

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Escola de Belas Artes
Programa de Pós-graduação em Artes Visuais

Rafael Perpétuo de Souza

VENDO MINHA IMAGEM: Paulo Nazareth e arte *for sale*

Belo Horizonte
2022

Rafael Perpétuo de Souza

VENDO MINHA IMAGEM: Paulo Nazareth e arte *for sale*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Linha de pesquisa: Artes Visuais

Orientador: Prof. Dr. Marcos Hill

Belo Horizonte

2022

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

709.81A Souza, Rafael Perpétuo de, 1983-
S729v Vendo minha imagem [manuscrito] : Paulo Nazareth e arte *for sale* /
2021 Rafael Perpétuo de Souza. – 2021.
131 p. : il.

Orientador: Marcos Hill.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Escola de Belas Artes.
Inclui bibliografia.

1. Nazareth, Paulo, 1977- 2. Mercado de obras de arte – Teses. 3.
Arte – Comercialização – Teses. 4. Arte – Aspectos sociais – Teses. 5.
Arte moderna – Séc. XX-XXI – Teses. I. Hill, Marcos Cesar de Senna,
1956- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes.
III. Título.



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

FOLHA DE APROVAÇÃO

Folha de Aprovação - Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de MESTRADO do aluno **RAFAEL PERPETUO DE SOUZA** - Número de Registro - **2019664792**.

Título: “ **Vendo minha imagem: Paulo Nazareth, arte e mercado** ”

Prof. Dr. Marcos César de Senna Hill – Orientador – EBA/UFMG

Profa. Dra. Maria Elisa Campos do Amaral – Titular – UFMG

Profa. Dra. Brígida Moura Campbell Paes – Titular – UFMG

Belo Horizonte, 29 de novembro de 2021.



Documento assinado eletronicamente por **Maria Elisa Martins Campos do Amaral, Membro de comissão**, em 09/12/2021, às 19:13, 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 **Marcos César de Senna Hill, Professor Magistério Superior - Voluntário**, em 13/12/2021, às 23:43, 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 **Brígida Moura Campbell Paes, Membro de comissão**, em 15/12/2021, às 16:25, 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 **Amir Brito Cador, Coordenador(a) de curso de pós-graduação**, em 11/01/2022, às 09:59, 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 **1084276** e o código CRC **87165537**.

RESUMO

Esta dissertação apresenta por meio de análises qualitativas, como eventos da vida do artista visual Paulo Nazareth influenciaram na produção de sua obra e como desenvolveu uma relação ímpar com o mercado de arte primário que consome sua produção. De suas origens ameríndias, negras e periféricas, passando por eventos e residências que o levaram a se autobiografar como pessoa “ao redor do mundo”, passando por sua formação como artista na Escola de Belas Artes da UFMG, é possível perceber pela análise textual e das obras, como Nazareth desenvolve um pensamento coerente e atual. Nos aprofundamos nas práticas artísticas e métodos de pesquisa de Paulo Nazareth, buscando tanto na tecnicidade ímpar de sua obra, como na forma de selecionar e colecionar objetos para produzir seus trabalhos. Por fim, desenvolvemos um pensamento em cima do termo cunhado pelo artista, *for sale*, que é a base conceitual de toda sua relação com o mercado e principal objeto dentro deste estudo. O que nos dá sustentação para refletirmos sobre a construção de sua própria trajetória artística como um modelo único, gerando uma conceituação desta no campo das artes visuais.

Palavras-chave: arte contemporânea; mercado; trajetória.

ABSTRACT

This dissertation presents through qualitative analyses, how events of the life of visual artist Paulo Nazareth influenced the production of his artwork and how he developed a unique relationship with the primary art market that consumes his production. From his Amerindian, black and peripheral origins, through events and residencies that led him to autobiograph himself as a person “that lives around the world”, through his studies as an artist at the Escola de Belas Artes of UFMG, it is possible to perceive by textual analysis and artworks, how Nazareth develops a coherent and current thought. We dig deep into Paulo Nazareth’s artistic practices and research methods, seeking both in the unique technicality of his artwork, as well as in the ways of selection and collecting objects to produce his body of artworks. Finally, we developed a thought on top of the term coined by the artist, *for sale*, which is the conceptual basis of all of his relationship with the market and main object of this study. This gives us support to reflect on the construction of its own artistic trajectory as a unique model, generating a conceptualization of this in the field of visual arts.

Keywords: contemporary art; artmarket; trajectory.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente devo agradecer ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFMG, na figura de seu coordenador, Amir Brito Cadôr, que nos possibilitou essa pesquisa. Agradeço meu orientador, Prof. Dr. Marcos Hill, quando de seu orientando pude ver o grande ser humano que é, com uma contribuição que vai muito além da pesquisa. Minha gratidão à Prof^a Dr^a Elisa Campos e Prof^a Dr^a Brígida Campbell, que gentilmente que contribuíram na banca deste trabalho, assim como Prof. Dr. Sebastião Miguel, quem me apoia desde minha Iniciação Científica, financiada pela FAPEMIG.

Agradeço imensamente à minha companheira de vida, Livia Souza Lima, socióloga e advogada com quem travo conhecimentos diários e, quem revisava este trabalho. Sem você eu não chegaria aqui ao fim deste processo. Agradeço ao meu longo amigo e professor do Departamento de Sociologia da UNB, Prof. Dr. Tiago Ribeiro Duarte, à quem me espelho e sempre me incentivou em meus caminhos acadêmicos.

Agradeço meus colegas de Museu Mineiro e DIMUS (ex-SUMAV), assim como os discentes da EBA/UFMG. Aos operários da cultura que fazem deste campo sua de batalha diária.

Agradeço a Prof^a Dr^a Naine Terena, que me orientou na pós-graduação em Gestão cultural e equipes colaborativas do Itaú Cultural, por abrir um campo do conhecimento ancestral indígena.

E finalmente à Paulo Nazareth, amigo e artista objeto de estudo desta pesquisa, quem eu conheço à mais de 15 anos, desde quando éramos colegas no coletivo Kaza Vazia. Acolheu essa pesquisa e me inundou de referências, imagens e papos olhando para o horizonte das montanhas.

Este trabalho é dedicado à minha mãe, Maria Inez Perpétuo (*in memoriam*).

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Paulo Nazareth - "Bosta de Jovem Artista"/ Piero Manzoni - "Merda d'Artista"	15
Figura 2 – Paulo Nazareth - "Desert Flowers"	16
Figura 3 – Geraldo Alckimin celebrando aniversário. Ao fundo obra "Pão e Circo", 2012, impressão fotográfica sobre papel algodão, 93 × 70 cm de Paulo Nazareth.....	20
Figura 4 – The Broad Museum.....	21
Figura 5 – Cornelis Van der Geest - Wunderkammer (1628)	22
Figura 6 – Paulo Nazareth.Coleccion de Aguas de Africa, técnica mista, dimensões variáveis, 2013.....	24
Figura 7 – One Rupee For My Country, 2006, video performance, 19'32"	40
Figura 8 – "Qué ficar bunito?", panfleto, 2010:.....	43
Figura 9 – Receitas com Fubá Suada para Museu Mineiro, 2008.....	47
Figura 10 – Bienal de Veneza, 2013	49
Figura 11 – Roupas com a imagem de "Christ Piss" de Andrés Serrano impressa	60
Figura 12 – Leon Polk Smith, "Constellation: Blue-Black-Red" (1973).....	61
Figura 13 – Paulo Bruscky (em colaboração com Daniel Santiago) "Limpo e Desinfetado" (1987).....	62
Figura 14 – Luz Donoso, "Señalamientos con cuerpo estrecho" (1979). Poster colado na Calle Libertad, Santiago/ Chile	66
Figura 15 – "Produtos do Genocídio", Paulo Nazareth (2017)	73
Figura 16 – Solange Pessoa e seu trabalho "Catedral" (1990-2003).....	75
Figura 17 – Paulo Nazareth, "Projeto: Imagens que já existem no mundo" (2010-).....	78
Figura 18 – Paulo Nazareth, sem título, da série Para Venda, 2011, impressão fotográfica sobre papel algodão, 80 × 60 cm	80
Figura 19 – foto da fachada do atelier do artista, a Casa Borun/Casa de Luzia	81
Figura 20 –Sem título, da série "Notícias de América"	87

Figura 21 – imagem durante exposição na Feira Art Basel em Miami, 2012 ...	89
Figura 22 – fotografia parte do projeto "Notícias de América" (2011)	90
Figura 23 – artista assiando a obra "Produtos do Genocídio"	93
Figura 24 – Imagem da obra "Produtos do Genocídio" sendo produzidas no ateliê de Paulo Nazareth. cortesia do artista	94
Figura 25 – Inserções em Circuitos Ideológicos: Cildo Meireles, 1970	95
Figura 26 – imagem da exposição "Velha Esperança" de Paulo Nazareth na Galeria Mendes Wood DM, São Paulo.....	96
Figura 27 – Projeto Afro	99

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	8
2 CAMPO, HABITUS E QUEBRA DE PADRÕES: ENTRE O SIMBÓLICO E O MERCADO NA OBRA DE PAULO NAZARETH.....	14
2.1. Tudo o que se pode recolher.....	17
2.2 Mercado de consumo e a arte de Paulo Nazareth.....	27
2.3 As regras do jogo: valoração na obra de Paulo Nazareth.....	30
3 VIVER AO REDOR DO MUNDO.....	38
3.1 Artista e Periférico.....	43
3.2 Origem indígena e africana.....	46
3.3 Kaza Vazia e MIP.....	50
3.4 Práxis e Método.....	53
4 TRAJETÓRIA E CARREIRA DE ARTISTA.....	56
4.1 Uma construção sistemática do moderno ao contemporâneo.....	58
4.2 Outsiders e novos protagonismos.....	65
4.3 O intermediador: o curador, o crítico e o gestor cultural.....	67
4.4 Virando o jogo: Paulo Nazareth, arte e o mercado.....	70
5 “VENDO MINHA IMAGEM”: PAULO NAZARETH E ARTE <i>FOR SALE</i>	79
5.1 O conceito de <i>for sale</i>	80
5.2 "Vendo Minha Imagem de Homem Exótico".....	86
5.3 série "Produtos do Genocídio".....	92
6 CONCLUSÃO.....	97
REFERÊNCIAS.....	102
APÊNDICE A – ENTREVISTA COM PAULO NAZARETH (18 ABR. 2021).....	105

1 INTRODUÇÃO

Quais são as implicações da transversalidade entre a trajetória artística, o mercado e a obra de arte? Como é conduzida a trajetória construída à margem do óbvio – o formato imposto pelo sistema social da arte que mantém uma subserviência do artista ao mercado financeiro e às instituições públicas e privadas? Quem é Paulo Nazareth?

Todas as questões listadas fazem parte das angústias que me conduziram à produção desta dissertação. Considerando que as discussões aqui serão pautadas pela obra do artista Paulo Nazareth, inicio aqui com um breve relato de quem é ele, mas, especialmente, de por qual razão ele se tornou objeto do meu estudo.

Paulo Nazareth, por si só, se constitui figura ímpar. Artista que "vive ao redor do mundo", de origens ameríndias e africanas, nascido em Governador Valadares (antiga Figueira e mais antigo ainda território dos *Boruns* e *Krenaks*), o artista foi alavancado às páginas da história da arte mundial quando sai do bairro Palmital em Santa Luzia (região metropolitana de Belo Horizonte) em direção ao Rio Hudson, Nova Iorque, em uma árdua caminhada pela América Latina, levando a poeira de seus pés para serem lavados nas emblemáticas águas estadunidenses. Nazareth constrói trajetória às margens de um elitizado e branqueado sistema da arte, utilizando-se do próprio corpo e materiais "pobres" e vulgares, além de estratégias que fazem parte da essência do artista, como poderemos constatar ao longo desta dissertação e, em especial, do Apêndice A, contendo uma entrevista na íntegra com o artista.

Ele faz parte de uma certa "insurreição" do movimento negro e indígena no século XXI, que talvez tenha culminado em 2020 – em plena pandemia do novo coronavírus –, quando em face à agitação social envolta no "Black Lives Matter" e o assassinato de George Floyd, que fez surgir movimentos de reparação social e igualdade política e racial ao redor do mundo. Nas artes visuais, desde meados da primeira década deste século, é notório um levante de atenção e notoriedade para a produção artística de pretos e indígenas, que

antes eclipsados como uma arte com sobrenome, hoje tomam com a força de discursos autorais, o devido lugar de protagonismo na história da arte.

Portanto, não haveria como destacar outro artista com uma trajetória tão singular, ainda que recente – Nazareth nasceu em 1977 – nas artes visuais. Entre uma impactante participação na Bienal de Veneza (em 2013, levou indígenas em seu lugar para a cidade italiana e, ao mesmo tempo, fez uma mostra no homônimo bairro em Ribeirão das Neves/MG) e, mostras em renomados espaços como o ICA-Londres e Art Basel, ele também recebeu prêmios como MASP/Mercedes Benz, Rumos Itaú Cultural, dentre outros. Ainda assim, vende panfletos e gravuras por aí, fazendo falas em sua comunidade ou nos mais renomados centros, ainda que se recuse a ir à Europa, sem antes terminar a cruzada pela África, parte do projeto que desenvolve desde 2012, "Cadernos de África". Optamos, dentre vastos trabalhos, focar no projeto "Notícias de América" – emblemático trabalho realizado ao longo de 2011-12 – e em uma série mais recente, "Produtos do Genocídio", na qual encontramos a definição do conceito de *For Sale*, que Nazareth traz na entrevista, constante no Anexo I desta dissertação.

Como podemos perceber, Nazareth navegou por caminhos nada tradicionais, foi um artista que se arriscou das mais diversas formas, e, por tal razão, representa a essência de uma de nossas discussões: como é construída a trajetória à margem do óbvio. Para conseguirmos aprofundar em tal ponto, é necessário compreender que existe diferença entre "carreira" e "trajetória". Nesta pesquisa afirmamos que a "carreira" é um elemento comum do trabalho, que denota uma construção, que tem um início e fim bem específicos, como uma espécie de postulado da cultura ocidental, baseada nos interesses do capitalismo, na qual é mais importante chegar ao objetivo da forma mais rápida possível; enquanto demonstraremos que preferimos o uso de "trajetória" enquanto sentido mais adequada ao mundo das artes, no qual se parte de um ponto A para um ponto B, assim como a carreira, mas com o processo entre os dois pontos sendo mais importante do que chegar ao ponto final. Assim, como as perguntas que abrem essa introdução, algo que marca a pesquisa é o anseio de repensar paradigmas, o desejo e curiosidade de iniciar uma

investigação para entender e estabelecer parâmetros para uma narrativa sobre a construção das trajetórias artísticas em artes visuais nas últimas décadas, algo que podemos enxergar no artista Paulo Nazareth por meio de seu modo próprio.

Ao falar sobre a forma como as trajetórias são erigidas e a partir de uma crítica ao sistema do "capitalista tardio" – assim denominado por Fredric Jameson (1934) – que se apresenta como o mecanismo econômico baseado não somente no trânsito de capital em espécie, mas, especialmente, no tráfego de informação para o acúmulo de capital material e imaterial (JAMESON, 2004). Como se abstrai dos ensinamentos do autor, o mundo cultural foi enquadrado na globalização de modo, a ecoar em uníssono: existe um modelo uniforme de cultura de massa, que abarca os mais diversos campos das artes (musical, teatral, televisivo *etc.*). Com isso, a cultura passa a ser também uma mercadoria, que é modelada para tal sistema, tornando-se um dos produtos, por assim dizer, que busca responder diretamente aos anseios econômicos. Podemos dizer, que nos contrapomos à visão de carreira que se constitui no referido modelo, pois seria ela demasiadamente idealista – celebrada pelos *yuppies* dos anos 1980 – e sistematizada na “tão sonhada carreira”, que, por sua vez, seria sustentada na construção sistemática da longevidade do trabalho, em forma de ganho financeiro e social. Osvaldo Lopes-Ruiz encara o capital humano:

A partir de seus postulados ‘cientificamente verificáveis’, o humano passa a ser entendido como uma forma de capital e, portanto, o ‘capital humano’ e tudo o que se faça para incrementá-lo é investimento de um valor positivo: cada pessoa deve - porque é economicamente conveniente, mas também porque é ‘moralmente bom’ - aumentar suas habilidades, competências e destrezas a partir de ‘investimentos’ constantes (LOPEZ-RUIZ, 2007).

Assim, o descrito formato de "investimentos" contínuos, visando um alcance de um objetivo final, destoa do que pensamos que a arte procura, que, acima de tudo, é o processo de pesquisa e pensamento: o que está no meio da trajetória. Por isso, de uma forma mais poética e metafórica, mas também mais assertiva para nosso objeto, “a trajetória” possibilita desvios, curvas, ascensões

e descendências em seu "caminho". Com isso, se constrói também uma bela forma de realizar uma analogia com o artista aqui estudado, Paulo Nazareth, que faz da caminhada o modo de interagir e produzir arte. Nossa experiência no campo da arte nos diz que não é possível aplicar certos preceitos que o projeto de globalização da cultura capitalista ocidental tenta aplicar em nosso campo. Precisamos, sim, criar termos e formas de nos referirmos aos conceitos, que sejam detalhadamente adequados ao que fazemos enquanto artistas e pesquisadores.

Ainda que a arte, assim como a própria existência, sejam pés em constante movimento, é possível perceber alguns elementos que frequentemente reaparecem no tratamento da trajetória artística. O desejo da notoriedade é um dos aspectos. Outro é uma vontade de se tornar memória. Discutiremos mais profundamente no capítulo III, "Trajetória e carreira artística", tais aspectos enquanto fenômenos no primeiro caso, da mercantilização do objeto artístico, mas, sobretudo, da própria imagem exótica do artista, parafraseando Paulo Nazareth. A sociedade do espetáculo entende que ser notado é um passo importante para a estabilidade pessoal, social, profissional e financeira. E, no segundo, uma ideia de legado, fato que é primordial para nossa espécie ter chegado até aqui.

Outro elemento interessante, que discutiremos no capítulo III, consiste na discussão sobre a sociedade de consumo. Podemos aferir que este elemento se dá como desdobramento da própria discussão anterior sobre notoriedade e memória, fazendo uma análise que perpassa desde o século XX, para além dos artistas modernos. E hoje carreira é muito simbólico de uma sociedade do consumo, em que viver é um ato de acumulação – e descarte –, que detém no imediatismo força, mas também angústia.

Ao passo que também encontramos, por meio deste estudo, no primeiro capítulo, "Campo, *habitus* e quebra de padrões: entre o simbólico e o mercado na obra de Paulo Nazareth", a dualidade do poder nas artes visuais: estrela cadente e fugaz ou longo e paciente artista, ter a obra em coleções e acervos renomados é um desejo tão forte quanto produzir uma obra que suscita reflexões sobre o momento da produção. Talvez uma das maiores

crises de todos artistas. Aliás, a crise é uma permanente situação entre tais. Ser ou não ser um grande e reconhecido nome, render-se ao mercado ou refutar o mesmo, abandonar ou afirmar uma ou outra linguagem. Em uma sociedade em constante mudança e pulando de crise em crise, o artista, de modo geral, está sempre refletindo sobre as crises provocadas pela geopolítica, o mercado financeiro e a identidade social.

Para finalizar esta introdução, não poderia deixar de questionar porque esta é uma pesquisa em crítica de arte? A crítica ainda tem impacto neste século? A crítica de arte é o meio pelo qual as artes visuais irão superar o sentimento do contato com a obra de arte e artista, para traduzir em uma reflexão desde os detalhes mais destrinchados – a percepção de uma obra específica, como "Notícias de América" – até uma macro evolução de todo o sistema da arte – nesta investigação, a trajetória artística. Em um mundo globalizado, é importante o questionamento trazido por Marcos Hill (1956):

De que modo, o curador contemporâneo, não querendo mais tratar objetos de arte como artefatos a serem adquiridos, catalogados, preservados e expostos, poderia se engajar na elaboração de programas artísticos e culturais que favorecessem o livre-saber, a livre-expressão e o livre-fruir? (HILL, 2019).

A questão citada é importante para pensarmos como os curadores, críticos, gestores podem contribuir para que um fluxo mais orgânico possa ser a base do que entendemos enquanto arte. Porém, para isso, a crítica estabelecida não é mais suficiente. O pensamento eurocêntrico e estadunidense não é capaz de cobrir todos os aspectos de uma arte que não se relaciona somente com os cânones. É preciso que busquemos outras referências e outros indicadores, para que possamos falar de Paulo Nazareth com propriedade. Para isso, precisamos tomar outros referenciais, como a obra de Ailton Krenak e Davi Kopenawa.

Precisamos olhar para a obra e refletir nós mesmos sobre o impacto que a própria biografia de Nazareth produz em nós. É o protagonismo das transformações na vida de Nazareth, buscas e interesses que irão nos guiar, de forma quase autônoma, em relação ao eruditismo de teóricos brancos. É por isso também que decidimos, em muitos momentos, deixar de lado o

citacionismo¹ e nos concentrar na dinâmica de nossa própria voz, como aquela da experiência estética e da reflexão daquilo que acontece no hoje. Assim, esta dissertação conta com auxílio de pensadores, como os citados Krenak e Kopenawa, mas também Pierre Bourdieu, Cristiana Tejo, Krzysztof Pomain, Umberto Eco, porém é Nazareth e nós mesmos que conduzimos o leitor ao entendimento da trajetória artística, do mercado de arte e da inserção de Paulo Nazareth no meio crítico em questão.

No capítulo IV iremos nos debruçar especificamente sobre dois conjuntos de trabalhos: as fotografias do projeto "Notícias de América" (2011), em que se lê a frase "Vendo minha imagem de homem exótico" em diversas línguas e, os trabalhos denominados "Produto de Genocídio" (2016-). Eles foram escolhidos para que possamos discutir o conceito de *for sale* criado por Nazareth para os trabalhos que, em sua metalinguagem, falam sobre a própria venda de uma crítica à sociedade que consome suas obras.

Esperamos levar o leitor a um questionamento eficaz do sistema de arte, em que trabalhamos, vivemos e suamos todo dia para que ele seja mais justo, afinal, estamos falando de arte, primeiramente, e não somente de *commodities*.

¹ Termo muito utilizado nas artes visuais para qualificar os artistas que citam outros artistas, aqui se define como a citação de outros autores e/ou artistas como referência para uma obra ou para ratificar um pensamento.

2 CAMPO, *HABITUS* E QUEBRA DE PADRÕES: ENTRE O SIMBÓLICO E O MERCADO NA OBRA DE PAULO NAZARETH

“Eu sou, enquanto eu mesmo, a cada instante,
um enorme fato de memória”
(Paul Valery).

A consolidação de um artista no mercado das artes visuais passa pela concepção de que é necessário se engajar em uma multiplicidade de regras para se chegar ao reconhecimento. Para além da representatividade e visibilidade enquanto produtor de arte, ele depende do reconhecimento dos pares enquanto promissor artista. Isso significa se enquadrar em um modelo de mercado das artes que vem sendo propagado ao longo dos anos, seguindo *habitus* típicos do meio e, dançando conforme as regras do jogo, muitas delas impostas por figuras centrais, tais como os colecionadores, diretores de instituições, gestores culturais, curadores, galeristas.

Contudo, como discutiremos ao longo deste capítulo, Paulo Nazareth lançou mão de posturas que almejavam subverter o formato paradigmático de negociação da arte. Brincou com postulados do que é ser artista e, de fato, se consolidou como alguém que não serviu propriamente ao mercado, criando, dentro do campo das artes visuais, um espaço destinado a gerar visibilidade ao próprio trabalho e garantir que as obras chegassem ao público, sem depender *a priori* de figuras como o *marchand*.

Podemos citar, como exemplo, o trabalho "Bosta de Jovem Artista Emergente" (figura 1), no qual Nazareth referencia a obra homônima de Piero Manzoni, "abrazileirando" o formato de um enlatado para um invólucro de rapé. Na obra do italiano, não sabemos de fato se há um conteúdo fétido, tal qual enunciado no nome do trabalho, tampouco na obra de Nazareth. Entendemos a citação como um gatilho para criticar o mercado do "novo" e "emergente", corroborando com a cadeia de consumismo especulativo que o capitalismo perpetua, ávido pelo próximo artista a "bombar". É interessante notar que Nazareth, assim como faz com outras obras, vende de forma avulsa os

múltiplos² pelos lugares que circula – como exposições, feiras ou palestras – no duplo sentido de difundir e dar acesso à obra.

Figura 1 – Paulo Nazareth - "Bosta de Jovem Artista"/ Piero Manzoni - "Merda d'Artista"

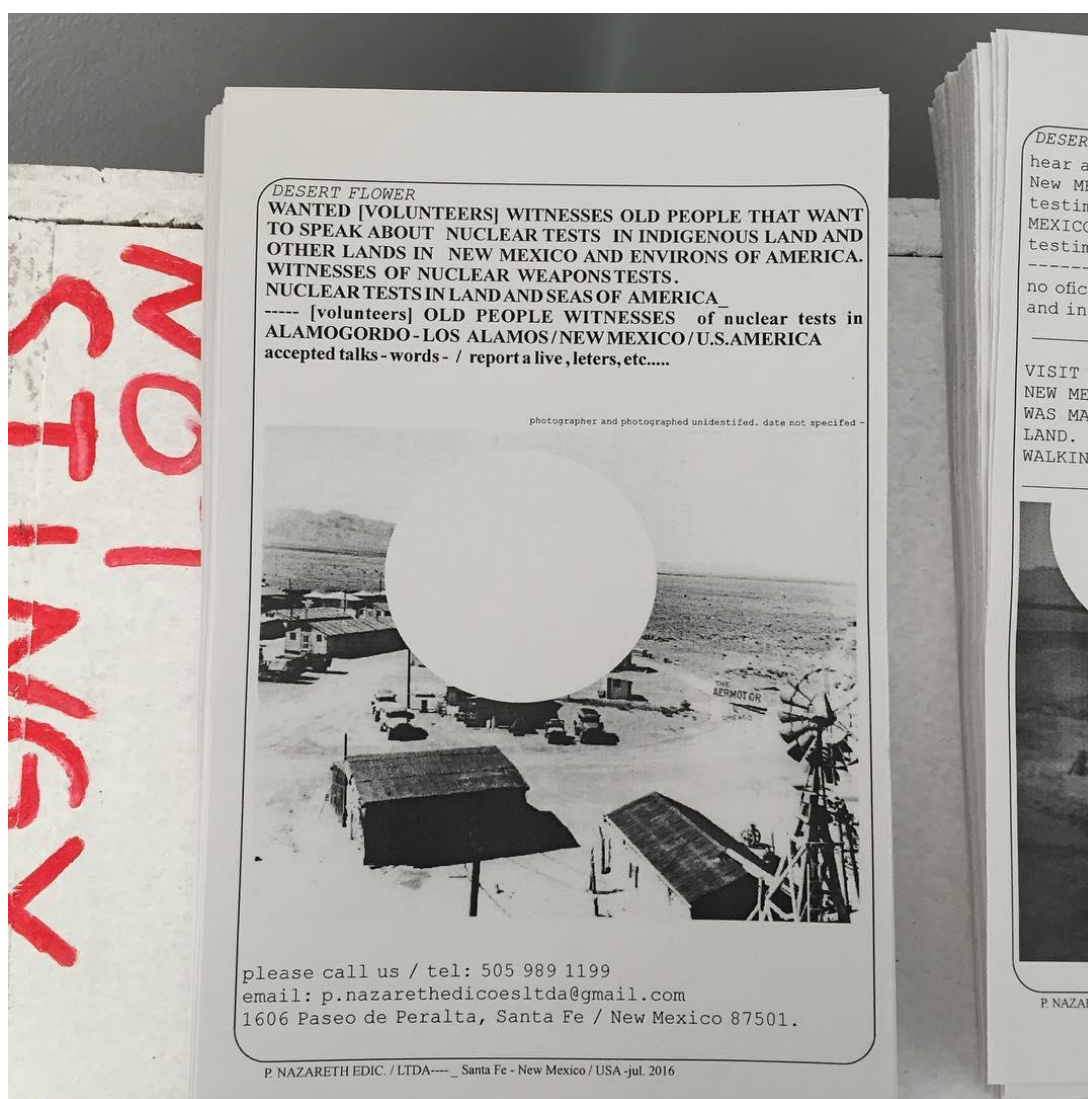


Fonte: Paulo Nazareth/artribune.com

Ainda na mesma direção, é possível perceber como o artista busca subverter o mercado também com seus conhecidos panfletos (Figura 2), os quais, ainda hoje, mesmo após o reconhecimento da produção pelo sistema das artes e representação em grandes galerias comerciais, são comercializados e distribuídos pelo próprio artista, com os mesmos valores de 10 ou 15 anos atrás. Claramente, mais que uma questão econômica, para o artista, parece importante a manutenção do próprio sistema de circulação de obras, que se tornou uma marca fundamental em seu processo artístico. Não poderíamos deixar de ponderar que o formato no qual ele mesmo se torna o intermediário entre a produção e aquele que compra, o qual muda o prisma mercadológico, onde grandes artistas se sobressaem exatamente por terem como apoio alguém que exerça o papel de intermediador.

² entendemos "múltiplos" como uma tipologia de obras de arte que são produzidas em tiragem ou edição, preservando-se as mesmas características físicas e conceituais.

Figura 2 – Paulo Nazareth - "Desert Flowers"



Fonte: Paulo Nazareth

Apesar disso, percebemos que existe método na quebra das regras: não se trata de um movimento revoltoso, que busca se isolar do campo das artes. Pelo contrário, trata-se de uma forma de se garantir enquanto “homem exótico”³, que consegue navegar pelo campo das artes, mantendo a essência e afirmando voz à forma própria de fazer (e mesmo de negociar) arte. Como

³ "homem exótico" refere-se a uma série de trabalhos em que Paulo Nazareth empunha placas com os dizeres "vendo minha imagem de homem exótico" em diversas línguas, sempre com uma ortografia característica do artista. Estas obras são o ponto de partida para as discussões levantadas nesta dissertação.

descrito na citação de abertura do capítulo, Nazareth garantiu, sendo ele mesmo em todos os momentos, um enorme fato de memória por onde passou.

A partir das considerações supracitadas, desenvolveremos, a seguir, uma discussão sobre o poder do colecionismo; valores simbólicos e econômicos agregados às artes visuais; campo das artes e as regras visíveis e invisíveis e; a postura de Paulo Nazareth perante tais pontos.

2.1. Tudo o que se pode recolher

São tantos os “coleccionismos”, que precisaremos definir exatamente, ao longo deste capítulo, aqueles que se apresentam coerentes ao tratar das artes visuais e em relação ao objeto de estudo: o artista Paulo Nazareth. Não iremos aqui, portanto, dissertar de forma mais aprofundada sobre fatos episódicos ao longo da história das coleções ou, sobre o colecionismo no Brasil.

A palavra colecionismo é em si um acúmulo de mistérios e saberes, que vão além da escrita e avançam (e muito) sobre os sonhos. Segundo Umberto Eco, “os colecionadores querem ter tudo o que se pode recolher sobre um certo tema, e o que lhes interessa não é a natureza das peças isoladas, mas a completude da coleção. Tendem a acelerar os tempos” (ECO, 2010, p. 50).

Coleção é também um termo que precisa ser dissecado para que possamos nos debruçar sobre ele. Conforme nos ensina Pomian (1994), representa um ato no qual objetos são aglutinados, contendo uma vinculação entre eles. São bens que passam a ser guardados e cuidados com tal pretexto, sofrendo intervenções que tenham também tal desígnio. Aquele que se propõe a colecionar selos, por exemplo, utiliza-se de equipamentos de conservação, pastas, e mesmo certificados de autenticidade, o que garantirá, dentre outras coisas, um valor maior à sua coleção. Nas palavras do autor,

O mundo das coleções particulares e o dos museus parecem completamente diferentes. Apesar das poucas observações feitas, ainda que provisórias, pode-se já entrever a unidade, salientar o elemento comum a todos estes objetos, tão numerosos e heteróclitos, que são acumulados pelas pessoas privadas e pelos estabelecimentos públicos. É, portanto, possível circunscrever a instituição de que nos ocupamos: uma coleção, isto é, qualquer conjunto de objetos naturais ou artificiais, mantidos temporária ou

definitivamente fora do circuito das actividades económicas, sujeitos a uma protecção especial num local fechado preparado para esse fim, e expostos ao olhar do público. (POMIAN, 1994, p. 53, *grifo nosso*).

Assim, como os dois autores supramencionados, pensamos no colecionismo como o ato de agrupar objetos que podem ter diversas naturezas, porém, que tenham algum elo entre si, seja de materialidade, conceito ou origem. Os objetos são adquiridos por diversos motivos: paixão, curiosidade, fetiche, *status* social, valor econômico⁴, retenção de poder. Adriano Gomide (2014) acentua a definição ao distinguir o mero agrupamento de objetos do colecionismo, referindo-se à existência daquilo que é denominado como “coleccionismo autêntico”. A nomenclatura, segundo aceção de Walter Benjamin (1931/1968), é empregada para colecionadores de livros, mas podemos também utilizar para o colecionismo de arte (GOMIDE, 2014). Na referida vertente, a utilização da biblioteca enquanto exemplo da distinção facilita para que possamos perceber que o mero acúmulo de livros em um único ambiente não necessariamente corresponde a uma coleção, pois, no caso, pode faltar desígnio, intencionalidade e, assim sendo, não deveria ser apontada como “coleccionismo autêntico”. Novamente acena Pomian:

Acontece de facto que os livros são tratados enquanto objectos, isto é, que se coleccionam as belas encadernações, as obras ilustradas, etc. Neste caso, o problema não existe, como não existe quando uma biblioteca desempenha a função de arquivo ou quando contém apenas obras de entretenimento. Existem todavia bibliotecas que recolhem unicamente livros de onde se extraem as informações necessárias ao exercício das actividades económicas; estas bibliotecas não podem então ser assimiladas às colecções (POMIAN, 1994, p. 53).

Coleccionar é um verbo diretamente conectado ao conceito de memória. Estamos falando da guarda, preservação e manutenção de outro tempo ou lugar. Dos que perdemos, dos que se foram ou daquilo que adquire valor perante o outro. A memória é muitas vezes a retenção do passado do outro.

⁴ Falaremos de economia no sentido da ciência que estuda os problemas relativos à produção e ao consumo de riquezas.

Sob tal problemática, Eco (2010) afirma que a própria linguagem foi sendo passada de geração em geração, com a finalidade de garantir a preservação da memória daqueles que haviam precedido. Para ele, tivemos uma passagem da memória orgânica que seria aquela administrada e registrada pelo nosso cérebro (perpetuada pela memória falada), para uma memória mineral, expressa na invenção da escrita. O que também se aplica a nossa memória visual, conservada nas pinturas e outras técnicas posteriores.

Assim como a memória, a linguagem também tem papel fundamental à preservação dos acontecimentos e propagação do passado. Pomian (1994), ao tratar da linguagem, acrescenta que ela é capaz de engendrar o invisível, permitindo que os indivíduos se comuniquem reciprocamente com os próprios fantasmas, de modo a transformar um fato social em uma nítida concepção de contato com algo, que não se dá no campo da visão: “a linguagem permite falar dos mortos como se estivessem vivos, dos acontecimentos passados como se fossem presentes, do longínquo como se fosse próximo, e do escondido como se fosse manifesto” (POMIAN, 1994, p. 68). Quem detém a memória, retém o poder do conhecimento.

Hoje, não muito diferente de outrora, colecionar pública ou privadamente é demonstração de poder. Isso pode ser destacado na figura logo abaixo apresentada, na qual identificamos a obra de Nazareth, denominada “Pão e Circo”, de 2012, ao fundo da imagem. Trata-se da comemoração do aniversário surpresa de Geraldo Alckimin – importante figura pública no cenário político – na casa do filho, colecionador da obra citada. Como se observa, estar (enquanto obra neste caso) na casa de uma figura pública, reafirma Nazareth enquanto alguém que se sobressai no campo das artes e, simultaneamente, identifica o proprietário como um colecionador que detém conhecimento, por possuir um artista contemporâneo jovem e de grande prestígio.

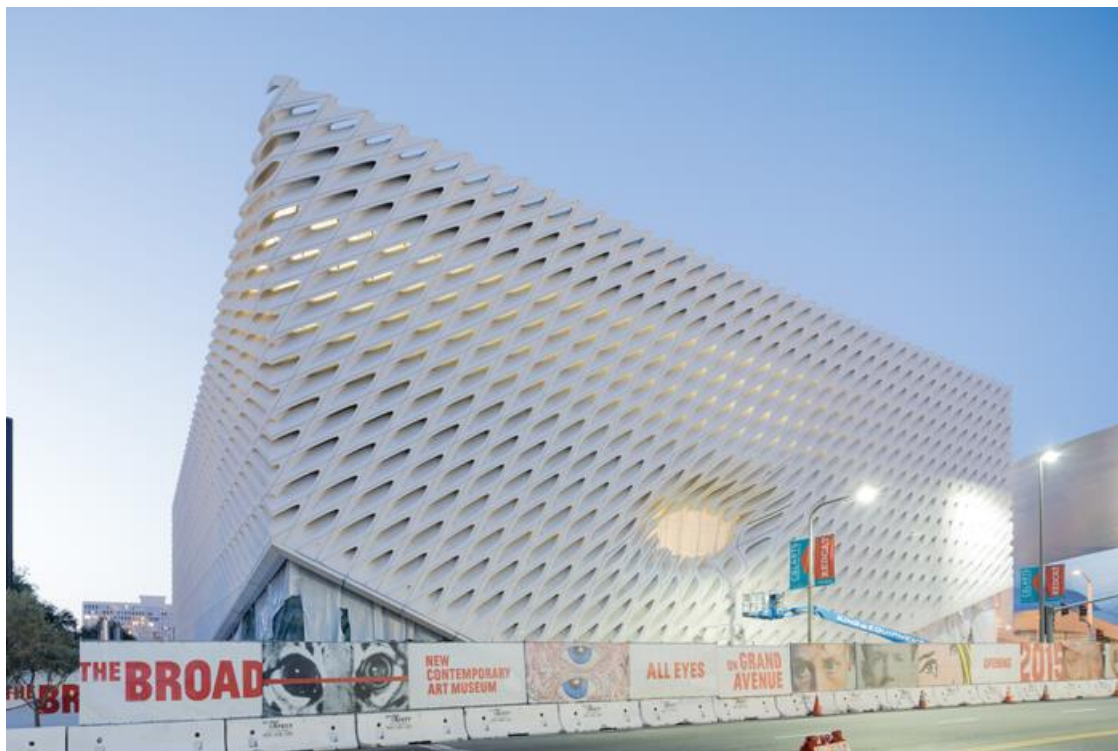
Figura 3 – Geraldo Alckimin celebrando aniversário. Ao fundo obra “Pão e Circo”, 2012, impressão fotográfica sobre papel algodão, 93 × 70 cm de Paulo Nazareth



Fonte: facebook.com

A história da arte dá conta de diversas personalidades históricas que fizeram do colecionismo, assim como do mecenato, atividades movidas a paixão e desejo, mas também a empoderamento. Basta falar na Casa dos Médici, do Cardeal Farnese, da Coleção Boisot ou inumeráveis modernos e contemporâneos, como Charles Saatchi, a família Broad (Figura 4), a família Rubell, João Satamini, Gilberto Chateaubriand, entre vários outros. Todos simbolizando o poder patriarcal ao longo do tempo.

Figura 4 – The Broad Museum



Fonte: Iwan Baan

Os Gabinetes de Curiosidades e Quartos de Maravilhas (*Wunderkammern*) (Figura 5) também são exemplos: surgidos no século XVI, frutos do agrupamento, principalmente, de objetos naturais, míticos, esqueletos e diversidade vinda de outras civilizações e tempos passados, adquiridos pelas grandes explorações, podem ser pensados como proto-museus. A exemplo, museus posteriormente constituídos como o Museu Quai Branly, em Paris, ou o British Museum, em Londres, apenas para citar dois entre centenas deles, foram erigidos, a partir de saques constantes a colônias européias ao redor do mundo ou por trocas com outras civilizações, muitas delas com a intenção de selar acordos. Entendemos que Umberto Eco vislumbra tais espaços como a extensão doutrinária de seus erigidores:

o templo era também um registro de números sacros, de cálculos matemáticos, e por intermédio de suas imagens ou de suas pinturas transmitia histórias, ensinamentos morais; em suma, constituía, como já foi dito, uma enciclopédia em pedra (ECO, 2010, p. 14).

A “ostentação” de objetos exóticos vindos de além-mar tinha a intenção de demonstrar a pujança da cultura “civilizatória”, no sentido de apresentação de uma superioridade em todos os campos da cultura e poder, assim exercendo o que chamamos de *status*.

Figura 5 – Cornelis Van der Geest - Wunderkammer (1628)



Fonte: <http://www.garyschwartzarthistorian.nl/347-how-a-patrician-made-good-for-slighting-a-prince-maybe/>

O desenvolvimento de coleções artísticas está intimamente unido à preservação da memória e à transposição da linguagem. Entretanto, o século

XX e algumas das vanguardas modernas, especialmente os dadaístas e a utilização de objetos aleatoriamente encontrados ou adquiridos e guardados, para a composição de obras, como o fez Marcel Duchamp e Kurt Schwitters, nos trouxeram a figura do artista-colecionador. Não iremos aprofundar o assunto, mas podemos entender ser fruto tanto da evolução e transversalidade das linguagens artísticas, como da industrialização e da produção excessiva de materiais, o que caracteriza o mundo ocidental, a partir de fins do século XIX.

Nazareth é dessa linhagem descrita de artistas. Um artista-colecionador-nato, que não é de simples e compulsivo acúmulo de objetos para fins de ostentação ou talvez uma Síndrome de Diógenes – distúrbio psíquico em que a pessoa tem fobia de jogar qualquer coisa fora e passa a guardar uma gama infinita de coisas. É uma ação poética, de acuradas escolhas, na qual o simbolismo dos objetos rege as escolhas. Francisco Marshall, a seguir, corrobora com essa ideia:

Coletando e, logo, colecionando, nossos ancestrais aprenderam a discernir recursos naturais e a selecionar possibilidades vitais do mundo; desde a pré-história e a cada nova geração, conseguimos organizar sons e sinais sob a forma de discurso. Com estes dois dons, coletar e falar, abrem-se diante de nós as condições essenciais da vida comunitária: sustentabilidade e comunicação (MARSHALL, 2005, p. 14 *apud* RENAULT, 2015, p. 23).

Em certas obras de Nazareth, podemos perceber algumas das características em questão, quando ele coleta itens que são claramente parte de processos relativos às caminhadas dele, os quais recolhe e guarda. Pensa nos trabalhos como projetos, logo todo material acumulado tem lugar traçado no recolhimento. Como trata-se de objetos resgatados ou descartados, não possuem valor de mercado e é exatamente isso que lhe interessa: rejeitados pelo sistema, não perdem o valor simbólico a eles agregado. É o caso, por exemplo, de “Colección de Aguas de Africa” (Figura 6), em que rótulos e peças de águas engarrafadas formam um mapa do caminhar do artista. A água conecta todos os povos, um item essencial para a sobrevivência que, no

trabalho, revela uma coleção da escassez do continente ancestral (VENEROSO, 2013).

Figura 6 – Paulo Nazareth. Colección de Aguas de Africa, técnica mista, dimensões variáveis, 2013



Fonte: Mendes Wood DM.

Como supramencionado, Paulo Nazareth pode ser percebido como um artista-colecionador: um aspecto característico de certos artistas que tem por hábito, como parte do processo ou para a construção de obras, reservar objetos encontrados ou adquiridos. Em tal medida, podemos perceber que tais características o separam também daquele que exerce o ato de colecionar, pois, nesse caso, trata-se da acumulação com certa tipologia de objetos (no caso obras de arte) como fim em si. Coaduna com o referido entendimento, Umberto Eco diferencia o bibliófilo do rato de leitura, quando o primeiro está preocupado em possuir os objetos e prosseguir com a coleção até o esgotamento entediado e, a partir disso, se desfazer deles para iniciar nova procura; o segundo está interessado para além do objeto-livro, com o conteúdo e possíveis usos, reflexões e revoluções, sem medo de riscar e sublinhar o

exemplar (ECO, 2010 p. 35-36). Nazareth obviamente mescla os dois, com uma tendência forte ao último tipo: observador que é, está interessado nos signos e discursos do objeto. Nos desfazendo da ingenuidade, que as máscaras do mercado tentam erigir sob a personalidade do colecionador e do colecionismo contemporâneo, ao ato de colecionar, é possível notar no trecho abaixo, como este se encontra intrinsecamente conectado à razão pelo discurso desde tempos imemoriais:

Colecionar, do latim *collectio*, possui em seu núcleo semântico a raiz **leg*, de alta relevância em todos os falares indo-europeus – e mesmo antes, pois esta raiz está entre as poucas que conhecemos do proto-indo-europeu, há mais de 4 mil anos atrás, com sentidos ordenadores. No grego clássico, em seu grau “o”, produz o morfema *log*, avizinjado, em seu grau “e”, de *leg*, ambos repletos de derivados. Nesta família linguística, aparece o núcleo semântico e significativo do colecionismo: uma relação entre pôr ordem – raciocinar – (*logein*) e discursar (*legein*), onde o sentido de falar é derivado do de coletar: a razão se faz com o discurso (MARSHALL, 2005, p. 15 *apud* RENAULT, 2015, p.81).

Passamos pelos conceitos elaborados ao longo deste texto sobre colecionismo, porque desejamos abalizar que o mercado de artes visuais, assim como outro mercado qualquer, também se desenvolveu ao redor do advento da soma exponencial de objetos de interesse. Mas, diferentemente de outros mercados, é mais complexo do que o ato de simplesmente acumular. Colecionar arte demanda a busca por conhecimento específico, por envolvimento com o sistema da arte e seus agentes.

Assim sendo, o pensamento científico, especialmente na atualidade, quando se ergue sob pilares de políticas institucionalizantes, ávido em criar métodos para tudo – não que isso seja algo negativo, de forma alguma –, desenvolveu formas de colecionar e manter coleções. São diversos os organismos, que estimulam uma formatação padronizada. Talvez o mais conhecido seja o Manual do Conselho Internacional de Museus (ICOM)⁵, no qual, dentre as diversas esferas da institucionalização da cultura, podemos vislumbrar "Gestão de Acervo", "Inventário e Documentação", "Conservação e

⁵ ICOM. Como gerir um museu: manual prático. Paris: ICOM, 2004. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0018/001847/184713por.pdf>>. Acesso em: 12 de janeiro de 2020.

Preservação de Acervos". O ICOM, apesar de aparentar uma distância do conceito do ato de colecionar, estabelece a forma ideal de como as instituições públicas ou privadas devam prosseguir para a preservação de coleções. Logicamente que o colecionador particular, que tem pretensos desejos e ambições sobre a própria coleção, irá buscar nas formatações museológicas, o maior dos regozijos de qualquer ator do sistema da arte: a legitimação institucional da coleção. Tal sistema é imputado por diversas partes, que compõe o organismo que estamos chamando de "sistema da arte" – instituições culturais, artistas, curadores, críticos, galeristas, colecionadores, dentre outros –, e cancelam todo tipo de questão relativa ao sistema em questão.

Toda a discussão sobre colecionismo nos faz ponderar que desenvolver coleções é uma ação sobre a qual o artista pode se debruçar. Por outro lado, criá-las e mantê-las faz parte daquilo que move o colecionador, seja ele um apreciador de arte ou mesmo um capitalista envolto com o mercado de artes. Há que se observar que a própria figura do colecionador é tida como alguém que tem poder ou a capacidade de exercer poder, e, por assim ser, entramos também na esfera do prestígio:

Em se tratando de mercado de arte, particularmente do mercado de arte contemporânea, a figura do colecionador é poderosa e, para muitos leigos, misteriosa. Dentro do sistema da arte, mais especificamente do sistema das artes visuais contemporâneas, o mercado de arte é território de uma expertise bastante específica (CORDOVA, 2017, p. 469).

Segundo Cordova (2017), o colecionador tem o poder de influência no mercado de arte, fazendo com que determinada mercadoria tenha maior ou menor valor, considerando que ele representa, por si só, a classe dos clientes mais especiais das galerias. E, conforme a quantidade de obras que possui e o reconhecimento delas, a escolha dele pode abalizar uma valorização ou desvalorização artística e financeira de uma obra.

A referida autora aponta ainda para o fato de que, quando um colecionador especializado adquire uma obra, isso pode ser entendido como um indício da qualidade de obras e de artistas, o que poderá impulsionar o

próprio mercado. Logo entendemos que “os artistas criaram os objetos e o Colecionador, um dia, os ‘reencontra” (MIRANDA, 2007), segundo cita Francisco Magalhães sobre a "Coleção Duda Miranda", projeto e exposição de Marilá Dardot e Matheus Rocha Pitta, na qual os artistas partem da criação ficcional de um colecionador, que, em vez de adquirir obras caríssimas, as recria para próprio deleite.

Nosso objeto de estudo, o artista Paulo Nazareth, é colecionado e é colecionador, visto que, ao longo das caminhadas, ele também adquiriu objetos, constituindo uma coleção que foi, em muitos casos, integrada às próprias obras.

Para além disso, Nazareth tentou traçar uma postura pessoal na qual interagir com o mercado da arte era importante, porém, não na medida à qual o mercado parecia estar acostumado. E acabou se tornando referência, pela potencialidade artística, optando por fazer a própria curadoria, em alguns momentos (Kaza Vazia, por exemplo⁶), o que quebrou com a postura de validação de muitos galeristas sobre o trabalho dele. Para compreender a complexa ruptura, desenvolveremos agora uma análise sobre a arte enquanto mercado de consumo.

1.2 Mercado de consumo e a arte de Paulo Nazareth

O sistema econômico vigente na contemporaneidade é baseado no capitalismo⁷, mas, mais que um sistema econômico, avança também nos aspectos políticos, morais, sociais e culturais, moldando sociedades. Aqui não temos a intenção de desenvolver uma história do capitalismo ou da economia cultural através dos tempos, mas de pinçar tais relações na atualidade, sem omitir a consequência de outros momentos históricos, que nos fazem entender hoje a obra de arte dentro do mercado de consumo de mercadorias e, principalmente, de informação.

⁶ Refletiremos mais profundamente sobre a Kaza Vazia no capítulo II.

⁷ Sempre que nos referirmos ao capitalismo, estamos dizendo de sua chamada terceira fase – capitalismo financeiro informacional – que é consecutivo aos períodos comercial e industrial. Tem como características a globalização e o exacerbado fluxo de informação, capitais e pessoas.

Anteriormente, falamos sobre a arte transfigurada em elemento de poder (mas também de paixão e desejo), por meio do colecionismo. Aqui, entenderemos a obra de arte com valor econômico de uma *commodity*⁸. Utilizaremos a definição porque tem valor inabalável e indefinível. Inabalável pelos fatores mensuráveis: materiais empregados, dimensões, quantidade de peças no mercado (procura x demanda). Afinal, a materialidade da obra, em sua grande maioria, tem pouca deterioração incontrolável. Quando dizemos que é indefinível, são os valores subjetivos que importam quando estamos falando de cultura e arte: biografia e carreira do artista, *networking*, visibilidade da obra, pertencimento a certas coleções públicas e privadas. Há um consenso sobre arte e cultura como pilares fundamentais da sociedade, que não variam o valor simbólico, o que para o mercado é sinal de estabilidade.

Logo, definir o valor econômico de uma obra de arte está sujeito a fatores muitíssimo variáveis, que dependerão especialmente do intermediador (*marchand*, galeria, casa de leilões). Quando acessamos as inumeráveis listas de *sites* e revistas especializadas ou do mercado financeiro, percebemos que no topo estão os artistas. Mas, também, galeristas, colecionadores e diretores de instituições culturais poderosas. Na lista do site ArtNet⁹, a personalidade mais influente de 2019 é o longevo diretor do MOMA, Glenn Lowry, reconhecido *player*¹⁰ do mundo da arte, que é obviamente um propagador do *establishment* que impera no circuito: a velha classe altíssima (branca) e a infinita influência financeira, política e social dela. Ele está logo acima da artista Nan Goldin, uma reconfortante exceção; aliás, entre os primeiros dez, somente quatro são artistas. Há ainda galeristas, diretores de fundações, acadêmicos (como Felwine Sarr & Bénédicte Savoy, responsáveis pelo relatório que desencadeou uma série de pedidos de repatriação de bens saqueados por países europeus¹¹). Não sabemos quais as mensurações técnicas da lista, mas

⁸ <https://nossalinguaportuguesa.com.br/dicionario/com%25f3dite/> . Acessado em 22 de agosto de 2020. Aqui interessa a definição de *commodity* como produto de qualidade inabalável que tem sua valoração atrelada a diferentes especulações.

⁹ <https://news.artnet.com/art-world/artreview-power-100-2019-1701975>. Acessado em 20 de agosto de 2020.

¹⁰ *Player* é um termo usado para designar uma pessoa que tem a habilidade e o poder de intervir em determinado círculo em função do seu desejo.

¹¹ http://restitutionreport2018.com/sarr_savoy_en.pdf. Acessado em 21 de agosto de 2020.

podemos suspeitar de diversas maneiras sobre o motivo dos nomes se encontrarem elencados na descrita disposição, como o impulsionamento midiático, fortuna, posição hierárquica, participação em grandes eventos internacionais.

Entre os colecionadores de arte contemporânea¹², outra lista aparece no mesmo site¹³, que nos dá vários indícios interessantes. Entre as principais personalidades elencadas no ano de referência 2019, está, em primeiro lugar, o russo Roman Abramovich, notável oligarca do petróleo russo e dono do clube de futebol “Chelsea”, que coleciona Lucian Freud, Francis Bacon e foto-construtivistas russos. Mas vamos destacar a presença também de outras figuras como Bernard Arnault, Mohammed Afkhami ou Laurent Asscher, a título de exemplificar a boa parte de colecionadores que compõe tal lista. São empresários de bens de luxo e investidores. A demanda,

“(...) está orientada para a acumulação de capital simbólico, como capital ‘econômico’ denegado, reconhecido, portanto legítimo, verdadeiro crédito, capaz de assegurar, sob certas condições e a longo prazo, lucros “econômicos” (BOURDIEU, 1992, p. 163).

Assim, podemos inferir que colecionar arte é uma atividade mercadológica que faz girar capital econômico. Para além do gosto pessoal, que deve direcionar a aquisição de obras de arte pelas pessoas, está também o conhecimento profundo do mercado de artes visuais como um espaço para o crescimento patrimonial, tanto na forma da demanda de uma elite cada vez mais ávida por produtos exclusivos e únicos, que os fazem se sentir especiais e mais dinâmicos na dança do poder, quanto como investimento para gerar lucros futuros.

Bourdieu entende que

¹² Quando nos referirmos à arte contemporânea, estamos especificamente falando da produção internacional de arte feita a partir dos anos 1960 e vigente até hoje, sem relações com vanguardas ou estilismos, tendo no conceito produtivo e no seu sistema retórico, as características mais contundentes. Para maior aprofundamento, ler CAUQUELIN (1992).

¹³ <https://www.artnews.com/art-news/market/top-200-collectors-list-introduction-2019-1202671592/>. Acessado em 23 de agosto de 2020.

“a lógica 'econômica' das indústrias literárias e artísticas que, fazendo do comércio dos bens culturais um comércio como os outros, conferem prioridade à difusão, ao sucesso imediato e temporário, medido, por exemplo, pela tiragem, e contentam-se em ajustar-se à demanda preexistente da clientela” (BOURDIEU, 1996, p. 163).

Apesar de, em geral, ter uma valorização demorada, as obras de arte garantem um crescimento certo que encontrará, no mercado secundário, o retorno financeiro na revenda de obras, gerando mais renda para outros investimentos e aumentando o poder de especulação: quem será o próximo artista a estourar? E assim gira a roda. Podemos fazer aqui um claro paralelo com mercado de bens de luxo se pararmos para pensar que objetos de grife se tornaram um modelo de definição de riquezas, tal como colecionar arte. Assim, saber qual o estilista (no nosso caso artista) será a próxima novidade do momento, nos garante adiverz no mercado.

1.3 As regras do jogo: valoração na obra de Paulo Nazareth

Com a valorização do mundo das coisas, aumenta em proporção direta a desvalorização do mundo dos homens.
(Marx, em Manuscritos Econômico-Filosóficos)

Em muitos momentos, o microcosmo das artes não se diferencia em muito da relação que as pessoas estabelecem em sociedade: acabamos sendo norteados, manipulados e ensinados a nos orientarmos por meio de símbolos, e dentro disso, passamos a valorizar determinados produtos, pessoas e objetos não só pela matéria prima com a qual eles são produzidos, mas, também, a partir da simbologia agregada a eles que poderá se dar a partir de um material considerado nobre, devido a um bom emprego que uma pessoa conseguiu no mercado de trabalho, do *status* social de quem o produziu ou mesmo a partir do olhar de um terceiro considerado especialista.

A linguagem em si constitui-se como um dos maiores dispositivos utilizados pelos homens, para que seja possível a comunicação, sendo ela verbal, formal e/ou escrita (visual, corporal). A esfera simbólica e cultural é

estruturada, a partir de bens simbólicos. De modo que, conforme a sociedade em que está inserida, maior ou menor será a estrutura social adaptada aos símbolos. Estrutura social esta que será moldada a partir de relações de força e de poder, estabelecida pela própria luta de classes.

A cultura dominante contribui para a integração real da classe dominante (assegurando uma comunicação imediata entre todos os seus membros e distinguindo-os das outras classes); para a integração fictícia da sociedade no seu conjunto, portanto, à desmobilização (falsa consciência) das classes dominadas; para a legitimação da ordem estabelecida por meio do estabelecimento das distinções (hierarquias) e para a legitimação dessas distinções (BOURDIEU, 1998, p. 10).

Não faremos aqui um resgate da importância que é exercida pela cultura dominante na construção dos símbolos e na edificação da sociedade. Nos contentaremos em, a partir dos ensinamentos de Bourdieu (1998), ressaltar o peso da imposição dos dominantes sobre aquilo que será identificado como socialmente relevante. Partindo do pensamento do referido autor, podemos aferir, na prática do cotidiano, que, em todos âmbitos da sociedade capitalista ocidental, a cultura das elites é imposta como modelo social.

Tal norma se aplica, por exemplo, quando se distingue alta e baixa cultura. A primeira geralmente procura se associar ao academicismo, ao erudito e aquilo que se demarca enquanto "culto", como formas de dominação do intelecto sobre a "selvageria", que associam à baixa cultura ou cultura popular, rotulada como fisiologista, folclórica e pouco reflexiva. Não podemos deixar de citar que, isso marca a trincheira em que a sociedade coloca de um lado brancos e de outro não-brancos, especialmente pretos, desde a colônia, como uma cultura inferior. Claro que no complexo sistema que vivemos, há cooptações e participações que miscigenam as culturas, dependendo do interesse. Por exemplo, pensemos, por que a arte *naïf* tornou-se desejo da elite a coisa de algumas décadas atrás? Entendemos que, em muitos casos, trata-se de exotizar o outro, ainda que as qualidades estéticas estejam claras, para os estudiosos. Com isso, passa-se a ter mais uma categoria artística a ser tratada como *commodity* pelo mercado financeiro.

A imposição da cultura dominante, segundo Bourdieu, faz parte do nosso cotidiano. Por exemplo, temos de um lado uma bolsa de marca que é produzida com o mesmo material de uma segunda bolsa não famosa, idênticas em suas confecções, porém completamente diferente em termos de valores econômicos e simbólicos. A diferença a qual nos referimos reflete tal domínio e, por óbvio, o poder que está intrinsecamente conectado ao capital. Segundo o autor, isso se expande para os mais diversos campos, sejam eles profissionais, artísticos e mesmo culturais, como destacado acima ao tratar da cultura erudita. Para o autor, vivemos em uma sociedade no binômio capital e poder, o qual é capaz de ditar a posição que cada indivíduo ocupará no espaço social, refletindo, conseqüentemente, a posição dentro do campo de atuação. Estamos a todo tempo reproduzindo as condições sociais às quais estamos vulneráveis. Capital cultural nada mais é que uma expressão utilizada para analisar a situação das classes da sociedade, de modo que acaba por identificar subculturas de classes ou de setores de classe.

Podemos utilizar aqui a própria definição de alienação em Marx (1996), quando ele aborda o conceito de alienação no trabalho. Pensando na obra “O Capital”, Marx (1996) apresenta como, a partir da evolução dos meios de trabalho na revolução industrial, a sociedade iniciou um processo no qual aquele que começa a produção de um determinado produto, estando inserido no meio do processo, encontra-se alienado do produto que será entregue ao final; e, em decorrência disso, alienado do valor agregado ao bem que é fruto do seu trabalho.

No sentido descrito, o capital social que é destinado ao produto não está nas mãos de quem o executou, mas sim, vinculado à expertise de quem idealizou, ao sucesso da marca que se consagrou ou ao nome de quem criou o produto intelectualmente, mesmo que não tenha em momento algum participado da sua produção material.

Ainda conforme Marx (1867), a produção tem a finalidade de suprir as necessidades das classes dominantes e, tal como na citação de abertura deste capítulo, percebemos uma massificação da produção, uma supervalorização

dos produtos em tal medida que, em muitos casos, as pessoas são identificadas pelos produtos que consomem.

Sob tal prisma, ocorre perguntar: como os homens aprendem quais símbolos devem consumir? Como nos conectamos com padrões socialmente aceitos e replicamos o comportamento típico? Uma possível resposta seria: pelo hábito. De fato, o conceito não é novo. Encontramos vários autores que se debruçaram sobre o tema, como Héron, 1987; Durkheim, 1995 e Dubar, 2000, dentre outros, que, assim como Bourdieu (1983), perceberam que as nossas condutas são repetidas a partir do hábito:

[...] um sistema de disposições duráveis e transponíveis que, integrando todas as experiências passadas, funciona a cada momento como uma matriz de percepções, de apreciações e de ações – e torna possível a realização de tarefas infinitamente diferenciadas, graças às transferências analógicas de esquemas [...] (BOURDIEU, 1983, p. 65).

Importante compreender o que é *habitus*, para que possamos perceber que estamos dentro de um sistema de disposições, que são internalizadas e acabam por nos “programar” para nos comportarmos tal como as práticas sociais esperam, nos adequando assim à estrutura social, na qual estamos igualmente inseridos. Em tal perspectiva, os homens tendem a reproduzir as ações dentro das sociedades hierarquizadas, nas mais distintas áreas. Inclusive nas artes visuais.

Aqueles que detêm o poder são também aqueles que possuem o capital. Por outro lado, os dominados encontram-se sujeitos à dominação, que é exercida por meio do poder simbólico. Se fizermos um paralelo aqui com as artes visuais, poderíamos dizer que os detentores do poder, majoritariamente, são os colecionadores, os galeristas, diretores de instituições e fundos de investimento, enquanto os artistas trabalham para seguir o padrão imposto pelo dominante, ou então, para criar algo diferente que seja capaz de chamar a atenção da elite. Como se extrai dos ensinamentos de Bourdieu, a hierarquia com a qual nos deparamos na sociedade reforça um movimento de privilégio, que, para o sociólogo, seria precisamente o poder simbólico:

O poder simbólico é um poder de construção da realidade que tende a estabelecer uma ordem gnoseológica: o sentido imediato do mundo (e, em particular, do mundo social) supõe aquilo a que Durkheim chama o conformismo lógico, quer dizer, uma concepção homogênea do tempo, do espaço, do número, da causa, que torna possível a concordância entre as inteligências (BOURDIEU, 1983, p. 9).

Ao desenvolver uma análise sobre a sociedade, Bourdieu (1990) a divide em campos que seriam universos simultaneamente coexistentes e, de certo modo, autônomos. Em cada um dos campos, seria possível identificar o capital simbólico dos grupos que ali coabitam. Sob tal ótica, e voltando ao campo¹⁴ das artes visuais e, especialmente, ao tema deste estudo, devemos analisar como os trabalhos de Paulo Nazareth fogem ao padrão hierarquicamente estabelecido. Em certa medida, eles jogam com a pretensão do que é ser artista e ironizam a necessidade de manufatura da arte, com materiais caros e inacessíveis, conseguindo, assim, alcançar visibilidade exatamente no rompimento das regras, que são previstas dentro do campo social.

Eloisa Oliveira aborda com primazia a questão e afere que muitas são as obras que “transcendem esse jogo de avaliação e ainda assim atingem certo prestígio ou se deslocam com o tempo no quadro classificatório que distingue arte e não arte” (OLIVEIRA, 2018, p.116). Para a autora, o que acontece é que os artistas acabam por criar as próprias regras e códigos, se afastando, assim, daquilo que é determinado pelo mercado. Destarte, tais artistas conseguem se estabelecer com as próprias regras e, também, com a própria arte. Conforme ensina Oliveira,

obras artísticas que tocam o gosto do “povo”, independente dos critérios estéticos serem bem atendidos, por exemplo, podem nem sempre coincidir com as obras do topo no ranking da avaliação e julgamento de valor pela crítica literária (instituição de poder) (OLIVEIRA, 2018, p. 115).

Talvez, possamos dizer que Nazareth tenta quebrar com a própria ideia de *habitus*, previamente explanada neste capítulo, a partir das ideias de

¹⁴ Vale destacar que campo por si só é um conceito também amplamente discutido por Bourdieu, no qual ele compreende esse espaço como algo que vai muito além de limites geográficos. Trata-se de um microcosmo social, no qual se aplicam leis e regras específicas. Trata-se de um campo de batalha no qual os agentes que ali habitam se confrontam buscando ou manter e alcançar determinadas posições.

Bourdieu (1990). Pois, a busca de ruptura e sobrevivência no mercado fez com que regras formais do campo, como a utilização dos materiais clássicos, intermediação da venda e distribuição de obras, além de outras ações tidas como regulares, não interferissem na produção de arte ou no reconhecimento enquanto artista. Há que se destacar que não estamos aqui falando de gostos, mas, sim, de imposições, quando trazemos à tona a definição de *habitus*. Quando Bourdieu (1996) passa pela distinção e aborda as regras do campo, seja na literatura ou nas artes visuais, direciona o olhar para a capacidade dos dominantes, dentro dos grupos, de impor significações a tal ponto que elas sejam legitimadas. Aqui, temos a pura adoção do poder simbólico, utilizando-se dos símbolos como instrumentais da reprodução dos padrões.

Quando tratamos da arte na situação de mercado, qualquer valor atribuído a ela será um resultado direto de uma construção social. Múltiplos elementos foram agregados à obra para que ela fosse considerada desejável. A simples análise do objeto enquanto matéria não corresponde ao valor artístico: o valor de uso não condiz com a apreciação. Sendo assim, podemos aferir que muitas avaliações serão necessárias até que lhe seja atribuído um valor econômico, pois nele estão também presentes os elementos simbólicos (ALMEIDA, 2009).

Apesar do distanciamento do campo artístico, realizado por Paulo Nazareth, assim como Bourdieu, podemos ponderar que quando o artista deseja subverter o discurso dominante, que está arraigado ao campo, ele terá também que bancar algumas possíveis consequências das escolhas. Em alguns casos, isso significa não ser “bem avaliado” pelos colegas, não conseguir alcançar a notoriedade que é desejada ou mesmo ser negado pelos pares. Lado outro, existem de fato artistas que conseguirão exercer o trabalho de modo a alcançarem certa autonomia dentro do campo das artes visuais e, assim, manter-se enquanto referência para os semelhantes. Trata-se de uma ruptura entre aqueles que são nomeados de “arte sim” e aqueles “arte não”:

Para isso, o *habitus* é, em sua essência, a ação heterodoxa. Enquanto a doxa do campo artístico está para a própria produção artística voltada a satisfazer o funcionamento do mercado, a heterodoxia está para a denegação do interesse econômico, em

fazer, reproduzir e disseminar a arte em si e não para si do campo (JAN-CHIBA *et al.*, 2017, p. 483).

Muitos estudiosos se debruçaram sobre a discussão daquilo que então será considerado arte; ou mesmo sobre como os artistas que ficam à margem do mercado consolidam-se, ainda assim. De fato, o que podemos perceber é que o artista decidirá, consciente ou não, o que produzirá. Uma escolha que tem íntima relação com a trajetória, o caminho e a concepção de arte. Mas será o sistema que determinará se aquilo que foi produzido é ou não arte. E tal sistema, assim como boa parte dos campos sociais, é dominado pelo mercado.

Bourdieu (1996) dirá que existem dois modos de produção, que operam em lógicas opostas: um deles voltado para a concepção mercadológica/industrial (comércio de bens culturais) e a outra tida como uma força antieconômica, que abarcaria um desapego da economia, ou a arte pura. Porém, independentemente do ponto em que o artista caminhe e mesmo da autonomia que ele tenha, estará ainda vinculado a um sistema simbólico.

Nas artes visuais, então, há um “harmonioso” sistema que ordena as práticas e a produção de bens culturais, nos quais os “papéis” se encontram bastante determinados. Mas há sim, aqueles que subvertem estes aspectos e se não remodelam o sistema, causam fricções que ecoam como ruídos nas relações pragmáticas.

Paulo Nazareth provoca isso em dois passos. O primeiro definido pelo uso de materiais “pobres”, que induzem o valor simbólico a ser mais importante que qualquer valor econômico da empregabilidade e durabilidade das matérias primas. O segundo é caracterizado pela ruptura da hegemonia oligárquica na comercialização e distribuição das obras. Um sem número de artistas negocia, em contratos e convenções sociais, a atribuição do poder de venda das obras a um ínfimo número de *marchands*.

Nazareth reivindica, como prática de sua *persona*, a detenção de parte do jogo, ao ser ele mesmo o comerciante de panfletos e outros trabalhos que produz. Assim sendo, transpõe a monogamia da relação comercial, obtendo o controle (ou um propositado descontrole) de quantas e quais são as obras que circulam pelas mãos dos colecionadores. Um duplo salto, que coloca o próprio

trabalho como difusor de si e da obra como um todo. Não seremos ingênuos de acreditar em uma ruptura completa de um sistema, mas sim, uma desejável perversão no papel de cada um dentro do sistema em estudo.

3 VIVER AO REDOR DO MUNDO

“[...] estava diante de uma obra muito singular, que resgatava com perspicácia e humor alguns procedimentos e valores estéticos do experimentalismo conceitual da década de 70, ao mesmo em que trazia um lastro histórico e uma abordagem biográfica da questão racial [...]”
(Kiki Mazuchelli, *apud* NAZARETH, 2012).

Pesquisar as obras de Paulo Nazareth é pensar naquele homem que está gravado na memória de quem o viu em pessoa, em alguma das obras em exposições ou pelos folhetos guardados, dentro de uma pasta, em casa. A imagem e produção artística dele são indissociáveis, tal qual a recorrente busca pelas origens afro-indígenas. Foi assim, também, o primeiro olhar de Kiki Mazzuchelli (2012) ao exaltar os trabalhos de Nazareth, como uma reflexão do eu e da representatividade político racial. Como ressaltado, no fragmento acima elucidado, as obras de Nazareth deixam um lastro conectado à história, em um tom autobiográfico.

Paulo Nazareth nasceu em 1977, em Governador Valadares (MG), cidade do leste mineiro, em região cujo desbravamento teve início no século XVI, promovido por expedições de bandeirantes, como a de Fernandes Tourinho que seguiu o curso do rio Doce, à procura de metais preciosos. Os assentamentos de brancos só foram iniciados entre os séculos XVIII e XIX, com quartéis que combatiam as retomadas dos indígenas das etnias *Engereckmoung*, *Cracmun*, *Nak-nanuk*, *Pejaurum* e *Djioporoca*¹⁵, pejorativamente chamados de “botocudos”. Com a instalação da EFVM (Vale), por volta de 1907, houve a consolidação do povoado. Dessa forma, o povoado originalmente chamado pelos brancos de Santo Antônio da Figueira, foi emancipado com o nome de Peçanha e, na década de 1930 e passou a chamar-se Governador Valadares, em homenagem ao político aliado de Getúlio Vargas. Com calor estridente, hoje, é estereotipada como cidade-ponte para os Estados Unidos, pois de lá vários brasileiros, especialmente nas décadas de 1980 e 1990, saíram como imigrantes em busca do sonho

15 <https://revistapesquisa.fapesp.br/2005/01/01/o-resgate-dos-botocudos/>. Acessado em 16 de março de 2020.

americano. Diz-se que a principal atividade-fim responsável pelo PIB do lugar vem do comércio relativo à imigração ilegal para a “América”.

Por meio de uma regressão, a partir das descritas informações, pode-se buscar, ainda que parcialmente, razões para diversas obras de Nazareth que dialogam e discutem os fluxos migratórios ao redor do planeta e, especialmente, para a “América”. “Notícias de América” talvez seja a obra mais emblemática do autor, podendo ser a mais prática demonstração da forma do artista lidar com uma parte formadora de sua *persona*, o artista enquanto andarilho.

Seus pés empoeirados e machucados carregavam, literalmente, a terra das Américas. Um percurso que fez a pé desde a casa no bairro Palmital na Região Metropolitana de Belo Horizonte, passando por diversos países da América Latina, como Bolívia, Venezuela, Guatemala, onde desenvolveu diversos trabalhos dentro do projeto, para enfim, ter os pés lavados no Rio Hudson, em Nova Iorque. O conjunto de experiências foi apresentado, ainda em 2012, nos galpões onde se realizava a *Art Basel Miami*, feira de arte das mais frequentadas e prestigiadas do mundo. No mesmo momento, era criado um blog específico sobre o projeto¹⁶. O simbolismo gerado por tal ação colocou a obra de Nazareth em um lugar de representatividade, que inaugura uma discussão mais acirrada sobre as origens ancestrais.

Analisando as imagens fotográficas de “Notícias de América”, as pessoas retratadas são simbolicamente representantes dos locais onde Nazareth se encontrava naquele momento, ainda que boa parte deles, provavelmente, também fossem migrantes. Parece, ao fim, que nada nem ninguém pertence às referências que a sociedade estereotipa e que o artista encontra-se, de fato, conectado aos locais fotografados. Ao relato feito a Janaína Melo, o sentimento durante o trajeto revela contradições:

Já te disse que me sinto cada dia mais integrado à tudo isso? Mais que brasileiro, algo como Latino Americano. Brasil é uma diversidade por si só, me “enquadro” como brasileiro, é perfeito, mas prefiro me “enquadrar” no termo Latino Americano... e quizá Americano,

16 www.latinamericannotice.blogspot.com/. Acessado em 17 de fevereiro de 2020.

apenas... sem fronteiras políticas (MELO *apud* NAZARETH, 2012, p. 136)

Porém, o que o artista chama de “ao redor do mundo” vem de antes do referido projeto, aparecendo nas “mini bios” de catálogos e *sítes*, nos quais sempre se lê “*1977 em Governador Valadares, Brasil. Vive e trabalha ao redor do mundo”¹⁷. Estar sempre em locomoção é parte do que é ser e estar artista. E isto pode vincular-se ao que se convencionou, a partir do final dos anos 1990, quando passa a ser uma prática popular entre artistas e curadores, a participação em residências e bolsas de produção artística, com a criação de inúmeras redes como a “Resartis”¹⁸ ou a “Transartists”¹⁹ entre diversas outras.

A nova fonte de formação tem como intuito a troca de saberes entre diferentes culturas e, também, as partilhas entre diversos sistemas culturais ao redor do mundo. Não por acaso, popularizou-se a prática quando do avanço e popularização da internet, o que proveu os artistas de facilidade e rapidez na troca de informações acerca do que anda sendo produzido de mais “novo” dentro do sistema globalizado da arte. O que também acabou gerando “novas navegações” dentro da arte contemporânea, fazendo com que outros mercados surgissem à medida em que, primeiro, é uma nova fonte de circulação financeira e artística foi criada e, secundamente, uma categoria assim permite que novas e mais obras sejam produzidas em locais distantes da origem dos artistas, como no caso de Paulo Nazareth, acrescentando a marca “exótico” e “periférico” à produção de determinados artistas.

Atento a tais mudanças, Paulo percebeu a possibilidade de intercâmbio e pesquisa. De forma perspicaz, pode levar sua produção especialmente feita de performances, panfletos e materiais coletados, para diferentes partes do globo. Notadamente, durante estas residências, a especificidade das obras de Paulo tem como característica a investigação de aspectos locais - realizou residências em países como Índia, Indonésia, Argentina - em uma análise global. Talvez, os casos mais marcantes dessas pesquisas sejam as residências realizadas na Indonésia, em diferentes oportunidades, ocorridas

17 <http://www.mendeswooddm.com/pt/artist/paulo-nazareth>. Acessado em 25 de março de 2020.

¹⁸ <https://resartis.org/>. Acessado em 20 de outubro de 2021.

¹⁹ <https://www.transartists.org/en>. Acessado em 21 de outubro de 2021.

entre 2006 e 2010, quando Paulo realizou trabalhos importantes, mantendo contato com coletivos como o hoje *mainstreamer* “ruangrupa”. Também a residência no Khoj Studio, em Nova Delhi (Índia), durante a qual se sentia estimulado a pensar a relação da aparência dele com a dos indianos, além da relação da imagem com a de um “autêntico artista”. Na citada residência, produziu a emblemática obra “Uma Rúpia Por Meu País” (2006) (FIGURA 7), performance em que se senta em uma praça da cidade com uma placa com os dizeres: “uma rúpia para quem descobrir de onde sou e qual minha profissão”. Certamente aí surgiu o embrião para “Notícias de América” que foi “PROJECTO: carregando poeira nos pés”.

Figura 7 – One Rupee For My Country, 2006, video performance, 19’32”



Fonte: Paulo Nazareth

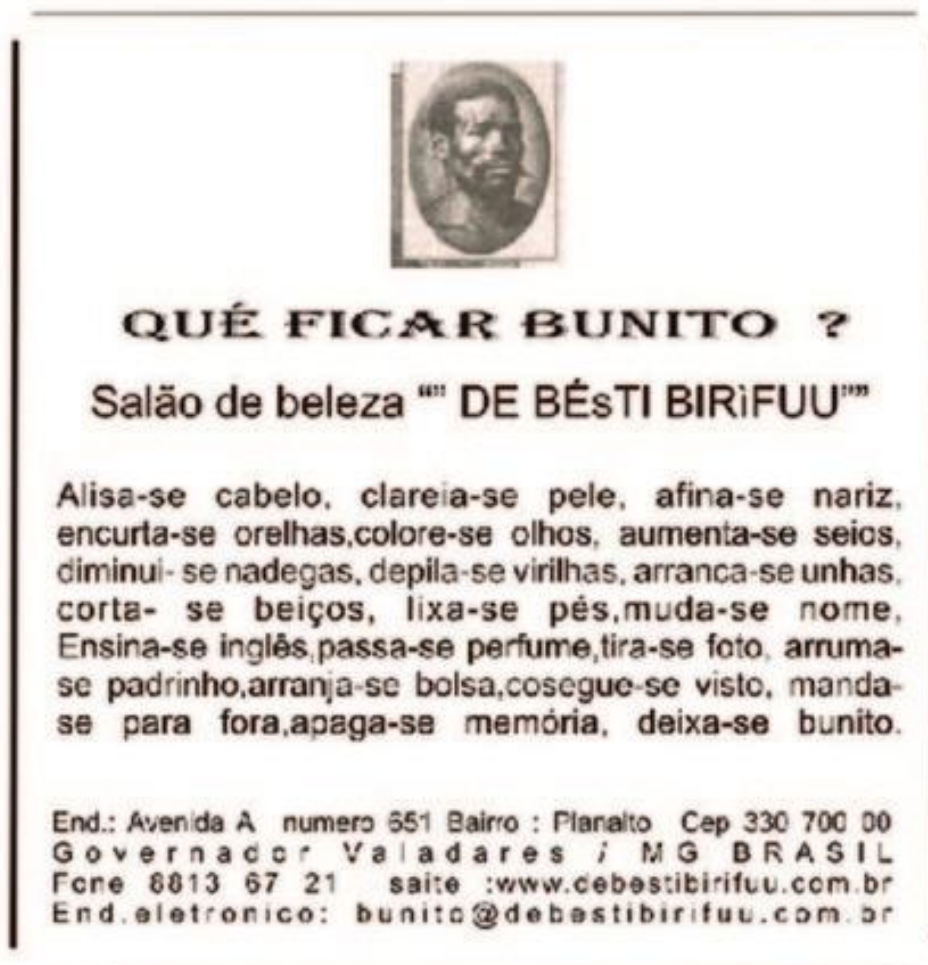
Estar “ao redor do mundo”, pode parecer uma contradição para quem está trabalhando obsessivamente com as origens ameríndias e africanas. Mas, talvez, dentro de um entendimento próprio do pensamento de Viveiros de Castro sobre o conceito de multinaturalismo – “(...) o mundo é habitado por

diferentes espécies de sujeitos ou pessoas, humanas e não humanas, que o apreendem segundo pontos de vistas distintos (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 347) -, ainda que internalizado de forma mais orgânica, Nazareth entende as origens como uma “passagem” do corpo-base, no qual situa parte importante da formação do ser vivente. O que é primordial, para entender a obra de Nazareth, é o entendimento de corpo e vida. Entende-se isso refletindo sobre como Rachel Costa pensa o conceito de “pessoa”:

O conceito de pessoa está diretamente relacionado ao de corpo. Para os ameríndios, os corpos não são uma unidade biológica base, como ocorre no Ocidente. Muito pelo contrário, tanto os corpos quanto as pessoas são fabricadas continuamente durante a vida. O ato de viver implica um cuidado com a construção do corpo (COSTA, 2018, p. 176)

Assim, é possível pensar que a relação entre “viver ao redor do mundo” e trabalhar questões identitárias, dentro da obra de Nazareth, está conectada diretamente à oportunidade de trazer à baila não apenas as discussões das artes visuais, mas as de povos e etnias massacrados e invisibilizados ao longo de séculos. Talvez aí esteja o ponto que cintila dentro das obras, quando ele apresenta de modo contundente propostas como *Qué ficá bunito?*, obra-panfleto de 2010. Nela, estão presentes modos de desconcertar o leitor, tanto poética quanto ironicamente, por meio de uma série de procedimentos estéticos reais ou imaginários, que têm como objetivo branquear o negro. Isso é a forma que a obra tem de incomodar quem a lê, de modo a causar uma reflexão acerca de tudo que é preconizado pelo sistema de visualidade, em especial, o brasileiro. O que não quer dizer que no citado ponto, que Nazareth queira afirmar-se em determinada etnia. Mas, possivelmente, explicitar as massacrantes situações às quais negros são submetidos diariamente. Assim como outros povos, eles também são vítimas de processos de branqueamento, Como Nazareth afirma: “continuam me confundindo com árabe... marroquim... como dizem” (MELO, 2012, p. 138). O mais adequado para nosso artista seria “vive ao redor dos mundos”.

Figura 8 – “Qué ficar bunito?”, panfleto, 2010:



Fonte: Paulo Nazareth

3. 1 Artista e Periférico

Em entrevistas e conversas, Paulo Nazareth menciona e ficciona²⁰ suas origens periféricas, interioranas e pobres. Os primeiros anos morando no Morro da Carapina, comunidade que dá vistas para o Mamudão (tradicional estádio no qual joga o Esporte Clube Democrata), foram de aprendizados estéticos que voltam, de certa forma, à materialidade da obra: as paredes dos barracos, as improvisações, os cartazes de filmes e propagandas recolhidos no chão, a velha televisão de tubo... Nazareth recorrentemente fala de tarefas como a

²⁰ “Tem muitos casos, vou contar uma versão...”. Entrevista à Altino Filho/ Jornal Hoje em Dia. 30/12/2012

“formación”.²¹ Aos 11 anos, mudou-se para Belo Horizonte, onde morou primeiramente no Aglomerado da Serra, um dos maiores aglomerados da América Latina, e a maior comunidade da cidade. A vida na favela intensificou possivelmente a aproximação com a arte e a cultura, pois lá era um celeiro cultural e, ainda hoje, se estabelece enquanto local de fortes movimentos culturais como a Rádio Favela FM, o baile de *funk* e *soul* e o baile do Pau Cumeu, conhecido como PC (maior baile *funk* da cidade). Além disso, tem destaque o Centro Cultural Lá da Favelinha. Com tamanha expressão cultural, a Serra constitui-se como um agregador de capital social e cultural, na vida do artista, que, precocemente, acompanhou tamanha diversidade oferecida pela região. Além disso, como costuma mencionar Nazareth, a beleza dos lugares, como a vista para o Ibituruna, em Governador Valadares, ou a Serra do Curral²², em BH.

Ao mudar-se para o bairro Palmital A, setor 7, em Santa Luzia, região metropolitana de Belo Horizonte, o artista acumula a poeira da margem social e econômica, transformada em irremediável memória dentro de sua produção. Percebemos, aqui, a mudança do aglomerado para periferia, situação que modifica também o olhar e o contato com uma nova forma de constituição de relações comunitárias e expressões culturais. Construído em 1984, o bairro foi denominado, inicialmente, como Conjunto Habitacional Maria Antonieta Mello Azevedo, nome da antiga proprietária das fazendas assentadas ali e doadas posteriormente à COHAB-MG, Companhia de Habitação de Minas Gerais: “Quando chegamos aqui não havia nada! Escola, igreja, comércio... A gente olhava para as casas e só via as pessoas no escuro, e uma fogueira na frente da casa...” (SILVA, 2011).

O contexto da vida do artista é parte de sua multifacetada formação. Aqui, Nazareth escancara a condição de periférico, a vida inteira. Ser periférico em Belo Horizonte é morar em outra cidade (inclusive usa-se o *vou à cidade!* Quando se pretende ir ao centro de BH), com outras formas de lidar com o cotidiano, com outro formato, que não o da dualidade morro/asfalto. Em muito, a periferia tem um outro tempo, horizontal, sendo onde a modernidade dos

21 *Ibidem.*

22 *Ibidem.*

viadutos, das máquinas e do mercado financeiro tem outra inserção; sendo rotineiramente onde o poder público não chega e pela qual não se interessa. Os moradores tornam-se formadores de si mesmos e de uma lógica de cidade que vai de encontro à criatividade do cotidiano: como se auto construir e como se auto medicar. Isso contribui para que práticas ancestrais e familiares possam ser herdadas, produzindo atualização das culturas tradicionais e populares, sem deixar que seja esquecido o “saber popular”. Isto é sentido na fala de Nazareth, quando ele mesmo rememora o uso das plantas, o jogo da capoeira angola e o culto aos orixás; como o próprio relata: “além de conviver com os vizinhos de morro convivíamos com os Orixás”²³.

Dos limites de Santa Luzia, descia até a Praça da Estação ou ia até a Lagoa do Nado, para estudar artes no projeto Arena da Cultura, pioneira escola livre de artes encabeçada pelo falecido artista Rui Santana, e que hoje chama-se ELA – Escola Livre de Artes da Prefeitura de Belo Horizonte. A autonomia que a escola preconizava pode ser também reconhecida na produção de Nazareth, quando se analisa a produção livre de paradigmas artísticos tradicionais, como os métodos clássicos de pintar, escrever e apresentar a obra. O artista opta pela livre existência dos trabalhos, por meio do conceito próprio de arte e não, à *priori*, pela forma que o mercado costuma classificar as obras: pintura, desenho, escultura, tinta a óleo, papéis importados, madeira, ferro.

Nazareth tentou entrar no TU (Teatro Universitário da UFMG) e na Escola de Belas Artes (EBA), também da UFMG, tendo sido reprovado. Porém, posteriormente, em 1998, conseguiu sua aprovação. O período de formação na UFMG representou não só a instrução formal em Artes Visuais, mas, também, em parte, na Linguística, tendo cursado disciplinas na Faculdade de Letras da mesma universidade. Além disso, consolidou igualmente a formação identitária enquanto um artista com consciência social.

Daí surge um dos pilares da produção artística e pessoal dele: a diluição das fronteiras entre o erudito e o popular, uma relação que se constrói entre aquilo vivenciado por Nazareth nos morros da Serra, na periferia do Palmital e

23 *Ibidem*.

o que aprendeu na Escola de Belas Artes da UFMG. Ao entrar para a “academia”, o artista passa a responder a diversos protocolos habituais de uma graduação, além do contato mais aprofundado com teorias da cultura, sociais e artísticas. Ao ficar de frente a todo um sistema ainda pouco conhecido, que implicava em regras que pouco lhe faziam sentido, Nazareth cruza as informações de vida e produção artística popular, buscando desconcertar os parâmetros que encontrou. No descrito momento, um dos mais significativos estímulos para Nazareth foi a bolsa no Programa de Aprimoramento Discente (PAD-EBA), patrocinado pela Pró-Reitoria de Graduação da UFMG. Além de receber uma bolsa equivalente a uma Iniciação Científica, encontrou ambiente estimulante para iniciar a consolidação do pensamento artístico e livre para experimentar e desenvolver processos produtivos. Tendo a coordenação do Prof. Dr. Marcos Hill durante o período como bolsista, Paulo Nazareth passa a trazer a vivência para dentro da Escola, uma marcante passagem para ambos. Como define Giovana Ellwanger:

Ao realizar estas transições entre os espaços da periferia e os espaços artísticos consagrados, Paulo Nazareth joga com os âmbitos que Pierre Bourdieu (2005) classifica como cultura erudita e cultura de massa, nos quais se divide a produção, a reprodução e a difusão de bens simbólicos. Ao mesmo tempo em que o artista está nos espaços expositivos consagrados nos quais conta a lógica da distinção (a necessidade da exclusividade, sob pena da perda do valor) (ELLWANGER, 2016, p.39) .

3.2 Origem indígena e africana

Dentro da profícua obra de Paulo Nazareth, em vários momentos anteriores à “Notícias de América”, houve trabalhos que tocaram questões etnológicas como Receitas com “Fubá para Museu Mineiro”, 2008 (FIGURA 9), em que Nazareth, juntamente com um grupo transdisciplinar, formado por Mestre Pedrina (Capitã da Guarda de Massambique de Nossa Senhora das Mercês – Oliveira/MG), Sílvia Klein (cantora lírica), Adriana Banana (coreógrafa) e José Adolfo (diretor da Rede Minas), cozinharam receitas que vinham do conhecimento africano. Ou como o panfleto “Important Public Notice” (2006), no qual o artista cita diversos fatos autobiográficos e fatos

históricos, que coadunam em um atravessamento de situações: desde o “engano” de Colombo, ao acreditar que estaria chegando às Índias, até o trem da Companhia Vale do Rio Doce atravessar terras Krenak, para levar minério à Índia.

Figura 9 – Receitas com Fubá Suado para Museu Mineiro, 2008

Da Serié RECEITAS COM FUBÀ pra o MUSEU MINEIRO.

O milho (maiz)cultivado nas Américas por mais de 9 mil anos,é de imensa importância para adiversas culturas do continente,acredita-se que esse povo mexicano é feito de milho. Uma lenda mexicana conta que antes do aparecimento do milho o povo asteca só comia raízes e carne , mas como sabia da existência do milho que foi escondido atrás da montanhas por antigos deuses rogaram a Quetzalcóatl que os acudissem. O deus então, em vez de usar a força para separa as montanhas, transformou-se em uma formiga e enfrentando diversos perigos foi buscar um grão da planta que entregou aos indigenas que plantaram a semente e a fizeram se multiplicar pelo mundo. O milho se diversifico em diferentes familia cada qual com características próprias. Conta-se que entre o povo Guarani, por determinação do grande espírito dois grandes guerreiros da tribo lutaram até a morte e que o corpo vencido foi enterrado e de sua cova nasceu a planta para alimentar seus descendentes. Outros contam que o milho nasceu do corpo de um velho índio que foi enterrado em sua oca, e que ao terceiro dia surgiu a planta que se multiplicou para alimentar seus filhos. Em toda a América a presença do milho é marcante e para os povos que são feitos de milho, modificar geneticamente esta planta é mexer em seus corpos e modificar sua história. O milho sempre foi a maior fonte de alimentação dos povos indigenas americanos, e a maneira mais comum utilizada por eles era em forma de Farinha ou Fubá, no entanto se o milho é rei , no Brasil a mandioca é rainha e não dá para lembrar de um e esquecer o outro.

FUBÀ SUADO

INGREDIENTES:

Um quilo de Fubá Moinho d'água,ou outro de sua de preferência

1 cabeça de alho

sal a gosto

(Cheiro verde, cebola e outros condimentos podem ser acrescentados, mas o sabor característico do alho com fubá suado se mistura aos outros temperos. Caso queira também pode ser acrescentado torresmo e lingüiça defumada ou queijo minas ralado.)

MODO DE fazer:

Em uma bacia ou gamela coloque o fubá e regue-o com um pouco de água, só um pouco, o fubá deve ficar como uma farofa, coloque sal a gosto,misture com as mãos e crie algumas “bolas”.

Em uma panela frite o alho até que o mesmo fique douraddo. Separe o alho em uma pequena vasilha.

Junte na mesma panela com óleo o fubá molhado misture um pouco e depois tampe a panela deixando que o fubá sue por alguns minutos, ou seja ele cozinha no vapor. Misture de vez em quando e volte a tampar a panela. Não se distraia tenha cuidado para não deixa-lo queimar.

Após o cozimento, misture um pouco do alho frito sirva em uma gamela ou travessa, coloque o alho restante sobre o fubá e deixe que os amigos e familiares se alimentem.

P.NAZARETH EDIÇÕES / LTDA Belo Horizonte / BRASL Maio 2008

Fonte: Paulo Nazareth

Mas é notório como a jornada na América do Norte foi crucial para repensar o modo como são trabalhadas e destrinchadas as origens indígenas e africanas, assim como a importância de enfatizar, no momento em que temos mais ampliado o contato com o conhecimento ancestral e de modo mais profícuo. Exemplo disso é encontrado em obras, como “Ideias para o fim do mundo” de Aílton Krenak e “A Queda do Céu” de Davi Kopenawa; e na popularização do conhecimento medicinal indígena, como a sistematização científica de ervas medicinais produzida pelos Huni Kuin. Talvez mais latente seja a proliferação midiática da informação em tempo real dos abusos e genocídios causados aos povos originários: os massacres impetrados aos Guarani-Kaiowá, em 2012, foi fato marcante dentro das guerras²⁴ indígenas, pois foi amplamente noticiado e discutido, coincidindo com um período de explosão das redes sociais, especialmente o *Facebook*.

No mesmo contexto, Nazareth se identifica com a situação da etnia Guarani-Kaiowá, passando a estudar continuamente a cultura, sendo hoje, inclusive, fluente na língua. Paulo Nazareth reconhece a ancestralidade na avó, Nazareth Cassiano de Jesus:

“Paulo Nazareth fala sobre a origem do sobrenome adotado. A avó, índia da tribo Krenak, de quem a família nunca mais teve notícias após uma internação em manicômio, era Nazareth. Nesta ancestralidade, o artista se reconhece. E também identifica negros em sua família, embora desconheça as origens precisas (ELLWANGER, 2016, p.32).

Da ancestralidade, Nazareth resgata, para além da terra Krenak demarcada ao leste do estado de Minas Gerais, a noção de “unicidade”, que permeia o pensamento indígena como um todo, especialmente nas ideias de Aílton Krenak:

O nome *Krenak* é constituído por dois termos: um é a primeira partícula, *kre*, que significa cabeça, a outra, *nak* significa terra. [...] uma humanidade que não se consegue se conceber sem essa conexão, sem essa profunda comunhão com a terra. Não a terra como um sítio, mas como esse lugar que todos compartilhamos (KRENAK, 2019, p.48-49).

24 Em uma fala em auditório a Profa. Dra. Luciana Oliveira (FAFICH-UFMG) alertou que o termo correto que as etnias indígenas usam não é “luta”, mas sim “guerra”.

Figura 10 – Bienal de Veneza, 2013



Fonte: Mendes Wood DM

Unicidade é uma das palavras-chave dentro da obra de Nazareth. Ela demonstra o profundo entendimento da obra como um todo a ser visto e apreciado no conjunto de ideias, sem se desfazer da individualidade de cada trabalho, mas afirmando a conexão inevitável das origens com a vida em si, na qual tudo é parte do todo. O corpo é terra, rio e universo, assim como as ideias e os sonhos, que também são formações e elucidações da experiência de existir.

Isso nos leva a pensar a forma com que Nazareth passa a desenvolver sua obra, a partir de 2010, quando procurou, principalmente com “Notícias de América”, mas também com outros trabalhos, como o da Bienal de Veneza/Neves, quando em vez de ir à Itália enviou dois representantes da etnia *Guarani-Kaiowá* (o cacique Genito Gomes e o pajé Valdomiro Flores, de uma reserva de Ponta Porã, Mato Grosso do Sul), para a famosa bienal, onde eles “falaram” em nome dele. A obra tem um caráter investigativo, partindo de como poderíamos pensar a Ameríndia como um só “ser”, fragmentado pela história de conflitos e colonizações, uma “alma americana” indivisível, de relação com a terra, entre os corpos e, com tudo que habita tal continente. É ao

mesmo tempo uma chamada, um autoconhecimento e uma denúncia. Assim, podemos pensar que a obra não é tão somente a arte contemporânea de Paulo Nazareth, mas a expressão de uma nação, que reivindica poder de fala perante a sociedade ocidental e branca. Segundo Rachel Costa:

Nesse novo regime [estético], a forma é relacional, não é material, assim, a relação se torna o sujeito. Logo, uma imagem é o local, o cruzamento dos pontos de vistas. A própria imagem é um ponto de vista. Assim, a imagem ameríndia possui uma relação indicativa, ela é uma **representante**, não uma representação (COSTA, 2018, p.178, grifo nosso).

Algo parecido podemos pensar, quando analisamos as origens negras de Nazareth. Como transcreve Luiz Cláudio da Costa, em artigo, “o artista escreve a história com o objetivo de ‘conhecer a África em minha casa’” (COSTA, 2015, p. 61), como um método inicial de elaborar as origens, dado que a origem negra foi obliterada em benefício de um branqueamento familiar, ao prevalecer a ascendência italiana – o pai do artista tinha ascendência no país europeu, o que era bem visto pela sociedade e família, segundo o artista em entrevista²⁵.

3.3 Kaza Vazia e MIP

Como anteriormente mencionado, o período do começo dos anos 2000 teve profícua ebulição de coletivos de arte, valorizando a dinâmica colaborativa, em projetos independentes, ações efêmeras, festivais de inverno, festivais de performance, dentre muitas outras ações, que erigiram a arte contemporânea, na cidade de Belo Horizonte, a partir daquele momento. Obviamente, a necessidade do artista de produzir e apresentar a obra, em próprios termos, foi ponto crucial para quase todos que produziram no Brasil, no período. Porém, o crescimento proporcionado pelos pacotes econômicos que, a partir de 2003, proveram aumento significativo das exportações brasileiras (chegando o país à sexta maior economia do mundo, em 2011), produziram, além da criação de feiras internacionais de arte no Brasil, um

²⁵ Paulo Nazareth. DEPOIMENTO VERBAL. 18 de abril de 2021.

mercado que alijava o artista com suas dinâmicas mercadológicas e regras. Desse modo, Nazareth pôde vislumbrar, nas residências oferecidas e nas exposições que propunha, a possibilidade de expor e fazer circular obras à própria maneira, de forma que não era mais necessário que se enquadrasse no sistema vigente, conseguindo, assim, que outro sistema trabalhasse para ele e que a obra fora dos padrões tradicionais pudesse circular, assim como o discurso de artista.

A consciência de coletividade também é outro aspecto importante da fecundação artística de Nazareth. Suas obras, das mais antigas às mais recentes, prescindem da presença do outro, seja como figura, *alter ego* ou mão parceira. Mas, dentre as três possibilidades, a produção em companhia de colegas foi ponto de importante fundamentação do trabalho, especialmente quando ainda era aluno da EBA, ou ainda quando dialogava com os pares em outros processos, como quando fundou, com um grupo de artistas, o Coletivo Itinerante Kaza Vazia. Este é um coletivo de artistas independentes, que surgiu com o objetivo de atuar em espaços abandonados, esquecidos ou desabitados. O grupo nasceu em Belo Horizonte, no ano de 2005, a partir de discussões sobre espaços expositivos, convencionais ou alternativos. Pondo em discussão os critérios curatoriais de galerias ou salões de arte, a Kaza Vazia propunha, em intervenções, que cada artista fosse o próprio curador. Durante os periódicos encontros que o grupo fez, antes das aberturas para o público, os trabalhos, o espaço e a postura do grupo foram insistentemente discutidos. Fugindo de possíveis rótulos, o grupo agia de maneira anárquica, misturando linguagens “tradicionais” com intervenções de caráter ambiental, performático, gambiarrístico *etc.* (COLETIVO KAZA VAZIA, 2007).

Inconformados com o sistema mercadológico da arte, fundaram o coletivo, a partir da ocupação de uma casa modernista em um dos pontos turísticos mais caros da cidade de Belo Horizonte, a orla da Pampulha. No momento, Paulo tinha, dentro das produções, uma diversidade de métodos que se tornavam obras, nas quais exercia, ao mesmo tempo, crítica ao mercado e invenção do próprio mercado. É o caso, por exemplo, dos panfletos e gravuras, fruto do tempo na EBA-UFMG. Tais processos vividos com o coletivo

edificaram a produção, ao contar com o outro como parte importante de si mesmo. Continuou com o coletivo em todas as edições (ocupações) seguintes, de maneira direta enquanto artista ou colaborando na realização. Nazareth acreditava tanto na força do coletivo e na potência da realização em grupo que, certa vez, afirmou: “O Kaza Vazia nunca vai acabar”²⁶. Isso demonstra que também acreditava que o que ali se iniciara seria uma marca que nunca sairia da própria produção artística. Quando se achava que Nazareth poderia ser um a influenciar e trazer consigo outros artistas, ele foi o mais afetado pelo gozo da coletividade, ao ver na própria obra a vital necessidade da participação do outro.

Outro marcante momento na formação do artista, foi a Manifestação Internacional de Performance (MIP) que é promovida pelo Centro de Experimentação e Informação da Arte (CEIA). Trata-se de evento que reúne uma multiplicidade de ações performáticas, expositivas, vivências, conversas, mostras, dentre outros. O objetivo é refletir sobre a prática da performance enquanto uma linguagem multidisciplinar. Conforme descrito pelo CEIA, existia um desejo, uma vontade de viabilizar a performance enquanto prática artística contemporânea: fazer com que tal modelo de expressão da arte, muitas vezes incompreendido e subjugado, passasse a incorporar o arcabouço artístico enquanto potencial congregado de práticas humanas capazes de sintetizar expressões e conhecimento.²⁷

A primeira MIP foi realizada em 2003, e Paulo Nazareth participou como bolsista do PAD-EBA, convidado por Marcos Hill e Marco Paulo Rolla, para atuar como estagiário do evento, quando Nazareth foi convidado, juntamente com o cachorro da irmã, a participar como performer do trabalho “O passeador”, da artista Laura Lima (ROLLA & HILL, 2005).

Na MIP², Nazareth foi artista convidado, apresentando uma diversidade de obras, como “Penso que é assim, penso que é aqui, penso no Haiti, penso que é ali: o que sei sobre lugares e pessoas de aqui ou do Haiti (?)”. A obra acontece, após um dos momentos mais duros da história haitiana: o terremoto de 2009 que devastou o país. Após três dias de jejum, o artista assou biscoitos

²⁶ Depoimento ao autor à época.

²⁷ <http://www.ceiaart.com.br/br/projetos/mip1>. Acessado em 20 de março de 2020

feitos de terra, areia, carvão, manteiga e os ofereceu ao público. Suzana Vaz, que participou da obra, dá depoimento ao catálogo do evento: “Os objetos e materiais que ele manipula são rudimentares, improvisados, precários: para além de sua utilidade diretamente prática, aparentavam ser artefatos históricos de uma antiguidade indefinida, carregados de aura de uma era remota” (VAZ, 2011)

A participação na primeira MIP, e posteriormente, na MIP² criam um traçado na obra de Nazareth, ao promover uma troca intensa entre artistas da performance, com um número talvez inigualável de artistas, vivenciando um período na cidade de Belo Horizonte. É também notável a internacionalização que os eventos do CEIA proporcionaram, levando inclusive o artista para fora do país, por meio da rede de iniciativas de artistas RAIN²⁸, da qual o próprio CEIA participava. Contando com a reunião de diferentes cidades, diferentes estados e diferentes países, a MIP trouxe a marca de ter se tornado um evento cultural único, no qual os corpos multiplamente tocados, foram transportados para outros níveis de sensibilidade, de convivência e de trocas.

Aqui, reiteramos como as obras de Nazareth se conectam com a ancestralidade, vivências e construção de vida, bem como às características físicas e visuais, fazendo do corpo do artista uma obra em si, capaz de se movimentar entre as performances e as produções, as últimas também expressões de personalidade e do conjunto complexo de interrelações, que cruzaram o caminho do artista ao longo da formação.

3.4 Práxis e Método

Após percorrer a trajetória de Paulo Nazareth, podemos apontar, de forma mais evidente, diversos exemplos em que a *práxis* de Nazareth mostra-se contundente. Utilizarei *práxis* no sentido marxista: “[usado] para designar uma relação dialética entre o homem e a natureza, na qual o homem, ao transformar a natureza com seu trabalho, transforma a si mesmo” (JAPIASSÚ e MARCONDES, 2001). De modo objetivo, é a produção de arte que transforma

28 <http://www.r-a-i-n.net/>. Acessado em 20 de março de 2020.

objetos e, por consequência, transforma o homem e suas ideias acerca de um assunto específico. Assim, aqui vale chamar a atenção para pontos que, especificamente, ajudam a compreender a obra de Nazareth.

Como dito anteriormente, citando Kiki Mazzuchelli, é notório perceber como Nazareth reconhece nos artistas dos anos 1970 uma fonte importante. De Hélio Oiticica e Antônio Manuel, entre outros, Paulo Nazareth utiliza, especialmente, as seguintes linguagens para dar visibilidade à obra: a performance, os impressos textuais, gravuras, objetos cotidianos encontrados e selecionados, instalações, o desenho, o vídeo e a fotografia – notoriamente o artista vem se eventurando também pela pintura em tempos bem recentes. Todos muito exemplarmente utilizados por artistas daquele período, como veículos para “desviar” a ideia de “posse”, desenvolvida por diversos propositores, com alguma ligação com o conceitualismo, de modo a trazer primeiramente uma crítica ao mercado de arte, que começava a ter protagonismo, direcionando a arte a ser exibida. Sendo tal realidade algo consumado nos países do hemisfério norte, essa tendência começou a se fixar no Brasil, com o “milagre econômico”, falsamente propagado pela ditadura militar brasileira a partir de 1964.

Entre tais artistas, é também notória a dificuldade financeira enfrentada diante de linguagens, como a pintura e a escultura, em que os materiais nobres, como a tinta a óleo, o chassi de madeira, o bronze, a pedra e a madeira, demandavam um oneroso dispêndio de dinheiro, para o fornecimento, especialmente, no Brasil. Com a condição de pobreza, é natural que Nazareth não utilizasse tais materiais e técnicas, para expressar ideias, sendo genuinamente coerente com o vocabulário poético e político.

Sob essa ótica, e também conectando-se à formação do artista, a vivência com Mestre Orlando, falecido em 2003, é questão importante e pouco notada quando se fala da biografia de Paulo Nazareth, que faz questão de colocar no currículo tal formação, que obteve nos anos 1990. Segundo a curadora Luciana de Oliveira, o Mestre era baiano radicado nas terras mineiras desde 1969. Neste período, ele se dedicava à escultura de carrancas, atendendo a crianças e jovens em projetos sociais e centros culturais distantes

do centro da cidade, das instituições de arte, do mercado da cultura e do que seriam os padrões estéticos canônicos. A curadora ainda complementa que obra e vida tanto do Mestre Orlando quanto de Nazareth são carrancas contra o Estado, contra o mercado, contra o pensamento unívoco, contra o preconceito instituído, contra os imaginários viciados e contra o imperativo da regra cega, que desliza em águas perigosas (OLIVEIRA, 2017).

Assim, compreendemos como é igualmente importante, na formação de Nazareth e nos preceitos das religiões de matriz africana, o ensinamento e a sapiência dos mais velhos, introjetados na obra do artista, a partir do que a curadora designa como antítese do *establishment* branco, eurocêntrico e cético.

A exposição “Malungo – Irmãos de Barco” foi realizada na FUNARTE-BH em 2017, reunindo 30 obras de Mestre Orlando e 50 de Paulo Nazareth. A curadora Luciana de Oliveira diz que

O título foi inspirado num texto da Izabel Casimira, Rainha Conga de Minas Gerais, que fala sobre a figura do malungo, palavra de origem africana que, nos navios negreiros, fazia o papel de irmão para formar uma corrente de solidariedade para as famílias que se separaram na África²⁹.

Notadamente, a exposição se conecta coerentemente com as pesquisas acerca das ancestralidades. Talvez seja aí mesmo o lugar no qual Nazareth foi ensinado, por Mestre Orlando, a rememorar as práticas e os ensinamentos dos antigos, transformando-os, a partir daí, em um importante elo entre a influência da vanguarda setentista e marginal e a própria condição enquanto homem negro, indígena e periférico.

29 <http://malungodebarco.blogspot.com/2017/03/malungoirmaos-de-barco-carrancas-de.html>. Acessado em 14 de junho de 2020.

4 TRAJETÓRIA E CARREIRA DE ARTISTA

Na época, a gente conversando, eu tinha deixado umas coisas com ele [o galerista], antes dessa Feira ninguém aqui comprava nada meu. Ele até fala que o pessoal fala assim 'ah, vou comprar esses pé sujo aí, favelado, rachado' [risos]. E aí depois que aparece lá no New York Times essa mesma gente volta 'moço, cadê aquele trabalho daquele menino? Nossa, eu gosto tanto!' [risos]
(Paulo Nazareth).

Quando você pensa sobre quem são grandes artistas visuais vivos, quais são os nomes que lhe vem à cabeça? Damien Hirst? Ai WeiWei? Yayoi Kusama? E no Brasil? Beatriz Milhazes? Cildo Meirelles? Adriana Varejão?

Mais do que pensar em uma obra emblemática (dos acima citados ou de outro que você poderá ter escolhido), em sua mente virá a construção imagética da figura do artista visual escolhido, muito aos modos de como a indústria do entretenimento construiu os principais personagens do cinema, da música e os *youtubers*. Para os mais novos, é mais usual o termo "celebridade", que em muitos momentos se confunde com o termo "artista".

O termo celebridade, na sociedade contemporânea, está associado à fama, à natureza volúvel, temporária do mercado de sentimentos humanos, no contexto de relações anônimas, episódicas, de mudanças velozes na vida social e econômica sustentadas pela atribuição de status glamouroso a um indivíduo dentro da esfera pública (MEDEIROS, s/d, s/p.).

Se pegarmos o fragmento inicial deste capítulo, podemos perceber que Nazareth transita com facilidade pela leitura de significação e de conexão pela valorização de seu trabalho, a partir do momento em que se transforma, aos olhos externos, em uma possível celebridade que um dia apareceu na capa de uma revista. Isso diz da construção do imaginário do que seria o próprio artista, alguém que precisa de reconhecimento externo.

A escolha de um ofício e a identificação pessoal com um labor é facilmente reconhecida ao longo da história da humanidade, nas mais diversas sociedades. Em muitas, o ofício se relaciona à classe social em que se nasceu

– como as castas na Índia³⁰ –, ou ainda, ao sistema religioso – como nos tempos de nossos avós, sempre havia o filho escolhido para ser pároco –, dentre outros. Podemos entender que tais dispositivos, especialmente após o crescimento do cristianismo, se tornaram um modo de assegurar a longevidade da produção de bens para a sociedade ou ainda, aderindo a instituições societárias que têm, na progressão e proteção, a permanência primeva da subsistência familiar. Assim, são construídos os seminários eclesiásticos, por exemplo.

Quando entendemos o sistema de sobrevivência social, ao passarmos para a experiência que foi moldada a partir do Mercantilismo³¹, a longevidade associada à perenidade da existência, como uma referência social que irá impulsionar ou estabilizar – inclusive criando, em muitas famílias, a tradição profissional, que caracteriza a ascendência burguesa, aristocrática e clerical – a nomenclatura de "carreira". Se tivermos em conta a etimologia, verificamos que a palavra deriva do latim *carrāria*: via, “caminho para carros” (MACHADO, 1987, p. 84): algo a ser pavimentado, estruturado para, mais facilmente, conduzir algo, no caso, a pessoa.

Como anunciado na introdução desta dissertação, e utilizado aqui em momentos anteriores, iremos agora atravessar o conceito de carreira acima e avançar pela expressão "trajetória artística" ou somente trajetória. Do latim *trajectus*, “atirado, lançado sobre”, participio passado de *trajicere*, “atirar sobre, por cima de algo”³²; uma trajetória artística³³ é coisa que, previamente pensada ou acidentalmente sabida, trata da invenção de um plano de carreira que se

³⁰ As castas são definidas a partir da hereditariedade, de acordo com a posição social que determinadas famílias hindus ocupam. Fator que estabelece um tipo de “hierarquia” social marcada por privilégios e deveres e na maioria dos casos irá determinar a profissão do indivíduo por toda sua vida.

³¹ O mercantilismo foi o conjunto de práticas econômicas adotado pelas nações europeias entre o século XV e o século XVIII. Essas práticas econômicas são consideradas pelos historiadores como o estágio de transição do modo de produção feudal para o modo de produção capitalista.

³² <https://origemdapalavra.com.br/palavras/trajetoria/>. Acessado em 5 de maio de 2021.

³³ Todas as vezes que apontarmos para "carreira artística" ou "trajetória artística" estamos partindo dessa construção a partir de referenciais ocidentais e majoritariamente euro-estadunidenses, pois ainda não encontramos para esta pesquisa, equiparações de outras sociedades que pudessem contribuir para um pensamento mais globalizado, pelo menos no aspecto histórico. É por isso que temos ao longo do texto, referência à artistas de outras partes do mundo quando vamos falar de artes visuais contemporâneas, dado a principal característica da sociedade pós-moderna: a globalização.

desloca do ponto A ao ponto B, mesmo quando o ponto B não seja o premeditado. Chamaremos aqui de plano B². Usando de nossa licença poética, trajetória é um termo que parece mais fiel ao nosso propósito, pois é algo que fala de uma projeção, algo que se planeja e almeja um ponto final ou de chegada. Um lançamento, pois, demanda uma força para sair da inércia, em busca de entrar em movimento. Um deslocamento, uma vez que relacionamos com aquilo que entendemos como o momento mais importante da produção artística, que é o processo, o momento dos erros e acertos, das elucubrações, reflexões. Correções de trajetória. E, por fim, o pouso, encontrando as conclusões; a chegada, o momento de descansar os olhos e olhar para trás. Mas quais ou o que seriam tais pontos?

4.1 Uma construção sistemática do moderno ao contemporâneo

Aqui erigiremos a ideia de trajetória, a partir dos artistas modernos e toda "romantização", que foi construída por meio do projeto moderno, e que irá se estabilizar, como um paradigma, para praticamente todo artista contemporâneo. É possível pensar que, em meados do século XIX, a partir de movimentos modernos, como os Impressionistas, a noção de carreira artística foi-se moldando, por meio de diversos fatores. A transição para uma sociedade com valores burgueses, transformou o *status* pelo modo de ascensão dos cidadãos, possibilitando que houvesse enriquecimento ou notoriedade, não mais somente de berço, com contratos matrimoniais, ou, ainda, com a compra de títulos – prática em alguns países que ainda mantinham laços com a monarquia –, mas, a partir de serviços de relevância prestados à sociedade, buscando, muitas das vezes, a notabilidade eterna nos livros de história, placas póstumas e nomes de ruas. Tudo pela honra e glória. Além, é claro, do enriquecimento financeiro.

Outro fator que possibilitou a mudança de *status* social, foi a Revolução Industrial, a partir da segunda metade do século XVIII, e com auge durante o século XIX, no qual a ascensão da pessoa ordinária tornou-se mais possível

que em outros tempos. Outro fator do mesmo período foi o pensamento de Karl Marx (1818-1883), nos fundamentais “Manifesto Comunista” (1848) e, principalmente no “O Capital” (1867), nos quais o esclarecimento sobre teorias, como a “mais-valia”, vieram de fundamentais mudanças laborais na sociedade européia, levado pela insurgência dos trabalhadores contra a condição de vida, o que equivale também para o artista da época, que ou era artista da corte ou nem artista era. Podemos citar também as revoluções nacionalistas, que aconteciam durante o século XIX, como um fator que impulsionou as concepções, especificamente, determinando e colocando em lados opostos – no sentido da “luta” que movimentos de vanguarda travavam entre si –, a artistas de diferentes nacionalidades, inclusive tendo, a partir disso, diversos movimentos artísticos, que se deram em determinadas nações, como o Futurismo (Itália) ou o Expressionismo (Alemanha).

Dois indicadores subsequentes, que corroboram com nossa ideia da transformação no modernismo do conceito de trajetória, são as migrações para os centros culturais de períodos distintos, como no século XIX e primeira metade do XX para Paris (França) e na segunda metade do século XX para Nova Iorque (E.U.A.). Claro, há diversos outros fatores pontuais, para cada artista e país, como guerras, expatriações, êxodos, perseguições, dentre outros. Nem iremos focar nos aspectos culturais e financeiros, que levaram às concentrações nas citadas metrópoles, pois, aqui, não nos interessa uma construção histórica como tal, mas, sim, em que podemos apontar para o que vivemos atualmente.

Tendo o descrito pano de fundo, fica uma pergunta significativa: é mais importante realizar uma obra-prima ou construir uma trajetória sólida? Não estamos nos propondo a definir a questão, mas, com toda certeza, estamos buscando pontuar que, mais do que uma carreira, se ater a valorizar os processos é essencial para a construção de uma trajetória significativa. Claro, estamos sendo dualistas aqui, com a intenção de provocar o leitor a refletir sobre as duas possibilidades como opostas, ainda que, na prática, não sejam. De um lado temos a certeza do ingresso canônico na história da arte visual

contemporânea; de outro, temos a possibilidade de erigir uma robusta obra com valores estéticos fundamentais. Tomemos dois exemplos de cada lado.

Andrés Serrano é um artista e fotógrafo estadunidense de ascendência hispânica que ficou internacionalmente conhecido, devido à polêmica obra "Christ Piss" (Figura 11) de 1987. Ainda que de longa carreira, a obra em questão, tornou-se a imagem do artista, especialmente em livros didáticos sobre artes visuais contemporâneas de editoras como Taschen ou Phaidon. Em um momento importante da cultura ocidental, que questionava verborragicamente o decadente poder católico sobre a cultura do ocidente, a obra faz todo sentido em se tornar um marco. Porém, quando analisamos em termos estéticos, ela pouco nos produz convulsões, senão, ao saber que foi feita pelo mergulho da imagem em suposta urina do artista. E a isto ela se resume.

Figura 11 – Roupas com a imagem de "Christ Piss" de Andrés Serrano impressa



Fonte: <https://usercontent2.sosmeetapp.com/SsOQ9FPqkDgLzZdP.jpg>

Por outro lado, o mercado de arte também provoca reviravoltas para aqueles esquecidos artistas ou até mesmo, nunca conhecidos. Em matéria da revista eletrônica ArtNet³⁴, a editora Julia Halperin levanta a ânsia de um nicho

³⁴ <https://news.artnet.com/market/abmb-market-report-rediscoveries-1173188>. Acessado em 28 de agosto de 2018.

do mercado de arte focado na revisitação histórica, a fim de reconhecer artistas e obras, especialmente dos anos 1960 e 1970, que possam ter ao mesmo tempo valor histórico e de mercado. Ela exemplifica, com a crescente representação por galeria de arte dos chamados *estates* – representações autorizadas do espólio de determinado artista já falecido – e, artistas como o pós-minimalista estadunidense Leon Polk Smith [Figura 12], que não foi reconhecido ao longo de décadas. Se por um lado há um interesse midiático que traz e justifica o retorno de artistas que não foram devidamente enaltecidos ao longo de décadas de trabalhos, por outro há um claro interesse na escala de valor de obras produzidas à trinta ou quarenta anos.

Figura 12 – Leon Polk Smith, "Constellation: Blue-Black-Red" (1973)



Fonte: Julia Halperin. Cortesia do artista e Lisson Gallery

No Brasil, somente para nos atermos a dois exemplos, temos, de um lado, Paulo Bruscky, artista seminal do "conceitualismo" no Brasil que, ao lado de Daniel Santiago, por décadas, era conhecido somente pelos pares e especialistas, foi reconhecido pelo mercado quando a multinacional Galeria Nara Roesler realizou uma série de exposições comerciais e institucionais da obra dele. Com todo o merecimento. De outro lado, temos galerias que hoje se especializam em tal tipo de atuação, como a Galeria Jacqueline Martins, que ao longo dos últimos anos, foi responsável por resgatar à memória do público artistas como Hudinilson Jr. ou Regina Vater, alavancando juntamente o valor de obras que até outro dia, colecionador algum sequer se interessava.

Figura 13 – Paulo Bruscky (em colaboração com Daniel Santiago) "Limpo e Desinfetado (1987)



Fonte: Bronx Museum. <http://www.bronxmuseum.org/exhibitions/paulo-bruscky>

Entendendo a diferença entre a celebridade do artista e a construção a longo prazo de uma trajetória, vislumbramos que há uma lógica a ser seguida para a consolidação da segunda. A atual multiplicidade de formas que os artistas podem ser reconhecidos pelos pares, público e mercado, tornou a construção da carreira algo difuso e misterioso. Mas sabemos claramente que, sem nos atermos à tríade "relacionamentos, instituições e mercado", hoje é impossível se consolidar na memória do sistema de arte. Isto é chamado de "legitimação". Entendemos que as correntes da "Estética" criada por Alexander Gottlieb Baumgarten, a "História da Arte" de Johann Winckelmann e a "Crítica de Arte", inaugurada com os comentários sobre os salões de arte de Denis Diderot, são as bases para a legitimação da arte, estabelecida no século XVIII, na Europa (COELHO e MENDONÇA, 2014 p. 159). Ainda segundo os autores, Bourdieu diz que:

O que se disputa é o capital simbólico, cultural ou social, constituído não só em bens e riquezas econômicas, mas em prestígio, saberes, diplomas, títulos, premiações pertencimento a museus e galerias consagrados e relações sociais. Tais elementos podem resultar em poder social e permitem identificar os agentes naquele espaço. Este capital simbólico, portanto, é instrumento de legitimação (COELHO; MENDONÇA, 2014).

No campo da legitimação, nós tomamos o artista Paulo Nazareth, obra e trajetória, pois, apesar de ter alguns pontos especialmente singulares, está inserida no sistema da arte como a de outros artistas, que receberam reconhecimento ainda jovens. Mas seria justo dizer que parte das obras de Nazareth passaram a ser valorizadas pelo sistema da arte quando, enfim, se tornaram capital simbólico, tal como descrito por Bourdieu. Ou, ter se tornando legitimado entre os pares, foi o que o levou ao reconhecimento? Segundo entrevista de Nazareth, não houve um planejamento estratégico de construção de sua carreira:

É tipo um enunciado. Eu falo 'vou fazer esse andar daqui à ali'. Mas esse andar daqui ali, na verdade é isso. O único planejamento é andar daqui a ali. Existe o objetivo, talvez a justificativa, mas a metodologia é feita no acontecimento. Então o planejamento é mais

ou menos isso, não tem um 'como', não existe o 'como fazer'. Na verdade, esse 'como' é justamente isso, ele vai acontecendo nesse 'fazer'. E acontece. O Júlio [Nazareth, irmão do artista] fala aquela... existe uma coisa, por exemplo, dessa coisa que eu falo do mercado, eu vou colocando tudo, os "Produtos do Genocídio" [objetos e resina, 2017]. E aí eu falo assim o enunciado que é 'todos os produtos que levam na marca nome de povos indígenas, povos que sofreram genocídio' (NAZERETH, 2021)³⁵.

Mas a infância pobre e a necessidade de "desembolar" o sustento da família, o levaram a reconhecer as estratégias comerciais, afinal "Sua lógica é semelhante à de qualquer outra cadeia de produção e consumo de bens" (TEJO, 2018 p.13). Nazareth revela os fundamentos da relação com a comercialização:

"E aí eu achando que essa coisa do mercado tá aí, tava aqui quando eu tava vendendo o sabão. Aí eu começo a transformar isso tudo, aí eu começo a vender coisas e pegar aquilo que não... 'vamo levar lá'. Aí aqui na feira, tudo era possível vender, então uma cerâmica que não deu certo, você leva lá o cara vem e... sempre tem alguém que quer. Aí eu comecei a juntar os panfletos, as xilogravuras, as gravuras junto com doce, com sabão, teve esse negócio das bananas, doce de banana, tudo isso em um lugar só (NAZARETH, 2021)³⁶.

Assim, é de se entender uma lógica que difere dos caminhos tradicionais de comercialização da arte. Nazareth parte da experiência de vida, de feirante e vendedor de pequenos produtos nas ruas, como uma analogia do próprio funcionamento do mercado de arte. Mas, que tal mercado transborda quando apontamos a forma de produção, que parte da simples e mais pura, vontade. Não significa, como dito anteriormente, uma leviandade com a existência do mercado de arte e da importância dele na vida do artista, mas, sim, em certa medida, um desdobramento, que acontece naturalmente, a partir dos deslocamentos do artista. Não era um fim em si mesma, a trajetória era o fim.

³⁵ Paulo Nazareth: entrevista concedida em 18 de abril de 2021.

³⁶ Paulo Nazareth: Entrevista concedida em 18 de abril de 2021.

4.2 Outsiders e novos protagonismos

Seguindo o desenvolvimento da ideia de trajetória do subcapítulo anterior, percebemos que falamos, de certa forma, de um *mainstream* de artistas que, mesmo seguindo a lógica moderna de contraposição ao *status quo* e ao academicismo, é uma construção ainda baseada em uma elite cultural branca de origem europeia. Tais artistas têm os próprios fatores do colonialismo a favor, pois ainda que tratando de contrariar os movimentos estabelecidos, são legitimados pela sociedade que lhes confere voz. O que ao longo de séculos não foi possível aos periféricos, pretos, indígenas. Artistas poderiam ser incluídos pelo olhar da excentricidade artística, um fetiche também elitista. Mas e os que andam à margem? Para qual porção da história da arte foram jogados? O mundo globalizado nos dá ares de ser o local no qual teremos a resposta, ao passo que incorpora a diversidade de artistas, abrindo espaço para que os marginalizados possam emergir, independentemente de uma carreira sólida. Na chamada pós-modernidade, algumas das características são a pluralidade de vozes e a globalização. Segundo Milton Santos,

Como em qualquer outro período histórico, funcionam de forma concertada diversas variáveis cuja visão sistêmica é indispensável para entender o que se está realizando. Também como em todo período, a partir de certo momento há variáveis que perdem vigor, verdadeiras variáveis descendentes, e outras que passam a se impor. (SANTOS, 2000, p. 58)

A partir disso, um longo e peregrinável caminho tem sido moldado, para que aqueles silenciados possam ter a justa chance de serem ouvidos e vistos. A começar pelos artistas latino-americanos, que passam a ser enxergados dentro da historiografia ocidental, casos de Hélio Oiticica, Lygia Clark, Léon Ferrari, Luz Donoso [Figura 14], Ana Mendieta, dentre vários outros, para mencionar apenas artistas visuais.

Figura 14 – Luz Donoso, "Señalamientos con cuerpo estrecho" (1979). Poster colado na Calle Libertad, Santiago/ Chile



Fonte: <https://carpenter.center/events/luz-donoso-urban-art-interventionsn>

No sentido descrito anteriormente, aqui chamamos a atenção para os *outsiders*, que, inicialmente caracterizados por Colin Wilson (2001) como os sujeitos desviantes, que caminham à margem da sociedade, no sentido do que, à época que foi escrito (1956), era a pessoa que não se encaixava em uma sociedade elitista branca, heteronormativa, capitalista. Hoje, temos como tal figura, aquele que não corresponde a essas características, mas, também, que carrega as origens, no sentido de dar voz a toda uma comunidade a qual representa e que foi invisibilizada ao longo da existência. Aqui associamos também ao que estamos chamando de "novos protagonismos", pois, ao ser bem-sucedido e se tornar protagonista de algo – no caso alcançar o *mainstream* das artes visuais, participando das principais exposições periódicas e frequentar os principais espaços de arte internacionais –, os artistas estão agenciando também as comunidades. É o caso do crescente protagonismo de artistas pretos, indígenas, LGBTQIAA+ (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais, Queer, Intersexuais, Assexuais e mais).

4.3 O intermediador: o curador, o crítico e o gestor cultural

Dentro de uma sistematização da trajetória artística, temática deste capítulo, atores sociais importantíssimos são a tríade curador, crítico e gestor cultural. As três figuras são catalisadoras das produções artísticas, funcionando como intermediários – ou mediadores – para, primeiramente, a veiculação de obras e artistas e, em uma segunda instância, a difusão e comercialização. Hoje, tanto as personagens quanto as instâncias, respectivamente, têm funções e atuações transversais, sendo que não podemos simplificar as atividades, mas, sim, denotar as dinâmicas como múltiplas. Isso quer dizer que as atuações podem se dar de diferentes formas a depender dos interesses e requisições que o sistema da arte necessitar em cada situação.

A começar pelo papel do curador: "Seu papel original como conservador de obras de arte dentro do museu complexificou-se a partir dos anos 1960, quando o curador se tornou um cocriador de obras e arranjos expositivos, um formador de opinião, um balizador, um filtro, uma figura da qual os outros agentes e instâncias do sistema esperam chancela (TEJO, 2018, p. 16).

Entendemos, então, que, em dado momento, houve uma tomada de protagonismo pelo curador, tanto para fins de experimentação que o período evocava, mas, também, uma necessidade de produzir distinção entre os demais pares. O papel principal do curador ainda é o de mediar as partes, proporcionando às atividades artísticas (exposições, performances, festivais, salões, residências) uma conexão fluídica entre instituição, agentes, artistas e público, se distanciando totalmente do conservador de obras de arte. Muitas das vezes, o curador interfere no programa educativo, ponderando e influenciando para uma dinâmica mais pragmática ou mais experimental. Fato é que, a partir do citado protagonismo, realizado pelos curadores, o poder de influência tornou-se preponderante para os rumos da arte, nas últimas quatro décadas, especialmente, no Brasil. Como vemos na lista do site ArtNews³⁷, que

³⁷ <https://www.artnews.com/list/art-news/artists/greatest-historical-curators-of-all-time-1234590491/>. Acessado em 13 de maio de 2021.

elencos os "20 curadores que transformaram o modo como vemos a arte hoje", é um grupo impressionantemente prolífico. Centrado nos profissionais euro-estadunidenses, há duas gratas surpresas, a curadora nigeriana Bisi Silva e o brasileiro Walter Zanini, que realmente agitaram o modo como entendemos a arte, ainda que percebamos a falta de outros grandes nomes do hemisfério sul como Paulo Herkenhoff ou Frederico Morais.

Quanto ao crítico de arte, definimo-lo como o literato que produz escritas sobre obras, artistas e exposições, que tem a intenção de mediar a relação com o público, a partir de preceitos críticos e filosóficos. Para o profissional – no caso do crítico brasileiro –, a expansão das mídias jornalísticas, – muitas vinculadas às instituições culturais que promoviam a arte moderna, como o MASP de iniciativa de Assis Chateaubriand – possibilitou que a crítica se profissionalizasse e crescesse em importância, tanto no meio da arte quanto na sociedade geral no pós-guerra. Como aponta Marcos Hill:

Antes, destacava-se [...] [o] crítico de arte que, mantendo espaços de opinião em colunas dos principais periódicos do país, ao legitimar uma obra artística, consolidava seu próprio poder de influência junto a um mercado que, principalmente no Rio de Janeiro e em São Paulo, contava com o meio analógico da imprensa como fundamental dispositivo difusor da informação (HILL, 2019, s/p.)

Ainda que presente desde meados do século XIX, no Brasil, a crítica de arte visual era difusa, se dividindo também com a literatura e música. Em 1948, a Associação Internacional de Críticos de Arte fundada em Paris, reuniu, no primeiro encontro, críticos de 35 países. Do Brasil, participaram Sergio Milliet, Antônio Bento e Mário Barata. Três anos depois, junto à realização da 1ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo, aconteceu o I Congresso Internacional de Críticos de Arte no MASP, realizado no edifício dos Diários Associados de Assis Chateaubriand e, no Rio de Janeiro, se articulavam em torno de Mário Pedrosa (TEJO, 2018, p. 22).

A importância do crítico foi aumentando ao longo dos anos, e o crítico-jornalista passa a se emancipar da função nas redações dos jornais e se torna autonomamente uma figura de exclusiva atenção às artes visuais. No Brasil,

houve uma profusão dos críticos, belamente compilados no raro livro de organização de Glória Ferreira, "Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas", editado pela Funarte, em 2006. Nomes como Ferreira Gullar, Ronaldo Brito, Aracy Amaral, Mário Schenberg, Roberto Pontual fizeram da profissão um lugar de destaque. Após os anos 1990, a condição de crítico de arte entra em declínio. Isso teve algumas razões, como o câmbio do consumo de informação que passou da mídia impressa para a internet. Mas principalmente, à fusão com a função de curador, o que gera uma certa confusão, pois, aquele que constrói a exposição é o mesmo que a crítica. Também, o crescimento das galerias e do mercado de arte, proporcionou um tráfico de influência no Brasil, com vistas a blindar os investimentos feitos em artistas e obras, uma "crítica chapa branca", expressão muito utilizada para denotar aqueles que não se posicionam e ficam em cima do muro. O que, por fim, relegou a crítica, principalmente, para dentro da academia, tornando-a mais profunda e diversa, mas, ao mesmo tempo, relegada a pesquisadores e pares, longe da mídia e do público.

O gestor cultural também caminha por tais flexibilizações. Antes, o profissional que tinha como função a manutenção, o relacionamento e a administração das burocracias que toda organização cultural exige, hoje caminha para outro lugar. Gestores eram geralmente figuras de relativo trânsito político e empresarial, que davam ostentação à instituição. Hoje, o gestor cultural, em sua maioria, transita entre a administração, a captação de recursos e a organização de exposições, mais pela necessidade do que por uma vocação, devido, especialmente, à crescente falta de verbas e cargos no setor. O que também tomou destaque pelo interesse econômico, pois, vemos, principalmente, nas exposições *blockbuster*, gestores que tomam para si o protagonismo dos projetos, muitas vezes assinando curadoria, produção, coordenação de projetos especiais que, por fim, tornam seus nomes maior do que a dos artistas nas peças gráficas. Ainda assim, há aqueles que tem o interesse em tornar possíveis políticas públicas culturais, em conjunto com exposições de interessantes pesquisas. No citado caminho, as instituições educacionais enxergaram uma via para o crescimento exponencial de estudos

e cursos voltados para a economia criativa, nicho tão em voga, que há de, por fim, criar bases sem volta para uma cultura baseada no retorno econômico para as para empresas patrocinadoras, instituições e governos que veem os recursos empregados retornarem por meio de estatísticas à serem exaltadas em *Power Point*.

São tais profissionais que balizam o sistema da arte. Juntamente com *advisors*, galeristas e outros nomes excêntricos, são eles que muitas das vezes vão nominar o próximo artista a estourar, como na matéria do site Artnet,³⁸ "Here Are 12 Artists Poised to Break Out Big Time in 2021, According to Our Survey of Top Dealers, Advisors, and Curators"³⁹, na qual alguns profissionais são convidados a nomear quais artistas estarão nos holofotes em 2021. Mas o leitor vai se perguntar: "baseado em quê?". Baseado em um sistema movido a interesses políticos, sociais e econômicos.

De um lado podemos perceber artistas euro-estadunidenses, que perpetuam design limpo e espetaculoso, registro de uma sociedade que se apega à megalomania de outrora Jeff Koons e Mathew Barney. De outro, podemos ver um triunfo de artistas originários do continente africano. Suspeitamos que este interesse tenha aparecido somente nos últimos anos, pois tais artistas começam a surgir na mídia não pela vontade dos atores sociais e economicamente dominantes do sistema, mas, pela organização dos artistas, enquanto espelhos de si, de movimentos sociais e políticos pretos, cada vez mais articulados. E, pela capacidade deles de criar, antes da atenção do mundo da arte, os próprios meios de circulação de arte, artistas e valores.

4.4 Virando o jogo: Paulo Nazareth, arte e o mercado

Após o entendimento do sistema da arte e dos atores sociais envolvidos na legitimação, podemos refletir um pouco sobre a reviravolta que Nazareth opera no circuito, a partir de dados e pesquisa, mas, também, com a própria fala do

³⁸ <https://news.artnet.com/art-world/artists-poised-to-take-off-in-2021-1939413>. Acessado em 12 de maio de 2021.

³⁹ "Aqui estão 12 artistas prontos para estourarem em 2021, de acordo com nossa pesquisa com os maiores galeristas, *advisors* e curadores". Tradução livre.

artista. Como ele conseguiu "virar o jogo" de um mercado econômico com formato empresarial encerrado em si mesmo?

Sim, eu sou o vendedor, realmente eu sou um vendedor sim, de limão, abacate e eu sou um pouco disso, do mascate. Às vezes eu pego uma coisa lá na América Central e trago pra cá. E vou fazendo isso, como um mascate mesmo, um vendedor ambulante e vou movimentando as coisas de um lado pro outro (NAZARETH, 2021)⁴⁰.

A frase, proferida durante a entrevista, nos pegou e parece ser o elemento-chave para entendermos como Nazareth criou rumos no mercado internacional. Começamos a perceber que o artista se vê como um faz tudo, alguém que poderia estar à frente da produção de sua própria obra, mas, também, encarregado de construir estratégias para fazê-la circular. A necessidade de trocas, nos primórdios, foi um dos incentivadores das Grandes Navegações, durante o Renascimento nos séculos XV e XVI, em diante, pelo intuito de trazer especiarias da Índias Orientais e revendê-las em território europeu. No interior do Brasil e, em especial, nas montanhas de Minas, a função de mascate ou caixeiro viajante é muito importante, para o comércio e a sobrevivência de regiões mais remotas, onde normalmente o fluxo de produtos era (ou ainda é) escasso.

Aqui elencaremos tais elementos-chave e dissertaremos a respeito de cada a seguir e no próximo capítulo. São: (1) pela necessidade de colocar comida em casa foi professor; (2) uma ideia de "fluxo contínuo" de obras e da imagem das mesmas (por meio de editais e contatos); (3) o "agenciamento" de uma galeria em ascensão; (4) materiais ímpares (que trabalharam à favor de sua narrativa). Na entrevista dada pelo artista, pescamos pistas da vida pessoal, o que nos leva a compreender a narrativa entorno do comércio, o primeiro elemento levantado:

E aqui eu venho, eu vendo limão, abacate, aqui em Belo Horizonte, vendo de tudo: limão, abacate, corante, feijão... aí depois eu vou vender, muamba, coisas do Paraguai. Algumas coisas eu vou tentar vender, como plano funerário (risos), então pra mim isso tudo vai entrando no trabalho de arte, eu tenho um trabalho, assim, acho que

⁴⁰ Paulo Nazareth: entrevista concedida em 18 de abril de 2021.

essa coisa vai aparecendo muito porque, na verdade, acaba que tudo se torna [mercadoria].(NAZARETH, 2021)

O profissional coleta produtos em determinado lugar e os revende em outro, acrescentando o lucro ao valor pago ou realizando "escambos" por outros produtos que lhe tenha interesse ou que possa revender por outro valor maior em diferente localidade. Essa vivência proporcionou que a família dele sobrevivesse, especialmente, quando se desloca de Governador Valadares para Belo Horizonte, sendo tal experiência a contribuição para o sustento da família do artista.

Mas também pode ser enxergado como um momento em que ele entra em contato com outra realidade do mundo moderno: o *business*. Nazareth ali aprendeu que as coisas que seduzem as pessoas têm valor, recurso que varia pela necessidade do comprador, seja o fetiche da posse da obra de arte, seja sua necessidade e utilidade prática. "Aí eu comecei a juntar os panfletos, as xilogravuras, as gravuras junto com doce, com sabão, teve esse negócio das bananas, doce de banana, tudo isso em um lugar só"⁴¹ Aqui, o leitor percebe que ao colocar panfletos junto com bananas, a percepção de valor agregado, conceito muito importante para as ciências econômicas, passa a fazer o mesmo sentido tanto para arte quanto para bananas. Desta forma, isso viabilizará que Nazareth entenda que mercado é mercado, independentemente do que seja. "A gente falando de mercado, até a morte se torna mercadoria"⁴².

Os panfletos serão também porta-voz da imagem e obra, abrindo caminho para uma característica exacerbada pela globalização: o fluxo contínuo de pessoas e produtos. A partir, especialmente, da década de 1990, no Brasil, pelo advento da Internet e tecnologias de deslocamento, como a malha aérea brasileira, que se expande juntos com as feiras e bienais, a imagem e as obras de arte precisam estar em constante fluxo, para que o valor especulado não seja "esquecido" ou desatualizado. Por isso, e pela curiosidade de andarilho que é, Nazareth passa a transitar entre residências artísticas e

⁴¹ *Ibidem.*

⁴² *Ibidem.*

feiras ao redor do mundo. Assim, ele entende que as obras não seriam tão fáceis de serem vendidas:

Eu tinha feito uma exposição numa galeria aqui também e o cara falava que eu não gostava de vender, não fazia nada pra vender. E aí eu fiz uns desenhos que é o *for sale* (para venda). E partir daí, eu criei um conceito que chama *for sale*. Que a resina [Produtos do Genocídio] [Figura 15] é o *for sale*. E ela é *for sale* porque ela tem justamente essa camada que preserva, então o cara não vai perder, ela tem uma coisa que preserva porque ali dentro cê tem o perecível mas aí cê tem uma cápsula, esse encapsulamento desse perecível que preserva ele. E aí ele ganha uma carga *for sale*, uma carga de jóia, uma certa preciosidade. Aí então o *for sale* também é um jogo com isso.

Figura 15 – "Produtos do Genocídio", Paulo Nazareth (2017)



Fonte: Gui Gomes

A ideia de ter um material *for sale* representa a capacidade de Nazareth de navegar entre produções que são também destinadas ao comércio, porém, ele o faz utilizando também da peculiar ironia, seguindo o típico jeitinho brasileiro, de modo a se ater à arte, mas, ainda assim, entender o jogo mercadológico. Durante a investigação e, especialmente, com a esclarecedora entrevista com Nazareth, chegamos ao conceito de *for sale*. Ele incorpora o sentido da intervenção que o capitalismo exerce sobre a produção artística contemporânea, ao quase se tornar uma categoria de linguagem da arte. *For sale* são os trabalhos produzidos, dentro da poética de cada artista, que se aproximam ou introjetam elementos que o tornarão mais consumível e palatável, para um consumidor mais acostumado às categorias e materiais tradicionais. No caso, Nazareth, ao falar dos trabalhos de "Produtos do Genocídio", está apontando para as características físicas: são obras, de tamanho apropriado para o consumidor médio, cabendo dentro de um apartamento; utiliza um material que apesar de não ser nobre, é resistente e duradouro. Sedutor para decoradores ávidos pelo novo que caiba nos apartamentos das elites. Nos aprofundaremos mais no conceito, no próximo capítulo.

Nazareth conclui que a entrada para o *staff* da Galeria Mendes Wood DM (à época denominada Rhys Mendes) foi uma confluência do momento e o lugar certos. A galeria que à época da criação por Pedro Mendes Siruffo⁴³ e sócios, se localizava no bucólico bairro Jardim Canadá, em Nova Lima, região metropolitana de Belo Horizonte. Hoje está em São Paulo, na região mais nobre da cidade (Jardins), além de Nova Iorque e Bruxelas, e conta com os sócios Mathew Wood, Renato Silva e Felipe Dmab.

O agenciamento da obra de Nazareth pela galeria, se deu no momento em que a galeria ascendia a um nicho pouco explorado por galeria brasileiras até então: a internacionalização de jovens e promissores artistas, especialmente com características Glocal⁴⁴. O trabalho de reconhecimento de

⁴³ Galerista e curador independente formado em Filosofia da Arte e Política Internacional pela American University of Paris e pós-graduado em História da Arte pela Christie's

⁴⁴ Encurtamento de "global/local" que, nas artes visuais, caracteriza artistas que relacionam especificidades de seus locais de nascimento ou vivência com características globais.

artistas como Sônia Gomes, Solange Pessoa [Figura 16] e o próprio Paulo Nazareth, além de estrangeiros como Otobong Nkanga e Runo Lagomarsino, foi estratégico para todos os lados. A Mendes Wood DM, entrou em um mercado pouco explorado por galerias brasileiras, mas, também, se assentou quase como uma instituição, ao utilizar de influência e conhecimentos internacionais como uma propulsora de artistas, que, talvez, não tivessem oportunidade em outras galerias mais tradicionais. Nazareth relata a aproximação com a galeria:

Figura 16 – Solange Pessoa e seu trabalho "Catedral" (1990-2003)



Fonte: Chi Lam /artnet/Reprodução

(...) eles até compraram uns desenhos na minha mão, comprou umas gravuras impressas na impressora caseira, imprimir umas fotos de uma artista... é aquele processo da apropriação. Então eu pego umas fotos do... que artista que era essa? Agora eu esqueci o nome dela, tem uns trabalhos com uns caras fumando crack, não sei o quê, vários assim [a estadunidense Nan Goldin]. E aí eu pego umas gravuras dessas tal, heroína e aí eu imprimo na impressora caseira, coloco uma moldura com os panfletos e aí eu dou trabalho. Quase que é a foto da foto mas é uma impressão da foto do outro, numa impressora caseira e essa um negócio meio indústria chinesa. Aí eu vendo, os caras compraram essas gravuras. Depois eles até vieram aqui, aí você é meio desconfiado, vieram na minha banca. Mas aí depois, assim a gente sempre indo, eles me chamavam, ia lá dar uma olhada mas nunca falava sim. Tinha até um amigo que falava 'por que cê não fala assim? Por que cê não fala logo?'. Não, espera, tem que fazer um [risos]... Eu lembro que perguntava pra um amigo e outro 'que ce acha disso aí?', 'ah, vai lá, se der errado cê volta' [risos]. (NAZARETH, 2021)

Por outro lado, tais artistas puderam usar da plataforma da galeria não somente para serem visibilizados de forma mais contundente nas mídias e dentro do público, mas, também, alcançar as instituições culturais de prestígio internacional. Foi assim quando Nazareth, além de participar da Feira Miami/Basel, logo em seguida, é laureado com o prêmio MASP/Mercedes-Benz em 2012.

É interessante de perceber como a Mendes Wood DM, no momento da Feira *Art Basel Miami Beach*, em fins de 2011, percebeu uma oportunidade de alavancar o nome do artista, com um trabalho que se tornou emblemático: "Noticias de América". E no descrito espírito, a galeria entendeu o momento, para se dedicar a alavancar o artista, como sendo uma "cria" deles. A exposição em si, contundente, teve destaque sendo reconhecida como a obra mais interessante da feira, recebendo especialmente críticas que saíram em jornais estadunidenses:

aparece no jornal local, no *Herald*, que é um jornal da comunidade lá em Miami, era um jornal em espanhol voltado pra comunidade hispano-hablante lá de Miami, era até uma jornalista cubana bem das antigas que escreve e tal. Depois daí vira notícia no *New York Times*. Aí do *New York Times* a coisa começa a aparecer em tudo quanto é jornal, aparece todos os jornais dos Estados Unidos, aparece no Texas, tudo quanto é... Então foi um negócio assim desse jeito: primeiro vem uma cubana que põe num jornalzinho ali, aí chega, alguém viu, foi lá; aí uma fotógrafa estadunidense que trabalhava no *New York Times* vai lá, que ela era chilena, viu a coisa e aí isso foi pipocando assim... (NAZARETH, 2021)

Concluindo isso que estamos chamando de uma "virada de jogo" do artista, o último elemento que levantamos, é a utilização dos materiais que compõem a obra. Nazareth utiliza materiais "não-nobres", a despeito de toda uma construção narrativa da história da arte que, principalmente a partir do Renascimento, praticamente exige que os materiais adequados para a execução de uma obra de arte sejam, essencialmente, tinta a óleo e folha de ouro nas pinturas, além de bronze ou mármore para as esculturas. "No passado, a pintura à óleo dominava o campo a tal ponto que, quanto à aceitação pública, os outros métodos de pintura eram relegados à condição de técnicas inferiores" (MAYER, 2015, p. 180). Novamente, isso está diretamente ligado ao surgimento do mercantilismo que imputará aos objetos – no caso, as

obras de arte, que até então tinham uma função eclesiástica – valor agregado. Isso quer dizer que as imagens não são somente o objetivo da manufatura, mas a matéria-prima empregada irá dizer muito de quem a detém e do artista que a produziu.

Assim, Nazareth inverte a premissa e parte daquilo que tem à mão. Começando pela própria gravura que, à época, o artista enquanto estudante, podia utilizar dos ateliês da Escola de Belas Artes da UFMG para produzir os trabalhos. Ainda que com as técnicas mais refinadas, Nazareth não tinha condições de comprar papéis de alta qualidade, então, utilizava o papel que tinha a mão ou utilizava dos que ganhava dos colegas e professores ou, ainda, as resmas que ficavam pelas prensas. Assim, foi também quando começou a desenhar os trabalhos de "Projeto: Imagens que já existem no mundo" [Figura 17] ou ainda os da série "Premium Bananas", com lápis aquareláveis, daqueles para viagem ou carvão, respectivamente. O valor intrínseco de tais obras está inexorável ao objeto e conceito, mas não podemos deixar de levar em consideração que utilizar o papel de pão de baixa qualidade não é uma escolha para Paulo Nazareth, pois ao mesmo tempo que é o que ele tem à mão é também o que personifica a sua trajetória. Nazareth relembra:

"Mas aí conversando ele fala assim, o Matteo fala assim 'não, eu não quero que cê faça o *for sale*'. *For sale* tem um porquê, é justamente isso, esse jogo com esse mercado" (NAZARETH, 2021)⁴⁵

Partindo de uma genealogia artística de Paulo Nazareth, podemos desenrolar o novelo de forma ascendente e entender o uso dos materiais dos trabalhos por meio dos artista que o influenciaram, como dito anteriormente, por Kiki Mazuchelli – capítulo 2, p. 52. Entre eles, Paulo Brusky é um exímio ressignificador da materialidade, desde os trabalhos com *mail art* até as intervenções e performances. Aliás, a própria performance surge como uma linguagem para Nazareth, como um método que ele parte do próprio corpo, para fazer arte. Também verá em Joseph Beuys (1921-1986) e o paradigma libertador do "tudo é arte" – que Nazareth utilizará em obras, a frase: "Aqui é

⁴⁵ Paulo Nazareth: entrevista concedida em 18 de abril de 2021.

arte". Beuys, que retirava materiais e objetos do cotidiano, criando simbólicas composições cheias de conceitos e significados, passa a ser uma referência da possibilidade de expansão, no fazer para além daquilo que conhecia até então.

Figura 17 – Paulo Nazareth, "Projeto: Imagens que já existem no mundo" (2010-)



Fonte: autoria desconhecida

Assim, Paulo Nazareth "vira o jogo", ao transgredir paradigmas que a arte nos impõe: o artista é um iconoclasta desconcertante. Poderemos enxergar isso nas obras analisadas no capítulo seguinte, onde destrincharemos e analisaremos exemplos da fatura de Nazareth.

5 “VENDO MINHA IMAGEM”: PAULO NAZARETH E ARTE *FOR SALE*

Neste último capítulo desta dissertação, iremos, por fim, nos aprofundar em uma questão central em nosso estudo: o conceito de *for sale*, cunhado por Paulo Nazareth, durante entrevista. O objetivo é tratar não somente de parte da produção do artista, que é atrativa ao mercado, mas trabalhos que, com certa ironia, levantam a lebre da relação entre consumo e identidade nos dias atuais.

Utilizaremos como estudo de caso duas "séries" distintas: a parte do projeto "Notícias de América", que se constitui de fotografias, nas quais o artista se apresenta com algum objeto, sendo possível ler a frase, em diversos idiomas, "Vendo minha imagem de homem exótico" (2011-13); os trabalhos denominados de "Produtos do Genocídio" (2016-).

Colocamos séries entre parêntesis por, no primeiro conjunto, constituírem-se de parte do universo de trabalhos, que compõe o projeto "Notícias de América", como um todo, daí entendermos não como uma série, mas como obras dentro do projeto, se que utilizam da mesma linguagem. No segundo conjunto, por se tratarem de diferentes esculturas, com um léxico em comum, mas sem um fim temporal estabelecido, nos parece mais apropriado pensá-lo também enquanto um projeto.

Na primeira destacada, "Vendo minha imagem de homem exótico", realizaremos uma análise crítica de algumas das fotografias, exemplificando como as composições criadas por Nazareth indicam uma crítica ao próprio mercado, que consome não somente a obra, mas a própria imagem dele enquanto artista, uma ponte para o que desenvolveremos na segunda série de trabalhos. Em "Produtos do Genocídio" nos aprofundaremos nas composições e simbologias, no que enxergamos como o conjunto de trabalhos que exemplifica o conceito de *for sale*.

5.1 O conceito de *for sale*

“E aí ele ganha uma carga *for sale*, uma carga de joia, uma certa preciosidade” (NAZARETH, 2021)⁴⁶. A frase proferida por Nazareth, em entrevista, nos dá pistas sobre os objetivos por trás do conceito de *for sale*. A metodologia que utilizaremos para explicar o conceito por completo será a descrição estrutural, que se baseia na ideia dos conceitos de classificação dentro do sistema da arte e da previsão de objetos cognoscíveis, segundo a definição estrutural de conceito, por Nicola Abbagnano (2007, p. 164).

Figura 18 – Paulo Nazareth, sem título, da série “Para Venda”, 2011, impressão fotográfica sobre papel algodão, 80 x 60 cm



Fonte: Mendes Wood DM

⁴⁶ Paulo Nazareth: entrevista concedida em 18 de abril de 2021

Pois bem, para começar a falar do conceito, precisamos dizer como nos foi exposto. A primeira entrevista foi concedida por Paulo Nazareth ocorreu em 18 de abril de 2021, em seu atelier no alto do bairro Palmital (Santa Luzia). Primeiro que, ao chegarmos ao local, o artista e o irmão Júlio estavam chegando de carro, vindos da casa da mãe, algumas ruas abaixo... A chegada deles foi interceptada pelos vizinhos, que sempre apareciam para puxar uma questão, lembrar um combinado. Aquela relação que anda se perdendo entre nós: a da vizinhança e urbanidade da Belo Horizonte de outrora, permanece nas margens da capital. O atelier se localiza em uma casa de muro pintado de cal, no qual lê-se em uma placa a frase "Casa Borun/ Povo de Luzia". Em frente, está estacionado um trailer velho, no qual as atividades da comunidade acontecem, como oficinas, encontros, apresentações e uma comidinha de vez em quando... Mas também um rústico forno de queima para cerâmica. Do alto, vê-se ao longe a Serra do Curral, do outro lado, Sabará. Mais perto estão Venda Nova e Ribeirão das Neves. Nazareth durante a entrevista localiza importantes pontos geográficos, que marcam sua biografia e de ascendentes.

Figura 19 – foto da fachada do atelier do artista, a Casa Borun/Casa de Luzia



Fonte: Paulo Nazareth

Tínhamos perguntas que elaboramos previamente, porém, como é de se esperar pela forma como Nazareth se comunica, deslocando qualquer previsibilidade, foram todas esquecidas ou desviadas. Conversávamos de tudo, como pode-se ler na entrevista. Infância, passado, presente, escola, parentes, artistas e amigos que nunca mais vimos. Histórias de rolês. E uma conversa atravessa a outra, sem necessariamente ter um fio ou um fim. Mas isso tudo é parte da *persona* de Nazareth, uma coerente imagem de si e de sua arte. Entre idas e vindas, na forma caótica de articulação de ideias, quase ao fim da primeira parte, conseguimos pinçar de Nazareth, o termo *for sale* – literalmente "à venda" – que ali torna-se central para nosso estudo. Ali estão as pistas da intrincada relação do artista com o mercado e com a própria carreira.

Sale vem do germânico antigo *sala*⁴⁷, que significava "alcançar algo, tomar para si", que só foi tomar o significado tão difundido que temos hoje, na segunda metade do século XIX, quando o capitalismo estadunidense erigiu a ideia de "vender um bem a preços menores que o usual", denotando então, o que podemos entender hoje como varejo, venda popular. O conceito inicial é importante para entendermos o sentido que Nazareth quer dar a parcela das obras. São trabalhos que tem a intenção de serem mais facilmente comercializáveis. Mas nos quais ao se vender um objeto, se difunde um pensamento.

O termo *for sale* tem dois fatores, que determinarão a essência das obras às quais se referencia: a materialidade robusta e o discurso nuclear. Nazareth utiliza nos trabalhos denominados "Produtos do Genocídio", resina poliéster, madeira de compensado também conhecida como "tapume" e o cerne do conjunto, os produtos industrializados (alimentícios, principalmente) que tem no nome-fantasia palavras de línguas indígenas, africanas ou latinas. Essa combinação desenvolve esculturas robustas e pesadas, que remetem à tradição dos minimalistas ao empregar matérias-primas industrializadas e, também, ao se recostarem a partir do chão onde é exposto. Isto invariavelmente tornará os trabalhos *for sale*, ao atender ao principal quesito da relação capitalista com a arte: a fisicalidade da obra. Ao serem de material

⁴⁷ <https://www.etymonline.com/word/Sale>. Acessado em 25 de setembro de 2021.

reconhecível, ainda que um material não-nobre, em alguma instância completa o requisito básico da relação, deixando para a subjetividade do conceito, os modos de variação não palpáveis, que completarão a valoração da obra, claro, assim como dissemos anteriormente, a construção da trajetória do artista.

Sobre o discurso nuclear contido na série de trabalhos, esses sustentam o conceito de *for sale* ao terem exigência que o sistema de arte imputa aos objetos de erigirem um conceito interno, que se conecta com a realidade. É uma questão inerente à obra de arte, a partir, principalmente, dos conceitualistas dos anos 1960, que sustentavam que o trabalho de arte tem algo a dizer além da materialidade, em contraposição aos expressionistas abstratos e outros movimentos que perpetravam a “arte pela arte”. Nazareth usa disso para levantar o discurso sobre as questões identitárias unida à fisicalidade dos objetos que recolhe para a série “Produtos do Genocídio”.

O segundo elemento da metodologia que construímos é a classificação dentro do sistema da arte. Apesar de toda a narrativa que é construída – especialmente a partir de uma visão erigida pela arte moderna – podemos vislumbrar métodos que são utilizados para “encaixar” as obras de arte dentro de um sistema ontológico e também mercadológico. Quanto à ontologia, podemos entender que o parágrafo anterior o descreve bem ao relatar a natureza dos trabalhos de Paulo Nazareth, que indicam o *for sale* como gênese, juntamente com a crítica ao conceito de neocolonialismo, que está intrínseco a tais obras. Logo, no quesito descrito, os trabalhos são essencialmente classificados como aqueles que tem, em materialidade e discurso, probabilidade de venda. O que se confunde com o sistema mercadológico.

Enquanto objeto mercadológico, depende e se escora em algumas questões, como materialidade e discurso interno. Diferenciará, para o mercado, a situação e a exposição da figura de Nazareth frente ao mercado de arte e de outros mercados da visualização, como a associação à instituições, que, no final das contas, se tornam *brandings*: se associar à Galeria Mendes Wood DM coloca o artista como “s sofisticado”, pois se trata de uma empresa que leva a outorga do sistema; enquanto ter uma obra de arte na Bienal de Veneza ou na

Bienal Internacional de São Paulo denota estabelecimento diante do mesmo sistema. Quanto à circulação da imagem de artista, é um elemento que ele próprio, em essência, leva sempre adiante. A necessidade de produzir e discursar sobre os assuntos, que são importantes como retórica ao discurso elitista, o fazem expor incessantemente ao redor do mundo, fazendo um número incrível de exposições por ano, quase impossíveis para um artista que não tem um estúdio-indústria por trás, como *blockbusters* do calibre de Sterling Ruby ou Carlos Garaicoa.

Por fim, a metodologia para o conceito de *for sale* se apresenta na previsão de objetos cognoscíveis. Nas artes visuais contemporâneas, é um tabu quebrado, a partir do fim das vanguardas nos anos 1970, quando, do modernismo até então, havia uma certa obrigatoriedade do artista se vincular à movimentos – não entraremos no mérito de como isso se dava –, como o fizeram os fauvistas, expressionistas abstratos e minimalistas. Só para ficar em poucos exemplos, é possível reconhecer semelhanças discursivas e visuais entre a obra cubista de Pablo Picasso e George Braque, por meio da desconstrução que aplicavam aos trabalhos que produziam: assim, os artistas fazem as obras reconhecíveis, gerando sempre um "Ó, é um Picasso!". Não é possível aplicar de forma tão categórica tal tipo de reconhecimento visual às obras de arte contemporâneas, visto que os artistas não mais aderem à um ou outro estilo visual, nem mesmo, em grande parte dos casos, à linguagem primeva, assim sendo, o trânsito e o reconhecimento passam mais pela legenda da obra do que pela fisicalidade.

Na totalidade das obras de Paulo Nazareth, não é possível fazer o reconhecimento sem assumir o risco de passar vergonha ao enunciar como dele a obra de outro artista, como Marepe ou Luana Vitra, só para ficar entre alguns. É reconhecível o uso de materiais "pobres", como papel *offset*, resinas, objetos encontrados e por aí vai. Porém, o uso do material não é uma exclusividade dele, mas, sim, tanto uma necessidade - "tá muito próxima daquele do mercado mesmo, daquele que tá lá na prateleira" (NAZARETH, 2021)⁴⁸ –, quanto a ascendência artística em relação, principalmente, a artistas

⁴⁸ Paulo Nazareth: entrevista concedida em 18 de abril de 2021.

dos anos 1970, como Artur Barrio. Sendo assim, como iremos reconhecer a obra de Nazareth enquanto um trabalho *for sale*?

Deixaremos um pouco de lado a avidez do mercado, que compra até uma banana presa com *silver tape*⁴⁹, para atentar o que torna uma obra de Paulo Nazareth reconhecível como *for sale*. Se dará primeiro pela materialidade perene, o que aumenta bastante as chances de ser comercializada, ainda que não seja uma pintura a óleo ou uma escultura de bronze, afinal nada desses materiais faria sentido no repertório do artista. Nazareth em suas palavras,

eu gosto de pensar nessa coisa da resina, embora esteja trabalhando com resina sintética mas eu gosto de pensar nela como o âmbar carrega isso dessa magia, tem essa coisa dos colares de âmbar, os amuletos de âmbar... Aí cê vai lá atrás também, lá na pré-história pra cá (NAZARETH, 2021)⁵⁰.

Assim, perdurar é o importante reconhecimento das obras. Elas precisam comunicar ao detentor da posse, que não irão se desfazer em pó em alguns poucos anos. A obra, como nas palavras do artista, carrega uma magia de levar ao tempo futuro, a mensagem codificada em símbolos estéticos, como a própria manufatura em resina – aqui Nazareth está se referindo às obras "Produtos do Genocídio" – e dos objetos contidos dentro dela, como a farinha Zumbi ou a pipoca Aritana. Dentro do universo de obras, as *for sale* serão caracterizadas pela materialidade perene.

De forma geral, em relação a outros artistas, há uma certa simbologia conectada à materialidade, que farão das obras reconhecíveis como de Paulo Nazareth, assim como outras o são, como os famigerados panfletos ou as fotografias contendo a própria imagem dele. Assim sendo, podemos perceber, por meio de uma análise semiótica, que o sistema é binário e trabalha com a ideia dicotômica de elementos que, mesmo distintos, quando dispostos próximos, formam um todo discursivo, dada a natureza dialética existente entre eles. Segundo Barthes, "vários corpos de significados podem coexistir num

⁴⁹ Referência à obra de Maurizio Catelan, *Comedian* vendida por \$120.000,00 pela Galeria Perrotin na Art Basel Miami. <https://www.bbc.com/news/world-us-canada-50704136>. Acessado em 2 de outubro de 2021.

⁵⁰ Paulo Nazareth: entrevista concedida em 18 de abril de 2021.

mesmo indivíduo, determinando, em cada um, leituras mais ou menos 'profundas'" (BARTHES, 1972, p. 47). Disso entendemos que, por exemplo, nas obras "Produtos do Genocídio", a combinação dos elementos, eternizados pela resina, ao se tocarem simbolicamente, criam um entendimento ou conceito, ratificando um discurso do artista. No caso, uma crítica ao mercado de produtos industrializados, que "sequestram" para si nomenclaturas indígenas, africanas e latinas, para exotizar e vender mais, ao associá-los a diversos significados preconceituosos como a ideia de selvagem, natural, artesanal entre outras formas de eufemismo.

5.2 "Vendo Minha Imagem de Homem Exótico"

Dentre as obras realizadas durante a caminhada do projeto "Notícias de América", as fotografias performadas pelo artista empunhando placas afirmativas, ainda que de forma muitas vezes sagazmente ambíguas, denotam a condição de "estranho" no destino dele. Nos trabalhos com a frase "*Vendo mi imagen de hombre exótico*", Nazareth joga com a condição de estrangeiro; porém está estrangeiro e familiar em todos lugares, ao passo que declara: "Vive e trabalha ao redor do mundo" (NAZARETH, 2012). Em outras placas, se dispõe a levar recados, denunciando que a distância entre entes queridos vai além de geográfica, é humana (pois muitos que pedem os recados não sabem ler ou escrever) e institucional (os destinatários não podem ser comunicados formalmente, pois isso geraria o risco de serem localizados pelas autoridades migratórias). O discurso torna-se mais direto, ainda que poético, político e estético, quando escreve frases como *I amanamerica N also* ou *Wehaverightatthislandscape*, ou na simbólica foto em que os pés empoeirados e machucados seguram uma bandeirinha dos Estados Unidos da América feita de um plástico ordinário. Ele não está de fato pisando, como um olhar mais perverso pode pensar, mas, simbolizando e demarcando o ato inaugural ao atravessar a fronteira. Um ato que os colonizadores nos demonstraram por diversas vezes.

Figura 20 –Sem título, da série "Notícias de América"



Fonte: Paulo Nazareth

Iremos aqui analisar as imagens que contém a primeira frase enunciada: "Vendo minha imagem de homem exótico", como na figura acima (FIGURA 20). Nesta, o artista empunha em primeiro plano uma placa com os tais dizeres e, em segundo plano, lê-se um antônimo do que ele declara, se misturando ao primeiro plano. Na parte inferior da imagem, há um embaçado que parece efeito de vegetação, o que primeiro denota que é uma imagem sem cuidados técnicos fotográficos comumente associada à linguagem da fotografia. Também denota que é uma produção de ocasião: durante andanças, o artista percebe a oportunidade semântica do que está pelo caminho, característica daquela mente afiada que enxerga arte em todos os lugares. Paulo Nazareth é um descendente das premissas de Joseph Beuys, que nos anos 1960 declarava, segundo Fábio Cypriano:

a arte é o ponto de partida para produzir algo em qualquer campo, ele está afinado com aqueles que, nos anos 1960 e 1970, viam na arte o

único espaço possível para novas práticas que descondiçonassem o ser humano de, ao menos, duas visões então hegemônicas, faces do mesmo processo civilizatório, tal qual descrito por Norbert Elias: o pensamento racionalista e o condicionamento do corpo através de formas de comportamento então vistas como civilizadas, mas que o contrapõe às forças da natureza, como se o homem estivesse delas excluído (CYPRIANO, 2011).

Assim sendo, Nazareth, na caminhada desde Santa Luzia (MG) até o Rio Hudson (E.U.A.), desenvolve ao longo do trajeto uma concentração que faz enxergar arte em todo lugar, deixando o racionalismo das obras meramente calculadas, para se conectar ao mundo, vislumbrando poética em todo lugar, sem se distanciar da crítica, que está no cerne dele enquanto artista. Por isso mesmo, a obra é tão emblemática: brinca com os sentidos, quando, ironicamente, tem na placa a disposição literal de vender a própria imagem enquanto homem exótico, enquanto ao lado direito e um pouco atrás, nota-se, em letras garrafais "NO SE VENDE".

Da série de fotografias em foco, é em sua simbologia que fica mais claro: contém ironia. Em letras mais difíceis de se compreender, ao meio de um portão, pode-se apreender em espanhol: "cuidado com los estafadores" [cuidado com os golpistas]⁵¹. É mais uma ambiguidade que o artista entrega ao leitor da imagem, pois deve estar se referindo, originalmente, a bandidos que rondam a área onde foi batida a foto. Ainda podemos, em congruência com o sentido da obra, pressupor como os países ao norte do hemisfério enxergam os imigrantes ilegais do sul, que atravessam fronteiras, para, supostamente, roubar-lhes a carteira e os empregos.

⁵¹ em nossa tradução livre, escolhemos golpistas para generalizar o sentido de banditismo.

Figura 21 – imagem durante exposição na Feira Art Basel em Miami, 2012



Fonte: Paulo Nazareth

Na figura acima (FIGURA 21), podemos perceber a mesma menção à venda da imagem de homem exótico, porém, em inglês, "My imagem of exotic man for sale". Nazareth está portando algo que se parece com um crachá e está recostado em uma Kombi verde e branca, lotada de bananas, obra denominada "Banana Market" (2012). A fotografia foi batida durante a exposição na Feira Arte Basel em Miami no ano de 2012. Pode ser considerado o momento no qual houve um *boom* do artista, quando artigos publicados em jornais estadunidenses, como *Washington Post* e *NY Times*, consideraram a exposição o melhor a ser visto na feira, considerando o artista um dos mais prolíficos em atividade no mundo. Pois bem, ao analisar a

imagem, não se tem exata certeza se trata-se de uma imagem para comunicação ou uma obra de arte em si. O artista também não faz distinção nesse sentido, deixando envidados os limites entre arte e propaganda. Interessa o cuidado de Nazareth ao fazer do momento, também uma arte *for sale*, pois, ali, era o momento em que tudo faria sentido: vender a imagem, em uma das maiores feiras de arte do mundo, sendo considerado a revelação do evento, corrobora para que o duplo sentido de comercialização e ironia se coadunassem e enfatizassem o discurso. É o ápice para o artista e para os sistemas da arte que enxergam, ali, a oportunidade de ascender discurso e um jovem artista preto, indígena e latino americano no momento em que os olhares curiosos do circuito euro-estadunidense se voltam para o sul, com afeição ao exotismo.

Figura 22 – fotografia parte do projeto "Notícias de América" (2011)



Fonte: Paulo Nazareth

A figura acima (FIGURA 22) talvez seja a imagem mais emblemática do projeto "Notícias de América", quando Paulo Nazareth posa com uma família de povo latino americano originário. Com a câmera a 90 graus, o artista se dispõe em posição ereta, com a placa com os dizeres *My image of exotic man for sale*, à direita, uma senhora movimentava os braços durante o *click* da foto; do outro lado, posam um jovem rapaz, talvez pai da criança que uma mulher segura ao lado de outra senhora com o braço enfaixado. Isso podemos associar à linguagem do autorretrato, temática importantíssima para o desenvolvimento da arte, desde Dürer e Rembrandt, mas que no contexto atual também dialoga com a *selfie*:

[Apesar de] haver um consenso sobre a diferenciação entre a *selfie* e o autorretrato, dado o aspecto ontológico de realização espontânea do fenômeno, é possível considerá-los manifestações únicas cuja diferença reside unicamente na forma tecnológica envolvida. Assim sendo, no decorrer da evolução da indústria fotográfica, a mudança que se verifica é um reflexo do avanço tecnológico sobre as câmeras, que permitem, gradativamente, sempre tomadas de pose com maior precisão, facilidade e menor tempo (SALLES, 2018, p. 22).

O fundo da imagem é montado com um forro de plástico esticado na parede, como a enfeitar ou disfarçar algo. Há duas imagens na parede, uma indistinguível, mas, suspeita-se que sejam duas imagens que aludem a Jesus Cristo, o que torna a fotografia mais simbólica, sob uma perspectiva subjulgadora do colonialismo selvagem, que obrigou e obriga os povos a assimilarem a crença dos algozes. Os tijolos de cimento sustentam uma tábua de madeira, que serve de banco, guardando uma velha boneca e itens de casa. Tudo parece o improvisado cuidadoso e esmerado de um acampamento, de famílias segregadas e jogadas à pobreza, que conseguem amenizar para chamar aquele espaço de lar, um pequeno oásis na vida dura e nas limitações cotidianas, impostas pelas elites brancas e pelo capitalismo voraz, que não enxerga nas pessoas, a fortaleza cultural que as são. Nada curioso, mas, tenazmente, nos chama a atenção que é uma imagem na qual estão três mulheres e dois homens. Nazareth como obviamente não é consanguíneo da família, sobra o jovem rapaz, talvez companheiro da mulher ao lado, com o bebê.

5.3 série "Produtos do Genocídio"

A outra série que escolhemos para exemplificar o conceito de *for sale* são as obras sob a alcunha de "Produtos do Genocídio". Tal qual "Notícias de América", ela tem uma multiplicidade de linguagens e formatos, começando com panfletos e gravuras, indo até as atuais esculturas de resina, objetos e madeira de tapume. Sob tais guarda-chuvas, estão trabalhos que lidam com a apropriação, por parte do sistema capitalista, das imagens e nomenclaturas relativas às nações ameríndias, da diáspora africana e asiática, tudo aquilo que representa o "outro", especialmente, para uso na produção alimentícia. Isso se dá particularmente pelo interesse de vincular os produtos a uma fantasiosa "força selvagem" dos povos originários, assim como de uma certa pureza e naturalidade dos produtos. No texto da exposição "Velha Esperança", realizada pela Galeria Mendes Wood DM, na sede paulista, no ano de 2015, lê-se:

É a dolorosa lembrança de um extermínio e também uma recordação póstuma. A série é uma convocação para reflexão sobre o genocídio que não deve ser esquecido. Recordar-se que produtos não compensam os povos mutilados, dizimados, aculturados. Os objetos encontrados – como uma garrafa de bebida Koikoi – são apresentados dentro de blocos de resina, em direta alusão ao congelamento histórico das questões apresentadas pelo artista, como: onde estão os *aimorés*, *aimborés* ou *botocudos*, os *tupi-guaranis*, os *apaches*, *tupinambás*? Quem eram os *quilmes*?⁵²

⁵² <https://mendeswooddm.com/pt/exhibition/old-hope/text>. Acessado em 8 de outubro de 2021.

Figura 23 – artista assinando a obra "Produtos do Genocídio" (2016-)



Fonte: Paulo Nazareth

Figura 24 – Imagem da obra "Produtos do Genocídio" sendo produzidas no ateliê de Paulo Nazareth. cortesia do artista



Fonte: Paulo Nazareth

A combinação de objetos denota a situação de "congelamento" em que se encontram diversos povos, subjulgados desde o colonialismo *cinquecento*; mas, também, abre a possibilidade de levar o discurso à produção de infinitos

trabalhos, uma combinação do conceito de *for sale* ao conceito decolonialista. Assim, Nazareth reaplica, de modo próprio, aquilo que outrora (e, claro, de forma diferente) artistas como Cildo Meireles fizeram ao criar obras que imbricavam conceito e circulação, como as famosas "Inserções em Circuitos Ideológicos". Porém, em vez de circular entre a população um discurso político, Nazareth leva aos sagrados locais de exposição mundo afora e, em especial, para dentro da casa de colecionadores, o incômodo do passado escravizador e colonialista, afinal, muitas das riquezas obtidas pelos colecionadores de arte vem de heranças malditas do passado escravocrata de brancos da elite usurpadora. Segundo o artista, tais materiais tem de ser combinados, criando um discurso próprio: "Um é a coisa crua assim, ele tem uma relação de tocar e tá muito no mundo. O outro ele é retirado do mundo, ele ganha um outro contexto no mundo" (NAZARETH, 2021)⁵³.

Figura 25 – Inserções em Circuitos Ideológicos: Cildo Meireles, 1970



Fonte: arteref.com

A Figura 26 ratifica a consideração do diálogo entre os objetos eternizados pela resina: de um lado a farinha de mandioca, genuinamente, uma herança indígena apreciada como um produto tradicional da cozinha brasileira,

⁵³ Paulo Nazareth: entrevista concedida em 18 de abril de 2021.

é associada à controversa figura do jesuíta Padre Anchieta, que veio ao Brasil catequizar os indígenas e lhe é imputada a imagem de salvador. De outro, temos uma cretina marca de cerveja artesanal – a febre que o mercado cervejeiro viu como oportunidade de expansão do ímpeto capitalista – que se auto nomeia como "Tupiniquim", a metonímia do povo do tronco Tupi, que se assenta ao norte do estado do Espírito Santo, que foi levado ao idioma português como indicação do brasileiro genuíno.

Não é necessário muito para se entender o conceito que salta ao olhos e à revolta, ao percebermos que estamos cercados por tais produtos e discursos, assim como a sala, que contém vários dos trabalhos. O biscoito *Aimoré*, o Guarani Esporte Clube, a marca esportiva *Mapuche* em nosso cotidiano não nos impressionam, mas deslocados por Nazareth, em uma obra de arte, nos faz questionar como a sociedade naturalizou o genocídio e o roubo da identidade cultural de tanta gente.

Figura 26 – imagem da exposição "Velha Esperança" de Paulo Nazareth na Galeria Mendes Wood DM, São Paulo



Fonte: Gui Gomes/VEJA-SP

6 CONCLUSÃO

Voltamos às perguntas iniciais desta pesquisa: quais são as implicações da transversalidade entre a trajetória artística, o mercado e a obra de arte? Como é conduzida a trajetória construída à margem do óbvio?

Este trabalho iniciou-se com as listadas perguntas, na intenção de entender como o artista construiu a trajetória em meio a um mercado primário de artes visuais elitizado e branco. Segundo o estudo "Negrestudo: mapeamento de artistas representadas pelas galerias de arte de São Paulo"⁵⁴ do Projeto Afro (Figura 27), apenas 3,71% são autodeclarados pretos. O intuito deste estudo, além de nos aprofundar no mecanismo dos mais nebulosos, o mercado primário de artes visuais, é trazer luz sobre como todo o sistema de arte, ainda muito aquém do que pode ser, tem absorvido a demanda por artistas que estão à margem da elitização capitalista das artes visuais.

Chegamos, assim, a algumas conclusões. A primeira delas, embasada inclusive em outros estudos como o mencionado acima, dão evidências de que o sistema da arte tem a tendência de enuviar o funcionamento mercadológico, com sérias intenções de proteger os atores sociais mais poderosos: colecionadores, galeristas, fundos de investimentos. Não à toa, o vazamento recorrente de dados de grandes fortunas têm demonstrado que boa parte das proeminentes figuras mantém contas em *offshores*⁵⁵ de paraísos fiscais. E as legislações, ainda que tenham sido fortificadas com decretos, como o que regulamenta a Lei 11.904, de 14 de janeiro de 2009⁵⁶ – que cria o Estatuto de Museus do país – e dificulta a movimentação de obras de arte sem rastreamento, ainda se mantém como um mercado muito atrativo à lavagem de dinheiro, devido à impossibilidade de exigir parâmetros financeiros e o trânsito das obras na mão dos colecionadores sem que haja um lastro significativo. E

⁵⁴ <https://projetoafro.com/editorial/artigo/negrestudo-mapeamento-artistas-representadas-pelas-galerias-de-arte-de-sao-paulo/>. Acessado em 13 de outubro de 2021.

⁵⁵ *offshore* é a designação usada para sociedades ou contas bancárias abertas em países ou territórios do exterior, ou seja, fora do local de domicílio dos proprietários. São entidades sujeitas a um regime tributário diferenciado e favorecido, com domicílio estabelecido em outro país, o que dificulta o rastreamento de divisas saídas de seus países originários.

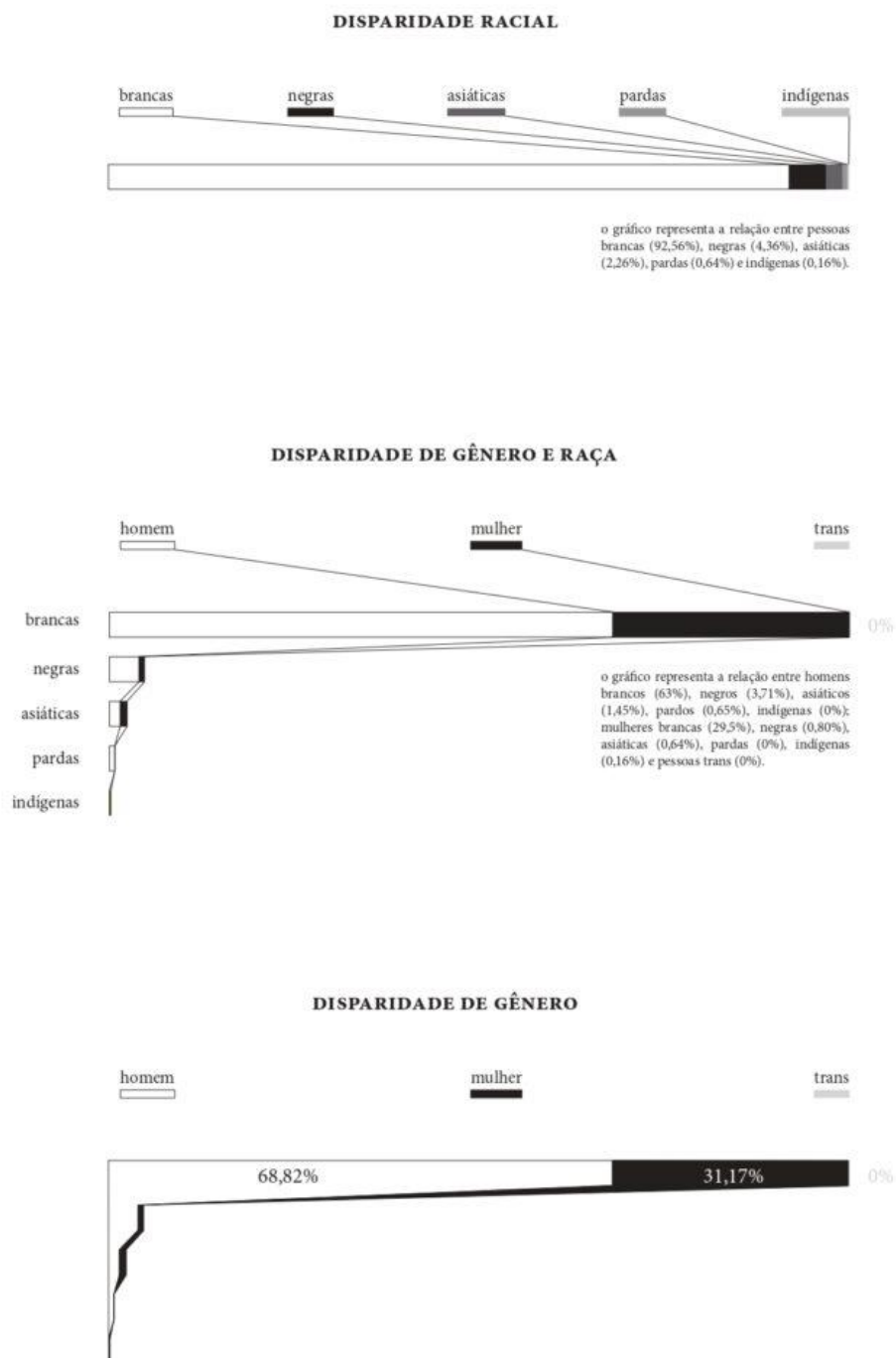
⁵⁶ <http://www.forumpermanente.org/imprensa/instituto-brasileiro-de-museus-ibram/o-estado-da-arte>. Acessado em 13 de outubro de 2021.

os artistas, muitos críticos ao sistema, não escancaram a situação com números e dados. Talvez prefiram se mantenham alheios ou realmente desconheçam esses dados. Pelo bem da coletividade, seria ideal que os métodos de trânsito de capitais fossem escancarados de fato, por aqueles que podem dizer algo de concreto à respeito ou ainda, em plataformas online como portais de transparência que à algum tempo fazem parte das contas públicas – aqui relembro: arte, mesmo que com dono, é um bem da humanidade. Mas sobra às operações policiais deflagrar o mercado de arte, o que acaba por afundar a credibilidade com a população, acirrando ainda mais o profundo poço cavado entre o povo e a elite empresarial que toma conta do sistema da arte.

Paulo Nazareth é um dos poucos artistas que mantém uma espécie de mercado paralelo, à despeito da proibição que a maioria das galerias impõem aos artistas de negociar fora dos domínios delas. Mas isso se deve mais à uma elaboração poética do Paulo Nazareth Arte Contemporânea Ltda. – empresa que serve às ficções mercadológicas do artista – do que de fato um confronto com a hegemonia financeira do mercado de arte. É até onde o artista consegue chegar. Está aqui a segunda conclusão. Nazareth se mantém à margem da opressão do mercado por poética artística, extremamente lúcida. Também porque as galerias e colecionadores não conseguem se manter alheios ao sucesso institucional dele, fruto de uma intensa e performática produção artística, com bases muito sérias. O artista não passa incólume aos olhos de quem atravessa a obra e sua própria persona. **Nazareth antes de tudo construiu o próprio mercado.** Não podemos deixar também de levantar os olhos para o trabalho diferenciado que a Galeria Mendes Wood DM faz tanto com ele quanto com o *staff* de artistas. Seguindo, ainda com os dados do estudo do Projeto Afro, a galeria é uma das poucas que têm uma quase equidade entre homens e mulheres (44,44%) ainda que, de negros, indígenas e asiáticos somem apenas 24,97%, porcentagem ainda bem acima da maioria das galerias paulistanas. Isso se deve também a um foco na internacionalização da galeria, com participação de artistas de diversas partes do globo, assim como por trazer ao público-alvo brasileiro, artistas de outras

partes do mundo, muito pela exotização que Paulo Nazareth enuncia com as placas de “vendo minha imagem de homem exótico”.

Figura 27 – Projeto Afro



Fonte: Projeto Afro

Por fim, as conclusões do que entendo como os objetivos alcançados por este estudo. O "surgimento" do termo *for sale* é fundamental para entender todo o complexo sistema que explanamos ao longo deste trabalho. *For sale* é exatamente aquilo que entendemos como a diferenciação que Nazareth faz da própria produção artística e como ele lida com o mercado primário de arte como um vendedor *per se*. A expressão é significativa de todo um movimento especialmente acirrado ao longo das décadas de 1960 e 1970 no hemisfério norte e posteriormente no Brasil, para que a produção artística seja vendável ou, no mínimo, crie uma espécie de *marketing* em cima de artistas mais experimentais, o que, por fim, torna as obras vendáveis ainda mais raras e valorizadas. *For sale* é realmente o “pulo do gato”, no entendimento da circulação de obras de arte e merece ser entendida como o exemplo perfeito do funcionamento do sistema de artes visuais para os artistas. Faça o que fizer, sempre haverá as obras *for sale*. Nazareth, assim, não deixa o colecionador passar incólume sobre o discurso artístico dele.

Por fim, concluímos que a ideia de trajetória é essencial para entendermos a construção da imagem contemporânea do artista. Muito imputada pelo capitalismo tardio que praticamente exige, desde a tenra idade – “o que você vai ser quando crescer?” – que o capital humano seja potencializado por uma escolha de caminho praticamente sem volta. Recondições são raríssimas. Retornos, somente sob o guarda-chuva do sistema da arte que dirá se uma trajetória é interessante. O restante fica no limbo ou às margens. Por isso mesmo, pretendemos continuar a pesquisar o estabelecimento de tais regras da arte, como diria Bourdieu. E 2021 torna-se um momento interessantíssimo de se desenvolver esta pesquisa, com o surgimento das NFT's – do inglês *non-fungible tokens* ou o traduzido *tokens* não-fungíveis –, que são ativos digitais em forma de obras de arte ou que tenham simulacro digital e pode ser particionado entre vários donos, assim como se faz com os papéis da bolsa de valores ou relacionado mais próximo, as criptomoedas. Um novo mercado especulativo da arte surge e abre uma nova gama de artistas, um novo patamar de exploração comercial e a possibilidade de se sentir dono de parte de uma obra de arte. Afinal, em todo

os momentos estamos falando do mais fundamental sentimento do colecionismo: o pertencimento.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. trad. Alfredo Bosi, ed. Martins Fontes. São Paulo, 2007.

ALMEIDA, Filipa. **Mercado de arte contemporânea**: construção do valor artístico e do estatuto de mercado do artista. Fórum Sociológico, 19. Lisboa, Portugal, 2009, 63-71.

BARTHES, Roland. **Elementos de Semiologia**. São Paulo: Cultrix, 1972.

BORIM-DE-SOUZA, Rafael; JAN-CHIBA, Jacques H. F., TADEO, Leticia L. **A criatividade como um habitus regionalizado no campo artístico bourdieusiano**. Ciências Sociais Unisinos, São Leopoldo, Vol. 53, N. 3, p. 478-488, set/dez 2017.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURDIEU, Pierre. **Coisas ditas**. Brasiliense. São Paulo, 1990.

BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Bertrand Brasil. Rio de Janeiro, 1998.

BOURDIEU, Pierre. **Sociologia**. (organizado por Renato Ortiz). Editora Ática. São Paulo, 1983b.

COELHO, Agnaldo. e MENDONÇA, Miriam. **Instâncias da Legitimação da Arte**. Anais do VIII Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual. UFG. Goiânia, GIO, 2014.

COLETIVO KAZA VAZIA. <http://kazavazia.blogspot.com/>. Acessado em 28 de julho de 2020.

CORDOVA, Dayana Z. de. Colecionadores, coleções particulares e o mercado brasileiro de arte contemporânea. Revista ouvir e ver v.13. Uberlândia, 2017.

COSTA, Rachel. (2018). **A equivocidade da crítica**. Revista Rapsódia nº11. p.172 - 183. Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo, 2017.

CYPRIANO, Fabio. **Joseph Beuys e o abandono à arte**. 3º Ciclo Pensamento Alemão no Século XX, Instituto Goethe – 7/11/2011.

ECO, Umberto. **A memória vegetal**: e outros escritos de bibliofilia. trad. Joana Angélica d'Ávila. Rio de Janeiro: Record, 2010.

ELLWANGER, Giovana. **A arte de Paulo Nazareth: perspectivas locais e globais em sua circulação**. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS, 2016.

FILHO, Altino. O artista mineiro Paulo Nazareth fez de sua caminhada até os Estados Unidos uma obra de arte. **Hoje em Dia**, Belo Horizonte, 30 dez. 2012. Disponível em: <https://www.hojeemdia.com.br/almanaque/o-artista-mineiro-paulo-nazareth-fez-de-sua-caminhada-at%C3%A9-os-estados-unidos-uma-obra-de-arte-1.84362>. Acesso em: 29 out. 2021.

GOMIDE, Adriano Célio. **Colecionismo de arte moderna e contemporânea no Brasil**: um estudo. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes. Belo Horizonte, 2014.

HILL, Marcos. **Curadoria**: que "negócio" é esse? *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*. Porto Alegre: PPGAV-UFRGS, jan-jun, 2019; V24; N.40.

JAMESON, Frederic. **Pós-Modernismo** – A lógica Cultural do Capitalismo Tardio. Tradução de Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 2004.

JAPIASSÚ, Hilton e MARCONDES, Danilo. **Dicionário Básico de Filosofia**.

Terceira edição revista e ampliada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

KRENAK, Ailton. **Ideias Para Adiar O Fim Do Mundo**. São Paulo: Cia Das Letras, 2019. P. 52-53

LOPEZ-RUIZ, O. Ethos empresarial: el “capital humano” como valor social.

Estudios Sociológicos, México, v. 24, n. 74, maio/ago. 2007. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/40421091>. Acesso em: 29 out. 2021.

MACHADO, José Pedro. **Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa**. vol. II, Lisboa, Horizonte, 1987.

MARSHALL, Francisco. **Epistemologias históricas do colecionismo**. *Episteme*, Porto Alegre, n.20, p.13-23, jan./jun. 2005 . *apud* RENAULT, Leonardo Vasconcelos. **O Ato Colecionador**. Tese de Doutorado, Escola da Informação - UFMG, 2015.

MARX, Karl. **O Capital**. Editora Nova Cultural. São Paulo, 1996.

MAYER, Ralph. **Manual do artista**: de técnicas e materiais. trad. Christine Nazareth. ed. Martins Fontes, São Paulo, 2015.

MAZZUCHELLI, Kiki. In: **Paulo Nazareth: arte contemporânea/LTDA**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.

MEDEIROS, Ana Lúcia. **Tipologia de celebridades**: em busca do conceito, desde o século XV aos dias atuais. artigo. *Revista Intercâmbio das Humanidades*, UnB. s/d, Brasília.

MELO, Janaína. In: **Paulo Nazareth: arte contemporânea/LTDA**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.

MIRANDA, Duda; MELENDI, Maria Angélica; MAGALHÃES, Francisco. **A Coleção Duda Miranda**. Edição: Miranda DUDA. Belo Horizonte, 2007.

NAZARETH, Paulo. In: **Paulo Nazareth: arte contemporânea/LTDA**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.

OLIVEIRA, Eloisa da Rosa. **As regras da arte e a queda da auréola**: reflexões sobre o valor da arte e literatura hoje. *Palíndromo*, v.10, n.22, p. 106-122, 2018.

OLIVEIRA, Luciana. **Malungo = Irmãos de Barco**. artigo. <http://malungodebarco.blogspot.com/2017/03/malungoirmaos-de-barco-carrancas-de.html>. 2017. Acessado em 20 de março de 2020.

POMIAN, Krzysztof. **Colecção**. Enciclopédia Einaudi, v. 1: Memória – História. Imprensa Nacional-Casa Da Moeda, 1994.

SALLES, Filipe Matos de. **A Selfie e a pós-fotografia**: considerações psicológicas. *Revista discursos fotográficos*, UEL/Londrina, v.14, n.24, p.13-36, jan./jun. 2018

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização**: do pensamento único à consciência universal. Record 30ª ed. São Paulo, 2000.

SILVA, G. R. **Formas de produção do espaço periférico metropolitano**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) - Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2011.

TEJO, Cristina (org). **Guia do Artista Visual**. Ministério da Cultura. Brasília, 2018.

VAZ, Suzana. MIP², BH09: **Trópico de corpo**. In: ROLLA, Marco Paulo & HILL, Marcos (Org.). **Catálogo MIP2: II Manifestação Internacional da Performance**. Belo Horizonte, 2016.

VENEROSO, Maria C. F. **Notas sobre Paulo Nazareth: abordagens sobre a água**. *Rev. UFMG*, Belo Horizonte, v. 20, n.2, p. 170-187, jul./dez. 2013.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

WILSON, Colin. **The Outsiders**. (1956) Phoenix; edição revisada. Londres, 2001.

APÊNDICE A – ENTREVISTA COM PAULO NAZARETH (18 ABR. 2021)**Entrevista de Rafael Perpétuo com Paulo Nazareth****Alto Palmital, Belo Horizonte – MG****18 de abril de 2021**

Rafael Perpétuo: Então, eu queria saber primeiro, a questão das suas caminhadas. Por você ser um filho de Exu, como que é sua relação com as caminhadas, se você faz uma correlação entre isso...[Exu é um orixá da umbanda ligado ao movimento, à deambulação]

Paulo Nazareth: Sim, na verdade eu sempre falo da, tipo assim, até esse ponto aqui, né! É tipo uma encruzilhada mesmo que, eu falo Mirante mas a encruzilhada nem que eu falo, quando a gente sob aqui cê tem essa visão desse lugar todo, o Sul pra lá, o Norte, Leste, Oeste [aponta os sentidos de cima do morro de sua casa], aqui cê vê aqui embaixo que é o... pra mim assim e até essa visão desse lugar, aqui a gente tá num topo e vê todos esses caminhos. Aí ali embaixo o que era a Estrada Real, aí vindo pra lá os ligamentos da Estrada Real, então cê vem do Norte, onde vinha o diamante lá de Diamantina e cê vai seguindo, descendo, Ouro Preto, tudo isso que ia escoando, essa Estrada. E aí pra lá cê tá vendo Esmeraldas, e aí cê tem esmeralda que era também, vinha essas pedras, esse trem de cruzamentos e caminhos que vinha pra Estrada Real e seguia pro leste até a costa quando o caminho bifurcava Rio de Janeiro-Paraty. Então eu gosto de pensar isso e aqui embaixo, ali naquela baixada [aponta para o centro comercial do Palmital] ali o trailer amarelo que eu chamo Flor de Cosmo, aqui na Flor de Cosmo, que tá o trailer ali também o comércio, ali cê já tá Vespasiano e cê vai descendo o morro, descendo pro Norte, cê tem essa região que é do povo de Lagoa Santa, o povo de Luzia. Então pra mim esse ponto aqui era onde o povo de Luzia, o povo de Lagoa Santa subia justo pra ver esse 'ao longe'. Hoje já se sabe, já se reconhece que o povo de Lagoa Santa, ele também é ancestral. Os Boruns que é o pejorativamente chamado de botocudos, tem raízes no povo de Lagoa

Santa. Tem alguns pesquisadores que tiveram alguma resistência em aceitar os Boruns, os Krenaks como botocudos. Durante um tempo falaram que eles estavam extintos e os Krenaks começaram a retomar isso porque botocudo é uma palavra pejorativa que, por um tempo, essa palavra foi rechaçada e ainda é. Mas pra ter o reconhecimento como, né, de uma identidade e esse rastro ancestral até o que eles costumam dizer de Paleoíndios, aí acaba que o povo Krenak, povo Borun, retoma essa palavra do botocudo. Assim, é uma palavra rechaçada, é como se falar de Quilombo, Quilombola, que a princípio é uma palavra pejorativa, mas que você acaba tendo que retomar. É como usar essa palavra e quando você chega em comunidades tradicionais e pergunta se são Quilombolas, todo mundo vai dizer que não. Então também é um jeito de apagamento: 'ah então vocês não são Quilombolas, não são tradicionais'. Então isso se pode pensar com a palavra 'botocudo' mas os Boruns, você reconhece que os Boruns tem esse rastro com o povo de Lagoa Santa, que é uma caminhada e...

RP: Em direção ao litoral, né?

PN: Isso, mas que é um vai e vem, tanto em direção ao litoral quanto do litoral para o interior. E cruzamento, o cruzamento do próprio continente, seja Norte-Sul, Leste-Oeste, do Pacífico pro Atlântico, do Atlântico pro Pacífico. Basicamente as cidades das Américas elas são construídas e as estradas elas ocupam o que eram caminhos. Você pensar ali em São Paulo e o caminho pra Bauru, que vai até o Peru, então já existiam caminhos que cruzavam entre as duas faixas litorâneas, as duas Costas, Oeste e Leste e as estradas vão sendo construídas em cima desses caminhos. Você pensa o Canal do Panamá: ele é construído em cima de um caminho indígena que já existia, o caminho Cuna, do povo Cuna, que ligava os dois lados, essa pequena faixa de terra já existia um caminho ali. E isso também existia aqui. Então todos esses caminhos existiam. Então eu gosto de pensar que esse lugar da caminhada não é uma coisa de agora. Primeiramente o mundo é povoado a partir da caminhada, depois desse meio de transporte que é autônomo, o próprio porco que se desloca. Depois disso é que vem a domesticação de outros animais e depois

vem a roda, mas antes de tudo, antes da roda, antes da domesticação, antes da subjugação de outros animais, cê tem o próprio corpo como meio de transporte. Então se pensar, cê fala de Exu, Exu pra mim é essa força, esse Orixá, que não é um, é uma falange, são muitos, né? Mas tanto se desloca pelo espaço como se desloca no tempo. Pra mim, às vezes fazer o ebó pra Exu, tanto vale a moeda de hoje quanto de ontem, tanto vale pagar com cartão ou com sal ou com a concha ou com dez mirréis [modo popular de falar mil réis, antiga moeda brasileira, na cotação atual 1 Mirréis vale aproximadamente R\$ 123,00] porque é uma força que tá além do tempo, é um tempo que não é um tempo linear mas esse tempo espiralado que os tempos se encontram. Então tem esse lugar e aí eu gosto de viajar nesses muitos lugares, aí eu falo desse lugar aqui porque é justamente aqui que eu consigo visualizar isso, pra lá o Norte... e aí o Sul, o Leste... [aponta as direções] na verdade tô mudando aqui, vamo colocar, né? Isso, isso. Porque pra cá tá o Sul. Vou virar a mesa justamente pra virar o globo, né? Mas aqui na frente o Sul e o Norte atrás. E aí o Leste vem da esquerda e eu acho que isso é bom pensar que o Oriente é mais esquerda do que o Ocidente, o Ocidente é mais direitoso, pensando na analogia política. Mas é isso, então pra lá e aí é justamente nisso, caminhar pro lá, pro mar e o que o povo Borun fez, tanto ir pra lá, o povo de Lagoa Santa, o povo de Luzia e vai até o mar mas também vem desse outro lado antes, vem do Norte. Depois quando cê tem a chegada dos portugueses e outros europeus, tem um choque cultural e eles acabam fazendo a caminhada do Sul da Bahia mais pro Oeste e depois vão subindo às margens do Rio Doce. E aí eu venho desse lugar, então parte da minha família de mãe vem do povo Borun e outros povos Quilombolas. E parte de pai tem a parte européia. Também desses dois lados tinha muito esse lugar da caminhada que essa parte, meu pai trabalhava também como um vendedor ambulante, mascate. Antes disso foi entregador de leite, de carne, de várias coisas. De parte de mãe também era gente que caminhava muito e....

RP: O próprio povo do Leste mineiro era um povo muito de Tropeiros, minha família mesmo era de tropeiros...

PN: Sim, então essa coisa do mercado acho que tem... isso pra mim, eu costumo pensar até nessa construção desse mundo contemporâneo que acontece lá atrás, pode pensar nas Grandes Navegações ou até antes mas pensando aí quando cê tem, eu gosto muito de pensar isso que, ultimamente, eu tenho pensado no entorno da cozinha da minha mãe mas que esse mundo contemporâneo acaba sendo construído a partir disso, quando se os Mouros cercam ali o Mediterrâneo e os europeus querem as especiarias da China, da Índia, principalmente da Índia, vamos pensar que a Índia acho que era muito mais famosa, as Índias. Eles querem essas especiarias, eles querem o comércio, eles querem o mercado, mas sobretudo essa especiaria, esses condimentos, a cozinha. Então a coisa acontece muito pela cozinha, querem a pimenta e todos os condimentos.

RP:Essa também é uma coisa assim que eu não consigo compreender perfeitamente, mas acho que o mundo Ocidental ele foi, digamos assim, construído em cima da cozinha, da barriga, né?

PN: É, eu acho que pra mim tem muito isso. Então eu acho que, pra mim, eu tenho trabalhado com isso não de agora mas, eu falei disso pra falar do meu tio que é o filho de Nazaré, que é a mãe da minha mãe, então tem uma relação que o Divino andava muito e ele foi um filho, a minha mãe é mais nova e o Divino teve contato com a mãe, teve contato com a religiosidade dela também. Então ele carregava uma revolta, lá na fazenda ele quebrava as ferramentas, eles falavam que ele incorporava que aí ele não trabalhava, eles falavam “o Coisa”, não deixavam ele trabalhar, que era o espírito de Exu, né? Não se abaixava. E ele não trabalhava, quebrava as ferramentas então ele era considerado que ele não era bom de serviço, de trabalho porque ele não se submetia ao tipo de trabalho e o tipo de tratamento que era dado e ele também enfrentava os capatazes das fazendas, então ele nunca foi considerado bom de serviço. Ele também tava dentro da religiosidade da mãe e isso ele passou a ser andarilho, ele tava sempre andando, sempre de um lado pra outro, sempre movimentando. Então ele sempre aparecia lá em casa, sempre levava algo pra gente e as comidas do terreiro também. A gente morava na BR, na

Rio-Bahia [em Governador Valadares ou como Nazareth prefere chamar pelo nome anterior, Figueira ou Santo Antônio da Figueira], a gente morava na beira mesmo, então tinha um movimento que era ir pra casa do pai da minha mãe que era no trevo, na época era zona rural, a gente ficava na periferia da cidade e tinha uma coisa que minha mãe fazia que ela colocava a gente pra estudar no Centro, que ela falava que não queria que a gente ficasse só no canto da cidade, ela chamava “canto”, porque menino que fica só no canto fica bobo, não sabe andar [risos]. Ela falava isso. Então ela colocava a gente pra estudar no Centro e a gente tinha que fazer esse movimento andando, a gente ia do canto andando. Então a gente fazia o movimento do canto pro Centro e voltava. Durante a semana era esse movimento de andar do canto até o Centro da cidade e no final de semana a gente fazia o movimento do canto pra zona rural, andando pela BR, pela Rio-Bahia. Então a gente ia pela manhã andando e depois voltava, às vezes a gente dormia lá mas quando a gente voltava, a gente voltava à noite, a gente fazia a caminhada ali na Rio-Bahia...

É, aí acho que isso é uma escola também de andança. E aí também aonde a gente morava sempre tinha os trecheiros, que vinha da Bahia, muita gente caminhando da Bahia indo pro Rio de Janeiro e muita gente ficava ali na cidade, que eu gosto de falar de Borun, o Atunaki, Borunaki, que é o território Borun antes de ser Porto das Canoas, Porto das Figueiras, Santo Antônio das Figueiras até quando o interventor de Getúlio Vargas, o Benedito Valadares, faz a mudança de distrito e aí ele assina o decreto que Santo Antônio das Figueiras passa a ser cidade, isso em 37, final de 37 talvez. Aí em 38, no ano seguinte, a cidade passa a carregar o nome do Benedito, o sobrenome Valadares. Então pra mim isso também é trabalho, dar o giro no nome porque é um pouco ter que carregar no meu gentílico o nome do interventor do Getúlio e aí eu vou fazendo essas ligações porque o Benedito Valadares acaba apadrinhando o Getúlio Vargas... não, Getúlio Vargas não, o JK que apadrinha o Niemeyer então...

RP:Tá tudo conectado, né?

PN: É, tá tudo conectado assim. Mas aí esse lugar aí nessa beira de estrada eu encontrava essa gente, então tem tanto esse aprendizado com a minha mãe, de ir do canto da cidade pro Centro e do canto pra não-cidade pra zona rural, quanto desses trecheiros que passavam ali na beira da casa e o meu tio Divino, irmão da minha mãe, então aí eu tenho esse aprendizado do andar e que é algo que vem lá dos Boruns, aí pra mim é tudo isso. Acho que um pouco vem dessa questão de Exu e da estrada também, vem daí e vem do meu tio Divino. Então é uma coisa bem... tem umas coisas que são fortes assim em casa, da relação porque minha família trabalhou, parte da minha família vindo de mãe, desde lá final do século XIX que são assim... é uma família trabalhando pra outra família. Até eu trabalhei assim, até nos anos 1990 eu trabalhei pra essa família então meu...

RP:A mesma família?

PN: A mesma família assim só que... gerações diferentes. Mas o destino que eles preparavam era que meus filhos fossem trabalhar pros filhos deles. Então isso sempre foi... então tem esse lugar e aí eu falo o lugar da venda, também tem esse aprendizado da venda lá porque a gente vendia chuque [restos de mineração] pros outros e tinha uma coisa que a gente fazia que era peneirar, garimpar a borra do ferro, do auto-forno... naquela época ainda se jogava muito o refugo, né, então tinha um auto-forno também nessa região. Então quando eles faziam o processo do derretimento dos metais, tinha uma borra que ficava em cima que era jogada fora. Mas essa borra a gente catava ela, peneirava aquela terra e vendia essa borra pro ferro-velho, então acho que ali também tem esse lugar da venda dessa coisa desse mercado. Então esse aprendizado, depois eu trabalhei pra essa família com os porcos, em Curvelo, também tá nessa direção pra Diamantina, né? Aí eu trabalhei lá, então acho que tem essa relação com essa...

RP:Então você foi pra lá um tempo?

PN: Isso, mas na verdade eles são meio perto... assim, se você sobe o Vale do Rio Doce, esse Vale tem uma cadeia de montanhas que é subir elas

pra cair do lado de cá. Tá o Vale do Rio Doce e indo pra cá do outro lado da Cordilheira, tá o Vale do Jequitinhonha. Então Vale do Rio Doce é mais ou menos Nordeste, politicamente se fala Leste, mas ele é um pouco Nordeste e indo pro Norte então eles são relativamente perto, né?

RP: É. Curvelo já é assim a entrada do Sertão, né?

PN: É, isso mesmo, já é... Sim, é uma cidade das antigas, bem mais antiga que... não, na verdade a povoação, o que acontece e eu gosto que pense... porque essa Zona Leste/Nordeste de Minas, ela junto com Espírito Santo durante muito tempo funciona como uma muralha natural, tanto a vegetação quanto os Boruns, eles servem como uma proteção natural para proteger as minas. Então tanto o governo português quanto o governo Brasil Imperial, eles preservam a vegetação, a mata dessa Zona Leste e o povo ali pra que sirvam naturalmente como uma barreira contra outros invasores europeus que não sejam os... principalmente naquela época que você tinha os franceses, o povo espanhol, os holandeses e tal. Mas a 'povoação' ali já é do século XVIII, já tinham os primeiros postos militares, mas elas se intensificam no final do século XIX. Aí no século XX, na virada, vai ficando cada vez mais forte. E eu acho que é aí, né? E aqui eu venho, eu vendo limão, abacate, aqui em Belo Horizonte, vendo de tudo: limão, abacate, corante, feijão... aí depois eu vou vender, muamba, coisas do Paraguai. Algumas coisas eu vou tentar vender, como plano funerário (risos), então pra mim isso tudo vai entrando no trabalho de arte, eu tenho um trabalho, assim, acho que essa coisa vai aparecendo muito porque, na verdade, acaba que tudo se torna. A gente falando de mercado, até a morte se torna mercadoria. E nesse lugar que eu falo 'vou vender plano funerário', o lugar da morte aí. O plano funerário, as rádios, livros de receita, de culinária e acho que isso tudo é formação pra esse... Então quando eu entro pra, 1997 eu falo que foi um ano muito, pra mim, foi bem importante que foi o ano que eu trabalho numa empresa chama Limpidus... 1996 ou 1997, foi um ano ou outro mas eu tava trabalhando ainda até a metade do ano talvez... e ela começa a introduzir os equipamentos dos Estados Unidos na limpeza, que tem tipo esfregão mop: mop em pó, mop 1.

Até então era pano de chão e ela começa a trazer isso e eu trabalhei na, eu passo até pela Polícia Federal pra limpar os banheiros da ALCA [Área de Livre Comércio das Américas], dos chefes de Estado das Américas. Em 1997 tem um encontro da ALCA no Minascentro [espaço governamental para eventos em Belo Horizonte]. E aí eu vou lá pra limpar os banheiros, tipo assim, o Júlio [Nazareth, irmão de Paulo] gosta de rir, o Fernando Henrique, todo mundo, todos esses caras da pesada... eu costumo falar que eu tava limpando a merda dos chefes (risos). E literalmente sim, então todas as cagadas dos chefes de Estado da América, eu tava lá limpando literalmente (risos).

Então eu falo que, de "Notícias de América" [importante projeto de Paulo Nazareth], um dos primeiros trabalhos é esse assim. E nessa época, quando tava tendo protesto do lado de fora, da esquerda, da CUT, PT, eu tava lá dentro limpando a merda, né (risos)? Eu acho que tá aí esse lugar do mercado também e a Limpidus usava muito, a gente trabalhava com muitos eventos, o Festival da Cachaça, eu limpei os desfiles desse cara aí do desfile, do estilista daqui de Minas...

RP: Ronaldo Fraga?

PN: O Fraga. Outro dia, acabei que fui fazer uma exposição lá em Miami. E aí por acaso, acho que ele tava lá, eu não encontrei ele não, mas eu acho que ele tava lá, aí uma menina falou 'ah eu vou encontrar com o Ronaldo Fraga, não sei o quê, vou falar bem de você'. Eu falei 'ah, pergunta ele se ele lembra que eu tava limpando lá os negócios dele? '. Ele falou 'ah, mentira! ' (risos). Ninguém presta atenção no faxineiro (risos). Ele falou 'ah, mentira? Tá de brincadeira'. Mas tipo assim, o Júlio trabalhou na Limpidus, a gente meio que... o Júlio sempre me ajudou desde pequeno, ele sempre fazia umas coisas e eu chamava ele pra ajudar. E minha irmã era coordenadora lá da Limpidus também, aí ele sempre pegava evento. Em 1997 também, eu fiz uma limpeza lá no BDMG, aí todo mundo foi... assim, porque tinha uns negócios chamados 'avulsos'. Então a limpeza lá foi ficando cada vez pesada, aí tinha uns contratos e o que aconteceu é que eu sei que o contrato foi ficando assim: você começou com um preço e aí caía. Depois você pode perguntar o Júlio os planos A, B e

C. Então você começava com o plano A e caía pro plano C, você começava ganhando X e pra eles não perderem o contrato, eles modificavam o plano...

E aí nesse negócio, acabou que ficou só eu e ela. E eu sempre fui assim, pra não deixar ela na mão, eu fiquei nele. Aí eu limpei o BDMG, lá o espaço expositivo, o auditório, limpei aquilo tudo junto com ela, eu sempre fui um 'serviço', a gente virou noite ali. E aí foi engraçado que, cinco anos depois, em 2002 foi minha primeira exposição em espaço institucional, foi no BDMG e quem tava no júri é o Marcos Hill. Ele nem lembra disso não, eu pus lá uns desenhos e tal, mas...

RP: Acho que ele vai lembrar sim, ele conta várias histórias.

PN: Não, mas isso ele acha que não deve lembrar não. Tipo assim, foi seleção e tal mas foi minha primeira... ele deve lembrar que ele participou da seleção de 2002 mas ele não deve lembrar o selecionado não, mas foi minha primeira exposição em espaço assim porque antes disso eu tentei várias coisas. Eu lembro quando eu entrei no segundo semestre de 1999 na escola e já tava tentando, mandando meus negócios pra tudo quanto é lado e não adiantava nada. Eu lembro que o pessoal até falava 'pois não faz isso não, cê vai queimar filme'. Ah, pode vim queimar porque não tem filme pra queimar, é bom (risos). Vamo mandar, né (risos)? E pra mim era isso, né? Aí eu comecei a fazer uma coisa que eu também aprendi isso na estrada que é a exposição. Na verdade, eu montava a própria exposição, eu comecei a fazer isso. Não interessa o que vem depois mas ali naquele jurado já tem uma exposição. Então eu montava uma exposição e mandava, a exposição tá ali, já aconteceu. Na verdade, cada seleção pra mim era uma exposição, tanto que o jurado ali, o trabalho tá sendo exposto ali pra ele.

RP: Eu lembro de alguém falar assim: 'quando eu recebi assim o pacote da sua proposta, era sempre um evento porque nunca vinha um caderninho na espiral'.

PN: É, eu passei a fazer isso e aí tem esse lugar da gravura que era...

RP: Ah, lembrei, foi a Kiki Mazzucchelli, acho que foi pro CCSP. Ela abriu o pacote assim, aí caiu um monte de panfleto e não sei o que...

PN: Sim, era isso assim. Pra mim, começa esse lugar da gravura e essa coisa da feira, vendia sabão, minha mãe fazia sabão, cocada. Até pouco tempo, a gente tinha uma mesinha ali embaixo que era amarela também, igual aquele ali [aponta para uma mesa no caótico ateliê], que era pra vender cocada e aqui tem uma feira aqui embaixo, tá ali perto da quadra, fica mais ou menos ali... Então tem a feira, que é uma das maiores feiras da região metropolitana hoje, é a feira do Palmital. Acho que é maior que a feira da Afonso Pena, só que ela é uma feira num outro sentido, cê encontra de tudo ali. É como aquelas feiras dali da... sabe aquelas feiras de rua do Rio de Janeiro? Tem de tudo, vencido e tal. Tem novo, tem velho, tem parafuso torto, prego, tem tudo [risos]. Então ali você encontra de tudo. Tem gente que vem do Vale do Jequitinhonha pra vender cerâmica aqui, então tem de tudo, de banana orgânica...

E aí eu achando que essa coisa do mercado tá aí, tava aqui quando eu tava vendendo o sabão. Aí eu começo a transformar isso tudo, aí eu começo a vender coisas e pegar aquilo que não... 'vamo levar lá'. Aí aqui na feira, tudo era possível vender, então uma cerâmica que não deu certo, você leva lá o cara vem e... sempre tem alguém que quer. Aí eu comecei a juntar os panfletos, as xilogravuras, as gravuras junto com doce, com sabão, teve esse negócio das bananas, doce de banana, tudo isso em um lugar só.

RP: Você vendia mesmo [os panfletos e gravuras]?

PN: Sim, tem um cara que comprava, ele vê os panfletos como livro, então comprava uma página. É um cara que não lia muito não mas falava 'ah, eu gosto de ler esse livro seu porque é avulso então eu quero comprar uma página' [risos]. Mas ele falava 'cadê aquele cara que vendia os livros picados?' [risos]. E aí ele comprava, o cara lia, então ele gostava de ler porque era como ler um panfleto, então ele lia e... 'ah, nó, um livro grosso', o povo tem muito medo de livro grosso. Então aquele ele era um livro que ele gostava de ler e que era picado... eu acho que isso tudo, né? E aí eu começo, vai

intensificando, aí eu faço uma exposição lá no CCSP lá de São Paulo, do Mercado de Bananas também que...

Mas eu tinha feito uma na Bolsa Pampulha também, os panfletos, a Brasília, tinha uma Brasília que eram os jogos de azar, as latinhas, que é um trabalho que faz essa... que era o "Bosta de Jovem Artista Emergente" [lata tipo de rapé lacrado, 2006] e pra mim tem todo esse sentido com esse lugar, Itália, Veneza, o Manzoni que era um cara já consagrado. Então ali o Bosta de Jovem Artista é isso porque como agora, né? Pode ser que amanhã valha alguma coisa. Tem até uma história legal, que eu acho que o trabalho vai além, que é um dos amigos lá do Museu da Pampulha compra bandeja, ele compra muitas porque ele achava que aquela coisa ia valer. E aí ele compra um montão, compra a bandeja inteira com o que tinha sobrado, compra até barato: 280 reais. Comprou 280 reais assim. E aí depois de anos ele me falou que tinha perdido o trabalho, ele tentou guardar, colocou em guarda-roupa, falou que colocou até na geladeira. Aí ele perdeu o trabalho porque ele fermentou, fedeu a casa inteira [risos]. Aí ele perdeu o trabalho porque na verdade o trabalho eram as fezes, só que eu tinha feito um negócio que era pra conservar mas que era o próprio rapé, então deixava um pouco de rapé na borda e aí a coisa ficava ali no meio assim, então tinha um pouco de rapé pra tipo salgar. Só que aquilo quando vai na geladeira...

RP: Vai e ferra tudo.

PN: Ferra tudo. É igual jogar Bom Ar depois que cê vai ao banheiro [risos]. É mais ou menos isso. E aí o cara colocou aquilo na geladeira, aquilo fermentou, virou uma bagunça, perdeu o trabalho e a geladeira. Eu acho que esse também é o trabalho, né? Na verdade, o trabalho ganhou, mas ele que perdeu porque quando o trabalho vai além da coisa assim, o cara tipo 'pus isso na geladeira' e tal, na tentativa de preservar...

RP: Então, outra coisa que eu ia te perguntar é o seguinte: você planeja as coisas antes? Porque assim, quando a gente tá conversando, eu sinto que

você tem muito uma coisa da construção da retórica ali, parece que a coisa vai desenvolvendo enquanto você tá falando. Você planeja as coisas antes?

PN: Olha, mais ou menos. Na verdade, tem algumas coisas que é mais planejada mas tem algumas coisas que é tipo assim...

RP: O "Notícias de América", por exemplo.

PN: É tipo um enunciado. Eu falo 'vou fazer esse andar daqui a ali'. Mas esse andar daqui ali, na verdade é isso. O único planejamento é andar daqui a ali. Existe o objetivo, talvez a justificativa, mas a metodologia é feita no acontecimento. Então o planejamento é mais ou menos isso, não tem um 'como', não existe o 'como fazer'. Na verdade, esse 'como' é justamente isso, ele vai acontecendo nesse 'fazer'. E acontece. O Júlio [Nazareth] fala aquela... existe uma coisa, por exemplo, dessa coisa que eu falo do mercado, eu vou colocando tudo, os "Produtos do Genocídio" [objetos e resina, 2017]. E aí eu falo assim o enunciado que é 'todos os produtos que levam na marca nome de povos indígenas, povos que sofreram genocídio'. Então, tem um amigo que fala que até fica tipo uma gincana, aí a partir desse enunciado é tudo. E aí é um pouco isso, o Júlio [Nazareth] me ajuda muito nesse trabalho, que ali ele vai, né? É, todos. Aí ele fala 'olha o esse!', é Xavante, Tupi, tal, tal, tal'. Porque é bem aberto, então não fala 'só isso', é tudo, ele vai abarcando tudo. E esse trabalho, e volta nessa coisa do mercado, apesar de estar aqui, pra mim ele existe dentro do próprio mercado. Então o trabalho não é... o que acontece com a resina ali, o trabalho ele faz é potencializar, dirigir o seu olhar. Quando você vê o Xavante ali, quando você for no mercado, você vê o Xavante, você faz a ligação. Pra mim, aquele Xavante que tá lá no mercado é o trabalho.

RP: É, alguém que vê o trabalho nunca mais vai ver o produto da mesma maneira ou passar direto, né? Não vai passar direto mais.

PN: Então isso cria... tem gente que gosta de falar 'o Paulo, ele é um cara que é um vendedor, ele gosta de vender, só pensa na...'. Eu falei 'porra, cara, tá aí, né? Você quer comprar o meu ou quer comprar aquele ali. Pode pegar o seu lá, né?' [risos]. Tipo a farinha Zumbi. Aí o cara 'pô, só vi o Paulo soltando

esses negócios aí pra vender'. Sim, eu sou o vendedor, realmente eu sou um vendedor sim, de limão, abacate e eu sou um pouco disso, do mascate. Às vezes eu pego uma coisa lá na América Central e trago pra cá. E vou fazendo isso, como um mascate mesmo, um vendedor ambulante e vou movimentando as coisas de um lado pro outro. Não existe um 'como', existe então esse planejamento como dizia, mas existe a idéia, quase que existe a ponta aqui e o que eu quero fazer lá. Mas esse meio, esse recheio, ele é justamente isso, ele vai... Vai acontecendo. Então muitas vezes eu me perco nesse caminho, às vezes se pensar essa coisa que eu falo do Caderno de África [projeto que desenvolve desde 2012], é uma coisa que eu pensava que aconteceria em dois anos. Hoje eu penso que talvez seja vinte anos.

RP: E você continua com essa ideia de 'não vou pra Europa'.

PN: Sim, sim. Então isso até gera uma questão nessa relação com instituições, curadores que pensam que, até gente daqui, que é uma certa arrogância...

RP: De quê? Do tipo 'quando é que você vai parar com isso?'

PN: É. 'Por que ele não vem aqui fazer uma exposição dele aqui? Ele nunca vai vir'. Porque essa coisa também do artista, também gira uma coisa de um certo valor. O artista presente, né? A figura. Então o cara quer tirar uma foto junto, o cara que vai comprar um trabalho quer tirar uma foto junto com o artista ali. Então cria essa coisa...

RP: Quer tirar uma foto, a imagem do homem exótico.

PN: Com a imagem, é isso mesmo. Na verdade, é isso, eu falo 'eu sou o Nazareth'. Nazareth é minha vó, a mãe da minha mãe. Eu sou Da Silva. E aí eu tenho esse trabalho de ser Nazareth, que é carregar a mãe de minha mãe. Eu carrego a mãe de minha mãe e a mãe da minha mãe me carrega. Então eu carrego Nazareth e Nazareth me carrega. Mas meu nome de batismo é Paulo da Silva, é Paulo Sérgio da Silva. Então esses dois lugares... e aí daí eu faço o Paulo Nazareth Arte Contemporânea Ltda, que aí tem o P. Nazareth Edições

Ltda. Então assim jogando realmente com esse lugar do mercado, da marca, né? A firma, eu gosto de falar da firma, eu tenho uma firma, a firma pra empresa e eu gosto dessa relação de firma justamente... E firma da assinatura. Pro lado de lá usa, o pessoal fala 'firma', 'firminha', quando é microempresa o cara fala 'firminha', ainda tem gente que fala. E pra mim tem essa relação com a firma, né? Firma reconhecida, firmar... e aí eu gosto de pensar isso na relação do artista enquanto marca, o artista quando se torna uma marca, se torna uma empresa. Pra mim é isso, então eu jogo 'Paulo Nazareth Arte Contemporânea Ltda', eu assino o trabalho, vem como 'Paulo Nazareth Arte Contemporânea Ltda' ou então a sigla 'PNAC Ltda', jogando com isso. Então hoje, agora ficou parado um pouco, mas o processo da minha firma já tá aberta mas ela ainda é Paulo Sérgio da Silva e aí eu vou incluindo minha mãe, que aí como minha firma é individual, ela ainda tem que levar meu nome. E aí com a associação com a minha mãe, ela faz com que a empresa não seja única, uma empresa com um nome só... Vira sócia e ela se torna Paulo Nazareth Arte Contemporânea Ltda, ela ganha esse Ltda e é uma empresa maior que a empresa de um homem só. E essa relação com a mãe também... já tem muito tempo que eu uso essa firma, essa assinatura de Paulo Nazareth Arte Contemporânea Limitada, Ltda e vou se jogando, tem um cartãozinho, tem os panfletos. Os panfletos seriam um braço da Paulo Nazareth Arte Contemporânea Limitada, que é o braço da imprensa, conhecida como um pouco da imprensa, mas esse lugar da gravura, um pouco de cordel, pra mim tem isso e as xilos...[xilogravura]

O "Notícias de América", quando você chegou lá, viu a exposição, você esperava que aquilo virasse essa coisa do tamanho que ela virou? Você planejou isso? E você vê um trabalho da Galeria pra pegar essa sua imagem de homem exótico e utilizar isso como uma matéria para bombar ali o seu trabalho?

Paulo: Olha, tinha um plano... tem um trabalho que precede esse, tem até lá um blog, que eu introduzi a banana no mercado de artes. E que aí eu costumo falar disso, que são promessas. O panfleto pra mim às vezes ele é

promessa e às vezes ele é ex-voto. Às vezes ele é um projeto e às vezes é um relato. Então o panfleto pode vir antes ou depois. Então tem essa promessa e que é um pouco... mas a promessa cê não sabe como que vai ser, então é uma promessa mas cê não sabe até que aconteça, cê não sabe se vai receber a graça, até que aconteça. Então tem isso e lá atrás no CCSP, eu até trabalho com duas pessoas bolivianas, dois imigrantes... aliás é um casal de imigrantes bolivianos que viviam ali na região do Brás, então trabalho com eles até numa negociação e da venda das bananas. Então esse trabalho é um pouco que era um plano mas eu não sabia disso. Depois eu começo essa jornada pela América e aí nesse meio desse processo eles me chamam pra uma Feira. Pra te falar a verdade, eu até então não tinha idéia do que era Feira e esse processo das Feiras. Eu tinha participado de uma Feira antes que era com um cara que tinha levado uns desenhos que eu mandei pra Feira de Buenos Aires que não tinha vendido nada. Eu tinha feito uma exposição numa Galeria aqui também e o cara falava que eu não gostava de vender, não fazia nada pra vender. E aí eu fiz uns desenhos que é o for sale (para venda). E partir daí, eu criei um conceito que chama for sale. Que a resina [Produtos do Genocídio] é o for sale. E ela é for sale porque ela tem justamente essa camada que preserva, então o cara não vai perder, ela tem uma coisa que preserva porque ali dentro cê tem o perecível mas aí cê tem uma cápsula, esse encapsulamento desse perecível que preserva ele. E aí ele ganha uma carga for sale, uma carga de jóia, uma certa preciosidade. Aí então o for sale também é um jogo com isso. Então faço esses desenhos, os primeiros for sales e aí no caminho me chamam pra essa Feira. Aí um dos pensamentos é 'se é feira, vamo mandar banana' [risos]. Mas esse trabalho tem muito a ver com isso também, com esse lugar geográfico nosso, da República das Bananas e muito a ver... nessa viagem eu vou cada vez mais entendendo a relação de cadeia, de efeito dominó e quanto a Guatemala é importante nessa história recente da América Latina, nas ditaduras da América Latina, então o projeto acaba saindo dali também, essa relação e depois é muito louco porque o mundo é muito louco. Então eu parto dali de onde, da Guatemala pra construir essa... na verdade, em princípio, o meu trabalho seria um barco saindo de Guayaquil, da região do

Equador, um barco bananeiro saindo da Costa Pacífica subindo, contornando o Norte da Colômbia, entrando pro Panamá e cruzando o Canal do Panamá pra subir o Golfo do México até Miami. Então em princípio, o projeto era esse mas aí não dá certo e eu vou chegar na Guatemala, isso ao longo desse tempo. Aí eu vou conhecer mais a fundo a história da Guatemala e a relação da Guatemala com a "United Company Fruit", que mais tarde se torna a Chiquita Banana [Chiquita Brands International é a maior vendedora de bananas no mundo. No Brasil, associada a canção de João de Barro, 'Chiquita Bacana']. E aí eu falo 'é daqui, a coisa tem que partir daqui' porque da Guatemala se parte a ditadura ao Sul, o efeito dominó. É claro que toda essa relação Guatemala-México-Cuba: a Guatemala faz a reforma agrária, desapropria a United Company Fruit, que pressiona o governo estadunidense pra intervir na Guatemala e aí ele, de certa maneira, tem umas intervenções menos assíduas, mais escondidas, na Guatemala nos primeiros cinco anos, na segunda metade da década de 50, de 1953/54 até 1959. Conta até que o Che Guevara tava aí, tinha ido pra Guatemala porque tinha sabido do que tava acontecendo na Guatemala. Ele vai pra lá, tava tendo uma reforma estrutural na Guatemala, chamaram tipógrafos do México pra imprimir livros a baixo custo e fazer uma revolução na questão da alfabetização na Guatemala mas aí logo tem uma intervenção, o Che vai pro México, encontra com Fidel e eles vão pra Cuba quando acontece a Revolução Cubana em 1959 e no ano seguinte se assume oficialmente e de forma mais opressiva, a ditadura na Guatemala. Isso segue ao Sul e todos os países ao Sul até chegar ao Brasil. Então essa kombi de bananas [Mercado de Artes/Mercado de Bananas, instalação, 2012], em princípio é uma coisa bonita assim e parece uma coisa inocente mas ela fala dessa relação, a Guatemala cê começa a ter uma relação com... chega muito as armas vindas de Israel, então tem muitas armas de Israel, as empresas de segurança privada tem muita relação com Israel, aí tem o mercado lá também muito do Krav Maga. Então um carro super popular na América Latina e que é de uma fábrica alemã faz sentido, aí pra mim tem essa questão daqui, o JK no Brasil, o asfalto, pra mim fala de tudo isso... Industrialização, aí essa oposição entre o andar e o carro... porque andar... aí tem até o Palmital, tinha que andar,

o alto preço da passagem de ônibus. Então essa kombi cheia de bananas, é Brasil mas é América, tudo, né? A República das Bananas mesmo. Então esse trabalho realmente ele é uma coisa que vai porque é um trabalho muito vivo...

RP: Mas teve uma sacada aí da Galeria.

PN: Sim, porque eu tinha outros projetos mas falei 'esse aqui, Bananas', então sim. A Galeria também, tava assim, tava começando então era um... o que aconteceu é que essa Feira tava abrindo uma coisa que era pra jovens artistas, jovens galerias, então uma galeria que tivesse começando, com artista que tivesse começando. Então era assim tanto um negócio novo quanto o artista que era desconhecido, então foi uma aposta deles. Mas isso o trabalho ganha muito, é tudo isso que a gente fala dessa questão colonial porque é tudo isso. Então primeiro tem uma coisa que aparece no jornal local, no Herald, que é um jornal da comunidade lá em Miami, era um jornal em espanhol voltado pra comunidade hispano-hablante lá de Miami, era até uma jornalista cubana bem das antigas que escreve e tal. Depois daí vira notícia no New York Times. Aí do New York Times a coisa começa a aparecer em tudo quanto é jornal, aparece todos os jornais dos Estados Unidos, aparece no Texas, tudo quanto é... Então foi um negócio assim desse jeito: primeiro vem uma cubana que põe num jornalzinho ali, aí chega, alguém viu, foi lá; aí uma fotógrafa estadunidense que trabalhava no New York Times vai lá, que ela era chilena, viu a coisa e aí isso foi pipocando assim...

RP: Então também tem um certo golpe de sorte aí também, né?

PN: Tem, tem. Então é um pouco do Exu, eu falo muito do... Porque uma coisa que eu falo do San Juditas, o São Judas Tadeu e ele tem muito disso porque... eu em 1997, que eu falei lá da limpeza de ônibus, eu tentei tudo, tentei ser Polícia, fiz prova pra todas as Polícias, Civil até Aeronáutica, toda categoria mesmo, Exército, Escola de Oficial, fiz tudo assim, Civil e não passei em nada.

Mas eu fiz prova pra Belas Artes, não passei. O Teatro Universitário da UFMG não passei...

RP: Você começou tentando Cinema, né?

PN: Sim. Nesse ano também, eu fiz prova pra Escola de Cinema de Cuba. Aqui aplicava o pessoal que era ali do CRAV, era até um cara que chamava Guido que tava lá, tinha uma turma assim. Eu fiz prova lá pra Escola de Cinema de Cuba, também não passei, não passei em nada. Foi nessa época também que eu encontrei o Mestre Orlando, "Arena [da Cultura, hoje chamada Escola Livre de Artes da prefeitura de Belo Horizonte]" até tava começando nessa época, mais ou menos. O "Arena" era uma coisa muito orgânica assim, ainda não era nada oficial, tinha muita gente que trabalhava até como voluntária. Depois o Arena vai crescendo até se tornar a escola que é hoje. Mas foi muito o Mestre Orlando também que teve uma sacada, ele ficava 'pô, isso que cê fazia, né?', aí ele aponta as coisas que eu fazia lá atrás quando menino, que minha mãe andava, minha mãe varria rua da cidade também. E a minha mãe varrendo a rua, ela achava os brinquedos, várias coisas quebradas. Então tudo aquilo que ela achava, ela levava pra nós e então eu reformava aquilo. Às vezes a gente chamava de Hominho, aqueles bonequinhos de plástico sem perna, aí eu cavava, esculpia com graveto as partes faltantes, se era cabeça, braço, perna, então esculpia aquilo. Os anos 1980 era tão difícil que nem chiclete a gente comprava, eu arrancava chiclete do chão pra... [risos] que era pesado. Aí eu fazia massa, eu modelava também no chiclete, o chiclete ao invés de arrancar do chão. Depois teve até um caso, eu arrancava esse chiclete do chão nos anos 1980. Nos anos 1990, em 1997 também... parece até mil anos, 1997 foi um ano gigante... [risos] eu trabalhava lá na Limpidus e aí tinha uma encarregada que tinha acabado de chegar dos Estados Unidos, ela nunca tinha limpado nada aqui não mas foi pros Estados Unidos. Aí os caras falaram 'contrataram ela' porque ela teria chegado dos Estados Unidos, sabia limpar porque ela tinha limpado lá nos Estados Unidos. Então a Limpidus falou 'vamos contratar ela'. Aí contrataram, essa pessoa tinha vindo dos Estados Unidos, 'ela é a melhor porque veio dos Estados Unidos, limpou lá nos Estados Unidos'. Aí beleza, contrataram ela como chefe. Aí eu tava limpando na Andrade Gutierrez [empresa da construção civil] e tinha uma

sala lá que tinha uns chicletes dos anos 1970 grudado no chão [risos]. E aí a Limpidus tinha orgulho de falar que limpava tudo, arrancava coisas de cinquenta anos, mancha de cinquenta anos eles tiravam. Mas assim, tinha uns produtos e tal. E aí ela fala pra eu... cara, isso acho que já era mais tarde. Eu sei que eu tava estudando pra fazer prova também, né? Aí o que acontece, aí o cara que tá estudando já é inteligente, tá pensando ir pra Universidade, faxineiro pensando em Universidade, já fala 'não, o cara é de respeito'. Ela me chama: 'então cê limpa essa sala aí'. Beleza, ela foi embora e não me deu nada. Ela é encarregada e tinha que me fornecer as condições de limpar. Como não me deu as condições, eu fui lá e limpei como podia. Depois ela chegou 'para, cê deixou aquela lambança lá suja e tal, esse chiclete tá lá até hoje'. Falei 'sim, mas cê não me deu, cê é a chefe, cê tinha que me dar condições de limpar'. Ela falou 'mas cê tinha que ter arrancado com a unha!!!'. Aí eu virei apelido de "Unha de Gavião" [risos], que é até um trabalho que eu tô fazendo com todos os meus apelidos, todos os nomes, tem a ver com os nomes, com os apelidos. Então eu ganhei esse apelido de Unha de Gavião, que eu tinha que arrancar aquele chiclete lá com a unha. Aí eles me chamaram lá no escritório, eu já tava mais ou menos vacinado, chamaram, fizeram uma reunião, me sentaram: 'recebi uma reclamação aqui da fulana que veio dos Estados Unidos, vi que cê não fez lá'. Eu falei 'ó, ela veio dos Estados Unidos, cês respeitam ela mas cês tão pagando ela como encarregada, então ela tinha que me dar condições pra realizar. Se eu tiver que fazer o trabalho dela, eu acho que era melhor cês não ter contratado ela, teria só eu, não precisaria ter essa despesa'. Aí eles falaram 'tá, tá', não me mandaram embora não, só dispensaram e falaram 'ah tá bom, Paulo, cê tá certo, beleza'. Depois eu não sei o que aconteceu não mas depois a gente não teve mais muita relação não. Mas lembrei disso porque eu já arrancava chiclete lá nos anos 1980 e já tinha monte de inspiração pra fazer as esculturas.

RP: Inclusive assim, uma coisa que eu tenho pensando direto, como que o tempo é louco: o Notícias de América já tem dez anos [2021]. Então, eu estou interessado em, como você construiu sua trajetória.

RP: Ah, eu ia te falar o seguinte, é isso que eu queria falar: em 1997 eu não entro. Em 98, a minha mãe trabalhava na fábrica de salgado, trabalhava cozinhando frango, ela fazia panelona gigante de frango, cozinhava recheio de frango, que eles vendiam pras universidades. A FUMEC, várias compravam muitos salgados, então minha mãe trabalhava lá. Nessa época ela já tinha saído lá da família que a gente tava ligado, tamo ligado ainda desde o final do século XIX. Aí eu liguei pra ela e falei 'Ó mãe, eu vou fazer a prova aí, fazer um negócio aí do vestibular, então reza pra mim'. Aí ela rezou, fez as promessas pro São Judas Tadeu. E aí nesse ano, eu passei no vestibular no ano seguinte: 1998. E aí nesse meio tempo eu tava tentando, mandando os projetos, tinha as fotos, mandando tudo, tentando Polícia, aí eu falei que mandava meus negócios pra Salão, mandava, entrava e nada, tava só pra queimar filme, né? Aí quando saiu Bolsa Pampulha [bolsa-residência realizada pelo Museu de Arte da Pampulha] eu falei com ela 'Ó mãe, eu vou tentar mandar um negócio aí prum Museu aí e tal'. Aí ela falou 'é bom?', eu falei 'acho que sim e tal'. Ela foi e rezou lá, fez as promessas lá pro São Judas Tadeu pro meus projetos darem certo. Tanto é que tem um caderninho que é 'Projetos Irrealizáveis', eu faço agradecimento a minha mãe que faz a promessa pra São Judas Tadeu. Então é um pouco isso, quando cê pergunta se é a sorte mas tem o São Judas Tadeu, os San Juditas, porque na viagem eu ganho um São Judas Tadeu também, o cara me dá um São Judas Tadeu...

RP: Aonde?

PN: No México, já no México, lá eles chamam ele de San Juditas, São Judinhas. Aí o cara me dá e eu fico andando com aquilo o tempo todo até ele vai se quebrando todo, até que eu jogo ele no final assim que ele tá todo quebrado, quando eu chego em Nova York, eu jogo ele no rio Hudson que é o que eles falam quando o santo tá quebrado. Os cubanos já estavam vendo ele como São Lázaro porque ele tava todo amarrado, os cubanos já viam ele como São Lázaro [risos]. Aí quando cê pergunta isso, a minha mãe tem muito essa participação e é a questão da energia então ela faz as rezas. E o São Judas Tadeu é o santo da impossibilidade, aqueles casos impossíveis e de certa

maneira se você pensar, eu tenho essa impossibilidade. Tipo assim, saí daqui desse morro e chegar lá no... é uma coisa que é difícil. Tipo, trabalhando com porco, quando eu trabalhava com as famílias eu só saí de lá que eu me dei isso de presente, porque foi 1992 que eu saí de lá e saí no Natal porque não conseguia e o pessoal eles sempre trabalharam com a gente colocando pra baixo, então falava assim 'cê é um banana'. Em Miami eu virei o Banana Man, o pessoal ficou me conhecendo lá, eu fiquei lá um tempo depois, o Banana Man. 'Ahhh, please please, Banana Man', eu saí até na televisão, como Banana Man, virei o Banana Man [risos]. E aí eles me chamavam de Banana: 'Banana, Pastel'. Aí eu fui vender isso tudo 'banana, pastel' [risos].

Tanto é que um dos projetos eu preciso vender pastel: 'pastel ou banana, o que vocês vão querer?'. 'Que isso, é feira?', 'é feira. Então é pastel e banana, o que vocês vão querer?' [risos].

Mas é isso, a dona chamava 'pá, pá' e falava assim 'cê é um banana, não sei o quê. Quem não pensa, padece, não sei o quê. Cê não pensa'. E aí eu pensava ela falando que eu só podia estudar se eu tivesse lá e era meio psicológico, eu pensava nisso. E aí eu pensei 'eu vou sair de lá quando eu terminar o ano letivo'. Aí eu morava aqui e estudava lá na Serra, que é o Pedro Aleixo ali perto do Cafezal...

RP: Você já morava aqui [Palmital] e estudava lá ainda [Serra]?

PN: Já morava aqui e estudava lá. Depois eu fiz meu caminho que era Palmital-Cafezal- Floresta. Porque eu estudava lá, trabalhava na Floresta e esses últimos anos foram da pesada. Eu saía daqui as cinco da manhã e chegava meia-noite, uma hora da manhã assim, que eu ia de lá, eu estudava de manhã, que minha mãe achava que se a gente estudava a noite não... e aí achou que foi bacana isso. Ela achava que trabalhar de dia e estudar de noite não dava certo porque cê ficava cansado. Então ela achava melhor estudar de manhã e trabalhar à noite. Então eu trabalhava na padaria e pegava de 14h às 22h mas acabava ficando lá até 23h. Aí era muito difícil porque eu descia da R. Salinas com R. Jacuí, eu descia pra Av. Cristiano Machado e aí o ônibus quando vinha cheio do Centro pra cá, não parava. O mais cedo era meia-noite,

chegava meia-noite e meia, uma hora. E aí no outro dia de manhã cedo já pegando ônibus e indo pra... Mas isso, né? Mas ela fazia essas promessas assim e aí o São Judas deu a força assim, eu acho que então tem muito disso. Por isso ela faz parte também, essa coisa dela entrar na firma e a mãe dela, Nazareth, é mãe de minha mãe.

RP: Eu tenho a impressão que você manipula o mercado pra consumir primeiramente uma crítica à própria elite e a segregação social que ela produz. Em seguida, colocando no circuito, obras com os materiais que não são nobres, é tipo 'isso não é uma pintura', 'olha, não é uma escultura de bronze', eles não são a primeira coisa que um colecionador [mais tradicional] está procurando, que geralmente querem os [trabalhos com] materiais mais caros e tal. Teve uma hora que você viu que essa utilização desses materiais, desse seu modo de fazer, era também uma espécie assim de fetichização, e você utiliza da ironia disso, igual você usa na questão do homem exótico?

PN: Sim, sim. É, eu falo por exemplo, a resina [Produtos do Genocídio] eu sempre gosto de pensar que tem dois lados e a resina é um pouco isso, que eu falei do conceito do for sale. Ela é tanto isso for sale quanto pra mim é isso a mandinga, a macumba, então é um pouco isso também. E eu gosto de pensar nessa coisa da resina embora esteja trabalhando com resina sintética mas eu gosto de pensar nela como o âmbar carrega isso dessa magia, tem essa coisa dos colares de âmbar, os amuletos de âmbar... Aí cê vai lá atrás também, lá na pré-história pra cá. Tem umas histórias de escravizados que escapavam e levavam um amuleto de âmbar. Então pra mim tem um pouco disso, dessa magia, dessa mandinga, essa macumba assim. Então é um pouco isso, esse jogo e na verdade eu gosto, por exemplo, eu trabalhava e às vezes trabalho com esses objetos também colocando ali e pra mim são dois caminhos que falam da mesma coisa. Quando eu coloco a farinha Zumbi ali sobre um saco, às vezes eu coloco a farinha sobre um saco de algodão, é um trabalho mas não tem essa entrada no mercado porque é muito cru, tá muito próxima daquele do mercado mesmo, daquele que tá lá na prateleira. Apesar de ver e da pessoa reconhecer esse olhar, não tem esse, como se diz, impulso

de tê-lo. Quase que esse é o mesmo que tá lá, então pra mim isso é muito bom, eu acho que é muito forte justamente por fazer isso porque se é o mesmo que tá lá, tá muito próximo do real, da vida, o que a resina um pouco tira isso... Desloca e ela tem um afastamento. Então aquela farinha, aquele café ali, ele fica inacessível, de certa maneira. Tem duas coisas: ele é inacessível, mas ao mesmo tempo é preservado. E é um pouco que fala de um tempo futuro também, ao mesmo tempo que fala de um passado, ele fala de um futuro porque ele tá ali preservado e preservado mesmo que ele tá num vácuo, ele não tem ali dentro da resina, ele não tem nenhum contato com ar, com oxigênio, com nada, nenhuma bactéria, nada. Ele vai estar preservado pro futuro, seja o quanto esse futuro seja à frente. Mas pra fazer isso, eu tive também meio que uma luta comigo mesmo, até conversei com um cara lá da Galeria, o Renato Silva. Na época falei com ele, falei 'eu tô pensando em colocar isso na resina e tal'. Ele fala 'ah não, coloca isso aí'. O Renato é um cara também que vem da periferia assim, foi montador e hoje chegou também no posto de diretor lá da Galeria, então a gente tem uma conversa também boa desses caminhos, é um cara que também nessa Galeria ele teve uma entrada que não teria em outras Galerias assim, "tradicionais". Então é uma Galeria que tava, por exemplo, mais ou menos, a gente veio conversando numa época com essa Galeria e eu também bem relutante pensando 'ah não sei o quê, tal', bem com o pé atrás. Aí depois fiz essa coisa, participei dessa feira, depois eu faço uma exposição lá e o Renato entra mais ou menos nessa época dessa minha exposição, ele não participa da montagem dela, ele tinha trabalhado pra outras Galerias, tinha até viajado mas como montador e tal. Ele fala que ele não chegaria, pelo lugar de origem dele e tal mas ali eu acho que ele tem essa oportunidade justamente pelo que tá acontecendo: a Galeria tá começando, então tem uma certa abertura, então ele entra como montador, depois passa pra produção e aí da produção ele vai se destacando até a assumir esse posto na direção. A gente sempre conversa e aí eu cheguei 'Ó Renato, tô pensando se eu coloco...' e aí acho que ele não tinha compreendido ainda o for sale. Nisso também tenho uma conversa com o Matteo, ele chama Matthew em inglês, é o Matthew Wood, é um estadunidense que... Ele é um cara legal, a

gente tem umas boas conversas, eu acho que ele tem uma compreensão, percebe umas coisas aqui no Brasil justamente por esse olhar estrangeiro e tal, a gente tem umas boas conversas. Na época, a gente conversando, eu tinha deixado umas coisas com ele, antes dessa Feira ninguém aqui comprava nada meu. Ele até fala que o pessoal fala assim 'ah, vou comprar esses pé sujo aí, favelado, rachado' [risos]. E aí depois que aparece lá no New York Times essa mesma gente volta 'moço, cadê aquele trabalho daquele menino? Nossa, eu gosto tanto!' [risos]. Mas aí conversando ele fala assim, o Matteo fala assim 'não, eu não quero que cê faça o for sale'. For sale tem um porquê, é justamente isso, esse jogo com esse mercado. For sale não é só para venda mas aí se concentra da venda, que o que eu introduzo aí no terreno, mas eu tô muito na dúvida se eu faço o for sale ou não, apesar que eu acho que o objeto ganha uma beleza mas é um outro caminho que ele faz. Um é a coisa crua assim, ele tem uma relação de tocar e tá muito no mundo. O outro ele é retirado do mundo, ele ganha um outro contexto no mundo. E aí eu decido fazer, então claro que em alguns momentos eu falo 'põe ou não põe' mas lá embaixo, por exemplo, cê vai ver que tem um trabalho lá, talvez a gente pode passar lá antes de você ir embora, que é dois pacotes de arroz das antigas que ele foi apodrecendo que, pra mim, não é um apodrecer mas foi fermentando até... ele tem um cheiro fortíssimo, tem gente que acha que é até carne. Mas que era pra ir pra resina e eu não coloco, então ele fica fora e ele apodrece. E desse trabalho tem os santos de minha mãe que antes da resina que foi pra uma coleção e que muitos se deteriorou. O pessoal 'e aí? O que fazemos?'. Eu falo 'deixa na embalagem'. Mas ele entra nesse estado. Eu gosto do arroz, pra mim o arroz não se perde, ele fermenta. Quando cê faz o, fala muito da feitora do missô [composto de soja], quer dizer a fórmula tradicional, existem muitas fórmulas mas que leva o arroz também pra ajudar a soja na fermentação. Tem gente que deixa dois anos fermentando então é um outro estado do arroz mas ele ganha um cheiro assim que arde o nariz.

RP: Você lembra aquela primeira exposição que vocês fizeram quando ainda era... como que chamava ainda? Era Rhiz Mendes...

PN: Ah, tinha um vídeo meu que era laranja, chamava... talvez cê deve ter lembrado, era um projeto pra levar poeira de um lado pro outro, então aparece só minhas pernas assim com short e calção laranja, cantando uma música em hebraico. Era uma menina que tinha vindo pra cá e aí eu aprendo com ela essa música de criança, que fala sobre o charco depois da chuva. Mas eu vou andando sobre a poeira ali da região, só poeira assim e cantando uma música em hebraico que fala de um dia depois da chuva, mas não tem introdução nem nada, é só a música, a andança e o projeto.

RP: Ali começou sua relação com a Galeria?

PN: Isso, ali começa assim mais ou menos, eles até compraram uns desenhos na minha mão, comprou umas gravuras impressas na impressora caseira, imprimi umas fotos de uma artista... é aquele processo da apropriação. Então eu pego umas fotos do... que artista que era essa? Agora eu esqueci o nome dela, tem uns trabalhos com uns caras fumando crack, não sei o quê, vários assim [a estadunidense Nan Goldin]. E aí eu pego umas gravuras dessas tal, heroína e aí eu imprimo na impressora caseira, coloco uma moldura com os panfletos e aí eu dou trabalho. Quase que é a foto da foto mas é uma impressão da foto do outro, numa impressora caseira e essa um negócio meio indústria chinesa. Aí eu vendo, os caras compraram essas gravuras. Depois eles até vieram aqui, aí você é meio desconfiado, vieram na minha banca. Mas aí depois, assim a gente sempre indo, eles me chamavam, ia lá dar uma olhada mas nunca falava sim. Tinha até um amigo que falava 'por que cê não fala assim? Por que cê não fala logo?'. Não, espera, tem que fazer um [risos]... Eu lembro que perguntava pra um amigo e outro 'que ce acha disso aí?', 'ah, vai lá, se der errado cê volta' [risos].

E eu já tinha entrado numa treta daqui. É, esse cara aqui, foi até o João Maciel [artista belorizontino] tinha me chamado pra essa Galeria [outra galeria que ele expôs anteriormente] aqui e aí eu deixei os negócios lá, o cara sumiu uns vídeos meu. Aí o cara some, toda vez que eu chego lá, 'meu vídeo sumiu'. E aí quando eu saio, os caras 'oh, vi seu vídeo lá. Fui lá ver uma exposição lá, seu vídeo tava lá'. Outro dia o cara falou assim 'oh, vi seu vídeo lá, eu cheguei

e ele tava com nome de outro artista'. Eu falei 'oh, cês trocaram esse nome aqui, trocaram o nome. Esse aqui é do Paulo, não do fulano'. 'Uai, cês trocaram aqui', aí eles foram lá e trocaram o vídeo. O nome tava certo, era o vídeo que tava errado [risos].

RP: Já é outro trabalho, né? [risos]

PN: É [risos].