

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES

Lucas Emanuel Furtado Soares

ESPAÇO COMO MATÉRIA DE TRABALHO:
**Questões críticas na arte contemporânea em obras de Cinthia Marcelle, Tânia Bruguera
e Paulo Nazareth.**

Belo Horizonte
2022

Lucas Emanuel Furtado Soares

**ESPAÇO COMO MATÉRIA DE TRABALHO:
Questões críticas na arte contemporânea em obras de Cinthia Marcelle, Tânia Bruguera
e Paulo Nazareth.**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado Profissional da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: artes visuais, crítica de arte

Orientador(a): Rízzia Soares Rocha

Belo Horizonte
2022

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

709.05
S676e
2022

Soares, Lucas Emanuel Furtado, 1994-
Espaço como matéria de trabalho [manuscrito] : questões críticas na arte contemporânea em obras de Cinthia Marcelle, Tânia Bruguera e Paulo Nazareth / Lucas Emanuel Furtado Soares. – 2022.
106 p. : il.

Orientadora: Rízzia Soares Rocha.

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

1. Marcelle, Cinthia, 1974- 2. Bruguera, Tânia. 3. Nazareth, Paulo, 1977- 4. Arte moderna – Séc. XXI – Teses. 5. Espaço (Arte) – Teses. 6. Artistas brasileiros – Séc. XXI – Teses. 7. Artistas cubanos – Séc. XXI – Teses. I. Rocha, Rízzia Soares. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.



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

FOLHA DE APROVAÇÃO

Folha de Aprovação - Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de
Dissertação do aluno **LUCAS EMANUEL FURTADO SOARES** - Número de Registro -
2020702406.

Título: **“ESPAÇO COMO MATÉRIA DE TRABALHO: Questões críticas na arte contemporânea em obras de Cinthia Marcelle, Tânia Bruguera e Paulo Nazareth.”**

Profa. Dra. Rizzia Soares Rocha – Orientadora – EBA/UFMG

Profa. Dra. Luciana de Oliveira – Titular – FAFICH/UFMG

Profa. Dra. Laura Rabelo Erber – Titular – EBA/UFMG

Belo Horizonte, 30 de novembro de 2022.



Documento assinado eletronicamente por **Rízzia Soares Rocha, Usuário Externo**, em 23/01/2023, às 09:28, 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 **Laura Rabelo Erber, Usuária Externa**, em 06/02/2023, às 05:40, 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 **Luciana de Oliveira, Professora do Magistério Superior**, em 07/02/2023, às 16:30, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no



Documento assinado eletronicamente por **Mariana de Lima e Muniz, Coordenador(a)**, em 08/02/2023, às 13:49, 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 **1956160** e o código CRC **D8BF2C1C**.

RESUMO

A dissertação se debruça sobre *475 Volver* e *Leitmotiv*, obras de Cinthia Marcelle; *Tatlin's Whisper #5*, de Tânia Bruguera; e *Dente de Elefante*, de Paulo Nazareth, para considerar como o espaço é trabalhado nessas obras, ressaltando seus usos e implicações estético-políticas em cada caso, e considerando possíveis aproximações entre as obras. Motivado, inicialmente, pela ideia de “mapeamento cognitivo” de Frederic Jameson, o trabalho busca discutir questões acerca da relação entre sujeito e uma totalidade ordenada. Com base em diferentes marcos teóricos, como as obras de Milton Santos, Denise Ferreira da Silva, Fred Moten, Roberto DaMatta e Muniz Sodré, examina aspectos diversos que podem ser discutidos a partir da dimensão espacial e como ela está implicada em cada trabalho. São levantadas, assim, questões críticas no contexto da arte contemporânea que passam por noções como as de espaço geográfico, espaço institucional, espaço global e indeterminação, bem como pelas categorias de performatividade e representação, e os diferentes distanciamentos presentes entre obra, espectador e crítica. Como tais obras figuram cenas econômicas, éticas e estéticas que se cruzam na política contemporânea também são questões que direcionam essa pesquisa que visa, ainda, encontrar continuidades entre essas cenas.

Palavras-chave: espaço; arte contemporânea; crítica; política.

ABSTRACT

The dissertation focuses on *475 Volver* and *Leitmotiv*, works by Cinthia Marcelle; *Tatlin's Whisper #5*, by Tânia Bruguera; and *Dente de Elefante*, by Paulo Nazareth, to consider how space is elaborated in these artworks, highlighting its uses and aesthetic-political implications in each case, and considering possible approximations between these artworks. Initially motivated by Frederic Jameson's idea of “cognitive mapping”, the text discusses questions around the relationship between subject and an ordered totality. Based on different theoretical frameworks, such as the works of Milton Santos, Denise Ferreira da Silva, Fred Moten, Roberto DaMatta and Muniz Sodré, it examines different aspects that can be argued in attention to the spatial dimension and how it is involved in each artwork. In this way, critical questions to the context of contemporary art are raised, from notions such as geographic space, institutional space, global space and indeterminacy, as well as the categories of performativity and representation, and the different distances present between work, spectator and criticism. . How the observed artworks feature economic, ethical and aesthetic scenes that intersect in contemporary politics are also questions that guide this research, which also aims to find continuities between these scenes.

Keywords: space; contemporary art; criticism; politics.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1 – Quadro do vídeo <i>475 Volver</i> , de Cinthia Marcelle, 2009	17
Imagem 2 – Quadro do vídeo <i>Leitmotiv</i> , de Cinthia Marcelle, 2011	19
Imagem 3 – Quadro do vídeo <i>Leitmotiv</i> , de Cinthia Marcelle, 2011	19
Imagem 4 – Vista da exposição <i>Trilogia</i> , com obras de Cinthia Marcelle, na Galeria Luisa Strina, 2016	28
Imagem 5 – Imagem que ilustra a cena de mineração em Minas Gerais	30
Imagem 6 – Quadro do vídeo <i>Leitmotiv</i> , de Cinthia Marcelle, 2011	35
Imagem 7 – Quadro do vídeo <i>Leitmotiv</i> , de Cinthia Marcelle, 2011	36
Imagem 8 – Projeto para Monumento à Terceira Internacional, Vladimir Tatlin, 1920	48
Imagem 9 – Quadro de <i>Tatlin's Whisper #5</i> , de Tânia Bruguera, 2008	49
Imagem 10 – Quadro de <i>Tatlin's Whisper #5</i> , de Tânia Bruguera, 2008	62
Imagem 11 – Quadro de <i>Tatlin's Whisper #5</i> , de Tânia Bruguera, 2008	63
Imagem 12 – Desenho da série <i>Aqui: Acaba Mundo</i> , de Lucas Emanuel, 2021	67
Imagem 13 – Quadro do vídeo <i>Dente de Elefante</i> , de Paulo Nazareth, 2007	68
Imagem 14 – Quadro do vídeo <i>Dente de Elefante</i> , de Paulo Nazareth, 2007	68
Imagem 15 – Desenho da série <i>Aqui: Acaba Mundo</i> , de Lucas Emanuel, 2021	73
Imagem 16 – Quadro do vídeo <i>Dente de Elefante</i> , de Paulo Nazareth, 2007	74
Imagem 17 – Quadro do vídeo <i>Dente de Elefante</i> , de Paulo Nazareth, 2007	74
Imagem 18 – Imagens no <i>Decreto Conceitual Janeiro de 2007: Aqui é Arte</i> , de Paulo Nazareth, 2007	76
Imagem 19 – Quadro do vídeo <i>Dente de Elefante</i> , de Paulo Nazareth, 2007	79
Imagem 20 – Quadro do filme <i>Serpent Rain</i> , de Arjuna Neuman e Denise Ferreira da Silva, 2016	81
Imagem 21 – Quadro do vídeo <i>Dente de Elefante</i> , de Paulo Nazareth, 2007	84
Imagem 22 – Quadro do vídeo <i>Dente de Elefante</i> , de Paulo Nazareth, 2007	87

Sumário

1. INTRODUÇÃO.....	7
2. CAPÍTULO I: <i>475 Volver e Leitmotiv</i> , de Cinthia Marcelle.....	17
2.1. Introdução.....	17
2.2. Matéria de trabalho	20
2.3. <i>475 Volver</i>	29
2.4. <i>Leitmotiv</i>	35
3. CAPÍTULO II: <i>Tatlin's Whisper #5</i> , de Tânia Bruguera	39
3.1. Introdução.....	39
3.2. Mobilizações	40
3.3. Sentido estético e <i>performance</i>	47
3.4. Liminaridade e autonomia.....	58
4. CAPÍTULO III: <i>Dente de Elefante</i> , Paulo Nazareth	65
4.1. Introdução.....	65
4.2. Matéria poética	67
4.3. Interioridade/exterioridade	73
4.4. Indeterminação	79
4.5. Silêncio.....	85
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	90
REFERÊNCIAS.....	102

1. INTRODUÇÃO

O presente trabalho é resultado de um percurso cujos desvios importam tanto quanto os caminhos efetivamente tomados para o resultado final. Ao longo do tempo de pesquisa e escrita, e sempre provocado pelas reflexões realizadas com colegas e professores do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFMG, me mantive aberto a questões que reorganizavam meus interesses, bem como instigado por alguns desdobramentos que ampliavam o horizonte de discussões no âmbito da pesquisa em artes. Assim, a dissertação aqui apresentada é fatura de constantes gestos, que não deixam de ser de co-autoria e edição, acrescentando e cobrindo camadas para que novas densidades e texturas se fizessem notar, não muito diferente de um trabalho de pintura.

Pois bem, a primeira versão do Projeto de Pesquisa apresentada ao processo seletivo deste Programa tinha como mote o pensamento acerca de uma linguagem artística específica, a pintura. Acredito que, em alguma medida, o interesse pela pesquisa teórica andava em paralelo e era fortemente motivado pela pesquisa prática desenvolvida no meu trabalho artístico, orientado, principalmente, por esse meio e suas questões. Situando-me em convergência com trabalhos realizados no campo da pesquisa em artes com os quais eu visava propor um debate, formulei como título de meu projeto de pesquisa de mestrado a frase “O que pode a pintura performar? Velar a imagem pintada”. Foram referências iniciais trabalhos como o do crítico e filósofo francês Yve-Alain Bois, que aborda a ideia de fim da pintura em textos como “Pintura: a tarefa do luto” (BOIS, 2006) e o do crítico estadunidense Hall Foster, que em alguns textos como no capítulo “*This Funeral is for the Wrong Corpse*”, em “*Design and Crime*” (FOSTER, 2002), discute questões pertinentes ao “fim da arte”; e também discussões empreendidas por Alan Fontes (2011) e Divino Sobral (2006), que, por outro lado, falavam em persistência da pintura na cena artística contemporânea. A partir desses cruzamentos, a proposta inicial visava tomar as enunciações de “fim” como provocação para pensar a persistência, reconhecendo na permanência dessa linguagem artística uma espécie de “performance”, cujos aspectos eu pretendia investigar.

Mais do que simplesmente responder ao que foi tomado como provocação com uma proposição estrita sobre qual seria o assunto e natureza dessa “performance” comum à cena de arte contemporânea, o projeto de pesquisa tinha como ponto central a proposta de pensar a pintura tendo em vista tanto sua instância de produção quanto a de circulação, considerando o espaço expositivo, por exemplo, como instância de mediação desse corpo (morto?) com

outros corpos. Cabe ressaltar a importância da dissertação apresentada por Carolina Junqueira dos Santos, no Programa de Pós-Graduação da UFMG, intitulada “O corpo, a morte, a imagem: a invenção de uma presença nas fotografias memoriais e *post-mortem*” (2015), em que identifiquei uma importante articulação de outros elementos, para além da imagem em si, incluindo necessariamente a dimensão espacial para a produção de sentido em torno da imagem elegida como objeto de estudo. É ainda relevante mencionar, no contexto de construção inicial desse processo, a importância da eloquente produção teórica da professora Maria Angélica Melendi e seu trabalho com a História que articula uma relação entre os chamados eixos diacrônico e sincrônico, sendo o primeiro correspondente à história dos gêneros e mídias, e o segundo à memória e ao testemunho (MELENDI, 2017, p. 16). Tais reflexões tiveram importância seminal para a estrutura inicial da pesquisa.

Assim, essa primeira organização do Projeto de Pesquisa endereçava, a partir de um universo de discussão específico, aquilo que seria o mote e o interesse principal da pesquisa teórica já em curso, isto é, a consideração da dimensão espacial como constitutiva e central para o estudo de obras de arte contemporâneas. Diversos desdobramentos aconteceram a partir disso, incluindo o reconhecimento dos limites do enfoque proposto que, em certo sentido, detinha-se na provocação acerca do fim da pintura, mas não deixava de se interessar por um contexto mais amplo de discussão. Em síntese, a constatação de persistências em oposição aos diversos enunciados de “fim” me parecia apontar para uma reorganização do campo epistemológico, instigando uma atenção maior às relações entre corpos e imagens em determinadas *cenar* no espaço. Como introduz Andrea Soto Calderón, em entrevista intitulada “O Trabalho das Imagens”, acerca do termo correntemente utilizado pelo filósofo francês entrevistado, Jacques Rancière, as *cenar* dizem respeito justamente à “disposição dos corpos, para as articulações entre o pensável, dizível e o visível” (2021, p. 13).

Também o impacto da pandemia de Coronavírus (COVID-19) participou dos rumos que o trabalho tomou, na medida em que o projeto inicialmente interessado em perceber o espaço, inclusive participativamente, teve que se reorganizar num outro contexto de disposição e possibilidades. Assim, se inicialmente a pesquisa tomava direção rumo às imagens-pintadas considerando importante seu contexto expositivo (interessada justamente em aspectos da presença física que sustentava a aparição dessas imagens), diante da impossibilidade de estar nesses espaços, as bases e articulações que se amarravam para organizar o projeto se reconfiguraram em torno de obras que pudessem ser acessadas virtualmente, principalmente

obras em vídeos e registros de *performance*. Não só um outro contexto de circulação se tornou relevante - sem desconsiderar que essas obras circulam em espaços expositivos físicos e ali ganham outras contexturas -, como se abriram outras possibilidades de relação entre as obras a serem estudadas.

Nesse novo percurso, sem dúvidas a obra do crítico estadunidense Frederic Jameson foi também fundamental para a definição tanto do enfoque teórico quanto das obras nas quais a pesquisa se deteria. Situando a pesquisa no campo teórico da crítica de arte, a ideia de “mapeamento cognitivo” trabalhada por Jameson foi relevante para organizar a seleção de obras, justificando a escolha em face do contexto contemporâneo de produção artística. Em *Posmodernismo, o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Jameson argumenta que:

[...] a concepção de espaço que desenvolvemos nestas páginas deve convencer-nos de que todo modelo de cultura política, para se adaptar a nossas circunstâncias atuais, tem que apresentar necessariamente as questões espaciais como sua preocupação estrutural fundamental. Por consequência definirá provisionalmente a estética desta nova (hipotética) forma cultural como estética dos mapas cognitivos (1991, p. 112, tradução nossa).

Para o autor, portanto, a dimensão espacial do que ele chama de “cultura pós-moderna”¹ seria relevante na medida em que a sincronicidade (relacionada às categorias espaciais) prevaleceria sobre a diacronicidade (categorias temporais) e deveria ser considerada no trabalho teórico interessado nas produções culturais que ocorrem nesse contexto (JAMESON, 1991). Pois bem, Jameson argumenta que o modelo crítico denominado “mapeamento cognitivo” responderia a essa premência da dimensão espacial na análise cultural, uma vez que permitiria estruturar uma navegação pelas condições estruturais das quais emergem a experiência individual, entre as quais, segundo o autor, existiria um hiato cada vez maior na medida em que o sistema capitalista se desenvolve e complexifica. Em texto intitulado “Mapeamento Cognitivo” (1988), o autor argumenta pela necessidade de mapeamento do espaço global contemporâneo, destacando a experiência do sujeito na rede complexa que esse espaço se tornou a partir das abstrações do capital, que se organiza e produz relações em uma escala que já não corresponde, necessariamente, à experiência do sujeito. Quer dizer, o programa teórico de Jameson “trata com toda claridade problemas fundamentais da representação” (1991, p. 114) e visa responder a uma dificuldade crescente de cognição das

¹ Vale esclarecer que, para Jameson, o “pós-modernismo” não seria um estilo ou uma escola de produção artística, mas uma pauta cultural dominante, um contexto que permite a coexistência de produções diferentes e até dominantes entre si, e que essencialmente seria marcado pela integração da produção cultural à produção de mercadorias em geral (JAMESON, 1991, p. 19).

condições estruturais em que estamos inseridos, justamente a partir da percepção de aspectos espaciais moldados pela atual “fase” do sistema capitalista. Para Jameson, produções estéticas consistem, em alguma medida, em lutas “com e para a representação” (1988, p. 348), sendo que o autor esclarece que compreende “representação” como sinônimo de “figuração”. Assim, em síntese, a ideia de “mapeamento cognitivo” consiste em um sistema de figuração que auxilia a cognição de aspectos estruturais que se manifestam e interferem nas relações corpóreas e, conseqüentemente, espaciais. De tal forma, a contribuição teórica de Jameson para o presente trabalho envolve o reconhecimento de que as proposições estéticas não deixam de revelar um esforço por figurar o contexto político, social e econômico (totalidade) no qual estão implicadas. Quer dizer, o recorte que a presente pesquisa compreende está filiado a esse diagnóstico e proposição, pretendendo elaborar um pensamento acerca de produções artísticas escolhidas sem deixar de considerar sua integração com o contexto do capitalismo global de produção e circulação de mercadorias e de como isso afeta, inclusive, a institucionalidade da produção artística.

Vale esclarecer, contudo, que não nos detemos exatamente em aspectos institucionais do “campo artístico”, mas partimos do diagnóstico comum de que existe uma “integração da produção cultural com a produção de mercadorias em geral” (JAMESON, 1991, p. 19) para discutir algumas figurações - e seus limites - em vista de como esse “irrepresentável” se manifesta “de maneiras distorcidas e simbólicas” (JAMESON, 1988, p. 350) nos trabalhos de arte que são objetos de estudo aqui. Enfim, em certo sentido nos inspiramos na ferramenta teórica compreendida sob a definição de “mapa cognitivo” para organizar nossa “análise espacial da cultura” (1988, p. 348), de maneira que possamos nos debruçar, ao longo dos três capítulos, em trabalhos artísticos nos quais identificamos relevantes combinações “de dados puramente vivenciais (a posição empírica do sujeito) com concepções abstratas e artificiais da totalidade geográfica” (1991, p. 116).

Acerca de sua proposição teórica, Jameson brinca que “teorias da conspiração são o mapeamento cognitivo do pobre na era pós-moderna” (1988, p. 356) ressaltando a tentativa desesperada de representar o sistema capitalista e sua lógica total. Destacamos esse trecho, e sua ironia, tanto em vista do contexto político imediato contemporâneo à produção desse texto, em que o bolsonarismo e outros fenômenos político-sociais semelhantes parecem de fato abraçar o método conspiratório; quanto porque expressa certa impotência do sujeito frente aos movimentos da economia global. Ainda, porque nos permite vislumbrar também

um contexto de espetacularização da política (e vice-versa), já que, como argumenta Jameson (1991), na lógica espacial do pós-modernismo, o espetáculo substitui o tempo histórico. Aqui, a discussão que inicialmente nos conduziu ecoa um diagnóstico mais amplo que se apresenta em questões complexas do tempo presente. Quer dizer, se ao falar do fim da pintura Alain-Bois discutia também o fim do sujeito, da arte e da história, não deixa de ser relevante perceber que a frase de Jameson ecoa cenas em que o sujeito é descentralizado em face de movimentos abstratos e complexos de difícil apreensão; o campo estético se mistura e se confunde com o campo político de maneira a borrar fronteiras que o vinculariam estritamente à discussão de objetos e procedimentos artísticos; e em que a relação com a historicidade (e, portanto, com o tempo histórico) se vê reconfigurada por uma planificação da temporalidade, relacionada justamente a uma predominância das categorias e da lógica espacial (JAMESON, 1988)². Todos estes aspectos, como veremos a seguir, têm alguma importância para as escolhas que constituem o presente trabalho.

Nesse ponto, interessa estabelecer diálogo com outra fonte importante para o percurso do presente trabalho. Partindo de Jameson e de sua filiação à tradição marxista, em seguida tomamos como provocação a discussão de Jacques Rancière em “O Trabalho das Imagens”, que rechaça o que chama de “problemática marxista crítica em que a imagem figura uma espécie de materialidade bruta que, ao mesmo tempo, é somente aparência por trás da qual há a realidade” (2021, p. 51). Provocação, porque reconhecemos, no apontamento de Rancière, algum interesse por essa tradição e por sua posição e contribuição na discussão da imagem, mas com a ressalva de que não se trata meramente de afastar uma aparência ilusória da imagem e descobrir o real que ela esconde. Quer dizer, se para Rancière a tradição marxista exagera no que chama de “oposição entre o real e o formal” (2021, p. 51), frequentemente figurando um ignorante enredado na imagem, em que a história é proposta “em relação a uma causa material primeira” (2021, p. 54), nos interessa a possibilidade de continuidade entre a cena que as imagens artísticas figuram e a materialidade bruta que, ainda que não evidente e figurada, não deixa de constituir tais imagens e seu contexto. Ou seja, não se trata de discutir um certo estatuto da imagem destacando a desconfiança perante a imagem propagandística e a sua capacidade de seduzir e instrumentalizar (RANCIÈRE, 2021), mas de discutir imagem no contexto de produção artística em que as imagens, pelo visível e invisível que figuram,

²JAMESON argumenta ser característico da pós-modernidade que habitemos mais a sincronia que a diacronia, sustentando que em “nossa vida cotidiana, nossa experiência psíquica e nossas linguagens culturais” (1988, p. 40) predominam as categorias espaciais, em oposição ao período modernista, em que as temporais teriam tido maior predominância.

articulam um pensável com outras imagens e cenas, artísticas ou não. Não se trata, portanto, de denunciar uma oposição entre real e formal, mas, como tentaremos elaborar, reconhecer no formal sempre a materialidade de outras relações, evidente ou não.

Assim, partimos dessa provocação para, de certa forma, afirmar que as imagens que são objeto de nosso estudo - ou seja, os trabalhos artísticos - nos interessam também pelo que nelas há antes, depois, além e aquém deles, não como algo a ser desvelado, mas como ponto de conexões múltiplas, como cenas e formas que não estão soltas no mundo. Quer dizer, não como se tais imagens “escondessem”, em sua mera aparência, um real, mas no sentido de que tais imagens, como organização do real, permitem trazer continuidades entre as cenas que elas imediatamente figuram e outras cenas, que com elas se conectam por alguma via. Em síntese, aderimos parcialmente à proposição de Rancière, discordando de seu “diagnóstico” acerca da tradição crítica marxista, mas reconhecendo que o presente trabalho, em certo sentido, se filia a algumas elaborações e formulações dessa tradição, inclusive aquelas que apontam seus limites e derivam novas discussões. Vale reconhecer, nesse ponto, a importância que o pensamento de Marx e a tradição marxista têm na obra dos principais marcos teóricos com os quais trabalhamos, como Denise Ferreira da Silva, Fred Moten, Milton Santos e Muniz Sodré, por exemplo. Vale, ainda, reconhecer algo em comum nas obras selecionadas, as quais são *Leitmotiv e 475 Volver*, da artista mineira Cinthia Marcelle; *Tatlin's Whisper #5*, da cubana Tânia Bruguera; e *Dente de Elefante*, de Paulo Nazareth, que se relacionam com o como as cenas propostas em cada uma dessas obras permitem discutir diferentes instâncias de captura no contexto atual do capitalismo global. Capturas, não por uma imagem alienante em si, a qual se deve desvelar, mas pela constante reprodução de pilares onto-epistemológicos que estruturam cenas de valor (ético e econômico), constantemente refazendo separação entre sujeito e mundo e entre pontos no tempo (SILVA, 2019a), que não deixam de nos quebrar e provar “a impossibilidade de se compreender a existência com as ferramentas do pensamento que sempre reproduzem” (SILVA, 2019a, p. 44) esses mesmos pilares onto-epistemológicos.

Assim, a presente dissertação tem como interesse central os usos e implicações estético-políticas do espaço e parte da ideia de “mapa cognitivo” para traçar alguns aspectos que são figurados nas cenas estudadas ou que, porque não, participam de um *continuum* entre si e com a cena do capitalismo global, que não deixa de ser em si mesma um *continuum* com outras cenas, como a da violência colonial. Quer dizer, os três capítulos que se seguem buscam, de

certa maneira, a partir do enfoque da implicação da dimensão espacial em cada obra, discutir aspectos das relações entre sujeito e uma “totalidade ordenada” (SILVA, 2019a, p. 96).

Vemos aqui, portanto, o entrecruzamento das contribuições teóricas de Jameson e Rancière, bem como dos demais autores trabalhados em cada capítulo. Cabe esclarecer, porém, que ao longo dos capítulos não nos valem de forma direta das ferramentas teóricas de Frederic Jameson e Jacques Rancière para a leitura de cada obra artística que estudamos. Antes, suas contribuições teóricas servem à organização do nosso objeto de estudo, auxiliam no entendimento do porquê estamos olhando para o que estamos olhando nos capítulos I, II e III, bem como no porquê olhamos como olhamos, com os enfoques e enquadramentos aqui enunciados. A partir dessa base teórico-conceitual encontramos a disposição geral do nosso objeto e em seguida optamos por conduzir a leitura guiados pela contribuição de diferentes autores e autoras que, acreditamos, em cada caso poderiam aprofundar questões que escolhemos ressaltar capítulo a capítulo.

Assim, ao longo do presente trabalho estudamos obras de Cinthia Marcelle, Tânia Bruguera e Paulo Nazareth, em torno das quais ressaltamos diferentes aspectos da discussão que pretendemos acompanhar. Observamos, em cada obra, como o espaço é trabalhado em suas dimensões estético-políticas, e, a partir das contribuições teóricas com as quais decidimos nos situar, nos propusemos desenvolver uma espécie de “mapeamento cognitivo” que se desenha pelo encontro dos trabalhos, considerando suas múltiplas direções e profundidades, bem como questões relevantes que ali se inscrevem e que podem ser desdobradas.

Para isso, iniciamos nosso texto com a noção de espaço geográfico, elaborada a partir da obra de Milton Santos, como suporte teórico para a discussão de dois vídeos da artista mineira Cinthia Marcelle. Nesse primeiro capítulo, nossa bibliografia e as obras objeto de estudo nos conduziram a uma compreensão de espaço enquanto espaço global, e a conexão com o campo da geografia, nos termos estudados por Santos, nos legou uma perspectiva atenta ao espaço enquanto fração de uma sociedade (SANTOS, 1988), e, portanto, também enquanto categoria/realidade em transformação, em movimento.

As obras estudadas, *475 Volver* e *Leitmotiv*³, tratam-se de vídeos nos quais as noções de espaço discutidas surgem a partir do paradigma da representação, isto é, a partir do espaço nos

³ Ambas as obras têm acesso disponibilizado pela artista. *475 Volver* está disponível em: <https://vimeo.com/36234813>; e *Leitmotiv* está disponível em: <https://vimeo.com/4087547>. Acesso em 24 out. 2022.

termos em que figurado pela artista realizadora. Ou seja, partimos dos elementos representacionais para elaborar nossa discussão, considerando que os vídeos nos oferecem imagens que, digamos, podem ser observadas como modelo que estrutura sentidos simbólicos perante nós, espectadores do vídeo, e não necessariamente em termos de sua relação imediata com algum espectador testemunhando e participando da ação. Quer dizer, para nossa análise não interessou considerar a presentidade da ação, vez que a consideramos como ação representada, e não como *performance*, o que acreditamos estar de acordo com a proposição da obra. Ainda assim, nesse paradigma observamos e discutimos aspectos formais da realização que consideramos relevantes, ressaltando a importante relação entre o que é representado e como é representado nessas obras, destacando algumas soluções formais como conteúdo fundamental do trabalho.

Em seguida, estudando a obra da artista cubana Tânia Bruguera, direcionamo-nos para uma ideia de espaço institucional, ressaltando implicações e usos estético-políticos da noção de espaço no contexto de *Tatlin's Whisper #5*⁴. Neste capítulo, propomos uma análise que considera a obra enquanto *performance*, e se detém sobre registros da ação que foi realizada perante espectadores presentes no momento de sua ocorrência. Assim, questões atinentes às dimensões físicas e simbólicas do espaço institucional se tornam relevantes na medida em que o trabalho é proposto enquanto ação perante (e com) o público em um lugar determinado, isto é, considerando prioritariamente o que diz o espaço e em que medida ele “interfere” na proposta. Tais considerações nos permitiram vislumbrar aspectos importantes de nossa discussão, que tocaram a estrutura de representação na medida em que a *performance*, como argumentamos, se distingue, em algum sentido, do paradigma representacional, e que a instituição artística é, em si, um enquadramento representacional. Assim, as noções de espaço que constituem *Tatlin's Whisper #5* nos fizeram atentar para o sujeito desse espaço, e, portanto, para as possibilidades de sua representação enquanto sujeito estético e político.

No capítulo em que estudamos *Dente de Elefante*⁵, de Paulo Nazareth, consideramos relevante justamente a proposição que o trabalho traz acerca dos limites da representação, deixando sentidos amplos dessa discussão nos conduzirem, principalmente a partir do trabalho de Denise Ferreira da Silva quanto ao tema. Nesse caso, na medida em que o trabalho

⁴ Registros da obra foram disponibilizados em: https://www.youtube.com/watch?v=x7L1s_GWn3o&t=121s. Acesso em 24 out. 2022.

⁵ A obra tem acesso disponibilizado em: <https://vimeo.com/86925249>. Acesso em 24 out. 2022.

não deixa de endereçar a estrutura representacional, mas se propõe também enquanto ação presente e enquanto “prática poética compositiva”, como argumentamos, a questão do espaço se apresenta tanto do espaço em termos de espaço global e espaço institucional discutidos pelo artista na obra, quanto em termos do espaço físico e simbólico em que ela acontece e, mais que isso, também no que toca a uma ideia de espaço representacional. Os marcos teóricos utilizados, bem como algumas falas de Paulo Nazareth, conduzem-nos à discussão do espaço não só no sentido de como ele é trabalhado pelo artista naquela obra, mas de como a obra nos permite pensar o “espaço” enquanto categoria política construída e utilizada, a qual o trabalho questiona, mostrando seus limites. Nesse sentido, a obra nos permite compreender a noção de espaço também enquanto uma representação, o que significa que, quando os limites da representação estão sendo discutidos, igualmente os limites de uma certa concepção de espacialidade são endereçados.

Diante disso, os diferentes focos para a discussão de espaço, em cada trabalho, não se apresentam de maneira apartada e, assim como pretendemos, estão mutuamente implicados na análise de cada obra. Assim, se, de início, o texto se detém principalmente em uma noção geográfica do espaço, os elementos ali discutidos são fundamentais para a discussão voltada à esfera institucional. Isso porque as acepções, oferecidas pelo geógrafo Milton Santos, de espaço enquanto “coisas e relações juntas” (1988, p. 10) e de espaço enquanto “conjunto de formas contendo frações da sociedade em movimento” (1988, p. 10) diz a própria instituição enquanto forma social (bem como as demais formas ali trabalhadas) e é justamente de uma ideia de sistema de *coisa e relação* que partimos para considerar a obra de Tânia Bruguera.

Igualmente, a concepção de espaço global é substancial para o capítulo em que discutimos a obra *Dente de Elefante*, já que ali argumentamos, com suporte na obra de Denise Ferreira da Silva, que as ideias de diferença racial e diferença cultural estruturantes do texto moderno são elaboradas a partir de um horizonte de globalidade que organiza espacialmente o valor (ético e econômico). Fica evidente que em *Dente de Elefante* a discussão de espaço global não se separa da manifestação institucional do espaço, inclusive porque a articulação de Paulo Nazareth com Denise Ferreira da Silva nos permite vislumbrar o problema e os limites da própria ideia de “forma” social a partir de um viés materialista. Quer dizer, porque a discussão do capítulo final se vale da conexão íntima que o viés materialista de Silva (“em estado bruto”) aponta, ela permite navegar por essas acepções de espaço sem que elas estejam

exatamente situadas em fronteiras estanques, mas como manifestações de um mesmo problema de fundo.

Por fim, na conclusão buscamos traçar relações entre as discussões de cada capítulo, ressaltando as linhas que costuram o texto. Aproximando os argumentos desenhados nos capítulos I, II e III, pretendemos organizar o mapeamento decorrente do encontro entre os trabalhos de Cinthia Marcelle, Tânia Bruguera e Paulo Nazareth, destacando como as elaborações acerca dos usos estético-políticos do espaço em cada obra permitem formular questões acerca da estrutura de relações na qual elas se implicam. Nessa etapa propomos diálogos entre os referenciais teóricos e as obras dos artistas numa concatenação capaz de delimitar nosso problema teórico e as articulações que ele coloca em cena a partir de nossa leitura.

2. CAPÍTULO I: *475 Volver e Leitmotiv*, de Cinthia Marcelle

2.1. Introdução

Cinthia Marcelle é uma artista mineira nascida em 1974 que produziu e produz em diversas mídias, incluindo desenhos, fotografia, instalações, vídeos, bem como parcerias com outros artistas e projetos. Neste capítulo nos detemos em dois de seus vídeos, *475 Volver* e *Leitmotiv*, produzidos respectivamente em 2009 e 2011.

Em *475 Volver* assistimos uma pá escavadeira percorrer um trajeto na forma de um símbolo do infinito, erguendo e deixando cair pequenas porções de terra em movimento repetitivo ao longo de pouco mais de oito minutos. A câmera estática está centralizada no símbolo formado pelo movimento da máquina, a qual também delimita seu trajeto. As bordas da imagem não revelam mais do que um entorno vazio. Vemos prolongar para fora do plano o descampado de terra um pouco mais vermelha, batida e sem vegetação, na qual também se veem rastros de pneu, nesse caso, já sobrepostos, apagados, em direções múltiplas. A forma e o volume da máquina e do trajeto cumprido se destacam da superfície plana e a ordenação controlada das marcas de pneu desenhadas sobre a terra escura contrasta com essa quase textura que se forma pela saturação de marcas descontínuas no chão do entorno.

Imagem 1 – Quadro do vídeo *475 Volver*, de Cinthia Marcelle, 2009

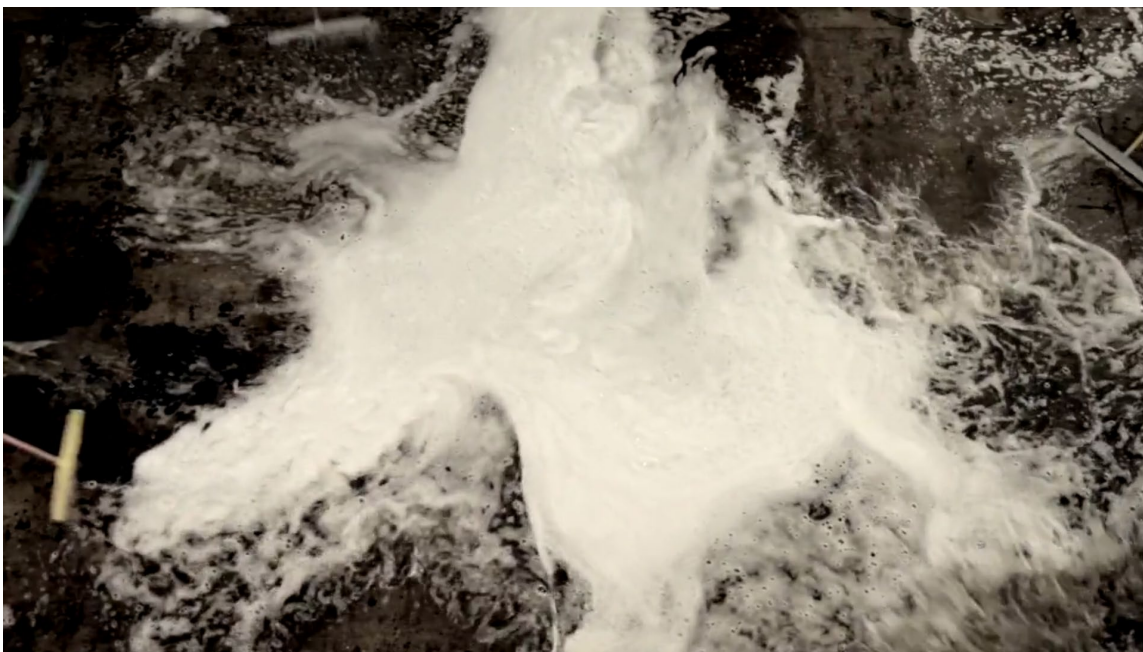


Disponível em: <https://vimeo.com/4087547>. Acesso em: 10 maio 2022.

No segundo vídeo, *Leitmotiv*, novamente, de um plano estático, vemos primeiro o chão. Dessa vez a câmera se debruça bem mais próxima de seu objeto, em enquadramento mais fechado, e as poucas informações visuais consistem em manchas, bem como nos ângulos retos sutilmente formados pela junção das pedras quadradas que cobrem o solo e que estão perfeitamente centralizados na imagem. As linhas desenham bem no centro o encontro quadrangular como um plano cartesiano, uma cruz reequilibrada pela simetria entre forças horizontais e verticais, dividindo a área em quatro partes com a mesma proporção. Inicialmente nada se move na imagem, mas os ruídos do contracampo sugerem movimento e logo se pode identificar o som de água sendo derramada, passos, depois mais água. A ação se dá para além dos limites da tela, e antes de ser imagem lavra a imaginação, quase remotamente, até que, de fato, assistimos a água invadir a cena. Progressivamente o plano é inundado por uma fina lâmina de água cujas bordas e trajeto estão sempre demarcadas pelas bolinhas de sabão e pequenos agrupamentos de espuma. A água cobre a totalidade do nosso pequeno trecho observável na quase exata metade do vídeo, quando a tela escurece por alguns segundos.

Na cena seguinte, vemos a água que acumula sendo energicamente empurrada das bordas para o centro. O corte da filmagem não revela o gesto por inteiro, não mostra nenhum braço, pé, rosto, que apenas mediatamente se presumem a partir da mecânica dos rodos que aparecem e desaparecem, ritmando as sutis diferenças entre a cor de cada cabo ou base de plástico. Sem ter para onde vazar, ao longo de alguns segundos, enquanto é repetidamente empurrada, a água se choca contra si mesma, represando a energia que recebe. Por afinidade aglutinante, a espuma forma uma massa branca ao centro, fabricando desenhos transitórios enquanto os rodos continuam o trabalho teimoso de resistir à dispersão da água para as bordas.

Imagens 2 e 3 – Quadros do vídeo *Leitmotiv*, de Cinthia Marcelle, 2011



Disponível em: <https://vimeo.com/36234813>. Acesos em: 10 maio 2022.

A coordenação e cadência do trabalho manual perduram por alguns segundos, reorganizando a massa de água e sabão a partir das sutis mudanças de soma dos gestos de vetores opostos, até que as investidas cessam e o barulho enérgico cede também à distensão. A tela fica preta novamente por alguns segundos e em seguida vemos brevemente outros desenhos se formarem no ritmo leve da água escoando, assim, até o fim do vídeo, que dura pouco mais de 4 minutos.

2.2. Matéria de trabalho

Inicialmente, gostaria de começar por um aspecto que é frequentemente pontuado acerca do trabalho de Cinthia e que diz respeito à trivialidade da matéria da qual se vale a artista em sua poética. Em minibiografia divulgada em contextos institucionais, por exemplo, lemos que a artista encena “usos improváveis de materiais, artefatos e procedimentos da vida cotidiana” (VIDEOBRASIL, sem data) o que é comum em diversos textos institucionais que destacam o uso de eventos da vida cotidiana. Em *Leitmotiv* e *475 Volver* é notável que os objetos que protagonizam as cenas fazem parte de um imaginário cotidiano. De um lado, a pá escavadeira, ou, ainda, o caminhão de bombeiros em *Fonte 193*⁶, máquinas habituais, não muito complexas e que, inclusive, podem remeter ao universo familiar de brinquedos da infância. No caso de *Leitmotiv*, o rodo, objeto não só cotidiano como doméstico, traz consigo a memória individual e coletiva da casa e evoca nossa relação com o espaço biográfico e social.

Além de ordinários, em ambos os casos, tratam-se de objetos relacionados com aspectos da vida social e, mais especificamente, com a esfera do trabalho. Rodo e pá escavadeira certamente evocam atividades em contextos distintos, mas igualmente implicam o uso pragmático que costuma lhes ser dado, a finalidade direcionada que lhes é comumente atribuída socialmente e, portanto, seu contexto como ferramentas de trabalho. Tal aspecto também é demarcado em comentários e apresentações sobre a produção da artista: “Marcelle é conhecida por instalações, performances e vídeos que encenam formas de trabalho para produzir situações poéticas” (BIANCONI, 2016, tradução nossa). Essa vinculação dos objetos ao uso, à ação, é reconhecida: “a obra de Marcelle vai além da apropriação dos materiais, também para as ações do trabalho” (BIANCONI, 2016, tradução nossa).

Assim, os objetos com os quais Cinthia lida, em ambos os casos, são comuns e trazem consigo as “formas de trabalho” com as quais estão vinculados. Ainda que essa carga simbólica torne presente algo da história social em torno de tais objetos e atividades, o que Cinthia produz e propõe, contudo, não acontece exatamente como “representação” desses universos. Valendo-se de abordagem marcada pela abstração, evitando uma narrativa estrita em significados e interpretações, a artista consegue construir cenas que deslocam a trivialidade e dispersão comuns na relação com esses objetos para um lugar concentrado. Enfim, assistimos aos objetos que conhecemos em situações que parecem separadas do contexto corriqueiro de seu uso. No lugar disso vemos atividades modulares, bem

⁶ Trabalho também realizado por Cinthia Marcelle em 2007.

determinadas, com pouca ou nenhuma variação, e nas quais - ainda que sendo utilizados no mesmo “ambiente” para as quais são usualmente destinados - estão deslocados de suas funções corriqueiras. Assim, a carga simbólica não deixa de comparecer, mas participa antes em seu teor sugestivo, por meio de ligações imperfeitas ou ambíguas, já que a apresentação traz uma torção de sua medida/razão usual.

Aqui, o deslocamento que Cinthia propõe faz com que o ordinário pareça estar reorganizado ou estejamos presenciando mesmo uma encenação de rodo ou pá escavadeira inseridos em algum outro texto que não é evidente. É comum a esses trabalhos que ambos “formalizam por meio de imagens sintéticas e planos gerais fixos um estranhamento no seio do ordinário” (VIDEOBRASIL, sem data). O que diz esse estranhamento? Ou por que ele acontece? Uma hipótese interessante diz respeito ao contexto no qual Cinthia produz seu trabalho, à uma reorganização peculiar dessas atividades que poderia estar relacionada, em última instância, ao efeito da financeirização da economia mundial: “[...] esse trabalho incorpora as disjunções do capital monetário contemporâneo. A obra de Marcelle nos permite ver o trabalho realizando poeticamente a abstração do capital que se tornou um marcador de financeirização” (BIANCONI, 2016, tradução nossa). De tal maneira, nos trabalhos de Cinthia, estamos possivelmente testemunhando a transformação da equação que sustenta as forças produtivas. Não como processo novo, como mera ruptura, mas como resultante no presente de um processo mais longo, assim como apreendemos da obra de Milton Santos, geógrafo brasileiro conhecido pelo seu estudo sobre o espaço:

Decerto, o que estamos vivendo agora foi longamente preparado, e o processo de internacionalização data de hoje. O projeto de mundializar as relações econômicas, sociais e políticas começa com a extensão das fronteiras do comércio no princípio do século XVI, avança por saltos através dos séculos de expansão capitalista para finalmente ganhar corpo no momento em que uma nova revolução científica e técnica se impõe e em que formas de vida no planeta sofrem uma repentina transformação: as relações do homem com a natureza passam por uma reviravolta, graças aos formidáveis meios colocados à disposição do primeiro. (SANTOS, 1988, p. 5).

As relações do homem com seu meio envolvem e implicam aqui a relação com as técnicas, com as quais interfere no - e produz esse - meio. Assim, ao centralizar ferramentas e formas de trabalho, Cinthia coloca em cena o ponto central do processo ao qual Santos se refere. Não nos interessa, nesse momento, tratar dos “formidáveis meios colocados à disposição” (SANTOS, 1988, p. 05), mas justamente reconhecer que sua entrada em cena - ainda que fora

das cenas que observamos - faz parte de um processo mais amplo que parece lançar sombra sobre a poética de Cinthia. Ressalta da lição de Santos que, se falamos em disjunções do capital no contexto de sua financeirização, falamos em disjunções que se dão em escala internacional, se reproduzindo junto com a articulação do processo de globalização. Quer dizer, se a economia mundial atingiu, segundo o autor, o estado de “interconexão sob todos os pontos de vista” decorrente da “divisão internacional do trabalho fundada no desenvolvimento das forças produtivas em escala mundial” (SANTOS, 1988, p. 5), também seus efeitos circulam em conexões de escala global.

Aqui interessa a digressão pela obra do geógrafo justamente na medida em que “a globalização da sociedade e da economia gera a mundialização do espaço geográfico, carregando-o de novo significado” (SANTOS, 1988, p. 10). Quer dizer, a financeirização como estágio do processo de globalização é também processo espacial, e a própria conceitualização de espaço como “sistema relacional” isto é, “coisa e relações juntas” (SANTOS, 1988, p. 10), oferecida por Santos, lança luz sobre os vídeos de Cinthia. Vemos coisas ordinárias, familiares - e que estão implicadas em processos produtivos - inseridas e afetadas por uma reconfigurada rede de relações. Aqui, importa reconhecer ainda que:

[...] a globalização é, de certa forma, o ápice do processo de internacionalização do mundo capitalista. Para entendê-la, como de resto, a qualquer fase da história, há dois elementos fundamentais a levar em conta: o estado da técnica e o estado da política. (SANTOS, 2001, p. 12).

Nossa hipótese, portanto, a partir de tais leituras, gira em torno da ideia de que o estranhamento que recompõe o ordinário aparece como uma espécie de “constrangimento” decorrente de um processo de ordem mundial. Ou seja, que o espaço a princípio local, e também os objetos nele inseridos, inclusive suas funções, sofrem turbacão de processos globais e, assim, o ordinário, o que nos é imediato, é em algum sentido constrangido a/por um deslocamento. Trata-se de reconhecer que o ordinário está afetado por algo que não se apresenta inteiro, visível, determinável, que é de outra ordem. Quer dizer, estranhamento porque algo que está fora (de cena) interfere, produz efeito sobre - e, porque não, aliena - as coisas e relações nas quais estamos mais imediatamente inseridos (ou aquelas que se dão a ver para nós nas duas cenas).

Até aqui percebemos, portanto, que a poética de Cinthia parece acompanhar e figurar um movimento amplo, o processo de globalização, e que a abstração articulada pela artista remete

também à abstração que marca o capital financeirizado. O modo como isso se dá, de certa maneira, interessa e talvez esteja estruturado também no que esse processo torna possível (ou pelo que ele faz deixar de parecer impossível). Aqui quero propor, portanto, que essa poética possui uma dimensão especulativa, quer dizer, que ela aproveita essa abertura do possível decorrente da reorganização do mundo, das coisas, para oferecer as imagens que oferece; ou simplesmente que ela faz visível também a dimensão especulativa desse processo que ela parece acompanhar, quer dizer, que a dimensão especulativa comparece porque é também inerente ao que está sendo acompanhado. Pertinente de novo a lição de Milton Santos:

[...] por isso a relação entre a finança e a produção, entre o que agora se chama economia real e o mundo da finança, dá lugar àquilo que Marx chamava de loucura especulativa, fundada no papel do dinheiro em estado puro (2001, p. 12).

Ao se valer de uma assim chamada “abstração” na construção das cenas, Cinthia parece estar também mantendo aberto o horizonte de eventos (e a interpretação), permitindo visualizar possibilidades dessa janela em que os objetos-relações já não são ou se comportam como antes. O que está remoto se presentifica, assim, no que está aqui, ainda, já, e tanto rodo como pá escavadeira nos são apresentados encenando algo de absurdo. A abstração que constitui a cena ecoa, em certo sentido, a própria abstração do capital no contexto de financeirização, em que pela natureza e características do estágio de acumulação, o referente material do trabalho aparece distanciado – quase descolado - da produção de riqueza. Quer dizer, o fato de o uso dos objetos tomados por Cinthia parecer descolado do trabalho produtivo com o qual, no geral, os associamos, ecoa o estágio capitalista em que os serviços financeiros parecem ganhar autonomia daqueles chamados “produtivos” (contexto no qual se fala em uma maior abstração do capital).

Assim, a poética de Cinthia dá a ver algo, sem deixar de considerar que dar a ver aqui é também especular. Especular tanto no sentido de acompanhar com os olhos, quanto no sentido de refletir, como um espelho, mas principalmente no sentido de realizar uma especulação, isto é, conjecturar a partir de fatores abstratos. De novo com Santos: “Se ela pode parecer abstrata, a mais-valia agora universal na verdade se impõe como um dado empírico, objetivo, quando utilizada no processo de produção e como resultado da competitividade” (SANTOS, 2001, p. 15). Poderíamos, assim, resumir nosso argumento, neste ponto, nos seguintes termos: que a poética desses trabalhos reflete esse movimento da mais-valia, que é impositiva ao mesmo

tempo que abstrata, ou seja, um movimento cuja apreensão e previsão é difícil, mas que produz efeitos concretos e objetivos.

Pois bem, em *Leitmotiv* e em *475 Volver* as cenas são marcadas pela atuação da abstração: tanto a que separa os objetos e ações de sua usual funcionalidade, quanto a resultante, a partir da qual as ações aparecem isoladas, dispondo a nós interpretações menos diretas. Na equação mobilizada pela artista, é notável que as cenas figurem essa aparente interferência de um processo de abstração justamente na dimensão concreta e material do mundo, que nesse caso – tratando-se do trabalho e de suas ferramentas – é também a dimensão do fazer, da experiência acumulada. A interferência, portanto, consiste em bagunçar essa dimensão empírica, em que a função produtiva da pá escavadeira e dos rodos estariam já organizadas, colocando-as em funções determinadas, mas que expressam algum grau de alheamento a suas relações corriqueiras. Quer dizer, a abstração que interfere nessas atividades e objetos parece resultar de uma destituição de seu sentido comum e corriqueiro, com a produção, portanto, de algum grau de absurdo.

Ainda assim, é interessante notar que esse absurdo já aparece mitigado também por uma banalidade. Isto é, reconhecemos que aquelas atividades estão destituídas de seu sentido, mas ao mesmo tempo também parece evidente que seguem algum protocolo, estão dentro de uma mobilização determinada, modular, de maneira que a “destituição do sentido comum” é também recebida como um “sem sentido aparente”, que guarda, de fundo, a possibilidade de que haja algum sentido. Nesses termos, se a técnica consiste justamente num conjunto de procedimentos ligados a uma atividade, as cenas propostas por Cinthia parecem remeter ao lugar da técnica endereçando esse conteúdo de absurdo e banalidade. Segundo Santos, “a técnica apresenta-se ao homem comum como um mistério e uma banalidade. De fato a técnica é mais aceita do que compreendida” (2001, p. 22), e continua dizendo que “é um fato comum no cotidiano de todos, por conseguinte, uma banalidade, mas seus fundamentos e seu alcance escapam à percepção imediata, daí seu mistério” (SANTOS, 2001, p. 23).

Esse estar vinculado a algum fundamento que não pode ser verificado pela percepção imediata, que, segundo o autor brasileiro, cria uma sensação de inevitabilidade, interessa à nossa leitura dos vídeos de Cinthia Marcelle. Isso porque as cenas figuram que, tanto rodo quanto pá escavadeira, mesmo remetendo a famílias técnicas distintas, encontram-se submetidos à mesma realidade política, uma complexificação técnica que as implica, ambas, numa reconfiguração de seus sentidos. De tal forma, mesmo que as cenas revelem algum

absurdo (destituição de sentido), não deixam de parecer razoáveis, coerentes com algum fundamento que reconhecemos, mesmo que indiretamente. Argumentamos, portanto, que isso ocorre porque a artista se vale de atributos que caracterizam justamente esse processo maior que ela acompanha: repetir, concentrar, centralizar, etc., verbos que caracterizam o estágio do sistema produtivo em que acumulação técnica produzem maior mecanização e abstração de processos.

Esse processo que Cinthia acompanha, como vimos, reconfigura o espaço, quer dizer, reconfigura as coisas e suas relações. Segundo Santos “todos os espaços são geográficos porque determinados pelo movimento da sociedade, da produção” (1988, p. 21). Para o autor, “o espaço, por conseguinte, é isto: um conjunto de formas contendo cada qual frações de sociedade em movimento. As formas, pois, têm um papel na realização social” (SANTOS, 1988, p. 10). Assim, o espaço de Cinthia parece, sem dúvidas, um espaço habitado por essas formas atualizadas da economia capitalista, na medida em que parece encenar novos movimentos da sociedade na qual se insere, ou torna visível, realizações sociais outras que não aquelas com as quais estamos familiarizados.

Como já introduzimos, vale notar a importância formal dos vídeos para o efeito das cenas que figuram. Na construção das cenas, a artista se vale de artifícios e escolhas formais que ecoam aquilo que é “retratado”, e que, portanto, participam da encenação do processo de racionalização das forças produtivas que os vídeos endereçam. Argumenta Milton Santos:

No período histórico atual, o estrutural (dito dinâmico) é também crítico. Isso se deve, entre outras razões, ao fato de que a era presente se caracteriza pelo uso extremado de técnicas e de normas. O uso extremado das técnicas e a proeminência do pensamento técnico conduzem à necessidade obsessiva de normas. (2001, p. 78)

Quer dizer, num primeiro momento, trata-se de compreender que a estruturação do trabalho dá à artista também um lugar na crítica, e que, assim, suas escolhas ecoam, se apropriam, de um quadro sintomático. Em seguida, trata-se de reconhecer que não só as ações (formas de trabalho) estão destacadas de contextos usuais, como estão emaranhadas e implicadas numa trama densa e em soluções formais que constrói ambas as cenas. Aqui, como em outros trabalhos de Cinthia, são importantes os elementos formais que estruturam visualmente o que nos é apresentado: enquadramentos estáticos, ação centralizada na tela, linhas mestras dividindo o plano de forma simétrica, superfície plana e com poucos elementos visuais estendendo-se uniformemente para fora do quadro, por exemplo. É notável que a ação

principal se desenrole sem interferência de outros elementos visuais e narrativos, e pode ser acompanhada de maneira frontal, organizada, como se a cena se abrisse para mostrar não mais que aquilo. Não só isso, como em cada um dos vídeos há pouca variedade de gestos, movimentos e mesmo de materiais ou objetos, o que contribui para que a ação ganhe centralidade. Há, portanto, uma redução de interferências que se dá como solução formal para um correspondente acúmulo de atenção no que é apresentado.

Mediada por esses aspectos formais que organizam a cena, a apresentação de alguns minutos de pá escavadeira repetindo um trajeto ou de alguns segundos de movimentos similares com rodos torna essas ações, de certa maneira, singulares. A concisão e a observação distanciada do ponto de vista remoto oferecido pelos vídeos jogam a favor de um excesso de concentração sobre a coisa e o inabitual no acontecimento dessas ações/objetos ganha relevo. Esse aparente deslocamento ou torção que funda sua aparição em ambas as cenas cria, assim, uma tensão entre essa singularidade enunciada e o universal, que diz respeito justamente àquela relação entre absurdo e possibilidade:

Quanto mais os lugares se mundializam, mais se tornam singulares e específicos, isto é “únicos”. Isto se deve à especialização desenfreada dos elementos do espaço – homens, firmas, instituições, meio ambiente - à dissociação sempre crescente dos processos e subprocessos necessários a uma maior acumulação de capital, à multiplicação das ações que fazem do espaço um caso de forças multidirecionais e multicomplexas, onde cada lugar é extremamente distinto do outro, mas também claramente ligado a todos os demais por um nexo único, dado pelas forças motrizes do modo de acumulação hegemonicamente universal. [...] O mundo foi sempre um conjunto de possibilidades. Hoje, porém, tais possibilidades são todas interligadas e interdependentes. (SANTOS, 1988, p. 13)

Tanto em *Leitmotiv* quanto em *475 Volver* sobressai o caráter singular das ações às quais rodos e pá escavadeira estão submetidos, e argumentamos que essa singularidade figura em âmbito local uma possibilidade decorrente da conexão com o global. Nesse sentido, o fato de as cenas revelarem não mais que uma ação singular, sintética, contribui para a sensação de absurdo, como se mostrassem uma economia que se organiza pelo estreitamento de relações com algo que está sempre remoto. Assim, o grande interesse salientado por aqueles poucos movimentos acaba ecoando o desinteresse ou a perda de conexão com o mundo que está mais imediatamente à volta dos rodos e da pá escavadeira. Há, portanto, um certo assombro no fato de que, totalmente fabricadas, as cenas sejam resultantes que fazem sentido dentro de um sistema que opera pelas características que o trabalho emula (repetição, concentração,

acumulação, centralização, excesso de formalização, modularidade, etc.). De novo com Santos: “[...] tudo o que é feito pela mão dos vetores fundamentais da globalização parte de ideias científicas, indispensáveis à produção, aliás acelerada, de novas realidades, de tal modo que as ações assim criadas se impõe como solução única” (2001, p. 26).

Nesse ponto, propomos que ambos os trabalhos dão a ver que “as ideologias se transformam em situações” (SANTOS, 2001, p. 26). Quer dizer, como as cenas, ao situar um corpo no espaço relacionando-o a outros corpos, fazem compreender a política desse espaço que se torna visível. Assim, o vínculo entre ordem e caos, que é tão comumente percebido no trabalho de Cinthia, parece intimamente ligado à ordem econômica que o trabalho ecoa e faz ver no espaço. Afinal, como leciona Santos, “o que se chama de desordem é apenas a ordem do possível, já que nada é desordenado” (1988, p. 23).

A palavra fragmentação impõe-se com toda força porque, nas condições acima descritas, não há regulação possível ou esta apenas consagra alguns atores e estes, enquanto produzem uma ordem em causa própria, criam, paralelamente, desordem para tudo o mais. Como essa ordem desordeira é global, inerente ao próprio processo produtivo da globalização atual, ela não tem limites, mas não tem limites porque também não tem finalidade e, desse modo, nenhuma regulação é possível, porque não desejada. (SANTOS, 2001, p. 42).

Aqui, gostaria de propor como o trabalho se apropria da ideia de “ordem do possível”, para, ainda que sem localizar as cenas, permitir que seus elementos façam sentido especulativamente numa relação entre local e remoto que se vale de características de um local possível. Ainda que a localidade não esteja endereçada de forma explícita no trabalho de Cinthia, e tampouco a “mundialização” em si, a hipótese de leitura que seguimos não pode deixar de levar em conta o lugar das atividades evocadas por Cinthia. Assim, o rodo evoca o trabalho doméstico, que no Brasil, assim como em outros países, não se separa da história da escravidão, dos problemas de gênero, da desigualdade profunda de classes e seus impactos sobre um trabalho não mecanizado, até poucos anos sequer formalizado legalmente. A pá escavadeira, a nudez da terra sobre a qual ela gira, trazem para a cena o trabalho mecanizado. a interferência direta na terra, no solo; e a cor vermelha do chão contrastada com a cor escura da terra que desenha ao infinito, evoca tanto a mineração como a fertilidade da terra. Assim, é fundamental em ambos os vídeos que chão e trabalho sejam suficientes para estabelecer relações de território, isto é, “a base do trabalho, da residência, das trocas materiais e espirituais e da vida, sobre os quais ele influi” (SANTOS, 2001, p. 47). Olhar para o chão,

tanto em *Leitmotiv* quanto em *475 Volver*, quase como metáfora da ideia de que para entender os processos que os vídeos acompanham é necessário ver onde se baseiam, já que “é a maneira como, sobre essa base material se produz a história humana que é a verdadeira responsável pela criação da torre de babel em que vive a nossa era globalizada” (SANTOS, 2001, p. 09).

Imagem 4 – Vista da exposição *Trilogia*, com obras de Cinthia Marcelle, na Galeria Luisa Strina, 2016



Disponível em: <https://galerialuisastrina.viewingrooms.com/artists/153-cinthia-marcelle/works/28021-cinthia-marcelle-trilogia-trilogy-2016/>. Acesso em: 27 maio 2022.

Passamos, a seguir, analisando cada trabalho tendo em vista que o olhar para o chão - como metáfora do reconhecimento de alguma identidade no território - deve ter em conta elementos importantes acerca desse território. Vale a citação de Milton Santos novamente:

Mas o território não é um dado neutro nem ator passivo. Produz-se uma verdadeira esquizofrenia, já que os lugares escolhidos acolhem e beneficiam os vetores de racionalidade dominante, mas também permitem a emergência de outras formas de vida. Essa esquizofrenia do território e do lugar tem um papel ativo na transformação da consciência. O espaço geográfico não apenas revela o transcurso da história como indica aos seus atores o modo de nela intervir de maneira consciente. (SANTOS, 2001, p. 39).

Passemos, portanto, aos elementos que cada vídeo traz consigo, percebendo como essas peculiaridades ajudam a compor o todo que aqui se articula.

2.3. 475 Volver

Já discutimos, até aqui, alguns elementos de *475 Volver* que são particulares ao vídeo e contribuem para a leitura proposta. Primeiro, a importância do chão, evidente nesse e noutros trabalhos de Cinthia, ganha, nesse caso, uma textura particular, considerando inclusive o dado biográfico da artista, nascida em Minas Gerais, mas também as condições de produção do próprio vídeo, bem como as características próprias a essa cena que podem trazer significados importantes à leitura. Como é notório, ainda hoje a vocação econômica mineira não se distanciou, em termos de importância, da atividade mineradora, sendo reconhecida a presença, bem como os impactos, das diversas empresas, inclusive de âmbito multinacional, cujo objeto social se relaciona ou corresponde a alguma atividade do ramo industrial em questão. Nesse ponto, gostaria de destacar que, além de se tratar de um dado territorial familiar à artista, notamos na ficha técnica de *475 Volver* a colaboração com a Equipe Itaminas. Trata-se de uma das mais relevantes mineradoras situadas no estado e cuja história é hoje indissociável do Instituto Inhotim, reconhecido complexo de arte contemporânea que oferece experiências das mais singulares de visitação ao acervo também reconhecidamente significativo. Esses elementos, sem dúvidas, evidenciam a imbricação entre o campo de produção artística e a produção econômica onde ela se dá.

Pois bem, sendo inegável a importância visual que o chão tem nessa obra, preenchendo quase integralmente a tela, exceto pela presença da pá escavadeira, após alguns segundos observando o movimento repetitivo da máquina, ganha relevo a cor que ele corporifica, o contraste entre a parcela maior, externa ao símbolo infinito, e a terra do centro, utilizada para demarcar o movimento da máquina. A terra vermelha do vídeo evoca as paisagens mineiras, de terra rica em ferro, elemento responsável por essa coloração, evidenciando a atividade minerária. Excetuada a intervenção evidente, que desenha o símbolo do infinito no chão, trata-se de uma paisagem familiar, retrato de um trabalho incessante nos bastidores, inclusive, da capital do estado, a cidade de Belo Horizonte.

Imagem 5 – Imagem que ilustra a cena de mineração em Minas Gerais



Disponível em: <https://ufmg.br/comunicacao/noticias/cedeplar-estima-impactos-de-reducao-da-mineracao-em-minas>. Acesso em: 27 maio 2022.

A própria ideia de bastidor chama a atenção em vista do que acresce à ideia de invisibilidade. De maneiras diferentes *475 Volver* e *Leitmotiv* partem ambos de atividades em que a ideia de invisibilidade se apresenta e traz contexturas importantes para a leitura que estamos propondo. No caso de *475 Volver* e da relação não só com a mineração, mas com a reconformação de territórios também para a construção civil, ou com atividades industriais em geral, em razão da escala e relações que a pá escavadeira evoca, a invisibilidade se relaciona talvez com seu caráter estrutural. Quer dizer, ainda que as atividades minerárias sejam conhecidas e vistas por nós, trata-se em certo sentido de algo que “não pode” ser visto porque ocorre numa escala de difícil aceção; ou de invisibilidade na forma como o poder se dá; ou, ainda, literalmente porque acontece na margem dos centros urbanos. Assim, a ideia, por exemplo, de que em Belo Horizonte e em outras cidades mineiras a mesma paisagem que se avista do centro esteja carcomida por trás ilustra com eloquência a ideia de “bastidor”.

A percepção de que tais atividades estejam em vias de ocorrer no entorno nos traz de volta a Milton Santos e a novas imagens:

Cada empresa, porém, utiliza o território em função dos seus fins próprios e exclusivamente em função desses fins. As empresas apenas têm olhos para os seus próprios objetivos e são cegas para tudo o mais. Desse modo, quanto mais racionais forem as regras de sua ação individual, tanto menos tais regras serão respeitadas do entorno econômico, social, político, cultural, moral ou geográfico, funcionando, as mais das vezes, como elemento de perturbação e mesmo de desordem. (SANTOS, 2001, p. 41).

De tal maneira, ressaltamos ainda dois elementos que contribuem para nossa leitura do vídeo: o fato da pá escavadeira girar em terreno descampado, de terra nua, sem a interferência de outros elementos; e o fato de que, para além do símbolo de “infinito”, o chão está também marcado por tracejados que apontam para diversas direções e que estão sobrepostos e apagados. Tais elementos parecem contribuir para a percepção de que o excesso de racionalização que se verifica na cena parece ser contraparte de um excesso de alheamento ao entorno. Quer dizer, como se a crueza do gesto no ambiente e também os rastros que se acumulam nas bordas da cena sugerissem alguma relação de causalidade com a atividade que se desenvolve no centro e o que está ao redor.

Nesse ponto, a ideia desenvolvida pelo geógrafo brasileiro de que “as crises atuais são, em última análise, uma resultante da aceleração contemporânea, mediante o uso privilegiado, por alguns atores econômicos, das possibilidades atuais de fluidez” (SANTOS, 2001, p. 61), revela mesmo uma conexão disjuntiva entre posições, em que as soluções que servem aos atores hegemônicos afetam os outros atores, ainda que não possam simplesmente ser acessadas por estes últimos. Ainda segundo o geógrafo brasileiro: “o resultado é a instalação e situações em que o movimento encontra justificativa em si mesmo - como é o caso do mercado de capitais especulativos - tal autonomia sendo uma das razões da desordem característica do período atual” (SANTOS, 2001, p. 61). O movimento ensimesmado e absurdo da pá escavadeira ganha, assim, nova e profícua contextura interpretativa: não só o isolamento da máquina revela conexão com algo que está “remoto”, como abre-se a possibilidade de que expresse simplesmente um movimento com justificativa em si mesmo. Quer dizer, a cena figura uma peculiar ordenação do movimento da pá escavadeira, que parece expressar autonomia, cujo efeito é justamente a desordenação de seu entorno.

Prosseguindo com a obra de Milton Santos, o autor argumenta que, sendo as crises estruturais em nosso período histórico globalizado, cabe compreender que “o processo da crise é permanente, o que temos são crises sucessivas” (2001, p. 17). Assim, também o infinito desenhado e redesenhado sobre o chão pelo movimento da máquina se visualiza dentro desse contexto interpretativo possível. Participa de nossa leitura tanto a ideia de que a situação corporifica singularmente um processo que se pretende sem fim, infinito, quanto que essa infinitude diga também o inorgânico, a ausência de ruptura ou pausa.

[...] O nascimento da técnica das máquinas, o reforço da condição técnica na vida social e individual e as novas concepções sobre o homem se

corporificam com as ideias filosóficas que se iriam tornar forças da política. (SANTOS, 2001, p. 31).

Quer dizer, em certo sentido, o símbolo em questão é também substância de uma nova concepção de homem que se expressa politicamente. Para além de uma “matematização da existência” (SANTOS, 2001, p. 27) sugerida pelo signo, trata-se talvez também de se dar conta de um enclausuramento no movimento único como expressão de algo que se instala no chão, que não se soluciona. Nos lembra novamente Milton Santos: “após a Segunda Guerra Mundial, tínhamos em torno de nós alguns objetos, os quais comandávamos. Hoje, meio século depois, o que há em torno é uma multidão de objetos, todos ou quase todos querendo nos comandar” (2001, p. 25). Quer dizer, a nova concepção de ser humano é também resultante de um grau de complexificação da técnica em que a agência humana interfere na relação com os objetos na medida em que reorganiza nosso poder sobre eles.

Nesse ponto, os gestos da pá escavadeira de erguer e despejar terra sobre o chão enquanto repete o movimento de infinito ganham contornos talvez mais sinistros. Sozinha, girando em torno do próprio movimento, a máquina parece celebrar ou comemorar algo. Poderíamos, inclusive, ir mais longe na hipótese de que, como corporificação de uma violência estrutural “que está na base da produção das outras e constitui a violência central original” (SANTOS, 2001, p. 27), a máquina está mesmo comemorando terra, posse, domínio sobre a terra. Não fosse trágica o suficiente a composição, o olhar continuado sobre o vídeo vai aos poucos se dando conta de que a atividade em curso não vai mesmo a lugar nenhum e que, em última instância, trata-se da imagem de um trabalho improdutivo. As pás levantando porções de terra sobre o símbolo reafirmado do infinito parecem assim mostrar uma conquista e, enfim, a comemoração da dominação desse pedaço de terra é também a glória da abstração, do uso improdutivo, da descorporificação: “financeirização é lucro esvaziado de trabalho, então a obra de Marcelle encena trabalho esvaziado de produtividade” (BIANCONI, 2016, tradução nossa). O contraste da terra vermelha com a terra escura, associada à fertilidade - ou mesmo com o minério de ferro, produto da extração lançada contra essa terra vermelha - nos autoriza a propor que nos gestos da pá, o lançar para lá e para cá da terra produtiva (ou do produto), seja justamente um inutilizar, dar destinação nenhuma, também como gesto que funda aquela permanência. Quer dizer, mais uma vez, o gesto se aprofunda como figuração de uma atividade especulativa. Visualmente, o contraste garante a concentração da atenção no centro

da tela, permitindo que a cena desse trabalho especulativo girando sem parar seja um tanto hipnotizante.

Segundo Santos, a vida sob a égide da técnica requer mais previsibilidade de comportamento, e a “previsibilidade de comportamento assegura, de alguma maneira, uma visão mais racional do mundo e também dos lugares que conduz a uma organização sociotécnica do trabalho, do território e do fenômeno do poder” (SANTOS, 2001, p. 31). Para o autor, estaria aí a fonte do “desencantamento progressivo do mundo” (SANTOS, 2001, p.31). Pois bem, vale aqui, ao lado da citação de Milton Santos, trazer a debate trecho que abre a “Dialética do esclarecimento”:

No sentido mais amplo do progresso do pensamento, o esclarecimento tem perseguido sempre o objectivo de livrar os homens do medo e de investi-los na posição de senhores. Mas a terra totalmente esclarecida resplandece sob o signo de uma calamidade triunfal. O programa do esclarecimento era o desencantamento do mundo. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 19).

Mais do que se aliar a leitura dos autores alemães acerca do desencantamento como superação das forças míticas da natureza, se o “esclarecimento exprime o movimento real da sociedade burguesa como um todo sob o aspecto da encarnação de sua ideia em pessoas e instituições” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 14), a ideia de previsibilidade de comportamento trabalhada por Santos ganha aqui a contextura do projeto político de uma classe. Se nos situamos no cruzamento dessas referências, fica evidente que o esclarecimento se conduz, assim, como projeto de redução dos sentidos, das possibilidades, dentro de uma estrutura de relações sociais de classe.

Pois bem, visualizamos, a partir de *475 Volver*, que a complexificação técnica implica lucro especulativo, esvaziado de trabalho, enquanto, contudo, não libera os trabalhadores “do imperativo de trabalhar” (BIANCONI, 2016, tradução nossa). Assim, ao mesmo tempo que mantém o imperativo do trabalho, cria cenas de pura especulação que, como vimos, são figuradas nos movimentos da pá escavadeira, celebrando a atividade improdutiva como sinônimo de permanência e domínio.

Nesse ponto é interessante notar que esse mesmo movimento de organização das forças produtivas, ao qual está relacionado o desencantamento do mundo, também produz, noutra direção, “um novo ‘encantamento do mundo’, no qual o discurso e a retórica são princípio e fim” (2001, p. 37). Trata-se aqui de reconhecer não só a formulação de um conteúdo

ideológico, mas da construção de uma “tirania da informação” como pilar de uma “situação em que o progresso técnico é aproveitado por um pequeno número de atores globais em seu benefício exclusivo” (SANTOS, 2001, p. 02). Quer dizer, a excessiva normatização consequente da complexificação técnica reforça a concentração de recursos produtivos e o girar no vazio da pá escavadeira expressa sua aparição como confusão entre coisa em si (sendo meramente exibida) e uma ideologia (uma produção discursiva).

É desse modo que a periferia do sistema capitalista acaba se tornando ainda mais periférica, seja porque não dispõe totalmente dos novos meios de produção, seja porque lhe escapa a possibilidade de controle. O que é transmitido à maioria da humanidade é, de fato, uma informação manipulada que, em lugar de esclarecer, confunde. [...] O fato de que, no mundo de hoje, o discurso antecede quase obrigatoriamente uma parte substancial das ações humanas - sejam elas a técnica, a produção, o consumo, o poder – explica o porquê da presença generalizada do ideológico em todos esses pontos. Não é de estranhar, pois, que realidade e ideologia se confundam na apreciação do homem comum, sobretudo porque a ideologia se insere nos objetos e apresenta-se como coisa. (SANTOS, 2001, p. 20).

Quer dizer, a exibição da pá como coisa, a concentração da atenção em um objeto a princípio sem profundidade, acaba revelando sua implicação nas relações sociais, a partir das quais seu estatuto de “coisa” numa cena em que parece “animada” por alguma força, expressa enfim a simbolização de uma reificação ampla. Nesse cenário, inserida numa complexidade de norma que reduz suas possibilidades a um movimento repetitivo, a máquina expressa esse conteúdo ideológico, sua reprodução, e encena a sua destituição de sentido por uma força externa. Assim, prosseguimos a leitura com a hipótese de que a pá escavadeira parece responder a uma resultante de vetores que se encontra fora de cena, como se funcionasse como bússola, desenhando seu movimento a partir da relação intrínseca que mantém com forças invisíveis. Novamente com Milton Santos, poderíamos considerar que:

[...] esse movimento não é próprio, mas atribuído, tomado emprestado a um motor externo, ele não é genuíno, não tem finalidade, é desprovido de tecnologia, trata-se de uma agitação cega, um projeto equivocado, um dinamismo do diabo. (SANTOS, 2001, p. 76).

Em seguida, para que possamos passar à próxima seção, cabe considerar que “os novos instrumentos, pela sua própria natureza, abrem possibilidades para sua disseminação no corpo social” (SANTOS, 2001, p. 80).

2.4. Leitmotiv

No segundo vídeo que guia a nossa leitura partimos novamente do chão. A câmera estática se debruça sobre o solo cinza, com quase nenhuma informação visual, exceto algumas manchas e linhas perpendiculares que se encontram bem no meio da tela. Uma primeira ordenação já está colocada, portanto, dividindo o espaço em porções iguais e, mais uma vez, concentrando a atenção do espectador no centro da tela.

O quadrante demarcado sugere, de novo, uma formalização dita já no chão, estruturante de um universo de expectativas que se abre com o início do vídeo. Nessa superfície perfeitamente plana, as linhas traçadas na horizontal e vertical podem talvez evocar a própria ideia de planejamento, desde a divisão racionalizada do território e o contexto de modernização do espaço habitado, até o próprio plano cartesiano, aqui apresentado quase como tábula rasa. Quase, também, porque o contracampo articulado pelo espaço sonoro está preenchido de movimento, porque as manchas densas, a fatura do chão, o acúmulo de rastros, o acúmulo de gestos tudo isso borra e risca um pouco o plano.

Imagem 6 – Quadro do vídeo *Leitmotiv*, de Cinthia Marcelle, 2011

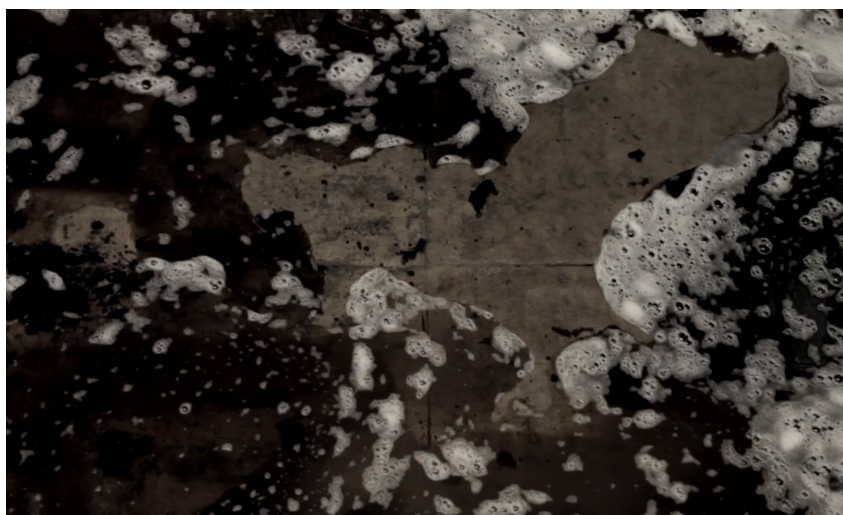


Disponível em: <https://vimeo.com/36234813>. Acesos em: 10 maio 2022.

Prosseguindo, podemos considerar que além do quadrante perfeitamente plano que é evidente, também é criado uma espécie de ponto de fuga pela combinação das linhas horizontal-vertical com o ângulo vertiginoso em que a cena é filmada. A ambiguidade entre uma coisa e outra, entre a grade e a possibilidade de dobra no espaço (visualização de outro plano ou dimensão que permita reconfigurar as coisas), nos leva, portanto, a outro comentário elaborado em torno

do trabalho de Cinthia Marcelle: “Mais uma vez, Marcelle recorre a um *leitmotiv* em sua obra: as deficiências de uma sociedade capitalista moderna em que predomina a falsa ideia de liberdade” (SIMÕES, 2016, tradução nossa). E, assim, a cena se desenrola com o escoamento de uma porção de água para dentro do plano, até tomar o centro da tela. A maneira como a água ocupa a tela, ainda que não possa ser vista no plano cerrado que continua sem mostrar qualquer braço, perna ou presença humana, faz deduzir um gesto familiar de mãos que lançam porções de água com o balde como se iniciassem a lavagem de uma determinada área. Lentamente, o tracejado cartesiano é submerso pela fina e fluida camada de uma mistura de água e sabão:

Imagem 7 – Quadro do vídeo *Leitmotiv*, de Cinthia Marcelle, 2011



Disponível em: <https://vimeo.com/36234813>. Acesos em: 10 maio 2022.

O que acontece em seguida confirma e rompe ambigualmente com as expectativas de familiaridade, já que diversos rodos entram em cena, mas empurrando toda a água continuamente para o centro. Os rodos estão dispostos ordenadamente no limite do enquadramento da câmera e têm todos o mesmo desenho, variando sutilmente pelas cores que em cada um se diferencia do outro. Ainda assim, dentro de um mesmo esquema cromático em que não se hierarquizam, não atraem mais ou menos atenção que o outro. Segundo Santos:

No século XVIII, aconteceram dois fenômenos extremamente importantes. Um é a produção das técnicas das máquinas, que revalorizam o trabalho e o capital, requalificam os territórios, permitem a conquista de novos espaços e abrem horizontes para a humanidade. Esse século marca o reforço do capitalismo e também a entrada em cena do homem como um valor a ser considerado. (2001, p. 31).

Aqui, o empurrar da água forma contínuas e fugazes composições resultantes do contraste entre espuma branca e chão escuro e é como se, de certa forma, a coordenação do movimento dos rodos permitisse ler imagens, assim como lemos nas nuvens. Quer dizer, algo de um exercício de imaginação se instaura e acompanhamos a fluida reorganização de formas tentando mesmo vislumbrar se em meio ao fluxo contínuo alguma dessas formas diz ou dirá algo.

A paisagem é diferente do espaço. A primeira é a materialização de um instante da sociedade. Seria, numa comparação ousada, a realidade de homens fixos, parados como numa fotografia. O espaço resulta do casamento da sociedade com a paisagem. O espaço contém o movimento. Por isso, paisagem e espaço são um par dialético. (1988, p. 25).

A sobreposição do plano racionalizado pela fluidez da água sugere, portanto, a encenação de um espaço habitado, resultante de ordenação e movimento. Mais que isso, considerando a compreensão de espaço como “conjunto de formas contendo cada qual frações da sociedade em movimento” (SANTOS, 1988, p. 10) e em que “as formas, pois têm um papel na realização social” (SANTOS, 1988, p. 10), a impossibilidade de ler e fixar em qualquer forma a constante reconfiguração dada pelo movimento pode, talvez, nos sugerir um caminho de leitura. Uma hipótese se articula aqui a partir de questões elaboradas acerca do trabalho anterior:

A obra de Marcelle vai além da apropriação do material para as ações do trabalho. Ela nos mostra o trabalho que a especulação fiscal tornou fácil esquecer; pois embora o capital real possa ter se tornado cada vez mais distante do trabalho, os trabalhadores não estão livres do imperativo de construir ou limpar. (BIANCONI, 2016, tradução nossa).

Quer dizer, há, em certo sentido, um confinamento no trabalho que aqui talvez possa ser lido como relação mantida com o terreno especulativo que se instaura, a partir mesmo da impossibilidade de ser qualquer forma, de incoerência de qualquer fixidez aliada ao esforço de manter a corrente de água minimamente capturada dentro de um determinado terreno. Novamente, a ideia de desordem como “ordem do possível” (SANTOS, 1988) diz sobre algo provisório mantido a custo. A complexificação da técnica no contexto capitalista desenha um cenário de hostilidade do espaço em que, segundo Santos, “o uso do solo se torna especulativo e a determinação de seu valor vem de uma luta sem trégua entre os diversos tipos de capital que ocupam a cidade e o campo” (1988, p. 16).

“Se a técnica cria aparentemente para todos a possibilidade da fluidez, quem todavia é fluido realmente?” (SANTOS, 2001, p. 14). É a pergunta de Santos que ecoa dessa equação estabelecida entre a evidente fluidez da água e a insistência em coordenar esforços para, por alguma razão que não se apresenta evidente, conduzi-la ao centro. Prosseguimos percebendo e sugerindo a coordenação desses esforços dos gestos que vemos mobilizados pelos rodos como resposta, resposta talvez a ideia de que “cada tipo de paisagem é a reprodução de níveis diferentes de forças produtivas, materiais e imateriais, pois o conhecimento também faz parte do rol de forças produtivas” (SANTOS, 1988, p. 22) e considerando sempre a sociedade como um todo constituído por relações globais entre diferentes vetores. Quer dizer, a coordenação de forças para um mesmo ponto, que resultaria numa força resultante nula, talvez possa ser lida como gesto que tenta reequilibrar uma equação que não se sustenta. Santos afirma que:

[...] a busca da explicação das transformações passa pela compreensão dos grandes grupos de variáveis, que compõem o território, a começar pelos indicadores mais comuns a este tipo de trabalho até os mais complexos, reveladores das grandes mudanças ocorridas no período técnico científico. (1988, p. 17).

E, assim, torna-se imprescindível considerar os conhecimentos de um capital complexificado pela técnica como forças que reorganizam “os materiais de trabalho, redirecionando-os”. De novo, encontramos na leitura de Milton Santos que não se trata de uma mera ordenação, mas de um laço indissociável com a crise, na medida em que “como crise, as mesmas variáveis construtoras do sistema estão continuamente chocando-se e exigindo novas definições” (SANTOS, 2001, p. 17). Assim, a constante necessidade de reordenação da água se apresenta como consequência da sobreposição entre “período” e “crise”, num período que é também uma constante e permanente crise.

Compreendendo que “o mesmo sistema ideológico que coloca a globalização, impõe a aceitação da crise e dos remédios” (SANTOS, 2001, p. 18), o vínculo entre o trabalho dos rodos e o trabalho improdutivo da máquina diz não só a convivência das famílias de técnicas, mas também as tensões entre o trabalho coletivo e aquele que expressa autonomia, especulação e improdutividade. Mais do que perceber como o primeiro é reorganizado pela força homogeneizadora do segundo, contudo, cabe, em termos conclusivos, deixar em aberto as possibilidades de encontro da vida horizontal como oposição coordenada à força verticalizadora.

3. CAPÍTULO II: *Tatlin's Whisper #5*, de Tânia Bruguera

3.1. Introdução

Em *Tatlin's Whisper #5*, trabalho da artista cubana Tania Bruguera proposto para a Tate Modern em 2008, os visitantes que adentram o rol do museu são confrontados por dois oficiais da polícia Metropolitana de Londres. Uniformizados e montados, um sobre um cavalo branco outro sobre um cavalo castanho, os policiais patrulham o espaço da galeria fazendo uso de algumas técnicas de controle de multidões. Dentre essas técnicas estão ações voltadas a fechar as entradas do espaço, empurrar o público para frente, separá-lo em pequenos grupos, cercar e reduzir os espaços de circulação. Tratam-se de técnicas de controle comuns à polícia montada, por meio das quais os oficiais, sem nunca descer dos cavalos e se valendo do domínio que eles permitem exercer, ordenam que os visitantes se reorganizem no espaço durante a ação proposta pela artista. Como mostram os registros dessa ação performática disponíveis na *internet* (BRUGUERA, 2009) (SCENA 9, 2017), bem como as entrevistas concedidas pela artista acerca do trabalho (BRUGUERA, 2009, 2019), a cena não havia sido antecipada aos visitantes que adentram o *hall* que leva ao espaço expositivo da galeria Tate Modern, em Londres. Segundo Tânia, a proposta consistia em deixar que as pessoas fizessem parte do trabalho, e o integrassem, sem que fossem antes advertidas do contexto:

O que acontece na verdade é que você chega ao museu para ver um trabalho de arte e você encontra dois policiais montados, vestidos com seu uniforme, sobre cavalos, que estão usando o que aprenderam na academia de polícia, na sua experiência, para controlar a audiência da exposição. [...] Esses policiais vêm em sua direção e te dizem o que fazer, para onde se mover, se você tem que ficar parado, se tem que se mover para algum lugar, e eles estão usando cavalos para fazer com que isso aconteça. [...] As pessoas não têm que saber que é arte, o que pra mim é importante, já que a partir do momento que você sabe que é arte você faz outras conexões. [...] Eu queria que as pessoas não pensassem que é arte, para que experimentassem como um evento ao vivo e não como *representação* de um evento ao vivo [...] (BRUGUERA, 2009, tradução nossa).

Assim, percebe-se que o trabalho se organiza em torno de uma intenção da artista quanto à maneira como ele é experimentado pelos visitantes, aos quais ela não endereça uma comunicação anterior e explícita acerca da natureza da ação e de seus limites. De tal maneira, a artista propõe uma abertura e o mínimo de dúvida quanto aos contornos e destinos dessa ação, visando evitar que ela seja assistida como mera encenação ou reprodução de algo. Para isso, a estratégia por ela adota envolve fazer com que os visitantes se vejam desavisadamente

inseridos na cena, deixando de evidenciar os aspectos representacionais em favor de uma experiência um pouco menos distanciada. Ainda segundo a artista, o trabalho foi realizado mais de uma vez (BRUGUERA, 2009), em diferentes contextos expositivos, e em apenas um dos casos algum dos visitantes teria questionado ou confrontado a atuação dos policiais. No geral, o que se verifica a partir dos registros disponíveis (gravados inclusive pelo público) (SCENA 9, 2017), é que a ação é logo percebida como trabalho de arte e que a audiência não só não questiona a cena, como ocorre um engajamento com os policiais, demonstrando, sem constrangimento, que está entretida pela presença deles. Parece relevante considerar desde o início que o contexto expositivo, o fato de a ação acontecer dentro de uma célebre instituição de arte, pressupõe e funda, por si só, uma maior aceitabilidade por parte do público. Cabe também considerar que se trata de uma cena minimamente incomum ou improvável já que, mesmo que a presença dos policiais pudesse passar despercebida - no sentido de não levantar suspeitas sobre se tratar de um trabalho de arte -, no caso em específico, os oficiais da polícia metropolitana permanecem, dentro das dependências da Tate, montados em seus cavalos.

Olhando para essas imagens e tendo em conta também as falas da artista acerca do trabalho, consideremos dois momentos distintos: o primeiro, talvez de ordem especulativa, em termos do que pode ser lido da estrutura proposta por Tânia, quer dizer, o que a artista mobiliza para que o trabalho aconteça e o que constitui o dispositivo por ela projetado; o segundo, observando os registros realizados por visitantes e percebendo o que de fato acontece quando a proposta é colocada em prática, ou seja, como se desenrola a ação e que leituras podem ser extraídas da *performance* enquanto ação realizada. A partir dessas leituras, a questão que se coloca é: o que o trabalho oferece à análise aqui empreendida quanto às noções de espaço, representação e suas implicações e usos estético-políticos?

3.2. Mobilizações

Inicialmente, cabe analisar o gesto de Tânia que desenha a proposição de *Tatlin's Whisper #5*. O que poderia implicar colocar em curso um trabalho de arte sem que ele seja anunciado como tal ou, no mínimo, sem que haja uma enunciação evidente sobre o fato de que uma ação qualquer deva ser lida como trabalho de arte? Mais especificamente, considerando que, no caso, a ação consiste em confrontar os visitantes da galeria com dois policiais montados e expô-los às ordens dadas por esses policiais, o que está em jogo na renúncia a tal enunciação?

Como visto, *Tatlin's Whisper #5* se funda no ato de levar dois membros da cavalaria metropolitana de Londres para o espaço institucional do museu e colocá-los em cena sem que aos visitantes seja comunicada de maneira expressa os termos e contornos da ação. Nesse sentido, além da proposição da cena em si, a ação articulada por Tânia pressupõe também um dispositivo de não enunciação explícita do estatuto artístico dessa ação, ou, pelo menos, de seus procedimentos e intenções. A artista sugere, ao dizer inclusive que seria desnecessário que as pessoas soubessem que se trata de um trabalho de arte, que não haveria postura ou reação esperada por parte dos visitantes e que a implicação de cada visitante não demandaria uma relação distanciada com um objeto “a ser contemplado” ou uma cena “a ser assistida”. A cena é proposta para que os visitantes experimentem e participem, e, assim, um primeiro aspecto relevante diz respeito ao teor de certa forma interativa da proposição.

Outro aspecto relevante no que diz respeito a como o trabalho se estrutura é o fato de que a artista não está fisicamente em cena e que sua presença é irrelevante para que o trabalho se desenvolva. Mais que isso, os policiais que aguardam os visitantes no *hall* da Tate vocalizam, ao longo do tempo de duração do trabalho, palavras de comando e gerenciamento típicas de sua atuação fora daquele lugar, tais como “*can you please move away from this area, that way please!*” ou “*keep going through, please!*”⁷ (SCENA 9, 2017), de maneira que não há, a princípio, evidência de que estejam interpretando um texto produzido e proposto pela artista e que indique, desde o início, que tenham sido preparados enquanto “atores”. Na verdade, sua atuação no *hall* do museu parece mimetizar sua atuação fora dali e seu comportamento ao longo da ação parece consistir em atuar *como se* estivessem em outro contexto (o contexto de sua regular e diária atividade). Consideremos esse ponto em termos do caráter aparentemente imediato da proposição, no sentido de que a relação do visitante com a obra não ocorre por intermédio da figura da artista e que os policiais não se apresentam aparentemente como mídia de um texto que pareça ter sido produzido pela artista.

Ambos esses aspectos denotam tanto características particulares do trabalho que interessam a nossa leitura, quanto que a ação em questão se situa no registro de uma *performance*. Quer dizer, o trabalho acontece na medida em que está no espaço físico, “ao vivo” como diz Tânia, e se desenvolve na interação com os visitantes.

⁷ “Vocês podem se mover para lá, por favor!”; “Continuem pelo corredor, por favor” (tradução nossa).

Pois bem, na medida em que, enquanto *performance*, o trabalho precisa necessariamente acontecer presentemente em um espaço físico, ou seja, se desenvolve como ação perante (e com) o público em algum lugar determinado, abre-se uma primeira questão a ser desenvolvida. Se a princípio a proposição da artista, como vimos, intencionava que ao experimentar a ação “ao vivo” o público pudesse participar num sentido diverso da estrutura de representação, ou seja, apesar de qualquer interpretação da ação enquanto obra arte, surge uma importante questão quanto ao contexto, isto é, ao espaço e às condições em que essa ação é proposta. Para que possamos perceber como se desdobra a proposta de Tânia em *Tatlin's Whisper #5* seria necessário considerar: onde o trabalho acontece? O que diz esse espaço e em que medida ele interfere na possibilidade de um quadro interpretativo no qual a ação pudesse ser experimentada não como representação e trabalho de arte, mas como evento qualquer que integra a ordem do cotidiano?

Interessa considerar elementos apontados pela artista e crítica Andrea Fraser ao tratar do trabalho do artista americano Michael Asher, *Installation Munter (Caravan)*. A obra consiste na seguinte ação: o artista estaciona um trailer alugado em diferentes partes da cidade durante o período de exposição, mudando de semana em semana, e somente na contraparte da obra que está exposta no museu estão disponíveis informações sobre a localização atualizada do trailer, enquanto na rua não há nada que permita distinguir, aparentemente, aquele trailer de um trailer qualquer. Segundo a autora, Asher “levou Duchamp mais adiante”, articulando uma compreensão de arte que consiste em reconhecer como objeto artístico aquele para o qual “existem discursos e práticas que a reconhecem como arte” (FRASER, 2008, p. 183). Essa breve passagem nos permite refletir sobre nosso tema a partir, portanto, de uma perspectiva relacional e contextual que não pode deixar de notar que *Tatlin's Whisper #5* acontece dentro de um reconhecido e imponente museu de arte, e que a ação e sua repercussão certamente seriam outras caso estivéssemos falando de um trabalho realizado na rua. Assim, o fato de *Tatlin's Whisper #5* acontecer dentro das fronteiras institucionais - não só físicas, mas simbólicas -, é fundamental para o trabalho e, apesar das intenções anunciadas pela artista, esse espaço institucional e suas implicações são constitutivos dessa *performance*. Na verdade, percebemos que o trabalho como proposto e enfim executado pela artista acontece mesmo em razão e por meio dessas fronteiras, na medida em que, conforme a discussão articulada por Fraser, é ali que discursos e práticas assim o significam.

Aqui não estamos endereçando a discussão *a posteriori* se a ação é ou não é arte, mas ressaltando que a possibilidade de simplesmente não ser lida como trabalho de arte pelos visitantes encontra um obstáculo na evidência de seu contexto. Quer dizer, a dissolução da linha que separa o “lugar da arte”, território específico, já carregado de distinções, com o “lugar de todo o resto”, é no mínimo dificultada em *Tatlin's Whisper #5* pelo fato de que o trabalho convida o público para dentro do museu e de seu quadro interpretativo. Ainda que o trabalho ocorra no *hall* da Tate, e não em uma das galerias ou espaços expositivos mais óbvios, Tânia não deixa de escolher atuar numa instituição de arte. Assim, sua intenção de não evidenciar a descontinuidade entre uma experiência social qualquer e uma experiência artística dependeria do ofuscamento da entrada numa dimensão determinada, isto é, da descontinuidade que acontece entre os lugares onde essas experiências seriam lidas como tais. Por mais silenciosa que seja a ação institucional sobre os espectadores, sua situação espacial é certamente suficiente para que o fato de que os visitantes adentrem a *performance* desavisados não os impeça de se situar, isto é, não os coloque em um estado de completa alienação em relação ao que está instituído. Em síntese, consideremos provisoriamente que, apesar do intuito expresso por Tânia em suas entrevistas, o trabalho já está implicado no e pelo espaço em que acontece, de maneira que sua proposição dentro dos limites do espaço institucional – e não fora – já implica, na ação, um quadro interpretativo específico.

Em seguida, consideremos também que não apenas o espaço em si, mas o público que ele pressupõe é também resultado de separações e distinções que devem ser levadas em consideração. Aqui cabe evocar a discussão bem elaborada na obra de Pierre Bourdieu:

A experiência da obra de arte como imediatamente dotada de sentido e de valor é um efeito da concordância entre as duas faces da mesma instituição histórica, o *habitus* culto e o campo artístico, que se fundem mutuamente: dado que a obra de arte só existe enquanto tal, quer dizer, enquanto objeto simbólico dotado de sentido e de valor, se for apreendida por espectadores dotados de atitude e da competência estéticas tacitamente exigidas, pode dizer-se que é o olhar do esteta que constitui a obra de arte como tal, mas com a condição de ter de imediato presente no espírito que só pode fazê-lo na medida em que é ele próprio o produto de uma longa convivência com a obra de arte. (BOURDIEU, 2009, p. 286).

Ainda que não nos interesse aprofundar a discussão teórica de fundo, esse trecho importa na medida em que reconhece não só as práticas e discursos como constitutivos do quadro interpretativo, como afirma tais fatores em vista de um processo histórico formativo de atitudes específicas perante o objeto de arte, e propõe o público como uma das faces da

institucionalidade. Cabe ainda considerar que a escolha de uma determinada forma social - os policiais e sua *performance* própria - como parte constitutiva do trabalho e também como ingrediente capaz de proporcionar a experiência de um “evento ao vivo” que não fosse identificado imediatamente como obra de arte, traz, no caso de *Tatlin's Whisper #5*, um índice importante que deve ser levado em consideração. Nesse ponto não deve passar despercebido o caráter em certo sentido absurdo dos elementos, já que não só se tratam de policiais, mas de oficiais da cavalaria, que permanecem montados ao longo de sua atividade no *hall* da Tate Modern. Há aqui um importante deslocamento dos oficiais, que também é implicado pelo espaço, na medida em que a presença de cavalos na área interna do Museu cria um contorno peculiar em torno da figura dos oficiais e de sua atuação.

Debatidos estes pontos, vale esclarecer que não se desconsidera que ao não anunciar de forma explícita o início da *performance* há, como expressa a fala de Tânia destacada anteriormente, ao menos a intenção de expor os visitantes a algo distinto do que significaria uma relação distanciada entre espectador e obra de arte. Aqui é importante também considerar que em uma de suas entrevistas (BRUGUERA, 2009) a artista ressalta que numa das ocasiões de realização do trabalho alguém teria se colocado contra a atuação “arbitrária” dos policiais. Assim, podemos considerar que, da maneira como se estrutura, o trabalho ao menos abre a possibilidade de que esse tipo de situação ocorra, isto é, de que haja algum equívoco acerca do estatuto da ação. O fato de que a ação se trata de uma *performance* nos permite considerar sua relação com os estudos empreendidos por Rose-Lee Goldberg e Peggy Phelan, por exemplo. Contudo, considerando que a artista se vale da apropriação de uma *performance* social já existente, que em sua proposição artística é deslocada, optamos por prosseguir com referencial teórico à obra de Diana Taylor e sua pesquisa acerca da “*performance* e memória cultural”. Preocupada em definir a *performance* - mais do que como linguagem artística estabelecida - quanto a suas características singulares em oposição a outros regimes de uso da imagem, Taylor argumenta que a *performance* se distingue da mera representação, porque “a representação invoca noções de mimese, de uma quebra entre o ‘real’ e sua representação” (2003, p. 14, tradução nossa). Ainda, segundo Taylor, a *performance* também se distingue da ação teatral, já que esta última ostenta seu artifício, seu caráter ficcional, e conota uma “dimensão controlada e consciente” (TAYLOR, 2003, p. 13, tradução nossa) que a *performance* não necessariamente implica. Assim, em face de tais distinções verifica-se que a ação proposta por Tânia endereça justamente uma diluição da estrutura representacional, deixando de ostentar como evidente seu artifício, abrindo a possibilidade inclusive de que o

caráter representacional da cena não seja notado ou levado em consideração por algum dos visitantes. Assim, mesmo diante das questões colocadas, cabe reconhecer que *Tatlin's Whisper #5* se vale também desse gesto oclusivo, que oculta uma informação - ou “uma diferença que faz diferença” (BATESON, 2019, p. 266) básica. Ainda que esse gesto não impeça que os visitantes se situem quanto à cena, abre-se ao menos a possibilidade de que aquele espaço, enquanto espaço institucional interno, dê lugar a uma situação que seja compreendida em sua mera exterioridade. Ou seja, que haja alguma confusão ou que ao menos esteja latente alguma abertura entre os registros que delimitam a relação que se estabelece com a ação.

Sintetizando a discussão aqui desenvolvida, propomos que a abertura interpretativa manifestamente intencionada pela artista se dá num âmbito determinado e controlado. Isto é, simultaneamente ao gesto oclusivo, a implicação do espaço onde tal oclusão acontece e se aplica faz com que, também isso que chamamos de abertura, tenha sua abrangência e validade determinadas: naquele museu, pelo tempo que durar a ação. Quer dizer, a possibilidade de “confusão” acerca do estatuto da ação é também uma possibilidade controlada como parte do trabalho de arte em si e, não por outra razão, interessa à proposição da artista. Assim, a ambivalência do gesto que instaura a obra (deixar de certa maneira evidente que se trata de uma *performance*, mas não dizer que se trata de uma *performance*), primeiro, acontece num espaço demarcado; segundo, cria o mínimo de possibilidade de dissociação em relação a essa evidência. Por consequência, cria-se a possibilidade de que, no espaço determinado, espaço institucional, a mera exterioridade da ação dos policiais aconteça como um “buraco”, ou possa ser equivocadamente interpretada a partir do que essa falta de informação explícita coloca.

Parece possível dizer que o trabalho propõe que o público seja levado à interioridade da instituição de arte a partir da relação com o que seria uma experiência exterior. Quer dizer, o museu e suas silenciosas implicações não deixam de se fazer evidentes no deslocamento que implicam aos oficiais montados em cavalos, deslocamento que acaba por dizer e ressaltar essa capacidade de transfiguração do objeto/ação que o museu possui. De tal maneira, no vão de acesso da Tate Modern, lugar onde, no geral, se elabora a espera, o trabalho propõe a possibilidade de dobra do espaço sobre si mesmo. Sugerimos, ainda inicialmente e em termos especulativos, que essa dinâmica desenha algo como uma armadilha.

Nesse ponto, cabe recorrer à obra do antropólogo Alfred Gell e à discussão que ele propõe acerca do estatuto de obras de arte e artefatos, e que é feita justamente a partir da apresentação de uma armadilha no contexto expositivo de uma instituição artística.

Nessa medida, [Arthur] Danto está certo ao afirmar a importância da interpretabilidade para o processo de constituição da obra de arte. O que está errado em sua teoria, pelo menos no que diz respeito à distinção entre obra de arte e artefato, é sua dependência em relação a uma distinção superidealizada entre artefatos “funcionais” e obras de arte “significativas”. (GELL, 2001, p. 189).

Continua o autor:

Uma espécie de meio do caminho entre as teorias “institucional” e “interpretativa” parece-me a melhor opção. A teoria institucional da arte é sensível à ideia de que obras de arte podem ser “artefatos” que atendam a diferentes propósitos humanos, desde que, ao mesmo tempo, eles sejam considerados interessantes, como arte, por um público de arte. Mas a teoria institucional é problemática, porque não é clara a respeito dos critérios que determinam que objetos serão ou não selecionados como artisticamente “interessantes”. [...] Uma noção mais ampla de interpretabilidade, abarcando a objetificação de “intencionalidades complexas” em modos pragmáticos e técnicos, bem como o projeto de comunicar significado simbólico autônomo, parece-me superar os problemas contidos em ambas as teorias, “interpretativa” e “institucional”, da arte. (GELL, 2001, p. 190).

Concluindo essa discussão o autor apresenta uma interessante proposição: “os objetos são ‘promíscuos’ e podem mover-se livremente entre os domínios culturais/transacionais sem ser essencialmente comprometidos. Eles só podem fazer isso porque, de fato, não tem nenhuma essência, só uma gama ilimitada de potencialidade.” (GELL, 2001, p. 190).

Nessa conjuntura, a ideia de armadilha trabalhada pelo autor comparece para sustentar a proposição de que a relação dos visitantes com a ação está, pela promiscuidade da forma social que constitui o trabalho de arte, eventualmente embaraçada pela dinâmica complexa na qual o objeto de arte se insere. Aqui vale desdobrar o teor especulativo a partir do qual lemos *Tatlin's Whisper #5* e considerar que, em razão justamente dessa abertura, assim como é anunciado acerca do trabalho: “a experiência dessas formas de controle mudam radicalmente de acordo com o contexto em que são encontradas” (WESTERMAN, 2008, tradução nossa). Como conclui o texto institucional da Tate, a realidade na qual se insere a *performance* participa fundamentalmente de seu significado e “o trabalho reflete a complexa relação entre agentes de autoridade e o público que eles visam controlar” (WESTERMAN, 2008, tradução nossa).

Assim, pelo que argumentamos até aqui, o desenrolar da *performance* a partir da interação dos oficiais com o público não está sobredeterminado pela interferência da artista ou pelo modo como a ação é proposta e parece, antes, instaurar algo como um ambiente (LUHMAN *apud* CESARINO, 2022, p. 305), um campo em que a consecução do trabalho é atravessada por uma série de dinâmicas e questões que interessam tanto ao trabalho em si quanto ao que está fora dele. Ao desenhar uma situação em que o visitante entra desavisado no interior da cena, silenciando a autoacusação do trabalho de arte enquanto tal, a artista logra a manutenção de uma espécie de mando desse campo. Essa configuração de equívoco controlado na qual o trabalho se estrutura não deixa de ter alguma agência sobre os visitantes. Nesse contexto, o público já não participa como mero espectador de uma cena, mas participa para dar sentido à dinâmica complexa por meio da qual o trabalho existe e depende para acontecer. Mais do que fazer ver a imagem dos policiais, enfim, o trabalho pretende tornar visível a relação com essa imagem, o que ela produzirá de reação dentro do espaço delimitado e controlado em que ela é proposta.

Quando ao público é, portanto, oferecida essa rede complexa de relações, o que acontece?

3.3. Sentido estético e *performance*

Em entrevista concedida à Tate (BRUGUERA, 2019), o entrevistador pergunta à Tânia “onde está a beleza, o sentido estético, onde está o deleite em sua arte?”. O sentido estético sugerido na pergunta parece indicar uma interpretação vulgar da tradição kantiana, isto é, da ideia de espectador introduzido no conceito de beleza (AGAMBEN, 2012b), já que o entrevistador sugere a ausência de uma proposição sobre o belo no trabalho, insinuando que a relação proposta com a imagem seja de outra ordem. O “sentido estético”, contudo, talvez esteja expresso no fato de que uma consciência sobre a “apreensão sensível do objeto pelo espectador” (AGAMBEN, 2012b, p. 18) parece ser fundamental para a articulação de *Tatlin’s Whisper #5*.

Em 1920, o artista soviético Vladimir Tatlin propôs a maquete de um monumento à Terceira Internacional⁸, uma torre de aço, ferro e vidro a ser construída em Petrogrado, atualmente

⁸ Terceira Internacional ou Internacional Comunista (1919-1943), consistiu em uma organização do movimento operário em âmbito internacional, que sucedeu à I Internacional, fundada em 1864 e à II Internacional (1889-1914). Desde a I Internacional a organização se complexificou em resposta às transformações da economia capitalista e diante do debate e articulação entre diversas correntes ideológicas e político-partidárias que se formavam e se estabeleciam com a popularização de ideias revolucionárias e anti-burguesas. A III Internacional consistiu no momento de forte expressão da vanguarda revolucionária, tendo sido fundada por Vladimir Lênin

conhecida como São Petersburgo. A proposta ambiciosa visava inscrever, na concretude tornada disponível pelo progresso tecnológico, o projeto utópico da pós-revolução soviética. Ali estavam em questão as bases daquele construtivismo que recusava a ideia de arte separada de propósitos sociais determinados ao afirmar a realização do projeto utópico, isto é, ao inscrever a prática artística na realidade revolucionária.

Imagem 8 – Projeto para Monumento à Terceira Internacional, de Vladimir Tatlin, 1920



Disponível em: <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/inventingabstraction/?work=226>. Acesso em: 27 maio 2022.

Lissitsky, outro representante da vanguarda russa, teria falado em “uma arte construtiva cuja missão não é decorar a vida, mas organizá-la” (LISSITSKY *apud* GLAZOVA, 2003, tradução nossa), defendendo a coordenação e integração da produção artística com agências transformadoras do mundo. O interesse em organizar a vida, interferir no mundo onde a prática artística emerge, ecoa no conceito de “arte útil”⁹ que a artista cubana propôs e utiliza para falar de suas ações, inclusive de *Tatlin’s Whisper*. Voltando à pergunta do entrevistador,

(1870-1924) com o apoio de dirigentes bolcheviques e por dirigentes de partidos comunistas de outros países em ruptura com a Internacional anterior.

⁹ O conceito utilizado por Tânia Bruguera “baseia-se no pensamento artístico para imaginar, criar e implementar táticas que mudam a forma como agimos na sociedade” (ARTE-UTIL, sem data). Para maiores informações recomenda-se consultar o site disponibilizado sob o nome “arte-util.org” que reúne diversas proposições de diferentes artistas.

o interesse da obra de Tânia não se dirige - assim como não se dirigia o dos construtivistas - a uma proposição vinculada à fruição do belo, à “mera representação”, mas justamente ao experimento de interferência no corpo social a partir da produção artística.

Ao expor os visitantes ao contato com os oficiais da polícia metropolitana, a artista torna visível o momento onde se estabelece *a apreensão sensível de um objeto*, que nesse caso não se trata da mera imagem ou representação dos policiais, mas da sua presença física e atual, dando ordens, movendo-se pelo espaço com o intuito de organizar e reorganizar as pessoas. O que ocorre quando o trabalho é realizado não deixa de ser efeito da imagem enquanto expediente estético e a proposta de Tânia mostra algo sobre a apreensão sensível que se estabelece nessa relação.

Ao assistir à *performance* percebemos como a investida dos oficiais contra as relações estabelecidas entre os indivíduos, e entre estes e o espaço, impele novas composições e torna evidente que a matéria do trabalho são as pessoas e seu universo simbólico, os laços que se rearranjam. Em certo sentido, pode-se dizer que a inevitabilidade da reorganização dos corpos ao longo dos 20 minutos de atividade dos oficiais da cavalaria é consequência de um regime sensível de *aesthesis*, isto é, da capacidade de “ser sensivelmente afetado” (SAFATLE, 2016, p. 14).

Imagem 9 – Quadro de *Tatlin's Whisper # 5*, de Tânia Bruguera, 2008



Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=x7L1s_GWn3o&t=122s. Acesso em: 9 jan. 2022.

Quer dizer, ao situar o trabalho de Tânia em relação às suas referências construtivistas, que surgem explicitamente no título do trabalho, em referência a uma das figuras mais marcantes do movimento; e, em seguida, ao considerar a definição de “estética” elaborada pela filosofia ocidental em vista do que esse movimento estético-político legou às práticas e debates artísticos, compreendemos que a proposição estética em *Tatlin's Whisper #5* aponta para a capacidade do gesto artístico de “afetar a realidade social” (BISHOP, p. 2012, p. 249, tradução nossa). Aqui cabe evidenciar a aproximação entre a tese elaborada por GELL (2001), discutida acima, e o debate proposto pelos construtivistas, na medida em que ambos tratam da complexidade do trabalho artístico reconhecendo a possibilidade de seu trânsito na dimensão da utilidade sem deixar que o caráter de trabalho de arte se perca. Utilidade aqui não deve ser compreendida em sentido estrito, é claro, mas no sentido da possibilidade de um objeto ser destinado a uma função, externa ou simultânea à sua destinação artística, em oposição à ideia de completa autonomia do objeto de arte.

Pois bem, colocada a questão que diz respeito à capacidade de a ação - proposta como artística - afetar a realidade social, cabe, em seguida, considerar igualmente a agência do público em relação à específica forma social colocada por Tânia no *hall* da Tate em *Tatlin's Whisper #5*. É certo que o trabalho em questão não funcionaria, ou no mínimo seria radicalmente diferente, caso não comparecessem pessoas ao museu no momento em que os oficiais estivessem presentes. A intenção, nesse caso, é justamente que ocorra o encontro e que os policiais possam interagir diretamente com visitantes, direcionando a eles suas técnicas de controle de multidões. Não só o público é convidado a ir para o museu e lá encontrar os policiais, como também esses oficiais estão ali porque, para que o trabalho aconteça, precisam daquele público, daqueles participantes. Mais que isso, já que o trabalho pretende interferir nas relações sociais (ou ao menos visualizar um exemplo disso), ao participar do trabalho, os visitantes estão, digamos, dando corpo à proposição. Quer dizer, tratando-se de um trabalho que remete à organização da vida e à afetação do corpo social, participam necessariamente dele não só o corpo dos oficiais, dos cavalos, o corpo do museu, mas também os visitantes, que são justamente aqueles a quem as ordens e comandos dos policiais se dirigem.

O significado e a etimologia da palavra *performance* guardam algum interesse para nosso argumento. As significações de fazer, concluir, dar forma, compõem para ressaltar o papel dos visitantes no trabalho, no sentido mesmo de que completam, constituem o que está em

curso. O prefixo “per” que remete a movimento, duração, e assume o papel de dar ênfase a alguma coisa, somado a ideia de forma, também nos indica a agência dos visitantes em dar movimento, dar sentido de duração e intensidade à afetação que aquela determinada forma social (os oficiais montados) tem potencialmente. Diante disso, interessa fazer uma pequena digressão acerca da aplicação do termo *performance* que afeta e diz respeito também ao estudo de práticas artísticas contemporâneas e como elas se dão nas relações sociais.

No campo das artes visuais tem sido frequente a discussão e o interesse de artistas em se afastarem de uma objetualidade estática da obra, ou mesmo, sob a influência de recentes discussões dos campos da filosofia e sociologia, considerar a agência de objetos e presenças não-humanas e seu emaranhamento com o humano, como destaca Chris Salter (2010). Nesse cenário, passa a ser relevante pensar as interações entre o corpo da obra ou do artista com outros corpos, de maneira que o paradigma da representação se torna, por vezes, insuficiente para lidar com ou explicar como se dão essas novas estruturas, práticas e objetos, que são frequentemente melhor compreendidos em termos de *performatividade*. Nesse sentido, Salter fala em *performatividade* em oposição à posição do espectador. Mesmo quando a questão não se trata de indeterminação entre linguagens, a ideia de *performatividade* também vem responder nuances das condições de produção e circulação de determinadas obras, não só nas artes visuais, mas também no que diz respeito a obras cinematográficas e literárias.

Está em jogo, no uso desses termos em diferentes segmentações, a tentativa de compreender a relação entre arte e vida, por assim dizer, de forma mais complexa que o quadro oferecido pela tese da autonomia da arte. André Brasil (2011) ao analisar obras do cinema nacional, por exemplo, trata o paradigma da *performatividade* em oposição ao da representação, destacando a imbricação entre vida e imagem em termos de “processos de subjetivação”, e ressalta:

[..] o caráter performativo das imagens contemporâneas, em diversos domínios, condição da qual, em maior ou menor grau, estas experiências parecem derivar. Hoje, mais do que nunca, a imagem faz conviver com sua dimensão representacional, uma dimensão performativa: ali, se performam formas de vida (2011, p. 5).

O artista e pesquisador Chris Salter vai ainda mais longe:

A performance como prática, método e visão de mundo está tornando-se um dos principais paradigmas do século vinte-e-um, não apenas nas artes mas também nas ciências. Conforme a euforia pelo simulado e o virtual que marcaram o final do século vinte diminui, subitamente todos, de artistas das novas mídias a arquitetos, médicos, etnógrafos, arqueólogos e designer de

interação estão falando em corporificação, localidade, presença, e materialidade. Resumindo, tudo ficou performativo [...] Este movimento parece um passo lógico conforme as novas mídias adotam o acontecimento em tempo real, dinâmico, que sempre diferenciou as práticas performativas da objetualidade estática das artes visuais (SALTER, 2010, p. xxi, tradução nossa).

Assim, a ideia de *performatividade* parece se apresentar como paradigma que acaba por se fazer necessário em resposta às questões enfrentadas por diferentes produções artísticas contemporâneas e estabelece um diálogo direto, tanto com o trabalho de Tânia, quanto com a tradição construtivista a qual ela remete. O termo nos ajuda a visualizar um paradigma em que, segundo os autores aqui referenciados, há uma maior permeabilidade (ou indeterminação) entre o lugar de práticas artísticas e o mundo, entre “formas de imagem” e “formas de vida” (BRASIL, 2011). Ressalta Salter que, nesse paradigma, o palco onde se dá a prática artística performativa torna-se “um espaço que não é apenas um espaço, mas uma pluralidade e heterogeneidade de espaços” (2010, p. 71). De tal maneira, o conceito parece relevante para tratar de um contexto contemporâneo que, como destaca o pesquisador e filósofo Peter Osborne, se constitui na medida em que “coloca o problema da unidade disjuntiva do espaço-tempo” (2016, p. 44). Segundo o autor:

[...] o contemporâneo, implica, desta forma, em uma projeção da unidade para a totalidade diferencial dos tempos das vidas que estão, em princípio, ou potencialmente, presentes umas às outras de algum modo, em um tempo particular – e, em particular, ‘agora’, dado que é o presente vivido que estipula o modelo da contemporaneidade. Ou seja, o conceito de contemporâneo projeta um tempo histórico único do presente, como um presente vivido – um tempo histórico comum, embora internamente disjuntivo, das vidas humanas. (2016, p. 42).

Nesse contexto, a ideia de *performance* se apresenta como uma formulação teórica e prática que lida e responde às transformações próprias de aspectos da cultura ocidental. Para além do desenvolvimento conceitual, Marvin Carlson (2010) sugere que “a *performance* moderna definiu-se em oposição do teatro tradicional”, seguindo divisões teóricas no sentido contrário ao “controle e a distância mimética do teatro convencional” (2010, p. 38). Assim, a formulação usada hoje responde tanto à proximidade implicada na ideia de “presentidade” como tratada por Osborne, quanto à coexistência de múltiplos planos de espaço-tempo conectados nesse mesmo presente histórico.

Cabe nessa digressão, por fim, registrar, novamente com o pesquisador americano Marvin Carlson, que:

O termo “performance”, tal como encontrado hoje, em departamentos e programas de estudo de performance nos EUA, deve muito à terminologia e às estratégias teóricas desenvolvidas durante os anos 1960 e 1970 nas ciências sociais e, particularmente, na antropologia e na sociologia (2010, p. 22).

Pois bem, em seu estudo sobre *performance* e memória cultural nas Américas, Diana Taylor (2003) resgata a influência da antropologia dos anos 70 na discussão sobre a *performatividade* destacando o rompimento de alguns teóricos com leituras normativas do comportamento social herdadas da sociologia durkheimiana. Segundo a autora, a discordância estabelecida afirmava que “a cultura não era um dado reificado, mas uma arena de disputa social na qual os atores sociais se unem para lutar por sobrevivência” (TAYLOR, 2003, p. 09, tradução nossa). A questão, a partir de então, dirige-se ao que ocorre na esfera do indivíduo inserido em seu próprio drama, partindo da percepção de que “os humanos não se adaptam simplesmente aos sistemas. Eles os formam” (TAYLOR, 2003, p. 07, tradução nossa).

Assim, voltando ao trabalho em estudo, consideremos a repercussão de tal hipótese e contextura da ideia de *performance* no sentido de que a participação dos visitantes nessa ação - mais aberta que uma ação teatral, digamos - significa uma implicação de agências que também dão forma e moldam o desenvolvimento do trabalho. O caráter performativo de *Tatlin's Whisper #5* se compreende, nesses termos, justamente na medida em que o enredo da ação não está todo decidido *a priori* (TAYLOR, 2003). Os visitantes não são simplesmente convidados a assistir como espectadores uma ação com texto já predeterminado, mas importa mesmo que interajam e participem dessa ação, *dando forma* à proposição que se instaura e cuja consecução depende necessariamente do desenvolvimento dessa relação presente com o público. Segundo a pesquisadora estadunidense, na *performance* se tornam visíveis, no momento presente da ação, os “fantasmas, os estereótipos, os cenários que estruturam a vida individual e coletiva” (TAYLOR, 2003, p. 143, tradução nossa). De acordo com Taylor a dinâmica entre um roteiro proposto e a abertura à ação que ele pressupõe em uma *performance* - aspecto cuja intensidade diferenciaria a *performance* da atuação teatral - faz com que estruturas invisíveis também ganhem corpo na cena. Quer dizer, a cena na qual os visitantes se inserem em *Tatlin's Whisper #5* não deixa de estar permeada de questões que potencialmente “já estão ali” (TAYLOR, 2003, p. 28, tradução nossa): o papel do museu

enquanto instituição artística, as relações já existentes entre os visitantes e esse museu ou com a arte contemporânea em geral, a relação dos visitantes com a polícia e também da polícia com o contexto político no qual aquelas pessoas se inserem e com o qual se identificam, tudo isso é relevante, portanto, na medida em que a ação se dá no registro de *performance*. Assim, os visitantes participam e interagem num ambiente integrado e atravessado por diversas relações potenciais e ativas, visíveis e invisíveis, que são presentificadas ao longo da *performance* e são relevantes para seus desdobramentos e consecução. O mesmo roteiro ativado em diferentes contextos institucionais, políticos, sociais, traria consequências e resultados diferentes, já que essas questões que estruturam a vida individual e coletiva não seriam as mesmas.

Sem dúvidas, não só essas variações de contexto de execução seriam relevantes, mas os próprios elementos desse roteiro carregam consigo diferentes aderências e conexões com a estrutura social na qual acontecem e produzem sentido. Nesse ponto, consideremos, por exemplo, que a imagem e presença dos policiais já/ainda traz consigo a expressão de uma atividade regulatória, mesmo dentro do museu. Ainda que a situação não seja fácil e integralmente confundida com uma atuação policial em outro contexto, a própria opção por fazer com que os policiais *performem* táticas de controle de multidão diz exatamente essa espécie de estereótipo ou significado histórico daquela forma social e, ao longo de sua participação, se torna visível algo acerca da relação daquelas figuras com o poder de compelir, regular, organizar os corpos no espaço. Em *Tatlin's Whisper #5* está em questão, portanto, não só confrontar os visitantes com aquela forma social, mas inseri-los numa demonstração da atuação dos policiais no contexto de deslocamento para o espaço do museu.

Ao tratar do rito de uma perspectiva antropológica, abordando as noções de poder e perigo, a antropóloga britânica Mary Douglas (1976, p. 129) chama de “poderes formais” aqueles “dirigidos por pessoas que representam a estrutura formal e exercidos em favor da mesma”, conceituação que se ancora na imagem dos policiais, a quem é destinada justamente a tarefa de representação da estrutura de poder. Nesse caso, em vista do argumento da autora, os oficiais com quem o público se defronta trazem consigo aspectos visíveis e invisíveis de ser uma imagem do “poder formal”, de maneira que a apreensão sensível do objeto artístico pelos visitantes é também implicada por esse fator. Quer dizer, a figura dos oficiais, ainda que deslocada para dentro do museu, mobiliza sua relação social como representantes da estrutura. Novamente com a antropóloga:

[...] bastará dizer que por estrutura social não estou me referindo, geralmente, a uma estrutura total que abrange o todo da sociedade contínua e amplamente. Refiro-me a situações particulares nas quais atores individuais estão cômnicos do maior ou menor âmbito de inclusividade. Nessas situações se comportam como se se movessem em posições padronizadas em relação aos outros e, como se escolhessem entre possíveis padrões de relações. Seu senso de forma faz exigências a seu comportamento, controla a avaliação de seus desejos, permite alguns e suprime outros. (DOUGLAS, 1976, p. 124-125).

Nesse sentido, o que chamamos aqui de forma social está, no caso específico das figuras dos oficiais da cavalaria, ligado ao argumento que a antropóloga desenvolve acerca da ideia de estrutura e de forma como representação da estrutura. A vinculação dessa forma social utilizada por Tânia com a representação do poder formal interessa também na medida em que para Douglas a ideia de estrutura implica alguma constrição, alguma redução de possibilidades na ligação do indivíduo com o corpo social.

Diante disso, propomos como leitura que, em *Tatlin's Whisper #5*, essa contextura regulatória da figura dos policiais montados, na medida em que pretende se ligar ao corpo social, se insere - ou no mínimo encena - o que o filósofo brasileiro Vladimir Safatle denomina “circuitos de afetos”. Segundo o autor:

Talvez precisemos partir da constatação de que sociedades são, em seu nível mais fundamental, circuitos de afetos. Enquanto sistema de reprodução material de formas hegemônicas de vida, sociedades dotam tais formas de força de adesão ao produzir continuamente certas possibilidades de vida a despeito de outras. (SAFATLE, 2016, p. 10).

Quer dizer, inscrita na imagem dos policiais está o seu “sentido de forma” que é presentificado na cena, mobiliza os visitantes e diz respeito a sua força de adesão. Quando aos policiais é atribuída a tarefa de demonstrar suas táticas de controle das pessoas, evocam justamente sua relação com a estrutura, sua capacidade de interferir e delimitar os modelos de relações possíveis. Trata-se da atuação (deslocada para o museu) de um poder corretivo.

Essa ideia nos permite uma conexão com a obra de Fred Moten e Stefano Harney que no primeiro ensaio do livro *The Undercommons: fugitive planning and black studies* (2013), discutem uma falsa imagem de cerco dos colonizadores pelos nativos em filmes hollywoodianos, segundo eles, utilizada para justificar a violência do colono como autodefesa. Argumentam os autores que a inversão do papel da violência é, de fato, falsa, mas

que assim como o forte, que representa a força política dos colonizadores, a política em si estaria de fato cercada. Segundo eles:

[...] a imagem de um forte cercado não é falsa. Em vez disso, a falsa imagem é o que emerge quando uma crítica da vida militarizada se baseia no esquecimento da vida que a cerca. O forte realmente foi cercado, está sitiado pelo que ainda o cerca, o comum além e abaixo – antes e antes – da clausura. (HARNEY, MOTEN, 2013, p. 17, tradução nossa).

No argumento dos autores, a política (o forte) está cercada, portanto, mas ataca e ameaça a vida que a cerca e não o contrário. A falsa imagem se produz, portanto, no não apontamento de que essa fortificação, esse enclausuramento, ameaça justamente a vida que está fora.

Retornemos a *Tatlin's Whisper #5* visualizando a dinâmica que os policiais montados estabelecem com o público e com o museu. Ao deslocar os policiais para a Tate, Tânia neutraliza, em certo sentido, sua real atuação, inclusive sua real capacidade de ameaça e violência em nome do poder instituído. Ao mesmo tempo, o fato de os oficiais se dirigirem para dentro do Museu, uma instituição também, deixa ainda outro rastro e ativa ainda outras possibilidades de leitura desse roteiro. Num primeiro momento, consideremos que se o trabalho se pretende em algum sentido como “crítica da vida militarizada”, nos termos de Harney e Moten (2013), ao adentrar o espaço controlado do museu, essa crítica, como nos alertam os autores, tem como predicado as relações entre esse forte e a vida que o cerca, mas já encontra essa vida, por assim dizer, dentro de outro forte, de outro enclausuramento. Quer dizer, acaba deixando de dizer e evidenciar a verdadeira ameaça que se irradia desses oficiais – daquilo que representam: a política - contra o comum.

Ao endereçar a estrutura ritual Douglas (1976, p. 118) fala em “jogo da forma e do disforme” que a circunvizinha, e sua imagem ecoa a de Harney e Moten, sugerindo que algo indeterminado cerca a estrutura, o poder formal. No caso de *Tatlin's Whisper #5*, poderíamos considerar que os policiais representam a forma, como argumentamos, e que, em oposição a eles, os visitantes sejam ausência de forma até, pelo menos, o momento em que adentram a Tate, isto é, uma matéria até então indefinida. Nesses termos, o que parece acontecer na dinâmica pela qual o trabalho se executa é que, no momento que o público adentra a instituição de arte e encontra a *performance* dos oficiais, deixa de ser o disforme que circunvizinha, mas dá corpo justamente ao que acontece dentro do cerco. O trabalho sutilmente encena a produção de falsa imagem do cerco - cerco em que se faz crítica (da vida

militarizada, da política) -, de dentro desse mesmo lugar, ou de algo que, no mínimo, preserva esse lugar enquanto se preserva. Assim, a produção sutil do cerco parece remeter e se aliar à ideia de per-formar, dar ênfase e corpo àquela forma. O “sentido estético” demandado pelo entrevistador de Tânia acaba se confundindo, portanto, com um sentido político, em termos de dar direção, assim como Douglas (1976) e Safatle (2016) dizem que o “sentido” da forma direciona o comportamento, assim como a vida militarizada se organiza a partir do comando “sentido!”.

O expediente estético coloca em questão, portanto, não só a mera e passiva apreensão do objeto, mas o jogo de forças e as sutilezas de como se delimitam essas posições da relação estética. Abre-se a possibilidade de ordenar, posicionar algo como objeto, e de ser organizado por aquilo que se apreende sensivelmente. Nesse ponto talvez interesse considerar com Moten (LECTURE, 2016) que o problema da regulação é tanto político quanto estético, e que tanto a matéria social quanto a poética lidam com a questão de serem submetidas a controles políticos normativos.

Toda a “riqueza da imaginação”, adverte Kant na *Crítica do Juízo*, “em sua liberdade sem lei, produz nada além de absurdos”. Kant, portanto, prescreve um antídoto rígido: mesmo no campo da estética, o entendimento deve “cortar severamente as asas” da imaginação e “sacrificar... um pouco” dela. (MENNINGHAUS *apud* MOTEN, 2004, p. 269, tradução nossa).

A principal contribuição do filósofo iluminista Immanuel Kant, segundo Moten, a ideia de regulação da Imaginação pelo Entendimento¹⁰, estaria relacionada à ameaça da autonomia, já que, para o filósofo iluminista, a auto-organização (*self-organization*) seria um perigo na medida em que pode ser uma desorganização do eu (*self*). A prevalência do Entendimento sobre a Imaginação envolve aqui uma relação com a forma em que esta obstrui o “sem-sentido” - que é também “em todos os outros sentidos” para Moten (LECTURE, 2016) -, isto é, a riqueza da Imaginação. Assim, no argumento que acompanhamos, a ideia de organizar o sujeito implicaria uma determinada forma de organizar o sujeito (como sujeito político normativo).

¹⁰ Os termos remetem à obra do filósofo iluminista Immanuel Kant (1724-1770). Assim como Fred Montem, a filósofa brasileira Denise Ferreira da Silva também se vale de tais conceitos em diversas oportunidades. Segundo a autora, na construção de bases ontológicas e epistemológicas modernas a prevalência do Entendimento sobre a Imaginação, num de seus textos (SILVA, 2019a), a autora sintetiza o pensamento que vem elaborando ao longo de sua obra e que não se distancia do argumento de Moten (2004): “os capítulos que compõem a *Dívida Impagável* vislumbram o que torna-se acessível à imaginação, o tipo de abertura ética que pode ser vislumbrada com a dissolução do jugo do Entendimento e a entrega do Mundo à imaginação” (SILVA, 2019a).

Em face disso, Moten (LECTURE, 2016) fala em *non-sense*, registrando a ambivalência do termo traduzido como “sem sentido”, isto é, significando tanto incompreensão quanto ausência de um sentido específico. Para o autor, essa ideia seria aquilo que está indisponível para o pensamento normativo. No caso de *Tatlin's Whisper #5* o que talvez seja “sem sentido”, o que parece indisponível para aquele sujeito político normativo, talvez seja aquilo que é esquecido pela produção da falsa imagem de cerco pelos policiais, isto é, a vida que a cerca, inclusive a violência que aquele poder produz e representa - as outras direções que tudo poderia tomar se não estivesse encurralado pela determinação que é per-formada.

Como discutiremos a seguir, ainda que colocando em cena a correção e o poder regulatório, os policiais na Tate se apresentam dentro de um espaço específico, o do museu, o que traz outras dimensões às relações estabelecidas.

3.4. Liminaridade e autonomia

Ao estudar a ideia de liminaridade, o antropólogo brasileiro Roberto DaMatta afirma que nos estudos antropológicos em que o termo foi cunhado¹¹, o desenvolvimento do conceito teria sido marcado pela recorrente identificação de três fases distintas nos ritos de passagem: “separação, incorporação e, entre elas, uma fase liminar, fronteira, marginal, paradoxal e ambígua” que “embora se produzisse em todas as outras fases, era destacada, focalizada e valorizada” (2000, p. 11). Cabe destacar que o conceito de liminaridade surge próximo ao de *performance*, tendo igualmente sido trabalhado pelos antropólogos Victor Turner e Mary Douglas, por exemplo. Pois bem, DaMatta articula uma desconfiança em relação ao que foi implicado no conceito por intelectuais europeus que, segundo ele, sempre viram a liminaridade a partir de compreensões muito rígidas e “puritanas” de sociedade. Argumenta o autor brasileiro que os esquemas burgueses dos quais esses teóricos fazem parte não admitiam a indecisão, a ausência de compartimentalização e que frequentemente a ideia era apreendida inclusive como perigosa e negativa, como estado que desafiaria “um sistema de classificação legalisticamente concebido como fixo” (DAMATTA, 2000, p. 13).

DaMatta busca, assim, se distanciar da interpretação proposta por esses antropólogos, argumentando que eles não levaram em consideração as diferenças de contexto, essencializando a liminaridade como se fosse uma especial manifestação da “antiestrutura”, relacionada a uma separação radical, uma espécie de descontinuidade entre as dimensões

¹¹ O autor cita principalmente as obras de Arthur Van Gennep (1873-1957), Victor Turner (1920-1983), Mary Douglas (1921-2007), Max Gluckman (1911-1975) e Edmund Leach (1910-1989).

sociais (individual e coletiva). Para o autor brasileiro, o estado liminar não é um como poder em si mesmo, que produz uma experiência de estar fora das estruturas do mundo, mas é, pelo contrário, engendrado pela experiência de estar “temporariamente fora-do-mundo” (2000, p. 20) produzida, por exemplo, nos ritos de passagem. Para DaMatta, esse estado de ambiguidade repercute na ligação entre indivíduo e coletivo não necessariamente como descontínuos e opostos e diz respeito também à possibilidade de estar simultaneamente dentro e fora do mundo, salientando o coletivo e o individual. Em *Tatlin’s Whisper #5*, o “tipo liminar” (DAMATTA, 2000) onde os visitantes encontram os policiais, o corredor/hall do museu, participa, ou talvez ressalta, a articulação de uma experiência na qual importa a temporária separação, ou pelos menos o limbo entre estar fora e dentro (no qual uma continuidade não deixa de existir). É relevante considerar que toda a operação do trabalho, conforme argumentamos, esteja marcada pela criação de um espaço que não é exatamente o “mundo lá fora” nem a evidência da experiência artística anunciada como tal, e que isso se dá justamente a partir de uma separação, da criação de um espaço “interno” no qual os visitantes são expostos aos oficiais agindo como se estivessem lá fora.

O que pretendemos destacar aqui, é que o caráter liminar do corredor ecoa a imagem de um espaço depois da separação, na passagem para o momento de incorporação. Interessante notar, nesse ponto, que ao se colocarem bem próximos da porta, os oficiais repitam “*Keep going through!*”¹² (SCENA 9, 2017), e a ordem ganha uma contextura mais complexa que a mera literalidade, enfatizando esse lugar de incorporação. A recomposição histórica do termo *performance* por Diana Taylor novamente contribui para o argumento:

Os muitos usos da palavra *performance* apontam para as camadas de referencialidade complexas, aparentemente contraditórias e às vezes mutuamente sustentadoras ou complicadas. Victor Turner baseia sua compreensão da raiz etimológica francesa, *parfournir*, “abrir”, “completar” ou “executar por completo.” (2003, p. 03, tradução nossa).

Também estudando textos que se encarregaram de desenvolver o conceito de liminaridade, a pesquisadora brasileira Leticia Cesarino (2020) argumenta que nesse estágio o comportamento do indivíduo seria caracterizado pelo fato de que o sujeito se torna influenciável, sendo comum que a heteronomia, em oposição à autonomia, seja uma atitude esperada. Assim, *Tatlin’s Whisper #5* permite talvez visualizar, por meio da interação entre

¹² “Continuem atravessando!” (tradução nossa).

público e oficiais no espaço de entrada do museu, a imagem de um processo de incorporação, ou de formação de um corpo social que não deixa de ter implicações políticas.

Voltamos à obra de Roberto DaMatta para reconhecer e elaborar algumas dessas implicações:

Liberdade que é o sentimento de não ser subjugado, de fazer como bem entende, mas transformada em valor, que no mundo moderno se transforma em “freedom”: a motivação inalienável de ser determinado de dentro para fora que constitui o centro do conceito de “autonomia” e conduz a uma oposição dupla entre indivíduo e sociedade. (2000, p. 21-22).

Pois bem, se a constituição da tese de autonomia da arte envolvia, sobretudo, a defesa de valor “intrínseco das obras de arte” (SOUZA, p. 17), se nesse caso “o valor de uma obra, definido em termos estéticos, só poderia ser encontrado em seu interior” (SOUZA, 2016, p. 14), há no argumento de DaMatta (2000) uma importante convergência. Quer dizer, nos dois casos, a ideia de autonomia comparece para afirmar determinação (de valor) de dentro pra fora. Assim, se como argumentamos com o auxílio de Cesarino (2020), o estado liminar implica posicionar o sujeito num lugar em que a determinação externa prevalece - ou tem simultânea importância - sobre a autodeterminação (autonomia), a ideia de arte útil revela também essa contextura. Quer dizer, ao colocar expressamente a questão da arte útil, que nos construtivistas já era uma oposição à tese da autonomia da arte, trabalhando com a participação e os corpos dos visitantes como parte da obra, *Tatlin's Whisper #5* coloca em questão, tanto a relação da arte com o mundo, como a relação do indivíduo como entidade política com a coletividade.

Nesse contexto, visualizamos que está em jogo um ponto central da formação de valor das sociedades ocidentais. Se esse estado liminar está relacionado com a maior suscetibilidade do sujeito à agência de uma determinação externa, em oposição à proclamada motivação inalienável e soberana do sujeito forjado pelas teorias liberais, o trabalho endereça simultaneamente a formulação do sujeito político e do sujeito da estética, digamos. Evidente, nesse ponto, a aproximação que se pode fazer com o trabalho de Denise Ferreira da Silva (2019a) que identifica no texto moderno a forja do que chama de “sujeito transparente” e “sujeito afetável”. Segundo a autora, o primeiro seria aquele a quem foi atribuída capacidade de exercer autodeterminação, e que teria sido posteriormente identificado com as configurações e sujeitos da Europa; enquanto o segundo, pronunciado em oposição ao primeiro, seria descrito pelas ferramentas da racialidade, determinado pela

espacialidade/exterioridade (corpo, matéria social, global de sua emergência) (SILVA, 2019a). Simultaneamente, mais especificamente no campo da Estética enquanto campo do conhecimento filosófico que afirma sua autonomia na modernidade, é interessante perceber como esse mesmo texto moderno cunha o sujeito desinteressado, aquele que na tese kantiana é capaz de conhecer o belo e cujo desinteresse inclusive permitiu a universalização do juízo estético (SOUZA, 2016). Quer dizer, conjugando as duas coisas, o sujeito ideal do texto moderno é aquele autodeterminado (que tem valor de dentro para fora) e capaz de conhecer o belo (capaz de um juízo estético).

Pois bem, voltando a *Tatlin's Whisper #5*, porque estão submetidos a um regime sensível de *aesthesis*, isto é, da capacidade de “ser sensivelmente afetado” (SAFATLE, 2016, p. 14), os visitantes agem de um “lugar exterior aos atos puramente linguísticos”, isto é, o “lugar singularíssimo do afeto” (SODRÉ, 2006, p.11). Ao propor a situação que aqui analisamos, a artista se vale, por outro lado, de uma “estratégia” e nesse cenário o vínculo que se estabelece entre as duas posições é também o da possibilidade de manipulação não espontânea do afeto, de “instrumentalizar o sensível” (SODRÉ, 2006, p. 11). De tal maneira, a posição dos visitantes, enquanto indivíduos enredados numa proposição estética, expostos aos expedientes estéticos cujas implicações discutimos anteriormente, expõe uma fratura ou equívoco: assim como a obra de arte construtivista (ou a arte útil de Tânia) significa a não realização do valor intrínseco (do valor em si mesmo), o sujeito ideal da tese kantiana (ou o sujeito liberal), não se realiza. Nesse terreno brumoso onde, segundo Muniz Sodré (2006, p. 11) o sujeito é lançado a “uma imediatez múltipla e fragmentada”, aquele sujeito autoreflexivo, autodeterminado encontra “algo que se confunde com as impressões dos sentidos” (2006, p. 12):

Esse “algo”, no entanto, faz-se cada vez mais presente nas formas de vida e nos embates ideológicos da contemporaneidade, como um terreno privilegiado ou uma espécie de teatro para as manifestações dos fantasmas do desencanto com a história. Basta dizer que a maior parte do pensamento pós-modernista, avesso à política liberal-parlamentarista, gira em torno da estética. (SODRÉ, 2006, p. 12).

O campo da estética e sua instrumentalização são centrais, portanto, e colocam simultaneamente às questões das relações entre arte e mundo, indivíduo e mundo, também aquela relativa à relação entre estética e política num contexto em que, se nem arte nem indivíduo gozam da autonomia proclamada no texto moderno, tampouco a política. O que

Tatlin's Whisper #5 nos permite vislumbrar sobre a assim chamada “arte política” talvez não seja exatamente a firmeza de um determinado conteúdo discursivo e político, mas, antes, como ambas, estética e política, se sustentam e se imbricam – e afetam formulações históricas de sujeito. Quer dizer, aqui a enunciação de uma arte política é também a de estetização da política. Se na conclusão de “A obra de arte da era de sua reprodutibilidade técnica” Walter Benjamin (2000) fala em “politização da arte” como tarefa comunista em oposição à “espetacularização da política” pelo fascismo, aqui algumas camadas parecem tornar a divisão mais confusa.

Voltando ao trabalho, chama atenção que no engajamento do público com os policiais seja compartilhada uma mesma e geral reação de espetacularização do evento, que se manifesta no insistente gesto de fotografar e filmar os policiais de vários ângulos. A reação mais comum, por assim dizer, parece ser a contínua consumação da imagem do poder formal em sua superfície, já que os oficiais se tornam alvo de registros, risadas e expressões de gozo.

Imagens 10 e 11 – Quadros de *Tatlin's Whisper # 5*, de Tânia Bruguera, 2008





Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9HRmj1aOZRY&t=244s>. Acesso em: 9 jan. 2022.

O terreno da estética, que Sodré (2006) chama de brumoso, é tratado por Safatle (2016, p. 10) como terreno da “adesão social construída através das afecções”. Assim, a espetacularização compartilhada não deixa de ser uma adesão social num cenário onde os visitantes são lançados à “imediatez múltipla e fragmentada, onde os julgamentos tendem a ser mais estéticos do que morais” (SODRÉ, 2006, p. 11).

Cesarino (2020) comenta, quanto à liminaridade, acerca do efeito paradoxal da mediação que se apresenta como se fosse “não mediada”. Nesse ponto, propomos que em *Tatlin’s Whisper #5* a proximidade e acesso direto aos policiais como representantes de um poder formal, em uma situação de aparente informalidade, parece convergir para essa situação em que há aparente espontaneidade. Se, como argumenta Cesarino (2020, p. 421, tradução nossa) “a mudança de *status* é realizada sob a orientação de um oficial, ao qual os indivíduos devem se submeter totalmente e confiar”, no trabalho de Tânia propomos a seguinte leitura: o “oficial” referido pela autora talvez não seja exatamente representado pelos policiais, e estes funcionam, por outro lado, como “símbolo de não-mediação” (2020, p. 422, tradução nossa). O que parece de fato mediar a cena e levar os visitantes à situação liminar (de mudança de estado), ou seja, o “oficial” da cena ao qual os indivíduos se submetem e confiam é, em verdade, o espaço institucional. Enquanto isso, os policiais para ali deslocados cumprem o

papel de contribuir para a incorporação dos visitantes ao poder formal da instituição, isto é, favorecem o exercício de um “sentido estético”.

Nesse adentrar o museu e se defrontar com os oficiais da cavalaria em situação de informalidade, algo mais acontece na relação com o público. É que, para os visitantes, nesse contexto de certa forma neutralizado, em que podem agir “espontaneamente”, não está em causa, por exemplo, o referente violento da forma social representada pelos oficiais. Se para o público da Tate Modern a presença dos dois policiais acaba não representando qualquer ameaça, é também porque o efeito de obediência se estende até onde se torna necessário para manutenção do pacto de autoconservação (SAFATLE, 2016). Assim, como a obediência não é aos policiais como autoridade final (já que, como vimos, eles não são os oficiais nos quais se deve integralmente), mas à instituição artística em si, o encontro com os integrantes da cavalaria não ameaça sua integridade, não parece ferir o pacto de autopreservação. Indo mais adiante, segundo Safatle, o medo enquanto “afeto político central é indissociável da compreensão do indivíduo, com seus sistemas de interesse e suas fronteiras a serem continuamente defendidas” (2016, p. 11-12), e, no caso em estudo, o público não vê e não experimenta aparente contradição entre sua entrada na instituição, o se deixar ser sensivelmente afetado e a preservação de suas fronteiras e interesses. De certa maneira, como argumentamos, o “sentido estético” do trabalho é também o de ser uma experiência de liminaridade. Mais especificamente, da própria experiência de institucionalidade como experiência de estar fora e dentro do mundo simultaneamente. Assim, a *performance* proposta por Tânia acaba também fazendo visualizar o processo de separação e incorporação, em que a instituição artística não deixa de significar uma instância de representação, de política, que os visitantes adentram e confiam sem que isso pareça implicar ameaça à sua autonomia ou ao pacto de autopreservação do corpo social de maneira geral.

4. CAPÍTULO III: *Dente de Elefante*, Paulo Nazareth

4.1. Introdução

Dente de Elefante é uma ação realizada na cidade de Belo Horizonte, em 2007, pelo artista mineiro Paulo Nazareth, nascido em Governador Valadares no ano de 1977. O vídeo, registro dessa ação, tem início com o reflexo da luz do sol sobre o vidro da janela de uma casa. Na cena seguinte, vemos o artista no interior de um quarto vazio, ajoelhado sobre um fino colchonete azul, preparando os materiais que irá utilizar: ao seu lado direito está disposta uma pilha de panfletos; ao seu lado esquerdo, um pequeno vidro de líquido antisséptico, um embrulho de papel que contém um afastador labial; e, dispostos à sua frente, alguns recipientes como caneca, bacia branca, um pequeno saco plástico. O artista lava e higieniza suas mãos e procede à extração de um de seus dentes incisivos. Em seguida, posiciona o afastador labial, impondo à boca uma abertura, e guarda o dente num pequeno saco plástico. Paulo colhe a pilha de panfletos e se prepara para deixar o quarto vazio em direção à rua, mantendo a boca aberta e sua cavidade exposta pela ação do afastador labial.

O artista caminha primeiro pelas ruas do bairro, ganhando ritmo enquanto distribui panfletos um a um às pessoas com quem cruza. Acompanhamos seu trajeto pelo olhar de alguém que o segue e registra o percurso com uma pequena câmera, tentando manter o compasso com Paulo em meio aos fluxos e interrupções da cidade. O artista se dirige a quase todos por quem passa com o gesto simples de estender a mão, oferecer o panfleto e seguir em frente, entrando em lojas, lanchonetes, aproximando-se de pessoas em pontos de ônibus, cruzamentos, transeuntes em movimento, etc. Em algum momento de sua caminhada o artista toma um ônibus, oferece novamente os panfletos a cada um dos presentes, toma um lugar ao fundo e o acompanhamos respirar mais ou menos arfante em razão da restrição imposta pelo afastador labial. Mais à frente, salta já no centro da cidade, caminhando por ruas e avenidas povoadas de gente, movimento, barulho, sem se deter muito mais que o tempo necessário para oferecer o panfleto e seguir caminhando. Durante todo esse trajeto Paulo tem a parte interna de sua boca (incluindo o vão do dente incisivo) exposta pelo trabalho do afastador, recebendo olhares de curiosidade e retendo, por alguns segundos, a atenção de parte daqueles por quem passa. Em outros casos, as pessoas pegam o panfleto a elas oferecido sem olhar para Paulo, ou prosseguem seu percurso sem mesmo aceitar os panfletos.

Depois de um longo percurso, Paulo Nazareth chega ao Palácio das Artes, instituição cultural vinculada ao estado de Minas Gerais, localizada no centro da cidade de Belo Horizonte. Ao entrar, ele se dirige imediatamente ao banheiro e finaliza sua ação retirando o afastador labial, colocando o dente de volta e deixando um último panfleto sobre a pia do banheiro. No intervalo entre esses dois pontos, que marcam o início e o término do vídeo, diferentes composições e decomposições no espaço desenham percursos não lineares, tanto entre o que se faz ver imediatamente, quanto com o que virtualmente acontece.

O estudo desse trabalho me levou e me trouxe de volta aos textos de Denise Ferreira da Silva e Fred Moten, além disso, deu corpo a alguns desenhos que chamei de *Aqui, Acaba Mundo*. “Acaba mundo” é o nome do córrego canalizado que passa sob a Avenida Afonso Pena, uma das principais avenidas da cidade, e deságua no ribeirão Arrudas. Como nos lembra o trabalho denominado *Entre Rios e Ruas*, da artista Isabela Prado (2013), ao longo do processo de urbanização de Belo Horizonte, assim como de diversas outras cidades brasileiras, os abundantes cursos de rios presentes na geografia onde se erguia a capital foram cobertos, desviados e tiveram também sua memória e relação com os habitantes sufocada. É nessa confluência entre o rio Arrudas e o ribeirão Acaba Mundo que estão Parque Municipal e o Palácio das Artes, para onde Paulo Nazareth se dirige no final de sua ação.

A partir da aproximação com o trabalho de Denise Ferreira da Silva, o nome do ribeirão Acaba Mundo aparece também como textura da ideia de “fim do mundo como o conhecemos” (SILVA, 2019a), isto é, de esgotamento das bases ontológicas e epistemológicas estruturadas no texto moderno, que, segundo a autora, já não nos permitem pensar saídas, imaginar outros mundos que não esse, na iminência da destruição sem retorno causada pelos mecanismos extrativistas do capital global (SILVA, 2020b). Esse mundo como (o) conhecemos, que só se permite ser conhecido a partir de sua separação com o Sujeito, é um mundo com horizontes sempre-já delimitados, que permite, ainda de acordo com a filósofa brasileira, que a violência racial seja tratada com indiferença. Fim do mundo como o conhecemos também porque, portanto, seu fim parece ser a única demanda política razoável (MOMBAÇA, 2021, p. 83).

Nesse sentido, o presente texto tenta estabelecer diálogo com a convocação de encontrar “pistas mais-do-que-críticas” (MOMBAÇA, 2021, p. 18) no trabalho com o qual estabelece

uma relação, no sentido de liberar a Imaginação do Entendimento¹³ (SILVA, 2019a). Isto é, partir da constatação da insuficiência de uma forma de pensar que vise apreender o trabalho de arte como algo a ser compreendido, como objeto de um juízo crítico; e também da constatação daquilo que já foi dito, visto, escrito e “imageado” (SILVA, 2015), para se orientar pelas composições que o trabalho traz consigo, composições que podem ser feitas e desfeitas a partir dele.

Nesse sentido, acompanhamos nossa escrita com alguns desenhos da série denominada *Aqui: Acaba Mundo*, costurando com a forma “ainda crítica” do texto, a possibilidade de alguma multiplicidade própria da imagem poética.

Imagem 12 - Desenho da série *Aqui: Acaba Mundo*, de Lucas Emanuel, 2021



Fonte: acervo pessoal.

4.2. Matéria poética

No mesmo ano de 2007, em que Paulo Nazareth registrou a ação chamada *Dente de Elefante*, um de seus *Decretos Conceituais* trazia sob a frase *Aqui é Arte* quatro fotos e o seguinte texto:

¹³ Os termos são utilizados por Denise Ferreira da Silva em diversas oportunidades e fazem referência aos programas kantiano e hegeliano, nos quais a autora aponta a construção de bases ontológicas e epistemológicas modernas, em que o Entendimento possui prevalência, e em relação às quais se posiciona criticamente. Num de seus textos (SILVA, 2019a), a autora sintetiza o pensamento que vem elaborando ao longo de sua obra: “os capítulos que compõem a *Dívida Impagável* vislumbram o que torna-se acessível à imaginação, o tipo de abertura ética que pode ser vislumbrada com a dissolução do jugo do Entendimento e a entrega do Mundo à imaginação” (SILVA, 2019a).

Validade: indeterminada

Período: indeterminado

Na Av. Portugal próximo ao Via Brasil, por um buraco no muro pode-se ver um elefante preso a nada por uma corrente. Ele balança o corpo como se estivesse dançando, dizem que dorme em pé; há também um camelo com as corcovas caídas. O camelo é natural do Oriente Médio pode ficar dias sem beber água. O elefante é natural da Ásia e da África, e tem boa memória. O elefante asiático é trabalhador, ajuda o homem em seus afazeres, o africano é bravo, não serve para o trabalho, mas seus dentes têm grande valor comercial, é por isso que ele se torna banguela (desdentado). (ARTE CONTEMPORÂNEA LTDA, 2010).

A partir da origem etimológica da palavra “banguela” Paulo Nazareth produz um outro panfleto, distribuído às pessoas que passam por ele ao longo do trajeto que percorre desde uma casa no bairro Santa Tereza até o Palácio das Artes, no centro de Belo Horizonte. Outras imagens, em que Paulo expõe a boca aberta sem o dente incisivo, podem ser encontradas em seu site sob o mesmo título. Partindo das pistas mais-do-que-crítica (MOMBAÇA, 2021), tomemos o caminho que o título, e a ação que ele sintetiza, nos sugere. Paulo Nazareth retira um de seus dentes incisivos e caminha sem ele pela cidade, distribuindo panfletos em que se lê o título “*Dente de Elefante*”.

Imagens 13 e 14 – Quadros do vídeo *Dente de Elefante*, de Paulo Nazareth, 2007



Disponível em: <https://vimeo.com/86925249>. Acesso em: 20 fev. 2022.

No texto do panfleto¹⁴, a partir da raiz da palavra “banguela”, são justapostas a extração e o comércio ilegal de marfim ao processo de escravização de pessoas negras. Lê-se no panfleto

¹⁴ O conteúdo do panfleto distribuído por Paulo Nazareth é citado aqui através dos trechos disponíveis em MAZZUCHELLI, Kiki. Sobre marfins, dentes e ossos: uma breve introdução ao trabalho de Paulo Nazareth.

que as presas de elefantes africanos, “formadas por uma massa de substância dura (dentina), branca e opaca chamada marfim” (NAZARETH *apud* MAZZUCHELLI *in* DIEGUES e SARDENBERG, 2012) foram e são extraídas e comercializadas como matéria prima para confecção de objetos como bolas de sinuca, peças de jóias e objetos de arte. Continua: “devido a um rápido declínio da população de elefantes a matança deste e o comércio de seus dentes foi proibida. Mas a caça e o comércio clandestino de seus dentes ainda é realizada, assim como após a abolição, o tráfico de negros continuou” (NAZARETH *apud* MAZZUCHELLI *in* DIEGUES e SARDENBERG, 2012). Assim, dados sobre o processo colonial de escravização são embaralhados com a atualidade da exploração econômica em detrimento da vida de elefantes em território africano, não estabelecendo uma relação linear ou de equivalência entre os dois momentos, mas, talvez, uma composição daquilo que “já foi dito” (SILVA, 2015, tradução nossa), irradiando, assim, algo mais, oferecendo uma compreensão de simultaneidade, um pensamento fractal (SILVA, 2020). Segundo Denise Ferreira da Silva:

Apenas um pensamento complexo, não-linear, pode traçar como (a) a matriz colonial (jurídico-econômica) que sustentou o capital mercantil (b) opera através do arsenal racial (político-simbólico) que continua a alicerçar o capital industrial, bem como (c) o capital financeiro por meio da violência racial. (2020, p. 207).

Segundo a autora, quando olhamos para os eventos a partir de uma “perspectiva materialista primária”¹⁵ (SILVA, 2020, p. 212), ou “em estado bruto”, como dirá em outro texto (SILVA, 2019b), podemos conhecer para além de uma narrativa linear que pressupõe “os limites físicos dos corpos de Newton e das categorias de Kant (formas)” (SILVA, 2020, p. 213), vendo o que acontece como “sempre já um reagrupamento do que já antes e do que ainda está para acontecer” (SILVA, 2020, p. 213). Aqui, as duas violências evocadas no texto distribuído pelo artista, ainda que aparentemente ocorrendo em contextos jurídico-econômicos distintos, se entrelaçam pelo fator comum que estruturam sua cena econômica de valor. São violências perpetradas contra o mesmo território, que movem a mesma arquitetura colonial: “práticas e métodos de governança efetuando deslocamento, expropriação e morte” (SILVA, 2016, p. 245, tradução nossa). Se “as mercadorias escondem as relações de onde elas emergem” (SILVA, 2016, p. 245, tradução nossa), *Dente de Elefante* vai em outras direções

In: DIEGUES, Isabel; SARDENBERG, Ricardo, (Orgs.) **Paulo Nazareth: arte contemporânea/LTDA**. Rio de Janeiro - RJ: Cobogó, 2012.

¹⁵ Em outro texto, Denise Ferreira da Silva usará o termo em inglês *raw materialism*, traduzido como “em estado bruto” (SILVA, 2019b).

apontando justamente para as relações ofuscadas pelo brilho de um produto final, que talvez possamos ler tanto como a forma aparentemente delimitada e circunscrita no valor de uma peça produzida com marfim, quanto como a situação aparentemente “posterior” do capitalismo global enquanto sistema econômico que sucedeu à exploração colonial. Quer dizer, *Dente de Elefante* estabelece relações entre o que se apresenta como “separado”/“depois” justamente a partir do que significa a ocultação dessas relações, de maneira que poderíamos dizer, novamente com Silva, que o trabalho “comparece ao que brilha e ao que não brilha” (Cf. 2016, p. 245, tradução nossa), reconhecendo a profunda implicação entre as duas coisas.

Assim, da mesma maneira que o texto confronta a mera formalidade da “proibição” com as violências que ela visa regular no plano formal da Lei, a suposta transparência¹⁶ do produto final (o objeto produzido a partir do marfim, e talvez do objeto de arte de maneira geral, e talvez o capitalismo global) é confrontada com as opacidades que a antecedem, que a circundam. Essa leitura do trabalho nos indica que o dente de elefante em torno do qual o trabalho se move não é evocado simplesmente em sua interpretação literal e estanque, como uma mera forma ou objeto que interessa ao artista, mas em vista de uma leitura de sua materialidade “em estado bruto” (SILVA, 2019b, p. 48), como coisa pertencente ao mundo. Quer dizer, o dente aparece e traz junto suas relações sociais em diversas dimensões, que, porque é matéria prima - coisa ainda não formalizada como se fosse transparente, como produto final - diz mais do que sobre si mesmo, mais do que sobre uma imediatez, e torna visível também as complexas redes em que se insere no mundo (como o sistema jurídico-econômico, a violência presente e passada).

O trabalho nos indica, portanto, um pensamento material que permite ver para além do produto final, que liberta a matéria da forma, se aproximando do que Denise Ferreira da Silva chama de ativação da “luz negra”. Essa ferramenta de leitura, que é antes de tudo uma prática, ao recusar manter a matéria subjugada à forma, torna-a disponível para reconfigurações, para interpretações *poéticas* que operam por meio de “re/de/composições que não mobilizam os

¹⁶ Utilizamos a palavra “transparência” aqui no sentido daquilo pelo qual a luz atravessa sem produzir sombras, isto é, como se fosse evidência em si mesmo, que não produz ambiguidade, que é “claro” e não revela sua densidade corpórea. O termo remete, portanto, à ideia de mercadoria como produto final que, nas palavras de Karl Marx citadas por Denise Ferreira da Silva “escondem as relações de onde elas emergem” (SILVA, 2016, p. 245, tradução nossa). Quer dizer, esconder nesse sentido não significa exatamente ser opaco, mas pelo contrário, mostrar apenas o que brilha e, assim, deixar de mostrar o que “não brilha”. Vale também citar a síntese de METZINGER (2004, p. 330) de transparência como uma “*special form of darkness*”, que, mesmo advinda de um debate cujo teor não nos interessa nesse momento, revela que o efeito de evidência relacionado à transparência pode ser, enfim, sinal de que algo se torna inacessível a um olhar imediato.

pilares onto-epistemológicos do pensamento moderno” (SILVA, 2019b, p. 47). O encontro com o trabalho de Denise Ferreira da Silva nos conduz a uma leitura de *Dente de Elefante* que não se detém somente no que o trabalho diz, mas na possibilidade de pensamento que ele coloca em cena:

Aqui, eu ativo a “luz negra” como uma ferramenta poética, um dispositivo feminista negro¹⁷ para traçar correspondências que podem expor como as arquiteturas jurídicas e econômicas da violência colonial/racial entram na própria construção das ferramentas analíticas disponíveis para as críticas do capital global. (SILVA, 2016, p. 245, tradução nossa).

É a própria arquitetura ético-jurídica do presente (SILVA, 2018, p. 01), a qual estrutura também os limites do pensamento, que é irradiada quando se irradia a matéria opaca de *Dente de Elefante*. Opondo-se à transparência, a prática poética “decompõe formas abstratas (conceitos e categorias) do entendimento e reflexão que pressupõem e ensaiam a oclusão da violência colonial e a indiferença à violência racial” (SILVA, 2016, p. 245, tradução nossa), recusando, assim, as bases do texto moderno. Nesse ponto, vale percorrer brevemente o que Denise Ferreira da Silva (2019a) chama de pilares onto-epistemológicos desse texto: separabilidade, determinabilidade e sequencialidade. Já nos aproximamos do primeiro quando falamos em separação, já que:

Esse princípio considera o social como um todo composto por partes formalmente independentes. Cada uma dessas partes, por sua vez, constitui tanto uma forma social quanto unidades geográficas e historicamente separadas que, como tal, ocupam posições diferentes perante a noção ética de humanidade - identificada com as particularidades das coletividades branco-europeias. (SILVA, 2019a, p. 43)

¹⁷ A ideia de poética negra feminista é apresentada por Denise Ferreira da Silva como uma “práxis radical inspirada pelo corpo sexual da nativa/escrava” como meio de ativar o potencial registrado por esse corpo que não significa “o sujeito nas equações de poder”, e que portanto é referente dos limites das descrições ético-políticas do texto moderno. Silva fala ainda na “insistência do mesmo em significar” (2019a, p.66) outra coisa que não esse sujeito político forjado na modernidade, que por isso “desestabiliza a representação” (2019a, p.66). Assim, ainda que essa formulação esteja em diálogo com diversas tradições do pensamento feminista e da discussão racial, como práxis, não é sinônimo de um lugar de enunciação, ou uma teoria aplicável preferencialmente ao trabalho de mulheres racializadas. Assim, sendo a “luz negra” proposta como um dispositivo dessa *práxis*, sua aproximação com o trabalho de Paulo Nazareth não deixa de dizer algo sobre as construções ontológicas e epistemológicas do texto moderno as quais, argumentamos, *Dente de Elefante* também coloca em questão.

Trata-se de um princípio ontológico na medida em que inaugura um sujeito - separado do mundo (SILVA, 2019a) -, e epistemológico, já que também pressupõe como tudo pode ser conhecido, isto é, pelas formas da Intuição e Entendimento¹⁸.

O papel da determinabilidade nesse texto se dá na medida em que este princípio institui “a ideia de que o conhecimento resulta da capacidade do Entendimento de produzir conceitos formais que podem ser usados para determinar (isto é, decidir) a verdadeira natureza das impressões sensíveis reunidas pelas formas da intuição” (SILVA, 2019a, p. 39). Enquanto isso, a sequencialidade explica os diversos modos de existir no mundo (a “diferença cultural”) a partir da ideia de diferentes momentos no tempo, na História, sustentando uma leitura linear desse tempo que descreve as configurações sociais da Europa pós-Iluminista como ápice do desenvolvimento (SILVA, 2019a, p. 39). De tal maneira, a poética articulada em *Dente de Elefante* recusa o programa de conhecimento que estrutura uma captura da imaginação política, e, assim, da própria possibilidade de pensar. Ao aproximar o trabalho de Paulo Nazareth do trabalho de Denise Ferreira da Silva, nos interessa a recusa, e também a perturbação, a neutralização das formas-feitiço desse programa de conhecimento, e a possibilidade de irradiar o que ele oculta, de, quem sabe, desarmar o que ele oblitera. Assim, é “lá, na mais profunda e mais escura dimensão da matéria que sempre compõe e conecta tudo, em qualquer lugar, em todo lugar, imediata e instantaneamente” (SILVA, 2016, p. 252, tradução nossa), onde o trabalho nos leva, assumindo uma postura ética de reconhecimento da profunda implicação que caracteriza a existência (SILVA, 2018, p. 04, tradução nossa). Com isso, ao reconhecer a profunda implicação e recusar as formalizações – “(esquema de mensuração ou classificação) que caracteriza o pensamento moderno” (SILVA, 2019a, p. 144) -, o trabalho escapa, quem sabe, aos enclausuramentos impostos por separabilidade, determinabilidade e sequencialidade.

¹⁸ Como discutido anteriormente, os termos são utilizados por Denise Ferreira da Silva em referência aos programas kantiano e hegeliano, em relação aos quais a autora se posiciona.

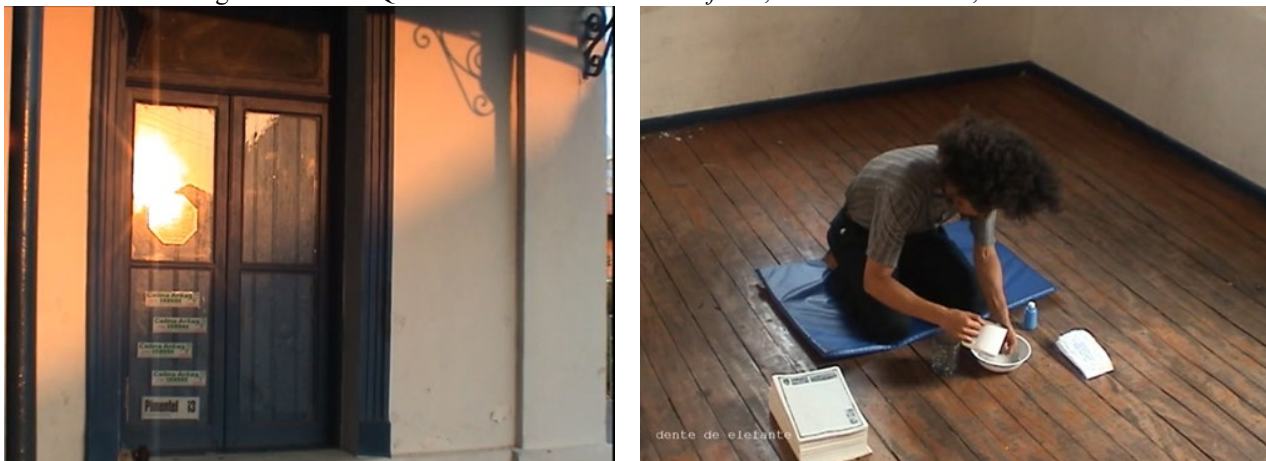
Imagem 15 – Desenho da série *Aqui: Acaba Mundo*, de Lucas Emanuel, 2021



Fonte: Acervo Pessoal.

4.3. Interioridade/exterioridade

Tendo nos aproximado da possibilidade de leitura de *Dente de Elefante* como prática poética compositiva, voltemos a ler simetrias e correspondências naquilo que o trabalho nos dá a ver desde as primeiras cenas. No início do vídeo vemos a imagem do pôr-do-sol refletida na parte externa de uma janela e, em seguida, somos conduzidos para o interior de uma casa, onde Paulo Nazareth irá retirar um de seus dentes incisivos antes de se dirigir à rua. E se, como novo ponto de partida, lêsemos essas imagens como figurações que prenunciam algo sobre a relação entre interioridade e exterioridade? O que poderia sugerir, nesse sentido, o gesto de expor o interior da boca? Comparecer à rua mostrando não só a boca aberta, mas o espaço do dente extraído?

Imagens 16 e 17 – Quadros do vídeo *Dente de Elefante*, de Paulo Nazareth, 2007.

Disponível em: <https://vimeo.com/86925249>. Acesso em: 20 fev. 2022.

Roberto DaMatta (1997) propôs uma leitura da sociedade brasileira conduzida por sua ordenação espacial que, segundo ele, “se faz sempre no sentido de uma gradação ou hierarquia entre centro e periferia, dentro e fora” (DAMATTA, 1997, p. 21). DaMatta reconhece tempo e espaço como construídos, como invenções sociais que ordenam a experiência e identifica como relevantes as esferas de significação social da casa, rua e outro mundo¹⁹. Segundo ele, essas esferas “fazem mais do que separar contextos e configurar atitudes”, mas “contém visões de mundo ou éticas particulares” (DAMATTA, 1997, p. 33). O autor identifica diferenças na experiência de tempo e espaço em cada uma dessas esferas, mas argumenta que não se pode “falar de casa sem mencionar o seu espaço gêmeo, a rua”, já que “rua e casa se reproduzem mutuamente”. A oposição, portanto, não se trata de uma divisão fixa, mas de uma permeabilidade que segundo DaMatta configura “domínios por meio dos quais a própria sociedade brasileira se atualiza e ganha vida” (1997, p. 38). Assim, ao se desenhar como movimento da casa para a rua, *Dente de Elefante* nos oferece outra pista-mais-do-que-crítica acerca da própria ordenação de nossa experiência como instituída na divisão assimétrica entre dentro e fora. Segundo DaMatta, as janelas servem “como mediação entre espaço interno da casa e o espaço externo da rua” (1997, p. 41), são uma ponte entre interioridade e exterioridade e, aqui, o trabalho novamente prefigura algo ao nos defrontar com o reflexo do ocaso e do horizonte na parte vítrea da janela.

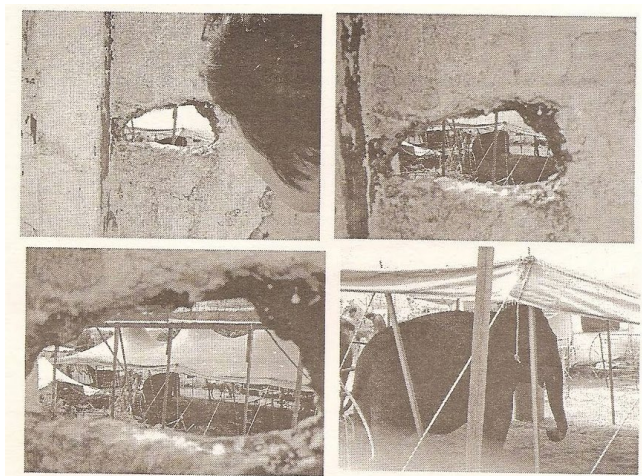
¹⁹ Segundo DaMatta, a ideia de “outro mundo” diz respeito à “renúncia do mundo com suas dores e ilusões e, assim fazendo, tenta sintetizar os outros dois” (DAMATTA, 1997, p. 33).

Se em DaMatta (1997), ainda que permeáveis, a casa evoca uma experiência cíclica e interiorizante de tempo, enquanto a rua implica a temporalidade linear histórica, impessoal, quero argumentar que *Dente de Elefante* nos permite visualizar que a operação dessas “éticas e visões de mundo particulares” não devem ser compreendidas como separadas, mas como estruturantes de uma mesma ética, a qual, novamente com a ajuda de Denise Ferreira da Silva, talvez possamos compreender. Trata-se de considerar que no texto moderno lido por Silva, a própria ideia de tempo histórico e linear é interiorizante e diz respeito a um horizonte onto-epistemológico que descreveu o sujeito (a entidade ética-jurídica) a partir da noção de desenvolvimento “das capacidades interiores (mentais, quer dizer, morais e intelectuais)” (SILVA, 2019a, p. 103).

Como vimos, o pilar da sequencialidade funda a ideia de que o movimento no tempo (Espírito, em Hegel)²⁰ é um de desenvolvimento da História (de autodesenvolvimento do Espírito), em que as “diferenças culturais” representam diferentes momentos desse desenvolvimento. O sujeito da História seria um ser capaz de atualizar os princípios da razão, se configurando como sujeito autodeterminado, isto é, cuja subjetividade remete a nada mais que ela mesma, como coisa interior/temporal. A presença do Espírito, em Hegel, seria, portanto, a “causa final para a atualização (no mundo)” (SILVA, 2019a, p. 103) dessas capacidades, e a noção de desenvolvimento teria, nesse momento, laborado o desenho do Mundo como oficina do Tempo (SILVA, 2019a, p. 104). Nesse sentido, podemos ler os atributos daquelas instâncias que DaMatta (1997) diz que se “reproduzem mutuamente”, de um lado a interioridade e de outro a linearidade do tempo histórico, não como éticas separadas, mas como etapas ou funções de uma mesma arquitetura ética, jurídica e econômica. A janela como ponte talvez possa indicar o espaço em que se entrevê uma oclusão:

²⁰ Segundo SILVA a inversão do programa kantiano teria atingido os seguintes objetivos: "(a) a noção de atualização [*actualization*] e que corpo e mente, espaço e tempo, Natureza e Razão, são duas manifestações da mesma entidade, a saber, o Espírito, ou a Razão enquanto Liberdade, e (b) a noção de sequencialidade, que descreve o Espírito como movimento no tempo, um processo de autodesenvolvimento, e a História como trajetória do Espírito" (2019a, p. 39). Segundo Silva (2019a, p. 39) a partir dessa inversão a ideia de diferença cultural ganha dimensão temporal, e Hegel identifica diferentes coletividades como representantes de diferentes momentos de atualização do Espírito.

Imagem 18 – Imagens no *Decreto Conceitual Janeiro de 2007- Aqui é Arte*, de Paulo Nazareth, 2007



Disponível em: <http://artecontemporanealda.blogspot.com/>. Acesso em: 20 fev. 2022.

Na leitura de Denise Ferreira da Silva, interioridade e exterioridade são dois palcos construídos pelos filósofos da razão universal: o primeiro remetendo à História e o segundo remetendo à Ciência. Tratam-se, portanto, de dois horizontes onto-epistemológicos que se valem de dois descritores distintos, no primeiro caso o tempo e no segundo o espaço. Se num primeiro momento o descritor ontológico do Sujeito foi a historicidade, sua posição no tempo, em seguida ele é identificado com a mente e as configurações sociais da Europa pós-Iluminista (SILVA, 2005, p. 327, tradução nossa) e, assim, é também situado no espaço. Nesse momento, a globalidade se configura como descritor ontológico privilegiado (SILVA, 2005, p. 328, tradução nossa) a partir do qual se cria um “outro” (o “outro da Europa”), um “sujeito afetável”. Esse sujeito aparece em oposição ao primeiro, o “sujeito transparente”, já que, enquanto o segundo é autodeterminado, o primeiro, por não ter acesso aos princípios da razão universal, seria determinado por marcadores corporais e sociais, isto é, pela exterioridade, o referente espacial (SILVA, 2019b, p. 51).

A digressão pelo texto moderno importa na medida em que, segundo Denise Ferreira da Silva, no final século XIX se estrutura o “arsenal da racialidade” (SILVA, 2019a, p. 166), isto é, as ferramentas das ciências da natureza e depois das ciências humanas que oferecem uma “explicação” para a diferença racial e, depois, cultural. Trata-se aqui, portanto, de um arsenal que constrói a branquitude em identificação com capacidades cognitivas desenvolvidas, como coisa interior, portanto; e racializa o “outro da Europa” como coisa fora do tempo, descrito no palco da Ciência, na espacialidade/exterioridade (SILVA, 2019a).

A partir dessas noções, consideremos a hipótese de que o arranjo que encontramos em *Dente de Elefante* pode ser lido como "figuração da subjetividade que recusa a coisa interior pressuposta e produzida no movimento linear e homogêneo do tempo, História" (SILVA, 2018, p 01, tradução nossa). Quer dizer, o movimento da interioridade da casa para o exterior nos permite ler uma instância de "subjetivação" em implicação com a outra, como funções de uma mesma arquitetura ética que pressupõe uma oposição assimétrica entre dentro e fora, não só como se dentro estivesse separado de fora, mas como se fosse superior. Aqui, abre-se, primeiro, a possibilidade de uma desconfiança em relação à dimensão interior, e como ela se apresenta como coisa separada, autônoma, como traz consigo imagens "transparentes, abstratas, vítreas e determinadas" (SILVA, 2020, p. 213). A partir disso, podemos olhar para o reflexo do pôr-do-sol na janela, que inicia o registro da ação de *Dente de Elefante*, percebendo ali o prenúncio ou a prefiguração de um exterior virtualmente refletido nesse interior que a casa simboliza (como sinônimo de subjetividade).

Em seguida, a possibilidade aberta coloca a questão, portanto, da figuração da subjetividade como emergindo num dado contexto social (SILVA, 2018, p. 02, tradução nossa) e, assim, irradiando a arquitetura (jurídica, econômica, simbólica) de sua emergência. Guiados por essas imagens, acompanhamos o movimento dos horizontes na formulação do arsenal da racialidade; um movimento para além da dimensão temporal e interior que constitui a historicidade:

[...] porque a diferença cultural se refere à globalidade (exterioridade/espacialidade) como contexto ontológico, seu mapeamento dos efeitos do poder não pode ignorar a matéria (corporal, social, global) de condição de emergência de seu sujeito. (SILVA, 2005, p. 332, tradução nossa).

Essa matéria (corporal, social, global) irradiada diz as condições de emergência do sujeito no espaço global, ilumina o que o discurso da diferença oculta. "Uma banana é uma banana, mas se torna mais ou menos o resultado de circunstâncias geopolíticas", diz Paulo Nazareth em uma entrevista (NAZARETH, 2014). O "tempo figural da matéria dissolve as oclusões (abstratas) do tempo histórico, expondo, assim, os vínculos coloniais [...], que de outro modo pareceriam invisíveis" (SILVA, 2019b, p. 53), de maneira que irradiar o contexto de emergência, sua arquitetura, traz aqui uma importante dimensão de como o arsenal da racialidade opera segundo Silva:

Quando descrevem as causas da subjugação racial, as ferramentas do conhecimento racial - graças à premissa de separabilidade que carregam como parte do arsenal da universalidade científica - criam uma dialética letal a qual chamo de dialética racial, quando transmutam (a) a situação de defasagem econômica do subalterno racial causada pelos mecanismos coloniais de expropriação, isto é, o resultado de uma relação jurídico-econômica como (b) o efeito da falha moral dos brancos (preconceito racial ou crenças que alimentam a exclusão [discriminação] e obliteração racial) que é uma reação natural (explicada pela teoria do contrato racial e cultural e pelo ciclo das relações raciais) à (c) diferença (física e mental) do outro racial, isto é, seu defeito natural (ou seja, argumentam que seus traços físicos e mentais “estranhos”, os quais interpreta como inferiores, dão origem ao preconceito de raça, crenças raciais ou ideologias raciais entre os brancos). (2019a, p. 94).

Assim, segundo Denise Ferreira da Silva, a dialética racial encena a expropriação material como se fosse resultado de falha moral “causada” por uma diferença natural, ocultando a violência colonial e fazendo com que a violência racial seja tratada com indiferença.

Continua:

Esta explicação sobre a subjugação racial, ao fazer o primeiro termo (da expropriação colonial) desaparecer na relação causal estabelecida entre os outros dois (a falha moral e o defeito natural), oclui a relação (de expropriação colonial) política (jurídico-econômica), justamente a condição fundamental do encontro entre estes “estranhos” nas colônias das Américas. (SILVA, 2019a, p. 96).

A partir desses pontos, gostaria de propor continuar a leitura de como em *Dente de Elefante* Paulo Nazareth mobiliza interioridade e exterioridade não só no movimento de que já tratamos, mas também no gesto de se dirigir à rua expondo o que seria o interior da boca. Consideremos não só os dentes, o dente incisivo e o dente de elefante, mas também a ideia de que a *oclusão* da boca permite que ela seja figurada “como componente mesmo da coisa interior” (SILVA, 2020), como figuração que remete à voz. O gesto de expor a oclusão da boca talvez possa ser lido, portanto, como esse gesto que revela vínculos, coloniais inclusive, acerca do papel da escravidão na acumulação primitiva de capital, como se o capital fosse momento posterior e separado da dominação colonial-imperial; irradia, portanto, a relação de expropriação colonial ocluída na arquitetura jurídico-econômica do presente. E se a boca figura a “voz”, a interioridade, para onde poderia nos conduzir o gesto de apresentar como exterioridade esse “componente mesmo da coisa interior” (SILVA, 2018. p 01, tradução nossa)? Haveria, a partir disso, algo a ser considerado acerca da subjetividade produzida como coisa interior, como produzida no movimento linear e homogêneo do tempo histórico?

Poderíamos traçar alguma linha com a recusa de “formas abstratas da linguagem (Discurso)” (SILVA, 2018. p 01, tradução nossa)? Consideremos, a seguir, a hipótese de que esse gesto, enquanto dissolução da oclusão, pode ser lido como recusa a emergir da linha da História e na rede do Discurso, prefigurando o que a História carrega de sequencialidade e o que o Discurso significa de determinabilidade (SILVA, 2018, p. 02, tradução nossa).

Imagem 19 – Quadro do vídeo *Dente de Elefante*, de Paulo Nazareth, 2007



Disponível em: <https://vimeo.com/86925249>. Acesso em: 20 fev. 2022.

4.4. Indeterminação

Em *Bahia: Pelô Negro*, Denise Ferreira da Silva (2005) lê os versos cantados pelo Olodum como construção de um texto emancipatório que recusa localizar o sujeito racial na transparência e que, assim, se vale do descritor ontológico da globalidade para falar a partir da exterioridade. Nesse caso, “o sujeito é necessariamente situado, é uma coisa espacial que habita a região subalterna que divide com todas as pessoas que travam luta política contra a sujeição jurídica e econômica” (SILVA, 2005, p. 337, tradução nossa). Trata-se, segundo Silva (2005), de uma estratégia crítica que não afirma uma essência comum, mas o lugar comungado da luta por emancipação.

Em outro texto, *Corpus Infinitum*, Silva (2018) lê no trabalho de Carlos Motta o reconhecimento de que para os discursos que descrevem condições sociais nomeadas subalternas (de gênero, sexual, racial), o lugar da transparência “é apresentado como um problema” (SILVA, 2018, p. 02, tradução nossa). Nesse caso, a subjetividade se recusa a comparecer como “coisa interior”, portanto, e sua representação requer que seja nomeado o

contexto material de emergência que compõe a arquitetura jurídica e econômica (do passado colonial e do presente capital-estado global). O sujeito afetável aparece como emergindo num contexto social específico, apresentando o contexto de poder que o categoriza como “afetável”. Denise Ferreira da Silva lê, no trabalho, o sujeito emergindo como apresentação de vozes (SILVA, 2018, p. 03, tradução nossa) que irradiam os vínculos coloniais do passado e a arquitetura jurídico-econômica global do presente (SILVA, 2018, p. 02, tradução nossa). A pergunta inicial que move o texto a partir da conversa com o filósofo alemão Walter Benjamin é: “nas vozes que escutamos, não há o eco daqueles que agora estão em silêncio?” (BENJAMIN *apud* SILVA, 2018, tradução nossa).

Proponho continuar a leitura de *Dente de Elefante* considerando que, assim como nos dois casos em que as condições de existência são opostas à emergência de um sujeito como *eu transparente* (coisa interior), a colocação material (e não formal/final da subjetividade), da qual se vale o trabalho, torna possível figurar algo, sem prefigurar a pessoa como coisa mental, subjetividade que evoca nada mais que ela mesma (SILVA, 2018) e pressupõe o desenvolvimento no tempo linear da História. Quer dizer, há também em *Dente de Elefante* uma nomeação do corpo, que é nomeação da esfera da exterioridade, do contexto material de emergência.

Interessa a nossa análise, contudo, que, além disso, em *Dente de Elefante* o gesto que reconhece a dimensão espacial do tornar-se também borra posições determinadas de corpo e espaço. Em síntese: o trabalho recusa a afirmação da subjetividade como “coisa interior” (que simplesmente emerge do movimento linear do tempo) ao apontar a dimensão espacial, do corpo, como fundamental; simultaneamente, rejeita as determinações desse horizonte espacial. Vejamos como é possível tal leitura e o que ela significa.

Paulo diz em uma entrevista sobre o trabalho que “o elefante é como a memória, mas você também é o elefante; o elefante é como o coringa num jogo de cartas” (STEVENSON, 2019, tradução nossa). Vislumbramos, então, que o elefante implica passado e presente, mas também as posições no Discurso, as vozes que a língua disponibiliza para o sujeito (primeira, segunda e terceira pessoa) (Cf. SILVA, 2018, p. 02, tradução nossa). Assim, o dente de elefante não só diz de um contexto global de emergência ao evocar o que está ofuscado pela transparência, como instaura uma incerteza sobre a determinação das posições que estão disponíveis para o pensamento fundado nos pilares onto-epistemológicos do texto moderno. A ideia de que o elefante é como um coringa sugere, portanto, que nessa prática compositiva em

que as coisas se embaralham como num jogo de cartas, o elefante possa intervir como “referente de indeterminação” (SILVA, 2019a).

Imagem 20 – Quadro do filme *Serpent Rain*, de Arjuna Neuman e Denise Ferreira da Silva, 2016



Disponível em: <https://ehcho.org/conteudo/serpent-rain>. Acesso em: 15 mar. 2022.

Como vimos anteriormente:

Uma vez liberada pela luz negra, a matéria torna-se disponível para algo que pode ser denominado recodificação [...] o que para práticas compositivas que, como em uma leitura de *tarot*, por exemplo, não mantém o material que combinam subjugado à forma (figura ou *formato*) mediante a qual o apreendem” (SILVA, 2019b, p. 47).

As composições poéticas do trabalho e da fala de Paulo Nazareth colocam, portanto, a possibilidade de pensar “sem recorrer às bases metodológicas e ontológicas do sujeito moderno, isto é, a temporalidade linear e separação espacial” (SILVA, 2019a, p. 44) sugerindo, pelo contrário, uma *não-localidade* em que “tudo possui existência atual (espaço-tempo) e virtual (não-local)” (SILVA, 2019a, p. 45); ou algo próximo do que Stefano Harney e Fred Moten tratam como *apposition* (2013, p. 19). Quer dizer, no mesmo movimento há uma recusa aos dois polos disponíveis do texto moderno: o sujeito como coisa interior, autodeterminada (palco da Liberdade) e sua implicação com o movimento linear no tempo; e também a constituição de um sujeito afetável, determinado na exterioridade (SILVA, 2019a, p. 59) - dimensão regida pela Necessidade (SILVA, 2019a, p. 56) -, situado numa separação espacial.

Com isso, quero sugerir que o dente extraído pelo artista, ao invés de afirmar uma separação, abre um espaço; um espaço onde se conecta o que está virtualmente presente. Quer dizer, no espaço de um dente se abre a possibilidade de tornar inviável a fixidez das posições determinadas, deslizar as pressuposições acerca do que é ocupar um ponto de vista, já que aqui a poética intervém contra qualquer separabilidade, prefigura o Mundo Implicado (SILVA, 2019a). Já que “imagens do pensamento poético não são lineares (transparentes, abstratas, vítreas, e determinadas), mas fractais (imanescentes, escalares, abundantes e indeterminadas) como a maioria do que existem no mundo” (SILVA, 2020, p. 213), as práticas compositivas que aqui se encontram nos oferecem mais do que um conhecimento com certeza, cindido do mundo. Poética, diz Moten, “*is about how things get together*” (LECTURE, 2016). Segundo Denise Ferreira da Silva:

[...] quando o social reflete o Mundo Implicado, a socialidade não é mais nem causa nem efeito das relações envolvendo existentes separados, mas a condição incerta sob a qual tudo que existe é uma expressão singular de cada um e de todos os outros existentes atuais-virtuais do universo, ou seja, como *Corpus Infinitum*. (SILVA, 2019a, p. 46).

Ainda:

Lendo a negritude contra a corrente de sua função como categoria, torna possível atender à separabilidade que inaugura o Sujeito, mas em vez de uma manobra que tentaria recuperar suas promessas universalistas e transcendentais, a poética negra feminista retorna ao Mundo e experimenta com a descrição da existência sob a imagem do Mundo Implicado, ou *Corpus Infinitum*. (SILVA, 2019a, p. 47).

A aproximação entre as poéticas de Paulo Nazareth e o pensamento de Denise Ferreira da Silva, Jota Mombaça, Stephano Harney e Fred Moten se dá por um caminho comum das pistas mais-do-que-críticas como abertura de possibilidade contra o que está “sempre-já” determinado, também no sentido de que como vimos anteriormente, as ferramentas analíticas que se apresentam como disponíveis estão estruturadas numa profunda separação entre sujeito e mundo desenhada no arsenal da racialidade. Assim, gostaria de propor também uma leitura sobre o percurso realizado em *Dente de Elefante*, no qual não só o espaço do dente pode sugerir um espaço para uma conexão com o que está virtualmente presente, mas uma leitura na qual interessa ainda considerar a duração do caminhar pela cidade até o Palácio das Artes, até o momento em que o dente é recolocado.

Uma breve digressão nos permite considerar que o gesto ecoa outros trabalhos de Paulo Nazareth, como *Cadernos de África*. Nesse caso, o trabalho inicia a partir do convite para uma exposição na Europa, a qual o artista decide comparecer somente depois de percorrer o continente africano. Vale citar uma interessante leitura acerca do trabalho:

A escolha de não pisar em solo europeu antes de percorrer toda África também denota uma posição política frente ao sistema de arte, na medida em que intenta descentralizar os lugares de produção e difusão de arte e de conhecimento. (ROCHA, 2020, p. 9).

Quer dizer, ante o destino, que é também um resultado político, é colocado o caminho; e em face da imagem desse destino como centralização do lugar da arte e do conhecimento é afirmado o que está em volta. Talvez em *Cadernos de África* algo mais se evidencie e a opção por percorrer o território africano antes de chegar ao europeu diz também o espaço (inclusive material) de constituição do território europeu. Quer dizer, em certo sentido, ao recusar a força de centralização que é parte do resultado político do território europeu, e com isso decidir antes percorrer o território africano, a obra recusa a separação dos dois territórios, e aponta para o fato de que a centralização do primeiro é efeito justamente da violência colonial contra o segundo. Ou, em outros termos, aponta que esse se colocar no centro como imagem de uma determinação de dentro para fora (autodeterminação) é resultado inseparável da constituição de um outro, determinado no espaço. O gesto nos permite pensar, enfim, contra o movimento linear no tempo e contra a separação espacial.

De maneira semelhante, em *Dente de Elefante* o que é decomposto é o próprio ponto de chegada como forma abstrata, quer dizer, a instituição de arte como lugar metafórico do Entendimento - região (da mente) em que o conhecimento como reflexão ocorre (SILVA, 2019a, p. 106) -, como cena de valor, portanto, que não deixa de ocluir algo. Assim, a ação consiste em cortar/aumentar (MOTEN, 2017) o movimento até a instituição, produzindo pequenas dobras, adensamentos, vieses (CASTRO, 2018, p. 28), também como meio de esticar e ampliar o espaço-tempo até onde as coisas são determinadas. Ecoando Harney e Moten: “devemos uns aos outros falsificar a instituição, tornar a política incorreta, desmentir nossa própria determinação. Devemos um ao outro o indeterminado. Devemos tudo uns aos outros.” (2013, p. 20, tradução nossa).

Imagem 21 – Quadro do vídeo *Dente de Elefante*, de Paulo Nazareth, 2007



Disponível em: <https://vimeo.com/86925249>. Acesso em: 20 fev. 2022.

O que é irradiado pelo espaço aberto à Imaginação contra o Entendimento - espaço, talvez, de materialidade lírica (MOTEN, 2017) -, é a violência colonial na arquitetura jurídica e econômica do presente (SILVA, 2018) e, de tal maneira, o trabalho antevê algo. Por isso, a opção por não nomear o trabalho como *performance* guarda a contextura entre aquilo que até agora lemos a partir de *Dente de Elefante* com aquilo que Fred Moten propõe como decomposição, isto é, a ideia de *pre-formance* (A DEFENSE, 2021) na qual está em jogo o que se pressente, antecipa (*prefaces*). Na leitura aqui proposta, o *Dente de Elefante* como referente de indeterminação funciona como uma partícula acerca da qual não se pode precisar a posição, ou que, na outra contextura de “*apposition*”, se une com alguma outra coisa e assim por diante. Assim, o trabalho diz de uma antecipação da posição determinada, antecipa a forma ou conformação de um arranjo dado de possibilidades que acontece na cena da representação. O trânsito que essa partícula implica entre posições desestabiliza, assim, a própria configuração do modo de conhecer organizado entre sujeito e objeto. A partícula de indeterminação vai e vem, portanto, como “método de pensamento” (SILVA, 2016, tradução nossa), como chance de um pensamento que antevê as “margens de sua possibilidade” (PORTO, 2019, p. 18), que “é crítico apenas na medida em que, enquanto tal, reconhece os limites do mundo como figurado para o sujeito e busca não permanecer no interior deles”

(SILVA, 2019b, p. 53). Como partícula virtual, o dente de elefante “desestabiliza a representação” (SILVA, 2019a, p. 66).

A indeterminação da posição espacial - de sujeito ou objeto - sugere o colapso, por consequência, da estruturação de uma “audiência”, e a apresentação do trabalho é, em última instância, uma confrontação com quem dele participa (SILVA, 2015). Isto é, no gesto breve de distribuição dos panfletos, Paulo compõe espaços provisórios/improvisados de “apresentação do trabalho” com cada um que encontra, que, em certa medida, são todos por quem passa, e o trabalho se realiza no emaranhamento de todas essas durações e distâncias que se fazem e refazem. A cena da representação é, portanto, decomposta numa relação não oposicional, numa interação material (MOTEN, 2017, tradução nossa) que se antecipa à forma, que comparece onde ela não está. Ao se valer da não-localidade/“apositionalidade”, a emergência do sujeito (dentro de um contexto jurídico, econômico, social) ainda não está determinada; ainda não foi, ou está sobredeterminada – está “*everywhere*” (MOTEN, 2017).

4.5. Silêncio

Segundo Denise Ferreira da Silva, a cena de representação é consolidada de forma a privilegiar o sujeito transparente como aquele capaz de atualizar o “reservatório universal da humanidade” (2005, p. 325, tradução nossa). Isso significa que as cenas éticas e econômicas de valor operam pela dialética racial e que a própria noção de humanidade se estabelece em identificação com as particularidades de um grupo no espaço-tempo (as “particularidades das coletividades branco-europeias” (SILVA, 2019a, p. 43)). Igualmente, que as bases éticas para a concepção de justiça (SILVA, 2005, p. 327, tradução nossa) são as de uma “relação im/possível” (SILVA, 2019a, p. 55), que expõe a justiça como violência.

A partir disso, em face do sujeito que tem valor ético é pressuposta uma outra figura, a quem a ética deve ser “restaurada (senão remendada)” (SILVA, 2005, p. 322, tradução nossa). Quer dizer, que nesse sistema de representação os corpos e territórios alvos de violência colonial significam sempre “as arquiteturas jurídico-econômicas” (SILVA, 2019a, p. 69) dessa violência, e nunca algo ainda indeterminado. Ou seja, não só se desenha, no início, o “outro” em relação ao reservatório da humanidade, como o processo de “inclusão” nesse lugar (a cena de representação, o reservatório) acaba reafirmando sempre os valores já determinados. Por isso, Silva (2019a, p. 69) fala que a versão liberal da violência racial opera a partir da lógica

da exclusão, isto é, como se a questão fosse o estar fora da cena de valor – ocultando a violência constitutiva dessa equação de valor. Nesse ponto, tendo considerado a extensão do caminho de Paulo Nazareth até a chegada à instituição como significante da cena de valor e da determinação, propomos uma leitura da caminhada até o Palácio das Artes como uma pista, que sugere algo sobre estar em todo lugar/soar como tudo. Aqui, a indeterminação ganha uma textura relacionada às possibilidades que remetem para além da emergência nas sempre-já determinadas posições arquitetadas no arsenal da racialidade e que informam uma lógica excludente de inclusão.

Regressamos à ideia de fim do mundo como (o) conhecemos e, portanto, chegamos com a caminhada de Paulo Nazareth ao Acaba Mundo. Como vimos em *Dente de Elefante*, Paulo se desloca de uma casa para a rua, chegando enfim ao Palácio das Artes. Aqui, outro encontro de imagens poéticas possa talvez conduzir nossa leitura. Ao fazer uma leitura do imaginário articulado por Gilberto Freyre em *Assombrações do Recife Velho*, Ricardo Benzaquen de Araújo (2019, p. 399) ressalta que nas histórias reunidas pelo autor²¹, algumas casas “parecem se converter em uma modalidade rara e específica de ilha”. Voltando a DaMatta em *A Casa e a Rua*, o autor propõe que “coerentemente com essa visão da casa e da rua, concebemos o movimento como um modo típico da rua. Algo como um rio que passa e pode (ou deve) ser visto com cuidado das janelas, sob a proteção das paredes e pessoas da casa” (1997, p. 43). Tomando emprestado esse esquema, e se lêssemos o movimento em direção à rua como movimento em direção ao rio? Quer dizer, como deslocamento que sugere ainda o caminho entre sujeito autodeterminado (coisa interior) e o corpo (colocado na dimensão da exterioridade)? Propomos, a partir dessas imagens que, se a rua figura ainda o tempo histórico e a impessoalidade das leis, ali o sujeito já estaria determinado a partir do mesmo esquema legado pelo texto moderno. Assim, o movimento em direção à rua transfigurada em rio pode dizer outra coisa, algo como uma recusa de tempo e espaço como palcos de subjetividade/objetividade já distribuídas.

²¹ A obra de Gilberto Freyre (1900-1987) abordada por Ricardo Benzaquen de Araújo (2019) consiste em uma reunião de histórias “correntes supostamente há décadas ou mesmo séculos entre várias gerações de moradores da cidade” de Recife.

Imagem 22 – Quadro do vídeo *Dente de Elefante*, de Paulo Nazareth, 2007

Disponível em: <https://vimeo.com/86925249>. Acesso em: 20 fev. 2022.

Sugerimos, portanto, uma leitura da possibilidade de emergência fora de uma cena de representação - cujas determinações foram *antevistas*. Ou seja, consideramos a possibilidade de leitura de que ao sair da casa onde inicia a ação, Paulo Nazareth não esteja indo somente em direção à rua, mas através dela também em direção a um rio. Quer dizer, propomos esse movimento como figuração de algo que não se encerra em um percurso linear do tempo e não diz uma separação espacial, portanto. Assim, o corpo navegando no rio comparece como imagem de um sujeito cuja emergência (num dado contexto jurídico, econômico, social), ainda não está determinada (ou se recusa a ser determinada). Quer dizer, uma recusa da inscrição da voz no balbucio político: na medida em que política for promessa de emergência na transparência/interioridade, promessa de inclusão atualizadora “do reservatório universal da humanidade” (SILVA, 2005, p. 325, tradução nossa) e, assim, manutenção de uma lógica excludente; e simultaneamente uma recusa da emergência na espacialidade/exterioridade: na medida em que esse é o lugar de significação no qual a filosofia moderna aprisionou e corpo (SILVA, 2019a, p. 75) como excedente que não constitui justiça (SILVA, 2019a).

Consideremos, portanto, que, se no trabalho de Carlos Motta lido por Silva (2018) as vozes daqueles hoje em silêncio ecoam no presente; que se no debate com a obra de Gayatri Spivak, a autora brasileira diz que “a fala do sujeito da diferença cultural se dá dentro da cena de representação em que ele emerge como sujeito afetável” (SILVA, 2005, p. 331, tradução nossa), em *Dente de Elefante* a partícula de indeterminação: i) redistribui e/ou mapeia os silêncios; ii) não resolve a inscrição/emergência.

Consideremos, em seguida, a hipótese de que, ao se delongar no caminho até o endereço determinado, o trabalho de Paulo Nazareth encontra uma interação material que é de mútuo silêncio e que a soma dos gestos de entrega dos panfletos seja uma “amálgama das posições de endereço” (SILVA, 2018, p. 05, tradução nossa) desse silêncio. Por silêncio não queremos dizer falta de voz, mas, antes, silêncio como espaço aberto contra a voz que é restituição dos lugares determinados de sujeito transparente ou sujeito afetável (o lugar da representação, como beco sem saída) (MOMBAÇA in SILVA, 2019a).

Consideremos o Palácio das Artes, a Europa, como lugares:

Tudo o que diz respeito ao poder político é, na nossa sociedade, conotado como duradouro ou eterno e marcado pelos monumentos e palácios. O poder como ordenador supremo de um mundo penetrado por todo tipo de conflito situa-se naqueles espaços de confluência do tempo e de unidades sociais contraditórias ou problemáticas. (DAMATTA, 1997, p. 30).

Aqui, o silêncio pode talvez ser lido como espaço aberto à possibilidade de ruídos no Mundo Ordenado (SILVA, 2019a), como possibilidade de disrupção. Ruído, quem sabe, daquilo que Fred Moten (LECTURE, 2016) diz que Kant “teme e dispensa sob a rubrica do enxame”. Voltemos a Moten e Harney, portanto:

Nós somos o antagonismo geral à política que paira fora de toda tentativa de politização, toda imposição de autogoverno, toda decisão soberana e sua miniatura degradada, todo estado emergente e lar doce lar. Somos disrupção e consentimos com a disrupção. Nós preservamos a agitação. Enviados a cumprir abolindo, a renovar inquietando, a abrir o recinto cuja imensurável venalidade é inversamente proporcional à sua área real, cercamos a política. Não podemos nos representar. Não podemos ser representados. (HARNEY, MOTEN, 2013, p. 20, tradução nossa).

A ainda-não determinação do percurso que se faz antes da instituição torna possível a ideia de emergência não determinada em nenhum dos dois pólos da representação, mas simplesmente

“na resposta que é uma recusa à representação - sem a letra e sua significação, antes da escrita mas também fora da fala [*speech*]” (SILVA, 2019a, p. 73). Silêncio (ou poética?) como arranjo de um corpo social no momento anterior a, enquanto simultaneamente “contempla o além da representação” (SILVA, 2019a, p. 52), para conhecer nos limites da justiça, para ainda não emergir, mas “seguir os espectros de um peixe virtual” (PORTO, 2019, p. 21) que navega nos Acaba Mundos.

Se a questão do fim do mundo como conhecemos é uma questão de vida ou morte para o mundo, nos defrontamos aqui com um limite, que é também o limite da regulação da Imaginação pelo Entendimento (LECTURE, 2016) para o qual sempre cabe – ainda - formular o que é possível. Esse problema regulatório que, segundo Moten (LECTURE, 2016), é tanto político quanto estético:

Tendo olhado para a política para evitá-la, nos movemos para perto uns dos outros, para que possamos estar além de nós, porque gostamos da vida noturna que não é boa vida. A crítica nos faz saber que a política é radioativa, mas a política é a radiação da crítica. Portanto, importa quanto tempo temos para fazê-lo, quanto tempo temos para ficar expostos aos efeitos letais de sua energia anti-social. (HARNEY, MOTEN, 2013, p. 19, tradução nossa).

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Algumas considerações finais que nos interessam dizem respeito às articulações possíveis entre cada capítulo e as respectivas discussões que propusemos acerca dos trabalhos tematizados aqui. Retomando a ideia de “mapeamento cognitivo” que discutimos na introdução, vale considerar, a partir da leitura de Fredric Jameson, um caminho que nos leva da análise do espaço para a estrutura social, ou seja, para a estrutura das relações (de classe, segundo o autor) em escala global (1988, p. 354). Quer dizer, partindo do espaço, e de como ele é elaborado esteticamente e politicamente em cada capítulo, concluímos ressaltando aspectos das relações sociais tendo em vista um diagnóstico, comum entre os autores que foram centrais para essa discussão, a saber: Denise Ferreira da Silva, Milton Santos, Muniz Sodré, Fred Moten, Roberto DaMatta.

Nas obras da artista mineira Cinthia Marcelle partimos da figuração de dois espaços distintos, mas que evocam, ambos, a esfera do trabalho. Com o auxílio de textos do geógrafo brasileiro Milton Santos, ressaltamos aspectos desses universos simbólicos evocados pela artista para afirmar que as imagens figuram, também, um momento do sistema produtivo capitalista. Observamos nos dois vídeos como o trabalho é sugerido pela escolha de objetos e atividades, e como, igualmente, a artista constrói deslocamentos, alterações na relação entre esses objetos e suas funções para argumentar: primeiro, que as obras encenam um espaço geográfico porque este é “determinado pelo movimento da sociedade, da produção” (SANTOS, 1988, p. 21); em seguida, que essas imagens sugerem e permitem conceitualizar uma transformação desse espaço geográfico. A partir da discussão movida pela obra de Cinthia, nos alinhamos ao pensamento da obra de Milton Santos com a intenção de afirmar e destacar a mundialização do espaço geográfico e sua relação com a divisão internacional do trabalho “fundada no desenvolvimento das forças produtivas em escala mundial” (SANTOS, 1988, p. 05). Quer dizer, propusemos uma aproximação entre as obras de Cinthia Marcelle e Milton Santos de maneira a constatar a tese do espaço como “sistema relacional” isto é, “coisa e relações juntas” (SANTOS, 1988, p. 10), percebendo como, ao produzir imagens que sugerem uma reorientação da usual relação de objetos e atividades produtivas com o espaço, Cinthia diz a transformação desse espaço como consequência das transformações do sistema produtivo e das relações que ele produz em escala global. Partindo dessa constatação, propomos como hipótese que a reordenação encenada por Cinthia em ambas as obras é efeito e manifestação de movimentos estruturais que acontecem remotamente, isto é, que não estão em cena, mas

que repercutem nos enquadramentos cerrados e estáticos das obras estudadas. Quer dizer, olhando para os vídeos à luz dos argumentos e teses de Santos, pressupomos que se tratam de fragmentos do espaço geográfico global e que o que acontece ali parece guardar coerência e sintonia com estruturas que não estão visíveis em ambas as cenas.

Mais especificamente, argumentamos que, em *475 Volver* e em *Leitmotiv*, as imagens de atividades produtivas, de certa maneira deslocadas de seu usual comportamento, figuram abstrações no sistema relacional que indicam um processo de abstração do espaço. Acompanhando a obra de Santos e algumas produções críticas acerca da obra da artista mineira, propomos que essa abstração do espaço se relaciona com o contexto de abstração do capital em seu estágio de financeirização. Assim, nossa análise da obra de Cinthia enfatiza a relação das cenas com o contexto das relações produtivas em escala global, isto é, com o “estágio” do capitalismo que se torna evidente no início do século XXI, com o intuito de destacar algumas escolhas e aspectos formais das obras e considerar desdobramentos pelos quais elas podem nos guiar. Assim, propusemos que é importante para a poética das obras de Cinthia que as formas e formalizações que articulam o trabalho remetam e sejam em certo sentido compatíveis com o movimento de economia mundial que a artista parece acompanhar. Isso, na medida em que compreendemos, também de acordo com Santos, o espaço como “conjunto de formas contendo cada qual frações de sociedade em movimento”, e, ainda, que essas formas têm sempre “papel na realização social” (SANTOS, 1988, p. 10). Quer dizer, atribuímos aqui importância a escolhas formais dos trabalhos em análise para argumentar que em *475 Volver* e *Leitmotiv* aspectos políticos do espaço geográfico global são ditos e tornados visíveis por diferentes dimensões de como a artista trabalha a visualidade do espaço fictício de sua obra. Ao ressaltar essas questões, queremos deixar claro como a organização visual mostra tanto sentidos estéticos quanto políticos.

Ao destacarmos que a solução formal dos vídeos (que envolve repetição, concentração, acumulação, centralização, excesso de formalização, modularidade, etc.) parece resultar num acúmulo de atenção, numa singularização do evento, pretendemos apontar que essa ordenação do espaço visual ecoa aspectos que atravessam a ordenação do espaço global, percebendo e destacando o entrelaçamento entre regulação estética e regulação política a partir da dimensão espacial. Argumentamos, assim, que os trabalhos tornam visíveis formas estético-políticas que estruturam o espaço global nos permitindo entender a proposição de Santos de que “as ideologias se transformam em situações” (2001, p. 26), justamente a partir de uma abordagem audiovisual sobre o espaço, isto é, a partir de proposições sobre a organização dos corpos,

coisas e suas relações. É fundamental para nossa conclusão perceber que *475 Volver e Leitmotiv* não só articulam uma relação entre ordem e desordem, mas propõem visualizar reordenações “possíveis” do espaço e das coisas e relações que o compõem a partir do processo de mundialização (que interconecta tudo, mas também singulariza cada espaço e seus elementos). Com base nessa leitura, e no argumento de Santos de que “o que se chama de desordem é apenas a ordem do possível, já que nada é desordenado” (2001, p. 23), concluímos que a ideia de desordem como ordem do possível (SANTOS, 1988) tem fundamental laço com a discussão de “sentido estético” empreendida no capítulo II.

Argumentamos ao longo daquele capítulo que *Tatlin's Whisper #5*, de Tânia Bruguera, sutilmente encena a produção de uma “falsa imagem do cerco”, que parece remeter e se aliar à ideia de per-formar, dar ênfase e corpo àquela forma. Propomos, agora, que há algo comum entre a ideia de *performance* que dá sentido ao cerco e à vida militarizada enquanto dá sentido ao poder formal da cavalaria (a obra da artista cubana), e a *performance* das máquinas e dos rodos (nas obras de Cinthia Marcelle). Ambas as obras evidenciam que o “sentido estético” - que se confunde com o sentido político - é expresso pela forma direcionada do comportamento. Assim, nossa discussão da noção de espaço alcança a questão dos usos estéticos e políticos a partir de como, no espaço, se organizam e se movem corpos, funções e significados.

Segundo Santos (1988), na medida em que, no âmbito do capitalismo globalizado, o espaço global se reorganiza ligado por um nexo único, a ideia de mundo como conjunto de possibilidades implica, atualmente, a interdependência entre essas possibilidades. A partir disso, destacamos que as obras de Cinthia nos permitem ver movimentos que giram novamente para dentro quando tentam sair pela tangente e que assim denunciam estar expostos a uma força centrípeta que os faz reafirmar um conteúdo ideológico. Quer dizer, a discussão desse capítulo nos permite também propor que o espaço se torne evidência (ou palco) da presença de algo invisível, um conteúdo normativo, regulatório, e que articula campos políticos e estéticos. Além disso, podemos vislumbrar como as formas que “contêm frações da sociedade” e que tem “papel na realização social” não deixam de estar vinculadas a uma mesma estrutura de interdependência, discussão que no capítulo III ganha contornos mais visíveis a partir, principalmente, da obra de Denise Ferreira da Silva.

Tendo considerado a hipótese de que os movimentos nas obras de Cinthia reproduzem um conteúdo ideológico, que é quase como um discurso, uma norma técnica, introduzimos a ideia

de “atividade regulatória”, que aparece nos capítulos II e III, para aprofundar o entendimento de seus significados e desdobramentos. Trouxemos de Santos (2001) a tese de que a complexificação da técnica traz consigo o uso excessivo de normas, que, agora, pode ser considerada à luz do argumento de Fred Moten, de que a atividade regulatória, desde o filósofo alemão Immanuel Kant, é uma questão tanto política quanto estética.

Como vimos, as obras de Cinthia Marcelle figuram movimentos que evidenciam uma ordenação, bem como permitem considerar uma correspondente desordem das relações até então estabelecidas com o espaço. Pois bem, Santos argumenta que o processo produtivo da globalização coordena ordem e desordem contra a possibilidade de regulação, que seria “não desejada” (SANTOS, 2001, p. 42). Assim, se por um lado temos a expressão da força normatizadora e ideológica, por outro temos um horizonte de impossibilidade de regulação, de desregulamentação. Essa aparente contradição se permite visualizar em *475 Volver* e *Leitmotiv*, e talvez se explique, a partir de nossos marcos teóricos, pela ideia de que os efeitos do vertical de racionalização figurados nas cenas acabam tornando visível uma redução de sentidos. Quer dizer, o movimento aparentemente absurdo e sem sentido da pá escavadeira expressa o jogo entre ordem e desordem em que a finalidade de tal movimento não importa (ou é interna), vez que seu sentido se concretiza como redução de sentidos. Assim, *475 Volver* ilustra a possibilidade de reprodução de um conteúdo ideológico como conteúdo meramente normativo, técnico. Enquanto *Leitmotiv* acaba se apresentando como consequente reordenação dos sentidos numa outra cena, em que a coordenação de movimentos talvez expresse o esforço de lidar com a fluidez, ou seja, com a fuga e perda de sentido.

Quanto ao nosso argumento, sustentado na obra de Santos (2001), de que as cenas construídas por Cinthia figuram movimentos que encontram justificativa em si mesmo, à semelhança do mercado de capitais especulativos, podemos ir mais adiante. Parece-nos possível, nessas considerações finais, propor que o exemplo de movimento “com justificativa interna” já se anuncia como ilustração e reprodução da ideia de autodeterminação, que foi discutida no capítulo II. A ideia de “autonomia”, central para a concepção política - e estética, como argumentamos naquele capítulo - de sujeito, parece também central para entender as implicações de espaço elaboradas, portanto, também nas obras de Cinthia. Em síntese, nosso argumento é que ao figurar um espaço que se comporta em face do mercado de capitais especulativos, entendemos, em conexão com a discussão do capítulo seguinte, a possibilidade de leitura desse espaço como reprodução de um conteúdo ideológico que remonta à concepção de sujeito que o estrutura.

Quer dizer, o primeiro capítulo nos oferece importantes bases para a discussão que se aprofunda nos capítulos seguintes permitindo-nos partir do espaço geográfico e simbólico para levantar questionamentos acerca do sujeito (político e estético) que se relaciona com a produção e reprodução do espaço concebido nessas cenas. Mais que isso, nossos capítulos nos conduzem à conclusão de que, ao olhar para a encenação que corporifica formalizações do capitalismo global, nos defrontamos com uma fratura entre as bases epistemológicas e ontológicas desenhadas na modernidade (e que continuam a ser reiteradas, *per-formadas*) e o mundo, isto é, ao espaço enquanto matéria, interconectada e interdependente.

Assim, argumentamos que a atividade regulatória, enquanto ordenação dos corpos e sentidos, permite a figuração do sujeito, o que nos interessa considerar. Nesse ponto, com a tese de Milton Santos de que a “ordem para si” aparece como “desordem para o outro”, estabelecemos uma conexão com a concepção de sujeito que parte fundamentalmente da ideia de autonomia, autodeterminação e separação. Pois bem, como vimos, o texto moderno cunha o sujeito desinteressado, aquele que, segundo a tese kantiana, é capaz de conhecer o belo (capaz de um juízo estético) e cujo desinteresse inclusive permitiu a universalização do juízo estético (SOUZA, 2016); bem como o que Denise Ferreira da Silva chama de “sujeito transparente”, aquele capaz de atualizar/informar a razão universal, no isto é, exercer sua autodeterminação. Como discutimos no capítulo III, o “sujeito transparente” seria pronunciado em oposição a um “sujeito afetável”, descrito pelas ferramentas da racialidade, determinado pela espacialidade/exterioridade (corpo, matéria social, global de sua emergência).

Assim, a ideia de “ordem para si” e “desordem para o outro”, pode ser aproximada do argumento de Denise Ferreira da Silva acerca da constituição do sujeito moderno, ou seja, à oposição construída pelos filósofos pós-Iluministas que desenha o sujeito: jurídico, político, estético e econômico - ou seja, o sujeito da representação. A partir disso, o diagnóstico de Milton Santos acerca da era financeira do capital pode ser compreendido em vista de sua matriz colonial, como defende Denise Ferreira da Silva.

Fundamental para nossas considerações finais, portanto, é ressaltar que *Tatlin's Whisper #5*, obra discutida no segundo capítulo, acontece no espaço institucional, dentro, e não fora, e, assim, também dentro de um quadro interpretativo, representacional. Defendemos que o trabalho propõe que o público seja levado à interioridade da instituição de arte a partir da relação com o que seria uma experiência exterior, a partir do engajamento com aquela forma

social deslocada de seu uso/função usuais, de maneira a ressaltar e visualizar a capacidade de transfiguração do objeto/ação que o espaço institucional possui e opera. Argumentamos que, ao dobrar-se sobre si mesmo, aquele espaço torna visíveis relações específicas e nos permite confrontar a ideia de sentido estético enquanto “fruição do belo” (o que nos aproximaria da noção kantiana de “juízo estético”), com a experiência de interferência no corpo social a partir da produção artística. Isso, para que, em seguida, possamos propor uma explicação para a ideia de “sentido estético” não simplesmente como algo acessível somente ao sujeito do juízo kantiano (que aproximamos do sujeito transparente, capaz de autodeterminação), mas como algo que pressuponha o sujeito já espacializado, capaz de ser afetado. Assim, se propusemos na discussão elaborada nesse capítulo uma definição de estética relacionada à capacidade de ser sensivelmente afetado, é justamente para nos conduzir a um exercício de reconhecimento de que, sob essa definição, o sujeito estético seria aquele que participa da apreensão sensível do objeto, que dá forma ao trabalho, e que, portanto, tem corpo, está no espaço. Essa discussão nos permite também propor uma compreensão de sujeito político como aquele que, igualmente, tem corpo e, assim, dá forma à política.

Diante disso, trabalhamos com a imagem proposta por Harney e Moten (2013), de política como “forte cercado”, que ameaça a vida fora dele, para entender o espaço da representação como espaço cheio de significados, de conteúdo (inclusive ideológico), e como forma específica que está em peculiar relação com o mundo. A partir dessa proposição nossa leitura da obra da artista cubana considerou a relação entre os oficiais da polícia metropolitana, o público e o espaço institucional como *performance*, mas que mobiliza representações, e que, inclusive, pode ser lida como representação de uma ideia de política.

Argumentamos a articulação de uma experiência de liminaridade em *Tatlin's Whisper #5* porque essa ideia nos interessa enquanto exemplo de uma estrutura de reorganização dos sentidos do corpo social. O estudo da liminaridade com o auxílio de DaMatta, deixa evidente que é importante a breve separação que ocorre entre as pessoas presentes na galeria e o mundo ordinário. Evidenciando os aspectos que interessam à nossa análise, afirmamos que o espaço onde ocorre a ação se trata de um espaço simbólico posterior à separação e na passagem para a incorporação. Argumentamos que a autoridade final na *performance* não são exatamente os policiais, mas a instituição artística, de maneira a enfatizar o espaço institucional como experiência de estar fora e dentro do mundo simultaneamente, e, em seguida, concluir que a instituição artística enquanto instância de representação, de política, nos permite olhar para o espaço enquanto dimensão na qual, ao mesmo tempo que as coisas se

conectam pela materialidade, relações se abstraem a partir do “efeito de” algo em sentido contrário, isto é, a partir de uma experiência significativa de separação.

Assim, nossas leituras nos conduzem a uma conclusão acerca da dinâmica do espaço, que em seus usos estético-políticos se comporta de maneira complexa, o que tentamos mapear (sempre parcialmente) a partir das obras e das autoras e autores estudados. Nesse sentido, observando o desenrolar da obra, propomos a hipótese de que aquele sujeito ideal da tese kantiana não se realiza, ao mesmo tempo que, enquanto forma-conteúdo ideológico, seja constantemente produzido e reproduzido (ou pelo menos altere o vetor de forças a partir de sua capacidade de realização social). Não se realiza, como argumentamos, já que ao ser inserido numa proposição estética, que na nossa definição implica afetação, implica que o sujeito seja lançado a “uma imediatez múltipla e fragmentada” (SODRÉ, 2006, p. 11) que obsta a autodeterminação ideal da tese kantiana, vez que expõe o sujeito a – no mínimo a possibilidade de - instrumentalização. Ao mesmo tempo, considerando a possibilidade de abstração e alienação que discutimos tanto no trabalho de Cinthia quanto no de Tânia em seus diferentes aspectos, nossa discussão nos leva também a concluir que esse sujeito de autonomia (ou pelo menos o conteúdo ideológico que o endereça) se reproduz ou acaba ecoando em diferentes espaços pela possibilidade de que seja representado.

Se trouxemos de Taylor a tese de que a *performance* torna visíveis, no momento presente da ação, os “fantasmas, os estereótipos, os cenários que estruturam a vida individual e coletiva” (TAYLOR, 2003, p. 143, tradução nossa), é justamente no sentido de ressaltar que as obras que estudamos, e nesse ponto principalmente *Tatlin's Whisper #5*, evidenciam estruturas epistemológicas e ontológicas cunhadas no texto moderno como presentes nos aspectos estéticos e políticos da contemporaneidade. Essa contradição entre a impossibilidade de realização do sujeito estético-político desenhado pelo texto moderno e sua - ainda assim - presença, nos leva a uma proposição conclusiva acerca do espaço global implicado nas relações sociais. Para isso, evocamos o conceito de fantasmagoria trazido por Sodr e a partir de Walter Benjamin. Segundo Sodr e, antes ainda do trabalho de Guy Debord e de sua discuss o no  mbito do situacionismo, o fil sofo alem o Walter Benjamin teria falado em algo como uma fantasmagoria assim definida:

A fantasmagoria  , assim, o germe de um novo tipo de espet culo, inerente   idealiza o do valor de troca das mercadorias pelas exposi es universais. A identifica o divertida e prazerosa das massas com esse valor de troca abre caminho para o advento do consumo como uma forma nova, “fantasmag rica” e fetichista de rela o social. Essa rela o social  

moldada pelo mesmo investimento afetivo das massas que as toma receptivas à velha propaganda política e à publicidade contemporânea. (SODRÉ, 2006, p. 80).

A noção de fantasmagoria trabalhada por Benjamin foi, inicialmente, utilizada no contexto das exposições universais²², em que ficava evidente para o filósofo alemão o eco das transformações sedimentadas pelo impacto da mercadoria nas relações sociais. Segundo Sodré Walter Benjamin teria falado em “imediatez da presença sensível” (2006, p. 80) ao tratar da fantasmagoria e aqui a questão da mercadoria se liga intimamente à questão da imagem, à ideia de imagem como imediatez. Novamente com o autor brasileiro:

A imagem-espetáculo resulta dessa operação como uma espécie de forma final da mercadoria, que investe de forma difusa ou generalizada a trama do relacionamento social, reorientando hábitos, percepções e sensações. Uma grande diversidade de aspectos da vida social - da alimentação à política e ao entretenimento - é ressignificada ou “colonizada” pela lógica do espetáculo, graças a essa reorientação intelectual e afetiva. (SODRÉ, 2006, p. 81).

Assim, se num primeiro momento o debate da obra de Tânia Bruguera com os construtivistas coloca em questão a tradição liberal forjada na modernidade e a discussão de “sujeito” e “arte” como entidades autônomas, o debate de sua obra com os situacionistas coloca ainda esse outro aspecto: o da política como enredada na relação espetacular da imagem-espetáculo. Propomos que a imediatez da imagem diz respeito a essa fantasmagoria na medida em que, simultaneamente, implica uma agência do espetáculo sobre o sujeito estético-político (reorienta sentidos), e, como sugeriu Debord na esteira de Walter Benjamin, implique a aniquilação do conhecimento histórico (CRARY *in* MCDONOUGH, 2002). Assim, compreendendo o tempo histórico como registro de movimentos que são também espaciais, isto é, reordenações da materialidade do mundo conectadas entre si, a “planificação” dessa imagem-espetáculo diz respeito ao ofuscamento de relações e cadeias de relações.

Em entrevista ao Diário de Cuba (2019), Tânia Bruguera explica que trabalha com a citação visual de cenas de televisão, fazendo referência, novamente, ao mote situacionista de deslocamento da imagem espetacularizada do poder. A ideia central para o trabalho do situacionista Guy Debord (1931-1994), que inicialmente falava em espetáculo concentrado e

²² As Exposições Universais são tratadas como as primeiras feiras internacionais de produtos manufaturados. Segundo AGAMBEN (2012a) a primeira Exposição Universal ocorreu em 1851, no Hyde Park, em Londres, ocasião na qual Karl Marx (181843-1883) encontrava-se na cidade, o que possivelmente contribuiu para seu desenvolvimento da ideia de fetiche da mercadoria.

difuso como formas distintas de mediação das relações sociais por imagens, foi retomada décadas depois, com um tom ainda mais pessimista acerca de uma então chamada “sociedade integrada do espetáculo” (DEBORD, 1992, p. 45, tradução nossa). Nessa leitura amadurecida, ficava evidente a indistinção entre a gestão concentrada e difusa, vinculadas no texto anterior ao âmbito estatal ou público, e aquele da mercadoria, respectivamente (CRARY *in* MCDONOUGH, 2002). A mudança na leitura de Debord não deixa de refletir, portanto, os efeitos da promiscuidade da atuação do Estado com a lógica da mercadoria no contexto capitalista, em que a política não deixa de se transformar junto com a imagem-espetáculo, nessa “espécie de forma final da mercadoria” (SODRÉ, 2006, p. 81). Nesse sentido, o mote de que a mercadoria “esconde as relações de onde elas emergem”, com escreve Denise Ferreira da Silva em debate com Karl Marx (2016, p. 45), evidencia a ideia de que a política se transforma, junto com a imagem-espetáculo, em mercadoria, isto é, em forma que esconde as relações de onde ela emerge.

Como argumentamos nessas considerações finais, a essa altura fica claro que se trata de um movimento duplo, através do qual, ao mesmo tempo em que o sujeito é capturado e instrumentalizado, ele reproduz a imagem de autonomia, de não-relação, de determinação de dentro pra fora. Assim, o corpo político que visualizamos ser formado e *performar* em *Tatlin's Whisper #5* está também afetado pela autoridade do espetáculo e ecoa a fantasmagoria da realidade enquanto espetáculo (SODRÉ, 2006), mesmo que isso não aparente se tratar de uma ameaça à sua autodeterminação. Quer dizer, na medida em que adentrar esse circuito afetado pelo espetáculo (e, portanto, pela aniquilação do tempo histórico) parece não quebrar o pacto de autopreservação, essa instância se apresenta mesmo como espaço interno capaz de expressar o corpo político, isto é, funcionar como uma câmara de eco (CESARINO, 2020, p. 421, tradução nossa).

Com isso, partimos do estudo da obra de Tânia e como ali fica evidente a instituição enquanto instância de representação para prosseguir ao estudo da obra de Paulo Nazareth no Capítulo III, em que discutimos *Dente de Elefante*. Nesse ponto fica ainda mais evidente a conclusão de que a noção de espaço é fundamental para a compreensão de operações ontológicas (que inauguram um sujeito) e epistemológicas (que delimitam como esse sujeito conhece) estruturando bases não só políticas e estéticas, mas éticas, jurídicas e econômicas, isto é, da cena de representação.

Nesse terceiro e último capítulo olhamos para a obra de Paulo Nazareth para perceber e discutir como as violências narradas no texto que consta dos panfletos distribuídos pelo artista em sua caminhada pela cidade de Belo Horizonte se entrelaçam não só em um contexto global, mas endereçam uma estrutura de uma cena de valor (que não se restringe ao presente e que não restringe o local a uma forma isolada). Argumentamos que o artista lança luz sobre a mercadoria enquanto “produto final” justamente a partir de uma poética da materialidade “em estado bruto” (SILVA, 2019b, p. 48), resistindo a certas abstrações que organizam a mercadoria enquanto “transparência” e permitindo vislumbrar relações que sua forma final oculta. Propomos que o uso do espaço no trabalho de Paulo é fundamental para a irradiação de vínculos coloniais que se ocultam, na medida em que é pelo endereçamento do palco da exterioridade que se torna possível anunciar que as coisas (sujeito e mundo) não estão separadas. Isto é, por meio de uma reordenação das relações (poética “*is about how things get together*”) a obra expressa a separação espacial e a progressão temporal como efeitos das relações ocultadas enquanto produto/continuidade do processo colonial que delimita sentidos. Assim, o trabalho nos permite não só endereçar a noção de espaço em termos de como ela é evocada e articulada, como imediatamente também expõe os limites dessa dimensão enquanto parte fundamental da operação que estrutura a cena de representação. Aqui acompanhamos como, em seguida ao movimento de nomeação do espaço e da exterioridade enquanto categorias nas quais um determinado sujeito se situa, o trabalho recusa a ideia de separação espacial embutida nessa representação de espaço disponível e que não deixa de ser forma de realização social. Propomos uma conexão com a obra de Milton Santos e a discussão do primeiro capítulo, enfatizando que em *Dente de Elefante* a pré-figuração do espaço também enquanto representação, discurso, conteúdo ideológico, é fundamental para apontar os limites da justiça e para conhecer nos limites do mundo como ele está ordenado (SILVA, 2019a).

Assim, se destacamos a obra de Paulo Nazareth como prática compositiva, é justamente no sentido de oferecer mais do que um conhecimento com certeza. Quer dizer, concluímos que nomear e operar a noção de espaço é também reproduzir um resultado político, o que é anunciado pelo trabalho ao antecipar qualquer posição determinada, visualizar a forma ou conformação de um arranjo dado de possibilidades que acontece na cena da representação. Por isso, nosso argumento de que o trabalho se vale de uma “partícula de indeterminação” visa enfatizar a necessidade de desestabilização da própria configuração do modo de conhecer organizado entre sujeito e objeto.

Destacamos, portanto, como o trabalho em questão desvia tanto das posições do “sujeito transparente”, que seria detentor de valor, quanto do “sujeito afetável”, que por ser estruturado em face do “sujeito transparente” carrega a pressuposição de que precisa ser remendado, incluído justamente naquilo que lhe recusa valor (uma cena ética e econômica que opera pela dialética racial e pela diferença cultural). Quer dizer, nossa leitura do espaço nos leva a questionar também o espaço de representação e o sujeito político-estético que nela é criado, enfatizando que esse trabalho nos conduz não só à constatação de demandas políticas e estéticas, mas ao próprio problema da política e da estética, que diz respeito ao (tempo e) espaço como palcos de subjetividade/objetividade já distribuídas, em que se vislumbra os limites da representação, e, assim, também “os limites da justiça” (SILVA, 2019a, p. 53).

Nesse sentido, percorremos ao longo dos três capítulos diferentes densidades de uma discussão que, enfim, nos leva a uma beira. Ponto principal que entrelaça o percurso até aqui percorrido, portanto, é o de reconhecer não só a implicação entre os usos/dimensões políticos e estéticos do espaço, mas também as sobreposições e amarrações entre espaço geográfico, global e institucional. Assim, fundamental para nossas considerações finais é destacar a instituição artística e o lugar da crítica como lugares onde não só se representam formas estéticas ou políticas, mas como instâncias de representação em si mesmos, enredados na trama do *continuum* que tentamos mapear.

Em meio às risadas dos participantes de *Tatlin's Whisper #5*, ouve-se alguém dizer “*Hypnotising exercise!*”²³ (SCENA 9, 2017). A frase permite talvez vislumbrar, de relance, “o que deve permanecer ofuscado para manter intacta a fantasia da liberdade e igualdade” (SILVA, 2019a, p. 125), isto é: a possibilidade do lugar da política como “deslocamento, espoliação, morte” (SILVA, 2016, p. 245, tradução nossa). Como fica evidente da conclusão que desenvolvemos, isso deve colocar em questão, também, a institucionalidade artística. Aqui, propomos reconhecer essa instância como não só representada nessa exclamação, mas como cena de representação onde a frase ganha sentidos. Vale um trecho de Hito Steyerl para nos conduzir:

O campo da arte é um espaço de contradição selvagem e exploração fenomenal. É um lugar de comércio de poder, especulação, engenharia financeira e manipulação maciça e desonesta. Mas é também um local de comunalidade, movimento, energia e desejo. [...] Pretensioso, paquerador, hipnotizante. [...] A arte afeta essa realidade justamente porque está enredada em todos os seus aspectos. É confusa, embutida, problemática, irresistível.

²³ “Exercício hipnotizante!” (tradução nossa).

Poderíamos tentar entender seu espaço como político em vez de tentar representar uma política que está sempre acontecendo em outro lugar. A arte não está fora da política, mas a política reside em sua produção, sua distribuição e sua recepção. Se assumirmos isso, podemos ultrapassar o plano de uma política de representação e embarcar em uma política que está aí, diante de nossos olhos, pronta para agarrar. (STEYERL, 2011, p. 38, tradução nossa).

Em termos conclusivos, portanto, consideremos a ideia de que a política seja um “ataque em andamento contra o comum - o antagonismo geral e generativo - de dentro do cerco” (HARNEY, MOTEN, 2013, p. 17, tradução nossa), como parte constitutiva de nosso problema, como pergunta ou dúvida quanto aos limites de nossa discussão.

REFERÊNCIAS

- 475 Volver, 2009. [S.I.: s.n.]. 1 vídeo (08:08 min). Direção: Cinthia Marcelle. Disponível em: <https://vimeo.com/4087547>. Acesso em: 12 out. 2022.
- A DEFENSE of Two-Dimensionality, Fred Moten. [S.I.: s.n.], 2020. 1 vídeo (2:20:20 min). Publicado pelo canal CET Centro de Estudos de Teatro. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=FpB_g7sflly0. Acesso em: 30 nov. 2021.
- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Trad: Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- AGAMBEN, Giorgio. **Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental**. Trad: Selvino José Assmann. 1ª reimpressão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012a.
- AGAMBEN, Giorgio. **O homem sem conteúdo**. Trad: Cláudio Oliveira. 2ª Edição. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2012b.
- ARAÚJO, Ricardo Benzaquen de. **Zigue-Zague: Ensaios Reunidos (1977-2016)**. Seleção e organização: Carmen Felgueiras, Marcelo Jasmin e Marcos Veneu. Rio de Janeiro: Editora PUC Rio; São Paulo: Editora UNIFESP, 2019.
- ARTE-UTIL. Sem data. Disponível em: <https://www.arte-util.org/about/colophon>. Acesso em: 27 maio 2022.
- BATESON, Gregory. **A cibernética do “self”: uma teoria do alcoolismo**. Ilha – Revista de Antropologia, v. 21, n. 1, p. 258- 90, junho de 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.5007/2175-8034.2019v21n1p258>. Acesso em: 27 maio 2022.
- BIANCONI, Giampaolo. **Education by stone**. MOMA, 2016. Disponível em: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3606>. Acesso em: 27 maio 2022.
- BISHOP, Claire. **Artificial Hells: participatory Art and the politics of spectatorship**. 1ª ed. Londres, Nova York: Verso, 2012.
- BRASIL, André. **A performance: entre o vivido e o imaginado**. XX Encontro Anual da Compós, 2011.
- BRUGUERA, Tânia. **Tânia Bruguera - Tatlin’s Whisper #5 / Tate Shots**. [Entrevista concedida a] Tate. 1 vídeo (04:00 min). Publicado pelo canal Tate. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=x7L1s_GWn3o&t=121s. Acesso em: 25 out. 2022.
- BRUGUERA, Tânia. **Tânia Bruguera ‘Mi arte es una declaración política’**, 2019. [Entrevista concedida a] Stephen Sackur. 1 vídeo (19:07 min). Publicado pelo canal Diario de Cuba. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QIBeVCz4oTs>. Acesso em: 27 maio 2022.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. 12ª Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.
- CARLSON, Marvin. **Performance: uma introdução crítica**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. **Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia estrutural**. São Paulo: Cosac Naify, 1ª ed, 2015.
- CESARINO, Letícia. **Antropologia digital não é etnografia: explicação cibernética e transdisciplinaridade**. Civitas Revista de Ciências Sociais, Rio Grande do Sul, v. 21, n. 2, p. 305-315, agosto de 2021. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/civitas/a/JqrLW6qzD7FydZMbMkj39xx/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 27 maio 2022.

CESARINO, Letícia. **How social media affords populist politics: remarks based on the Brazilian case**. Dossiê Trabalhos em Linguística Aplicada, v. 9, n. 1, p. 404-427, abril de 2020.

CHIPP, H. B. **Teorias da Arte Moderna**. Trad: Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

CRARY, Johnatn. **Spectacle, Attention, Counter-Memory**. p. 455-466. in: Guy Debord and the Situationist International: Texts and Documents. org: Tom McDonough. Londres: MIT Press, 2002.

DAMATTA, Roberto. **A Casa e a Rua: Espaço, Cidadania, Mulher e Morte no Brasil**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DAMATTA, Roberto. **Liminaridade e Individualidade: considerações sobre os ritos de passagem e a modernidade**. Revista Mana, v. 6, n. 1, p. 7-29, abril de 2000.

DEBORD, Guy. **Commentaires sur la société du spectacle**. Paris: Gallimard, 1992.

DENTE de Elefante, 2007. [S.I.: s.n.], 2013. 1 vídeo (26:00 min). Direção: Paulo Nazareth. Publicado pelo canal Mendes Wood DM. Disponível em: <https://vimeo.com/86925249>. Acesso em: 10 nov. 2021.

DIEGUES, Isabel e; SARDENBERG, Ricardo, (Orgs.) **Paulo Nazareth: arte contemporânea/LTDA**. Rio de Janeiro - RJ: Cobogó, 2012.

DOUGLAS, Mary. **Pureza e Perigo**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

FONTE 193, 2007. [S.I.: s.n.]. 1 vídeo (12 min). Direção: Cinthia Marcelle. Disponível em: <https://vimeo.com/2115662>. Acesso em: 12 out. 2022.

FONTES, Alan. **Rumos da pintura na era da imagem técnica**. 2011. 149 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes. Belo Horizonte, 2011.

FRASER, Andrea. **Da crítica às instituições a uma instituição da crítica**. Revista Concitars, Rio de Janeiro, v.2, n. 13, p. 178-187, 2008.

GELL, Alfred. **A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas**. In: Arte & Ensaios, Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da EBA/UFRJ, Rio de Janeiro, ano VIII, n. 8, pp. 174-191, 2001.

GLAZOVA, Anna. **El Lissitzky in Weimar Germany**. Speaking in Tongues. The Magazine of Literary Translation, 2003. Disponível em: https://web.archive.org/web/20081030103644/http://spintongues.msk.ru/glazova27eng.htm#N_5. Acesso em: 25 out. 2022.

HARNEY, Stefano e; MOTEN, Fred. **Undercommons: Fugitive Planning and Black Study**. Wivenhoe, Nova York, Port Watson: Minor Compositions, 2013.

JAMESON, Frederic. **Cognitive Mapping**. In: Marxism and the interpretation of culture. Urbana, Chicago: Editora da Universidade de Illinois, 1988.

JAMESON, Frederic. **Posmodernismo, o la lógica cultural del capitalismo avanzado**. Barcelona: Paidós, 1991.

LECTURE by Fred Moten, 5.3.16. [S.I.: s.n.], 2016. 1 vídeo (51:37 min). Publicado pelo canal UChicago Division of the Humanities. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jlk4X9tZmt4>. Acesso em: 30 nov. 2021.

LEITMOTIV, 2011. [S.I.: s.n.]. 1 vídeo (4:16 min). Direção: Cinthia Marcelle. Disponível em: <https://vimeo.com/36234813>. Acesso em: 12 out. 2022

LISSITSKY, El. **Die Blockade Rußlands geht ihrem Ende entgegen**. El Lissitzky: Erinnerungen, Briefe, Schriften, Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1976.

MELENDI, Maria Angélica. **Estratégias da arte em uma era de catástrofes**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

MOMBAÇA, Jota. **Não vão nos matar agora**. 1ª ed. Rio de Janeiro – RJ: Cobogó, 2021.

MOTEN, Fred. **Black and Blur: consent not to be a single being**. Durham, Londres: Editora da Universidade de Duke, 2017. Ebook.

MOTEN, Fred. **Knowledge of freedom**. CR: The New Centennial Review, v. 4, n. 2, p. 269-310, jun. 2004.

NAZARETH, Paulo. Paulo Nazareth. [Entrevista cedida a] Oliver Basciano. Art Review, out 2014. Disponível em: <https://artreview.com/september-2012-paulo-nazareth/>. Acesso em: 30 nov. 2021.

NAZARETH, Paulo. **Paulo Nazareth - Arte Contemporânea**. ARTE CONTEMPORÂNEA LTDA, 2010. Disponível em: <https://artecontemporanealtda.blogspot.com/2010/?m=0>. Acesso em: 29 mar. 2022.

OSBORNE, Peter. **Arte contemporânea é arte pós-conceitual**. Revista Poiésis, n. 27, p. 39-54, Julho de 2016.

PORTO, Renan Nery. **Políticas de Riobaldo: a justiça jagunça e suas máquinas de guerra**. 2019. 90f. Dissertação (Mestrado em Teoria e Filosofia do Direito) - Faculdade de Direito. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2019.

PRADO, Isabela. **(In)Visível sobre a cidade: o projeto Entre Rios e Ruas**. Revista UFMG, Belo Horizonte, v. 20, n. 1, p. 298-302, jan/jun de 2013.

RANCIÈRE, Jacques. **O trabalho das imagens: conversações com Andrea Soto Calderón**. Trad: Ângela Marques. Belo Horizonte: Chão de Feira, 2021.

ROCHA, Leandro de Souza. **Cadernos de África: corporeidades e narrativas negras pelas vias das encruzilhadas**. 2020. 145f. Dissertação (Mestrado em Estudos Contemporâneos das Artes) – Instituto de Artes e Comunicação Social. Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2020.

SAFATLE, Vladimir. **Circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e fim do indivíduo**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SALTER, Chris. **Entangled: technology and the transformation of performance**. Cambridge: MIT Press, 2010.

SANTOS, Carolina Junqueira dos. **O corpo, a morte, a imagem: a invenção de uma presença nas fotografias memoriais e post-mortem**. 2015. 280 f. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes. Belo Horizonte, 2015.

SANTOS, Milton. **Metamorfoses do espaço habitado: fundamentos teórico e metodológico da geografia**. São Paulo: Hucitec, 1988.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

SCENA 9. **Tania Bruguera, Tatlin's Whisper #5**. Youtube, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9HRmj1aOZRY&t=1s>. Acesso em: 27 maio 2022.

SERPENT Rain. 1 vídeo (30 min). Direção: Arjuna Neuman e Denise Ferreira da Silva. Noruega, 2016. Disponível em: <https://ehcho.org/conteudo/serpent-rain>. Acesso em: 29 mar. 2022.

SILVA, Denise Ferreira da. **A dívida impagável**. São Paulo: Oficina de Imaginação Política e Living Commons, 2019a.

SILVA, Denise Ferreira da. **Bahia: Pelô Negro: Can the subaltern (subject of raciality) speak?**. In: Ethnicities, v. 5, n. 3 p. 321-342, set. 2005. Disponível em: https://joaocamillopenna.files.wordpress.com/2018/03/bahia_pelo_negro_can_the_subaltern_subje.pdf. Acesso em: 30 nov. 2021.

SILVA, Denise Ferreira da. **Blacklight**. In: Otobong Nkanga, Luster and Lucre. Eds: Clare Molloy, Phillippe Pirotte and Fabian Schoneich. Berlim: Sternberg Press, 2016, p. 244-253.

SILVA, Denise Ferreira da. **Corpus Infinitum**. 2018. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/444551367/DENISE-FERREIRA-pdf>. Acesso em: 30 nov. 2021.

SILVA, Denise Ferreira da. **Em Estado Bruto**. Tradução: Janaína Nagata Otoch. In: ARS, ano 17, n. 36. São Paulo - SP, p. 45-56, 2019b.

SILVA, Denise Ferreira da. **Pensamento Fractal**. Tradução: Mariana dos Santos e Nicolau Gayão. In: PLURAL. Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP, São Paulo, v. 27. 1, p. 206-214, jan/jul., 2020.

SILVA, Denise Ferreira da. **Reading art as confrontation**. In: e-flux journal nº 65 Supercommunity, 2015.

SILVA, Denise Ferreira da. **Um fim para este mundo**. Entrevista concedida a Kerstion Stakemeier e Susanne Leeb. Trad.: Lori Regattieri e Tatiana Oliveira. Revista DR, v. 5, publicação online, jul, 2020. Disponível em: <https://revistadr.com.br/revista/dr-5/>. Acesso em: 29 mar. 2022.

SIMÕES, Alessandra. **Cinthia Marcelle**. Revista ArtNexus, mai 2016. Disponível em: <https://www.artnexus.com/en/magazines/article-magazine-artnexus/5fbd8761c6a763059deba876/100/cinthia-marcelle>. Acesso em: 27 jan. 2022.

SOBRAL, Divino. **Pintura: fim ou o infinito?** Revista Número. São Paulo: v.9, p. 10-11. dez, 2006.

SODRÉ, Muniz. **As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política**. Rio de Janeiro: Vozes, 2006.

SOUZA, Victor Galdino Alves de. **A quem ainda interessa a autonomia de uma obra de arte?** Revista A!, Rio de Janeiro, v. 2, n. 6, p. 13-33, 2016.

STEYERL, Hito. **Politics of Art: Contemporary Art and the Transition to Post-Democracy**. In: Are You Working Too Much? Post-Fordism, Precarity, and the Labor of Art, e-flux journal, p. 30-39, 2011.

STEVENSON. **Paulo Nazareth Phambi Kwendlovu**, nov 2019. Disponível em: <https://www.stevenson.info/exhibition/4562>. Acesso em: 10 nov. 2021.

STILES, Kristine. **Theories and Documents of Contemporary Art**. Berkley, Los Angeles, Londres: Editora da Universidade da Califórnia, 2012.

TAYLOR, Diana. **The archive and the repertoire: Cultural Memory and Performance in America**. Durham: Editora da Universidade de Duke, 2003.

VIDEOBRASIL. **Cynthia Marcelle**. Disponível em: <https://site.videobrasil.org.br/en/acervo/artistas/artista/87437>. Acesso em: 10 out. 2022.

WALTER, Benjamin. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. In: Adorno et al. Teoria de cultura de massa. Trad: Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

WESTERMAN, Johan. **Tania Bruguera born 1968 Tatlin's Whisper #5 2008**. Tate, 2008. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/perspectives/tania-bruguera>. Acesso em: 27 maio 2022.