seus saberes populares e suas visões de mundo, tivessem de se encaixar em um conceito estruturado a partir da história do pensamento ocidental, mantendo a hierarquia e sua pretensão à universalidade.

Todo esse conjunto de complexas contradições que compõem nossa cultura está impregnado da lógica colonialista. O colonialismo gerou o *status quo*, a ideia de família tradicional, o heteronormativismo, a misoginia, o racismo e tantas outras deformidades, deixando todas as outras formas de existência e de visões de mundo na marginalidade.

“Descolonizar” significa legitimizar a emergência de outras vozes, significa compreender que vozes são essas que estavam em lugares marginalizados e conquistaram estes lugares de fala, ou seja, falar a partir de sua condição histórica.

O lugar de fala já sugere uma metodologia diferente do cientificismo tradicional, pois valoriza o sujeito em oposição ao positivismo que consiste valorizar o objeto em detrimento da subjetividade. É o que, por exemplo, Lygia Clark coloca com seus objetos relacionais, por meio de ações que se propõem terapêuticas, mas que negam a metodologia cientificista ao valorizarem a subjetividade.

“Descolonizar” significa também ter consciência de seus privilégios. Quanto mais próximo do *status quo*, mais confortável você está. E isso, atualmente, envolve toda uma gama de conceitos, que vão do padrão de corpo reproduzido pela mídia que gera a gordofobia até o racismo, machismo e homofobia. Porém, hoje há uma fragmentação identitária generalizada que gera uma diversidade de identidades nunca antes vista na história.

Hoje, a diversidade se dá como um fator de ruptura histórica. Podemos citar a diversidade de identidades de gênero como exemplo. Ser homem hetero cis há cem anos era algo muito mais pré-determinado: alguém sério, de bigode, terno e gravata e sapatos. Hoje há várias possibilidades de ser homem hetero cis, fora as diversas possibilidades de identidades de gênero trans e não binárias. Ou seja, nossa época é a “época da fragmentação das identidades”. O teórico cultural e sociólogo britânico-jamaicano que viveu e atuou no Reino Unido, Stuart Hall sintetiza:

Em essência, o argumento é o seguinte: as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado. A assim chamada “crise de identidade” é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social. (HALL, 1992, p. 7)

Será que aquela ideia de “estabilidade” contida na fala de Hall acometeria todos os indivíduos modernos? Será que aquelas “velhas identidades” mencionadas por ele não teriam sido forjadas a partir de uma lógica heteronormativa, por exemplo? Ou como essa fragmentação se relaciona com o fenômeno contemporâneo da diversidade de identidades de gênero, por exemplo?

A colonização tem uma lógica determinada e a ciência reproduz essa lógica. Se há um artista negro falando de questões étnico raciais em um museu, se há uma mulher falando de misoginia na academia, se há uma pessoa trans falando sobre LGBT na política, estamos diante da “descolonização” dos olhares e da ruptura da lógica hegemônica. Este processo de compreender-se inserido em uma determinada rede de relações de poder e construções identitárias, percebendo seus privilégios e se conscientizando de seu papel é o que busco por meio de uma “descolonização” do olhar. Isto é, problematizar a perspectiva geo-histórica por meio da qual concebo o meu próprio tempo.

Entendo que a arte e, mais precisamente a performance, se torna lugar exuberante para gestos, ações, intervenções, apropriações e reflexões descoloniais. Aquilo que existe entre a arte e a vida se torna o “não-lugar” que a arte forja e se permite inventar livremente, rompendo com a própria noção de arte e, paradoxalmente, se discernindo da vida por meio de um gesto artístico. Mais precisamente a performance, pois como a revolução digital nos impele a transformarmos nossa vida em conteúdo digital⁶¹, se valendo das mesmas plataformas por meio das quais a própria performance também acontece, há um imbricamento entre “mundo digital”, “mundo real”, arte e vida.

Sendo a décima primeira edição do *Durante*, um acontecimento de performance *on line*, e sendo essa circunstância específica a minha forma de dimensionar o meu próprio tempo, percebi que o que faz com que a performance consiga se emancipar da vida - que já integra o conteúdo digital, esse no qual a performance vai disputar seu lugar - é justamente um novo modo de apropriação, que se difere dos anos 1960 e que caracteriza a arte de nosso tempo. Uma apropriação que se dá também dos meios, das ferramentas, dos ícones e *layouts* do universo digital, tal qual CYBER_ORG, artista do *Durante*, faz em sua performance intitulada *Edit_t*, - *Uma Ginástica Autobiográfica Fragmentada em Vários Selfies*. (Figura 36).

Sendo os modos de apropriação por meio dos quais os artistas operam hoje, diferentes daqueles da década de 1960 - quando do surgimento da ideia de apropriação da vida como elemento artístico - tínhamos uma arte que se propunha “anti-arte”, isto é, que negava

⁶¹ Já se fala em “tiktokzação” das profissões, esse fenômeno que obriga os profissionais a se exporem na referida rede social.

justamente a categoria “arte” legada do norte hegemônico, abrindo o novo território de atuação.

Em um contexto digital, tal movimento foi incorporado, mercadorizado e diluído. Já não há como negar uma determinada categoria de arte, pois, mesmo as que se propunham destoantes à arte “tradicional” também foram engolidas pelo capitalismo tardio. Qualquer ideia de “anti-arte” que partir daquela concepção de 1960, atualmente é imediatamente consumida, sugada, homogeneizada e diluída pela padronizante estrutura do universo digital que não lida com relatos únicos, como diria Canclini.

Nesse sentido, se faz necessário forjar outros modos de apropriação que consigam promover fricção no tecido social e que consigam resistir à mercadorização, mesmo sendo obrigados a aderir ao mundo digital e sua lógica de mercado. É nesse outro vão entre a arte e a vida, diferente daquele que foi a verve da década de 1960, que está aquilo que podemos chamar de contemporâneo em arte.

Partindo do pressuposto de que a performance acontece entre a arte e a vida, nesse vão, no qual estão os modos de lidar com as coisas que não “cabem” na vida cotidiana, esse “entre” que é definido a partir das relações de poder que cingem o “entre lugar do discurso latino-americano” – entendendo que a descolonização se dá justamente em um “entre”.

Esses “entres” - aquele que está nesse novo modo de apropriação da vida pela arte e aquele entre-lugar descolonizante - são inseparáveis. Perceber isso é uma difícil e importante tarefa, pois tendemos a uma idealização romantizada e acabamos por legitimar um tal “lugar próprio” através de uma lente primitivista que teima em colonizar nosso olhar. Exageradamente negamos o que é considerado enfaticamente em seu aspecto opressor, colonizante.

Aprendemos na escola que a arte brasileira sustenta sua brasilidade numa certa ancestralidade, ou melhor, busca a sua brasilidade no ancestral, mas uma coisa é buscar essa ancestralidade para entender o agora, outra coisa é idealizar essa ancestralidade e achar que ela existe anacronicamente, independentemente do contemporâneo, por meio do qual somos capazes de nos posicionarmos criticamente em relação à colonialidade.

O “entre” que existe entre a vida e a arte e o “entre-lugar” que existe entre a colonialidade e o a noção romantizada de américa pré-colombiana, não é primitivo, nem é o mercado da

arte, não é europeu, não é indígena, não é africano, esse “não-lugar” se apresenta justamente entre a arte e a vida, com a qual a contemporaneidade se identifica.

Negar a colonialidade de modo exacerbado - utilizar unicamente autores não europeus, de modo radical, em uma resposta àquela hegemonia que já foi também tão radical e ainda é tão truculenta - pode ser algo limitador. Talvez Viveiros de Castro não conseguiria teorizar a cultura dos ameríndios apenas com a lógica ameríndia de leitura de mundo, pois se assim o fizesse, não haveria um efetivo deslocamento. Ele precisa trazer aquela lógica para a complexa semântica greco-latina da língua portuguesa. Diante de sua intraduzibilidade, se faz necessário inventar modos de leitura de mundo por meio de novas formas de lidar com os conceitos, lidando diretamente com os limites epistemológicos da nossa cultura, explicitando a falibilidade dessa invenção ocidental que chamamos de “razão”, assim como colocou Nietzsche.

Viveiros de Castro, realmente faz um deslocamento, quando ele recorre à Deleuze e Guattari, os aproximando do pensamento ameríndio, não no sentido de respaldar, mas no sentido de aproximar daquilo que é o modo por meio do qual nós percebemos o mundo, com a língua greco-romana que falamos e toda cultura “ocidental” intrínseca a ela. São fatos são inegáveis: falamos uma língua europeia, pensamos a partir de uma construção simbólica que tem um legado, que tem uma história, as palavras têm etimologia, toda etimologia é histórica e, ao lidarmos com essas palavras, pensamos com essas palavras, então, a história que essas palavras trazem consigo foi engendrada junto com o nosso modo de ler o mundo, isto é, está no modo como percebemos o mundo, está na nossa própria *psique*.

Reitero que o que importa é o modo como as ideias de autores e artistas europeus são utilizadas, se falamos de “igual para igual” com eles, se os colocamos equiparados aos autores do Sul, os deslocando de seu lugar de origem para serem devorados e transformados em lentes, por meio das quais lemos a nós mesmos. Não aquele lugar no qual os conceitos nasceram, mas sim os deslocando de seu lugar de origem. Descolonizar é deslocar. O método positivista nos coloca na repetição e a descolonização nos coloca no deslocamento. Não há abandono, há deslocamento. Deslocar para um outro lugar, outro tempo, outra história e outra geografia.

Como não existe descolonização total, não há libertação derradeira. Não existe esse lugar “pós-colonial” que se desvincula por completo da colonialidade. Entendo que não há outra

forma de conceber a descolonização, a não ser como mais um movimento de virada epistemológica, isto é, como mais um desdobramento desse contexto. Seria possível descolonizar sem Nietzsche?

Não tenho resposta para essa pergunta. Acredito que ninguém tem. Mas falo isso de minha perspectiva, de meu entre-lugar que se questiona o tempo todo: Por que, mais uma vez, me valer um autor europeu como referência?

Entendendo que nosso pensamento é uma construção que se deu historicamente e que tem em Nietzsche uma ruptura, tal qual Duchamp para a arte, reconheço que esse modo “ocidental” de pensar tem como característica o questionamento e se reinventa a todo tempo. A descolonização também é se reinventar, um reconhecimento da sua própria limitação, a sua não universalidade, um reconhecimento dos limites epistemológicos, estéticos, éticos, e étnicos, ou seja, os limites da própria razão, tal qual Nietzsche concebe o irracionalismo.

Viveiros de Castro não tem como fazer um deslocamento sem passar pela tradição filosófica que nos legou a ideia ocidental de limite da racionalidade. É uma necessidade que está na própria forma de construção do pensamento que tem uma história que está “colada” à essa estrutura de língua que nos foi violentamente imposta e que tem toda esta carga colonial. Todo pensamento que buscar um lugar “menos europeu” forja esse “entre lugar” da descolonização. Tal qual Viveiros de Castro adentrou o universo indígena - como fazem os antropólogos - e trouxe aquilo para próximo de nossa língua greco-latina, estrutura estruturante de nosso pensamento.

As artes indígena, negra e trans atualmente ocupam um lugar inédito, rompendo barreiras em estado de invenção. Um artista indígena, que liga sua língua indígena com a, também sua, língua portuguesa, um artista negro que liga morro e asfalto, um artista trans que rompe o binarismo de gênero, estão efetivando “abeiramentos”. Ali está aquilo que podemos chamar de arte contemporânea hoje, justamente pela capacidade de “abeiramentos” que eles podem ter, ali está o que é mais atual, justamente porque estão em um “entre”.

Ou seja, o contemporâneo é o “entre-lugar”, aquilo que acontece entre a arte e a vida, o lugar do encontro, da aproximação cultural. “Abeiramentos” não são algo novo, acontecem sempre que duas culturas diferentes se aproximam, seja de modos violentos como é a colonização, ou de vários outros modos possíveis. É um processo de aproximação

que se dá de mil formas, carregado de elementos de toda ordem, políticos, estéticos, econômicos etc. todos estão juntos. “Abeiramento” tem a ver com esse “entre-lugar” indefinido, essa necessidade de inventar, não o novo por si só, mas um “estado de invenção”, como colocou Oiticica.

Na medida em que não se pode mais falar em “representação” em uma época na qual a revolução digital faz com que tudo nos seja “apresentado”, vemos artistas reinventando os modos de apropriação que apareceram na arte brasileira, quando Oiticica propôs o “estado de invenção” como a descoberta do corpo, essa situação em que gestos artísticos são acontecimentos desvinculados da representação e desvinculados das instituições.

Algo que tem de ser inventado a partir de uma habilidade específica, historicamente situada, descolonial, que acontece entre a arte a vida, isto é, o que acontece entre a categoria “arte” que legamos historicamente e a vida onde não há arte, a anti-arte, a vida como efetiva vivência, ligada ao corpo de modo sinestésico, o corpo que sente e vive o presente no instante único, no aqui-agora, na experiência. É nesse aqui-agora que as habilidades específicas se fazem necessárias, por isso a importância de entendermos o nosso próprio “aqui” o nosso “agora”, o nosso “onde” o nosso “quando”, nossa geografia e nossa história. Esse é o exercício descolonizante por excelência e que os *Abeiramentos* implicam.

Dessa forma, descolonizar o olhar tem a ver com ruptura epistemológica, modos diferentes de ver as coisas, isto é, tem a ver com viradas filosóficas ou artísticas. De Nietzsche reconhecendo a não universalidade, a limitação, a irracionalidade, a Manet reinventando nosso modo de olhar para a pintura. Descolonizar é enfatizar a perspectiva deslocada por meio da qual lemos essa cultura que nos foi imposta. Quanto mais próximo do centro se está, menos somos capazes de perceber as especificidades de nossa condição sul-americana. Quanto mais à margem se está, mais tais contradições se evidenciam, explicitando tal deslocamento.

Por exemplo, um artista indígena, que, além da língua portuguesa tem acesso à sua língua de origem tupi, carregada de ancestralidade, pode ter o privilégio de acessar modos de pensamento que eu não sou capaz, e a arte é um modo eficaz de permitir que pessoas como eu possam acessar tais modos de pensamento. Na arte, tais modos de pensamento ficam mais à vontade, se mostrando de modo mais próximo daquilo que eles realmente são.

A arte como o território no qual é desejável que se esteja fora do padrão, fora da metodologia, fora da tendência ocidental de enquadrar, de sistematizar, rompendo com esse modelo engessado e permitindo que essas formas de pensar que não cabem nos conceitos eurocêntricos possam existir. A arte instaurando um “entre”:

É da diluição das fronteiras entre arte e vida que procedem poéticas da atitude na arte desde as grandes intervenções levadas a efeito pelo trabalho moderno, como em Duchamp, Lygia Clark e Hélio Oiticica, por exemplo, que ressignificam a ideia de arte e a imagem do artista consagradas culturalmente, interferindo nos modos de apreciação e de circulação das obras, propondo, assim, mudanças significativas na experiência estética. Nas atitudes, que implicam operações como as dos artistas citados, há deslocamento da ênfase na obra de arte para ideias, gestos, ações, objetos e comportamentos que acentuam o processual e o conceitual – o que atinge não só a ideia de arte com o sistema cultural que dá sustentação à tradicional experiência estética das obras de arte. Assim, a diluição de fronteiras entre arte e vida – atitude presente desde os inícios das propostas de vanguarda - implicava certo interesse ético-estético com o redimensionamento das relações entre arte e cultura. (FAVARETTO, 2021, p. 128)

Esse movimento que a arte faz em direção à vida tem o corpo como vetor:

O mais significativo é quando o corpo vira signo em situação. De modo que os rituais do desejo, por mais crus que possam ter sido, ou são ainda, não desmentem tal posição: tudo se passa entre: nem representação nem um suposto real. Esse entre é índice de indeterminação, espaço contingente onde nasce toda relação implicando o processo de transvaloração da arte, de modo que o que resulta não é mais nem a arte nem a vida empiricamente vivida, as vivências, mas outra coisa, talvez um além da arte. O entre é o lugar do intempestivo, pois o interessante nunca é maneira pela qual alguém começa ou termina. O interessante é o meio, o que se passa no meio (...). (FAVARETTO, 2021, p. 132)

Favaretto aproxima citações de Deleuze e Oiticica dizendo que “Criar não é tarefa do artista, sua tarefa é a de mudar o valor das coisas” (OITICICA APUD FAVARETTO, 2021). E “É no meio que há o devir, o movimento, a velocidade, o turbilhão” (DELEUZE APUD FAVARETTO, 2021). Um autor europeu dialogando de igual para igual com um artista brasileiro, citados por um pesquisador brasileiro que tem plena consciência desse “entre” no qual o contemporâneo se apresenta.

Portanto, não se pode “ter modos” com os autores europeus, se faz necessário ser “mal-educado”, ser selvagem, ser informal, devorar, romper a com a metodologia, com o positivismo. Se faz necessário romper com o cânone, isto é, “descanonizar”, descolonizar

é também “descanonizar”. Desconstruir os cânones, trazê-los para esse lugar comum, humano, no qual estamos todos juntos. Ver, no que era considerado “cânone”, o erro, a falha e perceber nele e em si mesmo, uma pessoa com a qual se consegue falar de “igual pra igual” descobrindo as peculiaridades de nosso lugar de fala que pode, inclusive, ser mais interessante que aquele do qual o autor “canônico” falou.

Para utilizar uma metáfora bem europeia: Subimos nos ombros deles e conseguimos ver tudo de outro modo, ou seja, vamos parodiar as metáforas deles, vamos nos apropriar das metáforas deles e as reinventar, devorando e ressignificando, desse lugar no qual nos encontramos agora, contemporaneamente, que é o único modo por meio do qual podemos atuar no mundo.

É o que temos pra hoje.

4.4. O intelectual que não se ajusta à nota de rodapé

Este é um texto repleto de notas de rodapé, isto é, um texto que busca se adequar à metodologia e dialogar com a academia, mas, ao mesmo tempo, o processo de confecção deste trabalho também é fomentado pelo desejo chegar nas pessoas que estão fora dos muros da academia. Sinto a necessidade de promover ligamentos entre os lados de fora e de dentro da academia e, conseqüentemente, das artes visuais, que são um território artístico que compartilha muitas características com a própria academia, dentre elas, o fato de constituírem uma espécie de mundo à parte, restrito a um público especializado.

Quando nos atemos à história da arte brasileira entre os anos 1950 e 1970, verifica-se um amplo desejo dos artistas de publicização dos processos artísticos que foram se inserindo de modo engajado visando um tipo de público geral, isto é, cada vez mais buscavam ganhar a rua. Entretanto, a partir do A.I.5 (1868), a ditadura vai, paulatinamente, acuando a crítica e a arte dentro da academia, que acomoda a paradoxal tarefa de fazer coexistir o peso da tradição positivista com a autonomia reivindicada pela arte.

A academia se vê estimulada a “domesticar” a produção de conhecimento por meio de uma visão quantitativa e utilitária do fazer científico que valoriza determinados tipos de produção científica. A arte se vê marginalizada, tida como uma forma imprecisa e inferior de produção de conhecimento dentro da perspectiva epistemológica no Norte.

Enquanto isso, nos Estados Unidos, Clement Greenberg (1909-1994) e Arthur Danto legitimam o modo estadunidense de pensar e fazer arte a partir de uma lógica que se

pretende universal, se impondo como um parâmetro por meio do qual devemos nos medir. Isto é, somos nós que temos de dirigir-nos a eles e verificarmos como nós nos encaixamos lá. Tendemos espontaneamente a fazer isso, a replicar a lógica euro-estadunidense, por isso precisamos ficar atentos à necessidade de rever nossa prática. A quem vamos dar voz? Por que não legitimamos o nosso próprio modo de fazer? Por que não criamos nossas próprias categorias para nos medirmos de modo mais confortável?

Como já relatei, o que me estimulou a formular as primeiras perguntas para o projeto de pesquisa que deu origem a este trabalho foram minhas instigantes constatações de que na década de 1960 e 70, no Brasil, artistas estavam atuando em uma linha fronteiriça de experimentação radical, que muitas vezes antecipava o que aconteceu no hemisfério norte. Hélio e Lygia sempre me deixaram impressionado pela transformação da própria movimentação corporal do público em experiência artística, em obras como, por exemplo, o *Caminhando* ou os *Parangolés*⁶² – seja a movimentação da mão que corta a fita de Moebios, ou a movimentação do corpo marginalizado que samba – temos uma radical experiência artística, concebida de dentro de nossa condição geográfica e histórica, uma arte que garante sua autenticidade sem nacionalismos.

Oiticica inicia a confecção de seus parangolés em 1964, mesmo ano em que a *Brillo Box* de Andy Warhol é exposta na *Stable Gallery*, provocando um momento de epifania em Arthur Danto, que escreve seu emblemático texto *The Artworld*⁶³. Da mesma forma, ao mesmo tempo em que Greenberg publica *American-Type Painting* (1955)⁶⁴, no qual ele defende o expressionismo abstrato novayorquino, Mario Pedrosa, no texto de apresentação da segunda mostra do Grupo Frente⁶⁵, demonstra a liberdade de criação de um grupo de artistas brasileiros que não se prende a regras, pois não se trata "de uma panelinha

⁶² Ambos os trabalhos reaparecerão neste texto e serão abordados de modo mais aprofundado.

⁶³ "The Artworld", foi publicado pela primeira vez em *The Journal of Philosophy*, Vol. LXI, n° 19: 15 de outubro de 1964. E traduzido por Rodrigo Duarte para a revista *Artefilosofia*, Ouro Preto, n.1, p.13-25, jul. 2006.

⁶⁴ Greenberg, Clement. "American-Type' Painting". In *Art and Culture: Critical Essays*. Boston: Beacon Press, 1961. 208–29.

⁶⁵ GRUPO Frente. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo222289/grupo-frente>>. Acesso em: 13 de Mai. 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

fechada, nem muito menos uma academia onde se ensinam e se aprendem regrinhas e receitas para fazer abstracionismo, concretismo, expressionismo (...) e outros ismos". (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2021). Tais "coincidências" nos mostram que o principal problema da colonialidade está na sua estrutura e não necessariamente no seu conteúdo, na medida em que a colonialidade está na própria estrutura.

Descolonizar é uma prática de "re-existência" (MIGNOLO, 2003), isto é, nos permitir o direito à nossa existência por meio da criação artística de outras possibilidades de existência. Outras formas de arte diferentes existindo ao mesmo tempo, distintas formas, que podem ou não, dialogar com a narrativa que nos legou a ideia de uma história da arte "mundial".

Como toda a crítica de arte é feita a partir do velho sistema hegemônico das referências, oriundo da noção romântica de gênio artístico – isto é, a lógica do "quem segue quem", ou quem dá continuidade a quem – revelam-se duas situações: a primeira é a impossibilidade de pensar a arte latina a partir dessa busca por semelhanças entre o que fazemos aqui e o que os Estados Unidos e Europa estão fazendo e a segunda é o fato de que, enquanto buscarmos este lastro, sempre estaremos em uma posição hierárquica inferior.

Mas somente tal constatação teórica não implica uma mudança imediata de postura, pois, tal constatação se dá de dentro da mesma estrutura epistêmica colonizante. Se faz necessária uma prática descolonizante, que é antes de tudo um fazer. Walter Mignolo fala em um outro modo de pensar que é "universalmente marginal" (MIGNOLO, 2003, p. 104) por meio de "desobediência epistêmica" (MIGNOLO, 2008, p. 288).

Esta busca por um outro modo de pensar se dá de dentro da colonialidade, que é de onde viemos. O exercício de delimitação da colonialidade é uma tarefa constante que não pode ficar restrito aos muros da academia. Nesse sentido, me interessa aproximar esses territórios de produção artística que fazem parte da cultura de massa e aquilo que é discutido dentro da academia, de modo que a própria estrutura que legamos, colonizante, capitalista, moderna, forneça os meios para que possamos prover dispositivos descolonizantes.

Há territórios artísticos que dialogam de modo mais incisivo com a cultura de massa do que outros. Por exemplo, dentre os fatores que fazem a crítica do cinema habitar os meios de comunicação e a crítica de arte ficar restrita aos muros da academia, estão o fato de o cinema nascer junto com a própria cultura de massa, o que o permite ter um diálogo muito

mais intenso com as massas, ao mesmo tempo em que também é objeto de estudo acadêmico. Ele se dá com a música, principalmente a canção popular, lugar privilegiado de representação identitária brasileira, já que a década de 1960 é quando a música popular começou a ser levada a sério por intelectuais acadêmicos, que a encararam como algo a ser discutido e teorizado (FAVARETTO, 2000).

Ambos os campos artísticos, cinema e música, em muitos momentos, conseguem pensar a si mesmos de modo autônomo, mesmo estando inseridos na cultura de massa. As artes visuais também perfazem tal movimento a partir do neoconcretismo, com a diferença de não se adequarem à indústria cultural, ficando mais suscetíveis à censura que se impunha e, conseqüentemente, não tendo a mesma amplitude. Um dos pressupostos deste trabalho consiste em perguntar, a partir da consciência de que falo de dentro da academia, rodeado e enclausurado pelos seus muros: Como o espaço sacralizado da academia pode ser um espaço de adesão? Como utilizar os dispositivos da cultura de massa de modo descolonizante?

A feitura deste trabalho compreende o desejo de falar a “língua da academia” de modo disruptivo, ao mesmo tempo em que se promove intervenções artísticas por meio de incursões midiáticas, seja pelo rádio⁶⁶, música, redes sociais ou em ações efetivas na rua. Uma escrita que descreva vivências artísticas ao mesmo tempo em que as problematiza teoricamente. Um trabalho que quer propor aproximações a partir da proposta de *Aberiamentos*.

A confecção deste trabalho envolve, por conseguinte, uma imbricação de teoria e prática. Ao mesmo tempo em que especulo teoricamente o lugar de onde falo, também me junto a outros artistas e promovo ações efetivas, de dentro para fora dos muros da academia, aproximando territórios distintos e convocando-os a se frequentarem mutuamente. Este trabalho, diferentemente dos trabalhos acadêmicos convencionais, que nos impelem a uma espécie de solipsismo acadêmico, se faz coletivamente e em um momento histórico que impõe violentamente sua delimitação: a pandemia.

⁶⁶ Produzo e apresento um programa de rádio que vai ao ar pela Rádio UFMG Educativa chamado *Tropofonia* - que se propõe ser um programa de radio arte, baseado na proposta intitulada “poesiabiosonora” do poeta mineiro Djami Sezostre.

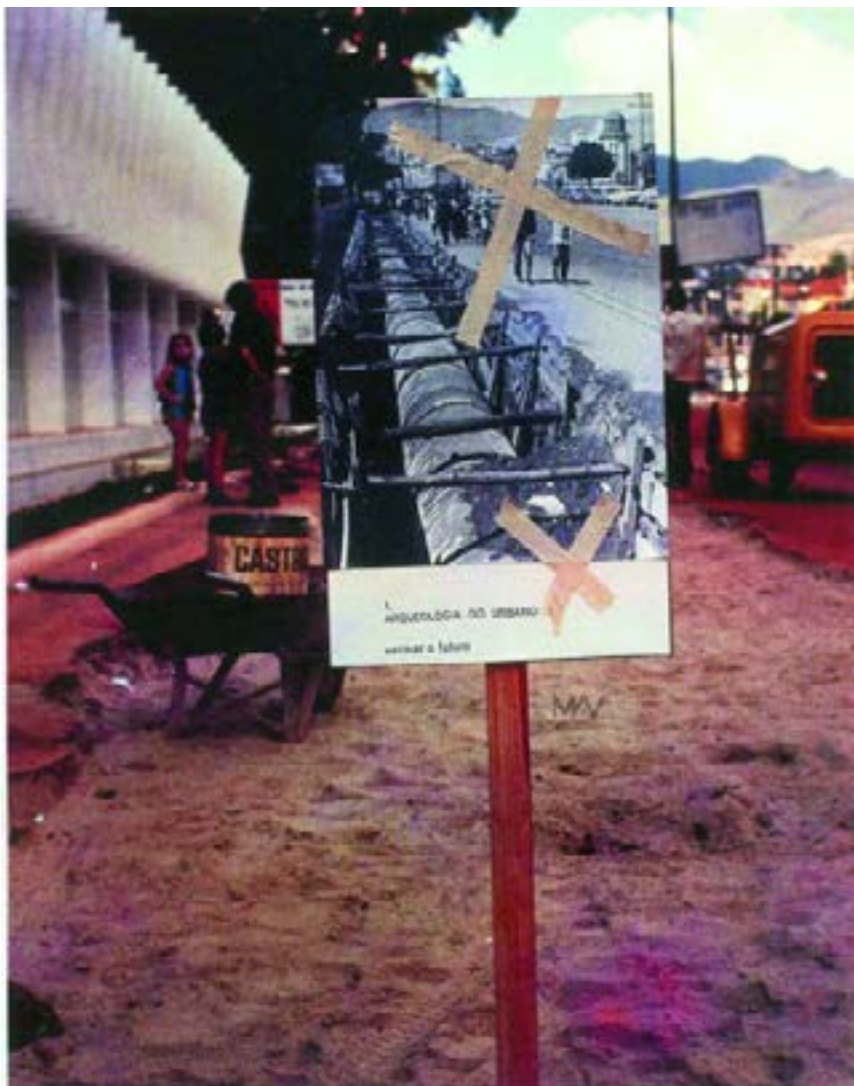
Narrarei agora as ações que foram efetivadas durante a confecção deste texto. Trata-se de uma formação de um coletivo de artistas, da produção de um festival de videoperformance, da promoção de mesas de debate, de um ebook/audiobook, de um álbum de arte sonora, de uma série de programas de rádio e de uma lembrança da arte produzida em minha cidade de Belo Horizonte. Inspirado e instigado por Frederico Morais, o intelectual que não se adequou às notas de rodapé, faço um trabalho híbrido e aberto que busca se compreender no fugaz tempo de agora.

4.5. Escavar o futuro nas ruínas do presente

No último dia, na última mesa de debates do Festival *Durante*, intitulada “Do Corpo à Terra 50 anos depois”, Maria Angélica Melendi afirmou que a imagem de futuro, hoje, diferentemente da década de 1970, estaria a ruir, minuto a minuto. O mote era a intervenção feita pelo crítico, curador e artista Frederico Morais em 1970 denominada *1. ARQUEOLOGIA DO URBANO - escavar o futuro* (Figura 20).

Frederico foi o organizador do evento intitulado *Do Corpo à Terra*, em que artistas foram estimulados por ele a ocuparem espaços urbanos, para além da galeria que estava sendo inaugurada junto ao Palácio das Artes em Belo Horizonte. Naquele momento, no qual havia um futuro a ser “escavado”, Morais propunha uma obra da qual nos resta apenas uma fotografia. Tal foto contém uma placa que ostenta outra fotografia. Trata-se de uma espécie de placa de aviso que combina imagem e palavra. A imagem é a de uma vala aberta com um imenso cano dentro dela. Tal placa, que ostenta essa imagem, está fincada sobre a terra que agora já soterrou o mesmo cano, dando continuidade à obra da calçada em frente ao Palácio das Artes que era inaugurado, mas com as obras ainda inconclusas. A inscrição na placa diz: *1. ARQUEOLOGIA DO URBANO - escavar o futuro*.

Figura 20 – MORAIS, Frederico. Da série *Quinze Lições sobre Arte e História da Arte* – apropriações: Homenagens e Equações, *Do Corpo à Terra*, Parque Municipal, Belo Horizonte, 1970.



Fonte: Arquivo de Marília Andrés

Segundo Maria Angélica Melendi, aquele futuro podia ser vislumbrado por Moraes, ele era ansiado e se desvelava diante de seus olhos. Nas intensas palavras da autora, em seu texto para o *ebook Festival Durante, Do corpo à Terra*, o futuro quando do *Do Corpo à Terra*:

não deixa de ser um desejo, intenso e tresloucado, de viver num mundo melhor porque, em 1970, o futuro existia de fato. O futuro tinha uma consistência límpida, quase cristalina. Parecia fácil se apoderar dele. Só bastaria esticar a mão como para pegar uma fruta de uma das ramas altas da árvore. Chamava-se futuro, mas o chamávamos também liberação, amanhecer, vitória. (MELENDI, 2021, p.118)

Uma das falas que mais me marcaram nesta vivência intensa de produção da décima primeira edição do *Festival Durante*, foi aquela que afirmou a inexistência de um futuro

nos dias de hoje. Melendi, ao refletir sobre os 50 anos do *Do Corpo à Terra*, me deixou impactado com tamanha sensatez que, em um primeiro momento, me pareceu pessimista, mas que revela a inevitabilidade, a urgência e o desejo de escavar um futuro a partir dos fragmentos “arqueológicos” desse passado no qual o futuro brilhava.

Retomando aquela emblemática citação de Giorgio Agamben segundo a qual “contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro.” (AGAMBEN, 2009, p. 62), em um tempo de isolamento social, no qual as telas brilham e estimulam as pupilas em noites insones, a metáfora de Agamben ganha novos significados. Aquela busca pela percepção daquilo que não brilha se revela uma tarefa mais necessária do que nunca em uma contemporaneidade que certamente nem mesmo Agamben imaginava quando escreveu seu ensaio intitulado “O que é o contemporâneo?”.

A pandemia nos ensina a valorizar o que tínhamos antes dela, ao mesmo tempo em que joga luzes nas mazelas que o nosso cotidiano de classe média sutilmente vinha silenciando. Delineia-se explicitamente a bolha social na qual estamos imersos, aquela bolha virtual parece ter se concretizado e nossa percepção do tempo fica fraturada. Não apenas para os leitores de Agamben – que utiliza a metáfora da fratura para simbolizar a noção de modernidade – mas para todos, na medida em que a ideia de ruptura com o passado passa a ser um sentimento generalizado. Fala-se em “novo normal”, o mundo pré-pandemia já nos causa melancolia e nos sentimos no meio de uma fratura que sabemos que ainda vai demorar para cicatrizar.

Tal percepção que surge concomitantemente à interrupção de vários processos, inclusive artísticos, se torna o mote compulsório. Surge um desejo de pensar possibilidades de propostas artísticas que fossem capazes de driblar o isolamento social sem transgredir as normas sanitárias, ao mesmo tempo em que denunciasses as contradições que a realidade evidenciava.

4.6. nMUnDO – na beira do mundo

Estávamos eu e a artista visual Camila Buzelin, em meados de abril de 2020 - distraidamente há exatos 50 anos do *Do Corpo à Terra* – em estado de confinamento, pensando em possibilidades de intervenções artísticas que pudessem estar nas ruas em meio à pandemia, que tivessem desdobramentos musicais e que dialogassem diretamente com as pessoas. Surge a necessidade de criar um coletivo artístico e os nomes do artista

sonoro Barulhista e da atriz Michele Barreto passam a habitar este desígnio que se realizava.

Instigados pelo sentimento de que todo e qualquer conservadorismo se torna anacrônico naquele momento periclitante da pandemia, nos imbuímos do desejo de criar intervenções que tivessem algum potencial de revelar as contradições de um conservadorismo moral, ao qual assistíamos mais um de seus constantes retornos, mas, dessa vez, um tipo de retorno preocupante, na medida em que ele vem em forma de uma determinada ideologia baseada em negacionismos e teorias conspiratórias e ainda com intenção política.

Entretanto, como simplesmente a própria realidade não permite que determinados hábitos e modos de pensar sejam conservados, nosso coletivo artístico empreendeu uma busca por determinadas dinâmicas nas situações cotidianas para, por meio delas, revelar suas incoerências em meio a governos populistas e reacionários, apoiados por suas clarques virtuais extremistas, negacionistas e conspiracionistas.

A pandemia reduz as condições de implementação daqueles debilitados projetos que se pretendiam liberais na economia e conservadores nos costumes e as vozes progressistas, que se apoiam na ciência e nos imperfeitos Estados de Direito, se delineiam como uma forma de resistência às fascistoides tentativas de testar os limites da institucionalidade. Entre 2019 e 2021, Brasil e Estados Unidos vivenciam fenômenos políticos que se assemelham e a crise política agrava a crise financeira que gera uma crise social sem precedentes na história recente. A mídia passou a se referir à extrema direita como um movimento global, enquanto a pandemia se mostra muito mais globalizante.

Foi o estado de coisas descrito acima que cingiu as primeiras propostas do coletivo nMUnDO. A intervenção inaugural consistiu em um carro de som que transmitiu uma peça sonora composta por depoimentos recolhidos por nós, de diversas pessoas em múltiplos universos, respondendo à pergunta que intitula a ação: *O que você diria para o mundo se todos pudessem te ouvir?* (Figura 21)⁶⁷.

⁶⁷ Esta Videoarte foi selecionada pelo edital do projeto Performance no Memorial do Memorial Minas Vale, em Belo Horizonte, nesta que foi a estreia do coletivo. Os depoimentos de Isabela Venturoza, Chico de Paula, Reginaldo, Efe Godoy, Sabará e Sérgio Pererê se transformaram em uma peça sonora produzida por Barulhista e ecoaram pelas ruas vazias do bairro Goiânia em Belo Horizonte. Toda a ação foi efetivada

Figura 21 – nMUnDO still do vídeo *O Que Você Diria Se Todos Pudessem Te Ouvir?*, 2020.



Fonte: Arquivo nMundo, 2020

Nada mais “moderno” do que Marx dizendo para o proletariado “do mundo inteiro” se unir, (ENGELS, MARX, 2011) já que foi a modernidade que nos proporcionou a possibilidade de “dizer algo para o mundo inteiro”. Esta primeira ação artística de nosso coletivo surge no afã de mimetizar o movimento globalizante da própria pandemia. Se a modernidade nos possibilitou narrativas que se pretendem globais, a pandemia revela nossa condição animal de modo globalizante e a ciência se vê obrigada a protagonizar a busca pela salvação.

Uma pandemia é algo, por definição globalizante, isto é, marca a história de muitas culturas ao mesmo tempo. Se aquela narrativa de uma história pretensiosamente mundial que os países do hemisfério norte impõem nos legou a concepção de modernidade como um fenômeno universal, a pandemia, efeito colateral da modernidade, se torna um marco histórico literalmente global.

Nessa primeira ação de nosso coletivo, as diversas falas recolhidas continham os mais diferentes sentimentos, esperança, cansaço, otimismo, pessimismo etc. todos em tom

virtualmente. Quem executou a filmagem é o próprio motorista do carro de som contratado por telefone e os áudios foram recolhidos via WhatsApp. Vídeo disponível em <https://youtu.be/n2NQs5xl0JQ>

reflexivo. A peça sonora, composta por Barulhista, consegue a proeza de amalgamar as diversas vozes, oriundas de universos distintos em uma espécie de narrativa fraturada, mas, ao mesmo tempo, fluida. O carro de som, normalmente utilizado pelo comércio, durante a pandemia passou a ser utilizado para alertar a população sobre procedimentos sanitários. A ideia de deslocar uma peça sonora para este dispositivo, ressignifica a experiência de ouvir um carro de som, na medida em que produz o espanto, esse sentimento tido por Platão como o despertar para a atitude filosófica.

O carro de som entra nas casas das pessoas de modo igualitário, chamando as atenções para si em uma tentativa de simular o intuito contido no título da ação. Aquelas vozes ganham a esfera pública ao mesmo tempo em que adentram as esferas privadas instigando as sensibilidades, tudo isso em conformidade com as medidas sanitárias.

Esta experiência nos revelou as diversas possibilidades de ações que, vertidas em intervenções no cotidiano, se mostrassem capazes de chegar às pessoas em estado de isolamento. Ações que são efetivadas inicialmente sem vínculos institucionais que evoquem aquilo que Arthur Danto chama de o “mundo da arte” (DANTO, 2006) para, em um segundo momento serem associadas a editais e instituições, se convertendo nesta ponte entre estes mundos distintos.

A criação de pontes, de ligações, de dispositivos artísticos que consigam trespassar as bolhas sociais, agora mais nítidas do que nunca, se torna um dos motes que embasam as ações do coletivo *nMUnDO*, que intitula tais propostas de *Abeiramentos*⁶⁸, proposições artísticas que buscam dar um nome àquilo que a perspectiva colonial não consegue nomear, em uma tentativa de superar a condição de colonizado, ao mesmo tempo em que se busca revelar os traços de colonialidade que cingem este não-lugar que a condição colonial nos impõe.

Foi logo depois que criamos o coletivo *nMUnDO*, que minha orientadora no doutorado em artes visuais na UFMG, professora Yacy-Ara Froner, me revela seu desejo de promover algo que remetesse ao *Do Corpo à Terra*, e a aproximação com o intento do *nMUnDO* se

⁶⁸ Os trabalhos de referência que levantamos inicialmente foram as Inserções em Circuitos Ideológicos do Cildo Meirelles, a sagaz arte postal de Paulo Bruscky, os *Bólides* e o *Poema-Bandeira* de Oiticica, as intervenções urbanas de Banksy e do coletivo anarquista boliviano *Mujeres Creando*, Grupo *Poro*, *Tupinambá Lambido*, dentre outros.

torna inevitável. Nosso desejo de realizar algo que envolvesse artistas e críticos da época, pesquisadores e artistas hodiernos e propostas artísticas coadunais começava a se delinear.

A ideia inicial era pensar em dispositivos que driblassem as circunstâncias pandêmicas utilizando-se dos próprios meios já estabelecidos de circulação de mensagens, encontrando no mundo, tal qual ele se mostra para nós, as possibilidades de utilização de sua própria estrutura para revelar suas incoerências. Nesse sentido, nossas propostas teriam de nascer inicialmente desvinculadas da institucionalidade, entretanto, a inicial ausência de vínculos institucionais, não significa que elas não possam ter tais vínculos. Não se trata de uma rígida recusa, na medida em que não é possível uma recusa absoluta da colonialidade, da mesma forma que uma recusa radical do capitalismo pode gerar não mais que apenas isolamento.

Assim, entendendo que toda recusa radical da colonialidade resulta, ou em seu esquecimento ou na malograda tarefa de revertê-la, surge o desejo de criar dispositivos artísticos que fossem capazes de explicitar traços de colonialidade, de promover aproximações entre perspectivas diversas e que dialogassem com a história da arte ocidental, revelando sua não-universalidade, ao mesmo tempo em que se cria uma forma de nomear aquilo que a perspectiva colonizante silencia. Propostas artísticas que tenham consciência daquilo que Silviano Santiago chama de “entre-lugar do discurso latino-americano” (SANTIAGO, 2000), na busca por sua superação no intuito de engendrar nossa própria autoestima.

Abeiramentos partem da metáfora da beira, que reúne a ideia de marginalidade associada a ideia de “abeirar”, isto é, aproximar, deslocar. Nesse sentido, buscamos por propostas artísticas que sejam capazes de revelar as contradições por meio de um diálogo entre as margens, sem o receio de trespassar o centro, pois entendemos que é necessário se apropriar do capitalismo, na medida em que ele se apropria de tudo.

Me agrada o fato de o termo “beira” soar não acadêmico, tendo em vista que a palavra “beira” remete à sabedoria popular e à coloquialidade. “Abeiramento” seria, destarte, uma forma “descolonizante” de aproximação de modos de marginalidade. Acredito que quando uma proposta artística consegue ser complexa e ao mesmo tempo acessível, profunda e simultaneamente simples, estamos diante de um poderoso dispositivo de “descolonização”, que pode ser capaz de criar pontes marginais.

Fato é que a pandemia ressignificou nosso futuro e vem nos impelindo a utilizar cada vez mais dos meios digitais. Se faz necessário que as apropriações artísticas de tais meios se engajem na disputa de poder pela formação dos sujeitos contemporâneos. Se faz necessário que o espaço acadêmico - neste momento que combina pandemia, anticientificismo e ataque às universidades - amplifique suas vozes e desça de seu pedestal, ultrapassando seus muros e chegando nas pessoas de modo a resguardar os princípios democráticos básicos, tais como estado laico, liberdade de expressão e universidade pública, gratuita e de qualidade.

Quanto mais a universidade se isola em seu apartado universo acadêmico, mais ela estará sujeita a ataques e censura. Yacy-Ara Froner, inicia seu texto para o Festival *Durante*, se questionando como

em plena democracia e em um contexto ampliado de redes de informação e comunicação, é possível que vozes retrógradas ocupem espaços de poder, não apenas no âmbito das instituições culturais, mas principalmente na esfera privada que influencia as massas a partir de um ensejo de cegueira. (FRONER, 2021, p. 44)

A academia precisa fazer frente ao espaço midiático de contestação de linchamento virtual, precisa se apropriar do universo digital para garantir sua autonomia. Se, termos como modernidade, capitalismo, colonialismo e revolução digital são as faces de uma mesma moeda, então, “abeiramento” significa também reinventar os modos por meio dos quais nos relacionamos digitalmente. Donna J. Haraway (1944), autora do o “Manifesto Ciborgue”, desde a década de 1980, nos convoca a nos apropriarmos dos meios digitais:

a criação de ligações entre as pessoas que estão tentando resistir à intensificação mundial da dominação não deve ser feita pela negação ingênua da tecnologia, mas por sua assimilação subversiva. (HARAWAY, 2009, p. 23)

Como seria um *Do Corpo à Terra* em nosso tempo, no qual a pandemia apressa a revolução digital? Como nos apropriarmos dos meios digitais com uma verve semelhante à compartilhada pelos artistas daquela época? Em que medida aquele acontecimento artístico ainda nos diz respeito?

O exercício de aproximação que nosso coletivo fez da arte produzida na década de 1970, na ocasião do *Do Corpo à Terra*, revelou uma série de adesões e entendemos que as propostas que concebemos, assim como aquelas da década de 1970, também se viram obrigadas a lidar com aquele velho paradoxo que habita o fazer artístico sul-americano: a

mesma narrativa que universaliza a história da arte euro-estadunidense a partir de sua autonomia - ao instituir que toda a arte, para ser contemporânea, precisa ser conceitual - termina por embasar a liberdade dos artistas latino-americanos em meio à repressão. Ou seja, é a noção de autonomia da arte, herdeira de toda a tradição da arte euro-estadunidense, o que endossa a liberdade artística na contemporaneidade.

Segundo o historiador Artur Freitas, em 1970 os artistas latino-americanos e, em especial os brasileiros, tinham consciência do impasse que existe entre a arte dita “universal” dos países desenvolvidos e aquilo que produzimos aqui no hemisfério sul. No texto intitulado arte de Guerrilha, ele menciona o conhecido livro “Escritos de Artista”, reunião de textos organizada por Glória Ferreira e Cecília Cotrim (2009). Freitas cita mais precisamente o texto do uruguaio Luis Camnitzer intitulado “Arte Contemporânea Colonial” no qual o “artista da colônia” tinha duas opções, ou problematizava o sistema de referências artísticas a partir da condição sul-americana subdesenvolvida e autoritária, ou partia para a luta armada. Segundo Artur Freitas: “Luis Camnitzer esboçou uma dicotomia que em último caso indicava os limites da contra-arte brasileira”. (FREITAS, 2013 p. 60.). A minha vivência junto à curadoria que trabalhou na seleção dos artistas que participaram da décima primeira edição do Festival *Durante*, demonstrou que os artistas hodiernos estão bem mais inclinados à primeira opção.

Mesmo com artistas brasileiros recusando o rótulo de artistas conceituais, há a ideia implícita de autonomia da arte, que foi construída historicamente e que acaba embasando as próprias propostas “descoloniais”. Artur Freitas, ao se referir à vanguarda brasileira na década de 1960/70, sintetiza:

(...) em contato com o conceitualismo internacional, a vanguarda brasileira vivia a contradição de ser vanguarda num contexto precário e repressivo, o que obrigava a readaptação constante - e antropofágica - dos postulados sociais da arte. Os artistas brasileiros (...) recusavam veementemente o rótulo de “artistas conceituais” ou qualquer outra forma de associação, direta ou indireta, com a arte do dito Primeiro Mundo, sobretudo a norte-americana. (FREITAS, 2013, p. 60)

Tal contradição a que Freitas se refere, não se dissipou com o tempo. Continuamos em um contexto precário e repressivo, no qual se faz necessário denunciar e explicitar suas discrepâncias. Diante disso, além de formular propostas de intervenção a partir da ideia de “abeiramento”, também buscamos identificar propostas que se aproximem desta ideia, que se posicionem nesta “beira” e que consigam essa proeza de se vincular à instituição negando-a e, ao mesmo tempo, impedindo que tal negação seja neutralizada.

Em outros termos, nem aquela arte feita para habitar as galerias – e que tem suas pretensões políticas neutralizadas pela instituição – nem o outro extremo, aquela arte que, ao efetivar sua pretensão política no mundo, se torna peça da engrenagem do próprio poder político, podendo passar a ocupar o lugar da institucionalidade. Isto é, quando reivindicamos que a arte efetive suas aspirações políticas, estamos dizendo isso da margem, ou seja, nos cingindo da verve poética da utopia. Como entendeu o poeta dadamídia mineiro Marcelo Dolabela: “Como falar poesia, depois do fim da utopia?” (DOLABELA, 2006, p.88). Se, de fato, uma proposta artística necessariamente efetivar sua pretensão política em uma sociedade como a nossa, baseada na lógica da opressão, ela pode se converter em autoritarismo, haja visto a história mundial do século XX, do anacrônico neoclassicismo que queria se distinguir da arte tida como degenerada pela propaganda nazista até o realismo socialista que fundamenta a ideologia comunista da União Soviética. Quando Francis Frascina escreve *Saindo das margens: a representação e a crítica do poder* (1998), aponta a fragilidade dos sistemas das artes que se submetem às determinações dos Estados e, do mesmo modo, daqueles que se curvam ao capitalismo.

Quando se está na beirada, se tem que ter sempre muito cuidado.

4.7. Durante, do corpo à terra

Sentimos que, mais do que proporcionar, identificar, criar e se apropriar de “abeiramentos”, era necessário incentivá-los. Nosso intuito então, se converteu em uma proposta de um *happening* virtual que, dando continuidade às proposições que realizei nas dez edições do *Durante*, Mini festival de Performance⁶⁹, aproximaríamos duas épocas emblemáticas: a ocasião do *Do Corpo à Terra*, em 1970 e a décima primeira edição do *Durante*, agora promovida pelo *nMUnDO*, em 2021.

Fizemos então uma convocatória para artistas de todo o Brasil com as seguintes provocações: Como eu me relaciono com meu próprio corpo? Quais as implicações políticas desta relação? Em que medida o *Do corpo à Terra* antecipa um olhar

⁶⁹ Foi durante as manifestações de 2016 que eu, Camila Buzelin, Luan Nobat, Luli, Thiago Tereza, Marcus Turíbio, dentre outros artistas, criamos o *Durante*, Mini Festival de performance, no qual várias performances eram apresentadas ao mesmo tempo durante um dia, com a participação de artistas e estudantes com o objetivo de aproximar o público em geral, não especializado em arte contemporânea da produção e discussão artísticas. Foram 10 edições com mais de 40 artistas, entre 2016 e 2019, interrompidas pela pandemia em 2020.

“descolonial”? Foram convocados artistas de todo o país para que juntassem seus corpos à terra e a nós nesse *Durante*, que evocou a memória artística de nossa cidade de Belo Horizonte e lançou este desafio que a pandemia nos trouxe: tentar transpor a tactibilidade do corpo para o dispositivo eletrônico por meio disso que chamamos de arte.

Me parece que finalmente aquela verve “proto-descolonial” dos artistas que frequentaram o *Do corpo à Terra* em 1970 está agora, timidamente, chegando na academia por meio da arte. A curadoria⁷⁰ do *Durante*, selecionou, dentre 170 propostas de todo o país, doze que representam um panorama de produção de performance em artes visuais em meio à pandemia. Tal recorte, que também conta com uma extensa lista de menções honrosas, exhibe-se exuberantemente descolonial, o que corrobora nosso intuito de aproximação destes dois momentos históricos.

O momento crítico que estamos vivendo nos faz questionar a capacidade das propostas artísticas de gerarem ações políticas efetivas no mundo. Em que medida a arte é capaz de ações em um mundo que as neutraliza por meio do sorvedouro capitalista que a tudo transforma em mercadoria? Como promover ações artísticas que se valham de dispositivos que sejam capazes de utilizar a colonialidade corroborada pelo capitalismo a seu favor? Seria possível a existência de um tipo de proposta artística que incorpore o sistema ao mesmo tempo em que é incorporada por ele? Ou que se utilize da própria estrutura do sistema para se legitimar?

Tais questões permeiam o universo que motivou as ações que compõem os *Abeiramentos* tencionados por mim junto ao coletivo *nMUnDO*, ao propor a décima primeira edição do *Durante*: um festival de performance promovido por artistas, curadores e pesquisadores, que aproxima público em geral da arte e da academia por meio da ligação entre duas épocas, estimulando a busca por uma forma autêntica e “descolonizante” de produção imagética virtual: a imagem que, ao se deslocar da margem, interliga várias margens.

Efetivamente, imbuído do desejo de expandir o território acadêmico cada vez mais premido, realizei uma série radiofônica no programa que produzo e apresento na Rádio UFMG Educativa intitulada *Tropofonia Do Corpo à Terra*, que contém entrevistas e experimentações realizadas com os artistas Frederico Moraes, Manfredo Souzanetto, George Helt, Paulo Nazareth, Shima, Marta Neves, coletivo *nMUnDO*, os pesquisadores

⁷⁰ Formada por Paulo Nazareth, Shima, Camila Buzelin e Yacy-Ara Froner.

Celso Favaretto e Yacy-Ara Froner, além de artistas selecionados pela curadoria do festival *Durante*,

Despir-se de terno e gravata no sol dos tristes trópicos significa apropriar-se desta menção feita por Claude Levis Strauss - o antropólogo francês que viu tristeza em nós - e questionar a petulância desta percepção, por isso a interrogação entre parênteses depois da palavra “tristes” no título deste capítulo. Tal qual o artista Flavio de Carvalho, que, em um de seus experimentos, despiu-se de terno e gravata para desfilarem com uma vestimenta mais adequada aos trópicos, é necessário ir contra a corrente como ele mesmo fez, em outro experimento, ao caminhar na direção contrária à uma procissão (Figura 22).

Figura 22 - Imagem da *Experiência nº 3* de Flávio de Carvalho, 1956 - Arquivo Bienal SP



Fonte: <http://www.bienal.org.br/post/368>

Ademais, para se despir de terno e gravata no sol dos tristes trópicos é preciso que a academia saia do seu santuário de solenidade e entenda que hoje, mais do que nunca, as vozes que geram impacto e impulsionam transformações estão na grande mídia. É necessário profanar a academia e aquilo que chamamos de arte, ou seja, no sentido utilizado por Agamben, é preciso devolver ao uso comum aquilo que foi retirado por meio

sacralização e a feitura deste trabalho consiste neste exercício de identificar, estimular, se apropriar e produzir *Abeiramentos*.

CAPÍTULO 5 – CORPOS MARGINAIS CONTEMPORÂNEOS: TRANSGRESSÃO, VIDEOPERFORMANCE E “ABEIRAMENTO” NO FESTIVAL *DURANTE, DO CORPO À TERRA*

“O menino foi andando na beira do rio
e achou uma voz sem boca.”

Manoel de Barros (1994)

5.1. Videoperformance

Um festival que sempre aconteceu de modo presencial, abruptamente se vê obrigado a acontecer virtualmente e, em sua décima primeira edição, o *Durante*, passa de um mini festival de performance para um grande festival de videoperformance. Shima, artista visual que integrou a curadoria, foi o primeiro a levantar a questão da diferença entre “vídeo de performance” e “videoperformance”. Concordamos que o primeiro seria uma ação filmada, normalmente em plano sequência, onde o foco seria a própria ação e a câmera seria apenas um meio de registrar aquilo que é o cerne da proposta – por conseguinte, “videoperformance” seria um trabalho que se apropriaria de modo mais incisivo dos recursos audiovisuais, tais como edição, efeitos etc.

Entretanto, os vídeos selecionados pela curadoria revelaram as limitações de tal dicotomia. Há trabalhos nos quais os recursos de edição não retiram a unicidade do momento e outros trabalhos que deslocam os recursos digitais para significações que vão muito além do próprio efeito visual, mantendo o corpo presente naquele instante único.

Essa diferença no modo como os recursos tecnológicos (câmera, edição etc.) são utilizados em registros de performances – que documentam aquele aqui-agora - e em videoperformances - que se apropriam do próprio dispositivo tecnológico de modo ativo, o trazendo para o trabalho de modo que a imagem final explicita tal apropriação – perdeu a nitidez. A experiência com a convocatória que nos colocou em contato com 170 propostas de videoperformance do Brasil inteiro, nos mostrou trabalhos que, cada uma a

seu modo, conseguem contornar os limites entre “videoperformance” e “vídeo de performance”, ressignificando este suporte a partir de suas realidades.

O cinema é uma arte que nasce junto com a própria revolução industrial, lidando diretamente com as massas e, por isso mesmo, herda toda aquela noção taylorista de produção, definindo funções e fragmentando o processo. Entretanto, ao mesmo tempo em que se padronizavam as mercadorias e as técnicas cinematográficas, o cinema sempre teve seu lado experimental, ousado e inventivo.

Desde 1966, quando a Sony colocou no mercado um barato sistema de vídeo portátil de meia polegada, um número crescente de indivíduos, em sua maior parte artistas, produziu um corpo de obras em vídeo que indica o amplo potencial que a mídia possui como comunicador de fatos estéticos quase ideal. (SHARP, 2013. p. 02)

Na década de 1960, com o início da “popularização” de câmeras portáteis no mundo “desenvolvido” o acesso a esses dispositivos começa a aumentar e artistas europeus e estadunidenses fazem seus primeiros experimentos a partir das artes visuais. Na medida em que a colonialidade se impõe também por meio da tecnologia e sua infraestrutura, não temos como desvencilhar nossos dispositivos eletrônicos de sua história, que se confunde com o capitalismo, desdobramento histórico do próprio processo de colonização.

É nesse contexto que os artistas contemporâneos lidam com aquela verve que originou o “entre” a arte e a vida na década de 1960: “perlaborando” (FAVARETTO, 2021) os modos de apropriação e os reinventando a partir do contexto digital, no qual já existe uma permeabilidade entre arte e política forjada pelo caráter domesticador do algoritmo. A questão que se coloca agora é: como tencionar o ambiente? E como torna-lo tenso? E ainda, no caso do *Durante*,: Como as artes podem, nessas novas condições limitadas pela pandemia - mas, ao mesmo tempo, que possibilitam novas possibilidades virtuais - produzir novos “re-tensionamentos” e “re-tencionamentos” da relação entre arte e política?

A performance é um território artístico intangível, na medida em que dispensa todos os suportes tradicionais, aqueles nos quais o que entendemos por “arte” pode ser delimitado, tais como o palco, a moldura ou mesmo o museu. A vivência corporificada naquele aqui- agora é elevada à categoria de arte por meio do gesto intencional do artista, essa vivência que é a própria vida, mas que forja um grau de discernibilidade em relação à essa vida, em uma busca por uma habilidade específica, que consiste em deslocar as coisas de um lugar

para o outro de um modo diferente do convencional. Essa habilidade específica não encontra correspondência na vida e, por isso mesmo, se auto intitula arte.

Entretanto, em um contexto digital a arte se vê impelida a se adequar ao suporte digital. A tela passa a ser a nova “moldura” e toda a liberdade que a arte conquistou, ao se apropriar da própria vida a partir da década de 1960, se vê obrigada a se adequar ao dispositivo eletrônico, isto é, à tela. A videoperformance, ao lidar com esse dilema, reinventa os modos de apropriação e, como coloca Celso Favaretto, “perlabora”, no sentido psicanalítico, os modos de apropriação da modernidade:

Este largo traçado da atitude contemporânea, com todas as suas singularizações, quer evidenciar que os trabalhos dos artistas são sintomáticos. Sendo, de um modo ou de outro, efeitos do deslocamento produzido desde uma série operações modernas, com destaque para as duchampianas, atuando a partir do conhecimento das regras de funcionamento das instituições artísticas, tomadas como instância de diálogos e jogos, os trabalhos mais interessantes são aqueles que, como diz Ronaldo Brito, tensionam os limites do trabalho moderno; seus pressupostos, suas questões e seus procedimentos. Manifestam, diz ele, “o desejo de atravessar a arte moderna ou, simplesmente, utilizá-la. Isto é, parodiá-la cética ou furiosamente, ou então consumi-la” (BRITO APUD FAVARETTO). Esta travessia pode ser entendida como um trabalho semelhante ao da anamnese psicanalítica, “como uma perlaboração (Durcharbeitung) efetuada pela modernidade sobre seu próprio sentido” (LYOTARD APUD FAVARETTO). Enfatizando a seu caráter reflexivo, estes trabalhos desidealiza as proposições modernas indiciadas, compondo um campo de ressonâncias que as elucida, liberando assim os seus implícitos. (FAVARETTO, 2021, p. 129)

Ao mesmo tempo, há um modo de existência imposto que tende a silenciar tudo aquilo que não se encaixa em sua estrutura. Na vida cotidiana há um aparente silêncio e, por meio da arte, pode-se ouvir melhor os gritos marginais que rompem essa imperativa mudez. Nesse “entre” explicitam-se os limites da colonialidade e o limiar de modos de existência que resistem ao caráter impositivo que todo processo de colonização implica. É nesse vão que se dão as fricções que nos permitem delimitar a colonialidade. É nesse “entre” que os videoperformances do *Durante*, aconteceram.

Assistindo às videoperformances do *Durante*, percebe-se que, independentemente do modo por meio do qual o dispositivo é tecnicamente utilizado, há algo que distingue a arte da vida. Como eu já disse, a videoperformance se vê obrigada a lidar com balizas parecidas com aquelas limitações que os suportes tradicionais apresentavam, tais como os limites

da moldura ou a coxia de um teatro. O “enquadramento”, termo técnico do audiovisual que também significa normatização, explicita sua pecha modernizante. Se modernidade, positivismo, capitalismo e colonização são processos imbricados, de certa forma o artista da videoperformance se vê impelido a lidar com esse suporte tendo de se “enquadrar”.

São as habilidades específicas de lidar com os dispositivos audiovisuais e sua eficácia em produzir imagens que sejam capazes de forjar esse “vão” entre arte e vida que definem a videoperformance na atualidade, muito mais do que um padrão técnico de utilização do dispositivo.

Em 2013, o ativista e curador independente estadunidense Willoughby Sharp⁷² definia videoperformance ao mesmo tempo em que exaltava sua tenuidade:

Se uma videoperformance se define como obra de performance ao vivo em que um sistema de vídeo é tão integral à performance em si e inseparável dela – da maneira como é vista pelo público – que a obra não pode ser concebida sem os elementos em vídeo, então poucos artistas de fato executaram videoperformances. (SHARP, 2013. p. 10)

Essa dificuldade em classificar a videoperformance - e a afirmação de Sharp, segundo a qual poucos artistas de fato executaram videoperformance - a partir da pandemia, deixou de existir, ou, no mínimo, foi refutada pela décima primeira edição do festival *Durante*.

Atualmente, os modos de apropriação, por meio da videoperformance, conseguem, não só se apropriar do conceito, de uma estética, de uma poética, ou de uma forma de fazer, como também se apropriam dos meios, das ferramentas, da infraestrutura, da parte material, da própria tecnologia, da própria mercadorização e do próprio universo pop, se confundindo com ele e, ao mesmo tempo, revelando suas contradições: por exemplo, uma videoperformance que se apropria do padrão TIK TOK⁷³ para resistir à uma padronização mais ampla, aquela imposta pelo patriarcado colonial.

⁷² Sharp aproxima a videoperformance do conceito de intermídia cunhado por Dick Higgins (1938 – 1998), do grupo Fluxus, por meio do qual corpo e câmera têm a mesma relevância.

⁷³ TikTok, também conhecido como Douyin na China, é um aplicativo de mídia para criar e compartilhar vídeos curtos. Fonte: Wikipédia.

Se, na década de 1960, a grande mídia impunha - de modo vertical e sem interação - as pautas e conteúdos por meio do rádio e televisão, agora temos uma suposta horizontalização que se justificaria no caráter dialógico e interativo das mídias a partir da virada digital. Entretanto, aquela ilusão dos quinze minutos de fama que todos teriam, que é vendida desde a época de Wharol, se mostra, na verdade, um funil que separa influenciadores de “pessoas comuns” desejosas de *likes* e fama e que tendem a mimetizar conteúdos “viralizáveis”.

Aquela estrutura que separava “*mainstream*” e marginalidade - que cindiu universo *pop* e uma arte que se propunha alternativa - ainda se mantém, mas de uma forma fragmentada. Muda-se o modo por meio do qual tal estrutura é concebida. Se a ausência de relatos universalizantes acomete a contemporaneidade, como nos disse Canclini, em um contexto de mercado digital, há também uma pulverização, por meio da qual esse novo “*maisntream*” é concebido. Ele tem vários conteúdos vindos de vários lugares, dos menos prováveis, inclusive.

No mercado musical, por exemplo, os artistas atualmente são impelidos a tentar superar sua condição marginal se adequando à uma concepção do que seria a música *pop* na atualidade e ainda precisam, constantemente, perseguir tal ideia que muda vertiginosamente. Se, na década de 1960, os artistas se incomodavam em ter de seguir uma tendência comercial⁷⁴, agora os artistas que são “independentes”, procuram uma estética “comercial” propositalmente e com o objetivo de se adequarem ao mercado virtual de *likes* etc.

A videoperformance mais “contemporânea”, mais eficaz e mais “abeiral” é aquela que consegue se apropriar da tecnologia e, ao mesmo tempo, não adere por completo à sua lógica, a friccionando, aliando-se a ela até certo ponto, por meio de habilidades específicas que agem como uma espécie de “drible”, conseguindo nessa adesão, resistir e mostrar suas contradições, revelando suas discrepâncias.

A partir desse “pluralismo” forjado pela revolução digital, a videoperformance se engaja para disputar um território imagético em um ambiente pulverizado - que freneticamente recebe imagens por todos os lados - forjando um outro tipo de “pluralismo”, diferente, tanto daquele citado por Danto - que é tido como desdobramento da história da arte euro-

⁷⁴ Na música tal questão fica clara na figura da “gravadora” como padronizadora dos artistas.

estadunidense - quanto daquele “pluralismo” que a revolução digital supostamente nos “concedeu” em um movimento de horizontalização midiática.

A videoperformance, ao explicitar as discrepâncias dessas duas concepções de pluralismo, se engaja na disputa por um sujeito repleto de especificidades que não se enquadram em tais concepções, inventando possibilidades de outras margens, de outras beiras, ao mesmo tempo em que se apropria dos meios digitais, que são o próprio dispositivo do capitalismo colonizante. Nesse sentido, acredito que as questões centrais que se colocam atualmente para a videoperformance são: Como evitar que a marginalidade seja consumida? O que é o corpo da videoperformance? Como “driblar” a colonialidade? Onde está esse lugar que consegue não ser consumido em uma sociedade que assiste à mercadorização de praticamente tudo?

A performance sempre buscou estar em um “outro lugar” que não é o das instituições nem é a vida ela mesma. Atualmente, na ausência das tradicionais “representações”, temos um mundo onde tudo nos é constantemente “apresentado”. A revolução digital transformou nossas vidas em um constante *reality show*. O artista é aquilo que ele se mostra e não se trata de uma “representação”, mas de uma “apresentação”, ela está acontecendo e significa. Atualmente a performance não está acoplada, está deslocada.

Os *stories* são pequenos *reality shows*, a vida de uma pessoa acontecendo na tela se torna conteúdo, um novo tipo de representação que é ao mesmo tempo apresentação, não aquela representação tradicional, mas sim uma espécie de deslocamento daquilo que se reivindicou na década de 1960, na medida em que tais discussões não se esgotaram e ainda direcionam os modos como pensamos e fazemos arte.

Esse deslocamento da representação para a apresentação recoloca a questão política, ou seja, é justamente esse deslocamento que permite que a arte novamente tenha um aspecto político, escapando à mercadorização e, ao mesmo tempo, escapando da instituição e da colonialidade. Essa apresentação coincide com o modo por meio do qual nos mostramos nas redes sociais e a videoperformance se vê impelida pela pandemia a lidar com essas questões em um festival exclusivamente virtual.

Faremos agora uma deambulação pelas doze videoperformances de artistas de todo o Brasil que responderam à nossa convocatória e foram selecionados pela curadoria da décima primeira edição do festival de performance *Durante*, intitulada *Durante, Do Corpo à Terra*, realizada pelo Coletivo *nMUnDO* em parceria com a pesquisadora Yacy-Ara

Froner. O mote do *Do corpo à Terra* suscitou nos 170 artistas inscritos de todo o país um desejo de corporificação que, como já assinalei, foi impelido a se realizar ciberneticamente. A tela passou a ser o suporte intransponível desta edição que, devido à pandemia, realizou-se de modo *on line*.

O corpo enclausurado a partir do isolamento, o corpo negro, o corpo trans, o corpo feminino, o corpo indígena, o corpo fora dos padrões estéticos impostos, o corpo transfigurado, o corpo imagem na tela, o corpo sinônimo de vida, o corpo sinônimo de existência e de resistência. O *Durante*, revelou corpos performáticos em meio à maior pandemia do século. De dentro da fratura de um século cindido, emergem corpos audazes que se entregaram às ações em gestos de deboche, de coragem, de enfrentamento, de solidão, de reflexão e, antes de tudo, de exposição.

Corpos “outros” que se afirmam a partir de seus lugares, os ressignificando e os legitimando. Tal credenciamento estético que estes artistas concedem a si mesmos, por meio da imagem de seus próprios corpos em gestos repletos de atitude e convicção, apontam para um desejo de superação daquele “complexo de inferioridade” que reproduzimos passivamente, daquele “não-lugar”, que é impelido aos colonizados, ou ainda daquele “entre-lugar” ao qual Silviano Santiago se refere. Há verdades naquelas propostas selecionadas que transcendem a colonialidade e remontam a visões de mundo marginalizadas, que trazem suas ancestralidades em gestos de resistência ao silenciamento e apagamento que a colonialidade “naturalmente” exerce.

Corpos que, muitas vezes, são dissociados da ideia de modernidade e até mesmo da ideia de civilização. São tratados como “selvagens”, excêntricos, desviantes, associados à bestialidade e ao pecado. São corpos que não têm “bons modos”, que não se adequam e deles deve-se sempre manter certa distância. Isto é, tais corpos devem ser marginalizados, deslocados para as margens, para as beiras. Estes corpos são os nossos próprios corpos.

Tal leitura eurocêntrica que dissocia nossos corpos da ideia de humanidade nos legou também aquela visão primitivista do negro e/ou do indígena, como se estes fossem um pouco mais “selvagens” do que os europeus. No entanto, foi justamente a partir de tal leitura primitivista que concebemos a noção de antropofagia, este sagaz conceito filosófico que ressignifica uma suposta inferioridade, na própria condição de existência.

Walter Benjamin - que no meu imaginário se aproxima de Oswald de Andrade⁷⁵ pelo contínuo fascínio que ambos exercem em mim por suas perspectivas políticas e culturais - em uma conhecida assertiva, associa o que ele entende por uma verdadeira crítica a um canibalismo amoroso: “A polêmica genuína põe um livro diante de si tão amorosamente quanto um canibal prepara para si um bebê” (BENJAMIN, 1993, p. 33). Não há como não pensar em antropofagia e a imagem de um corpo devorado amorosamente como metáfora de fruição artística me parece condizente com o que presenciamos nas performances “abeirais” da décima primeira edição do *Durante*.

Gosto dessa citação de Benjamin, mesmo ela evocando certo primitivismo ao sugerir que há algo no gesto tido como “selvagem” que se assemelha ao gesto culturalmente sofisticado da crítica. Algo que, no contexto hodierno, seria anterior ao movimento que separou o mundo da arte contemporânea do público geral. É aqui que o *Durante*, acontece. Na possibilidade de promover interligações por meio de itinerários que precisam ser inventados sem dependerem de um credenciamento da história da arte ocidental, mas inevitavelmente a devorando e a ressignificando.

Na necessidade de trazer a performance para a vida, de modo que as pessoas possam fruir uma vivência desobrigadas de interpretar a partir de esquemas predefinidos⁷⁶ - estes que são, na verdade, a narrativa que se impõe por meio de sua colonialidade - temos, nesta décima primeira edição do *Durante*, tanto trabalhos que dialogam amplamente com a narrativa hegemônica, quanto diálogos com universos inicialmente não-artísticos. Aproximações e distanciamentos que se dão a partir de um desejo de afirmação que devora os traços colonizantes desta narrativa, a ressignificando.

⁷⁵ Ambos, cada um a seu modo, tinham visões de mundo libertárias e revolucionárias que os fizeram ter vários desencontros com uma militância de esquerda que veio a os adotar somente na década de 1960. Talvez pelo modo violento por meio do qual cada um deles deslocava as coisas dos locais nos quais esperaríamos encontrá-las, o que fez com que ambos permanecessem à margem, como *outsiders* e em certo ostracismo. Me parece que tal aceitação tem a ver com uma acomodação de seus métodos radicais por parte da academia. Tal radicalidade se reflete em seus estilos de escrita, em suas formas de pensar e nos conceitos adotados, que se adequam de modo muito eficaz à década de 1960 e, mais do que nunca, ao nosso próprio tempo.

⁷⁶ Menção à “capa protetora de Flusser” citada neste trabalho, quando enfatizo a minha busca por propostas que permitam um modo dinâmico de fruição artística, capaz de abarcar tanto aqueles que estão imbuídos da perspectiva do “mundo da arte” quanto aqueles que interpretam a partir de pontos de vista que estão à margem do “mundo da arte”, ou seja nas beiras.

Entendendo “narrativa hegemônica” como aquela que corrobora a arte que se afirmou nos grandes circuitos comerciais, temos trabalhos nos quais há, por exemplo, uma menção à conhecida artista cubana Ana Mendieta (1948-1985), feita por Luna Recaldes que se prende a uma tela de pintura, ou uma referência direta à Oscar Niemayer (1907 – 2012), feita por Clara de Clara, por meio de imagens do Sambódromo vazio e sua exuberante arquitetura que se alinha ao corpo da artista em ângulos precisos de uma câmera em drone. Temos também o Mamutte, que traz imagens sugerindo signos artísticos de modo mais direto, tal qual a plateia que o circunda para assistir sua ação⁷⁷.

Mas a maioria das videoperformances se desvincula de signos e ou de suportes tradicionalmente artísticos: Lívio, Pedrosa Camilo, Dona Conceição e Luna Recaldes estão na rua. Aline Luppi está no banheiro, Nanaue está em um campo de minério, Ciber_org e Daniel Bretas estão diante do computador e Roberta Rox está na casa de seus pais. Ações em lugares que simbolicamente não remetem à noção hegemônica e tradicional de “arte” e se dão partir de formas específicas de interligar signos audiovisuais e elementos cotidianos.

Assim os corpos se digitalizaram e nos chegaram em plena pandemia. Em telas lisas nas quais deslizam digitais, tato sem atrito e de parca afecção, mas que conseguiram provocar emoções e sensações em corpos separados por telas. Corpos que já enfrentam violências de toda ordem por estarem à margem, por não se deixarem docilizar, por resistirem.

A tarefa à qual nos propusemos a partir da proposta dos *Abeiramentos* e do *Durante*, foi retomar a verve da manifestação *Do Corpo à Terra*, de modo a ressignificar nossas existências por meio da performance. Descolonizar implica aquele exercício antropológico por meio do qual nos espantamos com o que nos é familiar e nos familiarizamos com aquilo que para nós é considerado excêntrico. A arte colabora com essa tarefa e a busca por outras formas de conceber a arte enquanto categoria, se tornou um mote recorrente nos *Abeiramentos*.

As videoperformances selecionadas pelo *Durante*, que são o *corpus* deste estudo, estão, de alguma forma, nesse “entre” as mencionadas concepções de pluralismo, entre a

⁷⁷ A convocatória do *Durante*, permitiu que trabalhos de anos anteriores fossem aceitos, contato que dialogassem de algum modo com o *Do Corpo à Terra*. É o caso do trabalho do Mamute, que foi feito em um momento anterior à pandemia

colonialidade e suas “beiras”, entre a arte e a vida. Todas elas, de algum modo, deslocam e aproximam lugares separados pela colonialidade e, de algum modo, devolvem ao uso comum aquilo que foi sacralizado.

5.2. O que é ter um rosto?

A colonialidade tem uma tendência a desvalorizar o corpo. Ressalto que a narrativa colonizante é, antes de tudo, algo abstrato. Quando nos aproximamos de nossa corporeidade, tendemos também a nos afastar da lógica colonial e sua postura tradicionalmente contemplativa para com o mundo, na qual valoriza-se o corpo “representado” em detrimento da vivência corporal. Como já disse, atualmente estamos em um momento no qual não existe mais a “representação” tal qual a própria tradição nos legou, nos vemos em um contexto no qual o corpo não mais “representa”, mas sim se “apresenta” e, por meio da videoperformance tal “apresentação” se dá por meio de novas descobertas do corpo.

No entanto, no público em geral, prevalece aquela concepção de mundo segundo a qual o sentimento interior é mais “nobre” que uma sensação de vivência corporal. Tal constatação se revela no modo tradicional de conceber a arte como algo espiritual, um sentimento que se expressa na materialidade da forma. Aquele velho modo dualista de entender o humano, no qual alma e corpo aparecem como duas instâncias separadas por uma relação hierárquica, na qual o corpo sempre é inferior. Permeando o senso comum, tal concepção idealista e romântica de arte entende que o sentimento seria o conteúdo e a materialidade seria a forma, o suporte. O corpo, ao mesmo tempo em que remete ao profano, por sua condição efêmera e bestial, também foi sacralizado pela cultura judaico-cristã, que o compreende como imagem e semelhança de seu deus. Profanar o corpo se torna um gesto artístico necessário.

Entretanto, quando a própria vivência é convertida em acontecimento artístico, de tal modo que o conceito – única forma de discernir arte e vida - se torna mais importante que o suporte, ou mais importante que o objeto, há paradoxalmente uma descorporificação, na medida em que o acontecimento artístico, ou melhor, o elemento artístico do acontecimento, depende de uma operação de abstração mental. Ao mesmo tempo, há outra descorporificação impelida pela revolução digital, que induz a experiência artística a se adequar ao dispositivo digital, herdeiro direto da lógica colonizante que supervaloriza a contemplação.

Em nossa cultura, o pensamento é associado à mente, à alma, ou ao espírito, e, a experiência empírica e a vivência propriamente dita são associadas ao corpo, que reproduz o velho dualismo psicofísico ocidental. Isto é, o corpo, material, fica restrito à sua imanência e é tido como inferior à alma, compreendida como algo transcendental, corroborando, inclusive, a ideia de “gênio artístico”. Desmistificar estas noções é uma das tarefas às quais os *Abeiramentos* se propõem quando evoco a ideia agambeniana de “profanação”.

Na prática, o fato de a categoria “arte” depender de um universo conceitual para se discernir das próprias coisas e eventos do mundo, distancia o público geral, que não acessa o conceito e acaba se valendo do senso comum, que reproduz de modo pulverizado as categorias tradicionais da arte, que fica associada à virtuosidade técnica, à noção de dom, de gênio artístico ou de arte como expressão de um sentimento “sagrado”. Propostas que contêm aberturas abundantes, que permitem aproximações diversas e ainda conseguem ter seu valor artístico reconhecido pelo público geral, independentemente do conceito, são as que buscamos quando propomos a ideia de “abeiramento”.

Não que o conceito seja algo a ser evitado ou desconsiderado, pelo contrário, ele vai existir e pode ser poderoso, mas o conceito coabita, ao lado de outros elementos que permitem outros modos de diálogo e vários tipos de aproximações, todas elas possíveis e válidas. Tal abertura generosamente devolve a oportunidade de experimentar a arte para aqueles que estão à margem do “mundo da arte”. São estes contra dispositivos que devolvem ao uso comum aquilo que foi sacralizado, seja pelo fetiche da mercadoria, pela tradição religiosa ou pela alienação imposta pela sociedade. “Abeirar” é profanar.

Há um remetimento a tal gesto de profanação no trabalho intitulado *Mendieta Morta* de Luna Recaldes (Figura 24, uma dos doze artistas selecionados pelo *Durante*). O gesto de andar pela rua com uma pintura amarrada a seu corpo em meio a arame farpado, perfaz um movimento de retirada da pintura de seu lugar contemplativo, elitista, institucionalizado e limpo, para o sujo espaço público. Pensando a partir da ideia de “profanação” de Giorgio Agamben (2007), o gesto de Recaldes simboliza a devolução ao uso comum daquele objeto sacralizado pelo “mundo da arte” no qual a pintura é considerada a arte mais nobre.

Figura 23 – MENDIETA, Ana. *Silhuetas*, 1973.



Fonte: – Revista Usina - <https://revistausina.com/artes-visuais/ana-mendieta-siluetas/>

O gesto independe da menção à artista cubana Ana Mendieta. Recaldes, ao carregar aquela violenta pintura, parece penar durante seu gesto, remetendo à ideia de sacrifício tão presente na nossa cultura judaico-cristã. Os braços semiabertos, o arame farpado também sugerindo sacrifício, o ato de caminhar como que em uma *via-crúcis*, sugerem o que Cristo tinha de marginalidade. Em *Mendieta Morta* (Figura 24) vemos uma mulher protagonizando e, ao mesmo tempo, dessacralizando a via sacra com seu próprio corpo.

Quando o título do trabalho vem à tona, mais uma gama imensa de possibilidades interpretativas também emerge. Conhecida pela sensível relação que sua arte e seu corpo têm para com a terra, Ana Mendieta (1948 – 1985) foi uma performer, escultora, pintora e videoartista que ficou conhecida pelas marcas de sua silhueta que ela deixava na paisagem (

Figura 23). A artista cubana teve uma morte controversa, ao cair sobre o teto de uma loja após uma briga com seu marido.

Em entrevista para o Instagram do festival *Durante*, Recaldes afirma que se sentiu muito tocada pela história de vida de Ana Mendieta, que sempre entregou seu corpo para sua arte e que sua queda sobre um telhado (feminicídio ou acidente), seria uma trágica última marca deixada pela artista. Segundo Recaldes, deitar-se sobre a tela também seria uma forma de deixar sua própria silhueta. Na sinopse enviada para a produção do *Durante*, encontramos os dizeres:

Performance, deriva, passeio-procissão. Vou no caminhar de uma mulher como qualquer outra, tentando entender se minha aura é vermelha ou se minha cabeça está sempre no alvo do tiro. Deixando a silhueta deste corpo sobre as ruas da cidade, também quis acenar para a artista Ana Mendieta, referência grandiosa da performance e das silhuetas que foi assassinada pelo próprio marido. (RECALDES, 2020)

Figura 24 – RECALDES, Luna. *Mendieta Morta*, 2019 *frame



Fonte: Arquivo Festival *Durante*; , 2021

Em sua apresentação⁷⁸ na mesa de abertura do festival da décima primeira edição do *Durante*, Yacy-Ara Froner associa o trabalho de Recaldes (Figura 24) aos *Sinalizadores* (Figura 25) que Décio Noviello utilizou em 1970, quando do *Do Corpo à Terra*. Ao fazer tal aproximação, Yacy destaca uma outra característica deste trabalho: a inserção de cores na rua cinzenta.

Figura 25 – NOVIELLO, Décio. *Happening com fumaça colorida*, 1970.



Fonte: Arquivo de Marília Andrés

Naquela ocasião, Décio Noviello, um ex-militar, professor de geometria, matemática e topografia que se apaixonou pelas artes plásticas, valeu-se de experiências sensoriais com granadas de sinalização militar. Do mesmo modo que Recaldes dessacraliza o suporte

⁷⁸ Mencionarei tais aproximações feitas por Yacy-Ara Froner, entre os artistas selecionados pela curadoria do festival e os artistas da década de 1970 - que participaram do *Do Corpo à Terra* - no decorrer deste capítulo. Tais aproximações aparecem na mesa de abertura da décima primeira edição do festival *Durante*. Tal mesa foi composta por: Francesco Napoli, Yacy-Ara Froner e Marília Andrés Ribeiro, com mediação de Michelle Barreto. Disponível em: <https://youtu.be/uKmzDRfkdv0>

mais tradicional da arte ocidental por meio de seu próprio corpo, Noviello subverte o uso corrente daqueles artefatos militares em plena ditadura. Marília Andrés Ribeiro entrevistou Décio Noviello em 1994. Nesta entrevista, Noviello afirma para Marília que considera sua participação no *Do Corpo à Terra* um marco na consolidação das neovanguardas em Minas:

Na manifestação *Do Corpo à Terra*, eu trabalhei com fumaças coloridas. Fiz um happening de apropriação de toda a exposição, envolvi o Palácio das Artes com fumaça colorida, o que depois repeti no Parque Municipal. Na época, eu era tenente-coronel do Exército e aprendi como trabalhar com fumaça colorida. Essa manifestação foi uma marca profunda nas artes em Belo Horizonte. Houve uma maior aceitação da arte de vanguarda na cidade. Antes, tínhamos que fazer concessões, mas a partir daquele momento a crítica e os colecionadores passaram a olhar a vanguarda com bons olhos. (NOVIELLO apud ANDRÉS, 1997, p.238.)

A obra de Noviello associou-se a uma linguagem popular que generosamente permitia que qualquer um conseguisse fruir sua proposta de experiência sensorial. Tal abertura, que se dava com tantas cores, também se aproximava das cores e apelos do *pop*, o que acabou se tornando uma característica marcante de sua obra como um todo. Tal elemento, de modo mais sutil, também se encontra na proposta de Recaldes, que, ao levar sua ação para as ruas metropolitanas, se mistura aos apelos propagandistas, que são o refúgio das cores nas cinzentas capitais.

Sem dúvidas, o mais *pop* artista da décima segunda edição do *Durante*, é Nanaue, com o sua videoperformance intitulada *ViDa TeRrEnA NaÕ IdEnTiFiCaDa* (Figura 26). O artista, com um estilo que simula a linguagem jornalística, entrevista uma montanha, aproximando o público geral que está acostumado com esse formato televisivo, indiscutivelmente *pop*. Sua ironia e deboche se chocam com as cenas de ingestão de minério, mas sem perder a ludicidade e a leveza.

Segundo o artista, em entrevista para o Instagram do festival *Durante*, a pandemia o incentivou a fazer esta videoperformance, na qual ele faz uma crítica ambiental com uma linguagem acessível sem renunciar à profundidade. Com citações do filósofo indígena Ailton Krenak, Nanaue utiliza uma vestimenta que o artificializa, em contato direto com a montanha e o minério. Com uma narração ora mais poética, ora mais prosaica, essa videoperformance, com uma linguagem deliciosa e cativante, denuncia de modo contundente as cruciais questões ambientais hodiernas.

Figura 26 – NANAUE. ViDa TeRrEnA Não IdEnTiFiCaDa, 2021, 12'58”



Fonte: Arquivo Festival Durante; , 2021

Quando pensamos em artistas que se interessaram pelas montanhas de Minas, não há como não lembrar de Manfredo Souzanetto, desenhista mineiro, que participou do *Do Corpo à Terra*, mas de uma série de trabalhos posterior, intitulado Memória das coisas que ainda existem (Figura 27), na qual está a famosa faixa *Olhe Bem as Montanhas*, que se tornou uma espécie de slogan ambientalista a partir de 1974.

Figura 27 – SOUZANETTO, Manfredo. *OLHE bem as Montanhas IV*. 1974.



Fonte: In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra12057/olhe-bem-as-montanhas-iv>>. Acesso em: 21 de Jun. 2021. Verbete da Enciclopédia.

Outra inevitável aproximação feita por Yacy-Ara Froner, é do trabalho de Nanaue com a *Trilha de Açúcar*, de Hélio Oiticica, executada por Lee Jaffe (Figura 28). Uma proposta quando do *Do Corpo à Terra* que ocorreu na Serra do Curral, emblema iconográfico de nossa capital que sofre até hoje com os efeitos da mineração. Lee Jaffe fez uma trilha de açúcar preenchendo uma trilha de terra vermelha aberta pela atividade mineradora. Sem presença do público, tal ação suscitava as questões ambientais ao mesmo tempo em que incorporava aquele espaço descorporificado que a mineração produz.

Figura 28 – OITICICA, Hélio. JAFFE, Lee. *Trilha de Açúcar*, 1970.



Fonte: arquivo Marília Andrés

A ação de Lee Jaffe concebida por Oiticica se parece com seu *Cosmococas* (Figura 29), pelo efeito visual e pelas possibilidades de aproximações léxicas possíveis. Talvez nem mesmo o próprio Oiticica tenha feito tal aproximação, mas ela me parece legítima. A ideia de adicção, de querer sempre mais, de nunca se satisfazer, está presente em ambas. Tanto no consumo de cocaína ou açúcar, quanto na mineração que atende à interminável demanda do sistema.

Figura 29 – OITICICA, Hélio. *QUASI-CINEMA, Block Experiments em Cosmococa, CC5 Hendrix War*, 1973.



Fonte: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra8092/quasi-cinema-block-experiments-em-cosmococa-cc5-hendrix-war>>. Acesso em: 10 de Jun. 2021. Verbete da Enciclopédia.

Ambas propostas também se valem de apropriações de espaços geográficos, mas de modos diferentes. Enquanto na *Trilha de Açúcar* há uma apropriação de um espaço deteriorado pela ação humana, na instalação *Cosmococas* há uma apropriação do espaço expositivo de modo que ele permita a existência de uma proposta vivencial, que convida o espectador a uma experiência sensorial, pensando o corpo a partir da própria vivência.

Frederico Moraes, no texto intitulado *Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da "obra"*, explicita seu desejo de ampliação do objeto artístico, nos atentando para outras possibilidades de apropriações: “da apropriação de objetos, partiu-se para a apropriação de áreas geográficas ou poéticas ou simplesmente de situações” (MORAIS, 2001, p. 46).

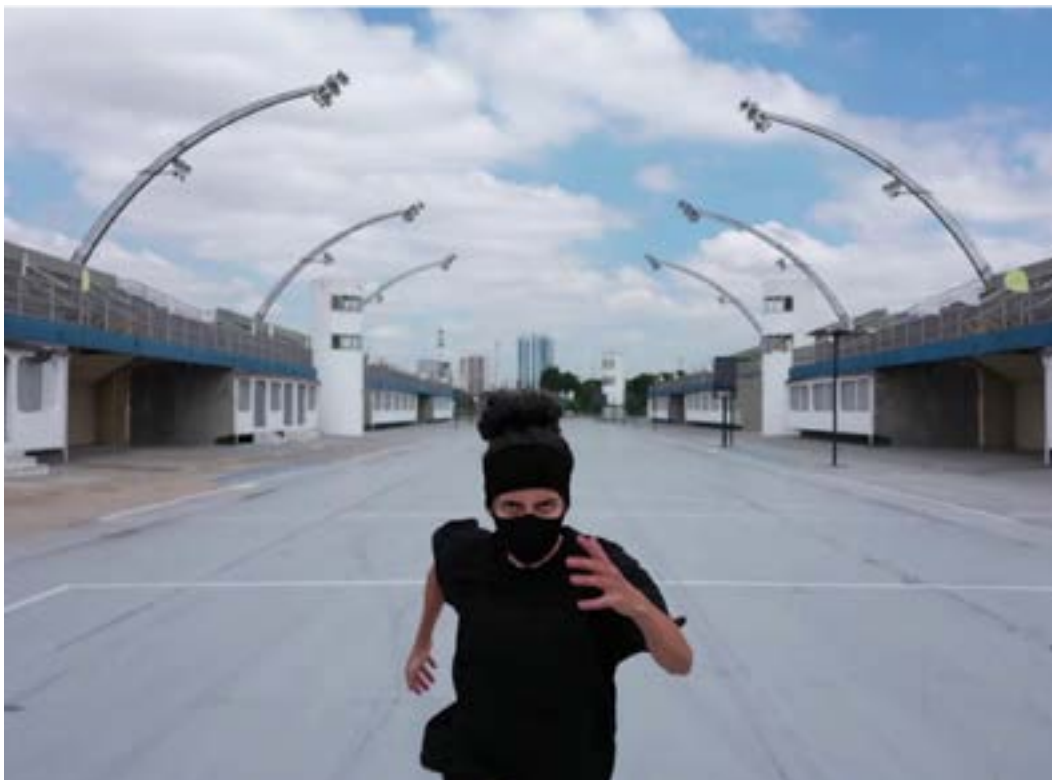
A carioca Clara de Clara (Figura 30) se apropria de um espaço emblemático que a cultura de massa instaurou em nosso imaginário: o Sambódromo carioca. Aquela arquitetura rígida de Oscar Niemayer (1907 – 2012), que, ao conceber uma pista de desfile que

desemboca em uma praça da apoteose, supõe um momento de auge para algo que, por si só, já é integralmente apoteótico: o desfile de carnaval⁷⁹.

Clara está sozinha neste espaço gigantesco, em um ano em que o carnaval foi cancelado. Seu corpo se adequa a este espaço de modo simetricamente filmado, em uma videoperformance que harmoniza o corpo arquitetônico com o corpo da artista que perfaz uma coreografia gestual, não codificada, nos remetendo a um improviso. Recebemos a seguinte sinopse na inscrição da Clara para o *Durante*:

Esse ano só tem quaresma. Jejum. A festa e o luto em infinita discórdia. A morte vingou-se no vá carnal. A vídeo-performance “VÁ CARNAL!” é um tributo manifesto, reflete as mortes, as abstinências, os rituais e o adiamento ilusório de um carnaval morto. (CLARA, 2020)

Figura 30 – CLARA, Clara de. *Vá Carnal!*, 2021.



Fonte: Arquivo Festival *Durante*; , 2021

⁷⁹ A arquitetura de Niemayer, de certa forma reproduz a ideia de valorização da visualidade em detrimento da vivência, tanto nos belos traços de um sambódromo que desconsidera a tradicional dinâmica dos desfiles de carnaval, quanto na hostilidade para com os corpos em projetos arquitetônicos que, com longas distâncias, ou paredes arredondadas, dificultam uma relação harmônica entre a vivência corporal e o espaço.

Uma apropriação do espaço geográfico que utiliza seu próprio corpo em movimentos que sugerem deriva, desencaminho, um estar ao sabor do momento. Um corpo que vivencia aquele momento de solidão pandêmica em meio à imensidão de um espaço apoteótico e vazio.

Yacy-Ara Froner se lembrou de George Helt, que na ocasião do *Do Corpo à Terra*, apropriando-se de um espaço no Parque Municipal de Belo Horizonte, dispôs uma faixa de papel com suas pegadas em uma ação intitulada *Vamos caminhar* (Figura 31). Tal ação convidava as pessoas a caminharem sobre uma faixa de papel, ludicamente seguindo suas pegadas em um convite à participação que ao mesmo tempo nega e afirma a arte.

Ambas as apropriações de espaços se dão a partir de uma relação com o corpo. Enquanto Clara de Clara convida o espectador de sua videoperformance a frequentar o vazio de um espaço que é marcado pela aglomeração de corpos em um momento de isolamento social, Helt convida as pessoas a vivenciarem uma experiência sensorial que se inicia a partir de seu próprio corpo.

Figura 31 – HELT, George. - *Vamos caminhar*, 1970.



Fonte: Arquivo Marília Andrés.

A vivência se torna elemento artístico na história da arte ocidental somente no séc. XX. Como já foi colocado, a ideologia que rege o pensamento ocidental está calcada em um dualismo psicofísico hierárquico, a partir do qual a alma é superior ao corpo. Como a arte historicamente inicia sua constituição enquanto categoria entre o Renascimento e o Iluminismo - ambos arroubos de racionalismo intelectual - o corpo, compreendido como vivência, fica relegado a uma condição inferior, e o corpo representado por meio da *mimeses*, para ser contemplado pelo intelecto, é entendido como uma representação superior.

Esse estado de coisas faz com que a corporeidade seja um território pouco explorado na arte ocidental, pois o corpo é quase sempre abordado como sendo algo a ser representado e não na sua potencialidade vivencial, isto é, o corpo está presente como um objeto a ser estudado, separado do sujeito que é pensante, descorporificado. Tal visão, essa que concebe o homem a partir de sua dimensão espiritual e o corpo como uma prisão da alma, como dizia Platão, ou um meio de expressão do espírito, ou um objeto que utilizamos e que pode ser estudado, vigora desde a filosofia antiga, passando pelo cristianismo até o positivismo que embasa o saber médico na contemporaneidade.

No entanto, não habitamos nossos corpos, mas somos nossos corpos. Tal condição vem à tona quando nos permitimos engajarmo-nos em uma busca por uma leitura “descolonial” do modo como nos relacionamos com nosso próprio corpo. Na medida em que cada cultura tem sua forma de vivenciar a corporeidade, o corpo se revela o reflexo de sua cultura.

Foi observando que as tropas inglesas não sabiam usar pás francesas que o antropólogo Marcel Mauss (1872-1950) descobriu que “toda técnica propriamente dita tem sua forma”. “O mesmo vale para toda atitude do corpo. Cada sociedade tem seus hábitos próprios” (MAUSS, 1998, p. 403). Ao ler o Mauss pela primeira vez, me veio à mente uma vivência que tive com um escocês com o qual eu tinha aulas de inglês. Eu sempre tinha dificuldade ao cumprimentá-lo, pois sua dinâmica corporal parecia incompatível com o modo por meio do qual estamos acostumados a nos cumprimentar aqui no Brasil.

Ao escreverem o verbete “técnicas do corpo” na *Enciclopédia de Antropologia*, as pesquisadoras Alice Haibara e Valéria Oliveira Santos, citando Marcel Mauss e Levi Straus, afirmam que:

Ao contrário do que sugeriam certas concepções racistas que viam no homem o produto do seu corpo, o inventário e a descrição das técnicas corporais propostos por Mauss, destaca Lévi-Strauss, demonstram que o homem, sempre e em toda parte, soube fazer de seu corpo o resultado de suas técnicas e de suas representações. (HAIBARA & SANTOS, 2016, p.)

O corpo é a cultura vívida, em estado de existência plena, com sua força política, com sua dimensão identitária, com sua afetividade, com sua objetificação e subjetividade, com sua finitude consciente. Se manifestamos nossa corporeidade através da cultura, nossa relação com nosso próprio corpo também é determinada pela cultura.

Por exemplo, o tato é um sentido adormecido na cultura judaico-cristã, assim como o olfato é colocado em um lugar secundário quando reproduzimos aquela hegemônica hierarquia dos sentidos que coloca a visão e a audição no centro. Estamos tão acostumados a separar e a hierarquizar estes cinco sentidos convencionados por nossa cultura, que perguntar se existem outras formas de perceber nosso próprio corpo se tornou uma tarefa que temos de cumprir constantemente.

Sabe-se, por experiência subjetiva, que lembranças podem ter cheiro e trilha sonora. Manoel de Barros (1916-2014) desenhou o cheiro das árvores⁸⁰ (1994), anunciando que timbres podem ser aveludados e que tais vivências não cabem em termos técnicos, sendo necessário que os signos se libertem da teia rígida do conceito para deixarem fluir esse impulso à formação de metáforas que está no início da condição humana, na poesia, no mito, ou seja, na arte. Cito novamente este ensaio de Nietzsche, que julgo estar em estado de transe ao escrevê-lo, “Sobre Verdade e Mentira no sentido Extra Moral”, no qual ele nos diz que “toda palavra é uma metáfora” e que a linguagem nasceu livre do conceito racionalista:

Esse impulso à formação de metáforas, esse impulso fundamental do homem, que não se pode deixar de levar em conta nem por um instante, porque com isso o homem mesmo não seria levado em conta, quando se constrói para ele, a partir de suas criaturas liquefeitas, os conceitos, um novo mundo regular e rígido como uma praça forte, nem por isso, na verdade, ele é subjugado e mal é refreado. Ele procura um novo território para sua atuação e um outro leito de rio, e o encontra no mito e, em geral, na arte. Constantemente ele embaralha as rubricas e compartimentos dos conceitos, propondo novas transposições, metáforas, metonímias, constantemente ele mostra o desejo de dar ao mundo de que dispõe o

⁸⁰ Poema *Uma didática da invenção* publicado no *Livro das Ignorâncias* (1994).

homem acordado uma forma tão cromaticamente irregular, insequentemente incoerente, estimulante e eternamente nova como a do mundo do sonho. (NIETZSCHE, 1978, p. 50.)

De certa forma, antecipando aquilo que veio a ser a psicanálise, o filósofo alemão exalta a arte e a poesia como territórios originários da linguagem e da própria condição humana. Um retorno ao mito? Um Rousseau (1712-1778) radicalizado? Entendo que não se trata de abandonar a razão, mas sim de perceber sua historicidade, seu processo de invenção no mundo ocidental e suas limitações. Tal qual ocorre com a própria atitude “descolonial”, na medida em que é impossível abandonar o irreduzível legado colonial.

Retornamos ao já referido paradoxo do gesto descolonial: o cabedal teórico que nos permite colocar Geografia e História em nossos referenciais revelando suas condições temporais e espaciais e retirando sua universalidade é legado de um movimento que o próprio pensamento ocidental fez historicamente a partir da virada linguística, do pós-estruturalismo e da própria descolonização. É nesse sentido que os “abeiramentos” se apropriam daquela noção de “superantropofagia” sugerida por Hélio Oiticica. Incorporar nossa própria ancestralidade e afrontar esta mesma colonialidade por meio da qual existimos.

O filósofo estadunidense Charles W. Mills⁸¹ (MILLS, 1997), em seu famoso ensaio *The Racial Contract* denuncia o etnocentrismo que circunda o clássico conceito de “contrato social”, tal qual ele foi elaborado no sec. XVIII. Tal conceito não pressupõe outros povos, e seu autor se supõe produto de um processo civilizatório que o colocaria em uma condição privilegiada, como se estes outros povos devessem segui-los, ou seja, uma construção tipicamente eurocêntrica. Tanto que os filósofos iluministas pouco se preocuparam com a escravidão, por exemplo. John Locke, Thomas Jefferson e outros autores liberais eram defensores da escravidão e proprietários de escravos⁸².

⁸¹ Professor de Filosofia Moral e Intelectual do Departamento de Filosofia da Northwestern University, Illinois, Estados Unidos.

⁸² Sobre as contradições do liberalismo no Brasil, ver: ARRUDA, Pedro Fassoni. “Liberalismo, direito e dominação da burguesia agrária na Primeira República brasileira (1889-1930)”, in Ponto-e-vírgula, vol. 1, 2007 (PP. 161-188).

No entanto, são as ideias iluministas que fundamentaram o pensamento jacobino e, conseqüentemente, influenciaram a revolução haitiana, por exemplo. Ou seja, o fato de os iluministas não terem problematizado a escravidão na América, não significa que nós não poderíamos nos apropriar daquele discurso para pensarmos nossa própria libertação. É este tipo de apropriação antropofágica que a convocatória do *Durante*, anunciou como uma forma de multiplicar os “abeiramentos” e os corpos pretos ressignificam a perversidade com a qual são estigmatizados em nossa sociedade racista em autoafirmação e autenticidade.

O corpo preto surge no *Durante*, como um exemplo da referida apropriação antropofágica. Dona Conceição (Figura 32) aparece amarrado a um poste em um parque parisiense após aflitivas imagens de um moedor de carne em sua videoperformance intitulado *A Máquina de Moer Pretos*. A presença daquele indivíduo racializado pelos europeus que foram coniventes com séculos de escravidão nas américas, simboliza e potencializa este gesto que foi repetido em vários espaços de São Paulo. O homem branco europeu, este que não tem raça e que racializa o outro, se vê obrigado a lidar com uma cena que contraria os princípios mais básicos de seu “refinado” pensamento iluminista, explicitando suas contradições.

Figura 32 – CONCEIÇÃO, Dona. *A Máquina de Moer Pretos*, 2019, 11’5”



Fonte: Arquivo Festival *Durante*; , 2021

A voz robótica subverte o estereótipo do negro associado a uma estética tribal, sugerindo uma coisificação de um discurso desumanizador. A presença física de Dona Conceição amarrado àquele poste, corporificando os horrores da escravidão, garantem a potência desta videoperformance que perfaz uma ação artística na rua, provocando os passantes, que têm de lidar de alguma forma com aquela situação, seja a ignorando, fingindo não ter visto, ou interagindo e interferindo na própria ação.

Dona Conceição se expõe de modo corajoso a uma situação de imprevisibilidade e incorporação do acaso e, de modo contundente, impele o público a ressignificar seu olhar, o tornando mais humanizado. É a experiência corporal - tanto do público que reage, seja virando o rosto ou demonstrando indignação, até o corpo de Dona Conceição que vivencia aquilo de modo visceral, se entregando legitimamente à ação - a principal marca desse trabalho.

Os corpos aqui pensados são corpos afeitos à experiência. São pensados, porque nosso pensamento é sempre exercício de linguagem e nossa língua carrega a tradição contemplativa greco-romana, toda sua história e significados, e, são vivências, pois se apropriam da performance como um dispositivo artístico que ressignifica sua própria condição de existência. "Ressignificar". Palavra repetida várias vezes nas últimas linhas propositalmente, pois entendo que descolonizar é uma prática de ressignificação daquilo que somos e todas as suas contradições.

Desconstruir a noção de arte eurocentrada por meio de um modo de pensar descolonial nos abre espaço para perguntas simples, mas incisivas: Como nós, que temos um tipo de técnica corporal - para utilizar o conceito de Marcel Mauss - muito mais próxima das culturas africana e indígena concebemos o corpo como suporte artístico? Como a marginalização dos corpos em nossa cultura aparece nas propostas artísticas do *Durante*? O que é ter um rosto?

5.3. Metafísicas antropofágicas

Podemos inferir, ainda que com as mesmas ferramentas intelectuais que a história do pensamento ocidental nos legou, que um ameríndio pode ter um modo inacessível e completamente outro de ler o mundo, no qual sua forma de exercer a linguagem seja extremante hábil em permitir que um signo tenha vários significados cambiantes, simultaneamente. Aquilo que nós entendemos por signo, naquela cultura que tem uma

história e um local de existência específicos, teria uma outra forma de existência, que não temos sequer referenciais para abstrair. São coisas que não têm nome.

Se a visão ocidental de corpo nos é imposta a partir de um dualismo psicofísico, por meio do qual a alma está associada à universalidade e o corpo a um entrave para o verdadeiro conhecimento, retomo a perspectiva antropológica do etnólogo amazonista Eduardo Viveiros de Castro que, através do perspectivismo ameríndio, busca nomear aquilo que não tem nome a partir da visão ameríndia de corpo.

Há uma parábola mencionada por Lévi-Strauss que aparece originalmente em *Raça e História*:

Nas Antilhas, alguns anos após o descobrimento da América, enquanto os espanhóis despachavam comissões de inquérito para saber se os indígenas possuíam alma ou não, estes tratavam de submergir prisioneiros brancos, para verificar, com base em uma longa e cuidadosa observação, se os cadáveres apodreciam ou não. (LÉVI-STRAUS apud CASTRO, 2018, p. 35)

Para os espanhóis, era certo que os indígenas possuíssem um corpo, mas não se sabia se eles teriam alma ou pertenceriam a alguma categoria bestializada, que os aproximaria dos outros animais. Já para os indígenas, era certo que os espanhóis tivessem alma, na medida em que elementos da natureza têm alma, tais como as árvores, os animais, os astros, então a questão que se coloca é se estes que chegam em caravelas são deuses ou são como eles próprios.

Lévi-Straus retoma tal parábola, de modo um pouco mais irônico, em *Tristes Trópicos* à qual, tanto Viveiros de Castro, em *Metafísicas Canibais* (2018), quanto Silviano Santiago, no texto *O Entre-Lugar do discurso latino-Americano* (2000), fazem menção. A ironia consiste em dizer que os indígenas evocariam mais as ciências naturais, enquanto os europeus, as ciências sociais e que a ideia indígena, segundo a qual todos seríamos humanos e a exceção estaria nos deuses é bem mais “humanista” do que o pensamento europeu que vê a si próprio como humano, bestializando o desconhecido.

Santiago (2000) se pergunta se tal gesto dos indígenas não seria resultado da influência da própria catequização que imputou a ideia de um deus imortal. Sendo a catequização exercida por meio de elementos artísticos, tais como teatro e música, Santiago ressalta o caráter colonizante que a noção europeia de “arte” carrega. Já Viveiros de Castro nos diz de uma pequena epifania que ele teria tido ao se deparar com tal passagem, aquela que o

permitiu repensar a própria antropologia, por meio do perspectivismo e do multinaturalismo.

Quero aproximar agora a ideia de “abeiramento” do conceito de “afinidade virtual” que Eduardo Viveiros de Castro nos traz em seu *Metafísicas Canibais* (2018). Castro, por sua vez, ao definir “afinidade virtual”, faz menção ao que Deleuze chama de “estrutura outrem” (CASTRO, 2018, p. 34). Tal estrutura seria marcada por três características principais: perspectivismo interespecífico, multinaturalismo ontológico e alteridade canibal. Castro ressalta que tal estrutura estaria “marcada indelevelmente pelo signo do canibalismo, um motivo onipresente na imaginação relacional dos habitantes destes mundos” (CASTRO, 2018, p. 34).

Um multinaturalismo não pressupõe uma diversidade de representações subjetivas e parciais “(...) incidentes sobre a natureza externa, una e total” (CASTRO, 2018, P. 65), tal qual o multiculturalismo. Segundo o autor, os ameríndios propõem algo que pode ser concebido a partir do oposto: uma perspectiva não é considerada uma representação, pois as representações são propriedade do espírito e o ponto de vista do perspectivismo está no corpo.

O que estamos chamando de corpo, porquanto, não é uma fisiologia distintiva ou uma anatomia característica; é um conjunto de maneiras ou modos de ser que constituem um habitus, um ethos, um etograma. Entre a subjetividade formal das almas e a materialidade substancial dos organismos há esse plano central que é o corpo como feixe de afetos e capacidades, e que é a origem das perspectivas. Longe do essencialismo espiritual do relativismo, o perspectivismo é um maneirismo corporal. (CASTRO, 2018, p. 66)

Aqui entramos na ideia mais instigante do multinaturalismo, pois este não supõe aquela ideia de “coisa-em-si”, tão difundida em toda filosofia racionalista ocidental. A partir de nossa concepção ocidental, entendemos que cada um de nós apreende parcialmente uma “coisa-em-si” a partir das categorias do entendimento próprias de cada espécie animal. Para os ameríndios não existe um “algo = x” (CASTRO, 2018, p.66) e a subjetividade, a intencionalidade, a consciência e a própria cultura, não pertencem exclusivamente a nós, humanos, mas estão presentes em uma infinidade de outras espécies.

Na verdade, todas as diferentes formas de vida veem sua própria condição como se fosse humana, e consideram as outras como animais ou até mesmo espíritos. Se o jaguar, animal que habita o imaginário ameríndio, vê o humano como caça, os ameríndios, ao caçarem

macacos, serão vistos como um jaguar para o macaco. A pesquisadora Ana Carolina Cernicchiaro, no texto intitulado *Antropofagia e Perspectivismo: a diferença canibal em “Meu tio o Iauaretê”*, nos ajuda a compreender tal questão por meio do significado do termo “gente” em tupi-guarani:

Um exemplo disso é que os termos tupi que são comumente traduzidos por “gente” não significam nunca um substantivo ou adjetivo, mas “a gente”, um pronome pessoal, com função dêitica. É humano aquele que tem o ponto de vista do sujeito, seja ele onça, inimigo ou espírito. (CERNICCHIARO, 2014, p. 86-87)

Nesse sentido, o que a onça vê como sangue, o ameríndio vê como sua bebida preferida: cerveja de mandioca. Há uma borda por onde estas duas substâncias afins, sangue e cerveja, “comunicam e divergem” (CASTRO, 2018, p. 67). Castro, faz uma nota de rodapé com a etimologia do termo “afim”, nos dizendo que um afim é aquele que está situado *ad finis*, ou seja, “(...) aquele cujo domínio faz fronteira com o meu. Os afins são aqueles que comunicam pelas bordas, que têm em comum apenas o que os separa” (CASTRO, 2018, p. 67). Castro, ao se referir aos seres que transitam por estas bordas, se refere aos xamãs dizendo “de certos seres transespecíficos” (CASTRO, 2002, p. 351).

Tal definição suscita aquele território limítrofe ao qual nos referimos quando pensamos propostas artísticas que ligassem as “beiras”. A partir do perspectivismo, é o corpo que define o modo como o mundo é visto, na medida em que o que muda é o mundo que é visto e não a maneira como os seres o veem. Como magistralmente Guimarães Rosa descreve em seu conto *Meu Tio O Iauaretê* (2019), que é considerado por Viveiros de Castro o maior texto antropofágico e a presença mais incisiva do indígena na literatura brasileira: “o conto é a história de um homem que vira onça. Ou melhor – ou mais: a história de um mestiço que vira índio” (CASTRO, 2008, p. 245). Vale a pena citar o trecho de uma entrevista em que o antropólogo fala sobre o conto:

Começo por lembrar que a literatura brasileira (e latino-americana, e mundial) atinge um de seus pontos culminantes no espantoso exercício perspectivista que é “Meu tio, o Iauaretê”, de Guimarães Rosa, a descrição minuciosa, clínica, microscópica, do devir-animal de um índio. Devir-animal este, de um índio, que é antes, e também, o devir-índio de um mestiço, sua retransfiguração étnica por via de uma metamorfose, uma alteração que promove ao mesmo tempo a desalienação metafísica e a abolição física do personagem - se é que podemos classificar o onceiro onçado, o enunciador complexo do conto, de “personagem”, em qualquer sentido da palavra. Chamo esse duplo e sombrio movimento, essa

alteração divergente, de diferença, fazendo assim uma homenagem antropofágica ao célebre conceito de Derrida. Pode-se ler o “Meu tio, o lauretê”, diga-se de passagem, como uma transformação segundo múltiplos eixos e dimensões do “Manifesto Antropófago”. (CASTRO, 2008, p. 128)

A escrita Roseana perfaz um tipo raro de aproximação, revelando traços carregados de ancestralidade, nos quais a cultura indígena ainda resiste. Um tipo de aproximação capaz de revelar poeticamente aquilo que a colonialidade de nossos termos não consegue nomear. No *Durante*, a arte se torna o vetor que interliga mundos diversos por meio da corporeidade. “Abeiramento” é aproximar as beiras, criar dispositivos que consigam ir no limite do signo e vislumbrar um mundo onde as coisas não têm nome.

“Abeiramento” também é união, conexão, ponte que permite sair da condição inferior imposta, para uma autêntica autoafirmação. Ressignificar seu próprio meio exaltando aquilo que ele é de melhor. Adentrar a própria condição para, a partir dela, se reinventar por meio de uma ação artística.

Na videoperformance intitulada *Enraíze-se* (Figura 33) a artista goiana Roberta Rox narra, em tom autobiográfico, sua relação com a terra e com a natureza, destacando que seus familiares, por constrangimento, sempre negaram tal relação, o que ela também fez por muito tempo, endossando o elemento terapêutico da performance que revigora sua auto estima, ao mesmo tempo em que reafirma a legitimidade de sua identidade por meio de uma ação artística que invade a rua, mas que, na videoperformance enviada para nosso festival, de modo muito especial, acontece dentro da casa da própria artista, que se apresenta para seus familiares.

Figura 33 – ROX, Roberta. *Enraíze-se*, 2016.



Fonte: Arquivo Festival *Durante*; , 2021

Partindo do pressuposto de que delinear a colonialidade de nossa estrutura social já é por si só um gesto revolucionário, “Enraíze-se” vai além, conseguindo a proeza de se comunicar diretamente com sua própria família, o que atesta a potência de sua proposta que, ao ser inserida em sua própria casa, independentemente da institucionalidade, se mantém disposta a disputar poder no dito “mundo da arte”. Na sinopse enviada no ato de inscrição, lê-se:

Pela necessidade em se aproximar da vida cotidiana, se inserir no tecido social, e abrir outras fontes de atuação fora dos espaços consagrados, tornando-a mais acessível ao público. Enraíze-se busca despertar a sensibilização dos sentidos trazendo poeticamente à cena as relações com elementos da natureza no ato de se plantar. Saudando e agradecendo a nossa mãe terra que sempre nos acolhe e nos protege. (ROX, 2020)

Rox se aproxima de seus familiares de um modo muito intenso, os trazendo para dentro de sua ação que sugere um ritual compartilhado por crianças, adultos e idosos, todos seus parentes, vizinhos e amigos.

Yacy-Ara Froner sugeriu uma aproximação entre a Roberta Rox e a Lotus Lobo (Figura 34), que em 1970, durante o *Do Corpo à Terra*, executou a ação intitulada Plantação. O ato de plantar explicitamente presente nos dois trabalhos é um potente gesto simbólico que permeia as duas propostas. A pesquisadora Rachel Cecilia de Oliveira publicou uma entrevista com Lotus Lobo no livro eletrônico lançado pelo *Durante*.

Nessa entrevista, marcada pela segunda plantação feita por Lotus Lobo em 2021, por ocasião da exposição *O Ventre da Terra*, na Galeria Superfície em São Paulo, Rachel Cecília de Oliveira faz um importante registro histórico dessa artista que escolheu a terra como dispositivo. Enquanto Rox se cobre de terra em uma busca por sustentáculos, tanto físicos quanto emocionais, Lobo se vale do potencial germinativo da terra como um dispositivo que incorporaria o milho ao parque municipal, repleto de espécies paisagísticas que o faz parecer com um parque europeu. Porém o milho nunca germinou. Tal efeito acabou por fazer desta ação, aparentemente malograda, uma ideia em potência que retorna cinquenta e um anos depois em um movimento semelhante ao do *Durante*, que interliga os mesmos dois momentos históricos.

Figura 34 – LOBO, Lotus. Plantação, 1970.



Fonte: Arquivo Marília Andrés

Rachel Cecília de Oliveira, ressalta as diferenças entre as duas propostas de Lobo:

A repetição do gesto de plantar sementes de milho não constitui uma cópia, ou uma derradeira oportunidade de fazer o milho germinar, mas um refazer que gera um resultado outro, condizente com as novas conjunturas em que ele acontece. (OLIVEIRA, 2021, p. 81)

Rox executou várias vezes e em diversos locais a ação *Enraíze-se*, assim como Lobo refaz sua plantação na sua casa e na galeria, e este gesto contém sua especificidade e diálogo com o seu tempo.

Tanto a plantação de milho, quanto a auto plantação de Rox na videoperformance *Enraíze-se*, são capazes de dialogar de modo muito intenso com as pessoas apenas pelo gesto, sem necessitar de elementos conceituais que dependam da noção de conceitualismo. Lotus Lobo, em uma resposta para Rachel, afirma categoricamente não partir de planejamentos conceituais:

Eu persigo meus processos muito intuitivamente. Na medida em que há os acontecimentos, eu vou junto com eles. Sempre trabalhei assim. Então, eu não tenho um processo teórico ou técnico para fazer meus trabalhos. Eu sigo muito o sentimento. E assim eu vou seguindo. (LOBO in OLIVEIRA, 2021, p. 86.)

O método intuitivo de Lobo está presente em sua proposta tal qual o gesto de Rox, que se entrega ao momento da ação de modo explicitamente espontâneo. Ambas as ações independem de conceitos. São únicas e comunicam diretamente com as pessoas por meio de gestos de aproximação com a natureza. Gestos que diluem aquela eurocêntrica dicotomia entre natureza e cultura que parte do pressuposto de que a cultura molda o indivíduo.

Como já foi dito, muito antes do corpo ser visto como um suporte para a arte na contemporaneidade no hemisfério norte, os indígenas aqui no Sul já concebiam o gesto do desenho como algo atrelado ao corpo de modo intrínseco e seus próprios corpos como sinônimo de seus pontos de vista sobre o mundo. Até que ponto nossa noção de arte pode conter algo dessa tradição milenar indígena?

Os gestos de Rox e Lobo remontam àquela noção de “afinidade virtual” mencionada por Viveiros de Castro. A arte como um dispositivo de reconhecimento de uma “estrutura outrem” como disse Deleuze, ou de uma perspectiva deslocada da noção central hegemônica eurocêntrica. Tal deslocamento se dá entre beiras, entre bordas, entre margens. Pensar no milho, vegetal tão importante da cultura ameríndia de toda a América latina, inserido em um parque municipal planejado a partir de uma noção paisagística europeia, se assemelha ao gesto de plantar-se em um vaso em um ritual feito em público que remete a uma ancestralidade perdida por ter sido apagada pela colonialidade.

Corpos que reprimidos a partir de seu fenótipo, de sua genitália, de sua adiposidade, de sua simples presença, como se sua condição de existência digna dependesse de uma adequação a um ideal hegemônico. Há muitos paradoxos na noção ocidental de corpo: ao mesmo tempo em que ele é exaltado pela mídia, objetificado, mercadorizado e idolatrado,

há também uma tradição que herdou a concepção platônico-cristã de dicotomizar aparência e essência, de modo que o corpo foi delegado à falsidade da aparência. Como já disse, tal noção, essa que permeia o senso comum, ainda associa arte com genialidade inata, virtuosismo em técnicas convencionadas e expressão de sentimento.

A performance é um território artístico que se desvincula de várias desses pressupostos, de modo que uma aproximação tem sempre que contar com este choque e lidar com ele de modo deliberado, ora o atenuando ora o intensificando a seu favor. Como o *Durante*, consiste em multiplicar “abeiramentos” e como se faz necessário promover aproximações entre a arte e público geral, entre academia e senso comum, entre margens e centro, nossa convocatória exaltou o desejo de propostas que fossem potencialmente capazes de promover tais aproximações.

O artista Lívio enviou para o *Durante*, uma videoperformance intitulada *Pedagogia do Artista Operário*, na qual ele sai na rua em plena pandemia, usando máscara, com uma carteira escolar em uma das mãos e um livro na outra, gritando a frase “artista deve fazer arte no Brasil”. Ao chegar em uma movimentada esquina, Lívio acomoda sua carteira no canteiro central e começa a escrever repetidamente a mesma frase, que ele insistentemente repete oralmente (Figura 35).

Figura 35 – LÍVIO. *Pedagogia do Artista Operário*, 2021, 12'58''



Fonte: Arquivo Festival *Durante*; , 2021

Em uma época na qual luta-se pelo direito de dizer o óbvio, a ação de Lívio, fortalecida pelo termo “pedagogia” em seu título, fala de modo direto e transparente ao público que busca significado naquele ato explicitamente engajado. Sua proposta consegue ser didática, sem soar professoral e seu corpo é o vetor de uma didática da ação.

Dessa vez, Yacy-Ara associa Lívio com José Ronaldo de Lima, que na ocasião do *Do Corpo à Terra* apresentou a ação *(Ver)melha e (Gram)ática Amarela* (Figura 36), dentre outras propostas. Lima, em entrevista para a historiadora Carolina Dellamore, comenta o aspecto didático de sua proposta:

[...] como essa gramática era vermelha, era uma gramática vinculada a uma ideologia marxista-leninista que a gente tinha na época, então eu pus uma tarja vermelha em toda a lateral do jornal e depois puxei uma tarja e com a tarja eu usei a palavra “vermelha”, só que com a palavra vermelha eu construí várias coisas: ver, verme, ver melhor, então construí um poema concreto com a palavra vermelha. (LIMA apud DELLAMORE, 2014, p. 121)

Além do aspecto didático, as ações de Lima e de Lívio compartilham de uma verve combativa, que impavidamente subvertem o cotidiano. Lima com as menções ao marxismo em plena ditadura e Lívio enfrentando a anestesia que o ritmo urbano pandêmico impele aos passantes.

Figura 36 – LIMA, José Ronaldo. *Gramática Amarela*, 1970.



Fonte: DO CORPO à Terra: um marco radical na arte brasileira. Belo Horizonte, Itaú Cultural, out. 2001 (catálogo de exposição).

Outra proposta que se vale de gestos e símbolos combativos e que comunicam diretamente com as pessoas está na videoperformance intitulada *Ações em confinamento* (Figura 37) de Aline Luppi. Na sinopse enviada a artista nos diz:

A mente resiste em se adaptar às novas realidades do fazer arte de afetos e contatos em tempos de isolamento social. Aprender a jogar com o caos, me entender com a inútil necessidade de tentar ser perfeita. Fazer as pazes com a mente e respirar fundo ajuda a não surtar. Dos planos pra quarentena transbordando freneticamente no subir e descer da perna ansiosa a inegável necessidade de dividir as sensações sob a pele. (LUPPI, 2020)

Nesta videoperformance, que consiste basicamente em um combate, Luppi se vale de uma combinação muito bem-sucedida de elementos que permeiam a ação em uma espécie de purgação libertadora que se dá a partir de seu corpo.

Figura 37 – LUPPI, Aline. *Ações em Confinamento*, 2020. 4'54''



Fonte: Arquivo Festival *Durante*, , 2021

O enquadramento do vídeo de Aline Luppi, associado ao título da ação, imediatamente nos remete à questão do corpo enclausurado pelo isolamento. Um corpo entre paredes de uma arquitetura que, de certa forma, corporifica vários traços da própria colonialidade: uma morada na qual o único espaço em que o corpo fica nu, mal o cabe. O modo como o mercado padronizou a arquitetura de apartamentos hodiernos está carregado de colonialidade, desde a existência de “dependência de empregada”, legado explicitamente escravocrata, até o ínfimo tamanho das cozinhas, como se estas fossem lugares frequentados apenas pelos empregados. Aqui também se reflete aquela noção idealizada de corpo que a arte ocidental instaurou: o corpo é sempre representado a partir de seu aspecto físico e não de pressupostos vivenciais, isto é, a arquitetura ocidental privilegia a visualidade em detrimento da vivência corporal.

Nesse claustrofóbico banheiro de apartamento, Aline Luppi, que praticamente nasceu frequentando a padaria de seus pais, transforma sua nudez em uma imagem que contém uma complexa rede simbólica: sobre seus seios e ventre há massa crua de pão, em suas mãos luvas de boxe e na sua frente um saco de pão. A própria presença de seu corpo nu já contém considerável força transgressora, na medida em que este corpo não se adequa aos padrões de beleza vigentes e sua exibição em nossa sociedade é considerada um afrontamento.

Este corpo estereotipado que a sociedade reprime é visto como obsceno. Aquela libertação física e sexual que o século XX nos legou se converteu em um aparente arrefecimento dos códigos de obscenidade e de decência, mas, na verdade, temos uma nova moralidade que simula uma libertação, mas prega a conformidade a um determinado padrão estético, ao qual convencionou-se chamar de “boa forma”. Um corpo no qual não há marcas indesejáveis, tais como rugas, estrias ou celulites e sem excesso de gordura é o único que pode exhibir sua nudez, já que um corpo magro não é obsceno, feio ou imoral. Enquanto o corpo obeso carrega uma série de associações ao fracasso, à derrota e até mesmo àquilo que é considerado “sujo”.

Na ação de Luppi, esse corpo obeso e nu que afrontaria todo este estado de coisas apenas pela sua imagem, está com luvas de boxe, pronto para um combate. A ideia de afrontamento é o eixo central dessa performance e sua força vem de um gesto de violência que simboliza todo um leque de situações que a artista vivencia a partir de sua corporeidade, permeada por vários enfrentamentos diários em uma sociedade preconceituosa que relega tais corpos à marginalidade.

O peso simbólico do “pão” como o elemento antagonista da ação se revela um rico jogo de significados: esse alimento que engorda, que deve ser evitado é o que encobre este corpo em suas partes íntimas é também o que está sendo destruído por meio de violência. Em seu estado de cruzeza, a massa adere ao corpo nu e em seu estado de alimento, o pão se torna um adversário de ringue.

Tal jogo léxico criado pela artista está permeado também pelo elemento catártico da própria ação. Há uma “descarga pulsional”, para utilizarmos termos psicanalíticos, no gesto da artista que se dá de modo visceral. Reduzido a farelo, o “pão-alimento” entra em contato com as mãos da artista que vai se despindo das luvas em um gesto de entrega. No final, o vídeo permite ver a própria artista interrompendo a gravação, corroborando as ideias de confinamento e solidão.

Ações em confinamento de Aline Luppi desloca o corpo *outsider*, o corpo fora dos “padrões estéticos” da sociedade moderna, para ser exibido na tela, em um gesto que é enfrentamento e resistência, mas também é leve e lúdico, por conter certo grau de deboche. Tal deslocamento, além de diversificar e pluralizar o imaginário sobre o corpo, também desconstrói aqueles conceitos pré-concebidos que permeiam o senso comum, segundo os quais saúde e adiposidade são coisas opostas.

A ideia de clausura está presente no *Do Corpo à Terra* no trabalho intitulado *Opção III ou Volver* (1970), de Alfredo José Fontes (1944-1991) (Figura 38). Yacy-Ara Froner, no texto feito para o livro eletrônico do Festival *Durante*, aproxima a ação de Luppi da instalação feita por Fontes:

Aline Luppi Grossi, dialoga e atualiza *Opção III ou Volver*, de Alfredo José Fontes. Os engradados utilizados na feitura da obra remetem às cercas para animais, sendo definidos pelo artista como metáforas de comportamento político, simulacros do confinamento dos homens e dos bichos para o abate. Atualizado o confinamento em tempos de pandemia, Aline Luppi Grossi nos expõe ao limite da razão. (FRONER, 2021, p. 53)

Figura 38 – FONTES, Alfredo José. *Opção III ou Volver*, 1970.



Fonte: https://acervofredericomorais.com.br/wp-content/uploads/tainacan-items/5/2080/BRFM_CT_11_0017_da_pubmd.pdf

A instalação de Alfredo José Fontes, segundo Yacy-Ara, foi definida pelo artista como metáfora do comportamento político em um momento de ditadura explícita, após o A.I5. A autora nos lembra do terceiro artigo do referido ato que sancionava as intervenções nos estados e municípios sem as limitações previstas na constituição, tornando reféns todos os agentes públicos, tanto de direita, quanto de esquerda. Yacy nos remete ao significado do termo “volver”, que é mudar de direção e se pergunta em que medida tal mudança de

rumos: “(...) tinge e questiona a liturgia militar – direita, esquerda, volver?” (FRONER, 2021. p. 48).

Luppi, ressignifica a ideia de clausura a partir da condição de isolamento neste momento no qual o presidente da república ameaça constantemente as instituições com um golpe por se sentir ameaçado pela autonomia dos estados e municípios na gestão da pandemia para com a qual o governo federal tem uma postura negacionista. Durante o império era comum que governadores não fossem nativos dos estados que governavam, no intuito de centralizar o poder nas mãos do imperador.

Tanto o autoritarismo que se impôs por meio de golpe durante a ditadura, quanto o autoritarismo do atual governo que foi eleito democraticamente, quanto o autoritarismo da normatividade corporal que segregava os corpos inadequados, estão sendo enfrentados, tanto no trabalho de Alfredo José Fontes, quanto no de Aline Luppi, pois seu gesto é combativo não apenas contra a gordofobia, mas contra todo reacionarismo destrutivo para o qual o único objetivo é destruir políticas tidas por eles como “progressistas”.

Ações em confinamento de Aline Luppi consegue amalgamar todo um conjunto de tensões que se mantêm friccionadas, tanto no gesto de destruição por meio de violência, quanto no jogo léxico que todos os símbolos desta videoperformance perfazem. Um gesto privado que afronta a esfera pública por meio da performance. Um gesto combativo que afronta, mas também um gesto lúdico e debochado, o que confere uma leveza à essa videoperformance que tem um considerável potencial aproximativo.

Tal deboche, ludicidade e ousadia também se encontram no trabalho de Pedrosa Camilo intitulado *Depil(ação)*. Em um típico domingo no centro da cidade de Belo Horizonte, antes da pandemia, a artista instala uma maca e outros objetos oferecendo um serviço gratuito de depilação e em público. Em um varal estendido nas pernas da maca, a artista dependura tiras de papel recheadas de cera e dos pelos dos voluntários, expondo-os durante sua ação (Figura 39).

Figura 39 – CAMILO, Pedrosa. *Depil(ação)*, 2020. 6'30"



Fonte: Arquivo Festival *Durante*; , 2021

Em entrevista para o Instagram do *Durante*, Pedrosa Camilo me disse que se imaginou depilando pessoas no centro da cidade de Belo Horizonte, na rua gritando: “depilação grátis”. A ação se deu a partir desta situação produzida por sua imaginação. Os conceitos e possíveis desdobramentos léxicos vieram depois. A artista afirma ainda que não imaginava ser tão bem recebida pelas pessoas que normalizaram sua presença lá e até pediam informações inferindo que ela pertencia àquele lugar.

Este tipo de proposta, por conter um grau de abertura que já conta com a participação do público que vai fazer parte e direcionar os rumos que a ação irá tomar tem o acaso como algo muito bem-vindo. A trilha sonora incidental trazida por uma roda de capoeira que coincidentemente estava acontecendo ao lado da artista durante a ação, se torna um elemento que coaduna com todos os outros nessa videoperformance que parece não se levar à sério, ao mesmo tempo em que questiona a noção de “sério” que nossa cultura ocidental opõe à noção de lúdico.

Talvez tenha sido este aspecto lúdico que fez Yacy-Ara aproximar Camilo da artista que carimbou as galerias do Palácio das Artes em 1970, durante a exposição *Objeto e*

Participação, em conjunto com *Do Corpo à Terra*: Thereza Simões. A artista apresentou uma série de *Carimbos* que agilmente reproduziam expressões em inglês e alemão, tais como *fragile, dirty, silent way, verboten e act silently*, sendo esta última um grito de guerra utilizado por Malcolm X, líder radical da luta antirracista estadunidense, assassinado em 1965. O engajamento político do trabalho de Thereza Simões e seu aspecto subversivo se equilibram com a ludicidade do gesto de carimbar as paredes (Figura 40).

Figura 40 – SIMÕES, Thereza. *Carimbos*, 1970.



Fonte: Arquivo Marília Andrés

De forma semelhante, Pedrosa Camilo dispõe as tiras com os pelos em um varal, os expondo como objetos a serem observados. Tais objetos, de certo modo, também são espécies de carimbos que deixam marcas nos corpos dos voluntários, ao mesmo tempo em que produzem tiras com desenhos formados por pelos e cera, isto é, o gesto de expor os pelos como objetos a serem observados se torna outro fator que compõe essa ação e são pedaços de corpos que contêm formas e deixam marcas, assim como os carimbos. Só que na proposta de Camilo, diferentemente de ter palavras de ordem, que remetem à cultura, temos fragmentos corporais que remetem à biologia, ou à natureza. Tal leitura

dicotômica que cindiu natureza e cultura na noção ocidental de mundo, parte do pressuposto segundo o qual a cultura molda a condição bestial herdada da natureza.

5.4. Corpos “Cuier”

Até que ponto a cultura molda, define e determina o que somos? Daqui, das ciências humanas, fazemos este questionamento, mas um pesquisador das ciências naturais pode estar tão envolto em seu território epistemológico, que a pergunta seria até que ponto o DNA define o que somos? Essa querela entre os aspectos biológico e cultural sempre vem à tona quando falamos de gênero. Há a falsa ideia, segundo a qual o sexo biológico teria uma predeterminação maior do que a identidade de gênero, que vem da cultura, o que explicitaria seu caráter “artificial”. Ou seja, nessa visão que dicotomiza natureza e cultura, o que vem da cultura seria criado pelo homem e o que vem da natureza teria uma espécie de *a-priori*, sendo anterior ao próprio homem e, portanto, independente dele⁸³.

O senso comum, ao mesmo tempo em que reflete e repete as narrativas oriundas de simplificações dicotômicas, também traz consigo aquela máxima aristotélica da justa medida como uma espécie de valor moral, como em ditados populares tais como “Nem tanto ao mar nem tanto à terra”, mas dificilmente faz o exercício proposto por Aristóteles, que consiste em buscar compreender os extremos para encontrar o justo-meio. Dessa forma, o senso comum tende a reproduzir o essencialismo da religião e a “naturalizar” aquilo que foi construído culturalmente.

O termo “natural” é comumente compreendido como algo inato, ou seja, algo que pertence à dimensão biológica, que é entendida, como já disse, como uma espécie de *a-priori* da condição humana. De acordo com a tradição ocidental, o homem, esse animal político, esse caníço pensante, esse lobo do homem que teria negado sua liberdade para se tornar social, forja-se em uma relação de ruptura com a natureza. Então, a condição natural, vista a partir da lógica dualista da separação entre natureza e cultura, seria sempre predeterminada, assim como tudo na natureza.

⁸³ Na trilha de Nietzsche, Foucault, Deleuze, Butler, Hija de Perra (artista trans) e Geni Nuñez (pesquisadora indígena), busco demonstrar que tanto as narrativas que defendem a predominância da cultura, quanto as que defendem a predominância dos aspectos biológicos são sempre linguagem, portanto, são sempre humanos, demasiado humanos.

O que é tido como “natural” pelo senso comum, herda aquela narrativa metafísica dualista, que o pensamento ocidental tem como fulcro, a saber: a velha questão parmenidiana do “Ser” e do “Vir-a-ser”. Enquanto Heráclito entendia que nada poderia ser idêntico a si mesmo, pois a essência (arché) do mundo seria justamente o devir, Parmênides busca o “Ser”, ou seja, aquilo que é idêntico a si mesmo, para designar tal essência. Platão, de certa forma, encontra essa categoria metafísica na matemática e a infere para toda a existência concebendo o racionalismo idealista, que se torna a base tanto do cristianismo, como da concepção cartesiana de sujeito – aquele “sujeito” da dicotomia sujeito/objeto – que o método positivista nos legou em formas de cientificismo.

Desse modo, a ideia segundo a qual o sexo é natural e o gênero é cultural associa o sexo à biologia e, conseqüentemente à uma concepção de sexo como essência natural, se aproximando daquela equação que associa o biológico à veracidade científica revestida da herança metafísica. Tendemos a compreender o que é tido como natural ou pertencente à biologia como algo que existe concretamente, em oposição aos conceitos abstratos das ciências humanas.

O saber médico se vale justamente dessa premissa. Há uma lógica binária que concebe os gêneros masculino e feminino de modo antagônico, hierárquico e arbitrário. Foucault afirma que dentro desse modelo de “di-sexualização” dos corpos e das mentes, o homossexual passa a existir como um ser invertido, um indivíduo que tem corpo de homem e “sensibilidade nervosa” de mulher. Esse híbrido inaceitável e danoso à família, à raça e à sociedade (FOUCAULT, 2003). O homossexual passa a ser arduamente estudado pela ciência, junto de outros seres também desviantes. Criam-se, assim, as dicotomias “homem” e “mulher”, “heterossexual” e “homossexual”, “normal” e “anormal”.

O homossexual do século XIX tornou-se uma personagem: um passado, uma história, uma infância, um caráter, uma forma de vida; também é morfologia, com uma anatomia indiscreta e, talvez, uma fisiologia misteriosa. Nada daquilo que ele é, no fim das contas, escapa à sua sexualidade (...) O sodomita era um reincidente, agora o homossexual é uma espécie. (FOUCAULT, 2003, p.43-44)

Do século XIX em diante, a sexualidade passa a ser o fator por meio do qual a individualidade deve ser compreendida. O discurso médico transforma os comportamentos sexuais em identidades sexuais. A identidade sexual, por sua vez, torna-se peça-chave da identidade social, fazendo com que o homossexual deixasse de ter uma existência puramente médica para ter uma existência política.

Diferentemente das teorias que tentam ver o comportamento homossexual a partir da oposição natural e não natural, a teoria *queer* não busca uma “normalização” de práticas sexuais que estariam fora na norma, trazendo-as para dentro da normatividade, mas sim problematizar e afrontar tais normas, questionando quem define o que é normal e o que é desviante na sociedade patriarcal.

Judith Butler, se valendo do argumento foucaultiano, entende que pensar a existência de uma categoria intitulada “mulher” seria transformar em causa e origem aquilo que é efeito de discursos, que reivindicou sua legitimidade ao se construir como natureza. O que a autora propõe é operar uma inversão, qual seja, considerar efeito o que se apresenta como causa, entender como construção o que se apresenta como natureza. Proceder desse modo, acredita Butler, é expor o mecanismo de funcionamento de instituições repressivas, na medida em que os gêneros são efeitos e não causas das intuições, discursos e práticas:

As identidades de gênero não pré-existem às expressões que as nomeiam. Muito pelo contrário, a identidade de gênero é performativamente construída pelas expressões que são consideradas seus resultados. (BUTLER, 2003, p. 48)

“Performatividade de gênero” é um conceito mal compreendido, pois o termo “performatividade” em português remete à ideia segundo a qual o gênero seria uma performance, como se se tratasse de algo suave e artístico, e como se a identidade de gênero fosse uma espécie de atuação, mas na verdade Butler está assinalando que a “performatividade” é uma estrutura coercitiva e violenta que constrói socialmente o gênero.

Butler se vale da filosofia da linguagem de John Langshaw Austin (1911 – 1960), por meio do filtro interpretativo do Derrida. Austin (1990) confronta a tradição que privilegia o aspecto descritivo da língua em termos de verdadeiro e falso e destaca o aspecto que não descreve, mas realiza, pois o termo *perform* em inglês significa executar. Austin se dedica a estudar a linguagem que não apenas descreve, mas que cria realidades a partir do enunciado. Butler vai nos dizer que o mesmo acontece com relação ao gênero.

A linguagem determina elementos identitários, determina como deve ser o desejo sexual, e como este corpo deve se portar por meio do enunciado que “performa” o gênero em uma construção que não é nada pacífica, permeada por insultos, violência, criminalização,

invisibilização etc. Assim se dá a colonização dos corpos, os adequando a uma normatividade para poder explorar sua capacidade reprodutiva: “É uma menina!”

Butler concorda com Derrida, para quem na linguagem só existem significantes, que se expressam em uma relação de remetimentos. Butler diz que não existe uma identidade de gênero por trás das expressões de gênero, e que a identidade é performativamente constituída.

A desconstrução da identidade não é a desconstrução da política; ao invés disso, ela estabelece como políticos os próprios termos pelos quais a identidade é articulada. Esse tipo de crítica põe em questão a estrutura fundante em que o feminismo, como política de identidade, vem-se articulando. O paradoxo interno desse fundacionismo é que ele presume, fixa e restringe os próprios sujeitos que espera representar e libertar. (BUTLER, 2003, p. 213)

Dessa forma, o senso comum, com sua herança cartesiana, entende que na dicotomia natureza/cultura, a natureza preservaria sua condição metafísica. Descartes entendia que sem metafísica seria impossível a efetivação da física como ciência. Assim o aspecto biológico parece ter uma base fixa, da qual ele se estabelece e a identidade seria cultural e cambiante. Butler nos alerta para o fato de que tanto o aspecto biológico quanto o cultural serem cambiantes e desprovidos de categoria ontológica.

A partir de um estilo nietzschiano, Foucault empreende suas “genealogias”, em busca de problematizações de vários conceitos preconcebidos que temos enraizados em nossa forma de ver o mundo. Butler se vale desta metodologia para questionar o binarismo no que tange às identidades de gênero em nossa cultura. Seu questionamento propõe algo semelhante ao que Derrida (2004) fez ao desmontar a estrutura binária significante/significado desmistificando a “unidade” do signo a partir de uma crítica à metafísica e às filosofias do sujeito, Butler desmontou a unidade sexo/gênero entendendo que o caráter cultural, temporal, espacial e relativo da identidade de gênero se estende também para a categoria biológica do sexo.

Dessa forma, Butler inaugura uma crítica ao feminismo que ampliou sua potência de abrangência e que estabeleceu um diálogo com aquelas vertentes do feminismo que se incomodam com a ideia de “mulher” como uma categoria universal, tais como o feminismo negro e lésbico, abrindo assim frentes de combate à lesbofobia que existe no feminismo tradicional e à própria misoginia do movimento gay.

Butler entende que aceitar o sexo como um dado natural e o gênero como um dado construído, ou seja, determinado culturalmente, seria aceitar também que o gênero expressaria uma espécie de essência do sujeito. Nesse sentido é comum vermos relatos que se referem a elementos identitários construídos culturalmente como se fossem naturais. Vemos pessoas trans afirmando romanticamente que nasceram uma “mulher” em um corpo de homem, como se a identidade fosse algo inato, ainda que quando dito como metáfora.

Entendendo que as realidades não existem independentemente de seus contextos e práticas, mas que toda realidade é sempre uma construção histórica, Butler compreende as descrições dos fatos como as únicas e verdadeiras formas responsáveis por descrevê-los, e fazê-los existir por meio de narrativas. É com a linguagem que construímos a realidade tanto da cultura, quanto da natureza e essa construção se dá sempre de modo antropomórfico. No que tange aos papéis de cada gênero é comum vermos em documentários de vida animal, um discurso que atribui papéis aos machos e fêmeas, como se houvesse naturalmente essa separação. Porém, um estudo mais aprofundado nos permite constatar comportamentos diversos, complexos e impossíveis de se encaixar nessa leitura binária do homem branco europeu moderno.

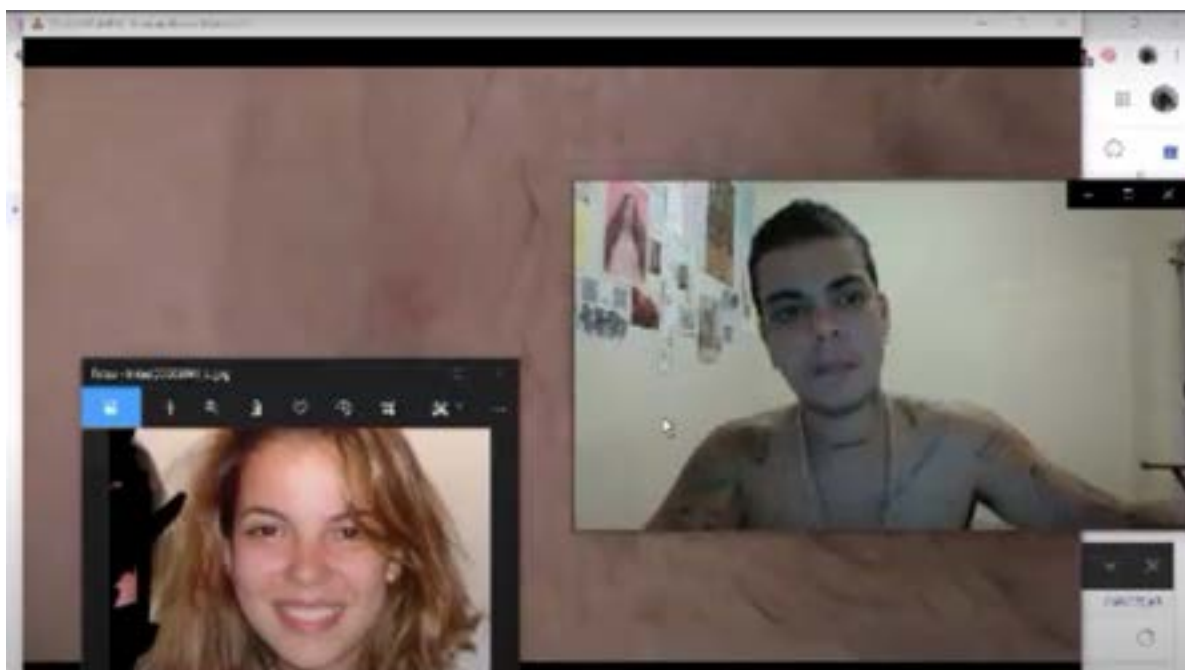
Ciber_Org (Rudá), em *Edit_t, - Uma Ginástica Autobiográfica Fragmentada em Vários Selfies*, (Figura 41) se vale da estética e da dinâmica da internet de seu tempo para documentar seu próprio processo de transição de gênero. A videoperformance contém ruídos que lembram a internet da década de 1990 e as imagens são editadas ao mesmo tempo em que as falas aparecem. São relatos que falam de desconforto, autoestima, espelho e autoconhecimento. Uma videoperformance produzida neste dispositivo que nos permite, de dentro da esfera privada, publicar conteúdos para uma “esfera pública virtual”, que, diferentemente do que se entende por esfera pública em uma democracia, acaba por revelar a porção de barbárie que toda cultura conteria.

Coletando fotos de um passado cisgênero, as exibo em diálogo com vídeos de um presente em (T)rânsito, assistidas por um futuro em que edito minha própria história pela tela do computador. *edi_t* é uma videoperformance criada no meu 29º dia de quarentena. Foi a quarentena que me levou de volta à casa dos meus pais, e é com eles que converso: “Rudá também é Débora, mãe.” (CIBER_ORG, 2020)

Rudá evoca sua história de vida em uma narrativa fragmentada, que coloca o espectador no lugar de quem está operando aquele cursor que se movimenta freneticamente. Estar diante da tela de um computador vendo um cursor se mover é um grande símbolo do individualismo legado do capitalismo e liberalismo extremo: em nome da “liberdade individual” - preceito fundamental em uma democracia, mas que se inflado, pode corroê-la – o indivíduo se sente no direito de subjugar o outro a partir de seu “computador individual”, ou no original: PC *personal computer*.

Tal posição, na qual o espectador se encontra diante da tela ao assistir o vídeo, remete para aquele enquadramento de “câmera subjetiva”, famoso recurso cinematográfico que simula a visão do personagem durante a cena. Este dispositivo utilizado desta forma, proporciona a possibilidade de, simbolicamente, ver aquela tela da perspectiva do artista, que narra em primeira pessoa um processo de transição de gênero.

Figura 41 – CIBER_ORG. Edi_T - *Uma Ginástica Autobiográfica Fragmentada em Vários Selfies*, 2020, 3'38”



Fonte: Arquivo Festival *Durante*, , 2021

Tal apropriação de um dispositivo cotidiano, que integra e alimenta o sistema capitalista e sua utilização para desconstruir uma narrativa hegemônica, em um processo de ressignificação deste mesmo dispositivo é uma perspicaz forma de promover

“abeiramentos”. Esta apropriação devolve ao uso comum aquilo que foi retirado por meio da sacralização, como diria Agamben (2007), há um gesto de profanação quando a estrutura individualista que o *personal computer* reproduz reivindica alguma intersubjetividade em detrimento do próprio individualismo.

A ideia de espelho como metáfora se concretiza naquele que é o espelho do séc. XXI: uma câmera em *self*. Yacy-Ara aproxima o CIBER_ORG da ação intitulada *Reflexões* (1970) (Figura 42) que Luciano Gusmão performou durante o *Do Corpo à Terra*. Gusmão saiu pela cidade com um espelho na mão, por meio do qual ele via a cidade. Uma cidade virtual, a imagem da cidade refletida naquele espelho como o fragmento de um simulacro manipulável. A proximidade com as imagens de Rudá em tempos distintos, colocadas uma ao lado da outra e permeadas por falas autobiográficas que narram sua busca por um lugar no mundo é pertinente. Do mesmo modo que Gusmão manipulou as imagens no espelho, Rudá manipulou digitalmente as imagens em sua tela em experiências similares em tempos distintos.

Figura 42 – GUSMÃO, Luciano. *Reflexões*, 1970.



Fonte: Arquivo Marília Andrés.

Enquanto a videoperformance de Rudá trouxe os ruídos cibernéticos que marcaram o imaginário da década de 1990, Mamutte traz uma videoperformance que não tem áudio. Mas como todo silêncio é uma paisagem sonora e como há sempre cinestesia em nossos

modos de sentir o mundo, é comum ver a videoperformance intitulada *Meu Rabo* (Figura 43) e imaginar os sons. Assistir a um vídeo de uma ação que aconteceu ao vivo, com muitas pessoas reagindo a ela a partir daquele instante único, sem o som, é uma experiência no mínimo instigante. A ausência do som, em vez de atenuar a tensão acaba por acentuá-la. A ação consiste em cortar seus próprios cabelos em uma guilhotina, cercado por uma plateia atenta e depois sentar-se, despido, em cima do cabelo cortado em meio a um mudo falatório.

Figura 43 (a,b,c) – MAMUTTE. *Meu Rabo*, 2015. 13'25''



Fonte: Arquivo Festival *Durante*, 2021

Mamutte é o protagonista desta ação que entrecruza símbolos, gestos e o corpo. Ele é o único artista que eu conhecia antes da seleção do *Durante*. O conheci no palco atuando como um músico que me chamou a atenção com a canção *Funcool*, um funk carioca com os versos tais como: “Caetano pode, Caetano é cool” (2014) nos quais ouve-se “cu”. Palavra recorrente nas propostas de Mamutte, o cu aparece como elo de termos que compartilham tal sonoridade fonética. Mamutte se denomina um “academicú” e fez a ação *Meu Rabo* dentro da academia. Não há como não o aproximar de Jota Mombaça⁸⁴ em seu conhecido

⁸⁴ Jota Mombaça (Natal, 1991), também conhecida como Monstra Errátik e Mc K-trina, é uma escritora e artista visual brasileira que trabalha em torno das relações entre monstruosidade e humanidade, estudos cuir, diáspora, violência e resiliência, justiça anticolonial, ficção visionária e tensões entre arte e política nas produções de conhecimentos do Sul-do-Sul globalizado

ensaio intitulado *Pode um Cu Mestiço Falar?* (2015), no qual ela questiona a cis-hetero normatividade que opera na lógica colonizadora inferiorizando e reprimindo as identidades que são consideradas desviantes em relação à cis-hetero norma. Mombaça poeticamente se refere aos estudos *queer* utilizando o termo “cuir”. A ênfase no cu se dá de modo epistemo-político:

Nesse campo politicamente regulado, o cu é a parte fora do cálculo: a contra-genitália que desinforma o gênero, porque atravessa a diferença sexual binária. (MOMBAÇA, 2015)

O gesto de Mamutte é uma mistura de conotação e denotação: a literalidade está repleta de metáforas. O termo “rabo” é muito utilizado para se referir ao cabelo por extensão da expressão “rabo de cavalo”. Seu “rabo de cavalo” é automutilado por meio de uma guilhotina: nada mais simbólico. Este rabo, já separado de seu corpo retorna no gesto derradeiro da performance, quando Mamutte senta-se, nu, em cima de seu rabo mutilado. Uma exaltação do cu, dentro da academia, por meio de um gesto repleto de simbolismo e desdobramentos semânticos.

Cabelos longos na cabeça do homem, signo do feminino e também da força e vitalidade de Sansão, movem de modo tenso a agressividade e a libido em seu decepar. Luto. O gesto remete a uma autocastração e instaura a docilização do corporal e de suas dimensões de beleza e erotismo, na abdicação dos cabelos. O Rabo é guilhotinado e dado, em uma alusão equina, no espaço expográfico a olhos nus, posto em cena, ao cubo, ao público. (MAMUTTE, 2020)

Yacy-Ara Froner aproxima Mamutte de Cildo Meireles, que esteve no *Do corpo à Terra* com a ação intitulada *Tiradentes: Totem-Monumento ao Preso Político* (1970) (Figura 44) na qual Cildo surpreende a todos ao amarrar dez galinhas vivas a uma estaca de madeira, encharcá-las de gasolina e atear fogo. Ambas as ações, tanto a de Mamutte como a de Cildo, nos chegam de modo que o fato de terem sido feitas para uma plateia, faz com que a reação dessa plateia no momento da ação passe a compor o trabalho. O burburinho silencioso da plateia de Mamutte e as narrativas sobre as reações atônitas da plateia de Cildo integram ambas as ações.

Figura 44 – MEIRELES, Cildo. *Tiradentes: Totem-Monumento ao Preso Político*, 1970.



Fonte: Arquivo Marília andrés.

Se, em 1970, na manifestação *Do Corpo à Terra*, nesta que foi uma obra que marcou a história da arte brasileira, a ação de Cildo fazia uma crítica direta ao brutal regime militar que exterminava seus opositores, Mamutte, no *Durante*, também faz um “abeiramento” entre realidade e representação, rompendo seus limites em uma crítica direta ao brutal regime cis-hetero-normativo, que, mesmo nas democracias, mantém os “desviados” marginalizados.

Mas como pensar o conceito de *queer* na América Latina? Artistas e pesquisadores latino-americanos veem reinventando a noção de *queer* e a ressignificando em um gesto

descolonizante, partindo do pressuposto de que o termo *queer* é uma imposição intraduzível. Hija de Perra (2014), em seu texto intitulado *Interpretações imundas de como a Teoria Queer coloniza nosso contexto sudaca, pobre de aspirações e terceiro-mundista, perturbando com novas construções de gênero aos humanos encantados com a heteronorma*, deixa claro que a “viadagem” sempre existiu. Muito antes do conceito de *queer* ser oferecido pelo Norte acadêmico, práticas consideradas *queer* já habitavam as culturas pré-colombianas. Hija de Perra, neste instigante texto, sintetiza seu incomodo:

Parece que tudo o que tínhamos feito no passado, atualmente se amotina e se harmoniza dentro do que São Foucault descrevia em seus anos na História da Sexualidade e que mesclado com os anos de maravilhoso feminismo finalmente acabam no que Santa Butler inscreveu como *queer*. Sou uma nova mestiça latina do Cone Sul que nunca pretendeu ser identificada taxonomicamente como *queer* e que agora, segundo os novos conhecimentos, estudos e reflexões que provém do Norte, encaixo perfeitamente, para os teóricos de gênero, nessa classificação que me propõe aquele nome botânico para minha mirabolante espécie achinchada como minoritária. (PERRA, 2014, p.8)

Hija de Perra afirma ainda que aqui na América Latina o termo *queer*, por estar em inglês, acaba por funcionar como uma fórmula publicitária, que ao mesmo tempo em que aumenta o *status* simbólico da mercadoria, reduz seu potencial transgressor. A autora nos alerta para as dinâmicas de legitimação epistemológicas no eixo norte sul, diante da teoria *queer* que é descolonial em relação a gênero, mas colonizante em termos político-epistemológicos. Ficamos nos perguntando: Por que cometer o anacronismo de, por exemplo, classificar a emblemática figura de Madame Satã (1900 - 1976) como *queer*? Por que importar este conceito?

Nos Estados Unidos o conceito *queer* se inicia a partir da rua, nas boates protagonizadas por pessoas trans, como uma prática, e só depois vai se tornar um mote acadêmico. Aqui no Brasil, o termo perfaz um movimento contrário, aparecendo primeiro na academia, já respaldado pelo Norte, para depois ser aproximado de práticas que já existiam aqui muito antes do termo importado.

Segundo a pesquisadora indígena Geni Nuñez (2020), para o ideal etnocida, o indígena está sempre no passado, pois o discurso LGBT é associado a uma espécie de “moda” do tempo presente. Nestes termos não haveria indígena LGBT. Obviamente se trata de um equívoco preconceituoso, pois o movimento LGBT não é uma moda passageira e os indígenas não estão deslocados temporalmente. De qualquer forma, existe um certo

identitarismo LGBTQIA+ que não faz muito sentido para o pensamento indígena, que entende muito mais como uma prática aquilo que entendemos como identidade.

De todo modo, seguindo a feminista lésbica descolonial afro dominicana Ochy Curiel (2009), entendo que o argumento pós identitário – segundo o qual afirmar uma identidade é restringir a sexualidade, na medida em que o desejo, que é algo fluido e dinâmico e não cabe em rótulos nem conceitos – precisa coexistir e friccionar com a necessidade de afirmar as identidades que são vítimas de opressão, mas afirma-las de modo estratégico, isto é, não afirmar aquela categoria “negra” que foi criada pelo processo de racialização que se confunde com o próprio processo de colonização, mas sim afirmar a condição de negro a partir da consciência de que a branquitude forjou o “negro” e ela precisa responder por isso politicamente. Tal fricção é base das performances que se valem desta tensão provocada pelos “abeiramentos”. Aproximações que se valem do choque para forjar dispositivos de resignificação de visões de mundo.

Uma videoperformance que consegue tal proeza é *ex-Tinto* (Figura 45) de Rodrigo Augusto de Souza Antero. A videoperformance começa com uma imagem ao mesmo tempo lúdica e grotesca, uma imagem surrealista de um monstruoso ser de formas arredondadas. Quando a câmera se aproxima percebe-se que se trata de uma roupa preenchida com inúmeros copos descartáveis. Em um corredor também repleto de copos o artista narra um texto que cita Fanon: “Que quer o homem negro? Mesmo expondo-me ao ressentimento de meus irmãos de cor, direi que o negro não é um homem” (2008, p25 - 26.). Como cantou Criolo “Vamos às atividades do dia / Lavar os copos, contar os corpos e sorrir / A essa borda rebeldia, só os louco” (CRIOLO, 2011).

Figura 45 – ANTERO, Rodrigo. *ex-Tinto*, 2020. 14'55”

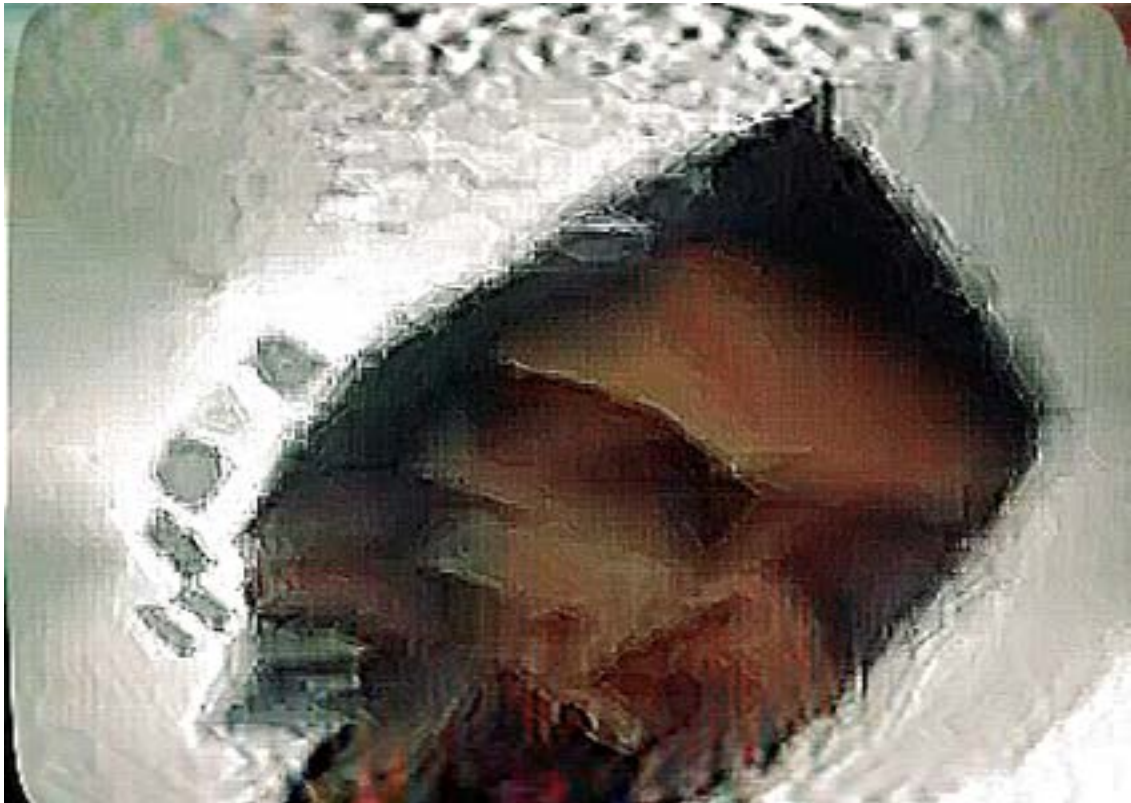


Fonte: Arquivo Festival *Durante*, , 2021

Uma videoperformance que traz densidade nas imagens e nos textos a partir da ideia inicial da condição descartável do copo e dos corpos pretos descartados pelos brancos. O título da ação surgiu a partir de uma fala do pai do artista, que afirmou que os negros seriam extintos em um futuro. Dessa especulação sobre a extinção dos corpos negros surge o termo “*ex-tinto*”, isto é, aquele que já foi racializado. O movimento que esse trabalho perfaz, de sair do plástico dos copos e ir para a terra, o aproxima de Roberta Rox. Tornar-se negro, empretecer. O plástico visto como branquitude em um movimento em direção à terra, vista como ancestralidade.

Ex-tinto é uma videoperformance na qual o artista cria um ritual próprio e o perfaz com forte carga emotiva, tal qual Aline Luppi e Roberta Rox, Daniel Bretas traz uma videoperformance que se vale de um efeito de imagem que não reduz a força da ação. Bretas, em entrevista cedida a mim para o Instagram do *Durante*, nos diz de uma fragilidade emocional provocada pelo isolamento. Meme do rapper norte-americano Kanye West, o título *Cura Senhor Onde Dói* (Figura 46) vem de uma música religiosa que é profanada pelo artista. A palavra cura é muito potente e retoma sua força simbólica inusitadamente saindo do território cômico dos memes.

Figura 46 – BRETAS, Daniel. *Cura Senhor Onde Dói*, 2020. 2'37"



Fonte: Arquivo Festival *Durante*, 2021

A intensidade do vídeo se deve a um efeito que intensifica o gesto do artista e não retira a unicidade do momento da ação. O efeito foi adicionado posteriormente a partir de uma interação entre o artista e um robô, pois ele utilizou comandos de voz para editar. Essa inserção do processamento de dados, do filtro do hardware - ou como colocou Shima nessa mesma entrevista, “ciber xamanismo” - abre um outro leque de possibilidades interpretativas. Um ato de solidão trazido para coletivo por meio da performance.

Corpos que se valeram dos meios digitais das mais variadas formas possíveis neste momento no qual a arte da performance foi impelida a acontecer virtualmente, mas que mantiveram sua capacidade de promover “abeiramentos”, revelando as contradições da colonialidade, que são mais bem compreendidas quando as vemos das beiras.

5.5. Abeiramentos

Além de estimular e reconhecer “abeiramentos” se fez necessário criar e efetivar propostas “abeirais”.

A primeira ação da série *Abeiramentos* promovida por mim, junto ao coletivo *nMUnDO* dentro do festival *Durante*, consistiu em uma revisita à intervenção proposta pelo artista

mineiro Dileny Campos. Para o *Do Corpo à Terra*, o artista instalou duas placas na entrada do Palácio das Artes, naquela mesma calçada na qual Frederico Moraes também havia instalado sua placa que poeticamente associava uma arqueologia do urbano com o gesto simbólico de escavar o futuro. Naquela mesma calçada, que mesmo ainda estando em processo de construção, estava sendo inaugurada. Ambos os trabalhos, de Dileny e de Frederico, dialogam com tal inacabamento, característica associada a países “em desenvolvimento”.

As duas placas instaladas, à primeira vista, poderiam trazer mensagens institucionais, tais como “cuidado estamos em obras” ou indicar algum desvio provisório. Entretanto, as placas de Dileny Campos contêm duas indicações inusitadas: uma sugerindo a óbvia paisagem da avenida Afonso Pena e a outra sugerindo uma enigmática “sub paisagem” que talvez estivesse subterrânea ou que, no mínimo, tinha seu significado escondido.

Figura 47 (a)- CAMPOS, Dileny. *Paisagem e Subpaisagem*. 1970. Duas Setas de madeira colocadas sobre calçada do Palácio das Artes. manifestação “Do Corpo à Terra”. Belo Horizonte, abril de 1970. (b) Ao lado, o remake feito por Francesco Napoli, Camila Buzelin e Marcus Vinícius em 2021.



Fonte: Arquivo Marília Andrés e Arquivo Festival *Durante*, 2021

A fortuna semântica e a potencialidade poética do termo “sub paisagem” em uma das placas entra em contraste com a literalidade daquela paisagem que se impunha na outra placa. É como se uma desautorizasse a outra, naquele espaço público, em pleno centro da cidade, repleto de sinalizações de toda ordem. Dileny optou por uma aparência que pudesse ser confundida com qualquer outra placa que se colocava em um espaço em obras naquela época, o que deslocava a busca pela produção de significados que as pessoas

normalmente fazem para um outro território semântico, estimulando uma postura ativa por parte do público, que agora precisa buscar outras referências léxicas para compreender o sentido contido naquelas placas (Figura 47).

O termo “sub paisagem” remete à margem da paisagem, aquele ângulo que um fotógrafo de cartões postais costuma preterir. O lado imperfeito, impuro, aquilo que gera desconforto, que sai do que é tido como belo, aceitável, correto e verdadeiro. O termo “sub”, que era a referência geopolítica para países como o Brasil na década de 1970, também remete diretamente à nossa colonialidade, nossa condição de inacabamento enquanto civilização, um projeto que estaria subdesenvolvido e que ainda precisaria ser concluído. Tal condição se evidenciava naquela inauguração de algo ainda em processo de construção, emblema de nossa complexa relação com a modernidade. Caetano Veloso, já na década de 1990, sintetiza tal sentimento nos versos da canção *Fora da ordem*:

Vapor barato / Um mero serviçal / Do narcotráfico / Foi encontrado na
ruína / De uma escola em construção / Aqui tudo parece / Que era ainda
construção / E já é ruína / Tudo é menino, menina / No olho da rua / O
asfalto, a ponte, o viaduto / Ganindo pra lua / Nada continua (VELOSO,
1991. Faixa A1)

Observando que a colonialidade se revela justamente nessa margem da paisagem, onde sua imperfeição gera desconforto e temos vergonha de sermos quem somos, percebi a potência descolonizante do gesto de apontar para tais questões. Tal potencial consiste em provocar exercícios de legitimação de nossa condição ao produzir uma arte que nos afirme de modo a ressignificar aquilo do qual nos envergonhávamos. As placas de Dileny Campos apontam para a paisagem e para a sub paisagem nos estimulando a pensar a nós mesmos a partir de nossas próprias condições.

A proposta de Dileny Campos propõe uma direção oposta à da institucionalidade: a placa que indica a paisagem o faz apontando para a avenida, isto é, da galeria para a rua. A ideia segundo a qual a experiência estética deve se dar fora do espaço institucional está presente em ambos os trabalhos e seus vínculos institucionais não conseguem neutralizar seus potenciais.

Fizemos, então, duas ações que compõem a série *SUB PAIS AGE M*: uma nova versão da obra original, que foi instalado no Palácio das artes em Belo Horizonte durante a décima primeira edição do festival *Durante*, e a reprodução em estêncil dos termos “paisagem” e “sub paisagem” os fazendo dialogar com o espaço urbano.

Figura 48 (a,b,c,d)– NMUNDO. SUB PAISAGEM M: Intervenções de estêncil na cidade de Belo Horizonte. 2021.



Fonte: Arquivo Festival *Durante*, , 2021

A cidade está repleta de paisagens que contêm suas sub paisagens e, identificá-las, se tornou um exercício de observação. Após mapear os espaços fiz as inserções utilizando o mesmo estêncil com o qual confeccionamos as placas. Tal ação gerou a imagem da capa do livro eletrônico lançado no *Durante*, e ainda se desdobrou em intervenções urbanas que reavivam a proposta de Dileny Campos (Figura 48).

A segunda proposição que realizei junto ao coletivo *nMUnDO* foi a intervenção *500A-NOSÉPOUC-0?*, que gerou um desdobramento musical que está presente no primeiro EP do coletivo, intitulado *Beira*. Tal intervenção, na simbólica Praça da liberdade, em Belo

Horizonte se desdobra em um texto que originou uma faixa musical em parceria com o compositor Pedro Morais, produzida por Barulhista.

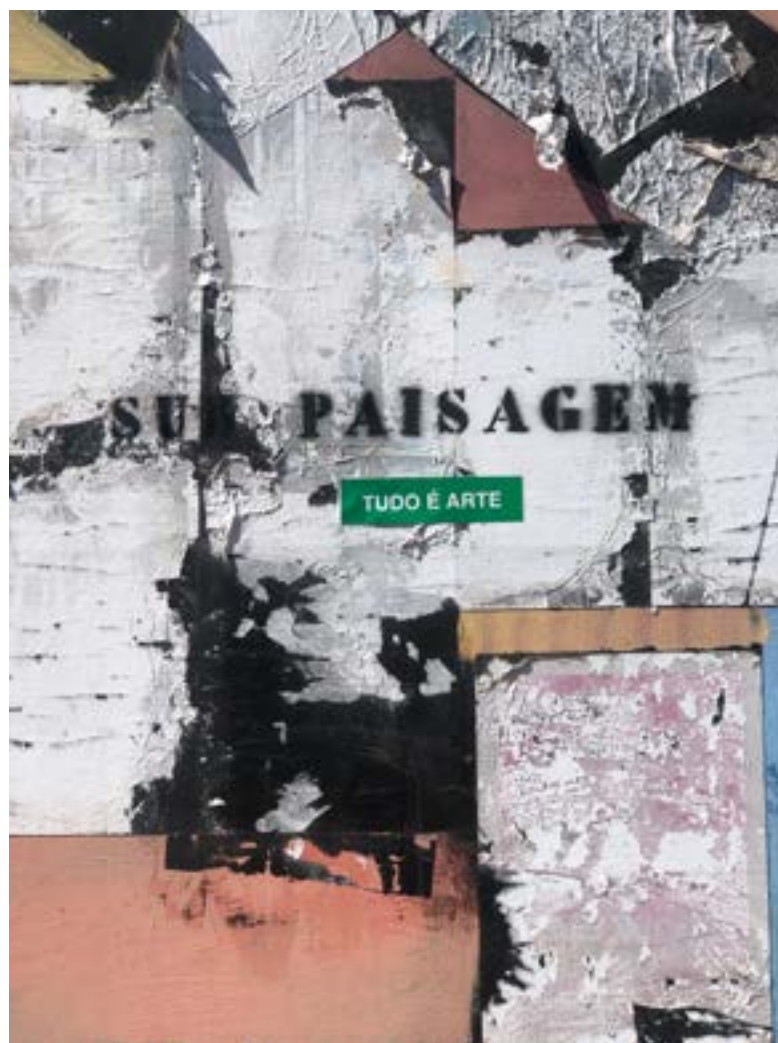
A praça da Liberdade é um local emblemático tanto estética como politicamente. Com uma arquitetura que sintetiza o modo como a modernidade nos foi imposta, este espaço, projetado pelo urbanista Aarão Reis no final do século XIX, mistura positivismo, modernismo e herança monárquica. Atualmente é ali que a classe média conservadora, muitas vezes adepta de posturas políticas extremistas, negacionistas e antidemocráticas, se reúne. É também onde jovens se divertem, hippies dormem, pessoas em situação de rua esmolam, crianças em situação de rua nadam na fonte, turistas fotografam, pessoas diversas praticam exercícios físicos e babás passeiam com os filhos da elite.

Nesta praça há vários postes em estilo clássico que contêm indecifráveis códigos, provavelmente de utilização da própria prefeitura. Pensando o ideário que move o tom colonizante das narrativas que corroboram discursos conservadores e moralizantes - que estão simbolizados nas próprias arquiteturas que compõem a praça - e que são repetidos por esta classe média reacionária, pensei em colocar inscrições semelhantes às que já existem nos postes com mensagens decifráveis, contendo frases que problematizassem as contradições que a própria praça, como todo espaço público, contém.

Figura 49 (a,b,c,d,e,f)- NAPOLI, Francesco. *500A-NOSÉPOUC-0?*. Projeto da proposta de intervenção do coletivo nMUnDO.







Fonte: Arquivo Festival *Durante*, 2021

As frases “quinhentos anos é pouco?” e “quinhentos e poucos anos” me surgiram a partir de uma fala que buscava justificar nosso atraso desenvolvimentista a partir da suposta pouca idade de nosso país. Tais frases foram escritas em um estilo próximo do código já existente, compondo a paisagem de modo harmônico, ao mesmo tempo em que se utiliza da própria estética institucional, tal gesto incorpora um discreto germe potencialmente subversivo na paisagem. A partir da ideia da intervenção, o seguinte texto foi escrito:

quinhentos e poucos anos / quinhentos anos é pouco? nada no Brasil é
um mar de rosas / mar de lama nada é pouco / mata é um leão por dia /
nada no Brasil de gente fria / gente média gente quente / que nem a gente
mesmo imaginaria / quinhentos anos e pouca gente entende / a bossa é
nova é foda e ainda é *trend* / ditadura disfarçada nas quebrada ninguém
mais atura / a altura desse abismo social / na rede é antissocial / no
quarto é peixe no anzol / num mato sem cachorro ignorância é mato /

quem não tem cão com gato / pindorama quinto dos inferno terno e gravata / sol nos tristes trópicos psicotrópicos bravatas / entretenimento barato não dá barato / se tá muito abstrato / quem não tem cão com gato (NMUNDO, 2021. Faixa 01)

A partir do texto, juntamente com meu parceiro, o compositor Pedro Morais, efetivou-se mais um “abeiramento” trazendo o texto para uma linguagem musical. A proposta é interligar os territórios artísticos da música *pop* e da intervenção urbana em gestos que remetam à temática “descolonial” e cheguem diretamente às pessoas.

Outra ação que completa a rede *500A-NOSÉPOUC-0?* (Figura 49) consistiu em uma performance que gerou um vídeo para a faixa musical. Um vídeo arte quase videoclipe, (videoperformance?) que consiste em uma ação filmada em plano sequência, na qual o performer Pedro Vinícius Pereira, com uma câmera GOPRO acoplada à sua cabeça, sai de moto pela cidade afixando adesivos nas vias públicas. Tais adesivos contêm frases retiradas do cancionário popular e de textos acadêmicos. Frases que têm algum potencial de promover “abeiramentos”, deslocando seu significado de um território para o outro e os interligando.

As frases escolhidas por mim para comporem os adesivos são as seguintes: “NUNCA FOMOS MODERNOS” a partir do conhecido trabalho do antropólogo, sociólogo e filósofo da ciência francês Bruno Latour, traduzido por “Jamais Fomos Modernos” (LATOUR, 1994). “PRA QUE DISCUTIR COM MADAME?”, samba da autoria de Haroldo Barbosa e Janet de Almeida, de 1956, que se tornou conhecido a partir da interpretação bossanovística de João Gilberto. “O DESTRUÍDOR NÃO PODE MAIS DESTRUIR PORQUE O CONSTRUTOR NÃO CONSTRÓI” retirada da canção dos Titãs composta por Paulo Miklos e Arnaldo Antunes para o emblemático álbum Cabeça Dinossauro. E as frases “TUDO É ARTE?” e “TUDO É ARTE”.

A ação, que durou por volta de uma hora, é condensada no tempo da faixa musical e a diretora Mariana Borges ludicamente manipula a velocidade do vídeo, ora em câmera rápida, ora em câmera lenta.

Este vídeo é o resultado de uma série de outras ações artísticas que se desdobraram a partir da confecção deste trabalho, da produção da décima primeira edição do festival de performance *Durante*, e da rede de ações proposta pelo coletivo *nMUnDO* intitulada *Abeiramentos*.

NA MARGEM DO FIM: CONSIDERAÇÕES FINAIS OU O FUTURO É DAQUI A UM SEGUNDO

“As coisas mudam no devagar depressa dos tempos”

Guimarães Rosa (2019)

Este trabalho é, antes de tudo, o registro de vários processos.

Ao mesmo tempo em que narro minha descolonizante jornada epistemológica, descubro possibilidades metodológicas alternativas e registro meu próprio processo artístico, tanto executando propostas de intervenções artísticas, quanto aproximando outras propostas que dialogam com meu intento.

Me apropriei dos autores que me acompanharam nos últimos anos, buscando descolonizar o entendimento que eu tinha deles e, ao mesmo tempo, os aproximando de outros tantos autores deslocados epistemologicamente e engajados em uma alternativa metodológica que dribla a hegemonia dos relatos universalizantes.

Processo semelhante ocorre com os artistas que aparecem neste trabalho. Do passado ao presente, as conexões se pretendem, acima de tudo autorais.

Apesar do encontro com artistas considerados seminais, o trabalho desliza lentamente para um recorte específico: a experiência da pesquisa em arte que conecta a teoria à curadoria e essas ao processo de produção, produzidos a partir de uma convocatória divulgada para todo o Brasil, por meio de um evento patrocinado por uma lei de incentivo à cultura, a lei Aldir Blanc (2021), através da qual uma multifária curadoria selecionou artistas que não estão inseridos no grande “mercado das artes”, mas que estão simplesmente executando suas propostas.

Os artistas do festival não são nomes emblemáticos, nem geniais⁸⁵ – considerando um sistema gerenciador de hierarquias e valores específicos –, apenas pessoas que fazem aquilo que chamamos de arte. Mas exatamente por estarem à margem do sistema, que suas obras podem dar voz a uma crítica do poder gerada na mesma altura do público, a

⁸⁵ Confesso que me veio à mente a expressão: “genial!” quando assisti a vários dos 170 vídeos enviados a partir de nossa convocatória.

partir do acesso aberto que as mídias digitais proporcionam. Se me proponho a desconstruir a categoria hierárquica do sistema que passa pelo crivo da genialidade e da posição de destaque, a partir da lógica da descolonização, a compreensão de que o desejo de voz na arte confere atributo de arte às distintas produções e aos distintos produtores assegura à arte uma polissemia ampliada por meio da inclusão.

Tal processo, que quer justamente negar a categoria tradicional de arte que enfatiza indivíduos que são lidos a partir de um sistema de influências, se revelou para mim como uma verdadeira arma de resistência em um momento histórico delicado para as artes.

Todo um conjunto de narrativas repetidas durante o século XX apontava o séc. XXI como o futuro, por isso temos a sensação de estarmos efetivamente vivendo aquele futuro, ao mesmo tempo em que os fantasmas do passado voltam a nos assombrar. Termos típicos do séc. XX, tais como “comunismo”, “ditadura”, “A.I 5”, etc. ressurgem, associando-se a teorias conspiratórias que repetidamente querem justificar mais uma “caça às bruxas”, como se estivéssemos em uma guerra fria anacrônica.

Os temas das aulas de história passam a frequentar as narrativas jornalísticas de modo mais frequente. A pandemia fez com que a “gripe espanhola” passasse, de uma curiosidade enciclopédica, a uma pauta de interesse para as mídias e um “bom conteúdo” para as redes. A história nos fornece condições de sabermos que algo semelhante já aconteceu e que várias coisas estão se repetindo. Tal conhecimento historiográfico nos permite inferir prognósticos e nos alenta diante do medo de um futuro distópico. Saber o que aconteceu antes de nós é uma forma de abstrair algum tipo de *modus operandi* da história e assim lembrar que podemos tomar-lhe as rédeas, como nos disse Marx.

Porém, neste futuro que se nos colocou, no qual o outro é uma ameaça, no qual passamos a ver o perigo na nossa própria espécie, perigo esse que nos faz, por exemplo, preterir um corredor de supermercado, simplesmente porque existe alguém ali, já que a necessidade do distanciamento social nos faz considerar a presença do outro algo indesejável. Este outro, que pode conter aquela ameaça invisível que, ao mesmo tempo em que nos assombra, é tão incompreendida a ponto de dividir as sociedades.

Esta ameaça invisível em forma de um vírus que necessariamente implica conhecimento aprofundado para ser compreendido e, por isso mesmo, se vê cercado de narrativas simplórias, conspiratórias e negacionistas. Em uma sociedade que vê o mundo pela tela, este novo tipo de cultura de massa digital acaba por reproduzir aquilo que a cultura de

massa tradicional tem de pior: transformar tudo em um palatável entretenimento, que polarizadamente vê o mundo a partir de uma rasa lógica maniqueísta/novelística.

Se o exercício de imaginar o futuro é essencialmente artístico, se o artista é o operário que trabalha com a construção imagética de uma sociedade e se a construção de imagens implica sempre uma disputa de poder, o artista precisa, mais do que nunca, engajar sua ação na disputa pela construção deste imaginário, de modo que ele seja diversificado e, assim, revele suas contradições.

Concluir este trabalho, realizar a décima primeira edição do *Durante*, formar o coletivo *nMUnDO*, realizar estas ações de intervenção e vê-las se desdobrar em música, discussão teórica, em performances, em radio arte, em videoperformance, “conteúdo” para as redes e pautas para a mídia são nosso compromisso para com a construção do imaginário deste futuro que nos espreita daqui a um segundo.

REFERÊNCIAS

- ADEUS À LINGUAGEM. Direção: Jean-Luc Godard. Paris: Midas Filmes, 2014. (70 min).
- ADORNO et al. *Teoria da Cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
- ANDRADE, Oswald. *Primeiro caderno de poesia do aluno Oswald de Andrade*. São Paulo: Globo, 1991.
- ANDRADE, O. de. *Manifesto da Poesia Pau – Brasil e Manifesto antropófago*. In.: Teles, G. M.. Vanguarda européia e modernismo brasileiro – apresentação crítica dos principais manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1875 até hoje. Petrópolis: Vozes, 1972.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ARRUDA, Pedro Fassoni. “Liberalismo, direito e dominação da burguesia agrária na Primeira República brasileira (1889-1930)”, in *Ponto-e-vírgula*, vol. 1, 2007 (PP. 161-188).
- AUSTIN, John Langshaw. *Quando dizer é fazer*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- BACURAU. Direção: Kleber Mendonça Filho, Juliano Dornelles. Pernambuco: Vitrine Filmes, 2019. (132 min).
- BALLESTRIN, Luciana. *América Latina e o giro decolonial*. *Revista Brasileira de Ciência Política*, v. 2, 2013, p. 89-117.
- BARROS, Manoel. *Uma didática da invenção*. In: *O Livro das Ignorâncias*. Rio de Janeiro: Record. 1994.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.
- BASBAUM, Ricardo. O artista pesquisador. In: *Manual do artista etc*. Rio de Janeiro: Beco do azogue. p. 193 - 201, 2013.
- BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. Autêntica: Belo Horizonte, 2010.
- BAZIN, Germain. *História da História da Arte*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1989.
- BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. In: ADORNO et al. *Teoria da Cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- BENJAMIN, Walter. *Magia, Técnica; Arte, Política*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BENJAMIN, Walter. *Rua de Mão Única*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

- BEY, Hakim. *TAZ: zona autônoma temporária*. São Paulo: Conrad, 2001. (Coleção Baderna)
- BHABHA, Homi. Culture's in Between. *Artforum*, September, 1993: 167-214. Disponível em <https://www.artforum.com/print/199307/culture-s-in-between-60599>
- BISHOP, Claire. *Antagonism and Relational Aesthetics*. October, Massachusetts, n. 110, fall 2004. Disponível em: <http://www.teamgal.com/production/1701/SS04October.pdf> . Acesso: maio/2021.
- BLAKE, Nigel; FRASCINA, Francis. *As práticas modernas da arte na modernidade*. In: FRASCINA et ali. *Modernidade e Modernismo: a pintura francesa do século XIX*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998, p.50-140.
- BOURDIEU, Pierre. *A Economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 1987.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público*. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 2003.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009a.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Esthétique relationnelle*. France: Le presses du réel, 2001.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins, 2009b. (Coleção Todas as Artes)
- BUARQUE DE HOLANDA, Chico. *Fado Tropical*. Intérprete: Chico Buarque de Holanda. In: BUARQUE DE HOLANDA, Chico. *Chico Canta*. [S. I.]: Phonogram/Philips (Universal Music), 1973. 1 LP. Faixa B7.
- BUTLER, Judith P. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2003.
- BUZELIN, Camila. *O espectador de um olho só ou a câmera como espectador*. In: FRONER, NAPOLI, ANDRÈS (org). *Festival Durante,: Do Corpo à Terra*. Belo Horizonte: ABCA, 2021, p.155-157. Disponível em: https://issuu.com/abcainforma/docs/ebook_durante_do_corpo_a_terra_2021_isbn_lq . Acesso em: maio. 2021.
- CANCLINI, Néstor García. *A sociedade sem relato: Antropologia e Estética da Iminência*. São Paulo: Edusp, 2016.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 3. ed. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 2000.
- CERNICCHIARO, Ana Carolina. *Antropofagia e perspectivismo: a diferença canibal em “Meu tio o lauretê”*. Revista Landa, v. 3, n. 1, p. 84–102, 2014.

- CHIARELLI, Tadeu. *15 Artista Brasileiros Colocando Dndiças na Arte Contemporânea*. Itaú Cultural: São Paulo, 1996. (Catálogo de exposição promovida por Itaú Cultural no MAM-SP)
- COLI, Jorge. *O corpo da liberdade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.
- COSTA, Rachel. (2018). *Após o Fim da Arte Europeia: uma Análise Decolonial do Pensamento Sobre a Produção Artística*. *Dois Pontos: Revista dos Departamentos de Filosofia da Universidade Federal do Paraná e da Universidade Federal de São Carlos*, 15(2), 89- 98.
- CRIOLO. Lion Man. Intérprete: Criolo. In: Criolo. *Nó Na orelha*. [S. I.]: Oloko Records. 2011. 1 CD. Faixa.
- CURIEL, Ochy. *Identidades essencialistas o construcción de identidades políticas: el dilema de las feministas negras*. *Revista Cultura Electrónica*, Lima, Perú, año 5, n. 5, [s.p], nov. 2009.
- DA MATTA, Roberto. *O que faz do brasil, Brasil?*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus Editora/Edusp, 2007.
- DANTO, Arthur. *O Mundo da Arte*. Tradução de Rodrigo Duarte. In: *Artefilosofia*, Ouro Preto, n.1, p.13-25, jul. 2006.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix. *O que é filosofia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles. *Espinoza: Filosofia prática*. São Paulo: Escuta, 2002.
- DELLAMORE, Carolina. *Do Corpo a Terra, 1970. Arte Guerrilha e resistência à ditadura militar*. Dossiê Os legados das ditaduras civis-militares. *Revista Cantareira*, v.3, 2014, pp.109/123.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. São Paulo: RELUME DUMARA, 2001.
- DESCAMPS, Christian. *As ideias filosóficas contemporâneas na França*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.
- DOLABELA, Marcelo. *Lorem Ipsum: antologia poética & outros poemas*. Belo Horizonte: Minimemória, 2006.
- ECO, Umberto. *Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- ECO, Umberto. *A definição da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1981; 2016.
- ENGELS, Friedrich; MARX, Karl. *Manifesto comunista*, São Paulo, Boitempo, 2011.
- FANON, Frantz. 2008. *Pele Negra, Máscaras Brancas*. Salvador: EDUFBA.
- FAVARETTO, Celso. *Tropicália: Alegria, Alegoria*. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.

- FAVARETTO, Celso. *Deslocamentos: entre a arte e a vida*. ARS, Ano 8 N° 18. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ars/a/nSJ5gsMdbn7PhGpnF4jrvLM/?format=pdf&lang=pt>. Acesso: maio.2021.
- FERNIE, Eric. *Art History and its Methods: a critical anthology*. London: PHAIDON, 1995.
- FERREIRA, Glória; COTRIN, Cecília. *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2009.
- FIALHO, Ana Letícia. *Relato da palestra de Nicolas Bourriaud*, Seminário Internacional Trocas, 10 de outubro de 2006. Disponível em: http://www.forumpermanente.org/event_pres/simp_sem/semin-bienal/bienal-trocas/trocas-doc/copy_of_conf1 acesso em 17/06/202.
- FIGUEIREDO, Luciano (Org.). *Lygia Clark - Hélio Oiticica: Cartas, 1964 - 1974*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.
- FLUSSER, Vilém. *Bienal e fenomenologia*. In: *O Estado de São Paulo*, 02.12.1967, Suplemento Literário, 5.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I - a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2003.
- FRASCINA, Francis. *Saindo das margens: a representação e a crítica do poder*. In: WOOD et ali. *Modernismo em disputa*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998, p.77-169.
- FREIRE, Cristina. *Poéticas do Processo: arte conceitual no museu*. Ed. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- FREIRE, Paulo. *A importância do Ato de Ler: em três artigos que se completam*. São Paulo: Autores Associados. Cortez, 1989.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. 66º ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da esperança: um reencontro com a pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006.
- FREITAS, Artur. *Arte de Guerrilha: Vanguarda e Conceitualismo no Brasil*. São Paulo, Edusp, 2013.
- FREUD, Sigmund. *O mal-estar da civilização [1930]*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1974.
- FRONER, Yacy-Ara. *Arte Colonial Brasileira: lacunas e abrangência; análise e métodos de aproximação*. In: *Anais do CBHA*, 2010. Disponível em: http://www.cbha.art.br/coloquios/2010/anais/site/pdf/cbha_2010_Froner_Yacy_art.pdf. Acesso em: 03 maio 2021.
- FRONER, Yacy-Ara. *Coleções: o interstício da curadoria, do colecionismo e da preservação*. In: ROCHA; MEDEIROS (org.). *Fronteiras e Alteridade: olhares sobre as artes na contemporaneidade*. Belém: UFPA, 2014, p.103-120.

FRONER, Yacy-Ara. *Corpos cancelados: os deslocamentos da censura das artes*. In: FRONER, NAPOLI, ANDRÈS (org). *Festival Durante: Do Corpo à Terra*. Belo Horizonte: ABCA, 2021, p.43-56. Disponível em:

https://issuu.com/abcainforma/docs/ebook_durante_do_corpo_a_terra_2021_isbn_lq. Acesso em: 03 maio 2021.

FRONER, Yacy-Ara. *Excessos e Exceções; Coleções e retrospectivas: da ordem ao caos, de Regina Vater a Nedko Solakov*. In: *Anais do Encontro Nacional Anpap, 2013*. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2013/ANAIS/simposios/11/Yacy-Ara%20Frone.pdf>. Acesso: maio/2021.

FRONER, Yacy-Ara. *Os Construtores: conceito, forma e materialidade*. In: SOUZA et ali (org.). *Arte Concreta e Vertentes Construtivas: teoria, crítica e história da arte técnica*. ABCA: Belo Horizonte, 2018, p.285-325. (Jornadas ABCA) Disponível em: https://issuu.com/abcainforma/docs/abca_arte_concreta_e_vertentes_construtivas_teor ia. Acesso em: 03 maio 2021.

GALEAZZI, Annelise Estrella. *Seja marginal, seja herói: o poema-bandeira de Hélio Oiticica*. Campinas: Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas UNICAMP, 2016. (Monografia)

GATTI, Fabio; GONÇALVES, Rosa Gabriella de Castro. (Org.). *A operação artística: filosofia, desenho, fotografia e processos de criação*. Salvador: Edufba, 2017.

GONZÁLEZ, Julieta. *Memorias del subdesarrollo – arte y giro descolonial em América Latina, 1960-1985*. In: *Memorias del subdesarrollo*. Museum of Contemporary Art San Diego, 2018.

GROYS, Boris. *Arte poder*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. *A recepção de Fanon no Brasil e a identidade negra*. Novos Estudos-CEBRAP, São Paulo, n. 81, 2008.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

HAIBARA, Alice & SANTOS, Valéria Oliveira. 2016. *As técnicas do corpo*. In: *Enciclopédia de Antropologia*. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia. Disponível em: <<http://ea.fflch.usp.br/obra/técnicas-do-corpo>>

HARAWAY, Donna. *Manifesto Ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX*. In: TADEU, T. *Antropologia do Ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

JIMENEZ, Marc. *O que é estética?*. Porto Alegre: Editora Unisinos, 1999. (Coleção Focus)

JUSTINO, Maria José. *Seja marginal, seja herói: modernidade e pós-modernidade em Hélio Oiticica*. Curitiba: Ed. da UFPR, 1998.

KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

KUHL, Beatriz Mugayar. *Cesare brandi e a teoria da restauração. Pós n.21*, São Paulo, junho 2007. Disponível em:

<https://www.revistas.usp.br/posfau/article/download/43516/47138/51951>. Acesso: maio/2021.

LANCRI, Jean. Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em artes plásticas na universidade. In: BRITES; TESSLER (org.). *O meio como ponto zero*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002. (Coleção Visualidade; 4)

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

LE PARC, Julio. *Guerrilha Cultural* (1968). In: Gloria Ferreira e Cecília Cotrim (org.). *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2009.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. Lisboa: Ed. 70, 1986.

LOEB, Angela Valéria. *Um percurso nos Bólides de Hélio Oiticica*. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes (ECA), Universidade de São Paulo, 2009. (Dissertação)

LOPES, Almerinda Silva; CHAGAS, Tamara Silva. *Considerações sobre o Happening da Crítica, de Nelson Leirner*. VIS Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UnB, V. 19, n. 1/janeiro-junho de 2020. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/revistavis/article/download/25070/26718/78615>. Acesso: maio.2021.

MACHADO, Marina Marcondes. *Só Rodapés: Um glossário de trinta termos definidos no espiral de minha poética própria*. Rascunhos Uberlândia, v.2 n.1 p.53-67 jan/jun. 2015.

MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1978.

MARQUES, Luiz et al. *Existe uma arte brasileira? Porto Arte: Revista de Artes Visuais*, Porto Alegre, RS, v. 22, n. 36, dez. 2017. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/79600/46638>. Acesso em: 03 maio 2021.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: CosacNaify, 1998

MELENDI, Maria Angélica. *O que resta Do Corpo à Terra? Reflexões em cima da hora*. In: FRONER, NAPOLI, ANDRÈS (org.). *Festival Durante,; Do Corpo à Terra*. Belo Horizonte: ABCA, 2021, p.117-126. Disponível em: https://issuu.com/abcainforma/docs/ebook_durante_do_corpo_a_terra_2021_isbn_lq. Acesso em: maio. 2021.

MIGNOLO, Walter D. *Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política*. In: Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: *Literatura, língua e identidade*, no 34, p. 287-324, 2008.

MIGNOLO, Walter D. *Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade*. *Revista Brasileira em Ciências Sociais*, São Paulo, v. 32, n. 94, 2017. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092017000200507&lng=en&nrm=iso. Acesso: maio/2021.

MIGNOLO, Walter D. *Histórias locais / projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamente liminar*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

- MIKLOS, Aline. *Blasfêmia e arte contemporânea: uma questão de método*. In: PROA – Revista de antropologia e arte. Vol.01 n. 04. 2013.
- MILLS, Charles W. *The Racial Contract*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1997.
- MOMBAÇA, Jota. *Pode um cu mestiço falar?* [S.I.]: Medium, 2015.
- MORAIS, Frederico. *Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da “obra”*. Revista de Cultura Vozes. Rio de Janeiro, vol.1, no. 64, p. 45-59, 2001.
- NAPOLI, Francesco. *Luigi Pareyson e a estética da formatividade: um estudo de sua aplicabilidade à poética do ready-made*. Instituto de Filosofia, Artes e Cultura- Universidade Federal de Ouro Preto: Ouro Preto, 2008 (Dissertação de mestrado).
- NAVES, Rodrigo. *A Forma Difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Ática, 1996.
- NAVES, Rodrigo. *Cássio Michalany explora diferentes cores e formatos em mostra*. In: O Estado de São Paulo, 27 de agosto de 2012. Disponível online em <http://www.estadao.com.br/noticias/artelazer,cassio-michalany-explora-diferentes-cores-e-formatos-em-mostra,922209,0.htm>.
- NAVES, Rodrigo. *Um azar histórico: desencontros entre moderno e contemporâneo na arte brasileira*. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo: CEBRAP, n.64, p.5-21, nov. 2002.
- NICOLA, Ubaldo. *Antologia Ilustrada de Filosofia: das origens à idade moderna*. São Paulo: Globo, 2005.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Obras Incompletas*. São Paulo, Abril Cultural, 1978 (Coleção Os Pensadores).
- NMUNDO, 500 Anos. Intérprete: nMUnDO. In: nMUnDO. *Beira*. Belo Horizonte, 2021. Faixa 01
- NUÑEZ, Geni. *Descolonização Do Pensamento Psicológico*. Plural: valorização profissional em tempos de 'novas' práticas em Psicologia, Florianópolis, p. 06 - 11, 21 ago. 2019.
- OITICICA, H. *Aspiro ao grande labirinto*. Seleção de textos organizada por Luciano Figueiredo, Lygia Pape e Waly Salomão. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- OLIVA, Achille Bonito. *Trans avant garde internacional*. Milano: Giancarlo Polete Editore, 1982, 319 p. il. p&b. color.
- OLIVEIRA, Rachel Cecilia. *Após o fim da arte europeia: uma análise decolonial do pensamento sobre a produção artística*. dois pontos:, Curitiba, São Carlos, volume 15, número 2, p. 89-98, setembro de 2018.
- PANSICA, Rafael Rocha. *Sobre o perspectivismo ameríndio e vice-versa*. Dissertação (mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina. 2008.
- PAPE, Lygia. *Fala, hélio*. ARS [online], vol.5, n.10, 2007. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202007000200002&lng=en&nrm=iso . Acesso: maio/2021.

- PAREYSON, Luigi. *Estética: teoria da formatividade*. Petrópolis: Vozes, 1993.
- PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- DE PERRA, Hija. *Interpretações imundas de como a Teoria Queer coloniza nosso contexto sudaca, pobre de aspirações e terceiro-mundista, perturbando com novas construções de gênero aos humanos encantados com a heteronorma*. Revista Periódicus, [S.l.], v. 1, n. 2, p. 291-298, jan. 2014. Disponível em: . Acesso em: Jun. 2018.
- PEDROSA, Mário. *Políticas das artes: Textos Escolhidos I*. Otilia Arantes (org) São Paulo: EDUSP, 1995.
- PEDROSA, Mário. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo, Perspectiva, 1981.
- PEDROSA, Mário. *Correio da Manhã*, 1957.
- PELED, Y. *Performance na contemporaneidade*. ARS (São Paulo), [S. l.], v. 10, n. 19, p. 48-63, 2012. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/58494>. Acesso. maio. 2021.
- PETERS, Olaf (org). *Degenerated Art: the attack on modern art in Nazi Germany, 1937*. New York: Neue Galerie, 2014.
- PIRES, Eloiza Gurgel. *Experiência e linguagem em Walter Benjamin*. Educ. Pesqui., São Paulo, v. 40, n. 3, p. 813-828, jul./set. 2014. Disponível em <http://dx.doi.org/10.1590/s1517-97022014041524>. Acesso em: maio/2021.
- RAMIREZ, Mari Carmen. *Táticas para viver da Adversidade. O conceitualismo na América Latina*. In: Arte&Ensaio. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, ano XIV, nº 15, 2007.
- RAVERA, Marco. "Introduzione", in *Il pensiero ermeneutico*. (1986), Organizado por Marco Ravera, ed. Marietti, Gênova, 1989.
- RIBEIRO, Darcy. *Arte índia*. In: ZANINI, Walter (org.). *História geral da arte no Brasil*. vol. 1. São Paulo: Instituto Moreira Salles: Fundação Djalma Guimarães, 1983.
- RIBEIRO, Djamilia. *O que é lugar de fala?*. Belo Horizonte: Letramento, 2017. 112 p. (Feminismos Plurais)
- RIBEIRO, Marília Andrés. *Entrevista com Frederico Moraes*. Revista UFMG, Belo Horizonte, v. 20, n.1, p.336-351, jan./jun. 2013. Disponível em: https://www.ufmg.br/revistaufmg/downloads/20/18-entrevista_frederico_morais.pdf Acesso: maio/2021.
- RIBEIRO, Marília Andrés. *Frederico Moraes: crítica e curadoria na contracultura. Anais do XXXI Colóquio CBHA*, 2011.
- RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas*. Belo Horizonte, anos 60. Belo Horizonte: C/Arte, 1997.
- ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Cosac Naify, 2004.
- ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. São Paulo: Global Editora, 2019.

- SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente* / Edward W. Said; tradução Tomás Rosa Bueno. - São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- SANTIAGO, Silviano. *O entre-lugar do discurso latino-americano*. In: SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. 2.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. P.9-26.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *Para além do pensamento abissal- das linhas globais a uma ecologia de saberes*. *Novos estudos - CEBRAP* [online]. 2007, n.79, pp. 71-94. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-33002007000300004&script=sci_abstract&tlng=pt. Acesso: maio/2021.
- SHARP, Willoughby. "Videoperformance". Trad. de Ana Ban. *eRevista Performatus*, Inhumas, ano 1, n. 6, set. 2013. ISSN: 2316-8102.
- VAINFAS, Ronaldo. *Colonização, miscigenação e questão racial: notas sobre equívocos e tabus da historiografia brasileira*. Niterói: Tempo, 1999.
- TASCA, Fabíola Silva. *Entre Nicolas Bourriaud e Santiago Sierra: o antagonismo como estratégia relacional*. In: *Porto Arte*. Porto Alegre: PPGAV/UFRGS, v. 20, n. 34, maio 2015.
- VELOSO, Caetano. *Fora da Ordem*. Intérprete: Caetano Veloso. In: CAETANO. VELOSO. *Circuladô*. [S. I.]: PolyGram, 1991. 1 LP. Faixa A1. VELOSO, Caetano.
- VELOSO, Caetano. *Língua*. Intérprete: Caetano Veloso. In: CAETANO. VELOSO. *Velô*. [S. I.]: Phillips Records, 1984. 1 LP. Faixa B11. VELOSO, Caetano.
- VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical / Caetano Veloso*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Ubu Editora, 2018.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena*. In: *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. S.o Paulo: Cosac & Naify. 2002.
- WALSH, Catherine. *Interculturalidad crítica y educación intercultural*. In: *Seminario Interculturalidad y Educación Intercultural*. La Paz: Instituto Internacional de Integración del Convenio Andrés Bello, 2009.

Entrevistas no Instagram⁸⁶ com os artistas e sinopses das obras selecionadas para o *Durante*, - 2020/2021 - arquivo do Festival

Aline Luppi Grossi - *Ações em Confinamento*, 2020, 4'54"

Ciber_Org - Edi_T - *Uma Ginástica Autobiográfica Fragmentada em Vários Selfies*, 2020, 3'38"

Clara de Clara - *Vá Carnal!*, 2021, 10'

Daniel Bretas - *Cura Senhor Onde Dói*, 2020, 2'37"

Dona Conceição - *A Máquina de Moer Pretos*, 2019, 11'5"

Lívio - *Pedagogia do Artista Operário*, 2021, 12'58"

Luna Recaldes - *Mendieta Morta*, 2019, 4'12"

Mamutte - *Meu Rabo*, 2015, 13'25"

Nanaue - *ViDa TeRrEnA Não IdEnTiFiCaDa*, 2021, 12'58"

Pedrosa Camilo - *Depil(ação)*, 2020, 6'30"

Roberta Rox - *Enraíze-se*, 2016, 14'10"

Rodrigo Antero - *ex-Tinto*, 2020, 14'55"

⁸⁶ @festivaldurante

**“ABEIRAMENTO”: PERFORMANCE E DESCOLONIZAÇÃO NO BRASIL CONTEMPORÂNEO
FRANCESCO NAPOLI**

