

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

ARIEL FERREIRA COSTA

O ROMÂNTICO CONTEMPORÂNEO

Belo Horizonte

2016

ARIEL FERREIRA COSTA

O ROMÂNTICO CONTEMPORÂNEO

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

Área de Concentração: Arte e Tecnologia da Imagem

Orientadora: Prof. Dra. Maria Angélica Melendi Biasizzo

Belo Horizonte

2016

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

Ferreira, Ariel, 1982-

O romântico contemporâneo [manuscrito] / Ariel Ferreira Costa. .
2016.

227 f. : il.

Orientadora: Maria Angélica Melendi Biasizzo.

Tese (doutorado) . Universidade Federal de Minas Gerais, Escola
de Belas Artes, 2015.

1. Romantismo . Teses. 2. Espaços públicos . Teses. 3. Crítica de
arte . Teses. 4. Fotografia . Teses. 5. Arte moderna . Séc. XXI .
Teses. I. Biasizzo, Maria Angélica Melendi, 1945- II. Universidade
Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

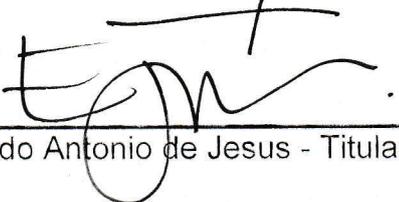
CDD 709.05

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de tese do aluno **ARIEL FERREIRA COSTA**
Número de Registro **2011711287**.

Titulo: " O ROMÂNTICO CONTEMPORÂNEO"



Prof. Dra. Maria Angélica Melendi de Biasizzo – Orientadora - EBA/UFMG



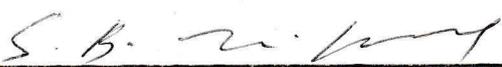
Prof. Dr. Eduardo Antonio de Jesus - Titular – PUC-MG



Prof. Dr. Mário César de Azevedo - Titular – EBA/UFMG



Prof. Dra. Maria Elisa Martins Campos do Amaral - Titular – EBA/UFMG



Prof. Dr. Sebastião Brandão Miguel - Titular – Guignard/UEMG

Belo Horizonte, 18 de Dezembro de 2015

La naturaleza es enemiga de posesiones eternas. Destruye según leyes fijas todo signo de propiedad, aniquila toda característica de la formación. A todas las generaciones pertenece la tierra, cada uno tiene derecho a todo. Los primeros no deben a este azar de su primogenitura ventaja alguna. El derecho de propiedad caduca en tiempos determinados.

El mejoramiento y el deterioro están sujetos a condiciones invariables. Pero si el cuerpo es una propiedad, por medio de la cual sólo adquiero los derechos de un ser humano activo, no puedo, por la pérdida de esta propiedad, perderme a mí mismo.

No pierdo nada, ...

(Novalis)

Agradecimentos

Agradeço: a todas as pessoas que de alguma forma contribuíram para a conclusão deste trabalho, direta e indiretamente. Há quinze anos atrás eu entrava nesta Instituição como aluno de Graduação (2000-2005); depois veio o Mestrado (2006-2009). Aqui apreendi muito mais que uma “área” de trabalho; descobri a “minha” / sim, aqui eu me formei / hoje se completa aqui um ciclo cuja extensão corresponde quase à metade de anos de minha vida. Agradeço ao mundo pela Escola de Belas Artes existir e me acolher, tenho muito a agradecer. Aos funcionários, desde o Élvio, o José Sávio e a Zina, a Edméia.

Agradeço à CAPES, aos pesquisadores que vieram antes de mim, abriram espaço, deram exemplos para seguir.

Aos professores, estudantes e artistas, amigos, ligados ao interesse comum que é o de estreitar a ligação entre a arte e o pensamento.

Agradeço ao Grupo de Pesquisa Estratégias da Arte numa Era das Catástrofes, nosso grupo que se reúne em fins de tarde das quintas-feiras: Hortência Abreu, Juliana Mafra, Adolfo Cifuentes, Melissa Rocha, Bárbara Ahouagi... aos artistas Paulo Nazareth, à Sylvia Amélia, Anja Schneider, à Daniella Domingues e ao JA.CA.

Agradeço à Cynara, Benjamim, Luana, Fernando, Lucas, Paula.

Agradeço ao Jairo dos Santos pelo auxílio no trabalho de campo feito em outubro e novembro de 2014, essencial. Ao meu irmão Lucas (fotógrafo de muitos trabalhos) que está nesse momento alinhando algumas imagens e as legendas ao corpo do texto enquanto escrevo estes “agradecimentos”.

Agradeço aos presentes na Banca de Defesa, obrigado pela vinda, pelas leituras que fizeram e por aceitarem um texto em menos tempo que o usual.

Obrigado à Dra. Elisa Campos, desde as aulas que funcionaram para abrir meu horizonte de pesquisas, pelas contribuições na Qualificação, e por agora.

Por último e mais especialmente, agradeço à Maria Angélica Melendi, por tudo (e não encontro palavras), pela generosidade e confiança depositadas em mim.

E me ensinou tanto, tanto ... textos e quadros fundamentais ... mas mais sutilmente que uma bibliografia privilegiada, me mostrou as formas mais inteligentes como isso tudo se relaciona, havendo a imagem como estamento.

Muito obrigado, que ninguém faz nada sozinho.

RESUMO

O Romântico Contemporâneo é uma pesquisa sobre alguns aspectos do romantismo que atravessaram a modernidade e continuam prevalentes na arte contemporânea, em especial as aproximações entre arte e vida, a Paisagem, o Sublime, reflexões sobre a subjetividade criativa, conceitos de crítica de arte e a noção de Sagrado. Trabalhos de arte autorais desenvolvidos e expostos entre 2005 e 2014 serão usados como oportunidade para o pensamento de crítica. Para tanto são convocados teóricos como Walter Benjamin, Giorgio Agamben, George Bataille e Boris Groys. As reflexões se dirigem até uma forma de arte que prescinde de objetos de arte, como performances, ações e intervenções artísticas em espaço público, que são conhecidos através de registros fotográficos e narrativas textuais. A cidade de Belo Horizonte no início do século XXI, como a Praça 7, as ruas do centro da capital, os córregos pavimentados e a multidão são o solo sociológico político e histórico onde se situam a maior parte dos trabalhos narrados.

PALAVRAS-CHAVE:

Arte contemporânea, romantismo, experiência, cidade, subjetividade, paisagem.

ABSTRACT

The Romantic Contemporary is a survey of some aspects of romanticism who crossed modernity and still prevalent in contemporary art, especially the similarities between art and life, the Landscape, reflections on the creative subjectivity, art criticism and the notion of Sacred. Developed artwork and exposed by the author between 2005 and 2014 will be used as an opportunity for thinking critically. For both are called theorists such as Walter Benjamin, Giorgio Agamben, Georges Bataille and Boris Groys. The reflections are addressed to an art form which dispenses with art objects, such as performances, actions and artistic interventions in public space, which are known through photographic records and textual narratives. The spaces of the city of Belo Horizonte in the early twenty-first century as the Praça 7, downtown streets, the paved streams and the crowd are the political sociological and historical ground where are the majority of works narrated.

KEYWORDS:

Contemporary Art , Romanticism, experience , city, subjectivity , landscape.

Índice de Imagens:

Fig. 1	Lygia Clark, <i>Caminhando</i> , 1964. Disponível em: < http://www.artefazparte.com >	14
Fig. 2	Komar e Melamid, <i>United States: Most wanted painting</i> , 1995. Disponível em: < http://awp.diaart.org/km/ >	17
Fig. 3	Francisco Goya, <i>El Sueño de la Razón Produce Monstruos</i> Prancha 43 da série <i>Los Caprichos</i> , 1797.	22
Fig. 4	J.M. William Turner, <i>Navio Negreiro</i> , 1840. Museum of Fine Arts, Boston.	23
Fig. 5	Caspar David Friedrich, <i>Caminhante sobre o mar de névoa</i> , 1818. <i>Kunsthalle de Hamburgo</i> .	25
Fig. 6	Yves Klein, <i>O Salto no Vazio</i> , 1960.	26
Fig. 7	Giuseppe Penone, <i>Essere Fiume</i> , 1981. Ikon Gallery, Birmingham	32
Fig. 8	Dennis Oppenheim, <i>Two Stage Transfer Drawing (Advancing to a Future State)</i> , 1971.	37
Fig. 9	Giovanni Anselmo, <i>La mia ombra verso l'infinito dalla cima dello Stromboli durante l'alba del 16 agosto 1965</i> , 1965. Disponível em: < http://www.archivioanselmo.com >	41
Fig. 10	Andy Goldsworthy: <i>Rain Shadow</i> , St. Abbs, Scotland, June 1984. Fonte: Catálogo digital. Disponível em: < http://www.goldsworthy.cc.gla.ac.uk/ >	43
Fig. 11	Ariel Ferreira (A. F. daqui para frente). <i>Oferenda de sal</i> . Vídeo sem edição (still), Praia do Janga, Pernambuco, 2013. Arquivo do artista: A.A. daqui para frente.	49
Fig. 12	A. F., <i>Oferenda de sal. Registro em vídeo (stills)</i> , Praia do Janga, Pernambuco, 2013.	50
Fig. 13	Cais do Apolo com a Rua do Ocidente,. <i>Google Maps Street View</i> , 2013.	56
Fig. 14	Esquina da Rua do Ocidente com Bernardo Vieira de Melo <i>Google Maps Street View</i> , 2013	56
Fig. 15	<i>Rua Bernardo Vieira de Melo. Google Maps Street View</i> , 2013	57
Fig. 16	Calendário, brinde do Depósito de Sal. (A. A.)	58
Fig. 17	<i>Autor não identificado</i> . Colheita do sal calões e balaios. <i>Arq. GT-Macau-RN. 1950. C</i> . Disponível em: < http://www.obaudemacau.com >	58
Fig. 18	Figura 1: <i>E. Valle, 1937</i> , Armazém da Salina Henrigue Lage em Macau/RN, <i>arquivo Francisco Gama</i> . Autor desconhecido. Disponível em: < http://www.obaudemacau.com >	58
Fig. 19	A. F., <i>Fragmentos de cerâmica encontrados na Praia do Janga/PE. 2013</i>	60
Fig. 20	Elen Gruber, <i>T#1: a rocha (série “os 12 trabalhos”)</i> instalação composta por fotografia e vídeo. Praia da Rocha – Algarve, Portugal, 2013.	65
Fig. 21	A. F., <i>Mar-marau</i> , vídeo-instalação, Belo Horizonte, 2005. (A. A.)	74
Fig. 22	A. F., <i>Mar-marau</i> , vídeo-instalação. Rumos Itaú Cultural, São Paulo, 2009. Catálogo Rumos Itaú Cultural – Trilhas do Desejo.	75
Fig. 23	A. F., <i>Mar-marau</i> , vídeo-instalação, (still) 2004. (A. A.)	76
Fig. 24	A. F., <i>Paralaxe</i> , fotografia 2004. (A. A.)	77

Fig. 25	A. F., <i>Paralaxe</i> , fotografia 2004. (A. A.)	78
Fig. 26	Piet Mondrian, <i>Composição 10, Pier e Oceano</i> , 1915. Disponível em: < http://www.piet-mondrian.org >>>[http://www.abcgallery.com/M/mondrian/mondrian39.html]	81
Fig. 27	A. F., <i>O leviano</i> , de 2006. (A. A.)	83
Fig. 28	Ruas Padre Belchior e Mercado Central, 2015. (A. A.)	85
Fig. 29	Depósito de papelão. Foto: Marina da Silva, 2012. Blog Marina da Silva. Disponível em : < http://marinasdasilva.blogspot.com.br >	85
Fig. 30	Depósito de papelão. Foto: Marina da Silva, 2012. Blog Marina da Silva. Disponível em : < http://marinasdasilva.blogspot.com.br >	
Fig. 31	Eugène Atget: <i>Un chiffonnier le matin dans Paris</i> , 1899–1901. Fonte: Wikimedia Commons < https://commons.wikimedia.org >	92
Fig. 32	Francis Alÿs. <i>Ambulantes</i> , 1992-2006.	94
Fig. 33	Paulo Nazareth <i>L'Arbre D'Oublier</i> , 2013. Mendes Wood DM, São Paulo.	97
Fig. 34	Paulo Nazareth, <i>Cine Brasil</i> (Youtube), 2013.	99
Fig. 35	Paulo Nazareth. Colección de Aguas de Africa, 2013, 12e Biennale de Lyon - La Sucrière. Disponível em < http://2013.labiennaledelyon.com/uk/2013-edition/international-exhibition/artists/paulo-nazareth,34.html >	100
Fig. 36	A. F., <i>Sugestão Simpática: sobre o que fazer com as coisas mais terríveis vistas na cidade</i> . 2008. (A. A.)	103
Fig. 37	A. F., <i>Sugestão Simpática</i> , 2008. (A. A.)	104
Fig. 38	A. F., <i>Sugestão Simpática</i> , 2008. (A. A.)	105
Fig. 39	A. F., Vista parcial da mostra <i>Preparatória</i> , Museu de Arte da Pampulha, Foto do autor. 2008. (A. A.)	106
Fig. 40	A. F., <i>Homenagens</i> , 2008. (A. A.).	108
Fig. 41	A. F., <i>Homenagens</i> . (Procedimento), 2008. (A. A.)	109
Fig. 42	A. F., <i>Homenagens</i> 2008. (A. A.)	111
Fig. 43	A. F., <i>Sobre o Córrego do Acaba Mundo</i> , 2008. (A. A.)	112
Fig. 44	A. F., <i>Sobre o Córrego do Acaba Mundo</i> , 2008. (A. A.)	113
Fig. 45	Rua Professor Moraes. Fonte: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte.	113
Fig. 46	A. F., <i>Sobre o Córrego do Acaba Mundo</i> , 2008. (A. A.)	114
Fig. 47	A. F., <i>Sobre o Córrego do Acaba Mundo</i> , 2008. (A. A.)	114
Fig. 48	<i>Sobre o Córrego do Acaba Mundo</i> , 2008. (A. A.)	115
Fig. 49	A. F., Mapa utilizado na ação. (A. A.)	116
Fig. 50	Mapa de Belo Horizonte e Bacia do Rib. Arrudas. Fonte: Projeto Manuelzão. Disponível em < http://www.manuelzao.ufmg.br >	116
Fig. 51	<i>Marco Scarassatti gravando rios enclausurados de Belo Horizonte</i> . 2012. Disponível em < https://escutanovaonda.wordpress.com >	117
Fig. 52	“ <i>Córrego do Leitão de volta à cena: ousadia ou pegadinha?</i> ”, Jornal Hoje em Dia. Foto: Ricardo Bastos, 27/05/2013.	120
Fig. 53	Matriz da Boa Viagem, 1910. Museu Histórico Abílio Barreto.	123
Fig. 54	Construção da Nova Matriz. Fonte: Arquivo Público Mineiro.	123

Fig. 55	<i>Catedral da Boa Viagem vai funcionar</i> ". Jornal Estado de Minas. 03/01/2014.	125
Fig. 56	<i>Serra do Curral, antiga Mina Águas Claras e arredores</i> , 2010. Foto: André Bonacin. Disponível em (22/11/2015):< http://www.panoramio.com >	128
Fig. 57	A. F., <i>Avenida Antônio Carlos</i> , Belo Horizonte, 2010. (A. A.)	130
Fig. 58	A. F., <i>Avenida Antônio Carlos</i> , Belo Horizonte, 2010. (A. A.)	131
Fig. 59	Sylvia Amélia, <i>Plano de Retomada</i> , 2008. Cortesia da artista.	133
Fig. 61	A. F., <i>Bacia Artificial da Pampulha</i> . (2008-2014). (A. A.)	134
Fig. 61	A. F., <i>Bacia Artificial da Pampulha</i> . 2014. (A. A.)	
Fig. 62	A. F., <i>Bacia Artificial da Pampulha</i> , 2014. (A. A.)	
Fig. 63	A. F., <i>Bacia Artificial da Pampulha</i> , 2014. (A. A.)	138
Fig. 64	<i>Bacia Artificial da Pampulha</i> , 2014. (A. A.)	139
Fig. 65	<i>Bacia Artificial da Pampulha</i> , 2014(A. A.)	139
Fig. 66	Samantha Cristoforetti, <i>Twitter</i> , 9 de maio de 2015.	140
Fig. 67	A. F., <i>Jesus Christ is Love</i> , 2008. (A. A.)	143
Fig. 68	A. F., <i>Jesus Christ is Love</i> , 2008. (A. A.)	144
Fig. 69	A. F., <i>Jesus Christ is Love</i> , 2008. (A. A.)	144
Fig. 70	A. F., <i>Jesus Christ is Love</i> , 2008. (A. A.)	145
Fig. 71	A. F., <i>Jesus Christ is Love</i> , 2008. (A. A.)	145
Fig. 72	A. F., <i>Jesus Christ is Love</i> , 2008. (A. A.)	146
Fig. 73	A. F., <i>Jesus Christ is Love</i> , 2008. (A. A.)	146
Fig. 74	A. F., <i>Jesus Christ is Love</i> , 2008. (A. A.)	147
Fig. 75	O Templo de Salomão, Foto: Rafael Neddermeyer. (foto pública) Disponível em: < http://fotospublicas.com >	152
Fig. 76	Flávio de Carvalho, <i>Experiência n. 3, 1956, centro de São Paulo</i> .	162
Fig. 77	A. F., <i>Jesus Christ is Love</i> , 2008. (A. A.)	166
Fig. 78	A. F., <i>Jesus Christ is Love</i> , 2008(A. A.)	168
Fig. 79	Foto: Sheilamchl. Praça 7 vista da rua Carijós, 2012. Disponível em < http://www.tripadvisor.com.br >	169
Fig. 80	<i>Amorrrtecimento</i> (Mapa de Bancos com fincos), 2008. (A.A.)	170
Fig. 81	A. F., <i>Amorrrtecimento</i> , 2008. (A.A.)	171
Fig. 82	A.F., <i>Amorrrtecimento</i> , 2008. (A.A.)	172
Fig. 83	A.F., <i>Amorrrtecimento</i> (Arquivo fotográfico de estudos, 2008. (A.A.)	173
Fig. 84	Esquina da Rua Rio de Janeiro com Rua dos Tamóios. Fonte: Google Maps	177
Fig. 85	Prefeito de Belo Horizonte Márcio Lacerda visita viaduto inaugurado. <i>Fotógrafo desconhecido</i> . Disponível em: < http://www.feministacansada.com/post/28460004650 >	179
Fig. 86	London Black Revs concreta espetos anti-sem-tetos em vitrina da Tesco na Regent Street. Foto: Vice. Disponível em: http://www.theguardian.com >	181
Fig. 87	Gilmara Oliveira. <i>Cafuné</i> , 2015. Foto: Bárbara Avelino. Disponível em : < gilmara-oliveira.blogspot.com.br >	181
Fig. 88	Arte gráfica do site na internet , JA.CA, 2014. Disponível em: < http://www.jaca.center/ja-ca-praca-7/ >	182

Fig. 89	Centro de Arte Contemporânea e Fotografia. Nov. 2014. Arquivo pessoal.	183
Fig. 90	Centro de Arte Contemporânea e Fotografia. Disponível em: <fcs.mg.gov.br>2012.	184
Fig. 91	A. F., <i>Estatística sobre a gente</i> , 2014. (A. A.)	188
Fig. 92	A. F., <i>Estatística sobre a gente</i> , 2014. (A. A.)	188
Fig. 93	A. F., <i>Estatística sobre a gente</i> , 2014. (A. A.)	189
Fig. 94	A.F., <i>Estatística sobre a gente</i> , 2014. (A. A.)	189
Fig. 95	A.F., <i>Estatística sobre a gente</i> , gráficos, 2014. (A. A.)	191
Fig. 96	<i>Estatística sobre a gente</i> , gráficos, 2014. (A. A.)	192
Fig. 97	<i>Estatística sobre a gente</i> . Foto: Maura Grimaldi. Arquivo do artista. 2014.	196
Fig. 98	René Magritte, <i>A Condição humana</i> , 1935. National Gallery of Art, Washington DC.	203
Fig. 99	A. F., <i>Sem Título #2 (belo horizonte não é aqui, sobre o antigo Elevado)</i> , 2014. (A. A.)	204
Fig. 100	A. F., <i>Sem Título #2 (belo horizonte não é aqui)</i> , exposição Semana Aberta, Centro de Arte Contemporânea e Fotografia, 2014. (A. A.)	205
Fig. 101	A. F., <i>Sem Título #2 (belo horizonte não é aqui, sobre o antigo Elevado)</i> . 2014. (A. A.)	206
Fig. 102	<i>Eu e Santiago em cima do viaduto</i> . Foto: Jairo Pereira. 2014.	207
Fig. 103	A. F., <i>Sem título #1 (belo horizonte não é aqui)</i> , 2013. (A. A.)	208
Fig. 104	A. F., <i>Estudo de cor para Sem título</i> , 2014.	211
Fig. 105	Anja Schneider, <i>Para-textos</i> . JA.CA. 2014.	212
Fig. 106	Gijsbert van der Wal. <i>Rijksmuseum Amsterdam</i> Disponível em: < https://www.flickr.com > 27 de nov., 2014.	215
Fig. 107	<i>Jirí Kovanda, Kissing Through Glass, Tate Modern</i> . 2007.	217
Fig. 108	Pixação em São Paulo, 2013.	218

Sumário

Introdução	12
	dados históricos - 12
	romantismo, gosto comum e choque - 17
	entre o pitoresco e o sublime - 23
	<i>mimesis e poiesis</i> - 27
	o artista como <i>médium</i> - 36
Oferenda do sal	49
	a compra do sal - 52
	ação - 59
	a carga religiosa - 61
	arte como trabalho - 67
	o sacrifício - 71
Mar em Minas	74
	o catador_sobre o peso do papelão - 83
	da imagem para a narrativa, Varda, Aljys e Nazareth - 87
Poemas Comportamentais	103
	Sobre o córrego do Acaba Mundo - 112
	o córrego do Leitão - 118
	triste cidade - 123
	a cidade de longe - 140
Jesus Cristo é amor	143
	contexto religioso - 149
	protestantismo e capitalismo - 150
	rasgado é anagrama de sagrado - 156
	a Bíblia - 159
	multidão e experiência - 160
	praça 7 - 169
Pesquisa sobre a gente	182
Belo horizonte não é aqui	203
	razões de proximidade -208
	razões da distância - 210
Considerações finais	214
Bibliografia	223

Introdução

Os futuristas, os dadaístas, os ultraístas, os surrealistas, todos sabiam que sua negação do romantismo era um ato romântico que se inscrevia na tradição inaugurada pelo romantismo: a tradição que nega a si mesma para continuar-se, a tradição da ruptura. (Octavio Paz)¹

Dados históricos

Comumente entendemos o Romantismo como um estilo cultural surgido em meados do século XVIII e extremamente influente sobre todo o século XIX quando conhece o seu apogeu. No campo das artes, a historiografia dividiria os artistas e autores em precursores e demais gerações do Romantismo: um proto-romantismo ligado ao Pitoresco, ao Sublime e ao movimento alemão Sturm und Drang; e, após uma fase neo-clássica, o Romantismo Histórico até meados do Oitocentos. Formado em pontos distantes e tomando contornos particulares, ainda no século XIX há uma constelação heterodoxa de vários artistas e grupos que receberam ou poderiam receber esse título, como os Pré-rafaelitas ingleses e os Nazarenos alemães, várias escolas e pintores de paisagens (mais exemplarmente com William Turner e John Constable na Inglaterra, Gaspar Friedrich na Alemanha, Francisco de Goya na Espanha e Eugène Delacroix na França foram os mais conhecidos representantes.

De acordo com Arnold Hauser, “não existe produto da arte moderna, nenhuma impressão ou estado de espírito do homem moderno que não deva sua sutileza e variedade à sensibilidade que se desenvolveu a partir do romantismo”.² Após seu momento histórico, o Romantismo não se concluiu, ele explode em uma quantidade enorme de desenvolvimentos.

¹ PAZ, *Os filhos do barro*. p.133.

² HAUSER, *História social da arte e da literatura*, p. 663.

A partir do Romantismo podemos falar de suas raízes e fontes, mas não podemos determinar seu ocaso porque ele desemboca em uma grande gama de referências, concepções e destinos. É como se o Romantismo não houvesse cumprido com suas potencialidades e houvesse enviado para o futuro as suas sementes. Em termos de uma história dos movimentos modernos, inúmeros “ismos” receberam profundamente a influência dos românticos, cada um a tocar uma faceta do Romantismo: para o fim do século podemos citar o Simbolismo e Decadentismo, estilos como o *Art Nouveau*, o *Jugendstil*, *Art and Craft* e; são românticos: a boemia de um Toulouse-Lautrec, o primitivismo pós-impressionista de Gauguin, o expressionismo de Van Gogh; o simbolismo na Secessão de Viena (pense em Klimt). Pelas vanguardas históricas temos o Fauvismo com sua *joie de vivre* e a explosão hedonista de cores, o Expressionismo com seus conteúdos psicológicos profundos e trágicos, e também as tendências abstracionistas (o *Blaue Reiter* de W. Kandinsk e Paul Klee, o misticismo do Neo-plasticismo de Mondrian e o Suprematismo de Malevich), o Dadaísmo rebelde, anárquico e niilista, e o Surrealismo voltado para o inconsciente, o mundo dos sonhos e do sexo; e o Expressionismo Abstrato gestual do outro lado do Atlântico; o Novo Realismo francês com Yves Klein; inúmeras poéticas das chamadas neo-vanguardas (anos 1960/70) que pretenderam a diluição da arte na vida, muito da arte da performance e arte no (do) corpo (*Body Art*), e arte na (da) natureza (*Land Art*), arte processo, Fluxus e o mais icônico romântico de todos desse último: Joseph Beuys; o Neo-expressionismo alemão e a Transvanguarda italiana dos anos 1980, arte e comunidade (coletiva / colaborativa / participativa) nos anos 1990, Arte Relacional na década seguinte. Nota-se a amplitude e pluralidade do que seriam romantismos tardios que atravessaram de cabo a rabo tantos movimentos e artistas centrais por todo o modernismo e além.

Em 2007, o curador Jörg Heiser montou uma exposição chamada Conceitualismo Romântico (*Romantic Conceptualism*, 2007, Kunsthalle Nürnberg) que reunia 23 artistas

contemporâneos com produção desde os anos 1960 até obras inéditas. Embora pudessem parecer à primeira vista que ele trabalhava com termos antitéticos, as obras escolhidas por Heiser mostravam que os artistas subvertiam a contradição ao tornar familiar a introspecção romântica com o racionalismo conceitual. Entre os artistas dessa mostra se destacam: Lygia Clark, Didier Courbot, Tacita Dean, Felix Gonzalez-Torres, Tomislav Gotovac, Susan Hiller, Douglas Huebler, Louise Lawler, Yoko Ono, Andy Warhol, Lawrence Weiner, e Bas Jan Ader, esse ultimo talvez o mais exemplar do que seria um “conceitualista romântico”, aparentemente mais contemporâneo hoje do que na época de sua morte precoce. A exposição exibiu um conjunto de obras que operavam com motivos como a saudade e a melancolia, e métodos como o fragmentário e o efêmero. O argumento instigante da exposição era que o Romântico não devia ser visto como um traço insignificante, mas sim um aspecto central da arte desses artistas da segunda ou terceira geração do Conceitualismo.

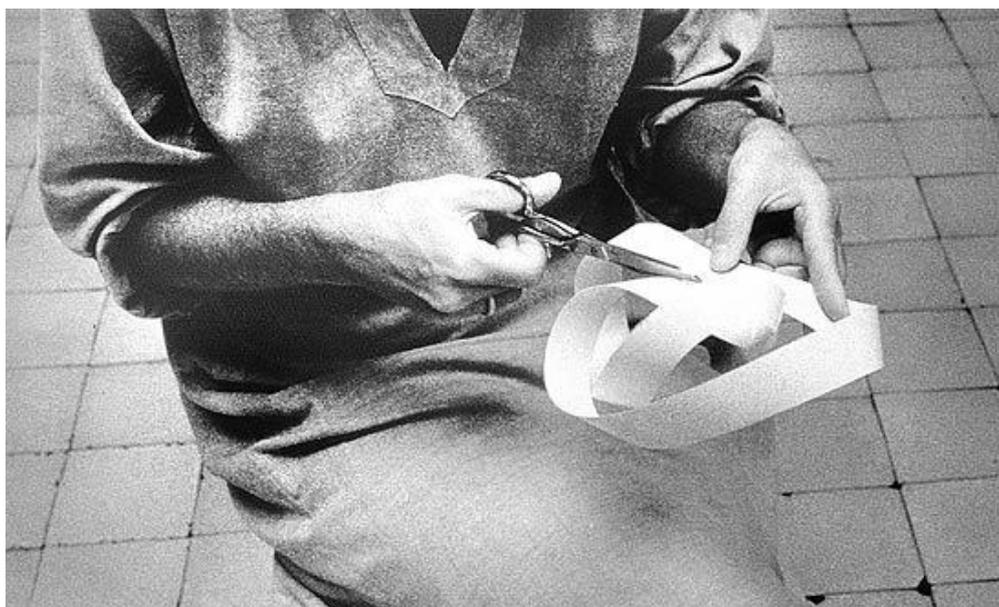


Fig. 1: Lygia Clark, *Caminhando*, 1964.

Essa pesquisa do Romântico Contemporâneo começou a partir de um incômodo repetido ao escutar certas expressões com a palavra “romântico”. Expressões utilizadas corriqueira e livremente por artistas, críticos, curadores, e pelo *métier* artístico em geral, em

que o adjetivo “romântico” figurava como sinônimo de ingênuo, como antônimo para o que fosse “profissional”, “realista”, “eficaz” “contudente”, “específico” e “crítico”, ou seja, para designar aquele ou aquilo que não é consciente e auto-crítico. Esse uso da palavra não tem nada de surpreendente, entretanto, como uma pulga atrás da orelha, a denominação da palavra nesses contextos me inquietava como se houvessem muito mais coisas a serem ditas, muito embora a palavra fosse usada justamente como um jargão que neutraliza de antemão uma procura positiva de seu significado, como se ser romântico fosse ser “um artista amador”, ou que estivesse “em falta” ou desconexo com o que fosse corrente.

O destino taxativo dessa palavra tem muito a ver com a sua origem. Do francês *romance*, o termo primeiro foi empregado por autores iluministas para descrever os eventos e sentimentos fantásticos e absurdos narrados nos contos de cavalaria de inspiração medieval. Para aqueles autores, romântico era o que percebiam de “irreal, fantasioso e falso”. Na segunda metade do século XIX, escritores adeptos ao Realismo mais uma vez vão criticar a indisposição à realidade social e o sentimentalismo burguês dos seus predecessores, e a esses se somariam depois muitos modernistas no século XX. Assim como hoje, quando o romântico é usado para desqualificar o que é acidental, quem rotula aquele que é romântico pode lhe acusar de ingenuidade (como denúncia de quando o romântico não sabe que é romântico), leviandade, utopismo ou passadismo com referência à realidade e ao presente.

Relacionar diretamente a arte moderna e contemporânea com o romantismo possui certas dificuldades iniciais, primeiramente porque são termos difusos e vagos, e, em segundo lugar, porque muito das fundações mais firmes da crítica da arte moderna e contemporânea se fizeram, por assim dizer, negando e retirando os traços do romantismo durante a concretagem do seu edifício teórico. Sistemáticamente, o romantismo foi usado como um contraste discursivo necessário para a delimitação entre o moderno e o passado, ou seja, para

a própria definição do que vem a ser moderno. A princípio, a arte do romantismo sempre esteve em débito com referências da literatura, muitas das obras de inspiração romântica foram percebidas como uma “submissão” das artes plásticas a algo que pertenceria a outra forma de expressão e cognição, um desvio do comprometimento modernista pelo que fosse o mais essencial e específico das “reais” potencialidades da pintura. A grosso modo, enquanto a arte de inspiração romântica era “narrativa” e tipicamente alegórica (abstrata, ideal) e portanto representativa, uma crítica de arte moderna promoverá uma arte simbólica (como na arte abstrata, como na música), uma arte calcada na *apresentação* e *expressão* em detrimento da *representação* e da *interpretação*, em que a forma fosse considerada o seu mais próprio conteúdo. Junto com o romantismo literário, a forma da alegoria foi combatida nesse momento.

Já em um segundo patamar do edifício, os operários (artistas e intelectuais) se apresentaram como os novos anti-românticos em exercício, acusando os antecessores de romantismo. Enquanto os primeiros haviam recusado objetivamente o que viam de romantismo nas formas plásticas, o enfoque dos últimos foi mais subjetivo: criticaram ou ao mínimo tornaram muito problemática a ideia da arte como canal de expressão dos sentimentos os mais íntimos e verdadeiros. Valores ligados à espontaneidade, à originalidade, e à genialidade do autor criativo, matéria prima de muitas mitologias modernistas herdadas direta e indiretamente do romantismo foram vistos com ceticismo, desconfiança e crítica por parte dos pós-modernistas. Para o pós-moderno, o modernista lhe parecia sério e profundo em demasia, e como o romântico é ingênuo, ele deposita fé demais em seus sentimentos, se vê em falsos mistérios.

Romantismo, gosto comum e o choque ao comum



Fig. 2: Komar e Melamid, *United States: Most wanted painting*, 1995.

No início dos anos 1990, a dupla de artistas russos radicados nos EUA Komar e Melamid propuseram um trabalho em que através de uma pesquisa estatística contratada sobre o gosto artístico da população norte-americana, determinaram como seria a *The Most Wanted Painting of America*³ (a Pintura que os EUA mais desejam). A pintura, ao final, reproduzia os elementos favoritos escolhidos majoritariamente entre a população: uma paisagem natural com figura humana, um lago, floresta, um carvalho, arbustos, montanhas, animais silvestres, etc. Depois dos Estados Unidos, foram feitas outras pesquisas em mais de uma dezena de outros países, com pequenas alterações e algumas nuances instigantes, tiveram resultados plásticos muitas vezes semelhantes. O aspecto dessas “pinturas favoritas” poderia ter sido pintado naturalmente há duzentos anos atrás, no Romantismo. O *status quo* do gosto das sociedades contemporâneas, o ideal da maioria em geral é visivelmente

³KOMAR; MELAMID, *United States: Most wanted painting*, 1995.

convencional, tradicional e kitsch. Essa pintura “kitsch conceitualista” pode servir como uma comprovação de qual seria o aspecto da arte atual se os artistas cumprissem com “a pesquisa de mercado” ou a expectativa do vulgo: uma arte assemelhada ao romantismo, a uma paisagem pendurada na parede. Esse trabalho nos evidencia uma separação entre o que é e foi feito de arte moderna e contemporânea e o grande público “estacionado” no romantismo enquanto história dos estilos.

Se a “pintura mais querida da América” expõe implicitamente uma abordagem jocosa sobre o gosto pelo romântico, gostaria de implementar esse exemplo com um outro, como uma antípoda, onde a ironia dará lugar ao sarcasmo e ao cinismo mais agudo. Trata-se de uma intervenção do músico Stockhausen quando este intitulou o Ataque às Torres Gêmeas do 11 de Setembro como “a maior obra de arte de todo o cosmos”.

Mentes alcançando algo em um ato que sequer poderíamos sonhar na música, pessoas ensaiando feito loucas durante 10 anos, preparando-se fanaticamente para um concerto e, então, morrendo, basta imaginar o que aconteceu lá. Você tem pessoas que estão focadas em uma performance e então 5.000 pessoas são mandadas para o além, num só momento. Eu não poderia fazer isso. Em comparação, nós, compositores, não somos nada. Artistas, também, não raro tentam ir para além dos limites do que é possível e concebível, e assim nós despertamos, assim nos abrimos para outro mundo [...]. É um crime porque os envolvidos não deram seu consentimento. Eles não vieram para o *concerto*. Isso é óbvio. E ninguém os avisou que a vida deles correria riscos. O que aconteceu, em termos espirituais, foi um salto para fora do seguro, para fora do que é tomado por certo, para fora da vida, que às vezes acontece em pequena escala também na arte, caso contrário, arte não é nada.⁴

A admiração pelo evento por parte de Stockhausen nos diz mais de suas expectativas fundamentais de artista do que sobre o êxito artístico dos terroristas fundamentalistas propriamente. Stockhausen é romântico por se colocar contra e ser uma personagem adversa que cria o dissenso, criando polêmica, colocando em crise a expectativa e as concepções que o público e a comunidade artística têm sobre uma obra de arte significativa para o nosso

⁴STOCKHAUSEN, *apud* SCHECHNER, *11 de Setembro, Arte de Vanguarda?*

tempo. Trata-se da descrição de um choque entre aviões e arranha-céus, mas tão mais interessante é que a declaração reproduz o choque deslocando-o até um questionamento estético. Por mais antipática e grosseira que a intervenção possa aparecer para quem acompanha a música de concerto, sua comparação é permitida desde uma sinonímia entre o que é mais arte e o que é mais sublime⁵, e isso não é uma invenção sua original. Não há nada novo em ouvir que a arte deve ser “um salto para o desconhecido”, “levar as pessoas para um além”, um salto espiritual radical, qualitativo e transformador do mundo. O percurso de sua fala, no fundo, não ultrapassa e sim permanece seguindo o elã vanguardista de auto-destruição, negação e auto-crítica das convenções e instituições tão comum durante boa parte da história da arte no século XX. Ou seja, é uma oculta atualização contemporânea do romantismo e da vanguarda, sobre o fato estético que sela o nosso tempo contemporâneo.

A ideia do artista romântico estar como que “por fora do seu tempo” pode nos revelar algo pertinente sobre o romântico em sentido amplo: no cerne do que vem a ser romântico existe o sentido de “inadequação ao seu próprio tempo”, que o romântico envolve um sentimento de descompasso e inquietude pressuposta com o sua época de vida, de seu ambiente social e cultural que compartilha com os demais. Hauser ainda dizia a respeito do “refúgio no passado” ou a “evasão utópica” características, que “aquilo a que o romântico se agarra não tem, em última análise, a menor importância; o essencial é seu medo do presente e do fim do mundo”⁶. Ao invés de tomar o romântico como aquele que é desvirtuado do tempo seria mais interessante insistir que seu sentimento ao seu respeito, que se manifeste

⁵ Seria mais apropriado dizer que a sinonímia implícita no sarcasmo de Stockhausen diz respeito ao “Espetacular”. O que é “mais arte” será o que for mais “espetacular”, o que mais obter amplitude e visibilidade, o maior impacto social pela imagem... como uma crítica a uma contemporaneidade aficionada por produções espetaculares em arte, música e cultura em geral. Sobre uma afiliação vanguardista (surrealista, situacionista, dadaísta, futurista, e do teatro da crueldade) deste caso em particular Cf. SCHECHNER, 11 de *Setembro, Arte de Vanguarda?* E, também um capítulo do livro de T. J. Clark em que este analisa uma derrota espetacular do Estado norteamericano em uma era governada pelas imagens, em: CLARK, T. J. *O Estado do Espetáculo*. In. *Modernismos*. CLARK, T. J. *Modernismos*.

⁶ HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*.

por melancolia, protesto, fuga, inconformidade, ingenuidade e primitivismo, orientalismo e exotismo, cinismo, niilismo, satanismo, etc, só pode ter lugar no mesmo tempo moderno e com uma consciência deste, mesmo que de forma muito mais trágica e radical que a maioria.

A ideia de “crítica” parece ser determinante se o “romântico” será tomado em tom positivo ou negativo. Negativo se por artista romântico se toma aquele que é avesso à intelectualidade, à crítica e autocrítica constante de seu trabalho. Se for tomado de forma positiva, simetricamente, o artista romântico seria aquele que é o mais crítico do seu tempo, faz de sua negação um postulado, e é dos mais inconformados com o horizonte de realidade e ideias reinantes. Aquele que é considerado o fundador da crítica de arte moderna, o poeta Charles Baudelaire, advogava uma crítica de arte romântica, que fosse “parcial, apaixonada” e política. É de seu alinhamento com o romantismo que se vai elaborar a mais pertinente crítica da modernidade:

Há ainda um erro muito em voga, do qual quero fugir como do Diabo. Refiro-me à ideia de progresso. Esse fanal obscuro, invenção do filosofismo atual, aprovado sem garantia da Natureza ou da Divindade, essa lanterna moderna projeta trevas sobre todos os objetos do conhecimento; a liberdade se esvai, o castigo desaparece. Quem quiser ver com clareza na história deve, antes de mais nada, destruir esse fanal pérfido. Essa ideia grotesca (...) ⁷

Um grande filósofo do século XX, Walter Benjamin, estaria alinhado a esse segundo tipo de romântico, atrás de Baudelaire quem tanto estudou. Ele fez seu doutorado em Berna, na Suíça com o trabalho sobre “O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão” (1919). O jovem Benjamin remonta um quebra-cabeça complexo entre textos esparsos de F.W. Schlegel e Novalis, justificando um sistema de pensamento coerente por parte deles acerca da crítica e da arte. Para Benjamin, a lembrança da consistência filosófica da crítica de arte desenvolvida pelos primeiros românticos poderia, sabe se lá de que forma, oxigenar a crítica de arte contemporânea à Benjamin, a qual ele julgava ser muito pobre em relação ao

⁷ BAUDELAIRE, *Poesia e Prosa*, p.775.

que se havia conseguido no passado. Segundo Michael Löwy, Walter Benjamin poderia ser descrito como um romântico revolucionário na forma como ele se localiza no presente entre o passado e o futuro:

Poderíamos definir a *Weltanschauung* [visão de mundo] romântica como uma crítica cultural à civilização moderna (capitalista) em nome de valores pré-modernos (pré-capitalistas) – uma crítica ou um protesto relativos aos aspectos sentidos como insuportáveis e degradantes: a quantificação e a mecanização da vida, a reificação das relações sociais, a dissolução da comunidade e o desencantamento do mundo. (...) Para o Romantismo revolucionário, o objetivo não é uma volta ao passado, mas um desvio por este, rumo a um futuro utópico⁸.

O grande legado de Walter Benjamin na contemporaneidade consiste em um alerta sobre o risco que corremos ao confiarmos no mito do Progresso, que para ele estaria nos arrastando como sonâmbulos para a catástrofe. O tema das catástrofes modernas caracterizaria muito bem o tempo contemporâneo: uma desconfiança quanto ao rumo dos “negócios” que só fazem aumentar a distância entre as classes sociais e a ameaçar a capacidade do planeta em manter os níveis de desenvolvimento e crescimento econômico. O filósofo romântico nos ensina a ver à contra-luz e a contra-pelo das narrativas históricas estabelecidas.

O hábito historiográfico colocaria o romantismo e a contemporaneidade em polos opostos de uma trajetória linear que as artes traçam pela modernidade. Mas haveria outra forma de interrogar, que pudesse amarrar os dois termos segundo uma mesma ideia de anacronismo, de desconfiança ao futuro, e da crítica. Em um ensaio intitulado “O que é o Contemporâneo”, Giorgio Agamben apresenta uma ideia ao mesmo tempo específica e ampliada sobre o “contemporâneo”, dizendo que textos, poemas e imagens do passado podem sim serem pensados como contemporâneos se o que dizem concernem ao nosso tempo. Para ele, contemporâneo não é sinônimo de atual, pelo contrário, o contemporâneo só

⁸ LÖWY, *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. p.8.

se mostra quando há uma prévia inadequação e descompasso entre o indivíduo e seu tempo. As últimas linhas da citação a seguir, retiradas do ensaio de Agamben, parecem ser um transposição da imagem obscura do progresso que lemos de Baudelaire. :

Pertence verdadeiramente a seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo. (...) Contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro⁹.

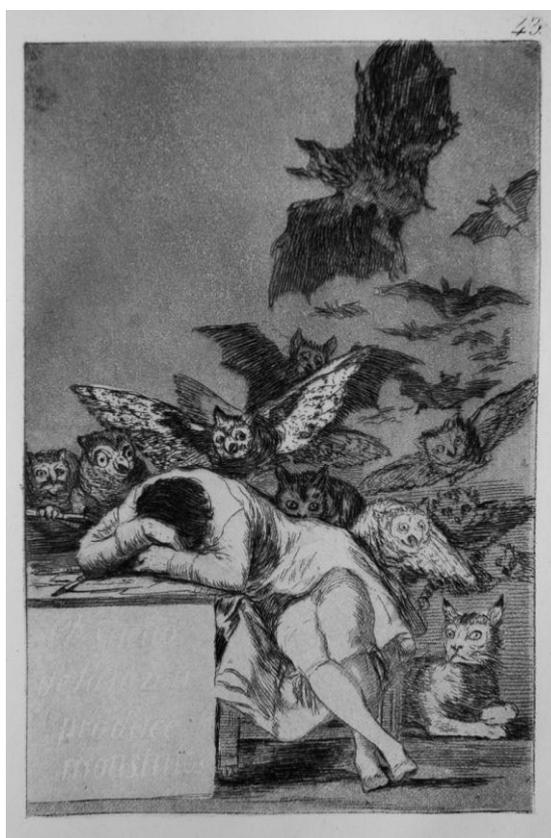


Fig. 3: Francisco Goya, *El Sueño de la Razón Produce Monstruos* Prancha 43 da série *Los Caprichos*, 1797.

⁹ AGAMBEN, *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*, p. 58-59.

O pitoresco e o sublime.

Paralelamente à questão do inconformismo na relação do artista com sua época, a relação do artista com a natureza é o mais importante tópico sobre o qual se sustenta o “romântico”. Giulio Carlo Argan nos recorda que esse termo no campo das artes plásticas surgiu a princípio como sinônimo de “pitoresco”, um adjetivo ligado ao aspecto dos jardins de inspiração classicista (ou seja, o romantismo nasce dentro de um mundo clássico). O pitoresco/romântico era um adjetivo positivo para as composições paisagísticas em que a natureza era gerada e mantida em um ambiente de vida social variado e agradável, propício ao desenvolvimento de sentimentos sociais. Através do pitoresco, seja em jardinagem ou em pintura, a atividade consistia essencialmente em um “educar a natureza sem destruir a espontaneidade”¹⁰. O pintor e tratadista Alexander Cozens (1717-86) teorizou o pitoresco e forneceu um importante estímulo e fundação à tradição inglesa de paisagens cujos maiores expoentes foram Turner e Constable. O artista deveria traduzir as sensações da natureza, sua grande variedade de efeitos em manchas, pinceladas e cores, que permitissem transmitir ou emular com o conjunto pictórico sentimentos de alegria, calma ou tristeza para quem contemplasse a pintura.



Fig. 4: J.M. WilliamTurner, *Navio Negroiro*, 1840.

¹⁰ ARGAN, *Arte Moderna*, p. 18.

Pouco tempo depois e paralelamente se desenvolvem as poéticas do sublime com as quais o romântico encontra uma acepção mais notável. Enquanto o pitoresco administrava uma natureza que lhe era favorável; para o sublime a natureza é um ambiente ameaçador. E enquanto o pitoresco parece um justo controle acompanhado de um disfarce do domínio exercido sobre a natureza doméstica, o sublime denota uma situação sem limite e por isso absolutamente fora do controle. São sublimes as tempestades, os terremotos, os desertos e as vastidões, as erupções vulcânicas e tsunamis, o abismo e o precipício, como também é sublime a vista de aviões que chocam contra arranha-céus ou barragens que se rompem destruindo cidades e devastando a paisagem. O evento sublime ultrapassa a nossa capacidade de formar sentido, de compreender o todo e o além que abarca o horizonte, o resultado desse encontro são da ordem: do fracasso, do sentimento de solidão, forte emoção, transcendência, revelação mística e iluminação. Para Giulio Carlo Argan, formadas no interior do romantismo, essas duas tendências complementares serão válidas para toda modernidade: “ou se vive da relação com os outros e o *eu* se dissolve numa relatividade sem fim, e é a vida”, como no pitoresco; “ou o *eu* se absolutiza e corta qualquer relação com o outro, e é a morte”¹¹, como no sublime. O significado de pitoresco é “aquilo que merece ser pintado”, logo, a Most Wanted Painting é uma satírica pintura *pitoresca*. Já Stockhausen, quando citava o 11 de Setembro, pretendia sem dúvida falar de uma obra de arte *sublime*.

¹¹ ARGAN, *Arte Moderna*, p. 20.

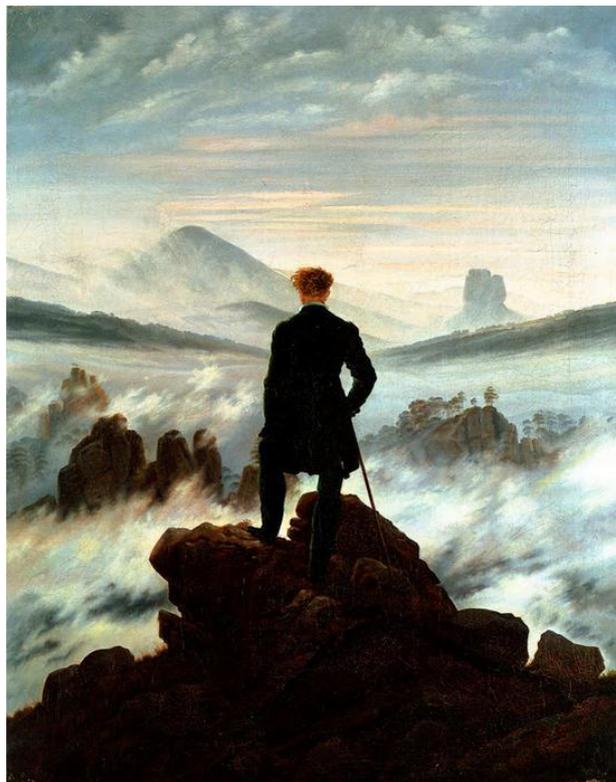


Fig. 5: Caspar David Friedrich, *Caminhante sobre o mar de névoa*, 1818 Kunsthalle de Hamburgo.

Segundo Kant, o sublime é uma categoria estética que transcende o belo¹², e, creio que boa parte do movimento moderno nas artes pode ser compreendido como o percurso de ultrapassagem do paradigma do belo pelo paradigma do sublime, ou, uma oscilação entre o pitoresco e o sublime como antes propunha Argan. O sublime traz inscrito a questão de limite em seu nome, formado pela adição de “sub” e “lime” (abaixo - limite, lintel), como alguém abaixo de um pórtico contempla o alto e grandioso que flutua e lhe é inacessível. Nota-se uma ambiguidade na palavra que significa o “além do que alcança nosso limite” se escrever por “abaixo do limite”. Se o sublime se liga com superlativos (excelso, inacessível, inexprimível, absoluto, maravilhoso); o que é mais altíssimo poderá ser o mais respeitado, ameaçador e arriscado. A dubiedade do sublime faz com que ele acabe sendo tanto a

¹² Kant refere-se ao sublime como um objeto (da natureza) “(...) cuja representação determina o ânimo a imaginar a inacessibilidade da natureza como apresentação de idéias. KANT, *Crítica da Faculdade do Juízo*. p. 115.

antípoda como o vizinho mais próximo do horror, do abjeto, do grotesco e do monstruoso, ou seja, daquilo que abaixo do limite do nosso domínio nos desestabiliza.



Fig. 6: Yves Klein, *O Salto no Vazio*, 1960.

A estética moderna seria impensável sem uma espécie de descolamento e mesmo um afastamento da arte em referência ao “belo”. O sublime viria a ser o nome do impulso e da lógica interna das vanguardas históricas no geral como de várias poéticas individuais particulares. Sem o sublime não haveriam poéticas tão distintas como a de Mallarmé, Malevich, Yves Klein, Ad Reinhardt, Barnett Newman, Richard Serra, nem Olafur Eliasson, nem seria plausível um comentário como o de Stockhausen que pudemos ler. O escritor André Breton sintetizou essa disposição romântica que o Surrealismo atualizava na década de 1930 ao cunhar o slogan de que “a beleza será convulsiva ou não será”¹³. Como falamos anteriormente, o sublime tem a ver com o “ilimitado”, e não raro o artista de vanguarda foi aquele que testou os limites de sua linguagem, cada geração rompendo com as barreiras da predecessora, como se cada geração se comprometesse a fazer os signos dizerem um pouco

¹³BRETON, *Nadja*, p. 146.

além, através do choque e da estranheza, do *non-sense*, do nada e do vazio. A problemática do sublime é muito mais própria para a arte moderna do que a problemática da beleza. Assim, Jean François Lyotard pôde articular a teoria do sublime feita no fim do século XVIII romântico às vanguardas artísticas do começo do século XX. De acordo com ele “o sublime será talvez o modo da sensibilidade artística que caracteriza o modernismo”, por “fazer alusão a algo que não pode ser mostrado”¹⁴. O sublime, ao contrário do belo, evidenciaria o caráter problemático da arte moderna, com sua nostalgia do absoluto que falta, mas ao qual alude. “Esquemáticamente: o belo seria totalizante, harmônico, completo, sereno e tranqüilo, enquanto o sublime seria fragmentado, violento, parcial, intenso e emotivo”¹⁵, o classicismo é correspondido mais para o belo, simbólico e orgânico, enquanto o romantismo se inscreve mais na linha do sublime e da alegoria. Segundo Wilhelm Schlegel, “a beleza é o infinito representado pelo finito”, “simbolicamente, através de imagens e signos”. Podemos retificar sutilmente o vocabulário dessa magistral colocação ao ponto de vista ainda mais romântico: ao sublime, e não ao belo, corresponde o “infinito” quando representado pelo “finito”, e não cabe ao “símbolo” fazer isso com satisfação e totalidade, mas sim a “alegoria” de forma problemática, irônica e fragmentada. A Ironia sendo a resposta sentimental do artista em saber da finitude de seu trabalho em relação ao infinito, à incapacidade da linguagem em descrever o Todo, é um sentimento vizinho da Melancolia.

Mimesis e poiesis.

Aproximativamente, para descrever o romântico sempre foi preciso também circunscrever ao que ele se opõe e se conjuga, como um termo sempre negativo e articulado. Antes do realismo ou do modernismo, o romântico foi geralmente contraposto com o clássico, ambos conceitos formados entre suas mútuas contradições. Esse binômio foi

¹⁴LYOTARD, *O Sublime e a Vanguarda*, in *O Inumano: Considerações sobre o tempo*, p. 95.

¹⁵ DUARTE, *Estio do Tempo: Romantismo e Estética Moderna*, p. 136.

empregado como esquema para história e identidade do Ocidente, os clássicos em referência ao período greco-romano e seu renascimento na cultura humanista dos séculos XV e XVI (implementado pelas Luzes); enquanto os românticos voltaram-se à arte cristã da Idade Média e sobretudo ao Gótico, e para a arte do povo. Ao invés do mundo clássico, a antiguidade romântica responde com seus cavaleiros e histórias de heroísmo, o amor provençal, a arte e arquitetura comunal e religiosa. A atitude nostálgica pela “antiguidade” faz do romântico um assíduo frequentador solitário das ruínas. Em suas obras os clássicos deram ênfase à estrutura, ao projeto e harmonia do desenho em seu aspecto mais racional e equilibrado, como obra perfeita, enquanto os românticos foram mais interessados pelas cores, pelos ornamentos, pela fatura das obras e ao aspecto emocional, como obras “abertas”, “fragmentárias”, “em processo”. Correlacionados à geografia: o clássico (greco-latino) seria próprio das regiões mediterrâneas ao sul da Europa, em que a natureza é vista de forma clara e positiva; enquanto os românticos são filhos do Norte, como escreveu Baudelaire acerca do Salão de 1846 e o pintor Delacroix.

Quem diz romantismo diz arte moderna – isto é, intimidade, espiritualidade, cor, aspiração pelo infinito, expressas por todos os meios de que dispõem as artes. Que há de surpreendente no fato de a cor desempenhar um papel tão importante na arte moderna? O romantismo é filho do Norte, e o Norte é colorista; os sonhos e as fantasias são filhos da bruma.¹⁶

A natureza nórdica também é mais fria e acidentada, ela é encarada como uma força misteriosa e frequentemente hostil que imprime no observador uma visão noturna e introspectiva. A querela entre o romantismo e o classicismo, como se manifestou historicamente, assentou-se em uma discordância de fundo quanto ao significado da tradição: os neo-clássicos pretendiam manter, seguir e imitar um conjunto de padrões e ditames pré-estabelecidos, enquanto os românticos foram interessados pelo particular, ao reivindicar a primazia da vontade e arbítrio individual na criação de suas obras, abalaram para sempre a

¹⁶ BAUDELAIRE, *O Salão de 1846*, p. 96.

tradição classicista que era vista como rígida e incapaz de satisfazer as necessidades morais, psicológicas, religiosas e estéticas do homem de então. A arte do romantismo foi a primeira arte a negar frontalmente os preceitos. Para uma outra sensibilidade e época, uma nova arte e um novo artista: o gênio.

O grande legado do romantismo para a modernidade se vincula a isto porque a partir dele pode ocorrer uma espécie de viragem do regime mimético (que vigorou da antiguidade até então) para um outro regime, que podemos chamar de moderno, ou estético, ou poético das artes, sob um registro que ainda permanecemos plenamente. Como diz o crítico e teórico da literatura Tzvetan Todorov, “na estética romântica, a ênfase não é mais posta na relação de representação (entre a obra e o mundo) mas na relação de expressão: a que liga obra e artista”¹⁷. Com o surgimento da filosofia da arte e a estética que logo antecedem e se desenvolvem com o Romantismo, a atividade artística será concebida como uma experiência primária e não mais derivada, sem outros fins além do seu próprio fazer-se. À estrutura binária da *mimesis*, que implicava os dois planos, do modelo (natural, divino) e da imitação (técnica-artística), segue-se a estrutura monista da *poiesis* e da intencionalidade do artista.

O giro poético da arte moderna pode até ter chegado à consciência artística no início do século XX, mas para a filosofia da arte o giro se dá em pleno século XVIII. O teórico da literatura Tzvetan Todorov, ao pesquisar sobre o primeiro Romantismo Alemão, comenta um conjunto de valores da arte moderna que foram anunciados pelos filósofos românticos. Ao que toca ao nosso assunto em especial, a idéia de *mimesis* tão bem formulada por Karl Philipp Moritz, e a idéia de uma religiosidade intrínseca na experiência estética. Em uma série de ensaios a partir de 1780, Moritz desenvolve o conceito de contemplação desinteressada (anos antes de Kant definir e sistematizar), no qual define o trabalho de arte como algo completo em si mesmo. Coisas úteis possuem finalidade fora de si mesmas, na

¹⁷ TODOROV, *A crise romântica*. In: *Teorias do Símbolo*, p. 162-163.

pessoa que os usa, “mas na contemplação do belo” Moritz escreve em 1785, “eu retorno a finalidade do objeto que era voltada para mim para o objeto ele mesmo: eu o torno em algo perfeito nele mesmo, não em mim”. Na contemplação o observador é levado a “esquecer de si mesmo”, “neste momento nós oferecemos nossa existência individual e circunscrita a uma forma de existência superior”¹⁸. Através dos pensadores românticos se forma uma teoria que formula o trabalho de arte como expressão da alma, tendo enormes implicações na história e na crítica, pois o Romantismo estabelece como uma norma crítica do gosto a noção de que a obra de arte é um objeto sacrossanto, não porque ligado às divindades ou à exortação moral como no passado, mas por estar ligada apenas a ela mesma. Já não é a aparência com o mundo natural nem convenções que governam a arte, mas sim a imaginação artística. Assim foi que o crítico britânico Clive Bell, no século XX, pôde dizer que “Arte e religião são (...) dois caminhos nos quais o homem escapa das circunstâncias para o êxtase. Entre estética e experiência religiosa há uma aliança familiar. Arte e Religião significam estados mentais similares”¹⁹.

Com as contribuições do romantismo, sobre a relação de submissão que, de algum modo, a arte sempre teve como cópia artística (humana, artificial) *frente* a um modelo natural (perfeito, divino), incide uma intransitividade em seu benefício: assim como a natureza (e Deus) criam (criou) suas formas e seres manifestos, o artista *ao lado* cria a sua; tanto a obra quanto o mundo têm em comum o fato de serem totalidades fechadas e voltadas para si mesmas. Como diz Todorov a partir de Moritz que a arte não é mais a imagem do mundo, mas sim seu diagrama.

¹⁸ *Apud* MORGAN, *Art and Religion in the Modern Age*. In. *Re-Enchantment*. p.32.

¹⁹ *Idem*. p.35. No entanto, Joseph Kosuth, um jovem artista ao fim dos anos 1960 que discordaria completamente com Bell, mas ainda se fiando ao caráter reflexivo da arte, finalizou seu influente manifesto sobre o Conceitualismo escrevendo o seguinte: “Neste período do homem, depois da filosofia e da religião, a arte talvez possa ser um empreendimento que preencha o que, em outras épocas, poderia ser chamado de “necessidades espirituais do homem”. KOSUTH, *Arte depois da Filosofia*.

A inovação introduzida por Moritz é, com efeito, radical. (...) Já não é a obra que imita, mas o artista. Se existe imitação nas artes, ela está na atividade do criador: não é a obra que copia a natureza, é o artista, e ele fá-lo ao produzir obras. Mas o sentido da palavra natureza não é o mesmo em ambos os casos: a obra não pode imitar se não os produtos da natureza, ao passo que o artista imita a natureza na medida em que esta é um princípio produtor. (...) Portanto, será mais exato não falar de imitação, mas de construção: a faculdade característica do artista é uma *Bildungskraft*, uma faculdade de formação (de produção). Mimesis: sim, mas com a condição de a entender no sentido de poiesis.²⁰

Tal como um deslizamento que migrasse da *natura naturata* para a *natura naturans*, o artista “imita” a faculdade criadora da natureza em vez de suas formas, para o ato de formação ao invés de suas formas formadas. De acordo com Kant, o gênio é o “favorito da natureza” porque assim como ela, ele cria sem modelos prévios, sua obra nasce da singularidade que ele mantém com a natureza e não da semelhança de sua obra com a dela. O artista genial tem como privilégio singular essa intimidade que o gênio comparte com a Natureza, mas a sua vez no plano da liberdade (o da arte) e não mais simplesmente no plano da necessidade. Um segundo aspecto relevante do gênio é que ele não sabe ao certo como isso se dá, assim como ele não consegue explicar a sua própria obra. “Toda criação viria do “dom natural”: quem age, quando o gênio cria, é a natureza por meio do artista, não o artista a partir de si”.²¹

Essa intimidade com a natureza pode ser constatado em um pronunciamento de um artista como Jean Arp cento e cinquenta anos depois dos românticos alemães. Inteirado do dadaísmo e conhecido por haver desenvolvido uma pesquisa plástica que almejava a recusa de sua consciência na criação, através do acaso (aleatório), do espontâneo e do não calculado, ele pôde sintetizar sua visão sobre a Arte com grande afinidade às idéias de Moritz, e ao ânimo romântico como um todo:

Desde a idade das cavernas, o homem vem pintando naturezas-mortas, paisagens e nus. (...) [Ligados à arte abstrata ou arte concreta] Esses artistas não querem copiar a natureza. Não querem reproduzir, mas produzir. Querem produzir como uma planta

²⁰ TODOROV, *A crise romântica*. In: Teorias do Símbolo. p. 162-163.

²¹ DUARTE, *Estio do Tempo: Romantismo e Estética Moderna*. p. 78.

que produz fruto e é incapaz de reproduzir uma natureza morta, uma paisagem ou um nu. Querem produzir diretamente, e não através de um intérprete. (...) Os artistas não deviam assinar suas obras de arte concreta. Esses quadros, esculturas, objetos deviam permanecer anônimos e formar parte da grande oficina da natureza, tal como as folhas, nuvens, animais e homens. Sim, o homem deve voltar a ser parte da natureza. Esses artistas devem trabalhar comunalmente, como faziam os artistas da Idade Média.²²

Talvez não fossem exatamente naturezas-mortas e paisagens o que os homens das cavernas tinham em mente quando pintavam e, certamente conhecemos, e delas tão pouco sabemos, das tradições de pintura abstrata e geométrica entre os primitivos que permanecem em um anonimato total dentro das cavernas ou nos paredões de pedra. De todo modo, o que é preciso no discurso de Jean Arp é a mudança proposta pelos artistas concretos da atividade de reprodução da natureza pela arte, para a produção dela tal e qual de forma integrada. Contrariamente ao antigo modo indireto em que a arte deveria representar a natureza, a arte concreta é “sem intérprete”, como uma natureza ela mesma. O contrário de uma natureza-morta seria uma *natureza em vida*. Posteriormente iremos discutir uma problemática a respeito da relação entre arte e vida, um assunto que julgamos pertencer tanto ao romantismo como a arte contemporânea.



Fig. 7: Giuseppe Penone, *Essere Fiume*, 1981. Ikon Gallery, Birmingham.

²² ARP, *Arte Abstrata, Arte Concreta*, 1942. In. CHIPP. *Teorias da Arte Moderna*. p.56

A busca de um parentesco laboral entre o homem e a natureza é logrado a partir de um trabalho artístico contemporâneo mais recente, do artista italiano Giuseppe Penone. Em 1981 ele expõe duas pedras aparentemente iguais sobre o título de *Essere Fiume* (Ser rio). Por ele somos informados que uma das pedras que são postas sobre o chão da galeria ou fotografadas na paisagem foi recolhida pelo artista no leito de um rio, sendo a forma dessa pedra lapidada pelo processo de erosão e desgaste naturais ao longo de milhões de anos; enquanto a segunda pedra (que não sabemos das duas qual é), foi feita pelo próprio Penone após retirar um bloco da mesma rocha encontrada na montanha próxima e na parte superior do rio.

O rio transporta a montanha. O rio é o veículo da montanha. Os golpes, os choques, as violentas mutações que o rio inflige sobre a rocha... Impossível imaginar, impossível trabalhar a pedra segundo um modo diferente desse que o rio usa. O prego, o gradim, a tesoura, o abrasivo, a lixa, estas são as ferramentas que o rio usa. Extrair uma pedra que o rio esculpiu, recuar na história do rio, descobrir o lugar certo da montanha de onde vem a pedra, extrair da montanha um bloco novo reproduzir exatamente a pedra extraída do rio no novo bloco de pedra, é ser rio. (...) Para esculpir a pedra na verdade, tem-se que ser rio.²³

A partir do novo bloco, o artista esculpiu a mesma forma da primeira pedra selecionada com seus instrumentos. Porém, não devemos compreender essa obra como uma imitação de uma pedra natural pela escultura feita com material idêntico, como se tratasse de um simples “retrato” da pedra junto a seu modelo. A poética de Penone é uma imitação não propriamente da pedra, mas sim a imitação da atividade formadora do rio, é o rio que é seu modelo poético.

“Quem diz romantismo diz arte moderna, isto é, intimidade ...” dizia Baudelaire. O senso comum coloca a “intimidade” na esfera mais pessoal do indivíduo, que lhe é mais genuína e privada. A ideia de que o artista trabalha com sua intimidade costuma ser

²³ PENONE apud DIDI-HUBERMAN. *Ser crânio: lugar, contato, pensamento, escultura*, p. 49.

entendida no sentido de que o artista olha para si mesmo, para o mais íntimo do seu ser, aquilo que o diferencia do resto do mundo. Assim, há o preconceito que traduziria a intimidade como o mais profundo do individual. “Não se pode, discursivamente, exprimir a intimidade”, afirma Georges Bataille sobre a mesma palavra, para logo se opor ao senso comum: “É íntimo, num sentido forte, o que tem o arrebatamento de uma ausência de individualidade, a sonoridade inapreensível de um rio, a vazia limpidez do céu”.²⁴ O que esta passagem mais poética do que científica nos diz é que quem procura por sua “intimidade” vai encontrá-la não no ponto de diferenciação de si e o que ocorre na natureza, o lugar da identidade, mas no sentimento de indistinção e indiferenciação entre si e o mundo, a perda da identidade. O íntimo não é uma coisa fixa lá no fundo de cada um, como um metal precioso a ser minerado abaixo de todos os sedimentos, no núcleo da crosta, mas algo fugaz e inapreensível, poderíamos dizer da ordem da superfície cambiante e da atmosfera. Quando olhamos para o céu azul olhamos para o mais profundo e no entanto aquilo que mais resiste a penetração do olhar, por ser o mais amplo e não possuir nenhum ponto, nenhum contorno identificável, nenhum limite. A intimidade deve ser paga com uma espécie de apagamento do sujeito, seria dizer, quando o artista é menos ele (menos Penone), o menos pessoal, é que ele é íntimo do mundo que será poetizado, que ele é rio. Não é quando ele é um sujeito que age, mas quando está sujeito à natureza que age nele.

Ser rio é mais uma metalinguagem do ato escultórico do que uma escultura. A semelhança icônica entre as duas pedras é menos importante como tal (como prova técnica de representação naturalista) do que como uma formulação de uma alegoria laboral entre

²⁴ “Não se pode, discursivamente, exprimir a intimidade. A vaidade exorbitada, a malícia que explode cerrando os dentes, e que chora; o deslizamento que não sabe de onde vem nem para onde vai; no escuro, o medo que canta com toda força; a palidez de olhos brancos, a doçura triste, o furor e o vômito (...) são escapatórias possíveis.” BATAILLE. *Teoria da Religião*, p. 42.

Penone e o rio. Como se sabe a alegoria pode ser compreendida como um ponto de intersecção entre um eixo metafórico sobre um eixo metonímico, onde a metáfora que diria que “o artista é um rio quando trabalha” e que o “rio esculpe a pedra” encontram a metonímia de que as duas pedras representam a partir de uma parte do rio o próprio rio, e a escultura o próprio escultor. A alegoria tenta dar conta de algo que seria irrepresentável de forma direta: o ser rio, o esculpir geológico-fluvial/artístico, essa *poiesis*, a intimidade. Aqui podemos falar de uma sutil, mas determinante diferença entre o que diz Penone em relação ao que dizia Jean Arp: o último falava de uma arte “sem intérprete”, direta, mas o que Penone nos leva a concluir é que o seu íntimo-rio deve ser imaginado, como se pudesse indicá-lo mas não mostrar: necessariamente não pode ser convertido em obra. Como um rio que flui incessantemente, um processo que não se acaba e que não tem fim.

“Impossível de imaginar, impossível de esculpir...”, a escultura de Penone é pensada como uma atividade que ele nem pode escolher. Assim como ocorreria com um *ready-made*, a *obra* está muito menos no objeto material em si do que em ser índice de sua origem e dos deslocamentos que circunscrevem e localizam as peças. Por outro lado, o par de pedras são um *contra-ready-made*, pois se justificam, ao oposto de Duchamp que revolucionou a arte por não ter feito manualmente os objetos industriais que escolheu com gosto indiferente, por Penone enfatizar o seu *fazer* e o seu *formar*, ali indistintos entre o do homem e o da natureza. O *ready made* é a obra de arte já feita, perfeita como lisa é a porcelana branca de um mictório, enquanto as pedras de Penone possuem um acabamento de um processo interrompido mas não finalizado, é como se as pedras de Penone não estivessem “prontas”, o que levou o crítico de arte Geoges Didi-Huberman a classificá-las como “uma escultura que põe a questão de seu desdobramento como de seu <estado nascente>”²⁵.

²⁵ DIDI-HUBERMAN, *Ser crânio*, p. 49.

O artista como médium da Natureza

Na modernidade, a impessoalidade do poeta é um valor declarado e perseguido. Neste ponto, a modernidade se opõe ao romantismo expressivo e sentimental. Entretanto, a corrente romântica derivada e não diluída dos idealistas alemães postulava a impessoalidade da palavra, independente do eu do poeta. Novalis se sentia falado pela própria linguagem “E se essa pulsão de linguagem, de falar, fosse o signo distintivo da intervenção da linguagem, da eficácia da linguagem em mim?”; e: “Um escritor é uma pessoa animada pela linguagem”.²⁶

O gênio não é “o artista”, o gênio está dentro do artista e se utiliza dele para se expressar. É a Natureza que habita o artista, o rio que está em Penone que cria, não o *povero* italiano. O espírita mais conhecido do Brasil, Chico Xavier, publicou diversos livros em sua vida que foram transcritos por ele em sessões mediúnicas. Figuram grandes nomes da literatura universal como autores desses livros. Chico Xavier nunca exerceu direitos de autor sobre essas publicações que lhe renderia muito dinheiro, pois, para ele, seria incoerente lucrar se postulava que os autores eram os mortos. Essa ética religiosa do sete-lagoano certifica algo do gênio autoral pois é como se o gênio fosse aquilo que simplesmente submetesse o artista ao complicado e geralmente trágico papel de mediador, como ocorre em *Doutor Fausto* de Thomas Mann. Friedrich Schlegel dizia do papel do artista ser “aquele que percebe em si o divino e aniquilando-se, abandona a si mesmo para anunciar, comunicar e expor, nos costumes e ações, em palavras e obras, esse divino aos homens”²⁷. O poeta é aquele que “abandona seus interesses pessoais e intenções determinadas para dar lugar à poesia, que ao mesmo tempo é sua e não o é. (...) Só ao aniquilar-se o gênio cria”.²⁸

²⁶ MOISES, *Altas Literaturas* p. 167.

²⁷ Apud DUARTE. *Estio do tempo: Romantismo e Estética Moderna*. p. 78.

²⁸ *Idem*. 78.

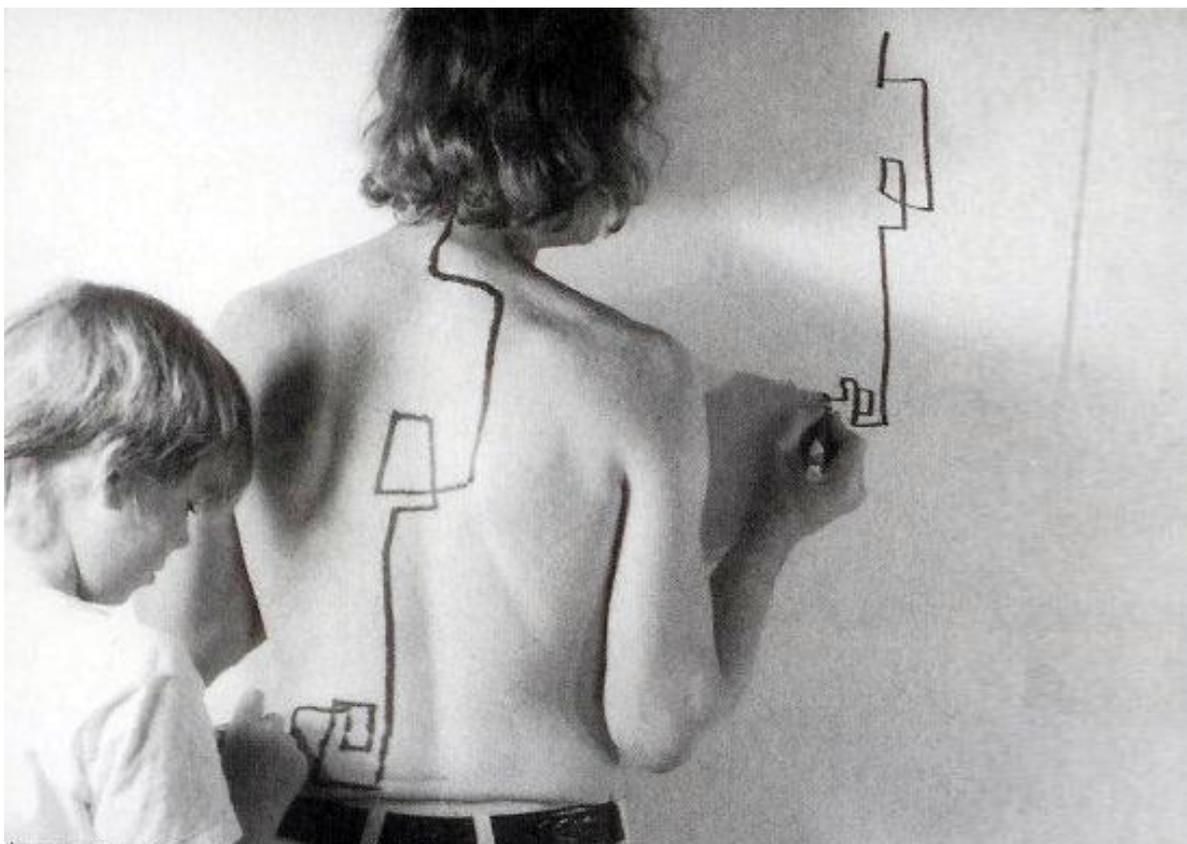


Fig. 8: Dennis Oppenheim, *Two Stage Transfer Drawing (Advancing to a Future State)*, 1971.

Através de uma super-valorização da figura do gênio, certamente, o romantismo foi a pedra de toque para uma visão personalista do fazer artístico que muito frequentemente enfatizou a biografia e dados pessoais do artista em detrimento de uma arte com maior profundidade crítica. Aqui podemos tocar em um ponto central do repúdio pós-modernista ao romântico que falamos anteriormente. O pós-modernismo se voltou contra as crenças e valores que gravitam em torno do gênio romântico: a originalidade, a espontaneidade, a ingenuidade, o mistério da criação, e, dentre eles, o “dom” como sinal de distinção inata do artista bem sucedido (quase que exclusivamente macho branco anglo-americano ou europeu), passaram a ser foco de questionamentos. Para exemplificar, isto passa-se com os casos dos “gênios” de Picasso até Jackson Pollock na forma biográfica como grande parte dos discursos os legitimam e narram suas qualidades como artistas. No centro do problema quanto ao gênio encontramos a característica dele “não saber” o que ele realmente faz

quando cria, o que facilmente alimentou uma concepção do artista romântico como aquele descompromissado para a intelectualidade e o pensamento. É sobretudo contra o anti-intelectualismo expressivo do artista que se entende Marcel Duchamp quando este replicou o provérbio: “burro como um pintor”²⁹.

O romantismo foi percebido como representação do paradigma personalista que estes artistas queriam romper. Contra o artista burro e ingênuo, contra a estética do belo, contra a expressividade: o pensamento e a “estética da indiferença”. Contra o artista idealista, um artista seco, frio e pragmático, para tanto vejamos como Sol Le Witt, um artista minimalista quando cunhava o termo “arte conceitual” nos EUA, prescrevia para um trabalho de arte “mentalmente interessante”: que ele fosse “emocionalmente seco”³⁰. Dois anos depois dos “Parágrafos sobre Arte Conceitual” (1967) do qual retiramos a sentença de uma arte “seca” por parte de Sol Le Witt, este assegurou o seu posicionamento com outro texto, também ou mais influente em toda uma geração, com as trinta e cinco “Sentenças sobre Arte Conceitual”. Entretanto, na primeira sentença de abertura desse manifesto podemos ler uma afirmação que parece ser uma clara tese romântica: “1. Artistas conceituais são mais propriamente místicos do que racionalistas. Eles chegam a conclusões que a lógica não pode alcançar”³¹. Para Sol Le Witt, o *modus operandi* do artista conceitual é obstinado e absolutamente lógico, mas os melhores resultados são “irracionais”, “místicos”, ilógicos e intuitivos. Ele segue descrevendo uma arte feita de idéias e processo de idéias, a despeito da “consecução perfunctória”. “O conceito é uma máquina que faz arte”³², muito mais que o artista, “é difícil estragar uma boa idéia”. É como se Le Witt deslocasse a autoria do autor humano individual e ligado à personalidade para a “idéia” ou o “conceito” da obra. O núcleo

²⁹ “Essa é a direção na qual a arte se devia voltar: para uma expressão intelectual, e não uma expressão animal. Estou enjoado da expressão *bête comme un peintre* In CHIPP. *Teorias da Arte Moderna*, p. 399.

³⁰ LEWITT, *Parágrafos sobre Arte Conceitual*, p. 179.

³¹ LE WITT, Sol. *Sentenças sobre Arte Conceitual*. p. 205.

³² *Idem*.

de sentido e o significado da obra não se encontraria na “pessoa” do artista e em sua profundidade psicológica, “o que ele sentia quando pintava”, ou o que ele queria dizer. O conceitualista está como em dois versos de um poema de Leminski: *O que quer dizer diz/ não fica fazendo*. A arte está na ideia simples e o comprometimento do artista com respeito a ela.

Como vimos anteriormente, o sublime já havia descolado os termos *beleza* e *arte*, abrindo ambos para novos territórios, mas somente com o *ready-made* esse processo de separação entre os dois se conclui. Por aí também a arte pôde se descolar dos termos “pintura”, “escultura”, e as demais disciplinas a qual necessariamente estava seccionada. Já não existe “pintor”, “escultor”, “gravador” ou “desenhista”, no lugar destes todos o “artista” vem emergir e inclusive renunciar ao resultado plástico. O *ready-made*, no contexto da arte contemporânea, foi o objeto que abriu a possibilidade de uma arte que não mais se confundiria com o virtuosismo técnico e laboral, tão admirado e mesmo idolatrado por parte do Romantismo. O caminho que a arte trilhou do seu regime mimético até o regime poético, que em parte atravessa e foi perseguido por várias formas de romantismo, só se tornou satisfeito com o *ready-made*, e por isso se torna inevitável comentá-lo.

A Roda de Bicicleta (1913) acoplada sobre um banco que lhe serve de suporte, disse Duchamp sobre esse que seria o primeiro dos *ready-mades*, foi feita apenas para o prazer de fazer e vê-la rodar, o que entendo por pura *poiesis*; nem o banco serve para sentar nem a roda para locomover, ela gira sem finalidade em torno do seu próprio eixo. Nem sempre notada, essa dimensão do prazer doméstico desinteressado de Duchamp, que antecede a conhecidíssima *Fonte*, o bastava como um gesto que ligava artista-obra-vida. Artistas nos anos 1950 e após se inspiraram na possibilidade que se abria para a fundamentação de um tipo de arte mais estreitamente ligada à vida, como o norte-americano John Cage, o argentino

Alberto Greco, e o alemão Joseph Beuys. Esse último propunha como consequência para a ideia de que “qualquer coisa pode ser arte”, implícita no ready-made, a de que então “todo ser humano é um artista”: Duchamp levantou a escolha e a indiferença com humor e Beuys recolhia política, ativismo, pedagogia performática e um projeto sério de “escultura social”. O curioso deste slogan de Beuys é que, embora tenha sido recepcionado com grande novidade, o artista não ingressava apenas na vertente das discussões sobre os limites da arte de neo-vanguarda mais atual, mas também se mantinha em continuidade com uma tradição libertária “tão antiga quanto a modernidade”, segundo a perspicácia de Thierry de Duve sobre os movimentos de contra-cultura nos 1960s:

Os estudantes de Paris podiam não ser muito conscientes das raízes românticas de seu movimento, mas Beuys, certamente, era. Foi Novalis quem primeiro concebeu a imaginação como “a mãe de toda realidade” e quem afirmou originalmente “Todo homem deveria ser artista.”. Beuys sempre reivindicou esse legado, assim como de Holderlin, de Schelling, de Friedrich, ou de Runge. Desde aquela época, o impulso virtual de quase toda vanguarda ou utopia moderna tem sido o fato de que a prática dos artistas profissionais servia para liberar o potencial de realização artística presente em cada indivíduo, compartilhado pela raça humana, potencial cuja base era estética, mas cujo objetivo era político³³.

Não sei por que exatamente Jorg Heiser não deu de incluir alguma peça de Beuys em sua mostra sobre o Conceitualismo Romântico, sobretudo porque suas fontes românticas são muitas vezes as mesmas do artista alemão, em especial o importante projeto schilleriano:

Romantismo não é sinônimo de amor kitsch e desejo, mas uma abreviação para técnicas de emoção, assim como ideias sobre o fragmentário e ao ar livre [campo aberto](...) O Romantismo está, eu argumentaria, ainda presente e de fato prevalente hoje. O Romantismo foi uma crítica explícita e inteligente ao tipo de pensamento fornecido pela legitimação ideológica da “resistência dos materiais” e lutas de poder que são parte essencial da emergência da industrialização e a sociedade de massas. Ele [o argumento do título da exposição] também foi construído a partir das conclusões que Friedrich Schiller esboçou (...) em 1795, Sobre a Educação Estética do Homem, na qual ele reclama por uma premissa de revolução estética que permitiria aos indivíduos desenvolverem suas qualidades perceptivas – uma totalização da experiência estética, em efeito uma proposta de fusão de arte e vida. Neste sentido, Romantismo não é simplesmente um oponente das Luzes, mas sim o seu lado reflexivo, uma contra-parte experimental e às vezes irônica em relação àquela sistemática e racionalista concepção da razão³⁴.

³³ DUVE, *Kant depois de Duchamp*, p. 127.

³⁴ HEISER, *Moscow, Romantic, Conceptualism and After* (tradução livre), p. 5.

Provavelmente Beuys não seja citado porque o curador estaria interessado em artistas que trabalhassem segundo métodos conceitualistas e textuais, o que não é o que ocorre na maior parte da poética simbolista beuysiana (mas nem de Lygia Clark, por exemplo). O que me parece essencial, embora distinto nos dois, é a tentativa de conciliar a vertente conceitualista à tradição do romantismo, ou de depositar na arte contemporânea o tempo de realização de potencialidades anunciadas anteriormente no âmbito do romantismo. Sol Le Witt talvez se confundia ao pensar que a *secura emocional* fosse necessária a um trabalho de arte conceitual. Nada nos impede de sermos sentimental e mentalmente interessados ao mesmo tempo, e, também é improvável excluir o sentimental quando o raciocínio se depara com uma experiência mística, veremos como isso acontece no exemplo a seguir.



Fig. 9: Giovanni Anselmo, *La mia ombra verso l'infinito dalla cima dello Stromboli durante l'alba del 16 agosto 1965*, 1965.

Giovanni Anselmo é um artista italiano de *arte povera*, entretanto, a obra chave de sua carreira artística não é uma obra física e presente, mas sim a alusão de uma obra de ausência (sem objeto), e que corresponde muito bem a um exemplo de como conceitualismo e romantismo podem se sobrepôr. A peça se faz simplesmente de uma fotografia e uma declaração datada, mas foi o primeiro trabalho da carreira do artista. Ele é descrito como

uma epifania, poderia ser descrito como um manifesto pessoal de se saber artista a partir de então, uma revelação. O artista se fez representar em pose quando visitava o topo do vulcão Stromboli, numa das ilhas Eólias próximas à Sicília (Itália), ainda em atividade (como é possível ver pela lava incandescente e fumaça no canto inferior direito da imagem). Junto à fotografia, Anselmo inseriu a frase: *A minha sombra projetada para o infinito de cima do Stromboli durante o amanhecer de 16 de agosto de 1965*. Pelo fato do artista se colocar defronte ao sol e estar com as costas voltadas para o céu do horizonte sobre o mar em uma posição alta, e, considerando a inclinação horizontal dos primeiros raios solares do dia a atingir o corpo do artista, teórica e tecnicamente sua sombra não poderia atingir nenhuma superfície sólida terrestre. O pouco que se disse a respeito do sublime ser o que é “sem limite”, aqui ganha uma imagem: primeiro, no detalhe da figura do vulcão, como signo do encontro da matéria plástica em ebulição do centro da Terra com seu exterior, a formar geologicamente a ilha, o monte na paisagem marinha. Em segundo ponto e mais propriamente, a sombra do artista se projeta para o horizonte sem limite. No perfil do planeta, naquele ponto surgido pela ação do vulcão, o artista insere a sua figura. Benjamim já descreveu que “respiramos a aura” quando recebemos a sombra de um objeto distante, como a de uma montanha ou um de galho de árvore³⁵, Anselmo propõe uma relação parecida de um modo invertido, como se sua presença física é que fosse o objeto irradiador da aura na natureza mais distante.

Quando eu iniciei a pesquisa sobre o Romântico Contemporâneo o projeto pretendia alguns estudos de casos de arte contemporânea analisados à luz de questões típicas do

³⁵ “Em suma, o que é a aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante por mais perto que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho”. Cf.: BENJAMIN, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, p. 170.

romantismo. A introdução serviria para apresentar um panorama da sobrevivência oculta do romantismo pela modernidade antes de chegar à contemporaneidade, e mostrar ter ele participado de momentos muito importantes na gênese do conceito de obra de arte e de crítica de arte modernas. As teses do curador Jörg Heiser e muitos artistas que reunia eram importantes como uma via de acesso até uma espécie de arte contemporânea romântica. Um ponto em especial sobre o Conceitualismo me chamava a atenção: a característica indicial era presente talvez na quase totalidade das obras na exposição. Por arte indicial dizemos das obras que se utilizam de índices para significar, a fotografia de registro é seu meio mais usual mas comumente vem associada com outros índices, como as legendas, textos, declarações, *statements*, marcas, artifícios documentais muito presentes na arte contemporânea como um todo e no Conceitualismo em particular.



Fig. 10: Andy Goldsworthy: *Rain Shadow*, St. Abbs, Scotland, June 1984.

A questão do *índice*, é preciso lembrar, deve ser entendida como uma lógica de procedimento artístico e não forçosamente da espécie de mídia que o artista se utiliza. Tomemos como exemplo uma série preciosa de desenhos que Flávio de Carvalho fez de sua mãe em estado terminal em decorrência de um câncer, os primeiros à caneta à hora da morte, e os últimos à carvão. Sua *Série Trágica Minha mãe morrendo* (1947) são muito mais que desenhos icônicos de uma figura humana. O teor da obra é muito menos um conjunto de retratos (desenhos de um corpo que sofre) e mais o registro indicial do processo pelo qual

um corpo sofre, não é indefinido como se fosse “uma mãe”. mas sim “minha mãe”: um pronome que indica. Os desenhos registram por mimese (desenhos de observação) um corpo que agoniza, como índice, ele foi elaborado segundo uma experiência dolorosa dessa observação, indicada pelo pulso e intensidade dos traços que, quadro por quadro, se desfazem com a passagem inefável da morte _ alguns dos quadros parecem gritar. Todorov acertava, “na estética romântica, a ênfase não é mais posta na relação de representação (entre a obra e o mundo) mas na relação de expressão: a que liga obra e artista”³⁶.

“Na arte contemporânea, a ênfase que era dada à biografia e ao *medium* se deslocou para o método e a situação”³⁷, sentencia Heiser em um texto seu. O escopo da arte contemporânea que eu almejava atingir com as reflexões sobre o romantismo na contemporaneidade pertenciam a um tipo de arte indicial, pois o que veio a preencher a relação entre obra e a “vida do artista” foram os índices. A minha hipótese era de que, com a chegada das formas do índice e da alegoria³⁸ energias do romantismo em busca da *poiesis* e de uma arte como práxis vital podia ser satisfeita e posta em movimento desde as neo-vanguardas. Porém eu gostaria de rastrear uma ligeira diferença que percebia entre a arte indiciática contemporânea em relação ao que ocorria durante a *Land Art* ou os primeiros grupos de arte conceitual, que também usavam de índices como forma de aproximar o público de certas obras distantes, efêmeras e imaginadas – na arte contemporânea vemos surgir em exposições conjuntos de índices que não se referem a obra nenhuma. Agamben deu uma conferência em que endereça seu pensamento para descobrir a origem dessa arte contemporânea:

³⁶ TODOROV. *A crise romântica*. In: *Teorias do Símbolo*, p. 162-163.

³⁷ HEISER, *All of a Sudden* (tradução livre), p.5.

³⁸ Remeto a um ensaio influente de Craig Owens, escrito no verão de 1980 e publicado na revista *October*. A partir de Benjamin, Owens interpreta a arte pós-moderna como um “impulso alegórico” (com imagens fragmentárias, apropriações da história da arte e meios de comunicação) contraposta com o “impulso simbólico” que caracterizaria o formalismo modernista associados com conceitos de belo, único e transcendente. Cf. OWENS, *O impulso alegórico: Para uma teoria do pós-modernismo* (1980).

Vocês sabem que hoje a obra parece atravessar uma crise decisiva que a fez desaparecer do âmbito da produção artística, na qual a performance e a atividade criativa do artista tendem cada vez mais a tomar o lugar daquilo a que estávamos habituados a chamar obra de arte. Ou seja, ... hoje a arte se apresenta como uma atividade sem obra – hoje, como vocês sabem, os artistas contemporâneos são artistas sem obra, que exibem documentos de uma obra ausente³⁹.

Esse me parecia ser um problema fundamental da obra de arte contemporânea, o fenômeno de que tantos artistas sejam “sem obras”. Isso concerne mais diretamente ao Contemporâneo do que ao Romântico, mas uma coisa pode vir atrelada a outra. O irreverente e romântico Flávio de Carvalho, por exemplo, que há 20 anos atrás seria desconhecido para muitos se tornou atualmente uma das principais referências históricas para a arte contemporânea brasileira. Flávio de Carvalho é hoje reconhecido não tanto por suas obras de pintura expressionista, conhecidas pelos modernistas, mas sim por aquela parte de sua obra que poderíamos chamar de “não-obras”, como suas *experiências* e o projeto de um filme na Amazônia.

Acreditando na abundância dos exemplos, ao iniciar a dissertação eu tinha em mente que para analisar a conjunção dos termos Romântico e o Contemporâneo bastaria selecionar estudos de casos em que obras de artistas contemporâneos pudessem ser chamados de novos românticos: artistas contemporâneos cujos trabalhos se alinhassem com os temas românticos ou à genealogia do romantismo. Todavia, em cada estudo de caso se abriam panóplias de direções para pesquisa, muito difícil de resumir: como se disse anteriormente, romantismo e contemporaneidade são temas inexauríveis. Foi nesse momento em que minha atividade como artista veio a reclamar espaço na Tese. Não era ideia original da pesquisa, entretanto, refletir sobre minhas próprias obras se tornou coerente. O Contemporâneo diz “com” + “tempo”, a minha produção em arte era o que mais haveria de coincidência “com” o tempo de pesquisa do Romântico Contemporâneo. As palavras-senhas que vinham surgindo ao puxar o extenso fio do Romantismo (expressão, *poiesis*, sublime, intimidade, subjetividade,

³⁹ AGAMBEN, *Arqueologia da Obra de Arte*, p. 352.

interioridade, amor, vida, paisagem, Natureza, espiritualidade, política, cor, fusão arte e vida) que eram tão dispersos no contemporâneo afinal se condensavam quando aplicados à minha prática de artista, as palavras deixavam de falar coisas abstratas para se tornarem problemas teóricos concretos. Assim, desloquei o Romântico da terceira pessoa e passei para a primeira; o Romântico Contemporâneo sou eu.

Assim como essa Introdução, o ensaio foi escolhido como gênero literário utilizado no restante do texto que se compõe de descrições sobre os trabalhos de arte que eu desenvolvi entre os anos de 2006 até 2014. O ensaio teria as melhores qualidades para o tratamento dos objetos artísticos. Basicamente os trabalhos serão apresentados de duas formas coordenadas: a narrativa sobre os processos em arte acompanhada de um pensamento crítico. A crítica não será tomada em meu caso por auto-crítica pois as análises não se orientariam até minha pessoa, mas se dirigem aos trabalhos de arte. Os trabalhos de arte devem determinar os assuntos críticos, não o contrário. Certas referências sobre o conceito de crítica de arte para os Primeiros Românticos Alemães me inspiraram, em particular, a ideia de uma crítica que não deve se apoiar nem em subjetividades nem em prescrições universais:

Se, portanto, o conceito romântico de crítica de arte não se apoia em prescrições universais e tampouco em subjetividades particulares, qual é seu centro? É a obra. Essa resposta deriva da concepção da criação genial, já que esta não se faria pela intenção do autor empírico, do sujeito. Não é ele que fala. “Tudo deve ser poetizado, de modo algum como intenção dos poetas, mas como tendência histórica das obras”, dizia Friedrich Schlegel. Portanto, quem fala é a obra. Foi o que percebeu [Walter] Benjamin (...) É a lei da própria obra que deve dirigir os esforços críticos. (...) Nesse sentido é que Benjamin afirma que “apenas com os românticos se estabelece de uma vez por todas a expressão `crítico de arte` em oposição à expressão mais antiga `juiz de arte`” já que agora, “ evita-se a representação de um tribunal constituído diante da obra de arte, de um veredicto fixado de antemão”⁴⁰

⁴⁰ DUARTE, *Estio do Tempo: Romantismo e Estética Moderna*, p. 92.

A “tendência histórica” das obras era para mim o romantismo contemporâneo. Aqueles antigos românticos no fim do século XVIII, como eu, tomavam a crítica de arte não como uma faculdade de determinar o valor de uma obra, se ela é “boa” ou “ruim”, a crítica para os românticos não é *judicativa* mas *produtiva*. Como Benjamin explica, o que a crítica da obra de arte deveria fazer era desenvolver o núcleo reflexivo presente no interior da própria obra. Toda obra de arte, digna desse nome, para os primeiros românticos era uma arte crítica em si. A obra de arte era entendida como um meio de reflexão, a crítica seria um meio de reflexão sobre um meio de reflexão, o que para eles se resultava (da crítica em relação à obra) até mesmo uma forma superior pois menos particular e mais próxima do ilimitado.

Ao contrário da introdução, entretanto, em que a procura é sumamente teórica, ao narrar minhas produções muito pouco utilizo das palavras “romântico” ou “contemporâneo” para descrevê-las. Romântico Contemporâneo, o que aparece no título da pesquisa, quando chegar o momento de sua manifestação não deverá mais se auto-justificar e se auto-denominar continuamente. As principais questões levantadas até aqui estarão espalhadas e interditas no corpo das narrativas dos processos artísticos. O ato de descrever as obras como os capítulos da Tese à maneira ensaística correspondem à própria maneira da pesquisa, feita de descobertas irregulares e fragmentadas, insights e associações interligadas. A minha subjetividade esteve sempre intercalada com problemas suscitados como se o fossem pelas próprias obras e os contextos em que eram feitas, como se as obras em questão fossem minhas e ao mesmo tempo não. A obra do artista *é e não é* dele, tal como se diz dos filhos, a “mãe cria a criança para mundo, não para ela”. A forma do Ensaio é proposital para articular variadas temporalidades e dois movimentos em cerco das obras (lembramos que “obras” muitas vezes ausentes): um movimento crítico centrípeto para o interior da obra e para desenvolver o seu núcleo; e centrífugo, o movimento do centro da obra para o mundo, para

os con-textos e para a reverberação em imagens de outras obras artísticas e literárias, de história e atualidade.

Sobre o que até aqui foi exposto falta apenas comentar que as obras (e não-obras) que irei narrar tomam como pano de fundo e contexto a cidade de Belo Horizonte no século XXI. Um dos métodos mais significativos introduzido pelos românticos foi a disposição que estes tiveram em sair do atelier e ganhar o espaço exterior das habitações. A partir do Romantismo, e não antes deles, os pintores deixam o mundo construído pelo homem e vão se espelhar nas ermas paisagens inéditas e surpreendentes. Um comércio de tintas veio a distanciar o artista da sua “cozinha” na preparação dos pigmentos. A tecnologia de produção de tintas em massa, é claro, não explica o ânimo pela viagem e por ar livre, mas isso decerto contribuiu na difusão das práticas pictóricas românticas, acarretando em mudanças do procedimento artístico proporcionalmente comparáveis com a introdução da fotografia a partir de meados do século XIX, e do vídeo na arte pós-modernista. O que gostaria de remarcar são duas espécies de destinos opostos dos artistas, quando estes deixaram seu atelier em busca da natureza *in loco*, um primeiro iniciado por Jacques Rosseau, um segundo fundamentado por Baudelaire. O primeiro grupo chega até a natureza inóspita de oceanos e ilhas distantes, seus netos chegam à Land Art como se veria nas caminhadas de Richard Long. Um outro deslocamento levaria o artista para fora do atelier mas não tão longe geograficamente como os primeiros, eles encontraram a cidade tumultuada como o lugar mais apropriado para as suas contradições. Se o romantismo procura mesmo a crítica e a política, é na cidade, na urbe, na polis onde se coloca a relação do um com os outros. A partir do segundo capítulo, a cidade de Belo Horizonte torna-se o contexto das experimentações e intervenções artísticas a serem discutidas.

Oferenda de sal



Figura 11: A. F., *Oferenda de sal*. Registro em vídeo (*stills*), Praia do Janga, Pernambuco, 2013.



Figura 12: A. F., *Oferenda de sal*. Registro em vídeo (*stills*), Praia do Janga, Pernambuco, 2013.

Há algum tempo eu pensava em uma performance que ocorresse em uma praia. Imaginava-me durante a maré baixa carregando vários sacos contendo sal até a beira do mar e despejando todo o conteúdo em um monte. Iria fazer isso e assistir o monte se desfazer aos poucos até desaparecer absorvido pelas ondas que viriam lambe-lo aquele torrão salgado. A idéia era de retornar ao mar algo que uma vez foi retirado do seu leito mediante o trabalho humano. O sal, manufaturado e tornado uma mercadoria seria consumido e reintegrado à sua origem antes da interferência humana. A ação artística se propunha realizar o deslocamento do sal, ao furtá-lo dos usos sociais e convencionais, em uma quantidade considerável para um homem carregar sozinho, mas, de todo, insignificante comparado à abundância oferecida pela natureza.

Frequentemente, o princípio do processo criativo de minhas ações artísticas provém de uma idéia visual/imagética básica, de uma espécie de devaneio, seguidos de projetos e refinamento para “ser posta em prática”. Ao praticar *in loco* a idéia visual, ou quando a idéia toma um corpo material em uma oportunidade contextual (o que acabou ocorrendo com essa ação com sal numa praia em Pernambuco) novas necessidades e possibilidades de interpretação surgem, e estas serão descritas mais adiante. Mas o ato de colocar em prática, não retira nem substitui o momento de devaneio anterior: os dois momentos se somam, se interpenetram e se justificam mutuamente. A estes dois agrega-se um terceiro: o momento de editar os registros, de racionalizar e pensar o ocorrido, e de narrar a experiência, de forma que a obra se componha, configurada por esses momentos. Uma divisão muito delimitada entre a concepção intelectual de um lado e a prática concreta de outro seria incapaz de perceber a amálgama entre a intenção e o gesto. O devaneio e a imaginação não são frutos de um espaço abstrato e vazio, mas de vontade de vida e memória. Não se imagina apenas com a mente, se imagina também e inevitavelmente com a carne.

Quando os devaneios são poéticos, geralmente são atraídos para os limites da linguagem, para uma zona comum à nossa idade pré-linguagem em que faltavam palavras para registrá-las. Por isso a memória sensitiva do corpo desempenha um grande papel na imaginação. Quando eu imaginava o monte de sal que se desfazia numa praia, ao mesmo tempo me lembrava de quando estive em uma praia. Quando permanecemos em pé e imóveis sobre a areia, no limiar onde as ondas já muito baixas avançam e recuam nos atravessando, o fluxo de água criado pela proeminência dos calcanhares, junto ao nosso peso faz com que a areia exatamente abaixo das solas dos pés seja lavada e nos afundemos alguns centímetros. Após algum tempo nossos pés são soterrados pela areia. Essa sensação registrada pela memória de sentir o solo se esmorecer diluído em grãos e o choque da água que vem e volta alimentou essa proposta artística.

A compra do sal

O projeto da ação começou a tomar corpo no dia 8 de fevereiro de 2013 em Recife (Pernambuco), acompanhado de minha esposa Cynara como motorista, saímos para comprar o sal. Procurei previamente por salinas próximas em que poderia comprar o produto a varejo e todas estas situavam-se no Rio Grande do Norte a centenas de quilômetros dali. Entretanto, encontrei não uma salina, mas um depósito de sal na Rua Bernardo Vieira de Melo, no Recife Velho. O anúncio na internet com o nome de: DEPÓSITO DE SAL DEUS É FIEL convenceu-me de que encontraria o que procurava: 200 quilos de sal marinho moído embalados em sacos de 25 Kg. Pelo telefone falei diretamente com quem parecia ser o dono, Ederaldo, um nome conhecido mas incomum.

Por coincidência, dias antes de telefonar ao depósito eu repetidamente estava escutando um samba baiano, o Ouro e a Madeira, de autoria de Ederaldo Gentil, homônimo

do vendedor simpático que me atendia. O refrão da canção é belíssimo e sua melodia e lírica me fascinavam:

(Ederaldo)	O ouro afunda no mar
(Coro)	no mar
(Ederaldo)	madeira fica por cima
(Coro)	por cima
(Ederaldo)	A ostra nasce do lodo
(Coro)	do lodo
(Ederaldo)	tirando pérolas finas ⁴¹

As terminações dos versos cantados por Ederaldo são repetidas pelo coro que sonoramente pergunta pelo próximo verso. Os primeiros pares de versos contrapõem o metal valioso à madeira, orgânica e leve: o ouro, símbolo do valor de troca, afunda enquanto a madeira pobre, com valor de uso, é exaltada, fica “por cima”. A sílaba “ou” de “ouro” atinge logo no início a nota musical mais aguda e brilhante de toda a canção. Em seguida aos dois primeiros pares de versos cantados por Ederaldo, ele repete a mesma frase melódica descendente nos últimos, porém, em um grau consonante inferior, chegando ao registro mais grave e baixo em “pérolas finas” ao fim, quando re-encontra a tônica uma oitava abaixo do “ouro”. Desse modo, a composição tem o aspecto melódico descendente, como se simulasse um objeto que afunda na água até encontrar o repouso. Mas o significado semântico dos dois últimos versos subvertem esse movimento porque a ostra que brota do lodo produz novamente algo valioso, destinado às coisas raras. Interpreto que a ostra seja o próprio poeta (compositor e cantor), sendo a pérola o próprio samba, a própria canção que está sendo cantada. Oculto no poema, como a ostra humildemente agarrada ao lodo, está a idéia de produção orgânica e natural a partir do interior, sob condições adversas de pressão e desconforto. Essa figura do artista enquanto aquele que abdica do ouro e que se move ao redor da elaboração de um outro valor, mais genuíno, e ligado propriamente ao vivente é

⁴¹ GENTIL, *O ouro e a Madeira*, 1973.

uma imagem do artista romântico por excelência em que o cancionista popular faz a sua contribuição.

Antes de irmos ao depósito no Recife, porém, passamos de carro na casa de um fotógrafo amigo que iria emprestar um tripé excelente para o registro do vídeo, a câmera eu já tinha. Pegamos o tripé com Gil e lhe demos uma carona até um bairro no caminho para o centro. Antes de entrar no veículo reparei que ele usava uma camisa com a imagem enorme de Iemanjá estampada. Dentro do carro expliquei a ação que ia fazer e ele me perguntou com um sorriso se eu havia pedido aos orixás...Também se lembrou, e comentou, sobre a realidade precária dos trabalhadores no Rio Grande do Norte, que conhecia, muitos condenados pela catarata.

Naquele dia o deixamos em seu destino e corremos para o centro antigo da cidade. Tivemos muita dificuldade, pois aquele dia oito de fevereiro, além de ser sexta-feira, e à tarde, era véspera do carnaval oficial de Recife (o maior carnaval de rua do mundo). Várias ruas já estavam impedidas por blocos de concreto encimados por policiais de trânsito tão bem intencionados quanto mal informados eram a respeito das mudanças de mãos das ruas. Conseguimos chegar ao endereço perguntando ao povo, aos moradores e passantes. Os flanelinhas não identificaram o nome da rua, mas, quando citei o nome do depósito, confirmaram: <É o negócio do irmão!> e acabaram por indicar o caminho correto. Na esquina da rua perguntamos para a última pessoa sobre o depósito, para um homem vestido de macacão e boné azul, que se levantou da sombra sob a qual se sentava e foi andando para indicar o portão de aço fechado do depósito que não possuía nenhuma placa na fachada. Um verdadeiro contraste, pois havia anúncio na internet, com telefone e mapa, mas se quer um nome do estabelecimento no próprio local.

A Rua Bernardo Vieira de Melo, no centro antigo do Recife, é uma rua cujo aspecto é incrível e desconhecido. Diferente de todas as outras ruas que passamos, essa via não era de calçamento de pedra nem asfalto, mas uma terra poeirenta cor de laranja. Parecia em parte uma favela pois algumas das casas eram barracos de madeira e lona, outras, de alvenaria rústica com telhado de amianto ou zinco, havia um fio de esgoto que corria exposto na rua. Haviam também ruínas de galpões, casas e casarões antigos do início do século XX de modo que a impressão era de estar em uma rua cujo tempo era indeterminável. Era uma mistura da periferia recifense atual com as ruínas do centro de um Recife próspero de cem anos atrás. A rua mostrava o que havia abaixo do pavimento urbano e fachadas como uma ferida na cidade que mostrasse suas camadas mais inferiores, sua terra, poeira e cerâmica de tijolos sem reboco da qual foi feita. Uma rua extremamente precária, habitada mas quase não frequentada, escondida de todos no miolo da cidade atrás da faixa portuária. Não tirei nenhuma fotografia do local, embora eu o achasse tão interessante, porque não queria ser visto pelos moradores com a câmera. Entendi que seria muito mais apropriado guardar na memória a paisagem pois sentia que a intermediação da câmera fotográfica iria fazer de mim, de uma vez por todas, um explorador estrangeiro. É como se a condição de miséria do lugar só se tornasse humilhante com o advento de uma câmera fotográfica, ou, ainda, que a câmera tornaria miserável a mim por esse ato perverso. Posteriormente tentei “revisitar” a rua através da internet, usando da ferramenta virtual *Google Maps* em busca de uma fotografia para ilustrar. Consegui depois de muito procurar dado que o sistema é imperfeito e incompleto sobre a região pesquisada.



Fig. 13: *Cais do Apolo com a Rua do Ocidente*, vista da rua com o prédio do Tribunal Regional do Trabalho, proximidade da Rua Bernardo Vieira de Melo. O depósito se localiza na esquina da rua a uma distância de dois quarteirões do Cais do Apolo. Google Maps Street View, 2013.



Fig14: *Esquina da Rua do Ocidente com Bernardo Vieira de Melo* Google Maps Street View, 2013.

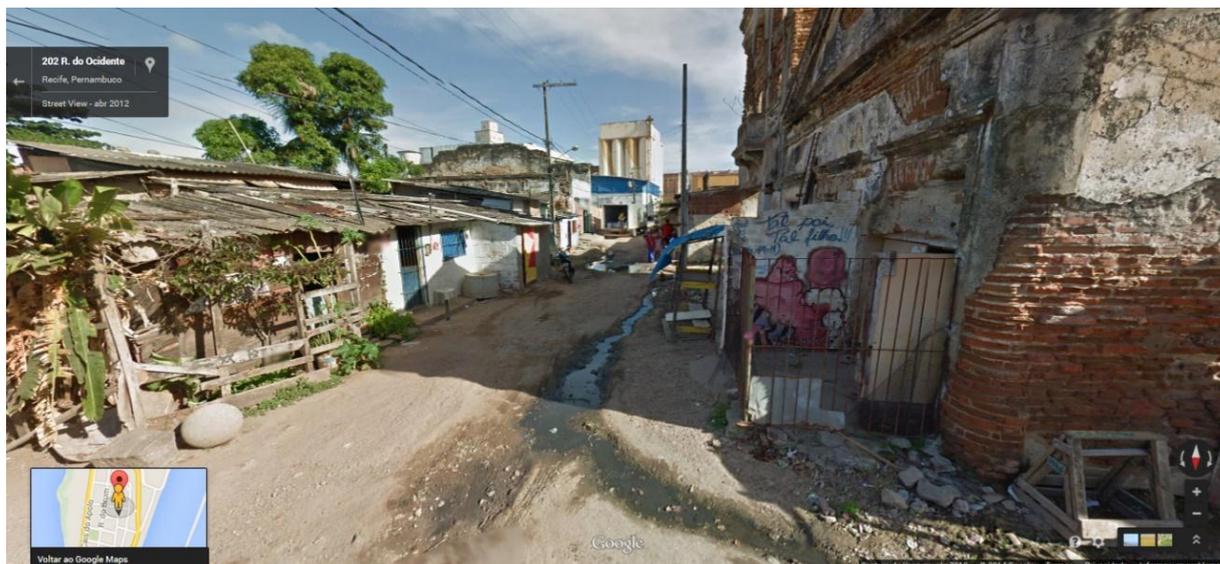


Fig. 15: Rua Bernardo Vieira de Melo. É possível ver o Depósito de Sal, trata-se do galpão com o portão aberto que se localiza ao fundo da rua, branco com teto azul. Google Maps Street View, 2013.

Na entrada para a rua, ao abrir o portão de aço do depósito que se embolava estrondosamente em um rolo acima, apareceu o Ederaldo lá dentro. Entrei e tratei com ele a quantidade de oito sacos de 25kg . O homem de azul que tinha nos levado até a porta, sob instrução de Ederaldo, carregou nosso carro com os sacos. Previamente o porta-malas foi devidamente forrado por ele com plástico e jornal, pois o contato do sal com a lataria do automóvel poderia enferrujá-la. Antes de sair ganhei três calendários de bolso que tinham como verso emplastificado mensagens de cunho religioso legendando imagens kitsch da natureza do hemisfério norte.

Os sacos traziam impresso em tinta azul marinho e ocre informações sobre o produto. Não me surpreendi com o fato do sal vir de Macau, município do Rio Grande do Norte, uma das melhores regiões do mundo para instalação de salinas marinhas, devido a condições climáticas e geográficas. “Qualidade Henrique Lage Salineira do Nordeste S/A; desde 1890; Ingrediente: Cloreto de Sódio; Produto não perecível; FABR.: AGO: 2012 VAL.: Ago : 2014”. Fiquei me perguntando como um produto poderia ser “não perecível” (aliás, existente no planeta há bilhões de anos) e ao mesmo tempo conter uma data de validade. A

recomendação de PROTEGER DA UMIDADE era quase uma provocação para o destino que eu ia dar ao conteúdo dos sacos.



Fig. 16: Calendário, brinde do Depósito de Sal.



Fig. 17: Autor não identificado. Colheita do sal calões e balaios. Arq. GT-Macau-RN. 1950.



Fig.18: Figura 1: E. Valle, 1937, Armazém da Salina Henrique Lage em Macau/RN, arquivo Francisco Gama.

Também pela internet encontrei uma página intitulada Baú de Macau⁴² repleta de fotografias desde os anos 1930 das salinas, inclusive, uma foto do Depósito Henrique Lage em 1937. As fotografias mostram as várias partes do processo desgastante de separar o sal do mar, com os trabalhadores carregando os balaies das rumas até a grande pirâmide para ser curtido, depois embalado e transportado até os navios. Desde criança eu sabia que o trabalho nas salinas era considerado insalubre, salinas que eu conhecia de lembrança de férias por Cabo Frio (RJ) _ a palavra “insalubre” possui “sal” no meio da palavra, para mim, era a forma que eu me lembrava do significado de “insalubre: o trabalho braçal nas salinas”. O trabalho nas salinas frequentemente é descrito como a “colheita do sal”, mas para um alguém das Minas Gerais como eu, a salina figura como uma espécie de “mina” e não de uma lavoura. Diferente da montanha ou do poço, na mina horizontal da salina extraem-se os cristais de sal. Achava, equivocadamente, que o sal fosse cáustico para as mãos, como podia sentir queimar a boca se ousasse grande quantidade. Um cavalo no curral nunca me deu maior prova de grandeza quando um dia observei um mastigar de bom gosto várias bocadas de sal grosso provido no cocho. Só depois de adulto vim a saber que o trabalho nas salinas é insalubre porque quem lá trabalha fica exposto à radiação solar imensa. No meio daquele chão branco cercado de montanhas branquíssimas, pelos anos, a paisagem luminosa magoa e torna opaco o cristalino ocular.

Ação

Com o sal comprado a ação ocorreria apenas dois dias depois, em um domingo. Fomos para a praia do Janga, junto a uma vila de pescadores num município contíguo à cidade de Olinda. Para minha decepção, naquela manhã, a praia não estava vazia de gente como

⁴² BAU DE MACAU, *Arquivo fotográfico virtual*.

quando eu a vi pela primeira vez, semanas antes. De acordo com minha vontade a ação deveria ocorrer sem espectadores e demais participantes (uma praia deserta seria ideal) porque foi imaginada como uma atividade de tentativa de comunicação entre o homem e a natureza, e não do homem com outros homens e a população em lazer.

A praia do Janga não é grande, talvez uns 500 metros de extensão. O braço de terra à direita era defendido por um dique de pedras e possuía na ponta uma escultura pintada de Iemanjá de 4 metros de altura, voltada para o continente. O passeio e a mureta que nos recebia antes de pisar a areia estava fraturado pela ressaca do ano passado, como em vários pedaços do litoral era possível ver construções de residências em ruínas provocadas pela fúria do mar.

Quando encontrei na praia pequenos fragmentos arredondados de cerâmica indaguei que era impossível saber se eram restos de alguidares com oferendas ou dos tijolos das casas destruídas. Todas as ranhuras e ângulos retos dos fragmentos que podiam indicar a sua origem (humana) foram apagados pela corrosão das ondas e areia, era possível apenas ver de que eram feitos de terracota. Assim como um rio tende a forma de pedras para seixos redondos, também símbolos humanos que significam a totalidade ou um ciclo completo, como as mandalas ou o numeral zero (0), possuem a tendência de serem circulares.



Fig. 19: A. F., Fragmentos de cerâmica encontrados na Praia do Janga/PE. 2013.

Não obstante os freqüentadores da praia e banhistas, a performance foi posta em ação com a simplicidade que eu havia planejado: empilhei os sacos em duas colunas sobre a

mureta, instalei a câmera ligada sobre o tripé e apareci em cena levando os sacos até bem próximo da água, retornando uma por uma as oito embalagens vazias. Depois disso, aproximei a câmera para melhor registrar o monte desaparecendo. Durante a ação eu vestia uma calça e uma camisa clara com a intenção de que, ao mesmo tempo que simulasse um trabalho religioso, houvesse também uma ligação tonal entre a minha roupa e o monte branco de sal, e estes com a espuma das ondas e a areia. Quando eu estava carregando houve dois momentos em que duas pessoas me perguntaram “o que é isso?”, sem contudo me interromper o serviço. Ao primeiro respondi de passagem que era “sal marinho”, o que lhe bastou. Ao segundo, que era um pescador e segurava uma rede e instrumentos de pesca, me perguntou também “para quê?”. Eu disse que era uma “oferenda”, título da ação, e ele: “ah, tá!”, como se desconfiasse antes de perguntar. Além desses dois curtos diálogos, os banhistas assistiram sem dar muito por aquilo, atravessando a faixa de areia e o plano da câmera, caminhando, e nadando no mar.

A carga religiosa

Mesmo depois de alguns dias a pergunta inusitada de Gil não saía da minha cabeça: “você pediu para os Orixás?”. Inusitada para mim porque no momento de preparação eu tinha outra preocupação, relacionada a uma carência de licença entre os mortais. A performance não era comissionada por uma instituição de arte (museu ou galeria), eu não estava recebendo patrocínio para comprar e transportar o sal, e, tampouco, contei com prévia autorização legal, de espécie jurídica ambiental; muito embora o evento fosse testemunhado por dezenas de pessoas e sua conclusão não tenha deixado nenhum rastro permanente na paisagem. O fato de agir à luz do dia, sem temer a vista de ninguém e responder para qualquer um que perguntasse do que se tratava, por si permitia a minha liberdade pública (política e artística).

Mas a pergunta de Gil permanece pois ela aponta para a idéia de um terreno religioso pelo qual a ação perpassa. Afinal, o mar é um local sagrado, investido e protegido por entidades. Se vestir de branco identifica um rito religioso, e também o de depositar objetos e substâncias na praia. A ação manipula elementos e formas rituais de cultos notadamente afro-brasileiros com intenção artística/performativa, e, ao mínimo aparentemente, foi uma “licença” religiosa a que permitiu a execução do trabalho sem denúncias ou interrupções policiais indesejadas.

O mar está indiscutivelmente sob a figura de Iemanjá, chamada também de Rainha do Mar, Nossa Senhora dos Navegantes, Janaína, Maria⁴³. Em seu dia consagrado, seus filhos trajados de branco lhe lançam flores e depositam oferendas, tais como espelhos, bijuterias, comidas e perfumes. É uma deusa da beleza e da vaidade com os cabelos, que embora tenha seus momentos de fúria tempestuosa, é querida como mãe doce e bondosa pelos filhos e admiradores. Em uma oferenda deve-se ocorrer um sacrifício de um objeto, um alimento ou uma vida, que não poderá mais ser usufruída pelos humanos, mas apenas pela divindade pretendida. O trabalho da oferta, nestes termos, é uma troca com o santo, uma permuta em que é dado alguma coisa do agrado divino em troca de algum pedido ou proteção espiritual. Um trabalho religioso desse tipo é regido por inúmeras regras, condições e prescrições precisas, como, por exemplo, que a oferta deve ser comprada integralmente pelo ofertante, e que este não deve usar roupas escuras. Meu trabalho pode ter respeitado um ou outro dogma, e ter certamente desobedecido com ignorância voluntária a maior parte deles. A principal diferença talvez consista em uma falta de solicitação de minha parte feita ao mar; oferecia-lhe algo que lhe era praticamente indiferente, uma espécie de transação neutra. A minha ficção foi a de ter estabelecido uma relação natural, de ter lhe retornado um corpo de seu corpo, o sal de seu sal.

⁴³ “Maria” vem de “mar”. A propósito, vale lembrar do homófono em francês entre “*mer*” (*mar*) e “*mère*” (mãe).

A proposta artística não possui como conteúdo a questão religiosa. A marcada feminilidade do orixá das águas contrasta com o sabor do sal utilizado em minha proposta, sendo o sal um princípio masculino e o mar uma figura paterna neste caso. O sal é um símbolo universal. Para os tântricos o grão de sal misturado e derretido na água é símbolo da reabsorção do *eu* no *eu* universal. Para os semitas comer com alguém pão e sal significa uma amizade indestrutível, sendo um pecado desperdiçá-lo. O sal dá gosto aos alimentos e proporciona nossa saúde, e tem efeito purificador por descarregar más energias e estabilizar íons. Quando oposto à fertilidade da terra continental e da água doce, o sal relaciona-se com a aridez, para tanto basta nos lembrar de que um dos castigos infligidos à Tiradentes por sua traição consistia em espalhar sal no terreno de sua casa, um procedimento punitivo e simbólico que ultrapassava a morte do acusado, que remonta aos romanos antigos que também com sal tornavam estéreis as cidades dos vencidos.

Do ponto de vista do naufrago o oceano é um deserto de água por todos os lados, mas, que paradoxalmente é a morte por sede que o condena, por não ter água que possa beber. A água potável é chamada de doce não porque seja doce se não por oposição à água salgada que no planeta soma mais de 90 por cento do total. Os naufragos ficam entregues à superfície infinita e azul, sobre precipícios inacessíveis de quilômetros de profundidade de água, à deriva. Para o naufrago desorientado sem nenhum ponto fixo para ter como referência, boiando em uma superfície ondulatória de causar enjôo, o oceano é um terreno severamente instável, hostil e solitário.

A ação lida com uma tensão de ambiguidade: de um lado uma provocação, uma pequena ameaça ambiental em potencial (caso fosse despejado em qualquer lugar que não o mar, como na terra ou em um curso de água doce); de outro lado a realidade marinha que torna neutra a ofensa, a provocação do sal se torna apaziguante e restauradora pois o oceano

recebe o sal como um elemento restituído de seu corpo. Antes de me concentrar nos aspectos amigáveis da relação com o mar gostaria de justificar um pouco a noção de desafio com relação a ele, porque o enaltecimento ao mar não ocorre simplesmente porque ele é bom conosco, mas também por sua força e tamanho incomensuráveis. Não se trata apenas de gratidão mas também de respeito.

Gaston Bachelard possui uma série de ensaios sobre a matéria em que se desdobra uma psicologia ligada aos elementos naturais. Os exemplos ele encontra não na literatura psicanalítica, mas na poesia, na imaginação e nos devaneios poéticos como o lugar privilegiado da expressão dos vários e sutis temperamentos. Ao escrever sobre as “águas violentas”⁴⁴, ele chega a nomear um certo “complexo de Swinburne” se referindo a uma disputa e luta amorosa entre o homem, um nadador, e o mar invencível. O título desse complexo ele retira do poeta romântico inglês, Algernon Charles Swinburne, que escreveu as linhas a seguir e que Bachelard propõe reinterpretar:

Quanto ao mar, seu sal deve ter estado em meu sangue antes do meu nascimento, não consigo lembrar-me de gozo anterior ao de ser seguro pelos braços estendidos de meu pai e brandido entre suas mãos, depois jogado como a pedra de uma funda através dos ares, gritando e rindo de felicidade, mergulhando de cabeça nas vagas que avançavam – prazer que só pode ser sentido por uma personagem bem pequenina⁴⁵.

Bachelard vai encontrar nessa passagem do poeta não apenas uma imagem positiva marcada pelo orgulho e gozo da reunião com o mar, mas, atrelado a essa complexamente, uma sub-imagem negativa que os comentadores nem sempre conseguem perceber. Seria preciso levar em conta, segundo ele, que o primeiro salto na água para uma criança é a imagem psicológica do “salto no desconhecido”, com toda angústia que esse primeiro salto desperta. O mar e seu movimento são admoestadores para a criança. O primeiro salto no mar

⁴⁴ BACHELARD, *A água e os sonhos*, p. 165 – 192.

⁴⁵ *Apud* BACHELARD, *A água e os sonhos*, p. 171-172.

tem algo de humilhante⁴⁶ para uma “personagem pequenina”. “Se a criança ri, é com um riso forçado, é com um riso constrangido, é com um riso nervoso espantosamente complexo”⁴⁷.



Fig. 20: Elen Gruber, *T#1: a rocha* (série “os 12 trabalhos”) instalação composta por fotografia e vídeo. Praia da Rocha – Algarve, Portugal, 2013.

Um “complexo” é um jogo de ambivalências. Após o susto e a coação produzidos pelo primeiro mergulho, a criança restitui a franqueza do riso infantil, “uma coragem recorrente virá mascarar a revolta inicial”. No primeiro enfrentamento com o mar apenas a coragem é chamada a agir, e, depois, se desenvolve no nadador um desejo da coragem e pela repetição desse prazer. O pensamento do poeta das águas violentas é “uma provocação representada

⁴⁶ “Tomar um banho de alguém” é uma expressão desse tipo de humilhação. Quando jatos de água são lançados de caminhões por guardas sobre manifestantes em alguma revolta popular, isso é feito não só para dispersar a multidão com o seu choque, mas também age segundo um “efeito moral”.

⁴⁷ BACHELARD, *A água e os sonhos*, p. 173.

por imagens”. Uma coragem em vencer o mar que no entanto responde com a mesma medida as ofensas, uma “*luta em si*”. O nadador provoca o mar, “pode dizer: sou eu que agito o mar”⁴⁸.

O fim dessa luta amorosa e edíptica, entretanto, já sabemos que pertence ao mar. Ao nadador resta-lhe o prazer masoquista do cansaço muscular, um prazer complexo. Hoje em dia falam-se em hormônios e endorfinas compensatórias liberadas após stress corporal, que as pessoas vão buscar em academias e todo o tipo de esporte, em especial os “esportes radicais”. A artista maranhense Elen Gruben, em várias performances de sua autoria se coloca em confronto exaustivo com as forças da natureza, rivalizando com essas forças. Em uma praia em Portugal, (Praia do Rocha, Algarve, 2013) ela se colocou em cima de um rochedo junto ao mar repetidamente em vários dias, a espera da maré encher permanecendo o máximo de tempo possível ali, o que nunca passou de alguns minutos, resistindo como o rochedo aos choques das ondas. Em todos os dias ela obviamente fracassa nessa batalha contra o mar.

Ao ler a análise de Bachelard foi inevitável me lembrar dos meus primeiros contatos com o mar, na infância, durante as férias no Rio de Janeiro. Minhas primeiras experiências também podiam ser descritas como se as ondas houvessem me “jogado como a pedra de uma funda”, quando a força das ondas me lançavam em todas as direções a partir do centro do torvelino de areia borbulhante, uma agitação cuja força tanto me fazia chocar com o fundo quanto me alçava à superfície _ algo que recebe pelos banhistas o irônico nome de “caldo”. Depois de vários “caldos” aprendemos que a maneira mais eficaz e usual de evitá-los é justamente saltar diretamente na onda, como Swinborn mergulhando de cabeça nas vagas que avançavam, indo para cima dela de cabeça e perfurando a barreira de água com o corpo estendido para o mergulho.

⁴⁸ BACHELARD, *A água e os sonhos*, p. 173.

Arte como trabalho

Os artistas contemporâneos preferem mais chamar o que fazem de “trabalho de arte” do que de “obra de arte”. Fazer um “work of art” parece menos arriscado e pomposo que produzir uma “oeuvre d’art”, embora ambos os conceitos possam ser bastante elásticos. Seja uma pintura de paisagem, uma performance, um objeto, um vídeo ou uma instalação, o “trabalho de arte” parece recobrir melhor o fazer do artista de hoje. O termo trabalho de arte na contemporaneidade possui a vantagem de descrever produtos de disciplinas de pintura, escultura, desenho, etc. tão bem quanto o processo, o método e a elaboração de situações quaisquer desde que contextualizadas como arte.

Cada vez mais vemos aparecer expostos nas galerias documentos e registros de arte ao invés das obras elas mesmas. Seria simples de entender se isso se desse apenas porque essas obras não mais existam (um happening passado, uma arte efêmera, etc) ou por estarem localizadas em lugares inacessíveis para o público (land art), de forma que o registro viesse a substituir a presença física impossível da obra do artista. Porém, tanto meu trabalho com a *Oferenda do Sal* como com muitos outros trabalhos que se valem da documentação de arte, ele não foi executado com o objetivo de fazer uma obra. A documentação neste caso não documenta uma obra, mas um processo de fazer algo (carregar 200 kg de sal) e se desfazer desse algo (200 Kg de sal) sem tornar em nenhum momento esse algo em uma obra de arte. Isso é verdadeiro tanto para minhas ações quanto por exemplo para as pancadas do mar sobre a Elen Gruben citadas acima. Nossos trabalhos não produzem obras de arte, se não que elaboramos atividades relacionadas e imersas em nossas vidas *como arte* e as registramos *como arte*.

São poucos os autores que percebem esse sutil deslocamento de foco sobre a obra para o processo do fazer (arte, e não obra) que pode ser mediado pela documentação e seus

resíduos, dessa arte indiciática.⁴⁹ Entre esses cito Boris Groys que consegue interpretar a tendência da produção de arte para a produção de documentos de arte como um sinal dos nossos tempos:

Entender mal e trivializar a documentação de arte como “mera” obra de arte significaria, por conseguinte, mal entender sua originalidade e sua particular pretensão, que consiste precisamente em ser um resultado sem resultado: documentar a arte em vez de apresentar a arte. E é que para os que se dedicam a produção de uma documentação de arte em vez de a produção de obras de arte, a arte é idêntica à vida, porque a vida é, no essencial, atividade pura, que não conduz a nenhum resultado final.(...) A documentação de arte marca a tentativa de remeter, mediante os meios artísticos e no interior dos espaços de arte, a vida ela mesma, quer dizer, a uma atividade pura, a uma praxis pura, se se quer, a uma vida de arte, sem querer apresentá-la diretamente (...) aqui a arte se torna biopolítica (...) e com efeito, a documentação de arte como forma de arte só pode surgir nas condições da era biopolítica atual, em que a vida mesma se tornou objeto de conformação técnica e artística.⁵⁰

Segundo essas linhas a arte pôde se identificar com a vida porque esta última já é tomada como fruto de conformações, como algo mais artificial que natural, modulável como uma obra de arte. Mas a vida não pode ser exposta como uma obra, pois por definição a vida é um processo que continuamente é consumida em sua própria existência. Como na introdução falamos que *Ser rio* de Giuseppe Penone se utiliza da alegoria para representar o processo. A vida somente se passa como arte se e quando documentada, registrada e narrada inclusivamente no campo artístico, sempre indiretamente, sendo que a coincidência entre arte e vida ocorre condicionalmente pela negação de que existam para produzir obras, pois devem existir em si mesmas.

Uma ostra produz uma pérola, mas essa pérola não possui valor de troca do ponto de vista da ostra, pois esta precisa ser sacrificada para que se retire a pérola do seu interior. Marx notou uma interessante dicotomia sobre o trabalho artístico, qual é improdutivo mas

⁴⁹ Refiro-me ao Índice como é formulado pela semiótica. O índice é uma categoria dos signos e se refere aos que significam algo por contiguidade física com eles, geralmente formado pelo objeto significado. Exemplos de índices: a fumaça que significa fogo, o dedo indicador que aponta a lua para significar a lua, uma pegada na areia, uma fotografia. Existem linhas de pesquisa que afirmam um giro da arte a partir do modernismo do ícone para o índice. Para uma introdução, confira. *A arte é ou tornou-se fotográfica* In. DUBOIS, *O ato fotográfico*; e KRAUSS, *O fotográfico*.

⁵⁰ GROYS, Borís. *Obra de arte total Stalin: Topologia del arte*.p. 167-168.

pode vir a ser produtivo, que passa a ocorrer somente com o advento do capitalismo. Ele dizia que o artista trabalha como o bicho da seda que produz o fio de seda na natureza, assim como J. Milton produziu o Paraíso Perdido, como um trabalho improdutivo. Ele se torna produtivo apenas na mão do editor, quem efetivamente possui os meios de produção. O trabalho do artista é excepcional enquanto mantém relações de vida, necessidade e gratificação voltadas para quem o fez livremente entre os demais, como pura expressão das potencialidades humanas voltadas para o gozo e usufruto de quem o fez e o rodeia. Assim é que Marx desejaria que a maior parte do tempo da vida fosse gasto em atividades nesse grau de envolvimento, consciência e arbítrio, ou que essa fosse a regra e não a exceção do trabalho humano.

Uma das principais razões em identificar a ação *Oferenda* como trabalho é porque esta palavra contribui com duas acepções distintas que correm em paralelo: uma idéia de esforço em empreender algo; e um trabalho religioso, um ebó. Se o esforço é obviamente um trabalho físico geralmente ligado a um produto, enquanto uma oferenda é caracterizada pelo trabalho espiritual de comunicação com o divino: o trabalho de arte seria aquele que pretende unir o aspecto físico e o espiritual em seu nome.

Em um país de passado escravocrata como o Brasil, a etimologia de trabalho já se tornou corriqueira. *Trabalho* vem do “tripalium”, ferramenta de três paus pontiagudos usada na colheita do trigo, que seria depois utilizado em analogia ao instrumento de tortura contra os escravos, derivando o verbo do latim “tripaliare” (ou *trepaliare*), que significava, inicialmente, torturar alguém no *tripalium*. Dessa raiz temos também o verbo *tripudiar*. O trabalho nessa linha é o oposto de quando Marx falava do trabalho artístico, o qual pensa mais como práxis aristotélica, práxis que se refere a uma atividade sem finalidade além de si mesma, como a filosofia e a contemplação. O trabalho do escravo é justamente o trabalho

para finalidade do outro que o submeteu, para a vontade e bem estar do dono, assim como se define o trabalho dos trabalhadores nas salinas. Eles alugam a maior parte de tempo de sua vida em vigília para produzir sal numa quantidade gigantesca e intragável. O tempo de vida individual gasto no trabalho torna-se uma mercadoria entre as demais, que cada um dos trabalhadores trocam por um salário. A palavra *salário* vem justamente do termo “pago com sal”, do latim *salarium argentum* que designava os soldados pagos com sal pelo Império Romano. *Salário, soldo, saldado e soldado* é uma constelação que se origina desse mesmo termo de “pagar ou pago com sal”.

O sal na antiguidade era um artigo de muita utilidade não só para o tempero como para conservar os alimentos, um artigo de muita necessidade, e valor, pois não é perecível. A finalidade do meu trabalho tem aspectos de um contra-trabalho, porque se o primeiro trabalho se define como aquele que separou o sal do mar produzindo um artigo vendável, materialmente o ciclo se fecha quando desfazo esse movimento ao revés, indo misturar novamente o sal no mar. De acordo com a fórmula da Física moderna, o Trabalho é descrito com a seguinte equação: $T = F \times d$, onde “T” é trabalho, “F” é a força e “d” a distância. O trabalho total segundo esta equação é zero, pois não importaria quanto de força braçal (F) tivesse sido empregada por todos os trabalhadores e atravessadores do produto, incluindo meu pequeno esforço de carregar os 200 Kg de carro e a pé; a distância total percorrida (d) seria zero (da água do mar até a água do mar), sendo que qualquer número multiplicado por zero tem como resultado inevitável zero. Pelo fato de pagar eu mesmo pelo sal e seu transporte eu fui o comprador de meu trabalho, e assim trabalhei sem contudo me tornar alienado.

O sacrifício

Georges Bataille enxerga uma vizinhança e conexão entre a literatura, a poesia e o sacrifício. Ambos levam o homem até a vivência do esbanjamento de sentido e da intimidade do homem. Do ponto de vista econômico, são dispendiosos e sem utilidade aparente, são contra-producentes os sacrifícios. Para Georges Bataille “o sacrificio não é mais que a produção de coisas sagradas (...) as coisas sagradas se constituem mediante uma operação de perda”⁵¹. Em uma sociedade voltada cada vez mais para a utilidade e a ação produtiva, e à conservação otimizada de riquezas, a ação improdutiva da literatura, que usa sem utilidade as palavras, passa a ter o significado de uma transgressão moral. O escritor herdaria o privilégio divino do sacerdote, mas, diferentemente deste último, com a auto consciência de sua impotência e sua posição marginal na sociedade.

A leitura dos estudos de Marcel Mauss sobre o *potlatch* deram ensejo a Bataille de planejar uma *economia geral*⁵² que levasse em conta a criação de riqueza através do ato de dar, perder e desperdiçar o excedente ao invés de o acumular, ultrapassando em muito as premissas marxistas. O *potlatch* é um evento realizados por índios do noroeste americano em que publicamente se desafiavam numa concorrência de quem desperdiçava a maior quantidade de coisas, sacrificadas em nome dos antepassados míticos. Alimentos, roupas, cavalos, escravos e até mulheres eram doados, perdidos e destruídos solenemente. A riqueza do homem e seu dom, a dádiva que lhe cabia eram proporcionalmente considerados por sua capacidade destemida em se desfazer das propriedades.

Para voltarmos ao tema do sacrifício e a relação do homem com a natureza sob o pano de fundo sagrado temos que fazer uma digressão proposta por Bataille. O homem carrega consigo uma diferença radical, uma cisão entre ele e o mundo que não ocorre com o animal

⁵¹ BATAILLE, *La noción de gasto*. In: *La Conjuración Sagrada: ensayos*, p. 115.

⁵² BATAILLE, *A parte maldita: precedida de “A noção de dispêndio”*.

na natureza. O animal na natureza possui uma relação imediatista e imanente com ela, ele é parte da natureza e não se separa do seu contínuo de instantes. Para visualizar essa diferença Bataille contrapõe um animal que come outro, do homem que o cozinha e o prepara. Enquanto o homem come outro animal apenas depois de o transformar em uma coisa ou um objeto útil (na forma de comida: um almoço, um sanduíche), o animal come o outro animal sem transformá-lo em algo diferente ou exterior a sua natureza. A frase que Bataille cria para condensar a posição imanente do animal na natureza é que “todo animal está no mundo como a água no interior da água”.⁵³

O homem é diferente porque a ele estaria negado o sentido desse mundo animal. Quando o homem trabalha ele destina a existência e a consumição do que faz para um momento futuro, o homem é alienado do mundo em que age, sua forma de ver é alienada de sua realidade íntima e natural. No mesmo momento em que o homem transforma a natureza em um conjunto de coisas disponíveis, ele se constitui como sujeito transcendente deste mundo, ele poderá olhar a água dentro da água, manuseá-la à sua vontade, mas vendo sempre de fora e nunca mais de dentro, como se expulso estivesse do paraíso. Ao instrumentalizar a natureza, os elementos naturais, animais e vegetais se tornaram coisas para o homem, mas ao submeter a natureza que o rodeia a esta relação o homem também se submete a si mesmo, como pode vir a submeter aos outros pela força e inteligência.

Ainda de acordo com Bataille, o homem inconscientemente deseja interromper essa relação com o mundo que o torna uma coisa. Daí vem o caso especial do sacrifício que é a

⁵³ “Todo animal está no mundo como a água no interior da água. Há efetivamente, na situação animal, o elemento da situação humana — o animal pode, a rigor, ser olhado como um sujeito para quem o resto do mundo é só um objeto — mas nunca lhe é dada a possibilidade de ele próprio se olhar assim. Elementos dessa situação podem ser apreendidos pela inteligência humana, mas o animal não os pode realizar”. “O animal abre diante de mim uma profundidade que me atrai e que me é familiar. Essa profundidade, num certo sentido, eu a conheço: é a minha (...) Algo de doce, de secreto e de doloroso prolonga nessas trevas animais a intimidade da luz que se mantém acesa em nós (...) O mundo animal é o da imanência e do imediatismo: é que este mundo, que nos é inacessível, o é na medida em que nele não podemos discernir um poder de se transcender.” BATAILLE, *Teoria da religião*, p.20; 23.

antítese da produção e do trabalho feitos visando o futuro, o sacrifício é um consumo total que só tem interesse no próprio presente. Sacrificar não é destruir um ser, mas a destruição da realidade objetiva desse ser, dele enquanto objeto-coisa-instrumento durável. Como se o homem sacrificasse um outro homem ou um animal em sua posse para lembrar que esses outros seres lhe escapam em seu íntimo e nunca foram possuídos de verdade, que eles sagradamente não são destinados para a utilidade, o homem deseja se desfazer dessa carga, desse mana. Sacrificar um escravo ou um prisioneiro de guerra, então, não seria matar um homem, mas livrá-lo da condição de coisa ou instrumento de trabalho de uma vez por todas e o enviar para o capricho ininteligível das divindades.

Bataille era fascinado com a coragem dos aztecas sacrificados no México ao Sol, mas para um sacrifício não é forçoso matar nem derramar sangue, embora estas imagens possam ser das mais fortes exposições desse sentido profundo. Sacrificar primeiramente é doar e abandonar um objeto que tenha se tornado útil malgrado seu destino sagrado, por isso o sacrifício possui um aspecto de manutenção, restauração ou compensação. Durante a ação de Oferenda foi destruída a forma do sal ensacado e disponível, e o conteúdo restituído ao lugar de onde havia sido retirado, ele resta como uma paráfrase da imanência animal por Bataille, como o sal do mar está no mar. Em vez da produção do religioso a partir da perda, ali é a produção de arte a partir do fazer poético, que também ocorre através da perda, do desperdício e do sacrifício. A arte substitui o sagrado.

Mar em Minas

De Pernambuco para Minas Gerais, da praia para as serras no interior do continente, retorno para a cidade de Belo Horizonte onde trabalho e estudo. Esse sítio, tomado complexamente em vários aspectos: geopolítico, cultural, topológico, histórico, visual, e biográfico_ serviu e serve de base para grande parte de minhas invenções e pesquisas. Certamente é um emblema para o romantismo o movimento de migração do mundo humano até a natureza, da cidade para o campo, da civilização para o primitivo, a ser buscada até os recônditos do planeta. Porém não é imprescindível grandes viagens pois a busca de intimidade com a natureza pode ser realizada mesmo dentro de uma grande cidade, se, ao invés do deslocamento na distância for proposto o deslocamento do ponto de vista.



Fig. 21: A. F., *Mar-marau*, vídeo-instalação, Belo Horizonte, 2005.

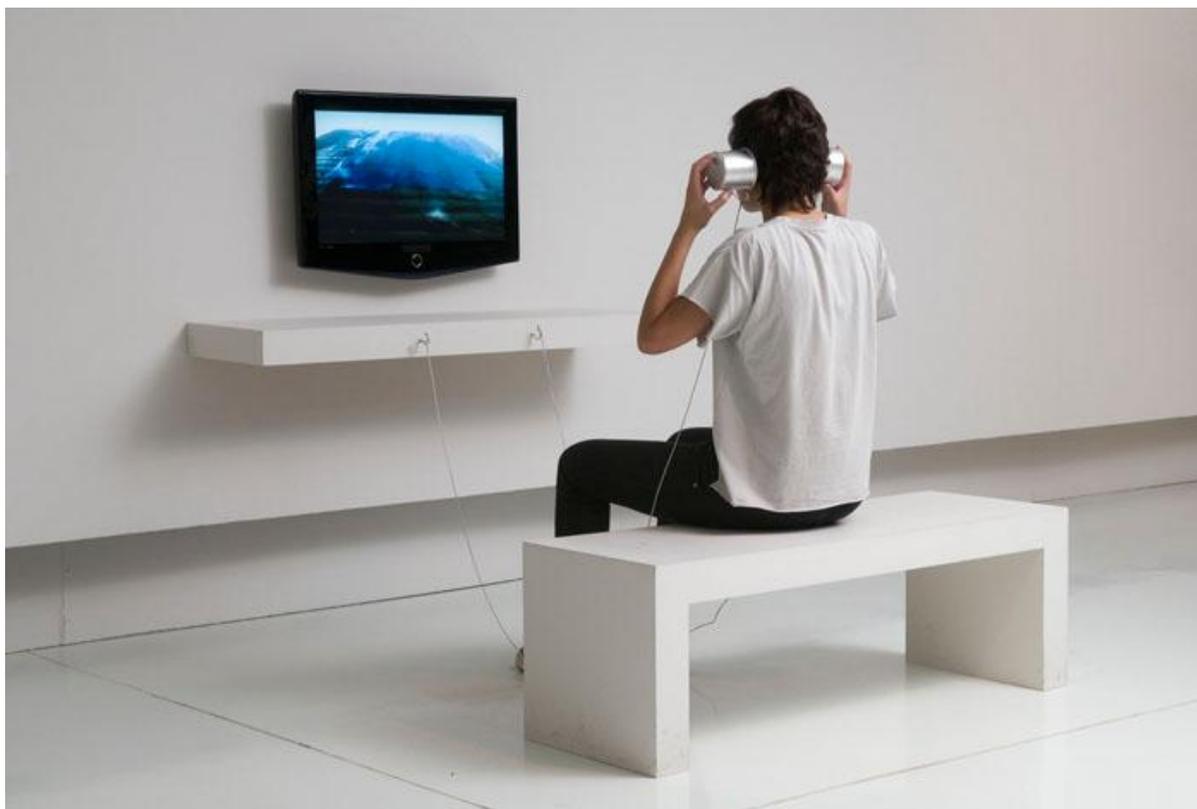


Fig. 22: A. F., *Mar-marau*, vídeo-instalação. Rumos Itaú Cultural, São Paulo, 2009.

Retornando para a cidade, retornando também no tempo. Entre os anos de 2003 e 2006 eu havia desenvolvido uma vídeo-instalação chamada *Mar-marau*⁵⁴. Essa obra foi exposta primeiramente no Palácio das Artes em uma exposição coletiva de gravura, *Quando não estamos distraídos*, na Galeria Genesco Murta e Maristela Tristão, em Belo Horizonte (2005). Quatro anos depois essa mesma instalação foi selecionada pelo programa Rumos Itaú Cultural, *Trilhas do desejo*, curado por Paulo Sérgio Duarte entre outros, vindo a ser exposta em quatro capitais ao longo de um ano (São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília e Rio Branco). Ainda em Belo Horizonte e antes do programa nacional, eu havia exposto o vídeo juntamente com um outro conjunto de fotografias, *Paralaxe* (2005). Os dois trabalhos, de forma separada, propunham uma mudança do ponto de vista sobre objetos e circunstâncias banais que passassem a simular imagens sublimes. No caso das fotografias, cacos de vidro

⁵⁴ Cf. disponível em: <<https://vimeo.com/10418509>>

de para-brisas foram coletados de restos de acidentes de carro, e a configuração que tomavam e que eram depositados sobre o solo de asfalto iludia a vista do céu noturno, mais especificamente, de imagens de constelações conhecidas (do Cruzeiro do Sul, de Órion e Escorpião) e a Via Láctea. As fotografias contrapunham e justapunham ideias complementares e opostas: a contingência e o acaso contra a fixidez astronômica imutável, o macro através do micro, o passageiro que repete o eterno. Já com o vídeo, tratava-se de ver e sentir o mar a partir da contemplação de um prédio em manutenção.

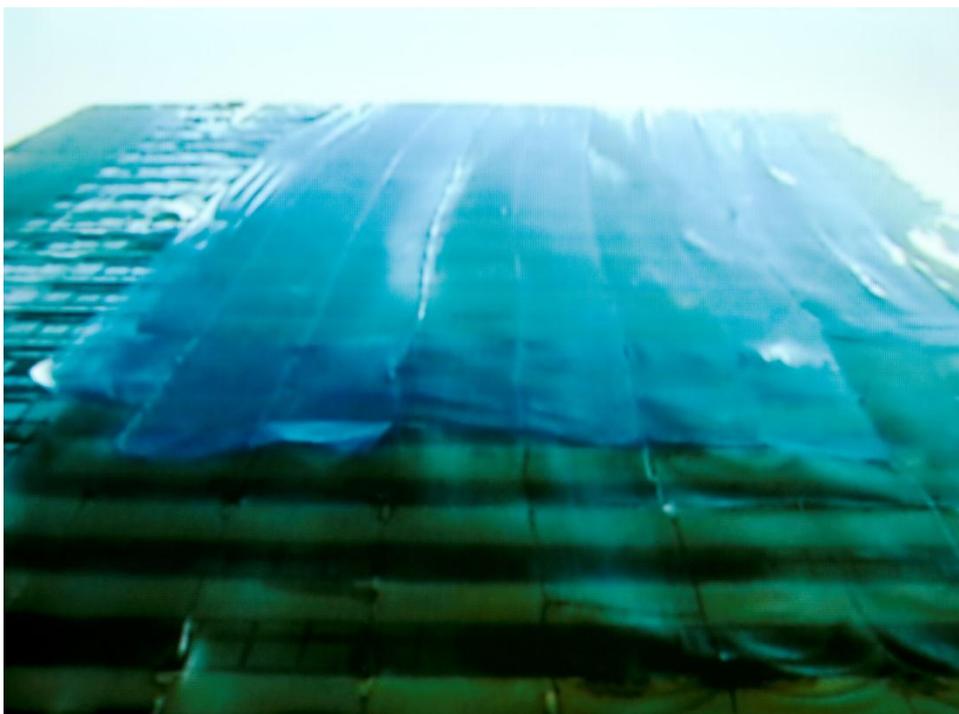


Fig. 23: A. F., *Mar-marau*, vídeo-instalação, (*still*) 2004.

Os elementos utilizados na instalação eram muito simples: um vídeo em *looping* sem áudio projetado em um televisor, um par de canecas amarradas por um fio de algodão, e um banco simples na frente. O observador deveria se sentar no banco e colocar as canecas junto aos ouvidos como se fossem fones, para escutar o som ambiente tal o passatempo infantil com conchas que emulam acusticamente o som do mar. O vídeo mudo registra uma tomada ao pé de um grande edifício localizado na Praça 7, Belo Horizonte, coberto com telas

emendadas de nylon azul e verde. Essas telas são comumente utilizadas para a contenção de detritos e materiais de construção que por ventura se despreguem e caiam da obra executada pelos pedreiros. A cena de pouco mais de dois minutos que o vídeo registra mostra o prédio quando o vento faz ondular a cobertura das telas se assemelhando a ondas na água.

O achado desta cena, meu encontro com ela, remonta ao tempo em que cumpria um estágio no Instituto Moreira Sales (IMS) no tempo de Graduação em Artes. Eu trabalhava com recepção, orientação e educação do público de artes visuais e turmas escolares que visitavam o centro cultural na Avenida Afonso Pena no número 737. Durante os intervalos de folga eu costumeiramente me dirigia até a Praça 7 ali ao lado. Após conseguir um lugar entre os bancos da praça em que me sentava, ou mesmo em pé, eu dirigia meu olhar para o alto. A contemplação do prédio com a imensa tela em movimento, especialmente quando ventava pelas manhãs frias de outono, era capaz de me transportar sensorialmente dali com grande intensidade. A vídeo-instalação correspondeu ao desejo de captura e edição dessa imagem e a elaboração dos melhores parâmetros e dispositivos para a sua disponibilidade estética.



Fig. 24: A. F., *Paralaxe*, fotografia 2004.



Fig. 25: A. F., Paralaxe, fotografia 2004.

O vídeo de *Mar-marau* não conta uma narrativa, não possui início nem fim, é uma imagem. Uma imagem de um prédio, de uma construção em reforma filmada canhestramente com a câmera nas mãos pelo tempo de dois minutos durante os quais o vento faz balançar um grande retalho de tecido artificial. Pela manhã a luz do sol passava rente à frente da fachada do prédio, de forma que apenas a parte do grande retalho de tela azul e verde que se adiantava, golfada pelo vento, era atingida pelos raios solares enquanto a superfície concreta do prédio permanecia na penumbra. Trata-se de uma imagem em movimento, ou, uma imagem que se movimenta, que vai e volta, da fixidez dos ângulos retos das janelas e lajes de concreto para a sinuosidade semi-transparente do panejamento que balança, que pulsa, que tremula feito uma bandeira. Uma imagem de algo que se sabe fixo, cuja imagem é inconstante e ondulatória. Imagem hipnotizante, o olhar percorre os ritmos das vagas que rebatem o brilho do sol e retorna para a imagem do fundo das linhas retilíneas da fachada, constante e continuamente. Dá para ver o líquido e o sólido de forma cambiante em uma mesma imagem. É um prédio, é um mar, é um prédio, oscilação da aparência, oscilação do conceito.

O jogo visual faz com que o observador, a certa altura, não veja mais o prédio, ou, melhor dizendo, não veja o prédio exatamente. A abstração da imagem do prédio/mar foi reforçada por certas operações técnicas: o recorte pouco usual da arquitetura tomada obliquamente muito de baixo para cima; e a subtração do registro do som ambiente da praça e sua substituição pela acústica natural mediante as canecas na instalação. O intuito com as canecas, além de colaborar com a miragem marítima era também uma apropriação de uma experiência mágica retirada da memória infantil, das conchas que produzem o misterioso mantra sonoro do mar, como já mencionado, e também o telefone de lata e barbante.

Durante a montagem do trabalho, já sabendo que os copos vazios (assim como jarras, canecas, xícaras e utensílios de cozinha similares, notadamente para conterem água e líquidos em geral) produziam o efeito similar ao das conchas quando colocados rente ao ouvido, eu tinha por explicação o que hoje sei ser um mito científico desse fato. Eu acreditava que o que se ouvia era a amplificação do som da corrente sanguínea que pulsa dentro do próprio ouvido e cabeça de quem escutava, para mim, como uma espécie de estetoscópio rudimentar. Em verdade, o som do espaço é como que coletado e amplificado por esses objetos côncavos. Durante as vernissages e aberturas das exposições do trabalho pude constatar que por mais barulhento que estivesse o espaço de exibição devido ao número de pessoas conversando e se movimentando na galeria, o efeito sonoro do mar não era prejudicado, pelo contrário, era intensificado ficando mais alto e distinto. Assim, as canecas cumpriam de forma excelente com dois propósitos, o primeiro era indicar o sentido lúdico e aparentemente improvisado da peça, e, o segundo, o de fazer com que o observador se concentrasse na imagem se excluindo da atenção perceptiva do restante do espaço ambiente. Os “fones” não funcionam somente para a transmissão (mágica, ilusória, nesse caso) do som, mas, sobretudo como instrumentos para que o observador se ligasse na imagem que tinha à sua frente, se conectasse em alto grau com a contemplação que a imagem pretendia. A percepção do observador deveria se descontextualizar para atingir um momento de forte intimidade com a imagem. A disposição dos elementos que compõem a instalação eram simples e rudimentares, mas a montagem deveria ocorrer necessariamente no plano subjetivo do espectador.

Imagem contraditória entre a superfície aquosa e atmosférica sobre uma estrutura de concreto, uma imagem que nunca se resolve e foi capturada no limiar, exposta como momento repetido em *looping* da dissolvência nunca concluída, algo que passa-se sem contudo sair do lugar. Esse é bem o próprio movimento das ondas no mar para quem as

observa. Piet Mondrian possui uma série impressionante de estudos, desenhos, guaches e pinturas em que se destaca o título e o motivo do oceano contra uma construção. Os quadros datam do período em que ele se alojou numa província holandesa devido a I Guerra Mundial, na cidade de Domburg, banhada pelo Mar do Norte. Nessa época ele ainda trabalhava com cenas naturalistas problematizadas através de um cubismo quase abstrato que ele investigava desde Paris. O último quadro dessa série sobre o mar é também o mais conhecido, *Composição 10, Pier e Oceano*, de 1915.

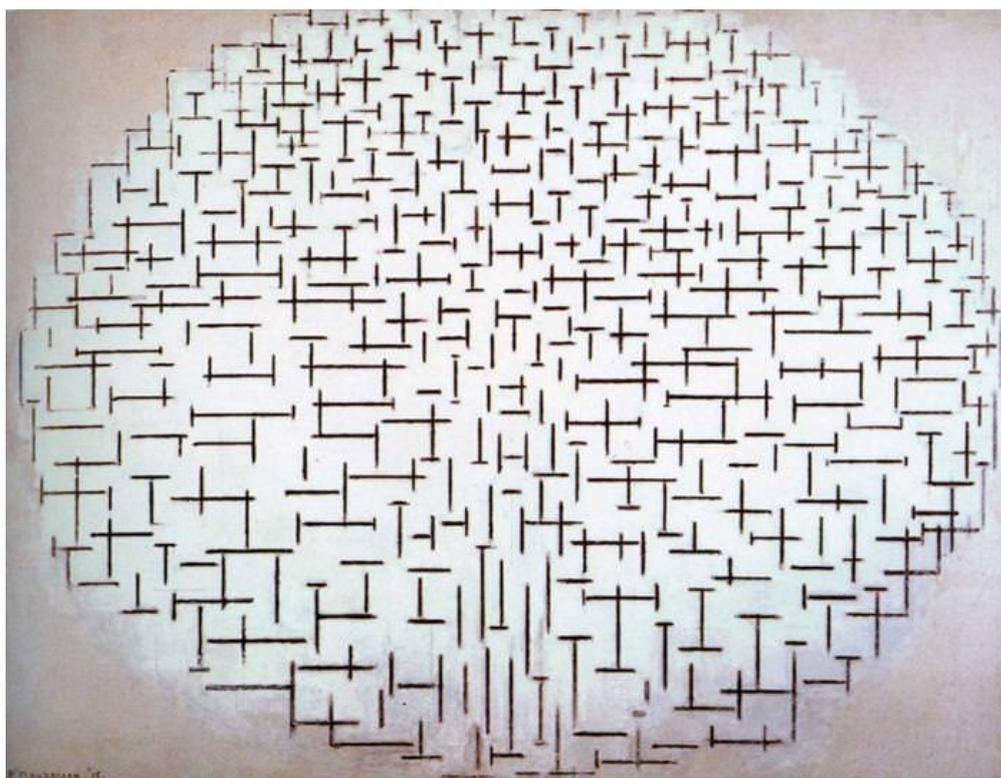


Fig. 26: Piet Mondrian, *Composição 10, Pier e Oceano*, 1915.

Nem a paleta em preto e branco, nem os elementos de variáveis interseções de traços, ora mais curtos, ora mais longos, mais próximos ou mais espaçados, compostos somente com verticais ou horizontais poderiam ser mais simples e sintéticos. O ponto de vista parece tomar o mar e o cais a partir do alto para baixo, a profundidade perspectiva praticamente se desfaz no plano da superfície que parece cintilar como os brilhos no leito do mar. As

indicações das ondas e seu contato com o quebra-mares foram reduzidos à sua forma pictórica mais essencial. Contudo, o objetivo de Mondrian não é descritivo, os cursos e as variações cumprem funções estruturais na pintura. Parece ser menos uma pintura do píer e do mar do que um diagrama do entrelaço dinâmico do píer com o mar. O píer ao meio e abaixo, representado por verticais que se adiantam se encontram quase completamente dissolvidos e interpenetrados pelas horizontais que vem do topo e dos lados. Dissolvido e multiplicado, o vértice reverbera por todo o mar produzido por inúmeros rebatimentos e sobreposições dessas duas forças.

Os eixos verticais cortando os eixos horizontais não é somente a estrutura básica para esse quadro, sua conjugação possui grande importância no decorrer da poética geométrica de Mondrian e ecoam por toda a sua obra e teoria. Além do valor composicional, os eixos perpendiculares tinham também implicações místicas. Tratar-se-ia de um princípio básico feito de oposições que interagem por contrastes e compensações para simbolizar um estado de harmonia universal. O contato da horizontal e da vertical, respectivamente o mar e o píer, o natural e o não-natural, a natureza e o espírito, a matéria e o pensamento, ação e inércia, deveriam se harmonizar em equilíbrio. Nas composições do mar chama a atenção o formato oval que soluciona com maestria o problema composicional dos cantos ao unificar e estabilizar a miríade de intercessões perpendiculares. As curvas da circularidade da elipse impregnam de movimento contínuo o que poderia restar estático. Caso as intercessões se repetissem até os cantos a imagem perderia completamente em intensidade se tornando uma textura homogênea. A contenção ovalar evoca ao mesmo tempo a atração e a expansão, como o movimento de vinda e repuxo do mar contra o píer, de fluxo e refluxo imanentes.

O catador (sobre o peso do papelão).



Fig. 27: A. F., *O leviano*, de 2006.

Até hoje somente em raras oportunidades utilizei do registro videográfico como finalização de trabalhos de arte. O vídeo digital nesses trabalhos não são pensados em termos de criação de imagens, mas de apropriação de fenômenos visuais que ocorrem na cidade e que podem ser recortados, editados e ressignificados. Fenômenos sutis e quase despercebidos, os recortes tem por finalidade o isolamento para a apreciação contemplativa. Assim como na vídeo-instalação *Mar-marau*⁵⁵, em *O Leviano* (2006), um vídeo de 5 minutos, a cena capturada decorre de um acontecimento urbano paradoxalmente banal e extraordinário, ao mesmo momento cotidiano e mágico.

⁵⁵ Cf. disponível em: < <https://vimeo.com/10417608> >

O vídeo de *O Leviano* tem a duração de cinco minutos e basicamente mostra um par de pernas vestindo uma calça bege e tênis surrados enquanto caminha. As pernas andam sobre o asfalto da via de carros, primeiro lentamente, mas, então, por alguns instantes e como que por encanto, parecem levitar. Os passos parecem ser atraídos pelo solo como os dos astronautas na lua ou um argonauta no fundo do mar: os passos parecem em câmera lenta enquanto o chão passa rapidamente. A esses se seguem outros momentos em que o caminheiro anda com mais ou menos dificuldade, ora mais rápido e vigorosamente, ora mais pesado e vagarosamente. Durante todo o percurso o enquadramento não mostra a identidade de quem caminha, o *close* é fechado nos pés e canelas. Apenas nos últimos segundos do vídeo o enquadramento se abre um pouco e só aí dá pistas do que se trata, ao mostrar que o homem que caminhava estava puxando um carro de mão.

Tratava-se das pernas de um catador de papel que puxava um carro de coleta de material reciclável. O trajeto que ele percorreu durante as cenas compreende três quarteirões pela Rua São Paulo até um trecho da Rua Padre Belchior ao lado do Mercado Central onde a gravação termina, no hipercentro de Belo Horizonte. Eu mesmo habitei por 12 anos, desde o ano 2000, na própria Rua Padre Belchior por onde o catador passou, de forma que a gravação não foi acidental: eu já havia ocasionalmente presenciado esse fenômeno mais de uma vez. Constatei que a minha rua era um local de passagem recorrente de muitíssimos catadores embora a rua não oferecesse uma grande quantidade de material reciclável. Por lá eles passavam frequentemente já cheios, a partir da tarde. Ali era uma passagem para eles que vindo de vários pontos se dirigiam até a Avenida dos Andradas às margens do Ribeirão Arrudas, uma região com dezenas de galpões onde o material é vendido, pesado, prensado, e destinado às indústrias afins. “A VIDA ME FEZ UM PAPELÃO, E EU FIZ DO PAPELÃO A MINHA VIDA” antigamente dizia a frase escrita no frontão do primeiro desses galpões

para quem chegava pela Av. Bias Fortes, ao lado de um viaduto que serve de abrigo noturno para muitos dos catadores.



Fig. 28: Interseção entre as ruas Padre Belchior, Curitiba e dos Goitacazes, centro de Belo Horizonte. Arquivo pessoal, 2015.



Fig. 29 e 30: Duas fotografias dos mesmos depósitos de material reciclável (em momentos diferentes) na Avenida do Contorno ao lado do Viaduto Dona Helena Greco. Foto: Marina da Silva, 2012.

Por paradoxal que pareça, somente se a carroça do catador estivesse muito cheia e pesada ela seria capaz de o fazer levitar. O catador efetua essa façanha ao puxar para baixo a parte dianteira do carro com as mãos forçando com todo o peso do seu corpo. A carga traseira é assim levantada como uma alavanca e ao voltar para o ponto de equilíbrio iça o corpo do catador que fica à deriva do peso do carro. O catador só consegue fazer isso em movimento, quando o terreno está em declive e o carro atinge um determinado peso. Com habilidade ele vai trocando de lugar o ponto de equilíbrio da carroça como uma gangorra, jogando com a relação de peso do seu corpo como o peso do carro. É uma brincadeira, um jogo, uma distração do condutor-puxador da carroça posto que o gesto não tem utilidade prática nenhuma, pelo contrário, é algo arriscado pois o carro mambembe fica momentaneamente sem controle, o que é algo perigoso ao percorrer o tráfego da cidade.

No dia que filmei esperei numa esquina, e, quando o primeiro catador apareceu, me apresentei e negocieei com ele a minha coleta de imagens. Tive que repetir essa tática pois o primeiro catador recusou, mas o segundo aceitou. Caminhei ao seu lado com a câmera ligada e segurada com a mão estendida para baixo, sem olhar para o visor da câmera, sem ver o que estava sendo filmado exatamente no momento. Enquanto acompanhei o catador conversei com ele sobre seu trabalho e sobre as ruas da cidade. Nessa época, como hoje, eu não possuía uma câmera de vídeo, a que usei tinha sido emprestada por um outro artista, Paulo Nazareth, amigo da Escola de Belas Artes e hoje um nome de destaque na cena artística contemporânea. O visor LCD de sua câmera com a qual fiz a tomada estava quebrado, mas essa limitação se tornou um acaso positivo. Como eu tinha que segurar a câmera como uma caixa obscura ou caixa-preta direcionada para os pés do catador, eu pude me envolver melhor com a experiência e me relacionar com o homem enquanto seguia seus passos pela rua, podendo manter contato visual com ele e ele comigo.

Da imagem para a narrativa.

A imagem, com toda a sua ludicidade de flutuação e de perda da gravidade foi extraída dos pés de um dos trabalhadores que está mais abaixo na hierarquia social do trabalho urbano, numa classe estigmatizada. No vídeo que eu fiz sobre o catador ele aparece de forma anônima e sem rosto. Justamente a indeterminação pessoal do personagem que levitava, e como levitava, quer dizer, o desconhecimento por parte do observador sobre o que realmente se tratava, era o que tornava a imagem mais misteriosa e cativante. O recorte focado apenas nos pés compunha uma imagem de transcendência do andar, com uns passos que andavam e logo passavam a flutuar suavemente, como uma imagem de natureza onírica e mágica. O vídeo cumpriu com a minha expectativa de uma imagem transcendente, ou melhor dizendo, uma ilusão de transcendência do caminhar.

Por outro lado, só de muito longe e indiretamente o vídeo poderia abordar a quantidade de riquezas que eu via cercar o catador enquanto ele andava. Por muitas vezes, durante o tempo que tive meu atelier e residência no centro de Belo Horizonte pude observar com admiração as cenas de atletismo que os catadores realizam nas ruas. Deslocando montes que podiam atingir até três metros de altura, atolados de material coletado e pesando certamente centenas de quilos sobre os carrinhos enjambrados, pareciam héracles descalços e descamisados, disputando espaço entre veículos de passeio e ônibus. A rua, exclusiva dos automóveis, sucessores indiscutíveis do cavalo, da charrete e do bonde como veículos, era repentinamente questionada pela carroça puxada com tração humana. Considerando que a pista é margeada pelo meio-fio do passeio com as duas faixas elevadas estreitas dos pedestres, o carrinho de coleta ocupa uma espécie de terceira margem da rua.

Além da atividade de carregar material o catador tem como atividade primeira selecionar o que ainda resta de valor entre o lixo. Aqui cabe falar de uma diferença essencial entre um catador e um lixeiro no manejo dos materiais: enquanto o catador a todo momento seleciona e julga autonomamente se carrega ou não o que encontra, o lixeiro é um funcionário formal de uma empresa ligada à prefeitura que leva o lixo de maneira mais ou menos indistinta até o aterro ou o lixão em caminhões, para fora da cadeia das trocas humanas. Os catadores literalmente salvam parte do mundo, ou dos recursos do planeta. A seguir, irei citar trabalhos de artistas contemporâneos que elevam a atividade do catador a uma analogia com o trabalho do próprio artista na cidade. Veremos como o catador se torna uma alegoria para o artista/poeta que fundamenta suas narrativas através da seleção de fragmentos da cidade, do que foi rejeitado e desperdiçado por ela.

Por coincidência, Paulo Nazareth que me emprestou a câmera por alguns dias para eu fazer a filmagem possui uma poética voltada para longos percursos a pé. Elaborada em trânsito, sua obra é feita de fragmentos pontuais, de passagem por andanças, o que muito lhe faz assemelhar a um andarilho e também a um coletor. Por volta de 2006, data de meu vídeo, Nazareth ainda não havia despontado na cena nacional e internacional mas já era conhecido e reconhecido pelos demais artistas de sua geração na cidade. Tive a oportunidade de caminhar algumas vezes por Belo Horizonte com Nazareth desde aquele tempo. Se hoje ele é conhecido por viagens continentais: até a Índia, até os EUA por toda a América do Sul e Central, até a Europa atravessando o continente africano; as andanças dele dentro da metrópole dez anos antes já podiam ser descritas como bastante extensas, ou, mesmo, como uma andança criativa permanente. Existem perguntas que fazemos a uma cidade que só podem ser respondidas andando a pé, andando e descobrindo a cidade ininterruptamente por todos os lados em minúcias, mas sobretudo a cidade imperfeita e mal aproveitada. Paulo Nazareth estava andando, sempre de chinelo havaianas, e sempre com um carrinho com o

qual carregava confusamente uma massa de pertences, materiais e coisas encontradas pela rua, fragmentos que ele moldava, remontava e resignificava.

Em uma entrevista Paulo nos conta, como fato de vida e como mito pessoal, de onde vem essa faculdade re-criativa que podemos alinhar com a atividade catadora.

Esse conceito de pobreza ... Os indígenas não são pobres, até que chegue alguém e os transforme em pobres (...)

Então eu sempre fazia as coisas. A gente não podia comprar aqueles brinquedos, minha mãe não podia comprar, mas aí a gente fazia. Ela trabalhava como gari, ela era varredora de rua, ela sempre achava alguns brinquedos quebrados, que faltavam partes, e levava. E eu reconstituía, transformava, reconstruía aquela parte que faltava, refazia. Aquilo que a gente não tinha eu modelava e construía, construía uma espécie de réplica, mas de outra maneira que hoje eu acho que é muito mais bonita. Então eu tentava fazer aquilo que eles mandavam a gente comprar, ou “pede seu pai para comprar, pede para sua mãe te comprar”, o que não dava para fazer isso. Nesse tempo, eu sempre, mesmo trabalhando, pelos centros, nos pequenos intervalos eu sempre fazia alguma coisa, (...) Eu sempre carreguei comigo um Erê. O Erê é esse espírito dos orixás, são aqueles que propiciam a energia *puero*, a energia das crianças, da brincadeira, do brincar. E mesmo trabalhando você acaba burlando e fazendo uma brincadeira. (...)⁵⁶

No trecho da citação em que Paulo fala sobre o “trabalho” ele se referia a qualquer uma das profissões que exerceu antes de se tornar artista, antes de se tornar discípulo do mestre popular Orlando e antes de ingressar no curso de Belas Artes onde o conheci no início desse século. Desde Governador Valadares até Santa Luzia ele já tinha sido varredor de rua, jardineiro, padeiro, balconista, vendedor ambulante, e tomador de conta de uma pocilga. Nesse último trabalho ele diz que trabalhava durante todo o dia para receber apenas um quarto de salário mínimo por mês. Entre esses trabalhos, de alguma forma Paulo manteve a disposição criativa da infância, nos “intervalos” da labuta que era “burlada”. Com o tempo o artista tomou consciência que essa maneira de produção era além disso uma forma estética.

⁵⁶ Trata-se de uma transcrição por minha parte de uma entrevista por *Skype* compartilhada em um banco de vídeos: *Uma arte de conduta*. Entrevista de Sophia Pinheiro a Paulo Nazareth. Outubro de 2013. Disponível em: < <https://vimeo.com/76260323> > Acesso em: 22 nov. 2015.

De praxe no mundo capitalista, a posse do brinquedo por parte da criança começa depois dele ser comprado pelos pais e dura só até o momento que se quebre sendo então descartado. A desvantagem de quem deve esperar e recolher as partes para remontar o brinquedo impagável vai acabar se tornando uma oportunidade, no fim das contas, positiva. Pois a re-fabricação própria dos brinquedos exigia a atividade brincante, quero dizer, (re)construir, (re)consertar e (re) montar os brinquedos não podem ser dissociados do empreendimento lúdico da criança. O impulso do coletor nasce da necessidade e da falta de escolha, e com o disponível ele reconstrói o desejável através do impulso lúdico.

O catador é um tipo social marginal para a sociedade mas atrai recorrentemente a atenção do poeta moderno que anda pela cidade. Conhecemos através de Benjamin uma identificação especial que Baudelaire, como poeta e crítico da modernidade, teria com o trapeiro, um tipo social conhecido das redondezas da Paris do século XIX. A descrição do trapeiro corresponde em muitos pontos aos catadores de hoje, os dois ocupam o mesmo nicho social e praticam a mesma atividade econômica informal adaptada às ruas de uma cidade grande, moderna e industrial. O trapeiro, como seu nome sugere, coletava trapos de tecido entre o lixo da rua para vender e ganhar algum trocado, trapos que serviriam para constituir outros tecidos para o comércio. Os trapeiros eram vistos geralmente nas tabernas da periferia fora de Paris onde consumiam um vinho mais barato por não ser taxado. Uma cena do trapeiro entrando no bar foi versificada no poema *Vinho do Trapeiro* por Baudelaire, e Benjamin recorta uma descrição para associar o trapeiro ao poeta da modernidade:

Os poetas encontram o lixo da sociedade nas ruas e no próprio lixo o seu assunto heroico. (...) Um ano antes de *O Vinho dos Trapeiros* apareceu uma descrição em prosa dessa figura: 'Aqui temos um homem – ele tem de recolher na capital o lixo do dia que passou. Tudo o que a cidade grande jogou fora, tudo o que ela perdeu, tudo o que desprezou, tudo o que destruiu, é reunido e registrado por ele. Compila os anais da devassidão, o cafarnaum da escória; separa as coisas, faz uma seleção inteligente; procede como um avaro com seu tesouro e se detém no entulho que, entre as maxilas da deusa indústria, vai adotar a forma de objetos úteis ou agradáveis'. Essa descrição é apenas uma dilatada metáfora do comportamento do poeta segundo o sentimento de Baudelaire. Trapeiro ou poeta – a escória diz

respeito a ambos; solitários, ambos realizam seu negócio nas horas em que os burgueses se entregam ao sono; o próprio gesto é o mesmo em ambos. Nadar fala do andar abrupto de Baudelaire; é o passo do poeta que erra pela cidade à cata de rimas; deve ser também o passo do trapeiro que, a todo instante, se detém no caminho para recolher o lixo em que tropeça⁵⁷.

O andar trôpego, maldito e heroico do coletor aos olhos de Benjamin se torna uma analogia do andar do poeta catando rimas. Um e outro andam com o olhar vasculhando os detritos da cidade, detalhes sem importância para a maioria, mas valiosos para esses solitários ávidos por fragmentos. Carregar trapos de tecido ou trapos de texto, “texto” e “tecido” têm o mesmo radical. As reflexões de Benjamin, ele próprio um trapeiro de sonhos e citações do século XIX, poderiam estar citadas em um filme de Agnès Varda lançado em 2000, “Les Glaneurs et La Glaneuse” (França, 2000). Com quase 70 anos, a documentarista experimental belga radicada na França, mais conhecida como uma das precursoras da *Nouvelle Vague*, percorreu o interior do país com uma câmera digital colhendo depoimentos, imagens e reflexões sobre várias pessoas e grupos que possuem um mesmo hábito: o de recolher, rebuscar e recuperar; comida, material e artefatos entre os restos deixados por outros. Varda empreende uma espécie de arqueologia visual desse gesto tendo como uma das entradas, o conhecido quadro das respigadeiras, de François Millet (*Des glaneuses*, 1857).

⁵⁷ BENJAMIN, *Charles Baudelaire: Um Lírico no Auge do Capitalismo*. p.78-79.



Fig. 31: Eugène Atget: *Un chiffonnier le matin dans Paris, avenue des Gobelins*, 1899–1901.

Glanage é um verbo francês de uso antigo e se referia originalmente a um direito dado a camponeses pobres, mas sobretudo a camponesas, de recolher as sobras da colheita. Em tempos de guerra e crise respigar sempre foi muito comum, entretanto, pela sociedade contemporânea é visto como alguma coisa inadequada para o ser humano no ambiente urbano. Considerando a decadência das relações sociais no campo, devido a mecanização das lavouras, durante o filme de Varda, o panorama de sobrevivência dessa atividade rural é re-buscada e re-valorizada pela documentarista. Com um estilo inconfundível, Varda liga e remonta os fragmentos visuais e os depoimentos de vida através de uma narração de própria voz cujo texto é ao mesmo tempo crítico, político e poético; documental e pessoal, com notas sutis e irônicas. O local histórico é deslocado dos catadores de espigas de trigo no campo do século XIX até a xepa na cidade grande do século XXI, até mendigos e desocupados que por necessidade ou por escolha recolhem todo tipo de alimentos vencidos mas aproveitáveis da lixeira. Além de recuperadores de comida, outros rebuscadores de

outros materiais também são abordados: pessoas que montam a mobília da casa inteiramente com móveis descartados na rua, artistas populares que transformam suas casas em esculturas monumentais, *bricoleurs* de todos os tipos. À medida que os exemplos de catadores vão sendo escavados, a própria Varda se coloca como um deles, ao seu lado. Seja factualmente quando a autora prega na parede de sua casa um relógio encontrado na rua sem ponteiros, afirmando que um relógio dessa espécie é vantajoso para uma idosa que não precisa mais ver o tempo passar; seja em metalinguagem sobre o processo criativo-documental, Agnès Varda parece dizer “a respigadeira, c’est moi”. No Brasil o título do filme *Les Glaneurs et La Glaneuse*⁵⁸ (literalmente: os respigadores e a respigadora) foi traduzido por “Os catadores e eu”, o que, embora traga um significado mais acessível ao nosso público, infelizmente não faz jus à sutileza da elaboração de solidariedade entre a documentarista e seus homenageados. Agnès Varda não dirige os personagens de seu filme, no sentido de instruir os oprimidos, ela os encontra e colhe o que eles tem a dizer. Como uma vez formulou Benjamin sobre o que esperava de um artista engajado, Varda é uma *artista como produtora*, produzir aqui tendo o sentido de catar e recuperar o que foi produzido pelo descarte: não se trata da produção de objetos manufaturados, mas a produção manufatureira e intelectual de novas possibilidades sobre os objetos já existentes. Além do sentido sociológico engajado, a catadora é tomada como um modelo criativo e um paradigma afetivo com o mundo. As cenas, as imagens, as memórias e as personagens registradas não são espetaculares, ao contrário, são imagens do cotidiano que se misturam ao aspecto das coisas sem valor encontradas no lixo. A proposta da catadora vardadiana é justamente encontrar utilidade no que perdeu utilidade, valor no que foi depreciado, memória no que queriam que fosse esquecido, salvando os objetos que foram exilados do mundo da mercadoria e da produção que visam o lucro e a obsolescência. Mas é só aí, quando os objetos foram esquecidos,

⁵⁸ *Os catadores e eu. (Les Glaneurs et La Glaneuse)* Direção, Realização e Comentários: Agnès Varda. França: Fiche Film. (1h22m). 1999.

renegados e despojados de valor pelos primeiros donos é que eles estão livres para encontrar um valor mais particular mediante o desejo dos catadores.

Pouco mais de dez anos antes do lançamento do filme de Varda, um outro artista belga mas dessa vez radicado em um país da América Latina, também entendeu os catadores como uma forma de resistência aos modos de produção prescritos pelo mundo modernizado e globalizado. Francis Alÿs, a partir de 1986 sediou seu atelier em uma região central específica da Cidade do México ao redor da qual desenvolveu uma longa e sensível investigação. Essas observações viriam a inspirar suas obras pelas décadas seguintes, observações pautada por uma série de situações e costumes populares desviantes e informais. Em *Ambulantes* (1992-2006), por exemplo, Alÿs projeta um conjunto de slides de um arquivo pessoal que flagram uma grande variedade de ambulantes carregando materiais e mercadorias, entre os quais se encontram tipos idênticos aos catadores de papel brasileiros.



Fig. 32: Francis Alÿs. *Ambulantes*, 1992-2006.

Mas o intuito desse artista não se resume a coletar e arquivar, editar e expor imagens, senão em intervir no próprio tecido social que ele observa e anota, em um processo em

espiral de trocas entre a cultura da rua anônima e a sua prática artística. Em 1995 ele apresentou uma experiência que tem por princípio um dito popular. “Dizem que o lixo na cidade do México passa por 7 filtros desde o momento em que se joga na rua até seu destino no lixão fora da cidade”, em *Los Siete Niveles de la Basura* (1995) (O Sete níveis do Lixo) Alÿs deposita 7 estatuetas de bronze idênticas sobre 7 montes de lixo nas ruas de diferentes bairros, e, posteriormente passou dias, meses e anos procurando em suas derivas as estatuetas em mercados de pulgas. Ele diz que conseguiu reencontrar 2 destas estatuetas que tem a forma de um caracol.

Mas, um outro trabalho que descreveria melhor ainda a metodologia de Alÿs, e, de acordo com o curador Cuauhtémoc Medina, marcaria um momento decisivo em sua obra, chama-se justamente *Colector*, (Coletor, 1990-1992). Com a colaboração de oficinas o artista constrói uma espécie de brinquedo urbano, uma série de carrinhos de lata de puxar por cordinha no formato de cachorros robóticos, feitos com rodinha de patins, latas reaproveitadas e ímãs de sucata. Como possuem ímãs em seu interior os carrinhos possuem propriedade magnética. Ao passear pelas ruas, o *Colector* puxado pelo artista coleta uma sorte de pequenas peças de metal, como pregos, clips, arames e tampinhas atraídos, que, segundo o *statement* escrito pelo artista, vai “acumulando pouco a pouco um abrigo ... até que o coletor esteja completamente coberto com seus troféus”. O *statement* sobre o *Colector* também diz que o contexto político que ambienta a proposta é a *polis* como “sítio de sensações e conflitos de onde se extraem os materiais para criar ficções, arte e mitos urbanos”. Segundo Cuauhtémoc, curador e amigo do artista:

O objeto era ao mesmo tempo uma evocação do catador ganhando a vida recolhendo desperdícios e do cachorro operando de maneira oportunista no terreno público. (...) Alÿs compôs, de uma ou outra forma, um apelo pela heterogeneidade, uma revalorização do que podemos chamar de “informalidade” e o oferecimento de uma estética surgida desde o ponto de vista do parasita cívico. Os relatos ambulantes de Alÿs, tanto as suas caminhadas artísticas como as obras feitas em meio a representações nacionais, ou os modernos – tem como propósito perfilar uma espécie de urbanismo da imaginação, que concebe a construção urbana como

algo mais que a massa inerte de edifícios e o asfalto, o algo distinto da simbolização de classes na distribuição de espaços e funções na urbe. Se trata de reinventar a cidade no nível dos relatos⁵⁹.

Seus projetos possuem uma grande complexidade, desafiadora para o crítico de arte, formada por vários níveis de referência entrecruzados, desde o Conceitualismo e o Minimalismo, passando pelo Situacionismo, até práticas informais e lúdicas como o jogo, o brinquedo, a negociação da pechincha, os catadores, os ambulantes, o cachorro vira-lata. É interessante como o artista entende e estende seu projeto além do campo artístico, ao campo dos “mitos urbanos” e das “ficções”. Assim, se supõe que o *Colector* se desenvolva sobre dois planos: um como escultura de artes plásticas, apresentada em livro e instalação em exposição com mapas, notas, registros, desenhos e projeto; e uma escultura oral feita de rumores entre a população, produzida pela ação urbana quase silenciosa do artista camuflado em um anônimo e excêntrico personagem social.

Agnès Varda, Paulo Nazareth e Francis Alÿs, são nomes que formam uma constelação heteróclita de poéticas diversas. Em comum, todos eles conhecem o “heroísmo da vida moderna”, assim como Baudelaire com o trapeiro, na figura do catador. Também a prática da viagem, da deriva, do trajeto e do passeio norteiam suas pesquisas. Coincidência ou não, são artistas visuais que estão empenhados de múltiplas formas em descrever narrativas, contar, recontar ou propagar histórias. Não se trata de ilustrar histórias já existentes ou pré-determinadas, mas de ir formando as narrativas enquanto processos abertos ao acaso dos encontros e descobertas. Talvez porque o problema da experiência, nesse caso a experiência íntima com o catador, não seja somente a ação de experimentar a colheita nas ruas, mas, enquanto artistas que são, se colocam na perspectiva de tornar essa colheita cognoscível, tornam a experiência significativa, fazendo sínteses em meio ao material excessivo,

⁵⁹ ALÿS; MEDINA, Cuauhtémoc. *Diez cuadras alrededor del estudio / Walking Distance From the Studi*. p. 19-21.

fragmentado e desconexo da cidade contemporânea. Suas narrativas são profundamente opostas ao que se pode chamar por grande relatos da História, dos discursos oficiais, hegemônicos, totalitários ou colonialistas; suas narrativas podem ser chamadas de contra-narrativas. Há como que uma exaltação do que vem de baixo em uma perspectiva anti-burguesa, um tratamento precioso e afirmativo com o lixo e com aqueles que habitam o submundo.

Quando Paulo Nazareth foi convocado para representar o Brasil em 2013 na 55ª Bienal de Veneza e na Bienal de Lyon, ele não compareceu pessoalmente. Para a Itália ele enviou como representantes dois índios guaranis kaiowas para contar as mortes de todos os índios desde a descoberta de Colombo. Como projeto artístico a recusa de Paulo é definida por ele como uma “arte de conduta”. Por razões ao mesmo tempo artísticas, políticas e éticas, declarou que só chegaria a Europa depois de passar por todos os países da África, em uma “performance estendida”. Antes de pisar a Europa ele pretende refazer em sentido contrário o percurso da diáspora negra para o Brasil. Nesse espaço de tempo, como foi o caso da bienal francesa, ele reporta a sua viagem com trabalhos de arte, fotografias, vídeos, performances, desenhos e outras técnicas mistas sob o nome de *Cadernos de África*, iniciado em 2012.



Fig. 33: Paulo Nazareth *L'Arbre D'Oublier*, 2013.

Em *L'Arbre D'Oublier* (Árvore do Esquecimento, 2013) uma performance documentada em vídeo, o artista dá 777 voltas em torno de uma árvore andando ao contrário. O vídeo é passado em preto e branco e tomado de um ponto fixo diante da árvore em torno da qual Nazareth caminha em marcha ré. À esquerda da árvore, cujo tronco é fraldado com bandeiras, há uma estátua sobre um pedestal de costas e à contraluz, e, à direita na sombra, alguma pessoa que se pode ver parcialmente deitada no chão, qual depois se senta e vai embora enquanto a ação não se interrompe. Vagamente aparece uma ou outra motocicleta que passa ao longe e um grupo de cabras em busca de algum mato no pavimento; a solenidade do artista contrasta violentamente com o aspecto suburbano e quase abandonado da praça. O artista cita em referência a essa performance a *Árvore do Esquecimento*, uma história corrente no Benim (país responsável por escoar o maior contingente de escravos com destino ao Brasil) que tem origem no tempo dos navios negreiros. Antigamente, antes de deixarem o continente para as Américas, os negros escravizados eram obrigados a realizar o ritual de dar voltas em torno dessa *Árvore* (9 voltas para os homens e 7 voltas para as mulheres) com o intuito de os fazerem esquecer de suas tradições, de suas famílias e antepassados, da paisagem africana, enfim, de toda a sua história nativa em liberdade. Os vendedores dos escravos eram muito preocupados com as maldições de seus oponentes. A performance de Nazareth é conduzida como um ritual contra-ritual, ela se destina a rever o nó mitológico perverso, como se desenrolasse simbólica e minimamente o carretel do esquecimento rodado por milhões de almas do passado. Aqui algo feito originalmente para fazer esquecer foi destacado e recordado, uma máquina simbólica após mais de 150 anos foi reativada, mas, em funcionamento inverso: o que produziu esquecimento agora se torna um monumento de memória e da procura de identidade ancestral.



Fig. 34: Paulo Nazareth, *Cine Brasil* (Youtube), 2013.

Esse vídeo de Nazareth é geralmente mostrado com três outros vídeos em que a ação de andar para trás em volta de uma árvore se repete: em torno de um ipê amarelo, árvore símbolo do Brasil e recorrente em sua obra, “não é só uma árvore bonita, ela floresce no momento mais seco do ano”⁶⁰; e outras duas árvores em dois outros vídeo/performance, uma em frente ao Cine Brasil, na Praça 7 de Belo Horizonte, e uma outra em frente ao Cine África em Maputo, Moçambique. Sutilmente diferente da *Árvore do Esquecimento*, nessas outras três situações os quadros são um pouco mais distanciados e Paulo perfaz o sentido horário das voltas (em sentido oposto a *L’Arbre D’Oublier*). Os dois cinemas situados no Brasil e em Moçambique possuem fachadas no estilo *art déco*, e, como os vídeos são em preto e branco, mesmo que as imagens sejam contemporâneas elas parecem anacrônicas. *Cine Brasil* e *Cine África* são títulos apropriados de forma quase alegórica, pois Paulo está interessado na relação do movimento (cine) e do tempo contemporâneos com as sobrevivências dos tempos e movimentos das tradições olvidadas, que ele destaca e recria. O

⁶⁰ apud FURLANETO, “Paulo Nazareth, um artista exótico: Tido como o ‘reinventor da performance’, mineiro de 36 anos expõe nas bienais de Lyon e Veneza e em museu de Oslo”, O Globo.

movimento concentrado e centrípeto de Paulo, contrário ao movimento contínuo dos carros e pessoas que passam, instaura uma *anacronia* radical, chega a parecer que o registro videográfico é rodados para trás e não o protagonista. Walter Benjamin solicitava ao materialista histórico que “escovasse a história a contrapelo”⁶¹ se colocando na perspectiva dos vencidos e esquecidos, a expressão parece ser exata para o que Paulo pretende fazer contemporaneamente: uma espécie de ajuste improvisado, ou, uma tentativa de re-negociação pela imagem/performance com o tempo histórico e as representações nacionais.



Fig. 35: Paulo Nazareth. *Colección de Aguas de Africa*, 12e Biennale de Lyon - La Sucrière. 2013.

⁶¹ Cito a tese VII de *Teses sobre o conceito de história* (1940) “Nunca houve um monumento de cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo.” In. BENJAMIN, *Obras escolhidas*, v. 1. p. 225.

Voltando ao tema dos catadores, em vários trabalhos de Nazareth a água aparece como um elemento a ser coletado, captado, carregado e distribuído⁶². No momento de suas viagens por África se destaca a *Coleccion de Aguas de Africa*, 2013, em que Paulo Nazareth coleciona centenas de rótulos e selos plásticos, tampinhas de garrafas e lacres de água mineral, quase a totalidade deles impressos em diferentes tons de tintas azuis (azul marinho, ciano, turquesa, piscina, etc). Através de um procedimento simples, o de coletar os descartes, e pela disposição horizontal dos rótulos sobre o plano do chão, a coleção evoca um mapa das andanças de Paulo pelos países africanos. Diferente de uma paisagem árida e desértica que geralmente associamos ao meio ambiente natural africano, o mapa nos devolve um diagrama profuso das águas enquanto terreno habitado da cultura, por mais precárias que sejam as condições, e índice da necessidade básica vital. A professora e artista Maria do Carmo Veneroso a respeito dessa coleção nota que “a água, de uma certa maneira, conecta todos os povos por ser um elemento essencial para a sobrevivência”⁶³. Por isso, sabe-se, os rios possuem a vocação de reunir e produzir intercâmbios entre os povos e culturas que se sediam nas margens, malgrado a horrenda administração imperialista europeia que os utilizou como desenhos de fronteiras. Assim como um rio que encontra seu caminho escorrendo por um território, por mais intrincado que seja, é formado pela união de vários afluentes, o corpo de Paulo recolheu as marcas de água em seu trajeto, no fluxo de sua viagem tortuosa em atravessar fronteiras linguísticas e políticas complicadas, despedaçadas e dificultosas.

Não é uma coleção de água propriamente, mas de signos de água potável, embalagens e recipientes do consumo humano. Todas as estampas plásticas são marcas de empresas e

⁶² Em 2006 ele caminhou ofertando água carregando um filtro de barro pelas ruas de Nova Delhi, Índia (*Água potável para homens seculares: distribuição de água pura*, Nova Delhi, 2006), e, em 2009 projetou um captador de água de chuva *PROJETO PARA ZONA VERDE DE LIBERDADE - COLETOR DE CHUVA*, bem como vários outros “projetos”. Cf. CATÁLOGO DE PROJETOS & REALIZÁVEIS. P. Nazareth Edições / Ltda. Belo Horizonte, 2009.

⁶³ VENEROSO, *Notas Sobre Paulo Nazareth: abordagens sobre a água*, p. 179.

indústrias de engarrafamento e comércio do bem natural; Paulo coleciona o seu lixo mercantil mas quer aludir à Água como denominador comum da existência humana. Há um estreitamento entre o mundo humano e o mundo natural a água, a água como natureza biopolítica. Como no caso das árvores, um elemento da natureza é destacado entre a paisagem urbana, mas o é para falar de símbolos de vida e memória, que é eco-lógica sem ser ecologista.

Poemas comportamentais

a)

fazer uma lista das coisas mais terríveis vistas numa cidade, e, em seguida, descrevê-las em cartinhas sucintas.

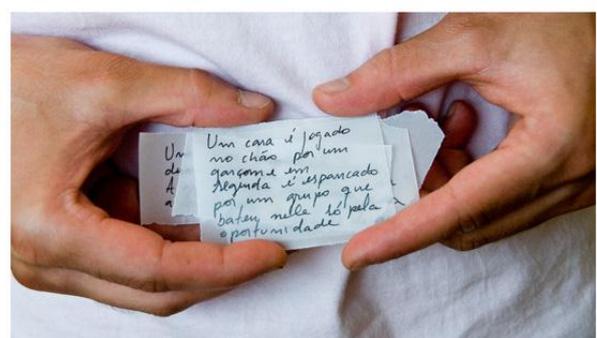
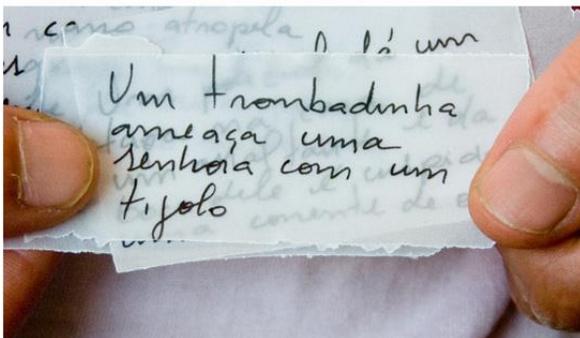
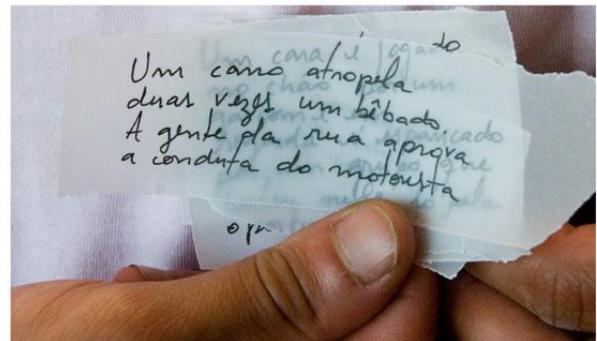
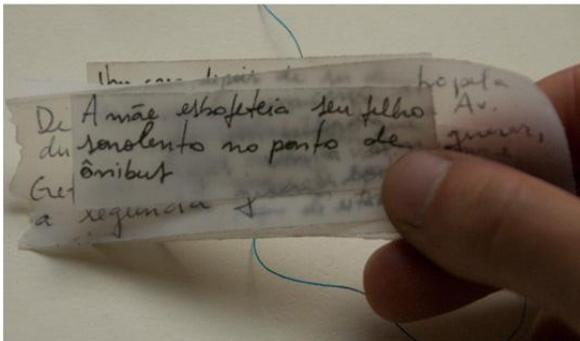
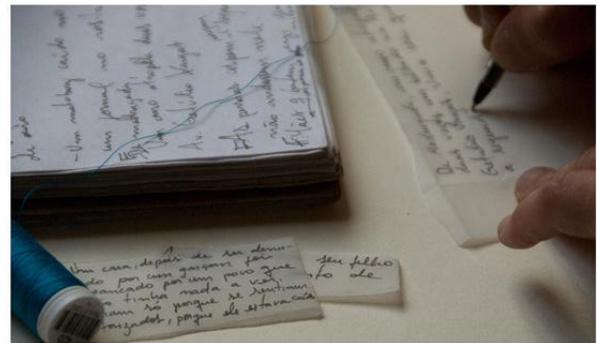


Fig. 36: A. F., *Sugestão Simpática: sobre o que fazer com as coisas mais terríveis vistas na cidade. Ação urbana (registros e instruções)*. 2008.

b)

apanhar pombos da rua, com pipoca ou milho.



c)

com uma linha da cor que preferir
enfaixar os textos em suas patasFig. 37: A. F., *Sugestão Simpática*, 2008.



Fig. 38: A. F., *Sugestão Simpática*, 2008.

Em 2007 fui premiado e selecionado entre dez artistas pelo 29º Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte, para uma residência artística conhecida como Bolsa Pampulha realizada pelo MAP (Museu de Arte da Pampulha) e exposição no mesmo Museu no fim de 2008. O prêmio desse Salão consistia no financiamento, apoio e acompanhamento do projeto artístico desenvolvido por um ano na cidade de Belo Horizonte, juntamente com a mostra dos processos. Essa edição do prêmio/bolsa contou com a curadoria de Marconi Drummond, cuja proposta expositiva consistia em articular os espaços públicos da cidade como campos de pesquisa estética e locais das obras. O meu projeto desenvolvido ao longo de 2008 compunha-se de seis grupos de ações e micro-ações na cidade, pensados como uma espécie de *poemas praticados*, registrados em fotografias, anotações, projetos, esboços e mapas. Esse projeto, de grande fôlego para mim, determinou em minha formação artística um laço inevitável da pesquisa artística com o contexto urbano, sua paisagem e figuras contemporâneas situados em Belo Horizonte.



Fig. 39: A. F., Vista parcial da mostra *Preparatória*, Museu de Arte da Pampulha, 2008.

Os poemas, no total de seis, tinham como método uma forma similar à *Oferenda* discutida no capítulo anterior. O termo “poemas comportamentais” foi por mim inventado na ocasião para unificar aquele conjunto de ações heteróclitas praticadas na cidade. Os poemas foram elaborados com uma série de *scripts*, roteiros básicos para as performances executadas em espaço aberto, tratando-se quase sempre de interferências e deslocamentos efêmeros a serem experimentados/encenados por meu corpo em meio ao cotidiano da cidade. As performances não eram divulgadas para a população nem ocorriam em horário marcado, algumas delas ocorreram de forma quase clandestina, às vezes de forma despercebida para a maioria, daí, portanto, a importância dos registros. As ações foram registradas com o intuito de fazer durar a matéria simbólica surgida nos eventos na rua, posto que os desenvolvia como fabulações, imagens e narrativas simultaneamente críticas e poéticas acerca da cidade.

Embora os catadores não sejam citados diretamente nesse projeto, em dois dos poemas comportamentais, o ato de coletar ou catar algum elemento da cidade foi praticado. De acordo com minhas reflexões, recolher e carregar algo do chão podia ser tomado como o gesto discursivo mais econômico para guardar a memória de um percurso caminhado, como marca e materialização de um trajeto. Assim, como acima, as embalagens de água adquiridas pela coleção de Paulo Nazareth sugeriam o desenho de sua jornada, selecionar e carregar algo por si só possui a potência de contar uma história, de guardar e construir uma memória.

Em um dos primeiros poemas, *Homenagens* (2008), o roteiro da ação consistia em coletar pedras portuguesas soltas do calçamento encontradas em calçadas deterioradas. Com sete ou oito dessas pedras coletadas, eu inadvertidamente as empilhava sobre o topo de esculturas públicas de militares e de políticos localizados em praças. Em seguida, fotografias eram batidas retratando as colunas de pedras equilibradas sobre as cabeças de bronze fundido. No texto do catálogo a ação era assim apresentada:

Em *Homenagens*, Ariel coleta pedras portuguesas soltas da pavimentação de calçadas com o intuito de formar pilhas sobre a estatuária militar. A coluna de pedras, transitória e anônima, atualiza a escultura pública ao conceder visibilidade ao monumento. Entretanto, essa visibilidade transitória instaura-se sob uma dimensão então tensionada por sentidos contrários: fixo/instável; perene/transitório; nomeado/anônimo; solene/subversivo e irônico. Ambiguidade dialética que retorna no último poema, *Jesus Christ is Love (...)*⁶⁴

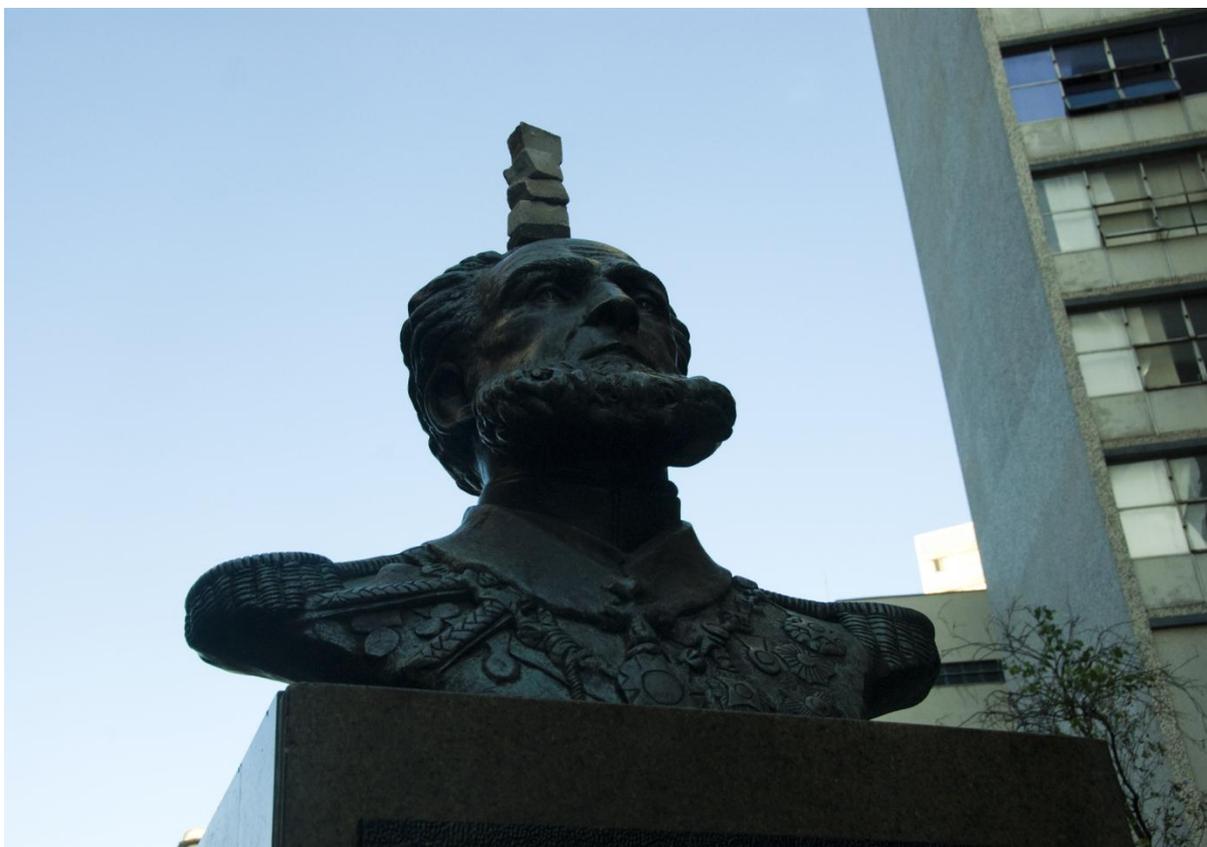


Fig. 40: A. F., *Homenagens*. (Tamandaré, Patrono da Marinha do Brasil), 2008.

Em termos escultóricos, a ação edificava um tipo de construção eventual sobre marcos de representações nacionais. Era a minha intenção que a interferência pudesse ser confundida com o resultado de um ato de desobediência civil, mas, mais importante que isso, que a interferência se apresentasse em local público de forma anônima e sem legenda, de forma despropositada, como algo que pudesse ter sido feito por qualquer um e segundo um

⁶⁴ Catálogo da Bolsa Pampulha 2007_2008. *29º Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte*. Org.: Fabíola Moulin e Marconi Drummond. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2009.

propósito incógnito. A ação pretendia fundamentalmente a produção de um estranhamento em âmbito público e cotidiano em relação às representações simbólicas antes pouco notadas de poder. Em particular, o poder militar, mediante as figuras de Duque de Caxias e de Marquês de Tamandaré, patronos do Exército e da Marinha, respectivamente, encontrados na frente de um colégio militar no bairro de Santa Tereza e a outra ao lado de um batalhão da Polícia Militar na Avenida Álvares Cabral, na parte utilizada como estacionamento para as viaturas.

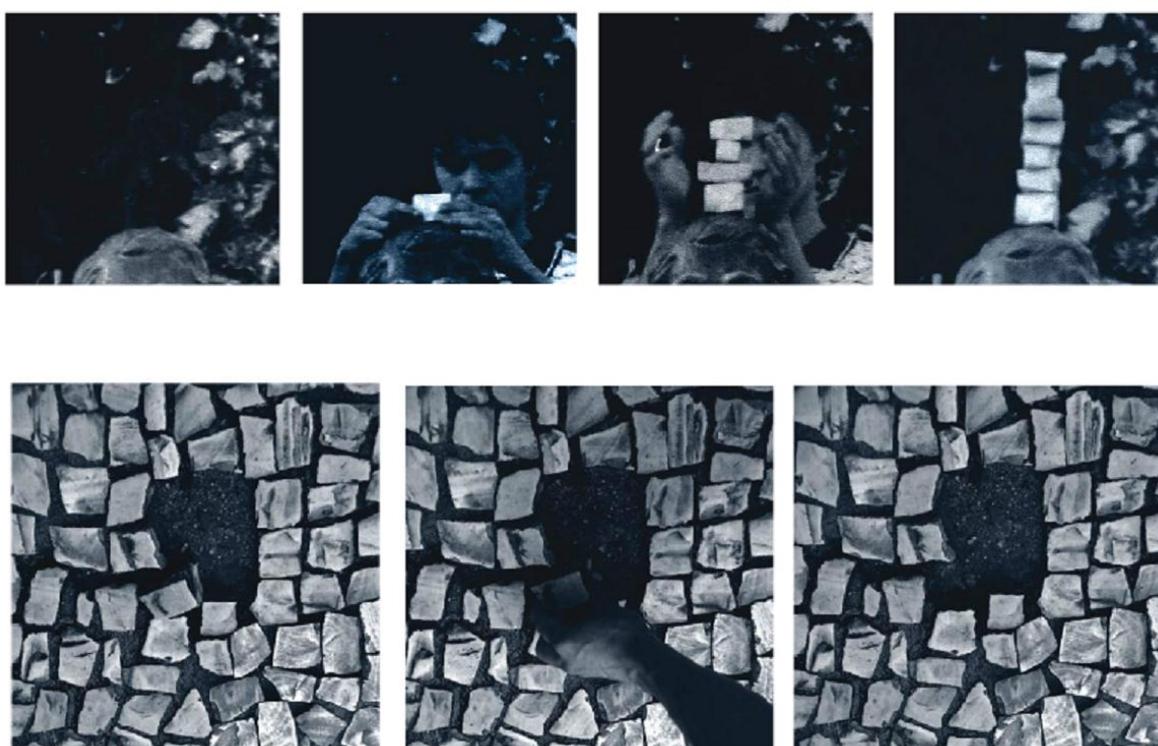


Fig. 41: A. F., *Homenagens*. (Procedimento), 2008.

A escolha do termo HOMENAGENS como título dessa ação, à primeira vista deve parecer uma provocação anti-oficial. O ar de solenidade, pompa e autoritarismo que as esculturas inspiram, ou foram feitas para inspirar, são sobrepujadas imagetivamente por elementos subalternos, vindos do chão com os quais é apedrada. Tratava-se de uma

perturbação simbólica e microfísica na paisagem, uma ação de desvio, um *détournement*. A nova situação carregava as fisionomias de um aspecto irônico senão absurdo.

Mas a escolha do termo "homenagens" que acompanha as fotografias me interessa também por outras associações. Depositar pedras sobre homenagens me lembrava o ritual judaico de, em vez de flores, depositar pedras sobre os túmulos, que, segundo essa tradição, devem ser simples e sem ostentação pois a morte é o grande nivelador. Etimologicamente, o radical da palavra "homenagem" provém de "homem" (do provençal *ome*) e "húmus" (do latim). O nexos entre o "homem" e "o que vem da terra", no Ocidente, está presente no Gênesis quando narra que Deus fez o homem modelando o barro ou o pó da terra, o qual Ele viria soprar com vida. Na mitologia grega, após um dilúvio, os homens nascem de pedras semeadas por Deucalião. As pedras acrescentadas sobre as cabeças dos militares tinham, para mim, uma pretensão alegórica, como se fosse um comentário ou uma recordação sobre o destino de ruína e esquecimento para o qual todas as esculturas públicas estão fadadas: homenagens, ereções de monumentos constituídos de materiais vindos em última instância do solo (argila, metais, rochas), com o tempo inevitavelmente retornarão ao solo e a indistinção. As esculturas, como coisas físicas estão presas num espaço como as coisas culturais estão presas no tempo. Entre minha intervenção e o conjunto de bustos formam-se antinomias inevitáveis, como dito acima, tendo de um lado o que é fixo, duradouro, solene e símbolo de autoridade e posteridade, o que foi contrastado com o transitório, instável, irônico e semiclandestino. De um lado a representação mimética e naturalista da unicidade de um rosto humano, feito um símbolo nacional, do outro lado, ou melhor, acima e momentaneamente, um anti-monumento que exalta um elemento natural e humilde e irônico, as pedras múltiplas e assemelhadas entre si, sem nome.



Fig. 42: A. F., *Homenagens*. (Duque de Caxias, Patrono da Exército do Brasil), 2008.

Sobre o córrego do Acaba-Mundo

As ruas tinham a função primária de servir como canais de escoamento das águas das chuvas e das águas-servidas. Subsidiariamente, elas funcionavam também como via de circulação. Essa ordem de prioridades funcionais inverteu-se nas cidades modernas. Em espanhol, a palavra que se fixou para designar rua é *calle*, que tem a mesma etimologia da palavra portuguesa “calha”, cuja origem é o latim *canalis*, que vai dar em “canal”, “cano”. Rua veio do latim *rugae*, que significa caminho e depois via margeadas por casas. Rua tem a mesma etimologia da palavra “ruga” (dobra na pele em forma de sulco ou vinco)⁶⁵.

Do rio que tudo arrasta se diz que é violento
Mas ninguém diz violentas as margens que o comprimem

Bertolt Brecht



Fig.43: A. F., *Sobre o Córrego do Acaba Mundo*, 2008.

⁶⁵ BARBOSA, *Dicionário a Origem das Palavras*.



Fig. 44: A. F., *Sobre o Córrego do Acaba Mundo*, 2008.



Fig. 45: Trabalhos de alargamento do canal do córrego Acaba Mundo em 1963 na Rua Professor Moraes. Fonte: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte.



Fig 46: A. F., *Sobre o Córrego do Acaba Mundo*, 2008.



Fig 47: A. F., *Sobre o Córrego do Acaba Mundo*, 2008.



Fig.48: A. F., *Sobre o Córrego do Acaba Mundo*, 2008.

O *leitmotiv* dos *Poemas* tratava de tornar visíveis elementos da natureza urbana despercebida, exaltando ou questionando o que estava oculto e inferior. As pedras espalhadas pela horizontalidade do solo foram deslocadas ortogonalmente, levantadas e reunidas equilibradamente na vertical. Em um segundo *Poema*, a água, ou melhor, um curso d'água foi selecionado e recolhido com a intenção de fazer também uma homenagem (*Sobre o Córrego do Acaba Mundo*, 2008), uma performance voltada para a rememoração da paisagem fluvial e pluvial da cidade. Tratava-se da imaginação de ver nas ruas um rio, e num complexo de ruas um complexo de afluentes.

A ação foi realizada durante uma tempestade de dezembro, se iniciando numa praça do Bairro Mangabeiras na região sul da cidade. A partir da Praça JK até o fim da performance, na Avenida dos Andradas ao lado do Parque Municipal, percorri aproximadamente 4,5 Km carregando uma caneca. O trajeto que eu segui, previamente traçado num mapa que a chuva borrou, correspondia exatamente à cobertura de um antigo córrego chamado Acaba Mundo, cuja cabeceira ainda visível se encontra na Vila do Acaba Mundo. Atravessando a

A primeira coisa a dizer sobre os córregos e rios escondidos de Belo Horizonte é que eles podem estar onde menos se espera. Mesmo em trechos super adensados e urbanizados, os 150 Kms deles que cruzam a cidade podem ser presenteados ao mínimo. Geralmente, nas pistas sob as quais passa algum córrego existem instalados respiradouros quadrados feitos de vigas de ferro, aberturas por onde sobe um cheiro e vapor de esgoto juntamente com o som de água corrente para quem se aproxima deles. Em 2013, um músico chamado Marco Scarassatti, juntamente com o artista Fernando Ancil elaboraram uma instalação sonora (rio, 2013) a partir da gravação do som de vários desses córregos de Belo Horizonte. O som dos rios captados abaixo das grades foi recordado e deslocado até alto-falantes colocados na calçada do Palácio das Artes, por ocasião da exposição Escavando o Futuro (2013-2014). Os artistas trabalhavam com a ideia de transbordamento sonoro do rio e a revelação da paisagem abafada pelo trânsito de carros, numa proposta muito consonante com a minha intenção de dar forma e visibilidade ao percurso do rio.



Fig. 51: Marco Scarassatti gravando rios enclausurados de Belo Horizonte. 2012.

Historicamente, desde a fundação de Belo Horizonte, os cursos de água naturais foram pensados como empecilhos de uma urbanização que se queria moderna e eficiente. A malha

em xadrez das ruas e quarteirões, característica de Belo Horizonte, foram desenhados no plano do papel sem a devida consideração sobre o terreno e a forma como os cursos d'água naturais se dispunham no relevo acidentado. Desde projeto ideal do urbanista Aarão Reis, até atualmente, a urbanização de Belo Horizonte “briga” com os córregos e rios, estes últimos que provocavam e provocam frequentes inundações, sobretudo em suas áreas originalmente brejeiras.

Os córregos, utilizados pelas primeiras populações como escoamento do esgoto sem tratamento, foram paulatinamente canalizados, seus cursos retificados, e, por último, tampados com cimento armado e asfalto, os transformando um a um em longas galerias de esgoto e escoamento das chuvas. Porém, a situação durante as chuvas mais intensas, e, dado a condição de extrema impermeabilidade da cobertura construída dos solos somado às interferências e assoreamento dos leitos dos canais, fazem com que ocasionalmente os córregos retornem à superfície alagando as ruas. O tempo escolhido da performance foi necessariamente estipulado em um momento de tempestade pois este era o momento mais próximo da vista de uma irrupção dos rios na paisagem da cidade. Durante a ação, ao seguir o rio foi especialmente notável que todas as enxurradas das ruas em torno desciam inevitavelmente pela mesma via que eu seguia, o meu trajeto mimetizava o deslocamento do rio.

O córrego do Leitão

Além dos respiradouros com os sons quase inaudíveis sob o tráfego, outro sinal dos córregos interiores da cidade é que as ruas sob as quais eles se localizam acompanham as posições mais baixas dos vales, alguns deles chegando a conservar, se não foram demais retificados, um traçado sinuoso atípico entre a homogeneidade e simetria do projeto urbanístico. Em relação ao Córrego do Leitão é isso o que ocorre na Rua Prudente de Moraes

na região sul da cidade. No número 202 dessa rua ainda se pode ver a única construção remanescente do extinto Arraial Curral Del Rey, um casarão colonial restaurado e atualmente resguardado pelo Museu Histórico Abílio Barreto. Na pré-história de Belo Horizonte esse casarão foi sede da antiga Fazenda do Leitão, nome em referência ao córrego que banhava a propriedade desapropriada entre outras pela nova Capital de Minas. A fundação de Belo Horizonte e todo um século de mudanças se mostrou implacável em apagar com todos os rios, ruas, casas e igrejas da cidade anterior. Seja o Museu Histórico, ou o formato de uma rua, as origens de Belo Horizonte se apresentam por traços tão escondidos que se chega a duvidar da existência deles.

Na parte mais baixa, após seguir pela Rua São Paulo, do tradicional Bairro de Lourdes até o centro, o Córrego do Leitão entra na Rua Padre Belchior, exatamente em frente ao prédio em que morei por mais de dez anos no hipercentro da cidade, abaixo do lugar onde capturei a imagem dos pés do homem levitando. A Rua Padre Belchior possui a extensão de apenas dois quarteirões transversais, essa rua não estava prevista na carta original da cidade planejada, foi aberta nos anos 1920 justamente para receber o canal do córrego que vinha pela Rua São Paulo. O trecho do córrego na Rua Padre Belchior curiosamente é o trecho mais lembrado desse córrego esquecido, talvez, pelo fato de que a existência histórica da rua remeta diretamente ao rio, e este ligado à lembrança de enchentes. O córrego foi tampado em 1971, o meu primeiro conhecimento sobre ele foi dado por antigos moradores das redondezas.



Fig. 52: “Córrego do Leitão de volta à cena: ousadia ou pegadinha?”, Jornal Hoje em Dia. Foto: Ricardo Bastos, 27/05/2013.

De forma um tanto inusitada, esse trecho de rua/córrego que passa pela Padre Belchior ganhou um pequeno destaque nos jornais em 2013. A notícia vinha de uma instalação de uma placa, a qual viriam a descobrir que trazia falsas informações, sobre uma obra pública de RENATURALIZAÇÃO DO CÓRREGO DO LEITÃO. O caso gerou preocupações de comerciantes e outros profissionais, produziu algumas polêmicas e discussões entre as pessoas que aprovavam e as que desaprovavam o projeto. A placa foi retirada rapidamente e o autor da mesma permanece anônimo até hoje, embora tenha sido procurado por ferir o Código de Posturas (multa: R\$ 238,49) e até a Polícia Federal haver aberto um inquérito sobre o uso indevido de logomarcas institucionais. Porém, o núcleo de lembrança do córrego e de manutenção do seu imaginário de forma duradoura e consequente, se localizaria numa casa no número 272. Nessa casa construída no tempo do canal há trinta anos funciona a ONG Espaço Undió, um centro cultural administrado pelas proprietárias e antigas moradoras

da casa, as artistas Júlia e Thereza Portes. Das atividades que o instituto desenvolve se destaca uma espécie de festival de arte contemporânea que ocorre com frequência desde 2010 com o nome de *NESTA RUA TEM UM RIO*, com a participação de inúmeros artistas, alunos e o público em geral. São intervenções artísticas urbanas, performances, arte relacional, música, teatro, etc, que tomam a memória do rio e a convivência de vida na rua como temas de suas propostas.

Deixando a Padre Belchior, o canal vira à esquerda na Rua dos Tupis, e depois dali segue mais uns 700 metros até desaguar no Ribeirão Arrudas, subterraneamente abaixo da Avenida do Contorno. A foz do Leitão, por coincidência, se localiza muito próxima aos galpões e depósitos dos catadores, na esquina da Bias Fortes onde se ergueu um importante viaduto chamado outrora de Elevado Castelo Branco (até 2014), o Viaduto Dona Helena Greco. O trajeto final dos catadores que recolhem o material desde as áreas mais ricas em descartes ao sul se justapõem no fim ao curso subterrâneo de água que desagua no Ribeirão Arrudas. Tanto os córregos que levam desafortunadamente o esgoto sem tratamento debaixo do solo quanto os catadores carregados de materiais recicláveis na superfície descem a cidade em sentido sul a norte, da área mais alta até a mais pobre e baixa. Para quem cotidianamente puxa um carro pesado só faria sentido marcar como ponto de destino um ponto naturalmente baixo assim como a foz natural de um rio.

Há uma espécie de justaposição geográfica-política-econômica, topográfica e moral, que fazem do rio da cidade uma região propícia à marginalidade, um lugar de escoamento, de fundo e fim da cidade. No trecho entre a foz subterrânea do Leitão junto aos galpões dos catadores, até a foz do Acaba Mundo onde finalizei a ação da chuva junto ao Parque Municipal, nas bordas do Arrudas se alastram os seguintes conjuntos: o bairro boêmio da Lagoinha, complexos de mercados (*shoppings*) de falsificados e contrabandos do Paraguai, a

linha férrea e as principais estações centrais de trens e metrô, a rodoviária, a zona de prostituição, a área médico-hospitalar. Não é por acaso que a “revitalização” e “valorização” contemporânea de grande parte dessa região, de acordo com os argumentos a favor das obras públicas reunidas em torno de empreendimentos como o Linha Verde e o Boulevard Arrudas, não se tratem da despoluição e valorização estética do rio, mas, justamente pelo contrário, do completo ocultamento do seio das águas desse que era o único rio da cidade, e a disponibilização da área do seu canal para a passagem de carros, como de costume.

Triste cidade

Fig. 53: Largo da antiga Matriz da Boa Viagem, Belo Horizonte, 1910, pouco antes do lançamento da pedra fundamental da Nova Matriz. Fonte: Museu Histórico Abílio Barreto.



Fig. 54: Construção da Nova Matriz em 1923, à esquerda é possível ver a antiga igreja. Fonte: Arquivo Público Mineiro.

A Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem de Curral del Rei está situada em campos amenos na extensa planície de sua serra donde manão imensas fontes de cristalinas e saborosas águas; o clima da região he temperado; a atmospherá he salutifera. (Padre Francisco de Paula Arantes, 1829)⁶⁶

- Que diabo! Façam-me ver alguma coisa velha" Disse aos obsequiosos cicerones. -
-Pois bem, vamos fazer-lhe a vontade mostrando a velha matriz da freguesia do Curral d'El Rei. E, é contentar-se com isso; não temos nada mais velho! Dirigimo-nos então à igrejinha, que ali está, isolada e tristonha, como uma sentinela perdida do passado. Foi pena que destruísem tudo quanto era o antigo Curral d'El-Rei e não ficasse ali um bairro, uma rua, um alpendre do velho arraial, que lembrasse, embora incompletamente, a fisionomia do passado. (...) havia no arraial alguma coisa que merecia ficar. (...) (Arthur Azevedo.1901)⁶⁷.

As casas perdidas nas ruas. O silêncio. Bondes. Lá um na vida, outro na morte. (...) Os grandes colégios e as ruas vazias, pelas quais passava, ainda, o eco de Nabuco a perguntar a João Pinheiro, quase chegando ao Palácio da Liberdade: Quando começa a cidade? (Tristão de Ataíde)⁶⁸

Esquecer, quero esquecer é a brutal Belo Horizonte que se empavona sobre o corpo crucificado da primeira. (...) São José, no centro mesmo da cidade, explora estacionamentos de automóveis. São José dendroclasta não deixa de pé sequer um pé-de-pau onde amarrar o burrinho numa parada no caminho do Egipto. São José vai entrar feio no comércio de imóveis, vendendo seus jardins reservados a Deus. (...) Fujo da ingnóbil visão de tendas obstruindo as alamedas do Senhor. Tento fugir da própria cidade, reconfortar-me em seu austero píncaro serrano. De lá verei uma longínqua, purificada Belo Horizonte sem escutar o rumo dos negócios abafando a litania dos fiéis. Lá o imenso azul desenha ainda as mensagens de esperança nos homens pacificados - os doces mineiros que teimam em existir no caos e no tráfico. (...)
Sossega minha saudade. Não me cicies outra vez o impróprio convite. Não quero mais, não quero ver-te, meu Triste Horizonte e destroçado amor.
(Carlos Drummond de Andrade, 1976)⁶⁹

No início do século XVIII, na periferia de Sabará em Minas Gerais, começou a tomar forma a freguesia de Nossa Senhora da Boa Viagem do Curral d'El-Rei, em torno de uma capela à margem do Córrego do Acaba Mundo. Era mais um povoamento surgido na esteira

⁶⁶ *apud* BARRETO, *Belo Horizonte; memória histórica e descritiva*, p.177.

⁶⁷ AZEVEDO, *Um passeio a Minas*. s/n.

⁶⁸ ATAÍDE, *Belo Horizonte, cidade morta, sem data*, s/n.

⁶⁹ ANDRADE. *Triste Horizonte*, In. *Discurso de Primavera e algumas sombras*, p.21.

da perseguição bandeirante por índios e ouro. Meio século depois a capelinha deu lugar a uma Matriz construída com esforços de 40 anos. Essa igreja, infelizmente, não mais existe como era, ela foi substituída por uma nova catedral homônima, em estilo neo-gótico, de acordo com o ecletismo que marca em absoluto todos os primeiros prédios de Belo Horizonte. Quando o poeta e dramaturgo Arthur Azevedo esteve na cidade em 1901 para publicar em jornal do Rio de Janeiro as suas impressões de viagem, ele ainda podia ver a antiga matriz situada em uma praça. A igreja, que contava com duas torres sineiras restava como uma estrangeira vindo do passado; o cronista acreditava que ela, à exceção de todo o resto do arraial, havia sido poupada durante a fundação de Belo Horizonte por causa de alguém segundo um ato de “revolta” que impedira um “vandalismo”. De fato, “a sentinela do passado” só não estava demolida, antes mesmo da fundação da Capital, por conta de um impedimento burocrático levantado pelo Bispado de Mariana, o qual não autorizava a demolição daquela construção enquanto não houvessem construído a nova igreja, o que acabou ocorrendo definitivamente em 1932.



Fig. 55: Mesmo com cassação, estacionamento na Catedral da Boa Viagem vai funcionar. Estado de Minas. 03/01/2014.

Quando hoje caminho pela Praça de Boa Viagem, ao saber que entre a igreja atual e as fícus centenárias imensas que escurecem a praça, por ali naquele pátio com carros

estacionados que eu devo atravessar, sem saber exatamente onde, está sepultada a antiga matriz, me ocorre uma sensação de estranheza. A estranheza, se for possível explicar, surge em minha tentativa de ver e imaginar o mais antigo em algum traço da paisagem atual. Essa estranheza é redobrada pelo fato do menos antigo, o estilo da nova igreja, se apropriar em última instância de uma antiguidade distante, o gótico, um período anterior ao descobrimento do Brasil pelos conquistadores. O espetáculo de antiguidade que a igreja oferece projeta um passado idealizado e artificial, e, de todo modo, um projeto datado, que resultou em um recalque e repressão da antiguidade real daquele sítio provinciano, apagando-se a memória do centro da vila, a pré-história da cidade. Se comparado com a simplicidade da igreja barroca, a profusão de ornamentos que a segunda ostenta faz lembrar a imagem de Drummond de um “empavonar-se sobre o corpo crucificado da primeira”.

Todo um tecido urbano feito de ruas irregulares do Arraial, construído por influência das ocasiões topográficas dadas pela bacia e sub-bacias do Ribeirão Arrudas e os caminhos que levavam aos outros povoamentos, foi literalmente varrido do mapa. Do arraial bicentenário a Comissão Construtora da Nova Capital fez *tabula rasa*. Em seu lugar, a cidade planejada, inspirada em Paris e Washington, apresentava a regularidade de medidas impecáveis de ruas e avenidas, segundo preocupações estéticas, racionais e sanitárias. Criada por decreto, inaugurada às pressas, era “vazia” e “solitária” aos olhos dos primeiros visitantes, exibia os prédios administrativos e algumas casas pingadas na extensa região organizada em ruas e avenidas muito largas para época. Mas o povoamento foi ocorrendo pelas décadas seguintes, nos anos 1930 a cidade já possuía uma vida cultural. Foi nesse período que a cidade arborizada e agradável, apelidada de “cidade jardim”, viu surgir uma geração de escritores, dentre os quais o poeta Carlos Drummond de Andrade.

No poema *Triste Horizonte* o poeta descreveu uma cidade brutal, um amor destroçado, muito diferente do remanso que conhecera, da cidade “núbil sensual sem malícia”, ele vem a lamentar. Seu poema, publicado em sua coluna de jornal é também um manifesto político no qual expressava a decisão dolorosa de nunca mais voltar a Belo Horizonte, porque não queria ver a mercantilização das suas igrejas nem a atividade mineradora que desfigurava a paisagem e destituía-lhe os espaços sagrados. Num turbilhão de palavras duras e ferinas, Drummond ataca o comércio dos espaços sagrados da cidade, seus jardins, seus lugares de contemplação, descanso e lazer. O que mais lhe feria era a ganância por parte daqueles aos quais havia sido confiados a manutenção dos seus ritos e costumes, aqueles que deveriam zelar pela cidade: a ordem religiosa. Drummond realmente não retornou nem sequer visitou a cidade nos onze anos que separou o poema *Triste Horizonte* até sua morte, residindo relativamente perto, no Rio de Janeiro. No poema, desse triste horizonte o poeta diz querer fugir, escalar a serra para ver a cidade ao longe, mas:

Cassetetes e revólveres me barram a subida que era alegria dominical de minha gente. Proibido escalar. Proibido sentir o ar de liberdade destes cimos, proibido viver a selvagem intimidade destas pedras que se vão desfazendo em forma de dinheiro. Esta serra tem dono. Não mais a natureza a governa. Desfaz-se, com o minério uma antiga aliança, um rito da cidade⁷⁰.

Se o horizonte é triste, mais triste seria agora estar impedido de observar o horizonte. Ao proibirem os passeios na Serra ficou interdito um lugar onde os “doces mineiros” podiam ao menos se abrigar da brutalidade cotidiana, onde poderiam reviver uma “selvagem intimidade” com as pedras. Os versos de Carlos Drummond e seu prognóstico da alienação entre a cidade e a sua natureza, mesmo muito depois de sua morte, continuam válidos e contemporâneos. Depois dos habitantes serem proibidos de experimentar a subida da Serra eles não se deram conta do que viria a ocorrer por trás das encostas, não viram como a

⁷⁰ ANDRADE. *Triste Horizonte*, In. *Discurso de Primavera e algumas sombras*, p. 23.

corroíam. A empresa que recebera do governo do regime militar o direito de extrair minério das costas da Serra, e recebia com cassetetes e policiais os visitantes pela frente, não existe mais, foi tomada pela maior empresa do ramo que intensificou a atividade mineradora. A extração escavou uma cratera de mais de 200 metros de profundidade, atingiu o lençol freático e se tornou um lago abandonado.



Fig. 56: *Serra do Curral, antiga Mina Águas Claras e arredores 2010..* Foto: André Bonacin.

A Serra do Curral continua a ser o maior e mais importante símbolo natural da cidade e é o elemento mais destacado de sua paisagem, entretanto, existe como uma fachada, algo que não pode ser experimentado pelo cidadão. É possível ver, da cidade, a fachada serrana intacta (o patrimônio tombado, preservado, inacessível), mas apenas como um panorama visual, um cartão postal. Ao interditar o passeio do público pela Serra, a cidade não perdeu a vista da sua Serra propriamente, mas duas coisas mais sutis e sensíveis. Em primeiro lugar, os habitantes perderam seu rito de domingo, a experiência da escalada, essa prática ícone do romantismo que representa e tipifica a relação exclusiva entre o indivíduo e a enormidade e eternidade da natureza. Em segundo lugar, os moradores da cidade perderam a Serra como o principal ponto de vista da própria cidade, um lugar que a cidade tinha para

se refletir desde um ponto superior e exterior, ou seja, o seu mirante mais privilegiado com o sentido de ser o local de construção da identidade da cidade enquanto paisagem.

Segundo vários cientistas, a face do planeta Terra vem e virá a se transformar tanto devido aos impactos ocasionados pela superpopulação humana e suas atividades, que seria preciso revisar o conceito básico de geologia como marcada por somente influências de ordem natural. Por sugestão do Prêmio Nobel em Química, Paul Crutzen, devemos chamar o nosso período geológico de *Antropoceno*, levando em conta a ação humana como força motriz de uma nova era geológica. Enquanto a comunidade científica debate sobre a oficialização desse termo, ele se apresenta como muito adequado para nomear um período de aceleração das mudanças terrestres, topográficas e climáticas que ocorrem nas regiões superurbanizadas. Durante as primeiras décadas do século XX Belo Horizonte possuía um clima ameno, era um destino conhecido no país para o tratamento de tuberculose. A cidade, assim como perdeu o título de “cidade jardim”, viu seu clima se tornar mais quente e mais seco, fato esse relacionado diretamente à forma do desenvolvimento da ocupação humana na paisagem. Entre tantos, por exemplo, existe a suspeita em relação à construção do Bairro Belvedere e condomínios verticais próximos da Serra, que interfeririam na direção e velocidade dos ventos comprometendo a temperatura de toda a cidade. Quando Carlos Drummond se referia a uma natureza que não mais governava a cidade, uma natureza submetida e o fim de uma “antiga aliança”, ele era contemporâneo de algo como um Antropoceno em Belo Horizonte. O poeta ainda notou com perspicácia o conteúdo capitalista desse momento, quando citou que a serra passa a ter “dono” e as rochas “se vão desfazendo em forma de dinheiro”.



Fig. 57: A. F., *Avenida Antônio Carlos*, Belo Horizonte, 2010.



Fig. 58: A. F., *Avenida Antônio Carlos*, Belo Horizonte, 2010.

Dentro da natureza urbana, a natureza “original” deve ser defendida, cultivada e propiciada, ela já não é algo assim tão natural e espontânea. Na Avenida Antônio Carlos em Belo Horizonte, no trecho do campus da UFMG na região da Pampulha, sempre me chamou a atenção uma série de “árvores” plantadas no passeio da avenida. Para a defesa das mudas contra prováveis choques e vandalismo por parte de pedestres e carros, são instaladas proteções de ferro soldado e chumbadas ao solo. Porém, essas proteções não foram suficientes para conter os acidentes envolvendo os carros em alta velocidade que passam pela avenida. A imagem das proteções de ferro se assemelha a de árvores que crescem sob a ação de ventos e correntezas de rios turbulentos. As plantas se perdem, enquanto as proteções que visualmente as substituem são paulatinamente arrebentadas pelos sucessivos choques com os carros. A forma das proteções metálicas tombadas e contorcidas são os registros da violência do tráfego ao qual estão submetidas afinal não só as árvores, mas

também os pedestres que transitam no mesmo passeio, e certamente os ocupantes dos carros envolvidos nos choques.

Durante todo o ano de 2008, com certa frequência eu tinha que passar por um lugar especial que a cidade elegeu para se dedicar à natureza, na borda da Lagoa da Pampulha. Para ir até lá, de ônibus era preciso cruzar os 8 Km da Avenida Antônio Carlos e descer na Avenida Portugal, seguir dali à pé por quase 1 km por ruas solitárias de casas com muros altos até a avenida que contorna a Lagoa. Eu ia até lá com frequência devido aos compromissos no Museu de Arte da Pampulha (MAP) no tempo da Bolsa, a presenciar discussões, mesas redondas, entrevistas e acompanhamentos com críticos, artistas e profissionais sobre os projetos artísticos que estavam sendo desenvolvidos. Invariavelmente nossas discussões acercavam o tema “arte em espaço público”, pois esse era o eixo propositivo curatorial. Isso nos levava, a mim e aos outros artistas da Bolsa a questionarmos sobre as condições dos espaços públicos da cidade e seus acessos, a começar pelo próprio Museu distante de um ponto de transporte coletivo. De forma geral notávamos um prejuízo dos espaços públicos institucionais ao longo da história da cidade que se deterioravam por uma lógica individualista e privatizadora, muitas vezes camuflada com discursos desenvolvimentistas, questões essas que acabavam reverberadas em nossas obras. A artista Sylvia Amélia, por exemplo, em seu trabalho *Plano de Retomada*, 2008, retrçou com tinta verde sobre o asfalto nas ruas (utilizando de dispositivos inventados e acoplados em bicicletas, e vários participantes voluntários), o perímetro original do Parque Municipal Américo Rennê Giannetti, no centro da cidade, reduzido a menos da metade. Dois terços desse Parque que era cruzado pelo Ribeirão Arrudas e o Córrego do Acaba Mundo desapareceram para a ocupação de prédios e ruas. A intervenção da artista propunha uma retomada simbólica desse espaço público de lazer e a memória sobre a área verde que a cidade perdeu.



Fig. 59: Sylvia Amélia, *Plano de Retomada*, 2008.

Os principais ícones da natureza na cidade, como a Serra do Curral ou o Parque Municipal, escondem uma natureza ameaçada e parcialmente vencida ao longo do tempo. Essas contradições entre a imagem da natureza seriam ainda mais notáveis na Lagoa da Pampulha, abaixo do seu espelho d'água. A Lagoa da Pampulha foi inicialmente planejada para o abastecimento de água, controle de enchentes, e dreno da área do Aeroporto Carlos Drummond de Andrade (ou Aeroporto da Pampulha). Sua construção se deu através de uma barragem e represamento de córregos nos anos 1930. As obras foram concluídas sob a administração inesquecível de Juscelino Kubitschek nos anos 1940 que empreendeu uma lagoa muito mais ambiciosa e urbanizada, moderníssima para o seu tempo: a lagoa seria um espaço recreativo e turístico da cidade, propício para o lazer e beneficiado pela natureza pitoresca. A lagoa contava também com um conjunto arquitetônico fascinante de Oscar Niemeyer, do qual o MAP, antigo Cassino emoldurado pelo jardim de Burle Marx, faz parte.

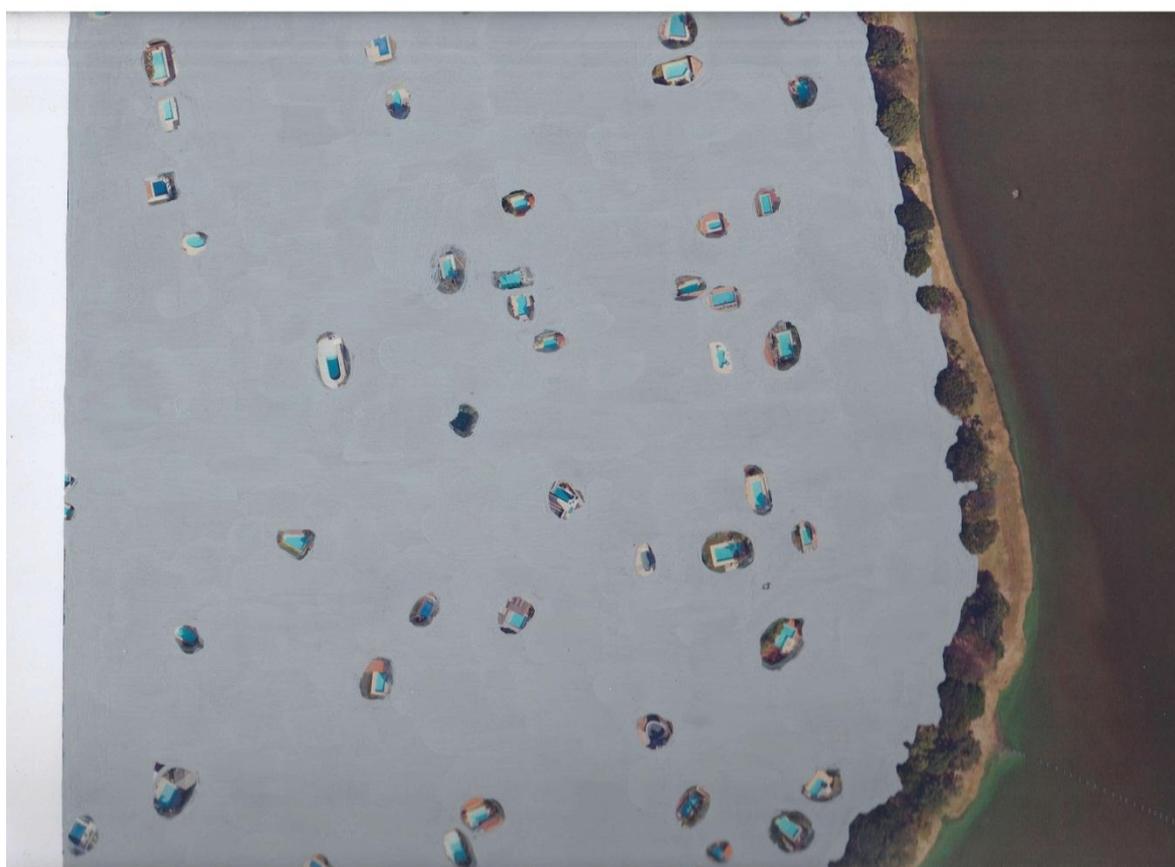


Fig. 60 e 61: A. F., *Bacia Artificial da Pampulha*: acima fotografia de satélite antes da interferência com guache; abaixo detalhe após a pintura. Fotografias, papel cartão cinza e vidros. (2008-2014).



Fig. 62: A. F., *Bacia Artificial da Pampulha*, 2014.

Entretanto, no decorrer das décadas a água da lagoa se tornou imprópria para o uso devido às mazelas das águas paradas. A princípio ela se tornou contaminada de micróbios e invertebrados, e depois por algas e plantas aquáticas endêmicas que prejudicaram a oxigenação do meio. Além disso, a lagoa passou a receber poluição industrial e domiciliar (esgotos), além de sofrer com assoreamento do leito: desde o fim da década de 1960 se tornou proibida a prática de esportes, pesca ou qualquer outra atividade pública que envolvesse o contato com a água do lago. Analogamente ao que ocorreu com a Serra, o lago perdeu sua utilidade pública e social de interação com a natureza. A mesma cidade que tampava os cursos de água corrente em sua área central, os transformando em “rios mortos”, foi incapaz de manter a saúde da porção privilegiada de água longe do centro, no novo espaço planejado e nobre.

A contradição que circunscreve a Lagoa da Pampulha não era integralmente visível a partir das ruas do entorno do Museu, que eu conhecia por andar por elas. Foi um dia, incauto, em que estava acessando o mapa e a fotografia de satélite fornecido pelo *Google Earth* pela internet que me dei conta da grande quantidade de depósitos de água que haviam por toda região externa à lagoa, em forma de piscinas particulares. Em inúmeros formatos e tamanhos elas cobrem salpicadas uma grande extensão. Em nenhuma outra região da cidade existem tantas piscinas particulares como na Pampulha (mas também de clubes de associados, como o Iate Tênis Clube, Pampulha Iate, Esporte Clube Sírio, Labareda Clube Atlético Mineiro, Cruzeiro Esporte Clube, Clube Belo Horizonte, Ipê, Centro Esportivo Universitário da UFMG, e outros tantos). Contraditoriamente, os bairros com o privilégio da proximidade com a lagoa pública dispõem da maior taxa de piscinas privadas da cidade. Vários seriam os motivos materiais e históricos para essa coincidência de tanta abundância hídrica artificial, se se considera que a construção e manutenção de piscinas configuram formas de luxo dado que a região é um conhecido local habitado pela elite belorizontina.

Além disso, a dimensão dos lotes nessa região foi planejada de forma mais extensa que no restante da cidade (aproximadamente de 1000m²), e, por Lei, há uma altura máxima de 9 metros que as construções podem atingir _não há edifícios nesses bairros de forma que os terrenos recebem uma quantidade de insolação favorável ao lazer com água. Desde o princípio da ocupação, que ocorreu de forma espaçada no tempo, os preços dos lotes sempre foram muito valorizados, isso fez com que somente proprietários com alto poder aquisitivo, trazidos por automóveis particulares, pudessem instalar suas mansões com garagem, ou seja, aqueles possuidores de área física e capital necessário para as construções das inúmeras piscinas que eram então notáveis pelas fotografias aéreas.

Com o intuito de mostrar a abundância de água limpa porém privada e praticamente invisível para o público, limítrofe à abundância da água pública porém poluída, elaborei uma técnica de fotografia digital, pintura e instalação. O objetivo era tornar visível a economia total de leitões de água da região, dar uma visão de conjunto que incluísse o contraste entre as cores das águas, do marrom esverdeado da lagoa pública e os azuis de variados tons das águas limpas. O trabalho foi idealizado ao longo de muitos anos (*Bacia Artificial da Pampulha* 2008-2014), mas finalmente concluído quando eu participava de uma Residência Artística e uma exposição no Centro de Arte Contemporânea e Fotografia, em Belo Horizonte. Desta exposição se falará mais tarde e de outros trabalhos meus que nela apresentei.



Fig. 63: A. F., *Bacia Artificial da Pampulha* . Guache sobre fotografias, papel cartão cinza e vidros, 2014.

A *Bacia Artificial da Pampulha* se compunha de 14 painéis de fotografias interferidas com pintura guache. Para se compor essas imagens, antes da pintura, foram capturadas centenas de recortes da internet (*Google Earth*), com a imagem da lagoa e dos terrenos construídos que formam a orla, teclando “*ctrl + prt sc*” e “carregando” uma a uma as fotografias para o software *Photoshop* onde eram emendadas. O mapa fotográfico resultante foi subdividido em 14 pranchas impressas como fotografias medindo cada 61 x 30 cm, representando quase toda a extensão da Lagoa da Pampulha e dos bairros ao seu redor. Em seguida, essas pranchas fotográficas foram pintadas à pincel com tinta guache na cor cinza, parcialmente, com o cuidado de deixar a mostra somente a lagoa, as piscinas e suas margens. A pintura com o guache era menos uma pintura de figuras do que um apagar de figuras para deixar a mostra apenas a imagem das extensas e variadas superfícies de água.

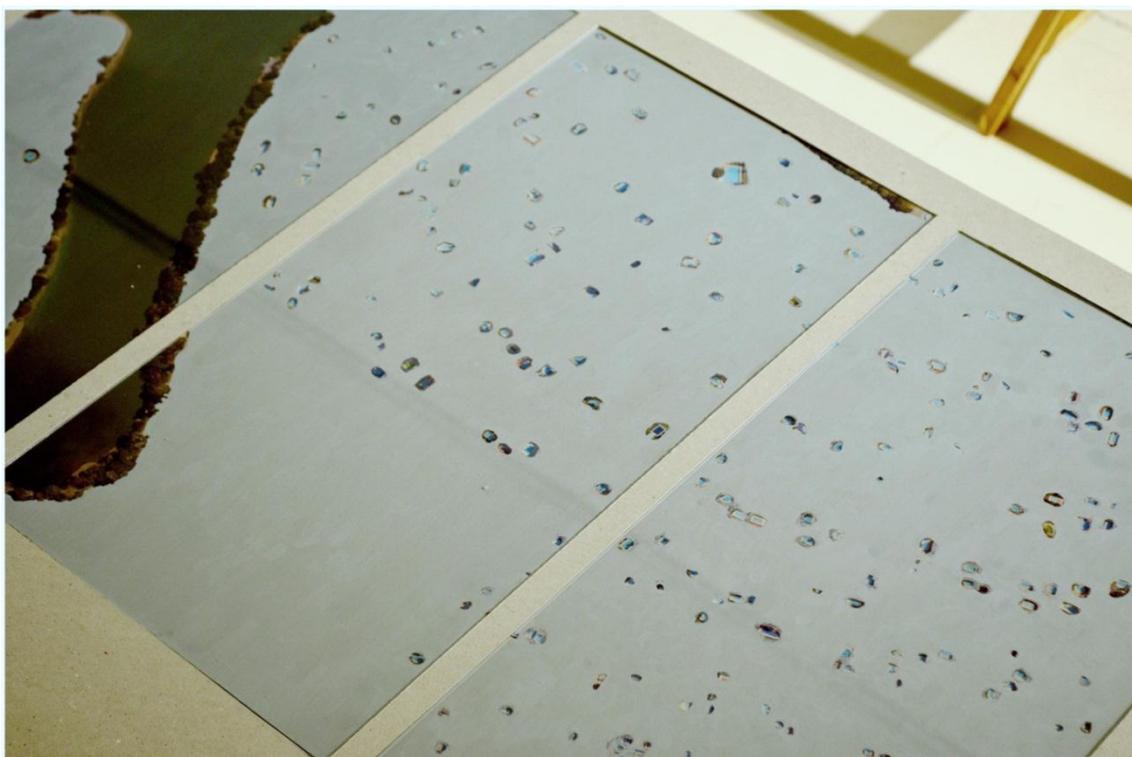


Fig. 64: *Bacia Artificial da Pampulha* . Guache sobre fotografias, papel cartão cinza e vidros. 2014.

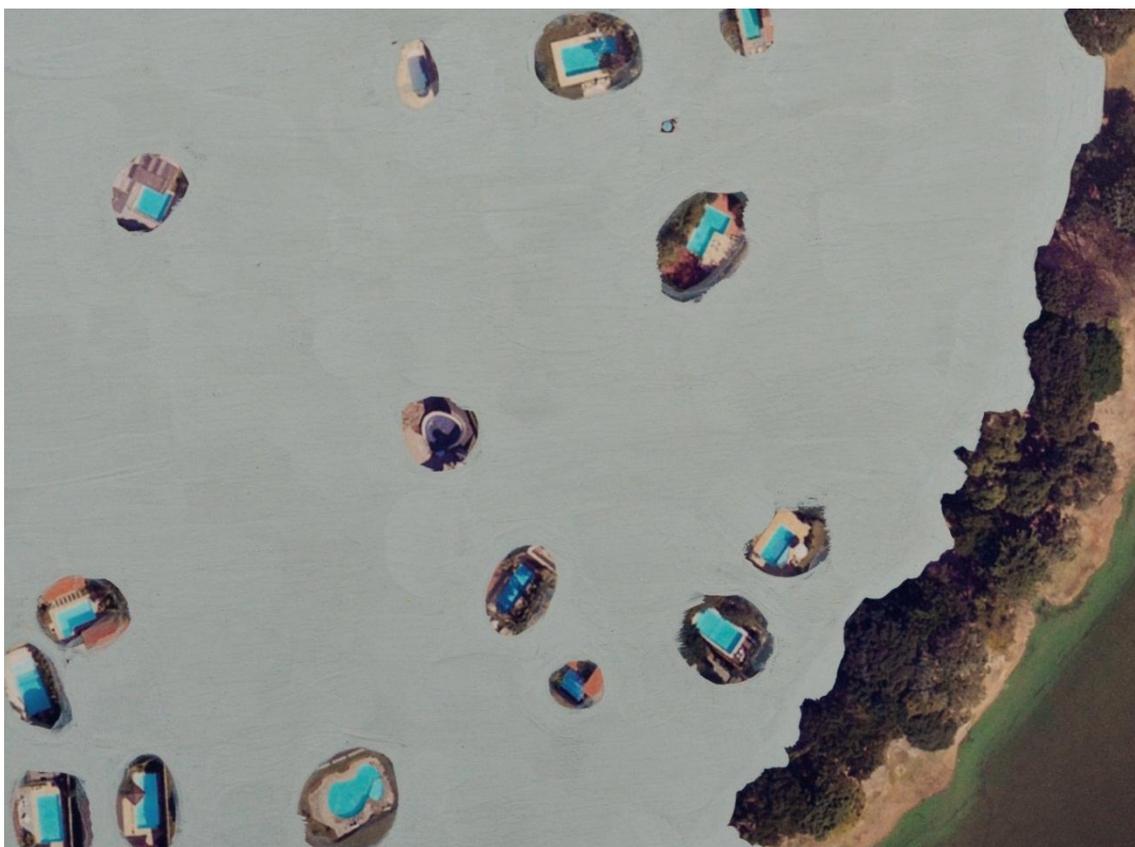


Fig. 65: *Bacia Artificial da Pampulha* (detalhe). Guache sobre fotografias, papel cartão cinza e vidros. 2014.

A tinta cinza devia apagar as figuras dos lotes, dos telhados das construções, das ruas, e, de tudo que não fosse a superfície de água líquida e suas margens. A tinta guache foi escolhida por três motivos básicos: primeiramente é uma tinta fácil de trabalhar e misturar, solúvel em água, um fator positivo para meu grau de experiência em pintura. O suporte da pintura era o papel fotográfico, a cobertura do guache se mostrou eficaz. A tinta guache e a cor cinza opaca são comumente utilizadas em projetos e esboços tradicionais de arquitetura e urbanismo (maquetes e plantas), e esse era o aspecto pretendido com a instalação das pranchas emolduradas com papel grosso cinza (tipo panamá) sobre mesas e vidros. Por último e mais importante dos motivos era que a palavra “guache” possui o radical de “água” em seu nome, referência à base do material que dilui os pigmentos (como sucede também com a “aquarela”), o que pertence apropriadamente ao universo semântico de todo o projeto: uma espécie de documento paisagístico sobre a bacia de água da Pampulha e suas micro-bacias artificiais.

A cidade de longe



Fig. 66: Samantha Cristoforetti, Página do *twitter*, 9 de maio de 2015.

Certa madrugada de 2015 a Região Metropolitana de Belo Horizonte foi fotografada pela astronauta italiana Samantha Cristoforetti, a partir da Estação Espacial Internacional que ela habitava. A fotografia digital foi publicada em seguida em sua conta no *Twitter* para a rede internacional de computadores, acrescentando uma singela dedicatória sobre o nome da cidade. De forma reconhecível é possível notar a planta original de Aarão Reis mais ao centro e ao sul como o desenho mais definível dentro da manta iluminada. A metáfora do “tecido urbano” se torna ali mais sensível com as avenidas que se parecem com veias e capilares de sangue, a cidade aparece de noite encarnada em luz; sua cor amarela alaranjada deve-se ao emprego na iluminação pública de lâmpadas com vapor de sódio. A propósito, as fotografias das metrópoles mais povoadas do globo vistas do espaço nos apresentam um espetáculo sideral sobre a Terra, as cidades parecem estrelas, galáxias e nebulosas sobre a escuridão dos continentes: um espetáculo sublime e que ilustra muito bem o termo *Antropoceno*. Porém, ao mesmo passo que essas cidades brilham para um observador em órbita, essa mesma iluminação artificial das cidades suprimem da vista de seus moradores grande parte da luz das estrelas de fato, do faixo da Via Láctea em noites de lua nova, ou as estrelas cadentes e as chuvas de meteoros. Nossa sociedade acesa de noite paga o preço pela comodidade, já não olha para o céu e pode se localizar dentro do universo.

Em 1906 Joaquim Nabuco podia se perder no meio da cidade perguntando “quando a cidade começa?”, é sintomático que uma pergunta sobre os espaço construído (por sinal, ainda não construído) se formule a partir de um advérbio interrogativo de tempo, “quando”. Ao observar a fotografia astronáutica de Belo Horizonte, recordo-me que é dentro dessa mesma Região Metropolitana, nalgum lugar de seu fundo escuro entre os municípios de Pedro Leopoldo e Lagoa Santa (nas redondezas do Aeroporto Internacional de Confins) onde geralmente foram encontrados os fósseis humanos mais antigos das Américas, de aproximadamente 11,5 mil anos atrás. Luzia, ou o Homem de Lagoa Santa foram

contemporâneos da última glaciação e de animais da megafauna, o mar estava recuado 150 metros de profundidade nessa época, o fim do Pleistoceno. A origem da ocupação do nosso território se perde na noite dos tempos, infelizmente, a história da cidade se funda sempre com o desmantelamento, negação e apagamento da memória do passado: de Belo Horizonte sobre o arraial primitivo, o Curral Del Rey; e esse último sobre os “selvagens” nômades, catadores e coletores.

Porém, atualmente, a pergunta de Nabuco poderia ser reformulada por alguém no século XXI: “quando termina a cidade, onde a cidade acaba?”, se sua construção e povoamento são incessantes e por isso a cidade é teoricamente inacabada, em constante mudança, renovação e crescimento. Em cento e dez anos Belo Horizonte cresceu vertiginosamente, para os lados e para o alto, dez vezes mais o que imaginavam aqueles que a idealizaram; distintamente ao seu propósito ela cresceu sem planejamento, guiada geralmente pelos interesses privados e particulares (da especulação imobiliária, das empreiteiras, das necessidades urgentes, dos curtos prazos) em detrimento da criação e preservação de espaços públicos e socializantes, espaços de lazer e de contemplação, descompromissada, improdutiva. Belo Horizonte não é mais vazia, mas inchada, lotada e excludente, uma cidade sem limite nem avenida que contorne, é uma metrópole sublime. Na entrada do sertão se formou um mar de cimento e asfalto, uma “selva de pedra”.

Jesus Cristo é amor

O sertão vai virar mar, o mar vai virar sertão.
(mística popular do sertão, atribuída a Antônio Conselheiro)

E o rio de asfalto e gente
Entorna pelas ladeiras
Entope o meio-fio
(Lô Borges)



Fig. 67: A. F., *Jesus Christ is Love*, 2008.

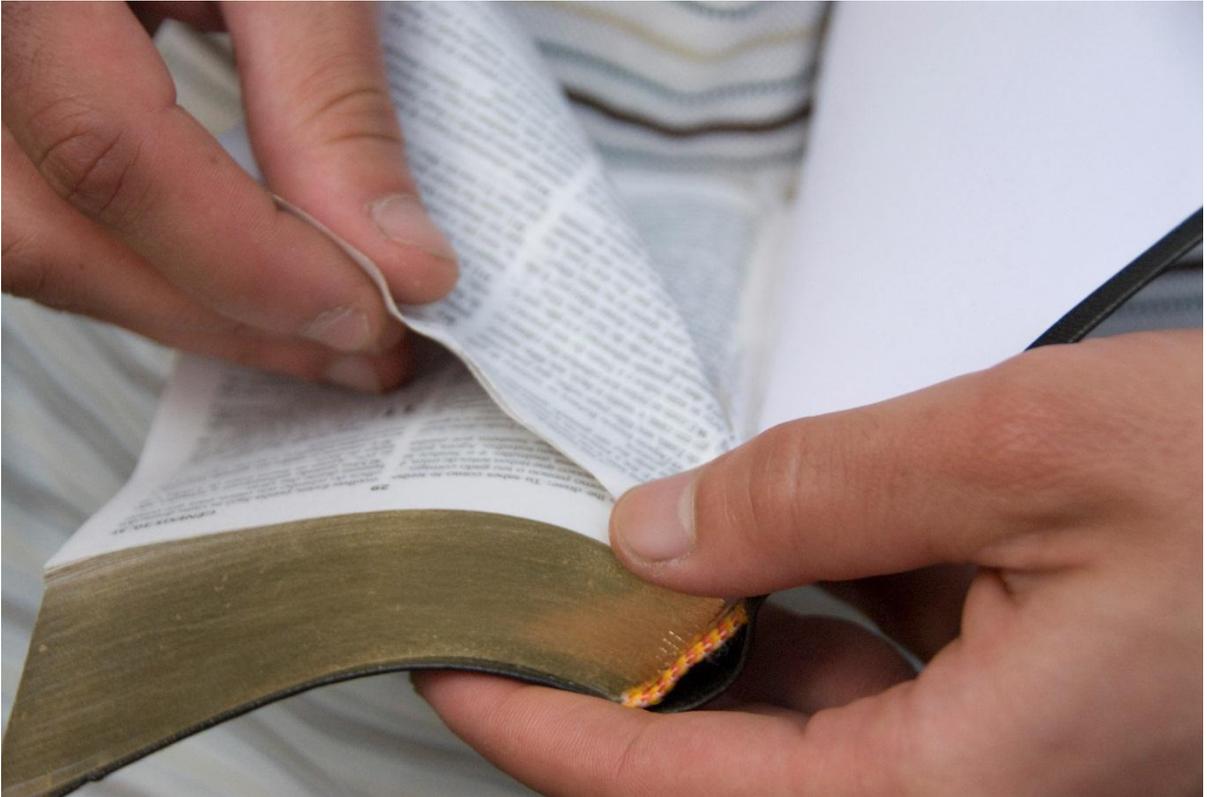


Fig. 68: A. F., *Jesus Christ is Love*, 2008.

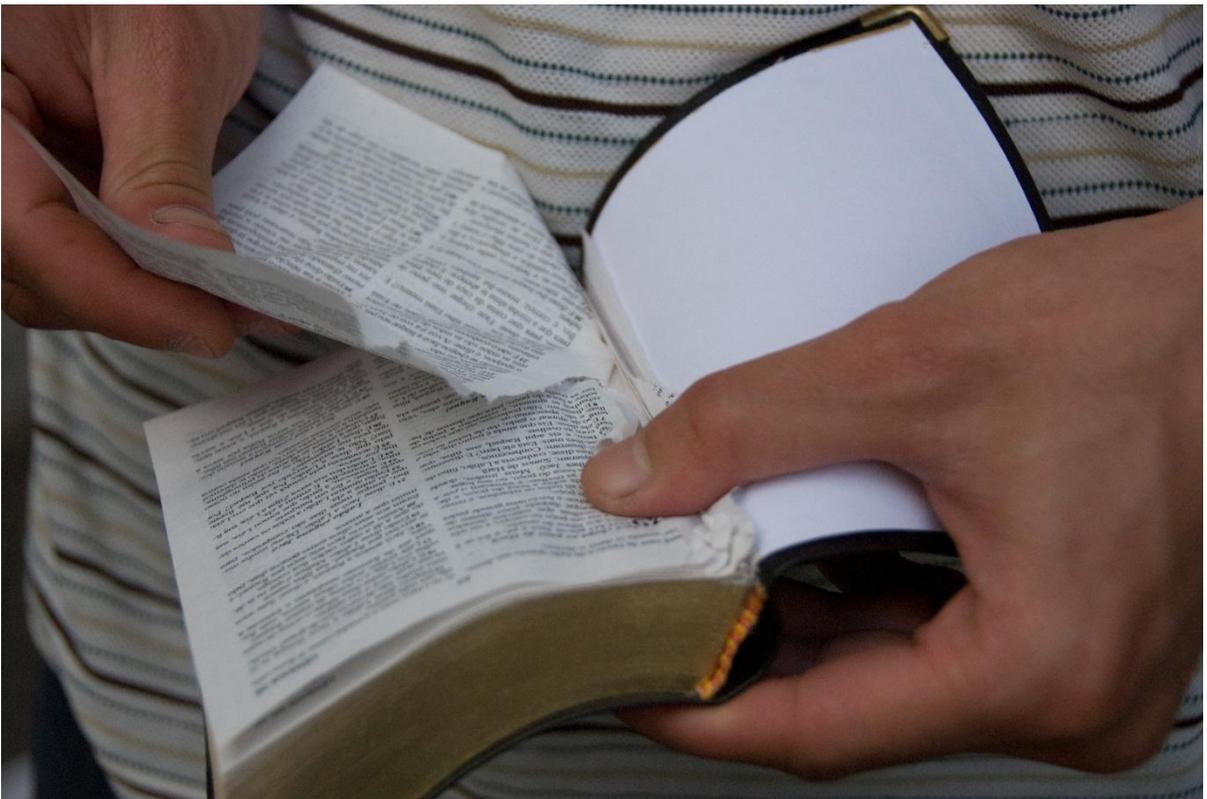


Fig. 69: A. F., *Jesus Christ is Love*, 2008.

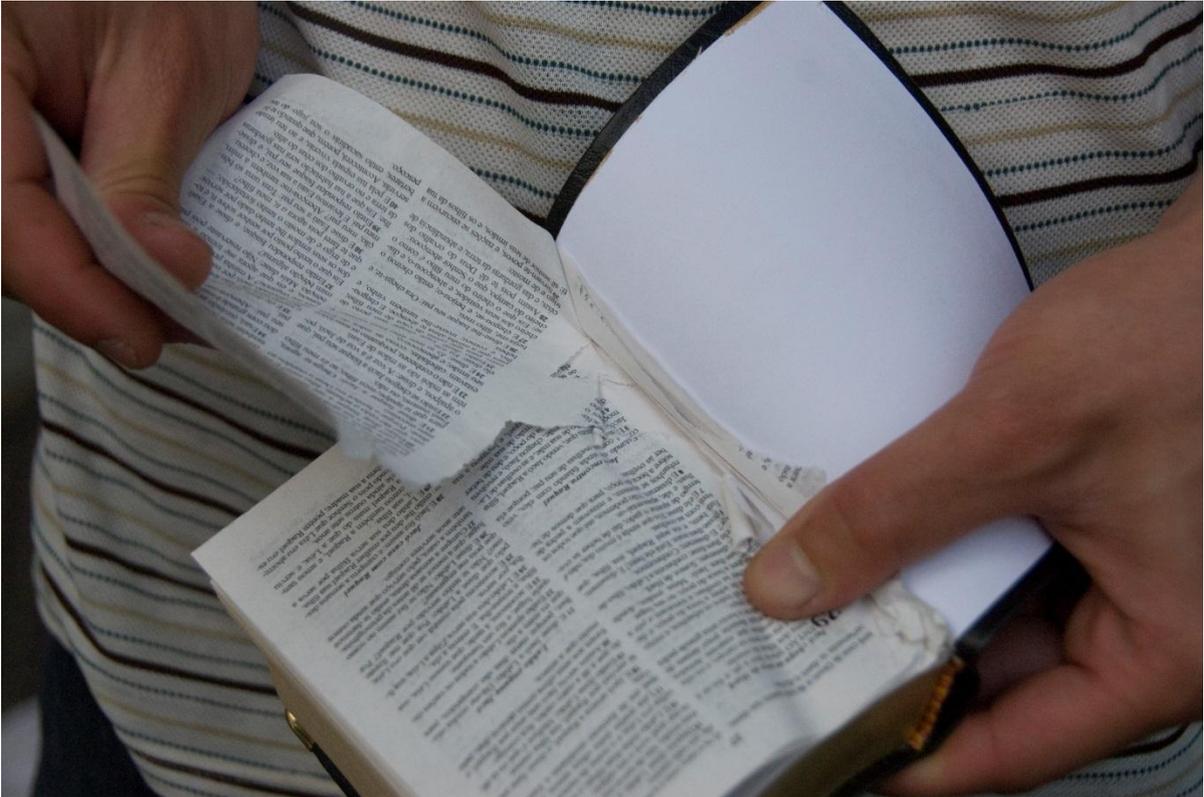


Fig. 70: A. F., *Jesus Christ is Love*, 2008..

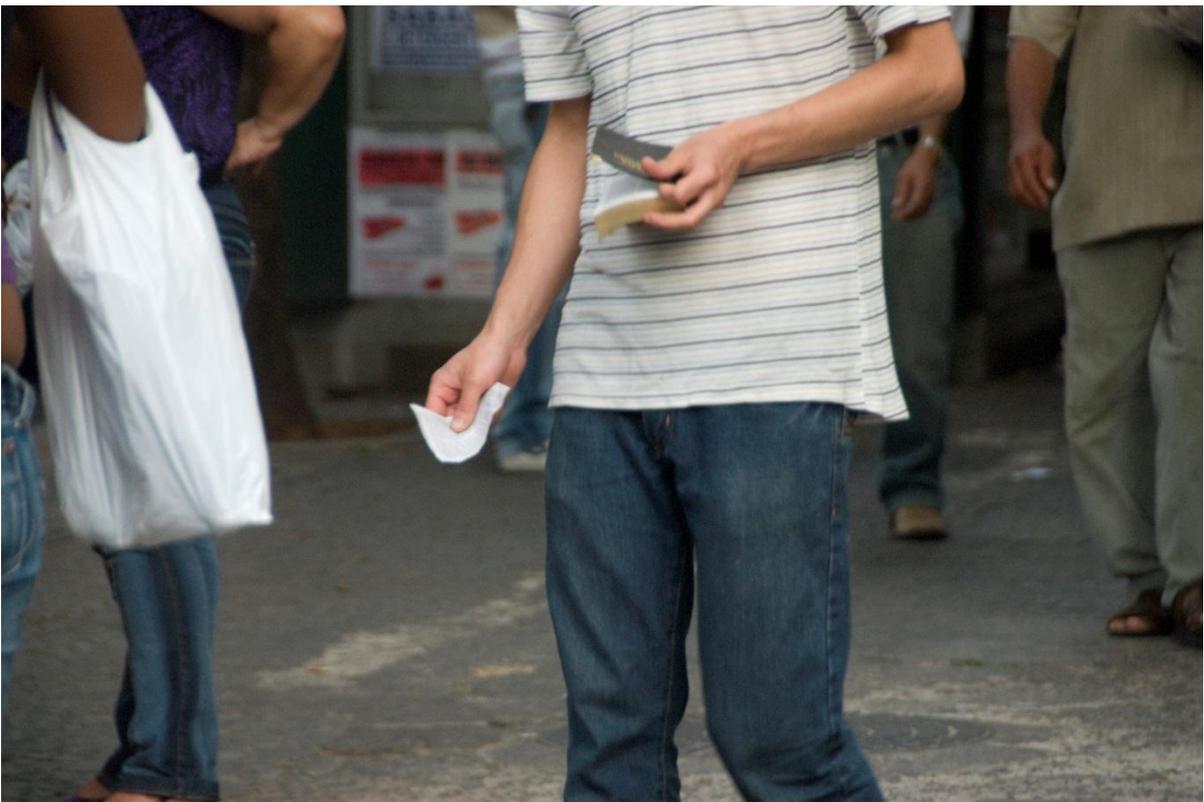


Fig. 71: A. F., *Jesus Christ is Love*, 2008.



Fig. 72: A. F., *Jesus Christ is Love*, 2008.

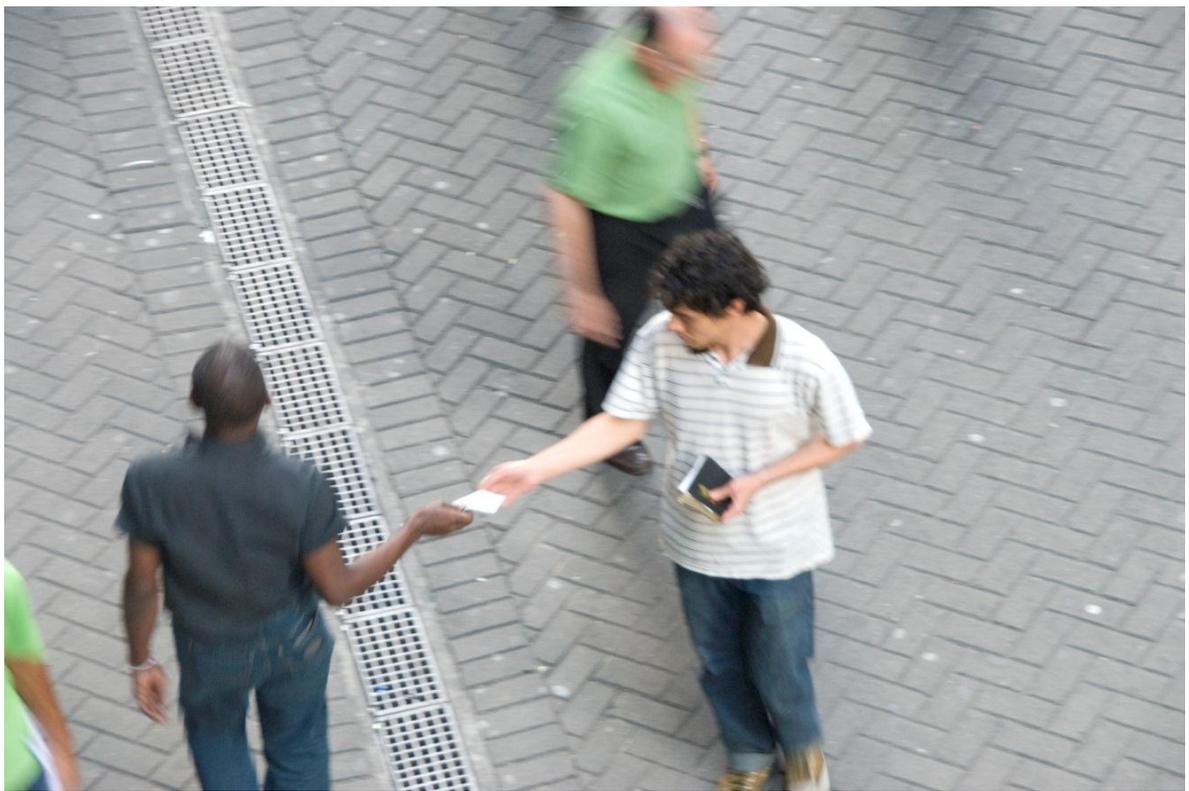


Fig. 73: A. F., *Jesus Christ is Love*, 2008.



Fig. 74: J A. F., *Jesus Christ is Love*, 2008.

Gostaria agora de relatar e analisar um outro trabalho também envolvido com a Bolsa Pampulha. Um trabalho que embora tenha sido feito aproximadamente quatro anos antes da *Oferenda do sal*, discutida em capítulo anterior, ele parece ser consequência do último. O movimento de deslocamento que ele opera remonta uma simetria reversa, mas que também traz um “sacrifício” como desencadeador da proposta artística. O sal havia deixado de ser uma mercadoria e foi levado, pelo sacrifício, para fora da esfera utilitária humana, para a natureza. O próximo trabalho que irei comentar, por um sacrifício leva algo sagrado de volta e diluído à esfera das trocas humanas. Na tarde do dia 16 de outubro de 2008 inicie a ação no centro de Belo Horizonte intitulada *Jesus Christ is Love*. Ela consistia em distribuir o conteúdo de uma Bíblia Sagrada, tendo cuidadosamente rasgadas durante o processo, uma por uma, suas páginas que foram panfletadas aos passantes pela Praça Sete, avenidas, e ruas próximas dali por onde caminhei. A idéia era de diluir o conteúdo textual da Bíblia como um panfleto inadvertido na multidão. Toda a ação foi fotografada por um fotógrafo que usava uma tele-objetiva e se posicionava a uma boa distância, do outro lado da praça ou de sacadas de prédios sem ser visto pela população. Posteriormente as fotos foram selecionadas e editadas por mim mesmo com cortes que nunca mostraram o rosto dos desconhecidos flagrados, apenas seus gestos de receber o panfleto. Estes registros deram origem a um livro de artista que, juntamente com registros das outras ações, foram e expostos no fim de 2008 e início de 2009 no Museu de Arte da Pampulha em mostra coletiva da Bolsa Pampulha.

Esta ação da bíblia possuiu vários pontos semelhantes com *Oferenda* e outras intervenções. Assim como na praia, o público que por ventura presenciou os acontecimentos desconhecia minha posição de artista, e isto intencionalmente de minha parte. Mais uma vez se trata de documentar uma práxis em vez de uma obra. E essa práxis é mais um “desobrar” que obrar, um fazer desfazendo. Embora a natureza da ação descreva um procedimento extremamente simples, o de panfletar as páginas de um livro, ela envolveu muitos detalhes

que quero narrar e foi feita tendo em vista contextos que merecem ser elaborados, o que pretendo fazer a seguir.

Contexto religioso

Carlos Drummond, em seu poema *Triste Horizonte* (1976), protestou contra a venda dos jardins de igrejas católicas tradicionais para o comércio. A relação inapropriada ou insuspeita entre o espírito e o dinheiro, atualmente, se faz mais notável segundo um florescimento impressionante de inúmeras igrejas protestantes no Brasil, ou ditas pentecostais e neo-pentecostais, cuja influência cada vez mais se faz presente em vários espaços, desde garagens até galpões e antigos cinemas da cidade, até espaços subjetivos como o juízo, a linguagem e a crença de grande parte do povo nas ruas. Os principais fatores para a conversão de tanta gente à essas formas de doutrinas teria que ver com várias questões cuja complexidade e contemporaneidade são imensas. É evidente que essas igrejas satisfazem uma demanda espiritual surgida dentro daquele que era o “maior país católico do mundo” em responder aos anseios espirituais e religiosos contemporâneos. Dilemas que acometem sobretudo as classes mais desesperadas socialmente, como pela dura e indigna vida carcerária, dependentes e viciados em drogas, camadas da periferia desassistida dos grandes centros, lugares em que essas doutrinas exercem evidentemente a sua influência e eficácia como proteção social. Mas, mais que isso e por outro lado, as múltiplas novas igrejas possuem frequentemente a vantagem de melhor se adaptar e se beneficiar de uma estrutura econômica em que todos devem estar voltados para o trabalho e a acumulação individual da riqueza, em especial aquelas que cobram o dízimo dos fiéis e pregam a teologia da prosperidade.

Protestantismo e capitalismo

Foi Marx Weber quem no início do século XX estabeleceu teoricamente o elo entre a *Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*. Ele diz que não se compreende o assombroso capitalismo em termos de uma ambição sem medida pelo lucro e o dinheiro porque essa vontade de poder é quase que uma constante na História, (desde que tenha havido oportunidade para tanto, como o comércio ou apropriações de guerra). A diferença essencial do nosso capitalismo é que ele conta com a organização industrial racional sobre o trabalho livre e um éthos inovador e radical:

De fato, o *summum bonum* dessa ética, o ganhar mais e mais dinheiro combinado com o afastamento estrito de todo o prazer espontâneo de viver é, acima de tudo, completamente isento de qualquer mistura eudemonista, para não dizer hedonista, é pensado como um fim em si mesmo, que do ponto de vista da felicidade ou da utilidade para o indivíduo parece algo transcendental e completamente irracional. O homem é dominado pela geração de dinheiro, pela aquisição como propósito final da vida. (...) Essa inversão daquilo que chamamos de relação natural, tão irracional de um ponto de vista ingênuo, é evidentemente um princípio guia do capitalismo, tanto quanto soa estranha para todas as outras pessoas que não estão sob a influência capitalista.⁷¹

A Reforma como que assentou a disposição dos povos europeus e norte-americanos para esse novo capitalismo, para o tipo de envolvimento ético de trabalho em que nele se exige. Através do asceticismo e o conceito de vocação (*Beruf* em alemão e *calling* em inglês) surgido entre a tradução da Bíblia por Lutero, “pelo espírito do tradutor e não do original”, os afazeres seculares e o cumprimento de dever foram paulatinamente identificados como “a mais alta forma que a atividade ética do indivíduo pudesse assumir na sua vida terrena”⁷². A atuação profissional e a conquista de posição na hierarquia social-econômica são tomados por índices do desígnio da salvação do fiel e será buscado com o enorme investimento individual correspondente.

⁷¹ WEBER, *A ética protestante e o espírito do capitalismo*, p. 51.

⁷² *Idem*.

O capitalismo se beneficiou muito dessa valorização e liberação para o trabalho e pôde desenvolver o credo acumulativo, produtivo e de ação para muito mais além da esfera religiosa institucional, para além de qualquer compromisso ético e noção sagrada da vida produtiva. Acrescido dos avanços do conhecimento científico ilustrado, suas explicações e técnicas formidáveis; pelo imperativo da racionalização das atividades da vida, o capitalismo conclui decisivamente uma etapa do desencantamento do mundo. O conceito de *desencantamento do mundo* em Weber é controvertido embora seja crucial: em linhas gerais é um processo que tem início na passagem da religiosidade mágica e politeísta para o monoteísmo religioso judaico-cristão no Ocidente. Através do Iluminismo e do racionalismo, das mudanças da relação de trabalho (antes artesanal para a industrial), o Ocidente desencanta o mundo. Se antes havia uma fina trama de correspondências e interações misteriosas invisíveis que estabeleciam a ordem dos seres no mundo, o mundo perde sua opacidade e magia que o preenchiam.

O esquema werberiano não pode explicar o interesse da massa pelo protestantismo brasileiro. Se já seria difícil determinar o que é causa do que é efeito entre a Reforma e as mudanças no capitalismo, o seria ainda mais entre o desenvolvimento econômico capitalista recente no Brasil e seu novo protestantismo. Entendo essas formas de culto por parte da sociedade como uma forma, conservadora e desesperada, de suportar o que Marx Weber chamou de desencantamento do mundo, como uma forma de incutir alguma ética no que não há ética, dando algum sentido no que não há sentido: no modo de vida econômico e social. Coloco ênfase no caráter reacionário dessa religião porque, embora ela faça uso eficiente dos meios de comunicação modernos, e possa ser compreendida dentro de um quadro de sintoma social de uma religiosidade em crise, ela se coloca muitas vezes em oposição a certos valores modernos, como a ciência ou de novas formas de comportamento e de liberdade de

experiências. Essa religião é sintoma do mundo contemporâneo pós-11 de setembro, e não é à toa que ela cada vez mais apresenta sua coloração fundamentalista.



Fig.75: “O Templo de Salomão, que será inaugurado nesta quinta (31/07/2014), chama a atenção de quem passa pelo local.” (Foto: Rafael Neddermeyer/fotos públicas)

Deve haver alguma conexão entre religião e o mundo econômico, como se para uma sociedade aficionada pelo dinheiro e o poder econômico lhe correspondesse uma religião à sua altura e soberba. Enquanto escrevo isso, na cidade de São Paulo é inaugurado o maior templo religioso já construído no Brasil, com uma arena para dez mil assentos, obra da Igreja Universal do Reino de Deus liderada pelo pastor Edir Macedo. A nota no jornal descreve o Templo como uma réplica gigante de como o Templo de Salomão é descrito na Bíblia. A “réplica” além de ampliada recebeu adaptações modernas, como piso de acesso para pessoas com mobilidade reduzida, estacionamentos para milhares de vagas (um deles subterrâneo), um estúdio de TV, 60 apartamentos para pastores a trabalho. O revestimento externo de 40 mil metros quadrados das paredes foi pavimentado com mármore trazido de Israel

(precisamente a milenar Hebron, uma cidade na Cisjordânia ocupada), do Uruguai trouxeram doze oliveiras adultas para um jardim similar ao Monte das Oliveiras. As informações no jornal dão a dimensão do templo em um número expressivo: o custo da construção foi de 689 milhões de reais. A escala da construção e a iluminação dão à construção uma monumentalidade de um cassino de Las Vegas, a fachada da arquitetura tem o ar de cenário dos filmes épicos religiosos, talvez porque os mesmos sejam feitos igualmente segundo limitações e liberdades sobre as transcrições bíblicas. O Templo de Salomão é uma arquitetura espetacular, com um sentido bem preciso de quando Guy Debord diz que o *“Espetáculo é o capital tão concentrado que se torna imagem”*⁷³. O aspecto de estranheza da arquitetura vem do fato de serem extremamente novas e recentes, malgrado a tentativa de ilusão e simulacro do mais arcaico, antigo e pretensamente originário. A arquitetura ao mesmo tempo é totalitária, monumental e *kitsch*. Diferentes das igrejas que tradicionalmente são erguidas através de um largo e grande esforço comunitário e economia coletiva, os mega-templos recentes são construídos como que montados em um curto tempo e segundo um padrão industrial de projeto, cálculo e construção. Assim como para o Cristo há um anti-cristo, o mega-templo é a anti-catedral gótica e o oposto do que ela significou para o romantismo.

Seja como for, o espetáculo dos pastores exerce uma considerável sedução sobre as massas, produto essencialmente do encontro entre a habilidade comunicativa e performativa dos pastores e a vontade e esperança do público em crer. Os templos faraônicos, as cadeias de rádio, TV e impressos, são amplificações da simples vocação (religiosa-profissional) ligada ao uso da palavra que assediam e convencem as almas da multidão. Salta aos ouvidos (pois são muito mais orais que visuais) um freqüente argumento de vantagem por sua crença não estar vinculada às imagens e objetos sagrados (diferentemente tanto do catolicismo

⁷³ DEBORD, *A Sociedade do Espetáculo*. Tese 34.

quanto do consumismo mediático de Espetáculo, quero dizer, do capitalismo como religião de imagens). Apenas a Palavra Divina presente na Bíblia, dizem eles, possui autoria incontestada e lhe servem de porto seguro simbólico a partir do qual o mundo tem fundamento e verdade: entre aquelas linhas entrevêm um lugar *improfanável*, o lugar da fé cega da Palavra de Deus. Acredito que um dos méritos de meu trabalho em panfletar a Bíblia foi colocar esse *improfanável* em xeque, ao rasgar e difundir seu suporte material: se houve algum desrespeito religioso ele ocorre na medida em que pré-existe um fetiche do livro.

Walter Benjamin foi quem soube extrair de forma radical as idéias de Weber e as levou até um ponto extremo escrevendo um fragmento de quatro páginas intitulado de *O Capitalismo como Religião*, no qual o “desencanto” dá lugar ao “desespero”. Neste texto, intrigante e hermético, ele afirma categoricamente que a reforma protestante não foi quando o cristianismo favoreceu o capitalismo, como já havia dito Weber, mas quando o cristianismo se tornou capitalismo: desde quando o capitalismo passou a “satisfazer as mesmas preocupações, tormentos e inquietudes aos quais outrora davam resposta às chamadas religiões”⁷⁴. O capitalismo teria crescido dentro do cristianismo como um parasita que tomasse as funções e energias da sociedade. Benjamin consegue discernir ao mínimo três traços desta religião universal e implacável, os quais eu também pude observar na cidade de Belo Horizonte e gostaria de relacionar.

A aproximação do meu trabalho com as idéias de Benjamin se justificam desde que, ao despedaçar a Bíblia e introduzi-la em uma atividade que tipifica o consumo e anúncio de propaganda (comercial ou política), as referências religiosas não são apagadas, mas levadas até o panorama de uma religião bem mais ampliada, a que condiciona a origem e o porquê daquelas pessoas estarem andando na cidade e recebendo panfletos: a religião do capitalismo produtivo e consumista, a religião do utilitarismo. Uma religião em que os desejos e as

⁷⁴ BENJAMIN, *Capitalismo como religião*, s/n.

necessidades humanas dançam aos acordes de mercadorias e de suas logomarcas, em descontos e parcelamentos, em promessas de felicidade em todos os níveis; para quem puder pagar por elas, é claro.

A primeira característica discernível da religião como capitalismo, segundo Benjamin, é que ela é extremamente cultural. Todos estão entregues ao intermitente culto ao dinheiro, e o utilitarismo apresenta suas cores religiosas; mas não existe dogma, ética, ou teologia que acompanhe e regule esses cultos, os cultos são imediatos ao seu significado. Em segundo lugar e relacionado ao primeiro ponto, o culto no capitalismo é permanente, incessante.

O capitalismo é a celebração de um culto sans rève et sans merci[sem sonho e sem piedade]. Não há nele nenhum "dia de semana", nenhum dia que não seja de festa no sentido terrível do desdobramento de toda pompa sagrada.⁷⁵

O terceiro traço que Benjamin nota dessa religião é que, diferente de todas as outras, ela não salva a ninguém, pelo contrário ela apenas culpabiliza sem trégua nem chance de expiação a todos que submete, cuja escatologia de endividamento não poupará nem mesmo a Deus.

até a completa culpabilização [*Verschuldung*] final de Deus, até o atingido estado de mundo do desespero ao qual ainda é confiado a *esperança*. Nisso reside o inaudito histórico do capitalismo, em que a religião não é mais reforma do ser, mas sim sua destruição. O desespero se estende ao estado religioso do mundo do qual deveria se esperar a salvação [*Heilung*]. A transcendência de Deus decaiu. Mas ele não está morto, está envolvido no destino do homem.⁷⁶

Dizer que a culpa chegará até Deus é como dizer que se trata de uma culpa infinita, uma culpa que não conhece limite. O mundo deve se tornar tão desesperado chegando ao ponto em que até Deus estará empenhado. Uma das intenções em panfletar o texto bíblico era fazer decair a transcendência divina, ao menos simbolicamente, despedaçando o corpo do texto divino, o recipiente da Palavra. Essa Palavra não foi destruída de todo, não foi calada (queimada), mas dispersada e envolvida no destino da multidão. Em uma perspectiva messiânica e anti-

⁷⁵ BENJAMIN, *Capitalismo como religião*, s/n.

⁷⁶ BENJAMIN, *Capitalismo como religião*, s/n.

capitalista, como é o texto de Benjamin, tratou-se de conjurar a palavra divina e a lançar em protesto contra uma religião que não salva nem reforma, mas destrói e desune.

Rasgado é anagrama de Sagrado

Giorgio Agamben irá reler o fragmento de Benjamin e o contextualizará com a fase espetacular do capitalismo de hoje. O capitalismo como religião para ele não é só uma metáfora, deve ser tomado ao pé da letra, uma religião em que a liturgia é o trabalho e seu objeto o dinheiro: Deus não morreu, ele se tornou dinheiro. Também em uma perspectiva anti-capitalista, Agamben faz um chamado à *geração que vem* para profanar essa religião. Enquanto Benjamin falava da culpabilização de Deus, Agamben parece replicar ao dizer que a essência do movimento capitalista está voltado para a criação de algo absolutamente improfanável, contra o qual ele escreve um *Elogio da Profanação*⁷⁷. Vamos seguir as associações etimológicas do autor nesse texto, deixando por ora de lado o tema do capitalismo e nos concentrando nas definições de religião e profanação que são os pontos que mais concernem à ação.

Com o propósito de entender qual a essência religiosa e as condições para sua profanação, Agamben apresenta uma etimologia convincente de “religião”. Essa palavra não teria nada que ver com *religare* (unir e religar o homem ao divino) mas quase com seu oposto, *relegere*, “que indica a atitude de escrúpulo e de atenção que deve caracterizar as relações com os deuses”. “Pode-se definir como religião aquilo que subtrai coisas, lugares, animais ou pessoas ao uso comum e as transfere para uma esfera separada”⁷⁸, sagrada, o que pode ocorrer mediante uma consagração.

⁷⁷ AGAMBEN, *Profanações*.

⁷⁸ AGAMBEN, *Profanações*, p. 58-59.

Agamben pretende ser específico e sutil para com o que ele entende por profanação: não é incredulidade ou indiferença para com o sagrado, mas a "negligência", uma atitude livre e "distraída" para com as normas litúrgicas que regem essa relação. A profanação vem intervir nos modos e formas da separação religiosa não exatamente por negá-la em sua existência, mas por neutralizá-la, fazendo dela um uso especial e novo. Durante a profanação as coisas sagradas são postas para funcionar desvinculadas de seus propósitos religiosos, abrindo o que era sagrado para uma nova disponibilidade geralmente na forma de um novo uso, ou na forma do jogo. A analogia com a Bíblia e sua panfletagem parece adequada: a Bíblia Sagrada estava potencialmente separada da multidão, a reverência e respeito para com ela foram ultrapassados em benefício de um novo uso liberto do destino sagrado original.

Tão importante quanto o ato de verter a bíblia em circulação na rua, através da panfletagem, tem-se o "rasgar" e "repartir" das páginas. Ao rasgar foi destruída a unidade do texto, o corpo de celulose da Bíblia, mas não a possibilidade de seus trechos e fragmentos continuarem a produzir sentido, dispersos entre multidão. A profanação coincide com o sacrifício e a consumição do livro. Essa profanação, o ato de colocar a serviço de uma propaganda opaca remete a uma prática econômica, mas, talvez não seja só aí que resida o núcleo mais subversivo da proposta. O gesto de dividir e compartilhar o objeto mais sagrado possui ressonância, ou melhor, é ressonância, da prática religiosa mais essencial do catolicismo, a Eucaristia, (que, diga-se de passagem, é questão da maior discórdia e desavença entre protestantes e católicos). A Eucaristia é o ponto culminante da liturgia católica, quando o padre, através de palavras pronunciadas transubstancia o pão e o vinho, respectivamente, no corpo e sangue de Cristo, do mesmo modo que Cristo com as mãos repartiu rasgando o pão em sua última ceia entre os apóstolos quando comunica a mística do sacrifício. Colocar a Bíblia em circulação seria apenas indiferença, mas praticá-la como um

eco de uma liturgia ao mesmo tempo estranha e familiar provaria ser o mais negligente: o mais profano.

A ação evoca uma ambigüidade entre a profanação e o sacrifício, a destruição e a expansão, mas é uma ambigüidade que pertence inerentemente aos termos ligados à economia do sagrado. Ambos os termos intervêm na mediação e passagem das coisas entre o domínio divino (sagrado, separado) e o mundo humano (profano, comum). Se, como vimos, o sacrifício (a produção de coisas sagradas, mediante a perda, o abandono e a dádiva) possui um caráter reparador para com as divindades, aqui esse caráter também se encontra mas em sentido contrário: na profanação (através do uso, do alimentar-se, do tocar, quebrar e do jogar) trata-se de restituir ao uso comum algo que havia sido separado depois da consagração. Não pode existir sacrifício sem algo que sirva para outra coisa além de si mesma, algo útil, como não pode haver profanação sem algo separado, sem algo sagrado.

Enquanto se referem a um mesmo objeto que deve passar do profano ao sagrado e do sagrado ao profano, tais operações devem prestar contas, cada vez, a algo parecido com um resíduo de profanidade em toda coisa consagrada e a uma sobra de sacralidade presente em todo objeto profanado.⁷⁹

Acredito que se a bíblia era sagrada, após ser distribuída ela não perdeu sua sacralidade. Pelo contrário, esse resíduo repartido foi multiplicado pelas centenas de pessoas que tomaram contato com ele e o carregaram. *Uma das formas mais simples de profanação ocorre através de contato (contagione) no mesmo sacrifício que realiza e regula a passagem da vítima da esfera humana para a divina*⁸⁰. Pelo gesto simples e muitas vezes impensado de pegar uma página da Bíblia, o transeunte se tornaria implicado na ação, ele participaria dela_ mesmo que involuntariamente, tomavam parte no sacrilégio, deviam parte de um

⁷⁹ AGAMBEN, *Profanações*, p. 61.

⁸⁰ AGAMBEN, *Profanações*, p. 58-59.

compromisso cuja culpa ou crédito tinham por contrato nada mais que uma folha rasgada que levavam nas mãos.

A Bíblia:

Logo após Martim Lutero pregar numa igreja suas teses que criticavam a capitalização da salvação católica, seu panfleto pôde ser lido por toda a Europa em pouquíssimo tempo. A velocidade de sua divulgação foi o primeiro evento decisivo da história a contar com a possibilidade técnica oferecida pela nova invenção da imprensa com tipos-móveis. A onda protestante traduziu e democratizou as escrituras, e, penso que, em algum sentido, a bíblia adquirida para minha ação foi recolhida em uma das últimas pontas da linha de produção que se iniciou com Gutenberg: em uma loja apertada e atulhada de artigos evangélicos sob uma pilha indicada com um placar de “promoção”, como uma mercadoria qualquer. Se a tradução e disponibilização do Antigo Testamento participou da elaboração do éthos capitalista de hoje, a Bíblia que eu comprei por aproximadamente R\$ 10,00 (dez reais) parece ser não o primórdio do capitalismo contemporâneo, mas a sua excrescência. O capitalismo como parasita da religião dá lugar à religião que parasita o capitalismo.

Era uma Bíblia muito barata e tinha a sua beleza. A precariedade dos materiais empregados (como o do papel jornal cinza da impressão, da capa fina e flexível e o formato pequeno “de bolso”) chegava a emprestar ao livro um primor de austeridade, simplicidade e delicadeza. A baixeza dos custos de produção concedia uma certa dignidade ao que lhe era *kitsch*, mesmo aos artifícios que procuravam emular riqueza e sacralidade. As letras impressas de “Bíblia Sagrada” com tinta dourada se craquelava contrastada com o negro de couro sintético da capa. O brilho também se repetia nas cantoneiras de latão arredondadas, e, mais, sobre toda a borda reluzente cuja tinta dourada deve ter sido aplicada com aerógrafo depois do livro ser refilado. Esse dourado da borda tinha algo de especial, pois cada página

arrancada levava um fio cintilante que contornava seus três lados, finíssima, na espessura da folha de papel cujo quarto lado era o rasgo manual.

Multidão

O primeiro ponto de panfletagem tinha que partir de um determinado quarteirão da Praça Sete, um ponto de referência e matéria para este e outros trabalhos. No quarteirão em específico onde iniciei minha ação, sempre ao fim das tardes, um grupo de evangélicos se dispõem em roda para recitar e escutar passagens da Bíblia, ancorados por um megafone que amplia suas vociferantes palavras apocalípticas e moralistas. Esse quarteirão é formado pelo prolongamento da Rua Rio de Janeiro em sua parte mais baixa. Além do grupo de fiéis, chama a minha atenção um grupo de surdos-mudos que por ali também se encontram. Estes últimos se destacam dos demais agrupamentos por serem os únicos cujo barulho ensurdecedor do trânsito não os atrapalhar em sua comunicação feita por sinais. Embora eu não propusesse nenhum diálogo reconhecível durante minha ação, assim como os surdos e mudos eu também desejava me expressar apenas com meus gestos, uma comunicação inaudível. O quarteirão fechado da Rua Rio de Janeiro seria meu ponto de partida, mas o itinerário seria traçado ao léu, no calor da experiência, sem lugar pré-determinado para o ponto final_ o fim seria quando o conteúdo do livro fosse disperso completamente e não restasse mais nenhuma página.

Não era meu intuito me tornar um ponto notável, como um *performer*, e isso pelo menos por duas razões: estrategicamente não queria ficar à espera de prováveis protestos e hostilidades por parte dos crentes; em segundo lugar, queria estar em movimento como a própria multidão, a multidão que eu encontrava e me camuflava me incorporando a sua passagem. Ainda irei falar muito da Praça 7 como referência tópica, mas o lugar da ação

propriamente nesse caso não era a praça ou as ruas, mas a multidão que corria por elas. Como o *flâneur* descrito por Baudelaire, eu queria “me casar” com a massa,⁸¹ fixar residência no numeroso e no fugidio. Por isso era preciso estar incógnito, daí, também, por não optar vestir um terno e gravata, o que contextualmente poderia ser tomado como uma sátira do pastor e do modo de vestir daquele que frequenta o culto_ de outro modo, usaria minhas roupas ordinárias, roupas comuns do meu dia-a-dia: jeans, um par de tênis all-star amarelo, e uma camisa pólo relaxada de listas para fora da calça. Hoje em dia o que eu mais gosto de ver naquela camisa são as listas de sua estampa. As linhas dessa estampa se assemelham a uma página de texto que, visto a certa distância, fosse ilegível, que conseguíssemos dele notar apenas um corpo de linhas horizontais.

Experiência

A minha experiência em panfletar a bíblia possui um importante precedente na História da Arte do Brasil. Refiro-me a *Experiência n. 2* de Flávio de Carvalho, quando esse artista, engenheiro e livre pensador, em 1931, atçou uma procissão de Corpus Christi nas ruas de São Paulo. Para tanto, ele seguiu em movimento contrário ao da procissão portando um boné verde na cabeça. O próprio Flávio de Carvalho relataria melhor que ninguém:

Tomei logo a resolução de passar em revista o cortejo, conservando meu chapéu na cabeça e andando em direção oposta à que ele seguia para melhor observar o efeito do meu ato ímpio na fisionomia dos crentes. A minha altura, acima do normal, me tornava mais visível, destacando a minha arrogância e facilitando a tarefa de chamar a atenção.⁸²

⁸¹ “La foule est son domaine, comme l'air est celui de l'oiseau, comme l'eau celui du poisson. Sa passion et sa profession, c'est d'épouser la foule. Pour le parfait flâneur, pour l'observateur passionné, c'est une immense jouissance que d'élire domicile dans le nombre, dans l'ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini.” Baudelaire diz “épouser la foule” literalmente “casar com a multidão”. A tradução ao português traz uma contribuição semântica ao conceito: “casar” ao mesmo tempo que significa “desposar” recobre também o sentido de constituir residência (casa) com alguém, “morar junto” e “dividir morada” com a multidão, o fugidio. BAUDELAIRE, *Le peintre de la vie moderne*, III. "L'artiste, homme du monde, homme des foules et enfant", *Le Figaro*, novembre-décembre 1863, La Pléiade,

⁸² CARVALHO, *Experiência n.2: realizada sobre uma procissão de Corpus Christi: uma possível teoria e uma experiência*, p. 16.

Pessoas pediram-no que ele descobrisse a cabeça em sinal de respeito, mas ele seguiu fazendo não dar importância. O desfecho dessa ação é tão irônico quanto a proposta. Crescentemente a multidão se volta para o Flávio e em coro grita “Lincha...Lincha...Mata...mata!” abrindo uma roda em torno dele e o ameaçando. Com medo, Flávio conseguiu improvisadamente fugir até um telhado e depois se esconder dos linchadores em uma leiteria até a polícia vir a resgatá-lo. Na delegacia ele se justificou se tratar de “uma experiência sobre a psicologia das multidões”. No dia seguinte foi solto, acusado pela polícia de comunista, e o caso ganhou pelo menos meia página do jornal O Estado de São Paulo na mesma manhã.

Influenciado pela teoria freudiana, poucos meses depois, Flávio de Carvalho narrou o que ocorreu em um livro: *Experiência n. 2, realizada sobre uma procissão de Corpus Christ*, que mais do que uma explicação conceitual sobre o caso, transforma-se em parte dessa mesma criação⁸³. Em seu livro ele apresenta sua intenção, conta que a idéia era de “desvendar a alma dos crentes por meio de um reagente qualquer que permitisse estudar a reação nas fisionomias, nos gestos, no passo, no olhar, sentir o pulso do ambiente”⁸⁴. O

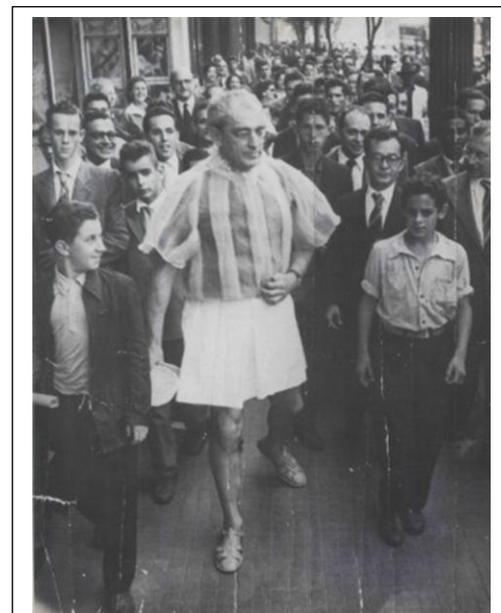


Fig. 76: Flávio de Carvalho, *Experiência n. 3*, 1956, centro de São Paulo.

artista narra como, em sua experiência, ele se torna um totem ao rivalizar e concorrer com o Deus-Pai. Seu trabalho é inerente a uma crítica às congregações religiosas, ao fim do livro

⁸³ SCOVINO, *Táticas, circuitos e invenções: dispositivos da ironia na arte contemporânea brasileira*, p. 478.

⁸⁴ CARVALHO, *Experiência n.2: realizada sobre uma procissão de Corpus-Christi, uma possível teoria e uma experiência*, p. 16.

propõe a “tarefa de desacreditar Deus, pois a religião seria um refúgio que traz a rotina e leva o homem à “uniformidade imbecil”⁸⁵.

O que de forma distanciada o artista denomina de “reagente” trata-se de seu próprio corpo e sua conduta individual em um espaço simbólico. O pesquisador manipula o objeto pesquisado, a multidão, mas ele também faz parte da experiência: ele ocupa o lugar da terceira e primeira pessoa nos fatos. Como um químico que foge do laboratório, na iminência de uma explosão de reações no tubo de ensaio, o antropólogo/psicólogo de massas foge do laboratório, ele não previa completamente o resultado. Flávio de Carvalho também tem algo do cientista que se faz de cobaia, se prestando como anteparo do desejo de destruição e sacrifício da turba. Ao fazer do corpo o lugar privilegiado de ação, intervenção e palco da experiência, a *Experiência n2* é considerada a primeira performance no Brasil.

Seu pioneirismo, contudo, não se limitaria à performance. A *Experiência* pode ser pensada como ação e intervenção no espaço público (e em veículos de comunicação de massa), uma arte de criação de contexto de debate, e uma arte proto-conceitual. Ele mesmo nunca chamou essa nem outras ações de artísticas⁸⁶, a ironia das propostas era paradoxalmente velada e intensificada com um discurso sério, racional, esclarecedor, científico e ilustrado (ele era engenheiro de profissão). Essa estratégia não é muito diferente daquelas de muitos artistas da segunda ou terceira geração de arte conceitual, que se apropriaram de abordagens e procedimentos das ciências antropológicas, psicanalíticas e sociais, como ferramentas e material de pesquisa para o processo artístico. Afora o esforço analítico sobre o próprio processo e o ambiente urbano, a segunda característica

⁸⁵ Apud SCOVINO, *Antecedentes de uma massa enfurecida: Flávio de Carvalho e a ironia do absurd.*, s/d, p. 4.

⁸⁶ “É curioso”, como acentua Luiz Camillo Osorio, que “ao longo de todo o livro não apareça a palavra arte ou artístico em nenhum momento para definir o ocorrido” OSORIO, *Flávio de Carvalho*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000, p. 20. Apud. SCOVINO, Felipe. 2006. p. 478.

conceitualista de Flávio de Carvalho é o caráter propositivo de sua ação. Em vez de apresentar uma obra concluída e fechada, o artista propõe algo que deve ser completado pela participação do público, o que extrapola a autoria individual e abre a “obra” para a inserção e modificação do mundo. Essas idéias do artista como propositor de experiências coletivas e participativas em vez de obras, vale lembrar, estiveram especialmente no centro das principais descobertas da arte brasileira da neo-vanguarda, como se vê na obra de Helio Oiticica, Lygia Clark, Antônio Manuel, Paulo Bruscky, Arthur Barrio e tantos outros muitas décadas depois, como Paulo Nazareth. A *Experiência n. 2* poderia ser equiparada ao que o crítico Mário Pedrosa uma vez chamou de “exercício experimental da liberdade”. O terceiro e último aspecto conceitual que teria que ver com uma tradição artística, não tanto brasileira como latino-americana: do artista como provocador de mudanças sociais e de incitação para a revolta.

Tanto a minha ação de panfletar a Bíblia quanto a experiência de Flávio de Carvalho aconteceram de forma inesperadas no espaço público, expunham desacordos e criavam dissenso com o comportamento religioso da maioria. Entre as duas propostas existem uma série de semelhanças, mas também existem as diferenças que são tão mais reveladoras. A atitude de Flávio toma corpo ao se opor e profanar uma iconologia bem estabelecida e reconhecível, desrespeitando seus códigos. O contexto que escolheu foi um ritual respeitado por todos: “ir-se contra” a procissão tem sentido porque todos estavam reunidos seguindo uma mesma direção, unificados em torno de um símbolo maior, como poderia ser a pátria ou o Cristo. Na Praça Sete, pelo contrário, a realidade encarada por mim era marcada pela falta de coesão, não existia ali espírito de comunidade e o princípio ordenador forte era o individualismo de “cada um em seu quadrado” perseguindo cada qual um interesse privado. O alvo de Flávio, por sua vez, era a sociedade católica e praticante, como massa, como uma multidão reunida em um dia de festa especial. O dia escolhido era um dia excepcional, um

feriado; o dia que escolhi para o panfleto era um dia banal, em dia e horário de trabalho e fim de trabalho. *Na religião capitalista, o culto é permanente (...) não é possível distinguir entre os dias de festa e dias de trabalho, mas há um único e ininterrupto dia de festa, em que o trabalho coincide com a celebração do culto*⁸⁷.

Em minha ação, embora eu não deixasse de me relacionar com a massa, ela não foi encarada como “um todo”, de uma só vez. A ação ocorreu aos pedaços e a procura do indivíduo na multidão. Cada qual ao acaso aleatoriamente a receber cada página numerada na frente e verso, que no mais das vezes era lida particularmente em uma leitura individual e silenciosa pelo caminho, se não fosse descartado em lixeira, no chão ou na bolsa ou no bolso. Enquanto a ação de Flávio foi mais social e direta; a minha foi mais pessoal e indireta. Flávio encara a multidão como um todo e lhe é oponente. Em minha ação eu procurei me misturar, me infiltrar e passar despercebido, diluído como um peixe na água.

No princípio eu sentia algum embaraço por estar profanando clandestinamente um objeto sagrado, e, afinal, descobri que era necessária uma dose de habilidade para panfletar qualquer coisa que fosse no espaço em que me situava. Isto porque a população já está cansada de tanta panfletagem e mensagens promissoras, como de companhias de empréstimos financeiro ou soluções místicas para “trazer a pessoa amada de volta”. Para piorar, naquele outubro de 2008 se disputava o segundo turno das eleições municipais, sendo que ambos os candidatos a prefeito recorreram aos “santinhos” distribuídos por gente que ganhava pouquíssimo para isso vinda de ônibus fretado desde bairros periféricos. Assim, meu panfleto da Bíblia tinha que concorrer com os panfletos convencionais cuja temática pertenciam majoritariamente ao misticismo, à oferta de crédito financeiro, e à política em disputa eleitoral: instâncias de propagandas viciadas e que o povo das ruas trata com justificado desprezo.

⁸⁷ AGAMBEN, *Profanações*, p. 59.

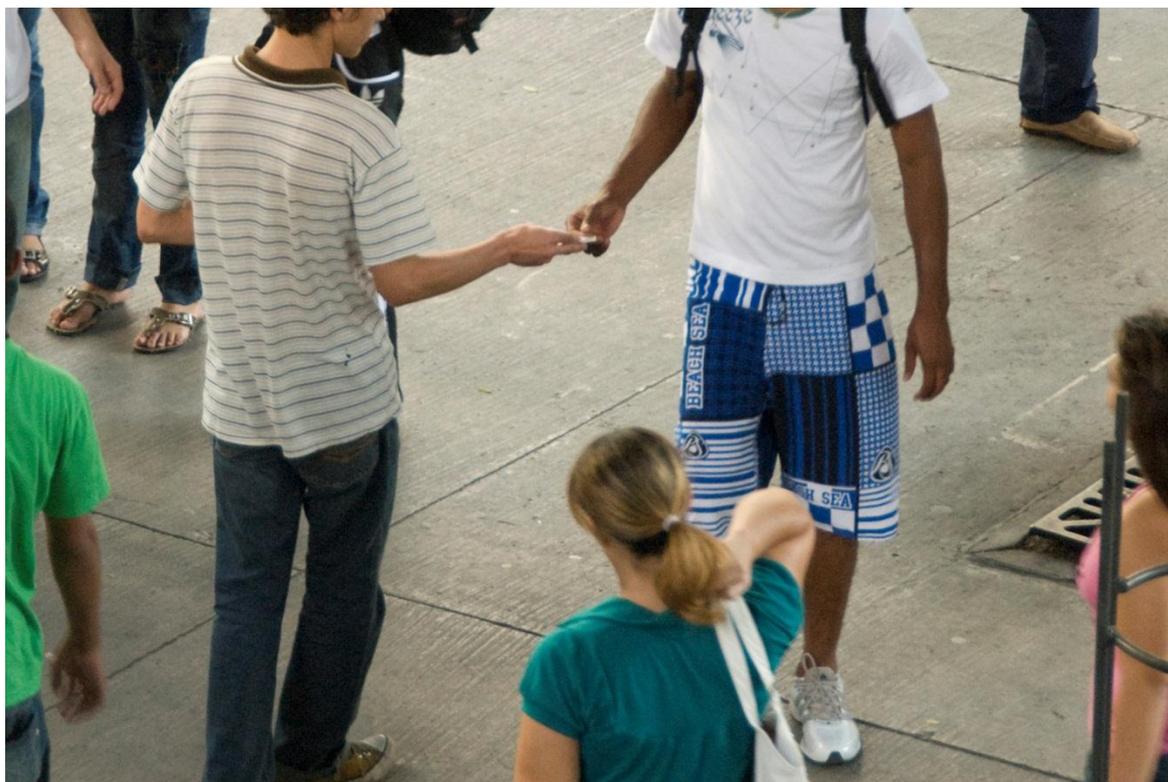


Fig. 77: A. F., *Jesus Christ is Love*, 2008.

Chamou-me atenção o detalhe de que uma boa parte dos panfletos encontrarem seus destinatários entre as pessoas mais jovens e simples, aqueles que aparentavam ser *office-boys*, entregadores carregadores, técnicos de celular, garçons, estudantes. Estes aceitavam mais o panfleto que outros que aparentavam estar mais acima na escala social, como executivos, gerentes, secretárias, funcionários públicos, etc. A minha conclusão sobre isso seria que os mais jovens e pobres reconheciam o panfletar na rua como um subemprego pago por tiragem distribuída. Os panfleteiros são comuns na área central de Belo Horizonte, na frente de suspeitos consultórios odontológicos e escritórios de advocacia, salões de beleza e restaurantes. Se estou certo, seria por solidariedade daqueles jovens que, mesmo que não se interessassem por propaganda, pegavam o papel de modo a livrar o “panfleteiro” de seu serviço o quanto antes, já que estes recebem por quantidade de volantes distribuídos, e não por tempo decorrido no trabalho.

Depois de algum tempo desenvolvi ou descobri uma forma de minimizar a insistência das recusas das pessoas em tomar o panfleto: o trabalho deveria se valer da experiência do choque para acontecer. Se o transeunte me notava com o panfleto a dois ou três passos de distância antes de cruzar comigo, ele acabava me notando e negava o panfleto, como de praxe. Assim, eu tinha muito mais chances se o papel fosse muito rapidamente oferecido nos instantes de passagem, quase abruptamente, e sem contato visual. De súbito o receptor automaticamente respondia sem vacilar: como não havia tempo para refletir, não havia tempo para recusar e obedecia à oferta do papel.

Tanto pela natureza e falta de cor do escrito, como pelo tamanho de suas letras impressas ser muito diminuto, a leitura e compreensão do mesmo pela pessoa que o pegava eram bem mais lentas que no caso de uma propaganda usual e previsível. Essa demora (retardo, *delay*) de leitura deveria coincidir com uma quebra do ritmo acelerado de percepção e cognição urbana. A primeira experiência do choque ocorria de modo inconsciente ao aceitar o panfleto (automático, desinteressado, trivial), e só aos poucos iria se tornar consciente num segundo choque: o de estranheza devido ao reconhecimento de uma página de uma Bíblia nas mãos. O “atraso” da leitura por parte das pessoas na rua era constitutivo de uma distância entre mim e elas. Nosso contato quase se restringia ao toque de uma mesma folha de papel e só por esse gesto simples. Mas nem todas as interações com o público em minha ação puderam ser evitadas.

Ao pegar o papel, muitas pessoas me perguntavam “o que é isso?” _ pergunta que no fundo passo muito tempo a formular; que no transcorrer da ação eu poderia responder “isso é para você”; “é meu trabalho”; “é um panfleto”; ou respondia com outra pergunta “digo o que é só depois de você me dizer o que acha que é”, o que poucas vezes entabulou uma conversa. Hoje três reações populares ainda me marcam a lembrança. A primeira cena, entretanto, não

foi vista por mim. O fotógrafo me contou que um homem se virou contra o seu caminho e retornou em minha direção visivelmente enfurecido, com gana de me agredir, mas, como se refletisse rapidamente, abandonasse do intento sem que eu percebesse. A segunda foi uma jovem com as mãos sobre a boca aberta e muda, com um olhar aterrado, patético e um tanto imbecil, que me fitava tão fixamente que me envergonhou. E a terceira, uma mulher idosa que depois de olhar para o papel e para mim, não perguntou nem fez qualquer juízo mas disse simplesmente: Deus lhe pague.



Fig. 78: A. F., *Jesus Christ is Love*, registros em exposição no MAP (Bíblia depois da panfletagem e caderno fotográfico), 2008.

Praça 7



Fig. 79: Sheilamchl. *Praça 7 vista pelo Rua dos Carijós*, 2012.

A Praça Sete é o espaço público central da capital de Minas, construída para ser o seu ponto político-econômico mais representativo, ela se localiza no cruzamento das duas principais avenidas da cidade, a Amazonas e a Afonso Pena. À época da Bolsa, eu mapeei sete agências bancárias na Praça 7 e quarteirões das redondezas. Em sete dessas nove fachadas constatei que portavam fincos “anti-mendigos” ladeando partes da base e sopé de seus edifícios. Tratam-se de espetos metálicos soldados e chumbados no sopé das construções, de modo a não poderem ser usados por ninguém como suporte e nichos para se sentar ou deitar, em especial, mendigos e moradores de rua que passam a noite ao relento. Achei curioso que os bancos financeiros quase unanimemente armarem-se sem pundonor suas arquiteturas com estruturas metálicas cujo propósito é impedir que o lugar sirva de bancos com utilidade pública e física. Querendo dar a ver esse mapa dos *bancos* inúteis dos *bancos* financeiros reunidos, e com a oportunidade de mostrar registros da pesquisa desenvolvida na Bolsa (2008) em uma exposição no período de dois meses no Museu de Arte da Pampulha, um local de considerável circulação de público, elaborei uma intervenção um tanto ridícula. A intervenção consistia em depositar e encaixar inutilmente molas nesses fincos, molas que protegeriam (ao mínimo idealmente ou imaginativamente) o contato com as pontas de metal.

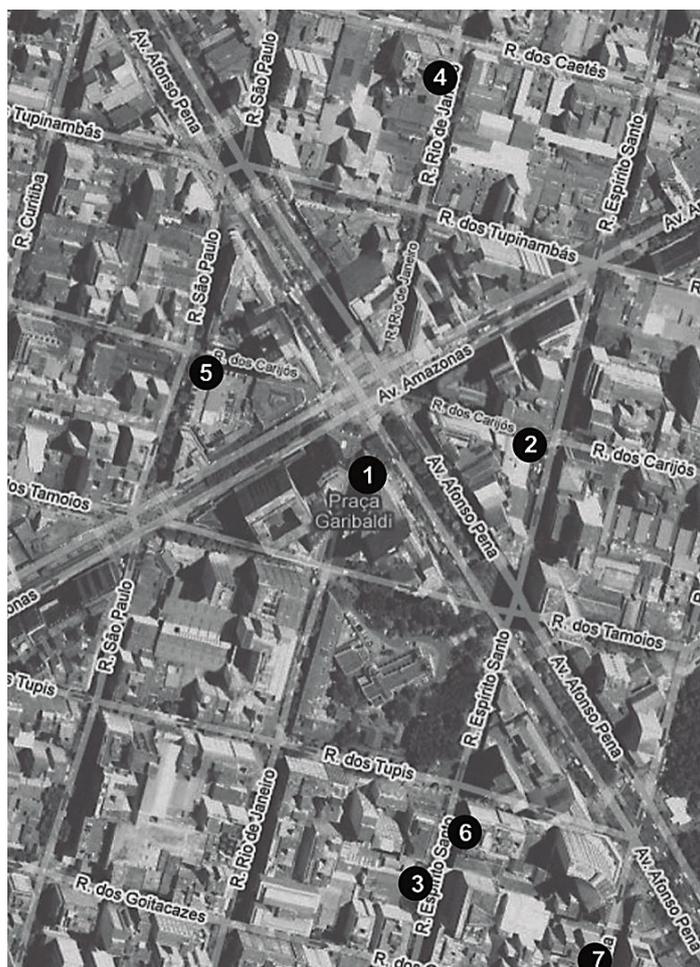


Fig. 80: Mapa com a localização das fachadas de bancos financeiros com fincos nas fachadas. 2008.

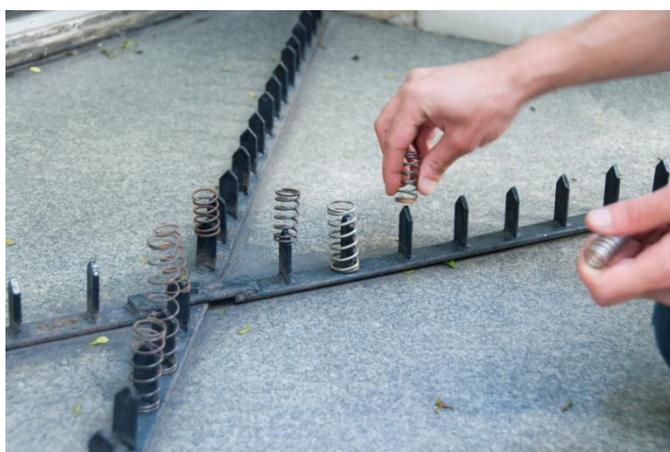


Fig. 81: A. F., *Amorrtecimento (antecipação a um banco de molas)*, 2008.

O resultado dessa micro-ação, chamada *Amorrtecimento*, em antecipação a um banco de molas, queria dar a ver a brutalidade simbólica e ambiental dos espetos de ferro ao

mesmo tempo em que eram sutilmente retificados. A minha pergunta quanto à colocação dos espetos era, por que justamente os bancos financeiros colocavam estes espetos? Existiria um nexo que antepõe a chefia dos bancos de um lado e os mendigos de outro, ou tudo não passava de uma coincidência irrelevante? Supostamente o convívio de mendigos na arquitetura indispõe aqueles que gerenciam e prezam pelos interesses das empresas bancárias. Cada banco exibia um formato de fincos diferentes entre si, o que demonstra que cada um foi feito sobre encomenda. De fato, os espetos não estariam lá à toa, por descuido nem adorno, eles se prestam a algo bastante contundente.

Existe no mínimo uma razão para os bancos financeiros serem o ramo de negócios que mais faz uso destas adaptações metálicas pontiagudas na Praça 7 e seus arredores: é que nesta praça os bancos se estabeleceram nas melhores e mais espaçadas construções da freguesia. Os bancos nessa área central geralmente ocupam as edificações mais privilegiadas, construídas há muitas décadas, em obras de um tempo em que a arquitetura era notavelmente mais “generosa” do ponto de vista urbanístico/social, bastando comparar a qualidade do material que pavimenta os muros e pisos destas agências centrais com os dos outros departamentos vizinhos e construções mais recentes. Ou, basta constatar o maior tamanho e largura dos elementos arquitetônicos e umbrais, que se localizam no limiar das propriedades bancárias, rente ao espaço público da calçada.

Agamben, ao sublinhar que toda religião se fundamenta ao excluir coisas, bens e espaços da utilidade e bem comum, chega a dizer que toda a vez em que há separação há qualquer coisa de religioso, uma colocação que se relaciona largamente com as descobertas de Freud em Totem e Tabu. Se onde há separação e proibição deve haver religião, sustento que os fincos podem ser pensados como sub-reptícios elementos religiosos cujas paróquias

são as agências. Pode se dizer que os fincos consagram a arquitetura funcional e religiosa bancária.



Banco: 356 - ABN AMRO Real S.A. - Ag.: 36 / Avenida



Banco: 477 - Citibank S.A. - Ag.: 0009 / Belo Horizonte



Banco: 341 - Itaú S.A. - Ag.: 476 / Rua Carijós



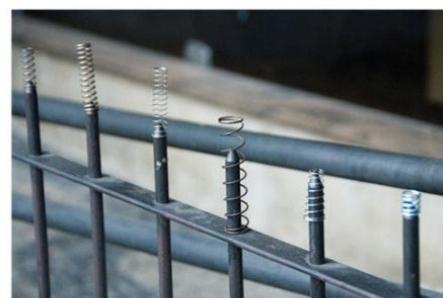
Banco: 356 - ABN AMRO Real S.A. - Ag.: 476 / Rua Carijós



Banco: 409 - UNIBANCO - União de Bancos Brasileiros S.A. - Ag.: 06262 / Capital



Banco: 237 - Bradesco S.A. - Ag.: 0464-2 / Comércio



Banco: 399 - HSBC Bank Brasil S.A. - Ag.: 0088 / Centro Belo Horizonte

Fig. 82: A.F., *Amorrtecimento: em antecipação a um banco de molas*. 2008.

De tanto falar em espeto e em Praça 7, olhando para baixo em direção aos objetos mais detalhistas, quase me escapa, de tão gigante, o totem de mais de treze metros de pedra no centro da praça, no ponto de cruzamento das duas maiores e mais importantes avenidas da cidade, circundado por arranha céus que o apequenam esteticamente. O obelisco de granito foi fundado junto com o nome da Praça 7 no centenário da Independência Nacional. O monumento central a que popularmente dão o nome de Pirolito tem a forma de um punhal cinza virado para cima. Os pequenos fincos de ferro possuem a forma semelhante ao

obelisco em granito, único e em grande escala. A área em torno do obelisco de pedra, por ser cruzada constantemente pelo tráfego de automóveis, é inacessível aos pedestres cotidianos. Salvo em dias de manifestação popular em que, como foi freqüente e consecutivo nos dias de Junho e Julho de 2013, as manifestações de massa tomaram as vias e o monumento.

Os fincos de ferro dos bancos, formalmente, parecem ter brotado e descido do alto das pontas das grades, como se o muro espinhento ou a grade que termina em pontas houvesse transbordado e despencasse até a altura dos joelhos e canelas. A função dos fincos se assemelha à de uma placa de PROIBIDO MENDIGOS, ou, PROIBIDO SENTAR, cujas palavras fossem trocadas por signos impossíveis de não serem lidos e tomados em conta, embora numa comunicação bruta e sem voz articulada, a partir de um autor muito mais que impessoal ou desumano, um autor despersonalizado e autoritário.



Fig. 83: Parte inferior da fachada do Banco Itaú em 2008, na esquina da Rua São Paulo com Rua dos Carijós. Arquivo de estudos para a micro-ação Amorrtecimento.

Aqueles que colocam os fincos nem sempre dão mostras de se importarem com a brutalidade visual e ambiental: importa que a presença deles exclua certa forma de vida dali, para separar a sua arquitetura pétreo, metálica e vítrea da gentinha da rua. Esses signos,

mesmo que funcionem após serem vistos, tem o principal propósito de produzir um *não ver* a respeito do que ronda a arquitetura. De acordo com o ponto de vista de quem “se serve” dos fincos, eles não precisam tanto agradar esteticamente já que o mais desagradável é o que não se verá. Desagradável e desconfortável seria uma gente suja e esfarrapada que ali usasse de ponto de descanso, encontro ou abrigo. Com os fincos, certamente não se verá ali gente desmaiada de bêbada nem entorpecida. Não veremos nenhum mendigo que se esconde da chuva nem ninguém que, passando por ali, resolvesse descansar. Ninguém, ninguém que tenha perdido o último ônibus da noite e espera o fim da madrugada, nenhum desocupado que foi ao centro procurar sem sucesso um emprego só com a passagem de ida. Nem se vai ver punks, hippies, ou um velho que precisa parar e tomar seu fôlego, nem estudantes depois da aula, ninguém. Se vê apenas a arquitetura privada e paramentada de suas defesas vergonhosas, e as quais geralmente não se dá muita importância. Os fincos tão próximos do passeio despontam apenas o primeiro degrau da arquitetura da separação e engenharia do sagrado financeiro, mas são apenas um detalhe que poderiam ser retirados sem ameaça alguma ao funcionamento da máquina da usura.

Talvez a diferença e disparidade entre o princípio burguês e o da mendicância seja mais bem confrontado na forma como os dois dimensionam o tempo da vida. Para o burguês, tempo é dinheiro; o tempo que não é dinheiro é qualquer coisa de condenável, é perda de tempo. As propagandas para os clientes de bancos asseguram que uma vida de trabalho, sucesso profissional e esforço será convertida em felicidade terrena entre os seus. Nos comerciais de bancos financeiros se vê frequentemente idílios, cenas de lazer e entretenimento nas férias, aposentadorias felizes e ativas, sempre com o intento em associar o dinheiro com o subsídio da felicidade. Da felicidade familiar, do conforto material, a casa própria, o carro, do luxo e do sucesso pessoal que o cliente sonha, seja lá qual for esse sonho. Em um comercial de TV vê-se um senhor dando a chave de um carro de presente ao filho

que passou no vestibular, em outro, um homem na praia com a família, sentado em uma cadeira reclinada muito feliz de ver a filha brincar na areia, abre o seu *lap-top* sem fio ligado à internet e descobre que seu investimento rendeu muito satisfatoriamente, devido ao banco que muito bem gerenciou seu dinheiro: esses são típicos idílios capitalistas, vinculados à recompensa (o pai que se recompensa em recompensar o filho) e a geração espontânea de mais dinheiro (ganhar dinheiro sem trabalhar).

Os personagens dessas propagandas são mostrados sempre livres na maneira como tocam as suas vidas imaginárias: o burguês é soberano na escolha do seu estilo de vida e nas decisões sobre o seu empreendimento profissional. Sabemos, entretanto, que um dos traços mais característicos do capitalismo é a disposição acirrada para a competição financeira e que a maioria não pode desfrutar das melhores condições no jogo da vida. Se visualizamos uma metáfora de que o capitalismo faz da vida uma corrida para ver quem chega mais longe em termos da fortuna acumulada e da superioridade social, os mendigos seriam aqueles que sem dúvida não aceitaram correr nem sequer se dirigir para a largada, quanto mais para a chegada. Enquanto o investidor financeiro planeja o seu ganho de capital em médio e longo prazo, se assegura e especula sobre o futuro, muitas vezes sacrificando o dia de hoje, os mendigos vivem das oportunidades dadas no tempo presente, de forma oportunista e sem qualquer garantias. Para Georges Bataille, no miserável há projetado uma sombra da coragem dos índios norte-americanos que tanto desperdiçavam seus pertences. A sombra de um tempo em que a soberania não se disputava por quem mais acumulasse riqueza, mas por uma lógica inversa, quem mais fosse capaz de abnegar-se da riqueza material. Se os mendigos trazem essa verdade oculta a quem hoje se julga soberano por ter o máximo de coisas, entender-se-ia a repulsa que causam hoje em dia.

O verdadeiro luxo e o profundo *potlatch* de nossa época cabem ao miserável, àquele que se estende sobre a terra e despreza. Um luxo autêntico exige o desprezo total pelas riquezas, a sombria indiferença de quem recusa o trabalho e faz de sua

vida, por um lado, um esplendor infinitamente arruinado e, por outro, um insulto silencioso à laboriosa mentira dos ricos.⁸⁸

Sabe-se que a maior parte dos mendigos são pessoas que uma vez foram trabalhadores e suas famílias vivem sem saber de seus paradeiros, “eles foram *alguém* na vida antes de se tornarem mendigos”. Eles abandonam suas casas e sua vida social, se mudam para cidades onde são desconhecidos e possam viver perambulando na miséria, e esse arbítrio do vagabundo parece ser o mais inexplicável e surpreendente para a sociedade. Pode-se entender as queixas sobre os mendigos de uma forma religiosa. O mendigo profana sua capacidade de trabalhar e sua importância como ser familiar e social analogamente ao homossexual que profana a capacidade de reproduzir a espécie. Há muito que o capitalismo incorporou os homossexuais entre o seu mundo produtivo e suas linhas de consumo, mas o mendigo permanece e permanecerá como um ultraje radical para a religião capitalista.

O mendigo é o ser mais insolente e negligente da religião que se cultua nas igrejas financeiras, não é à toa o anátema. Quanto à liturgia do trabalho o mendigo é especialmente asceta: ele nunca trabalha, nesse sentido é um imprestável. O mendigo é um tipo social cujo pacto é mais ou menos assim: ele não participa da disputa pela acumulação de riqueza, e da sociedade ele viverá apenas das coisas dadas e doadas de boa vontade; abandonadas e desperdiçadas que ninguém mais dá importância, coisas que saíram da esfera do valor: ele é um transgressor e um marginal, não da lei, mas da economia e de sua moral. Para as instituições financeiras funcionarem é necessário uma grande medida de endividamento daqueles que passem a trabalhar para repor os juros. O mendigo passa ao largo dessas operações de endividamento/culpabilização, ele nunca poderá vir a ser fiel nem fazer parte do sistema. O criminoso produz crimes, um ladrão transgride a lei, mas não a economia. O

⁸⁸BATAILLE, *A noção de dispêndio*, p. 85.

mendigo é o transgressor mais radical, insurgente e o menos violento que os bancos poderiam encontrar perto dos seus edifícios.

Em um dos últimos fragmentos de Rua de Mão Única, chamado de MENDIGOS E AMBULANTES PROIBIDOS! Benjamin havia descrito e lamentado a exclusão e repulsa aos mendigos dos espaços da vista. Para ele a persistência do mendigo era “tão legítima quanto a obstinação do estudioso diante de textos difíceis”⁸⁹. À época deste fragmento, Benjamin ainda não havia escrito o Capitalismo como Religião, mas ele ponderava

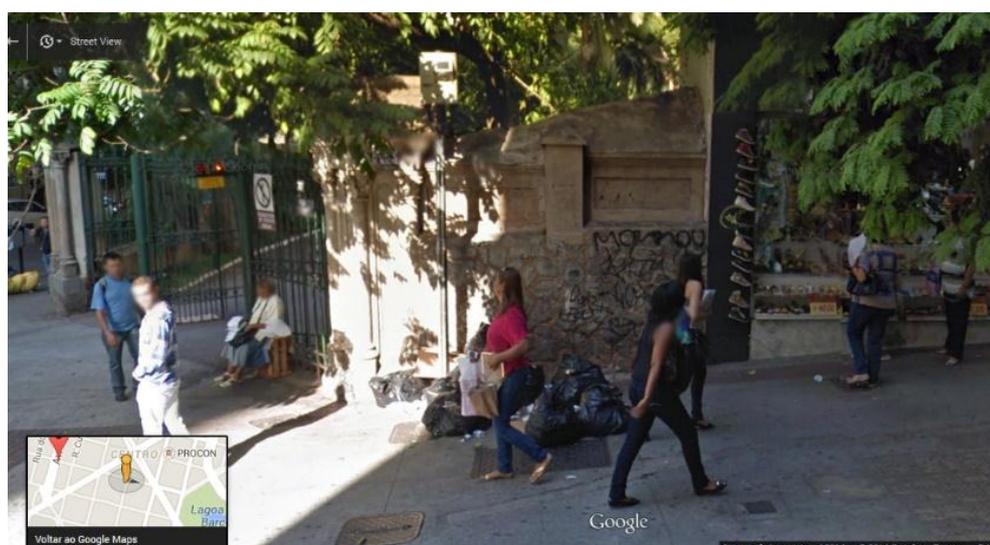


Fig. 84: Esquina da Rua Rio de Janeiro com Rua dos Tamóios.

exatamente quanto à diferença que a nossa sociedade e as sociedades do passado dispensavam aos mendigos: “todas as religiões reverenciavam o mendigo”, mas em nosso tempo faltam esmolas e toda a dimensão sagrada, vivificante e banal que havia nesse gesto.

Andando, observando e pesquisando pela região da praça e o comportamento das pessoas por ali, notei mais um traço de conexão entre igrejas e agências bancárias, e foram os mendigos que me mostraram. Tanto as entradas das igrejas católicas quanto as entradas das agências com caixas eletrônicos são postos de esmola. Ocupando um quarteirão murado

⁸⁹ BENJAMIN, *Mendigos e ambulantes proibidos!* In. Rua de mão única: Obras escolhidas vol.2. p. 67-68.

com grades e adjacente à Praça 7 existe a Igreja de São José, com jardins, uma escadaria que dá para Avenida Afonso Pena e um estacionamento. Esta igreja é a mesma igreja, “no centro mesmo da cidade”, que Carlos Drummond praguejava por ter cedido seu quarteirão para departamentos de lojas e estacionamento em seu pátio e jardins. Em 2012 esse estacionamento reviveu a polêmica quando o Conselho de Patrimônio da Fundação Municipal de Cultura, de um lado, queria ver cessar o estacionamento nos jardins, por ser um local tombado, decisão confrontada de outro lado pelos religiosos amparados por vereadores, que conseguiram manter o estacionamento através da criação de uma Lei municipal. Na entrada desse estacionamento/jardim da igreja, para quem vem da praça pelo quarteirão da Rua Rio de Janeiro, geralmente se vê pedintes que esperam por esmolas na entrada ou saída de fiéis. Há menos de 100 metros dali, subindo pela mesma rua existe uma grande sede bancária, sendo que os clientes que entram para sacar dinheiro ali também são possíveis de dar esmolas, sobretudo durante a noite quando a igreja está fechada e o caixa eletrônico funcionando. São notáveis aleijados, doentes crônicos, mães pobres com seus incertos bebês, bem como um “monacato de pedintes e desocupados”⁹⁰ para falar como Benjamin. Os mendigos não são exatamente este “monacato”, embora vez ou outra possam vir a servir em suas filas.

Registra-se um alto grau de perseguição e negação aos moradores de rua, relembro que no início de 2014, foi trazido a público por movimentos de protesto e mídia, que a Associação de Moradores do Bairro de Lourdes na região centro-sul, junto com a Associação de Comerciantes desse bairro que possui o metro quadrado mais valorizado da capital mineira, delegaram aos jardineiros e funcionários de “suas” praças públicas (citada a Praça Marília de Dirceu) que as mangueiras e água disponíveis para as plantas fossem usados para molhar bancos e os sem tetos que na praça se acomodassem, para tanto, foram instaladas

⁹⁰ Benjamin relaciona este “monacato” com a crise e “preocupação” de ordem da desesperança espiritual, e não forçosamente da desesperança material na religião capitalista, como seria a forma mais comum de se pensar.

mais mangueiras e esguichos. Como se não bastasse os interesses tradicionais de higiene social de alguns habitantes, os moradores de rua em Belo Horizonte são perseguidos inclusive pelo poder público. Inúmeros viadutos construídos pela Prefeitura possuem pedras presas com concreto em suas bases com o propósito similar, mas ampliado, ao dos fincos nos bancos. Em meados de 2013 o Tribunal de Justiça de Minas Gerais decretou uma liminar que viesse a interceder por eles. A liminar proibiu a Guarda Municipal, a Polícia Militar de Minas Gerais e fiscais da Prefeitura de Belo Horizonte de uma prática criminosa que se tornara recorrente na abordagem dessa população em risco: de arbitrariamente confiscarem ou destruírem pertences dos moradores de rua, tais como roupas, cobertores, comida e até documentos de identificação, carteira e receituário médico, com o motivo de dificultar e encurtar a sobrevivência dos mesmos nas ruas.



Fig.85: *Prefeito de Belo Horizonte Márcio Lacerda visita viaduto inaugurado. Fotógrafo desconhecido. Belo Horizonte.*

Não querer ver o mendigo é não querer ler um texto difícil e enigmático, que existe desde tempos imemoriais, aliás, se até Jesus Cristo já se fez ver como um deles, ou antes, o filósofo grego Diógenes, o Cínico _cada época conviveu e teve que se tratar com essa figura em seu espaço público e urbano, ao contrário do nosso tempo que não a suporta e quer ver o seu desaparecimento. O mendigo é mais que um texto, ele também nos olha e nos lê. “Não

há qualquer hesitação, um levíssimo querer ou ponderar, que eles (mendigos e ambulantes) não farejassem em nossas caras”, diz Benjamin a respeito. Não queremos ver os mendigos, mas, um pouco além disso, não queremos ser vistos por eles. Olhar o mendigo é olhar algo, mas o “olhar do mendigo” implica coações entre olhares que comunicam também o que não é dito, mesmo porque o que é dito pelo olhar não o é para ser falado, está na cara. O enigma do olhar do outro tem algo de “decifra-me ou te devoro”: os fincos no sopé dos edifícios querem responder à esfinge tentando empurrá-la para a borda do precipício.

Em meados de 2014, um grupo radical chamado London Black Revs., em Londres, cimentou espetos anti-mendigos instalados na fachada da cadeia de lojas da multinacional Tesco. O grupo se definia como uma “uma organização modesta, mas de máximo efeito para seu tamanho”, seu protesto surtiu efeito, sendo que a linha de supermercados retirou os fincos das lojas⁹¹. Em meados de 2015, uma artista de performances, Gilmara Oliveira, elaborou um trabalho em que se senta ao chão perto de uma placa que oferece “Cafuné Grátis”. Na praça 7 ela escolheu por coincidência como o local para essa performance um muro de um banco (Banco Real) que eu havia visitado com as molas há 7 anos atrás. Essas duas últimas referências para mim são dois caminhos, duas abordagens diferentes que, em meu trabalho com os bancos, eu havia tentado manter unidos: uma performance cujo motor fosse o “amor” / uma performance cujo motor fosse o “protesto” e a “indignação política”. E, ainda avalio, que tanto o grupo revolucionário de Londres quanto Gilmara conseguiram produzir formas mais bem “resolvidas” (ou o radicalismo procedente ou o carinho que nem contas presta aos Bancos).

⁹¹ Como foi acompanhado pelo The Guardian. HELEN, Jon. *London Black Revs: the radical black and Asian group that concreted over Tesco's 'anti-homeless spikes'*.



Fig.86: *London Black Revs* concreta espetos anti-sem-tetos em vitrina da Tesco na Regent Street.
Foto: Vice. Fonte: The Guradian, 2014.



Fig.87: Gilmara Oliveira. *Cafuné*, 2015. Foto: Bárbara Avelino.

Pesquisa sobre a gente

*Você olha nos meus olhos e não vê nada -
é assim mesmo que eu quero ser olhado*
(Torquato Neto)



Fig.88: Arte gráfica do site na internet do Programa de Residências JA.CA, 2014.

Em 2014, seis anos depois da exposição no Museu de Arte da Pampulha, pude retornar à Praça 7 e ao centro de Belo Horizonte com um novo projeto de arte. Dessa vez a abordagem era em parte científica e em parte relacional entre a multidão, o projeto consistia em uma pesquisa estatística artística que acabou envolvendo cerca de 100 pessoas entrevistadas, *Estatística Sobre A Gente*, 2014. A oportunidade foi oferecida pelo JA.CA (Centro de Arte Jardim Canadá) em parceria com a FCS (Fundação Clovis Salgado). Se tratava de uma residência artística internacional, com 9 artistas e 3 pesquisadores (curadores

e estudiosos) a desenvolver projetos inéditos que haviam sido selecionados no ano anterior do certame. Os 12 selecionados foram divididos em 3 ciclos de trabalhos durante o ano. O JA.CA ocupou e transformou o terceiro andar daquele prédio em um amplo atelier, com escritório, internet e uma biblioteca voltada para arte. Eu entre mais 3 artistas selecionados (a curadora alemã Anja Schneider, e os artistas Maura Grimaldi de São Paulo e Santiago Villnueva de Bueno Aires, Argentina), por 2 meses tínhamos à nossa disposição todo o terceiro andar do prédio do Centro de Arte Contemporânea e Fotografia, apoio e subsídios, e uma exposição chamada de Semana Aberta de Processos com exibição de obras e os demais resultados ao público. Os artistas e pesquisadores ainda propunham palestras e conversas abertas nas galerias do primeiro piso e mezanino.



Fig.89: Da esq. para a dir. Maura Grimaldi, eu, Santiago Villanueva e Anja Schneider no Centro de Arte, 2014. Arquivo pessoal.

O prédio branco e imponente onde a residência se desenvolveu, localizado ao lado do tradicional Café Nice, foi construído em 1925 para abrigar a sede do Banco do Brasil em Minas. Posteriormente essa construção foi adquirida pelo Banco Moreira Salles, que passou a se chamar Unibanco. No fim do século XX o local tomou um destino completamente diferente do das finanças, embora administrado e mantido pelos mesmos proprietários, se tornou um ponto de cultura (artes plásticas, literatura, música, fotografia artística e histórica),

atendido pela programação do Instituto Moreira Salles. Foi aí que, há 11 anos, trabalhei como arte-educador por um ano, como estagiário, recepcionando o público esporádico e classes escolares de crianças e jovens. O prédio e sua arquitetura eram antigos conhecidos meus. Após 12 anos em atividade, sem maiores explicações, o IMS em Belo Horizonte havia fechado suas portas e encerrou sua agenda na cidade. A partir de 2010, entretanto, o prédio foi oportunamente emprestado do IMS à Secretaria de Estado de Cultura, cabendo à FCS e seu Departamento de Artes Plásticas o compromisso de reabrir, manter e administrar o espaço de arte ativo. Nesse ínterim eu retornei ao prédio através do projeto selecionado pelo JA.CA: foi uma grande satisfação para mim poder voltar ao mesmo lugar que havia deixado na condição de arte-educador estagiário: antes como um mediador e condutor entre o público e as obras; e, então, propriamente como o produtor das obras em exposição, como artista e pesquisador. Silenciosamente e não sem ironia refleti que podia considerar satisfeito, de forma passageira, o mito burguês do funcionário que adentra uma instituição como um funcionário subalterno e no fim se torna um “executivo”.



Fig.90: Centro de Arte Contemporânea e Fotografia, Avenida Afonso Pena, centro de Belo Horizonte. 2012.

Para um observador pedestre, o prédio do Centro parece bastante exclusivista e, até mesmo, opressor. As grossas e altas colunas coríntias, mais pesadas e maiores na base reforçam o aspecto grandioso e pesado em sua perspectiva vertical. Essas colunas se assentam sobre um muro pavimentado de pedra em altura muito superior ao das cabeças dos transeuntes. Sobre esse muro, na frente das janelas com grade cinzas do primeiro piso, encontram-se também os já familiares fincos-espanta-mendigos. A entrada do edifício se dá pela escada cuja abertura recorta o muro de forma estreita, rente ao interior das duas colunas frontais. Um dos problemas atuais desse prédio como centro cultural é ele não possuir (nem ter conseguido adaptar) uma rampa de acesso para cadeira de rodas até hoje. Depois de subir por 5 degraus e passar pelas altas portas maciças de ferro, a entrada no salão ainda é contida por uma cabine de vidro a ser aberta por um segurança uniformizado. Devido a essas características da arquitetura da fachada do edifício, planejadas para um banco nacional da década de 1920 e, malgrado todos os recursos disponibilizados e adaptações internas para que o centro de arte gratuito seja o mais frequentado e receptivo possível, ele é menos visitado do que se espera de um centro cultural daquele porte localizado naquela região.

A localização do prédio na Praça 7 era ideal como base para uma pesquisa estatística. Em contraste com o interior do prédio frequentemente vazio (o cubo branco com o maior pé-direito no centro da cidade, dedicado à arte) da porta para o lado de fora do Centro de Arte há um grande fluxo de pessoas, apresentando permanentemente uma fonte de amostra plural e múltipla de tipos sociais. Na Praça não é raro encontrar empregados de outras pesquisas estatísticas correntes, como pesquisas de opinião pública, pesquisas de mercado e estimativas de vendas, de intenção de voto, sondagens de marketing, etc. Como pesquisador eu seria apenas mais um entre tantos, mas a pesquisa fazia perguntas com teor diferente das pesquisas correntes, e quem fazia as entrevistas era exatamente quem as havia encomendado

e elaborado. Eu idealizava, com alguma pretensão, uma espécie de “desconstrução” da prática estatística _a maneira que encontrei para isso seria me dedicar à construção de uma estatística própria.

Os meses de setembro e outubro de 2014, o período da Residência, deram de cair justamente entre as semanas antecedentes e finais do 2º turno do pleito para presidente, uma das disputas mais polarizadas e acirradas de nossa recente história democrática, sendo a Praça 7 um palco visível dessas disputas. Naquele período as pesquisas de intenção de voto tomavam grande parte do noticiário e da imprensa. O contexto histórico trazia para as pesquisas estatísticas, numerosamente encomendadas pela mídia, um foco muito grande da disputa pelo poder. Esse fato não alterou em muito a estatística que eu fazia, porém era sem dúvida uma oportunidade para constatar o poder que as estatísticas podem ter no mundo público. Abrindo um parêntesis: o pastor Edir Macedo, fundador da Igreja Universal Reino de Deus e proprietário da Rede Record de TV, antes de ser pastor e homem dos mais ricos e poderosos do Brasil, foi um modesto funcionário público por 16 anos na Loteria (Loterj) e no Instituto Brasileiro de Geografia e Estatísticas (IBGE). Embora tenha significado uma absurda ruptura em sua vida ter largado o cargo para ir fundar a sua igreja, há no fundo uma continuidade: a lida com as massas. Trabalhando para o Estado ele observava e produzia censos para estatísticas das massas, como pastor de almas ele passou a poder comandar, liderar e manipular as massas à sua frente. Antes ele era um funcionário no registro de estatísticas e sorteio de fortunas, depois é ele o protagonista de um evento estatístico e o divulgador da prosperidade _fim do parênteses. Em 2008, quando eu havia entrado na Praça 7 segurando uma Bíblia, havia ali a disponibilização do texto para um novo uso, como foi dito. A idéia em 2014 era também a de liberar a forma da pesquisa estatística para um outro uso. Antes ocorria uma dispersão de páginas, agora, a pesquisa se fazia ao recolher uma série de registros, palavras e escolhas de respostas da multidão em folhas de papel.

A palavra “*estatística*” vem de “*Estado*”, com o que se refere aos censos que se tornaram cada vez mais sofisticados desde o século XVII, vindo a auxiliar os Estados na implementação de obras públicas. Com o tempo a estatística se torna um dos principais instrumentos do poder biopolítico, ela nasce e se desenvolve com esse poder: o de conformar e manter a vida da sociedade. O argumento do projeto da Pesquisa Estatística sobre a Subjetividade poderia ser formulado da seguinte forma: se a estatística é uma forma de produção de conhecimento utilizado em larga medida e corriqueiramente por tantos atores públicos e institucionais (sociólogos, economicistas, gerentes e administradores de empresas, comunicadores, governantes, tecnocratas, etc) que questionam e projetam a sociedade de múltiplas formas, como seria uma estatística em que um artista fosse o questionador e o pesquisador? Enquanto a estatística costuma ser pensada como uma abordagem neutra e transparente, verdadeira e científica, portanto legítima e confiável pelas instituições que as utilizam, em contrapartida eu pensava em uma estatística que fosse crítica em relação a si mesma, ao saber/poder que ela constrói.

Deveria ser uma estatística contraditória e disfuncional: uma “estatística artística” poderia ser uma “estatística outra”, pois sem finalidade fora de si mesma. Pensava que isso seria possível se substituísse o caráter do conteúdo informacional da pesquisa que, ao invés de se deter em assuntos materiais de objetivismo social, se constituísse de informações a respeito da subjetividade, das sensações, dos afetos e afetividades com o mundo, do que cada um possui de individual e íntimo. A ideia inicial consistia em coletar e levantar essa espécie de dados pessoais e triviais sobre os quais fosse aplicada uma tecnologia de análise exata e impessoal, salientando um contraste entre o objeto observado (a subjetividade humana da massa) e o tratamento interpretativo (a matemática estatística exata). Ao final era previsto a geração de gráficos visuais geométricos, os diagramas da pesquisa, a serem apresentados como quadros na exposição, juntamente aos numerosos registros das entrevistas.

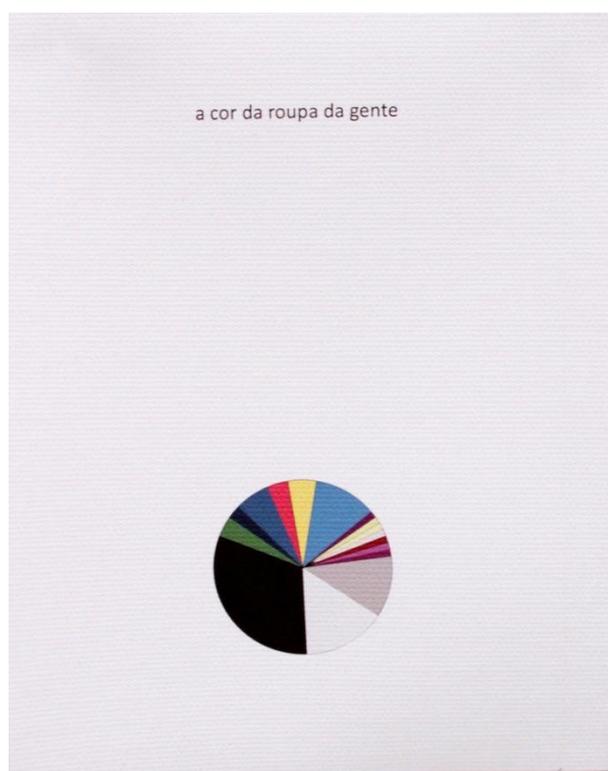


Fig.91: A. F., *Estatística sobre a gente*, detalhe: jato de tinta sobre tela. *a cor da roupa da gente*, gráfico das cores das roupas das pessoas entrevistada, 2014.

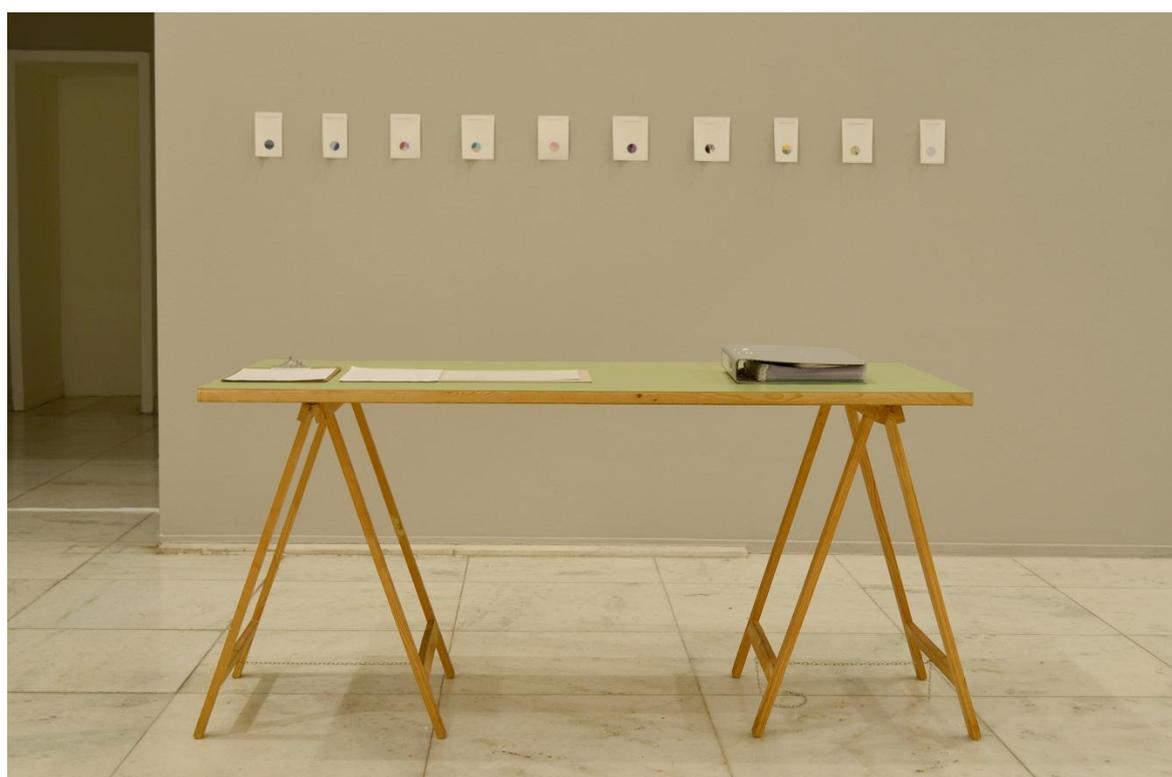


Fig.92: A. F., *Estatística sobre a gente*, instalação. 2014.



Fig. 93: A. F., *Estatística sobre a gente*, mesa de processo: legenda, questionário, e arquivo com registros das entrevistas e processamento de dados, 2014.

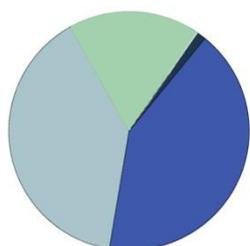


Fig. 94: A.F., *Estatística sobre a gente*, gráficos: jato de tinta sobre tela de algodão. Dimensões variáveis, 2014.

O projeto lidava com um duplo deslocamento entre as disciplinas, da estatística para a arte e outro da arte para a estatística. O meio estatístico estaria voltado para uma finalidade artística; como artista eu deveria trabalhar segundo uma metodologia científica, tomando as práticas e protocolos dos estudos estatísticos (questionários, entrevistas, gráficos, quadros, listas, legendas, formulários, termos) uma forma de linguagem poética e mecanismos de experimentações subjetivas. Todo o processo da Estatística Sobre a Subjetividade, que na véspera de sua apresentação renomeei por *Estatística Sobre A Gente*, poderia ser dividido em 4 etapas: da elaboração das perguntas e conclusão do questionário (a); até as entrevistas com o público na rua (b); e, em seguida, da digitalização dos dados em microcomputadores e o

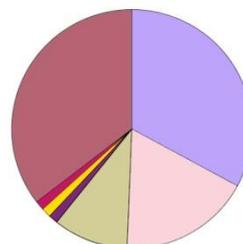
processamento em software de estatística apropriado(c); até a seleção, impressão e apresentação dos quadros e registros na exposição (d). Dado que se tratava de um projeto complexo e de trabalho muito extenso para apenas 7 semanas, e, pelo fato de que eu não tinha familiaridade nem formação com os números, algoritmos e computação, foi necessário a contratação de um assistente. Jairo dos Santos Pereira executou tarefas imprescindíveis em parte das entrevistas na rua, e, muito mais, foi ele o responsável pela etapa mais “dura” da pesquisa (a etapa (c)): o trabalho maçante e repetitivo de transcrever e preencher as planilhas digitais, como, também, foi ele quem entrou e manteve contato com dois colaboradores importantes, estudiosos em estatística que se ofereceram para processar as informações de graça. Jairo enviou o material depois de ser digitalizado para um mestrando e um doutorando do Departamento de Administração e Economia (DAE) da Universidade Federal de Lavras (UFLV), Plínio dos Santos Pereira (irmão do Jairo) e Luís Andrade, que submeteram os dados coletados em arquivos digitais ao software *SPSS* (Statistical Package for the Social Sciences), um programa reconhecido de processamento de estatística. Com toda essa parte do trabalho matemático de computadores sendo feita por segundos e terceiros pude me dedicar à parte mais artística e humana do projeto. Como os resultados gráficos a seguir:

a gente gosta mais do campo e da cidade



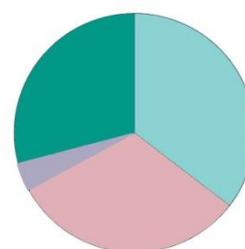
- campo
- cidade
- igualmente de ambos
- outra resposta

a gente amou verdadeiramente



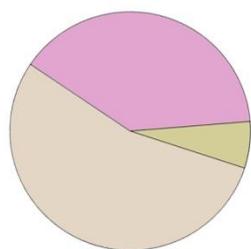
- uma vez
- duas vezes
- três vezes
- cinco vezes
- seis vezes
- oito vezes
- não quantificável

a gente já roubou algo na vida



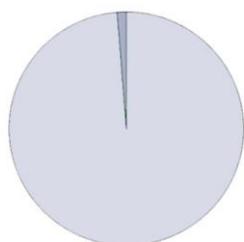
- sim, de uma outra pessoa
- sim, de uma loja, departamentento, instituição, etc
- sim, tanto de pessoa quanto loja, etc
- não

a gente viveria um amor imoral



- sim
- não
- não digo com certeza

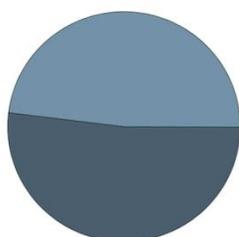
a gente se considera ser sincera



- sim
- outra resposta que simplesmente sim

Figuras 95: A.F., *Estatística sobre a gente*, gráficos, 2014.

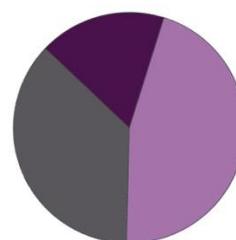
a gente nasceu em Belo Horizonte e fora daqui



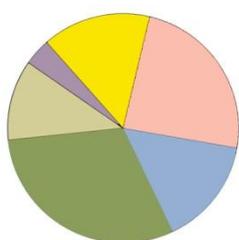
● Belo Horizonte
● outra cidade

a gente é introvertida e extrovertida

● introvertida
● extrovertida
● nem introvertida, nem extrovertida simplesmente



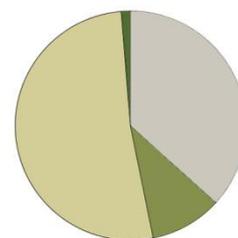
a gente que foi tratada sem respeito



● patrão/chefe
● policial
● pai
● outra autoridade ou alguém que se acha superior
● outro tipo

geralmente a gente é capaz de perceber se estão mentindo para gente

● sim
● não
● às vezes
● outras respostas



Figuras 96: Estatística sobre a gente, gráficos, 2014.

O questionário

A seguir o questionário respondido em uma entrevista por Anja Isabel Schneider, uma curadora de arte alemã que participava da Residência.

<p>Pesquisa Estatística sobre a Subjetividade em Belo Horizonte 10/2014. De Ariel Ferreira com apoio de JACA e FCS.</p>
Residência artística.
Local : Centro de Arte Contemporânea.
Nome Anja idade 38 dia da semana 3^a x manhã - tarde - noite Predominância de cor da roupa: amarelo
Você acredita que a arte pode transformar o mundo? sim
Onde você nasceu Alemanha, Reutlingen
Você se parece mais: <input checked="" type="checkbox"/> com sua mãe [(a)fisicamente/(b)psicologicamente, ou <input type="checkbox"/> com o seu pai[(a)fisicamente/(b)psicologicamente]? <input type="checkbox"/> nenhum dos dois; <input type="checkbox"/> não sabe responder.
Você é uma pessoa introvertida ou extrovertida? As duas
Qual o seu número de sapato? 37
Qual é o seu signo do zodiaco? Áries
Você reza? não
Você gosta mais do campo ou da cidade? Dos dois.
Qual o clima você mais gosta: <input checked="" type="checkbox"/> ensolarado <input type="checkbox"/> chuvoso nublado <input type="checkbox"/> ventando <input type="checkbox"/> tempestade <input type="checkbox"/> neve <input type="checkbox"/> frio <input type="checkbox"/> ameno <input type="checkbox"/> calor
Você possui alguma cor favorita? Não. (RL) Para ela não existe uma supremacia das cores, nem das cores sobre a "ausência" de cores. O valor da cor é sempre determinado em uma relação com outras cores, etc.

Qual o cheiro ou perfume que mais lhe agrada? Das flores
Quantas vezes você amou verdadeiramente? ☺ muitas
Você viveria um amor que fosse imoral para a maioria? sim
Você é uma pessoa que confia em si mesma? sim
Você já teve medo do escuro depois de adulto? não
Você se considera uma pessoa sincera? ☺ sim
Geralmente você é capaz de perceber quando alguém está mentindo para você. ()sim, ()sempre, ()às vezes, ()raramente, (x)não.
Você já roubou alguma coisa em sua vida? (x) não; se sim, a coisa roubada pertencia a uma pessoa (); ou a uma empresa/loja, departamento, instituição, etc. ()
Você tem medo da morte? não
Você já foi desrespeitado por alguma autoridade ou alguém superior? ()não; (x) se sim, poderia me dizer qual o papel dessa autoridade? uma reunião de pessoas, organização.____; ()não sabe responder; () não quer responder
Você elegeria um político corrupto mas que viesse a atender a seu interesse e suas expectativas? não
Você mentiu alguma vez nessa entrevista? ☺ não
Existe alguma pergunta que você gostaria que eu tivesse feito e não fiz? Qual? Agora não penso.
Anotações: ☺: se o entrevistado sorriu alguma vez; RE: se o entrevistador teve de repetir, traduzir ou explicar a pergunta uma vez mais; DE: Demorou e refletiu sobre a pergunta. EU: quando o entrevistador responde para o entrevistado; RL: resposta longa.

A primeira fase (etapa (a)) foi a mais longa e ponderada de todo o processo, se tratava da parte mais decisiva enquanto desenho conceitual da proposta. Durante mais de um ano

antes da Residência estive a fazer esboços do que viria a ser o questionário das entrevistas, posto que todas as outras etapas dependeriam da qualidade das perguntas elaboradas. O critério para que eu incluísse ou não uma dada pergunta imaginada no questionário passava pelo valor provocador de respostas subjetivas que pudessem desencadear. A seleção das perguntas não passava por ciência, era definida segundo reflexões muito pessoais: eu só incluiria perguntas as quais eu gostaria de ver perguntadas. A composição do questionário para se pesquisar a subjetividade dos outros obedecia afinal a minha própria subjetividade. Dado algum tempo formulando perguntas eu havia notado que simplesmente fazer interrogações sobre a subjetividade alheia não iria resultar em uma “estatística outra”, isso porque grande parte das pesquisas estatísticas são questões sobre a subjetividade. Por exemplo: em uma avaliação pública do governo entre péssimo, ruim, razoável ou excelente, pergunta-se em última instância sobre a subjetividade dos governados, discriminados por classe, idade, ou escolaridade. Mas, segundo esse exemplo se trataria de uma pesquisa objetiva sobre a subjetividade, de outro modo, a pesquisa que eu desenvolvia era uma pesquisa subjetiva sobre a subjetividade.

A princípio concluí um primeiro questionário com 15 perguntas. Aplicando esse questionário eu e Jairo produzimos cerca de 40 entrevistas iniciais que não foram computadas. Essas entrevistas preliminares serviam como teste e introdução por nossa parte da prática de pesquisa na rua e era uma avaliação sobre o funcionamento do próprio questionário. Esse teste foi aplicado com os residentes e profissionais do JA.CA, arte-educadores da FCS e funcionários do Centro de Arte, artistas e estudantes da Escola de Belas Artes da UFMG, como também do público desconhecido na rua. A última pergunta, mantida no questionário final, solicitava dos entrevistados sugestões de novas perguntas ao questionário. Com algumas dessas novas perguntas o questionário foi aprimorado totalizando 23 perguntas, com o qual foram feitas 80 entrevistas.

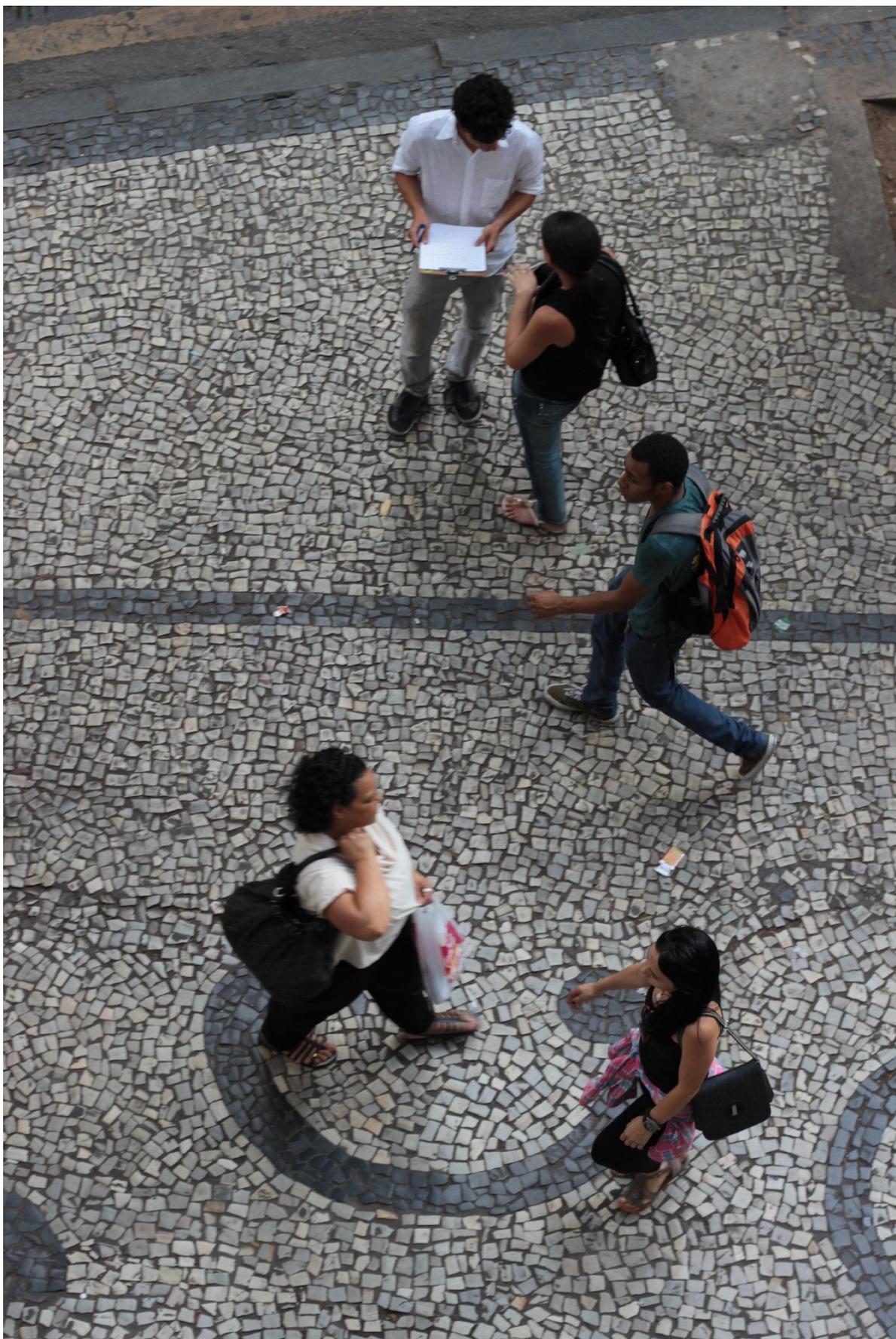


Fig. 97: *Estatística sobre a gente*. Registro fotográfico: Maura Grimaldi. Arquivo do artista. 2014.

A segunda etapa do projeto consistia das entrevistas na rua. A maneira de abordagem das pessoas foi assim estipulada por mim e por Jairo: ao fazer a solicitação para uma entrevista nunca o entrevistador deveria tentar induzir a aceitação de um possível entrevistado indeciso, de modo a aumentar a qualidade de “boa vontade” da amostra. Como um todo a pesquisa foi bem recebida pela população que a acolheu, mesmo que constasse perguntas que soassem despropositadas e inúteis, as repostas muitas vezes eram respondidas em tom de conversa e com dedicação. A gente entrevistada sorria, conforme parcialmente anotado nos formulários, refletia e explicava as suas respostas com sinceridade. Em muitas oportunidades, ao fim da entrevista, alguns entrevistados chegavam a agradecer a pesquisa e cumprimentavam o entrevistador com aperto de mãos. O nível de envolvimento entre a gente entrevistada com a pesquisa foi proporcional à intenção de fazer perguntas interessantes, cativantes e bem-humoradas; a qualidade das perguntas ditava a qualidade da entrevista: se as perguntas eram “boas”, disso deveria surgir “boas” respostas, em consonância ao *statement* de Sol Le Witt que diz que “é difícil estragar uma boa idéia”. O questionário que reunia a proposta conceitual do projeto afinal, se converteu em um roteiro de estética relacional, um script de uma série de performances de subjetividades entrevistadas, e arquivo de registros dessas performances anotadas. Como o estudo estatístico se dirigia à subjetividade, durante as entrevistas refleti sobre o caráter contraditório da pesquisa: era durante as entrevistas a sensação de estar o mais próximo da subjetividade, enquanto as codificações da análise e a geração de gráficos (a revelação do trabalho) representava um afastamento do objeto, a homogeneização dos resultados. Dizendo de outro modo, nos acercamos da subjetividade muito melhor na experiência de um contato através de perguntas claras detidamente com qualquer pessoa, ao invés de análises de estatística em que os objetos serão vistos à distância.

Abrir a autoria de parte das perguntas para a participação dos pesquisados era um gesto contundente com a intenção de produzir uma estatística mais íntima da alteridade. Ao incluir perguntas formuladas pelo próprio objeto (a subjetividade das pessoas) a “pessoa” do pesquisador, enquanto autor, era mais uma vez problematizada. O título “*Estatística Sobre A Subjetividade*”, presente no cabeçalho do questionário, foi substituído quando da apresentação dos resultados no dia da exposição, o projeto passou a se chamar *Pesquisa Sobre A Gente*. A “gente” nomeava melhor a consistência do objeto de pesquisa pretendido: uma pesquisa sobre “as pessoas”, a “gente”, em detrimento dos termos mais impessoais e distanciados usados em estatísticas, como “população” ou “amostra” em que apaga-se qualquer relação intersubjetiva entre pesquisador-pesquisado. Em segundo ponto, “pesquisa sobre a gente” “brincava” e “jogava” com a minha situação de propositalmente confundir o lugar do pesquisador com o pesquisado. Dubiamente a palavra “gente” do título forma uma locução pronominal usado em linguagem informal (“a gente”, equivalente ao pronome indefinido francês “on”) em que a 1ª pessoa fala em nome dela mesma e de mais uma ou mais pessoas (no lugar de *nós*), conjugando-se no feminino da 3ª pessoa do singular.

Tradicionalmente um artista é aquele que se expressa para o público mediante sua obra de arte. Outra afirmação sustenta que o artista não é livre da ideologia que compartilha com os demais, e que a obra de arte é inevitavelmente o reflexo social do seu tempo e no qual se insere. Tomando essas duas colocações como problemas conjugados, as quais uma diz que a obra é atravessada pela subjetividade do artista e outra pelo contexto cultural/material pré-existente, uma obra de arte que se apropriava da forma de um estudo estatístico era uma solução perspicaz. Em relação ao conhecimento estatístico eu oscilei entre dois tipos de sentimentos opostos: a suspeita e o fascínio. A suspeita devia se tornar crítica e se voltar para os limites do próprio trabalho, negar a legitimidade científica do projeto acusando um *ab-uso* da estatística. Mas o trabalho valia a pena, ao me apropriar da forma e *pre-texto* estatístico,

pude me colocar a uma boa distância com um grande número de pessoas, de trocar questões de forma profissional. Através das entrevistas pude colher das pessoas a imagem que elas faziam de si, e transformar o material de registro das entrevistas em composições visuais, diagramas de fácil entendimento como são os gráficos-pizza em cores.

Ao lado da suspeita em relação ao cientificismo, com ambiguidade, eu nutria um fetiche da estatística, um fetiche da sua virtualidade, de analisar uma parte e fazê-la dizer o todo. E os gráficos como mandalas, de forma geral, como que por magia matemática dão um aspecto sensível ao incompreensível, dão forma e tamanho à massa informe dos dígitos e números gigantescos, e nos dão a impressão de entender em um golpe de vista a relação das partes na totalidade. A estatística é o meio a partir do qual tornamos visível aspectos muito imateriais e complexos como a subjetividade da massa de seres humanos. As estatísticas parecem não poupar nenhuma esfera da vida dos habitantes, das “riquezas” que possuem, do “índice de desenvolvimento humano”, da “expectativa de vida” das gerações, das “escolhas políticas”, da “qualidade de vida” e outros termos como esses. Como tornar visualizável o que é tão fugaz e contingente como a subjetividade da multidão?: a estatística se coloca em nosso mundo como responsável por gerar cadeias dessas imaginações.

Antes mesmo do processamento dos dados e a geração dos gráficos da pesquisa, de certo modo eu previa de antemão que uma pesquisa sobre a subjetividade seria ficcional por princípio: a subjetividade, em sentido mais precioso, seria aquilo que restasse de incomputável para a pesquisa, intransferível para planilhas e números. A subjetividade, inquantificável por natureza, não se faz exatamente dos dados e as repostas coletadas nas entrevistas, material e objetivamente arquivada em dezenas de folhas_ a subjetividade se constitui da inteligência por trás daquelas repostas e dados registrados. Sob este ponto de

vista a subjetividade não se deixa capturar em definitivo, somente poderia ser atçada pelas perguntas, intuída por detrás das respostas, mas não fixada tal e qual.

Ao mesmo tempo em que suspeitava da inviabilidade teórica de uma pesquisa estatística da subjetividade, esforcei-me para concluir uma prática, da melhor forma que eu poderia. Boris Groys descreve o que é a subjetividade em termos próximos aos por mim entendidos, o que seria a estatística como superfície mediática:

O espaço sub-mediático é, por sua própria essência, o espaço da suspeita. Mas nesse sentido é também o espaço da subjetividade, pois a “subjetividade” não é mais que a pura, paranoica, mas também inevitável suposição de que abaixo do visível tem que esconder-se algo invisível. De fato, a subjetividade não pode ser vista ou experimentada. Nunca pode mostrar-se como signo na superfície mediática. A subjetividade é sempre só aquilo que se esconde por detrás, que se oculta, que permanece no escuro. Não é casual que, por exemplo, em um passeio vespertino podemos comentar: “está vendo aqueles tipos sombrios, suspeitos, do outro lado da rua?” Esta frase explica melhor a natureza da subjetividade que milhares de filosofias. A subjetividade habita o escuro espaço da suspeita, invisível e inacessível por princípio. (...) Por certo que a subjetividade do observador se manifesta na suspeita; nesse caso, a qual o espectador resguarda contra si quando contempla a si mesmo. (...) A subjetividade é aquilo que para mim se aparece como suspeito no outro, aquilo que me atemoriza, que me leva a protestar e a acusar, que me empurra a transferir aos outros a responsabilidade, que me impulsiona à luta e à reivindicação; em poucas palavras, à política. Somente quando suspeitamos de um Deus oculto por trás das imagens do mundo, nos sentimos empurrados a tomar uma posição política. Porque se, pelo contrário, tudo ocorre segundo leis determinadas, então não há lugar para protesto de nenhum tipo, permanecendo somente a possibilidade de uma descrição científica. Por tanto não é casual que os espaços políticos se reduzam continuamente enquanto se considera a natureza - e logo a sociedade – como algo cientificamente explicável.⁹²

Se a subjetividade aparece em situações de desconfiança, para isso, parte das perguntas foram feitas para a abertura desse espaço psicológico, com perguntas acerca da “sinceridade”, do “furto” e do “roubo”, do “escuro”, da “transgressão”, do “amor imoral”, da “mentira” e da “idoneidade política”. A pesquisa jogava desconfiança sobre seu objeto, ao qual era garantido como segurança o anonimato. Mas as suspeitas não deviam ser unilaterais, pois o objeto (a gente) também havia de ter suspeitas em relação à pesquisa, aos instrumentos de contagem e abstração das informações, à sua prerrogativa de controle e

⁹² GROYS, *Bajo Sospecha: Una Fenomenología de los medios*, p. 38-39.

certezas. Roland Barthes ensinava que a Língua é fascista⁹³, pois o fascismo não se caracteriza pelo impedimento de dizer, mas da obrigação de dizer: o mesmo se passava com as entrevistas depois que o entrevistado a aceitava, as perguntas e o questionário “obrigavam” as pessoas a responder. Lugar da suspeita, lugar da subjetividade _era preciso criar uma pesquisa desconfiável. Mesmo que tudo não tivesse valor nem propósito de ciência, e afora a experiência social, a pesquisa foi feita a espera da geração dos gráficos, como imagens de uma ficção em estatística, e como resultado plástico/artístico de uma exposição de arte. Os gráficos impressos sobre tela contradizem o que se disse de uma pesquisa sem resultado ou incapaz de fixar e representar a subjetividade. Mas a contradição se desfaz quando se coloca que a subjetividade reproduzida nos gráficos são subjetividades criadas pela própria pesquisa, que essa subjetividade exposta e colorida não existia antes das entrevistas e das perguntas.

O projeto não poderia ter sido feito sem a estrutura pública de artes, apoio e subsídios, as instalações do prédio do Centro de Arte Contemporânea e Fotografia onde foi desenvolvido e exposto, a Fundação Clóvis Salgado e o Governo de Minas, e, em especial, o Centro de Arte Jardim Canadá por vir articulando e promovendo, entre a burocracia institucional, um projeto arrojado como a Residência Internacional. De acordo com a diretora e curadora do JA.CA, Francisca Caporali, a Residência devia ser vivenciada como um período de experimentações e descobertas, que fosse o mais produtivo e colaborativo possível por parte dos residentes. Sendo assim, aproveitei da oportunidade para além de realizar a estatística inédita poder concluir dois outros trabalhos que há tempos eu idealizava. Um deles foi a pintura a guache sobre fotografias de satélite da Bacia Artificial da Pampulha, narrada anteriormente. Apagando os traços de habitações e distanciando o olhar sobre o

⁹³ BARTHES, *Aula*, p. 14.

terreno a partir de fotografias de satélite, a pintura deixava à mostra a relação entre o espaço aquático público e o privado, marcadamente a de uma enorme porção de água marrom em forma sinuosa circundada por centenas de retângulos das diminutas piscinas em azul. A pintura planificava e reduzia a paisagem convertendo cada uma das piscinas particulares em pontos significantes dentro de um quadro maior de distribuição das águas.

Belo horizonte não é aqui

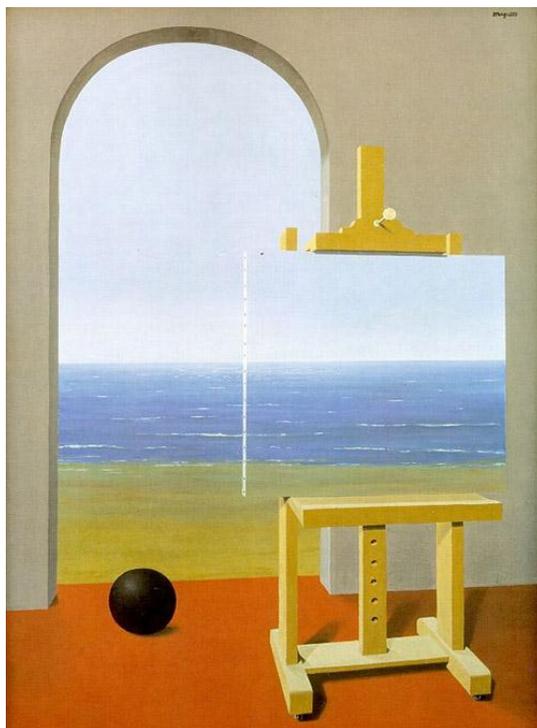


Fig. 98: René Magritte, *A Condição humana*, 1935.

O FUNDO DO AR É VERMELHO
(Chris Marker)

TUDO QUE É SÓLIDO SE DESMANCHA NO AR
(Marshal Berman após o Manifesto Comunista)

A imagem é pouca coisa: resto ou fissura (*fêlure*). Um acidente do tempo que a torna momentaneamente visível ou legível. Enquanto o horizonte nos promete o todo, constantemente oculto atrás de sua grande “linha” de fuga. “Uma das razões pelas quais eu tenho reservas a respeito de todos os horizontes”, escreve Derrida em *Force de loi* [Força de lei], “por exemplo, a ideia reguladora kantiana ou o advento messiânico, ao menos em sua interpretação convencional, é que são justamente horizontes. Um horizonte, como seu nome o indica, em grego, é ao mesmo tempo a abertura e o limite da abertura que define ora um progresso infinito, ora uma espera”. (Didi Huberman)⁹⁴

⁹⁴ DIDI-HUBERMAN, *Sobrevivência dos vaga-lumes*, p. 14.



Fig. 99: A. F., *Sem Título #2 (belo horizonte não é aqui, sobre o antigo Elevado)*, 2014.



Fig. 100: A. F., *Sem Título #2 (belo horizonte não é aqui)* Registro de ação e pintura, exposição *Semana Aberta*, Centro de Arte Contemporânea e Fotografia, 2014.

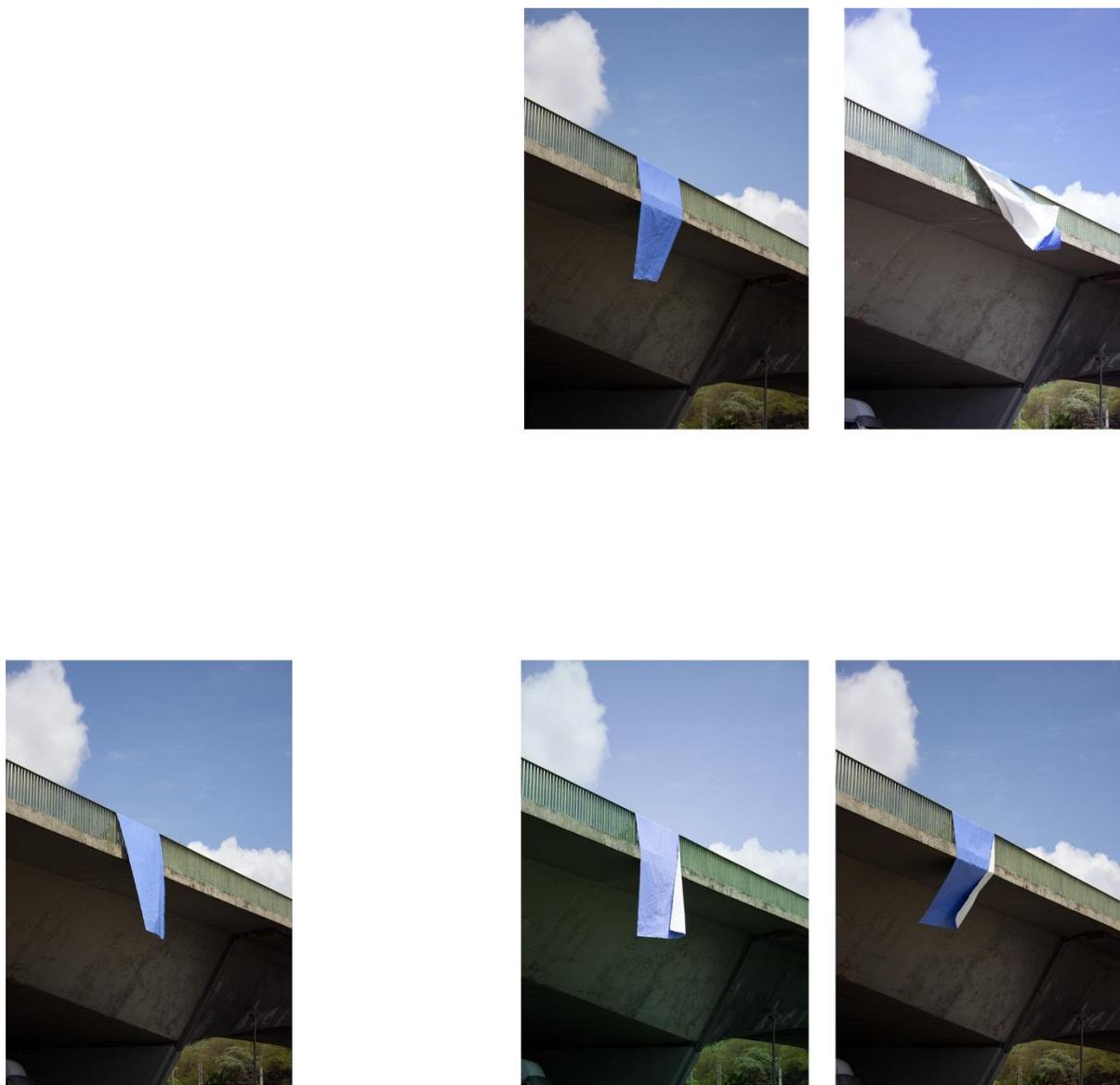


Fig. 101: A. F., *Sem Título #2* (*belo horizonte não é aqui, sobre o antigo Elevado*), registro da ação. 2014.

O terceiro e último trabalho que pude expor na mostra era um projeto que envolvia uma pintura monocromática azul, uma intervenção pública com essa pintura e registros fotográficos da ação, *Sem título #2 (belo horizonte não é aqui, sobre o antigo Elevado)*. Em nosso atelier no Centro de Arte havia uma mesa larga medindo 2,45 metros por 4,8 metros a qual utilizei inteiramente para esticar e preparar a tela para pintura acrílica. Depois de pintado esse grande tecido, que precisei caminhar sobre a mesa para alcançar a parte interior do quadro, foi, em um dia pela manhã, enrolado e transportado até um sítio determinado. A pintura foi aberta e pendurada por 20 minutos do alto da passarela do Viaduto Dona Helena Greco para a Avenida do Contorno no centro de Belo Horizonte. O artista argentino Santiago Villanueva, também residente do JA.CA, me deu uma mão para segurar a pintura enquanto as fotografias foram tiradas por Jairo segundo minhas instruções. A mistura da tinta para a cor azul foi obtida a partir de um longo estudo, a cor exata devia corresponder o mais próximo possível ao azul celeste da forma como aparecia em Belo Horizonte _era uma pintura produzida para ser fotografada em meio à paisagem urbana de concreto.

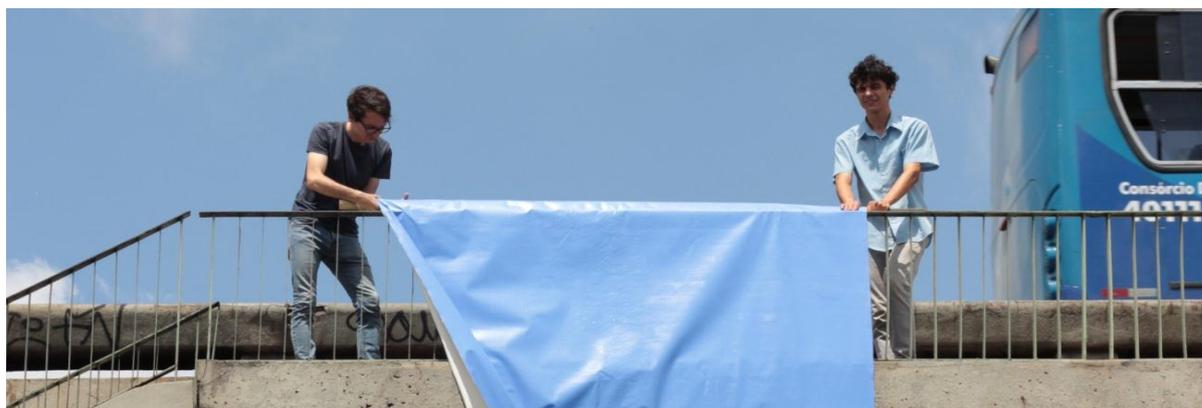


Fig. 102: Eu e Santiago em cima do viaduto. Foto: Jairo Pereira. 2014.

Esse monocromo foi precedido por uma pintura um tanto menor, de 110 centímetros por 2,4 metros, intitulada de *Sem título #1 (belo horizonte não é aqui)*, que eu instalei em um muro muito longo de um terreno baldio de uma obra abandonada da CBTU (Companhia

Brasileira de Trens Urbanos) que fica perto de minha casa atual. Nessa primeira pintura o quadro azul foi pintado em degradê do azul ao branco, mas com intuito similar ao monocromo. Propositamente a cor da pintura devia se fundir, ou quase fundir, com o céu a partir das fotografias. Em outros termos eu queria produzir uma série de pinturas que fossem capazes de produzir fissuras visuais sobre monumentos da paisagem urbana, ilusoriamente, como evento fotografado. Era uma pintura para ser sublime, que pudesse de alguma forma ser percebida como “sem limite” (ou, quase não percebida, como um *trompe l’oeil*) entre sua superfície artificial e o céu natural e etéreo, como se fosse a ele contíguo.



Fig. 103: A. F., *Sem título #1 (belo horizonte não é aqui)*, 2013-2014.

Razão do entorno próximo

Na minha infância em Belo Horizonte, o “Elevado Castelo Branco” era o único nome de viaduto que eu conseguia guardar na memória, era o viaduto que me levava até a casa dos meus avós nos bairros de Carlos Prates e Padre Eustáquio. Justamente devido ao seu nome diferente (em toda cidade todos eram “viadutos” e só este era “elevado”) o “elevado castelo

branco” me fazia imaginar a pista que se elevava como uma ponte levadiça, queria ver esse castelo branco com arqueiros e torres que estavam em algum lugar do passado dos contos de fadas. O viaduto é uma das obras viárias mais importantes do centro da cidade, foi construído e batizado em 1971 em homenagem ao primeiro ditador pós-1964. Institucionalmente o nome original foi revogado em 2012, ficou sem nome até 2014 quando, finalmente e contra a resistência de vereadores militares, foi sancionada uma lei que modificou seu nome em referência à Helena Greco, primeira vereadora eleita da cidade e militante contra a ditadura. Eu não poderia precisar quando vim a saber do motivo simbólico do viaduto, mas desde a juventude à sua lembrança eu havia colado a letra de uma canção na voz de Elis Regina que diz: *Caía a tarde feito um viaduto*.

O primeiro verso de *O Bêbado e a Equilibrista*, uma das canções mais conhecidas de João Bosco (música) e Aldir Blanc (letra) e apelidada de “Hino contra a Ditadura”, passava toda vez em minha mente quando eu passava pelo viaduto. “Caía a tarde feito um viaduto” enluta uma tragédia quando um elevado inacabado caiu sobre a Avenida Paulo Frontin no Rio de Janeiro, por volta do meio dia de 20 de novembro de 1971, soterrando quase trinta mortos e deixando dezenas de feridos. A primeira parte da canção se desenvolve como uma paisagem do céu de um crepúsculo triste/melancólico que faz o eu-lírico se lembrar de Carlitos, “e nuvens, lá no mata-borrão do céu, chupavam manchas torturas, que sufoco!”. O registro temporal da canção é complexo, a linguagem é alegórica, na paisagem mais fugaz (o céu crepuscular) faz ler a contrapelo a história. O fim de tarde, a chegada das trevas. A canção inicia a memória de toda a década de agruras dos 1970 em uma ruína (que ainda era construção) e um fim de tarde, ambos a cair.

Infelizmente algum viaduto ainda deu de cair, e deu de cair em uma tarde em Belo Horizonte, em julho de 2014. O Viaduto Batalha dos Guararapes, também, antes mesmo de

ser concluído, desabou sobre um ônibus e carros vindo a matar duas pessoas e deixar 23 feridos. A obra, com o cronograma atrasado, pertencia ao polêmico conjunto de melhorias da infraestrutura do tráfego a propósito da recepção da Copa do Mundo de Futebol. Em 2013, em meio aos protestos contra a realização da Copa das Confederações, um outro viaduto na região da Pampulha veio a figurar nas páginas de jornal e contar morto e ferido. Dessa vez não se tratava de um viaduto que caía, mas de jovens que caíam do viaduto, em tardes daquele tumultuado Junho. Eles caíam por um vão difícil de notar entre duas pistas suspensas do viaduto, quando corriam afugentados pelo confronto com a Tropa de Choque da Polícia Militar e pensavam conseguir passar para o outro lado em segurança. Seis pessoas se feriram dessa forma nesses acidentes que ocorreram em dias e noites diferentes, uma delas (Douglas Henrique de Oliveira Souza, de 21 anos) chegou a morrer em decorrência de traumatismo craniano.

Razões da distância

Hoje em dia nada é mais óbvio de dizer que o “céu é azul”, porém permanece difícil responder para uma criança porque isso é assim, “por que o céu é azul?”, e a dificuldade em responder vem do fato paradoxal do ar do céu de dia ser azul e transparente: você deveria explicar à criança como algo pode ser incolor e azul radiante. O ar que dá cor ao céu diurno e forma a atmosfera terrestre se comporta como um prisma para a luz do sol, a câmara de ar aprisiona momentaneamente a luz azul e a refrata em todas as direções por seu meio enquanto deixa passar os demais espectros diretamente. Perceber a cor azul do céu ou do mar que o reflete não é nada natural para a espécie humana, é algo relativamente moderno e recente. Em nenhum momento na Bíblia, por exemplo, encontra-se descrito que o céu é azul, e isso porque não existia o “azul” para aqueles que a escreveram, nem como substância nem como conceito. No mundo antigo somente os egípcios podiam produzi-lo a partir do lápis-

lazúli. Devido a sua raridade e custo elevado o Ocidente por séculos o reservou apenas para a pintura dos mantos de Maria e de Jesus.



Fig. 104: A. F., Estudo de cor para *Sem título*, 2013-2014.

Nem todos os povos conheceram o azul, nem todos os povos podem perceber a perspectiva. A Perspectiva Atmosférica, invenção do Renascimento Italiano, dita que os objetos do fundo em uma paisagem devam ser representados esbranquiçados e azulados, tal como nos é sensível quando vemos uma cadeia de serras ao longe: quanto mais longe a terra mais azul ela aparece e menos definidos são os detalhes, pois podemos perceber a consistência do ar que preenche essa distância. O céu é azul porque o ar que o compõe é azul, talvez se possa afirmar que, com os renascentistas, pela primeira vez o homem passou a pintar a consistência do ar que o separa dos objetos mais distantes. O monocromo *Sem título* levava a técnica da perspectiva atmosférica até um recorte extremo, o fundo tomava toda a

superfície da pintura exposta num ambiente aberto. Não era para ser a pintura de uma figura sobre um fundo, mas a pintura de um fundo completo, o cúmulo do fundo. Em termos fotográficos, era uma pintura de um “fundo infinito”, mas não um fundo infinito para se fotografar uma objeto de mercadoria isolada e “flutuando” na frente, mas para ser posta na frente de um objeto de urbanismo.

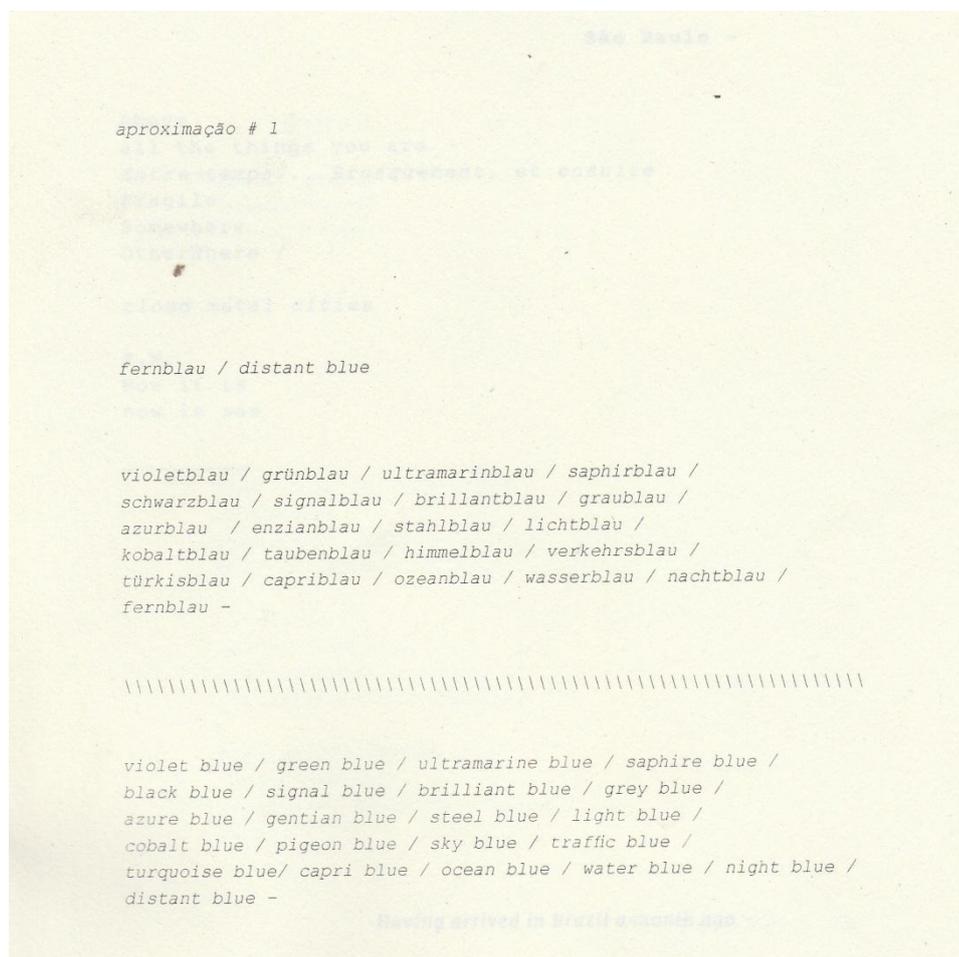


Fig. 105: Anja Schneider, *Para-textos*. JA.CA. 2014.

A curadora Anja Schneider que compartilhava o atelier da Residência comigo dedicou uma página de seus “Para-textos”, sua publicação multilíngue final de pesquisa, para um diálogo poético com a pintura. A lista de denominações para as qualidades de azuis chegam até o *fernblau*, “azul distante”, não como uma última palavra sobre os azuis, mas como uma linha de fuga na tentativa de dar nome à cor, o nome daquilo que não está por aqui. Em um

dia Anja havia me perguntado as cores de tinta que eu misturava (azul cobalto, branco, azul ultramarino) – sua procura da palavra numa escritura me recorda a procura do temperamento da cor para o monocromo azul: a cor a mais próxima possível do céu, uma cor difícil de encontrar e sem receita: a cor pigmentada da pintura (luz sobre um corpo plástico) se comporta de forma muito diferente da cor imantada da abóbada celeste (luz através de um campo).

Estamos acostumados com “Belo Horizonte” vir a designar um lugar, uma cidade localizada no mapa. Mas a palavra “horizonte”, se se toma ao pé da letra, é uma palavra para aquilo que transcende qualquer lugar. Postado do alto de uma montanha, colina, praia, ou qualquer sítio que seja tomado como mirante, o horizonte é o que se desdobra para o infinito, para a linha do horizonte. O horizonte deve ser o inatingível, amplo e inabarcável. O horizonte dirigir-se-ia para o excessivamente longínquo, até onde a vista alcança, ou mais, para o além do que a vista alcança. Logo, não podemos estar sobre o horizonte pois ele se faz do nosso afastamento em relação a ele. Como uma miragem, ele se desfazeria com a aproximação de quem o observa: com efeito, se avançamos sobre o horizonte ele se afasta de nós até o fim do mundo, fim do mundo que nunca é. O mundo é redondo, só mesmo se fosse como uma folha de papel poderia-se chegar ao horizonte. Belo Horizonte é um nome impossível, “belo horizonte não é aqui” faz coro ao “isto não é um cachimbo”, deslocando a questão de Magrite sobre a pintura de cavalete para um caso de *site specific*.

Considerações finais:

Deixamos o mundo imanente e construímos um mundo transcendente que é só afirmação. Abstração. O Romantismo frio deste estilo sem pathos é impressionante. Quanto mais horrível este mundo (como hoje), mais abstrata a arte será, já que um mundo feliz produz uma arte realista. (...) Para sair do monte de escombros à minha volta, precisava voar. E voei. (Paul Klee, Diários)⁹⁵

Existem muitas formas de transparência. Na Inglaterra e América, onde a arte Conceitual se originou, transparência significa a explicitidade de um experimento científico, que claramente expõe os limites cognoscíveis(...). Na Rússia, entretanto, é impossível pintar uma pintura abstrata decente sem fazer referência à Luz Sagrada. A unidade do espírito coletivo ainda está tão viva em nosso país que a experiência mística chega a aparecer quase tão compreensível e lúcida como seria a experiência científica. Ou, ainda mais, ao menos que se chegue a uma experiência mística, a atividade criativa parece possuir um valor inferior. (Boris Groys, *Conceitualismo Romântico de Moscou*, 1977)⁹⁶

Para chegar a uma conclusão: o que parece óbvio aqui é que em muitas das obras que discuti, o "público" é examinado como um terreno para a intimidade, precisamente porque a intimidade não é mais protegida por um sentido estrito de "privado". O que esses artistas possuem em comum é que eles testam os limites da intimidade, comunicando esses limites, não em confissão, mas através de atos de desvio que dizem: sim, eu tenho sentimentos, mas o que exatamente eles são, isso eu não vou revelar. E participarei no jogo de auto-exposição, mas, nesse mesmo ato eu manifesto a minha insistência por uma esfera autônoma de pensamento. O que resta é o gesto, o ato, a comunicação, mas não a confissão da alma artística. (Jorg Heiser, *Moscow, Romantic, Conceptualism and After*, 2011)⁹⁷

⁹⁵ KLEE, *Notebooks*, p. 463.

⁹⁶ GROYS, *Moscow Romantic Conceptualism*. In. *Primary documents: a sourcebook for Eastern and Central European art since the 1950s*, p163-164.

⁹⁷ HEISER, *Moscow, Romantic, Conceptualism and After*. In: *e-flux Journal #29* – novembro 2011.



Fig. 106: Gijsbert van der Wal, *Rijksmuseum Amsterdam*, 27 de novembro de 2014.

Estamos em plena “revolução” digital, o que, sem dúvida vem a introduzir novos modos de relações humanas e acelerações da dinâmica da produção e consumo das imagens como um todo. Nesse momento chamam a atenção as “redes sociais” de relacionamento e compartilhamento de informações entre pessoas e grupos, e o constrangimento entre a esfera pública x privada que isso acarreta. As subjetividades são fomentadas em massa, são reproduzidas incessantemente chegando a ser computadas em “likes” e “shares”, em números de “seguidores”, em números de “visualizações”. O usuário (um consumidor que se consome) nessas plataformas negocia nestes espaços pseudo-públicos o seu perfil ideológico, mas sobretudo o seu perfil sentimental _ voltados para a vista e o desejo dos outros em um mural virtual. Vivemos por imagens, nossas imagens estão vivendo por nós,

somos carentes ou ignorantes de experiências próprias. A ansiedade de auto-exposição chega ao cúmulo numa notícia de que “as estatísticas mostram que o número de mortes causadas por *selfies* em 2015 supera o de causadas por ataques de tubarões” no mundo, relacionando acidentes quando pessoas se distraem ao postar fotografias de si mesmas nas redes levianamente em situações de risco _ infelizmente faltou abordar a característica surrealista das estatísticas quando aproximam duas realidades distintas para produzir um choque, um absurdo.

Ao adotar as palavras “contemporâneo” e “romântico” no título, desde o começo da pesquisa abri meu leque de atenções para tudo o que ocorria a esse respeito, de modo a vislumbrar o tema localizado no panorama cultural de nosso tempo mais recente. No meio do ano de 2013, no meio da pesquisa de 48 meses, nos vimos em meio às mais numerosas manifestações de rua da história democrática, o que ficou conhecido como Jornadas de Junho. Eu fui até a Avenida Antônio Carlos para ver aquele evento sublime, e frequentei três reuniões de baixo do Viaduto Santa Tereza onde a vanguarda se reunia em Belo Horizonte, mas não voltei com experiências para o estudo. Esse é um fracasso para mim, pois afinal eu me coloquei a pensar em “multidão”, “rua”, “experiência” e o “contemporâneo”, mas, no entanto, quando todos esses termos se juntaram à realidade o próprio acontecimento me ofuscou. A relação entre as redes sociais e as mega-manifestações são complexas, chama a atenção que após os tumultos as redes sociais se tornaram muito polarizadas politicamente. Isso tem a ver com o fato de que as disputas que ocorriam na rua eram decididas nas narrativas que se formavam. Isso para mim só não é tão surpreendente pela intuição que diz: um espaço que seja decisivo para a subjetividade será um espaço para a política no nosso tempo. Além disso o nexos entre as redes e as manifestações é que elas ocorrem em um mundo que se tornou pobre de experiência.



Fig. 107: Jirí Kovanda, *Kissing Through Glass*, 2007. Tate Modern.

O sucesso em torno da descoberta do artista Bas Yan Ader pela cena artística contemporânea, uma obra cuja temática invariavelmente se dirige para o “fracasso” e para a “queda”, atesta um grande interesse por formas românticas em nosso tempo: sua curta mas poderosa obra parece ser mais familiar para nós contemporâneos do que foi para a sua própria época (ele desapareceu no mar em 1975). Ader foi apresentado ao público brasileiro como um dos destaques na 30ª Bienal de São Paulo (2012), nessa mesma Bienal, próximo à entrada do prédio, se podia ver registros de ações do artista tcheco Jirí Kovanda. Na bienal seguinte (2014), vim tomar conhecimento da obra do polonês Edward Krasinski, registros de suas ações e algumas pinturas são importantes aquisições recentes do INHOTIM. Entre outros, a emergência tardia desses artistas pauta-se em perspectivas curatoriais de revista ao impulso romântico das neo-vanguardas. Em 2013, nas redes sociais se tornou viral um registro de uma performance de Marina Abramovic, um recorte de seu documentário (homônimo de sua exposição retrospectiva no MoMa de Nova York) *The Artist is Present* (A artista está presente). As instruções daquela performance se baseavam em uma mesa que separava duas cadeiras em uma das quais a artista permaneceu sentada durante todo os dias

da mostra. Abramovic recebia e contactava apenas com o olhar o público que, um por um, se sentava a sua frente. O recorte do vídeo em questão registrava quando, inesperadamente para ela, o seu antigo parceiro conjugal (de vida e performances artísticas) depois de tantos anos se sentou à sua frente: a artista no fim chega a quebrar seu protocolo ao estender as mãos sobre a mesa para segurar as de Ulay, os dois visivelmente comovidos.



Fig. 108: Pixação em São Paulo, 2013.

Minha pesquisa estava me levando até ocorrências esparsas de um romantismo que, de um lado era fácil de notar e legível até nos muros da cidade, mas por outro era difícil de definir, distribuído por práticas de artistas como vetores direcionados para muitos lados. O melhor trabalho no sentido de reuni-los, segundo penso, já havia sido feito por Jörg Heiser em sua exposição em 2007 ao trabalhar com uma ideia ampliada de conceitualismo e entender por “romantismo” um conjunto de “técnicas de emoção”, “fragmento” e “ruína”. Quanto ao “conceitualismo”, o curador tomava o termo de empréstimo do artista uruguaio Luis Camnitzer (*Global Conceptualism*, 1999). O título *Romantic Conceptualism*, Heiser confessa, também remetia a um ensaio escrito por Boris Groys no fim da década de 1970 (até a exposição de Heiser pouco conhecido), sobre uma neo-vanguarda russa que esse

último intitulou de *Moscow Romantic Conceptualism*⁹⁸. Boris Groys descrevia um conjunto de artistas russos, como Francisco Infante, que em suas obras compartilhavam a crença de que pelo processo de arte se podia ter acesso a uma esfera espiritual da manifestação humana. Seria preciso tecer uma genealogia da arte conceitual que ao invés de partir do *ready-made* de Duchamp se fundamentasse no *Quadrado Preto* de Malevich. Groys, por sua vez, comenta que a invenção do seu termo foi inspirada por um texto de um crítico na França quando descrevia as obras imateriais de Yves Klein como “conceitualismo romântico”, com o “romantismo” sendo sinônimo de “lirismo”. Não consegui encontrar essa última fonte francesa que Groys não precisou, mas desisti de seguir essas pesquisas embora fossem muito instigantes. Debaixo do termo “conceitualismo” para mim se escondia meu maior “demônio da teoria”, se eu continuasse por essa via o “romantismo” iria se tornar acessório do “conceitual”. O assunto sobre arte conceitual era para ser, em primeiro lugar, a previsão de um tipo de arte sem objeto de arte, uma obra de arte ausente, como ocorre comumente na arte contemporânea. Em segundo lugar eu procurava comprovar que o romantismo seria irreduzível inclusive à uma arte que é considerada a mais “seca” e “sem pathos”, pura comunicação. Mas o “romantismo”, e não o conceitualismo, era o centro da pesquisa, com seu sentido de abertura para o mundo de uma arte contaminada pela vida.

“Empoderamento” (do inglês *empowerment*) é um termo que vem sendo utilizado com muita frequência pela esquerda (em especial o feminismo) para designar “a conscientização do poder entre os cidadãos, conquistas da condição e da capacidade de participação; inclusão social e exercício da cidadania”. O pedagogo Paulo Freire veio a rebuscar a ideia ao comentar que “ninguém empodera ninguém”, o empoderamento teria que

⁹⁸ Boris Groys possui um site com vários artigos sobre a arte conceitual russa, inclusive os que aqui se discute. Cf: Disponível em <<http://www.conceptualism-moscow.org/page?id=1552&lang=em>> Boris Groys foi editor da revista digital e-flux, n.29 dedicada ao conceitualismo russo. Disponível em 22/11/2015. [<http://www.artandeducation.net/announcement/e-flux-journal-issue-29-guest-edited-by-boris-groys-on-moscow-conceptualism/>]

ser elaborado pelo próprio “empoderado”, indivíduo ou grupo. Embora eu reserve certas restrições quanto ao radical desse vocábulo, seu conceito pode designar o processo pelo qual tive de passar, desde a entrega do projeto: sobre estudos de artistas, críticas, teorias e curadorias de arte vinculadas a uma emergência do romantismo no campo da arte contemporânea; até a realização da pesquisa: um trabalho crítico e poetizado de uma série de trabalhos de arte de própria autoria. Agora, menos importante que eu me “empoderar” como artista em um âmbito de pesquisa acadêmica, tratou-se de um investimento (e uma aposta) nas próprias obras de arte como forma experimental de conhecimento. Como dito ainda na introdução, a crítica de arte romântica tem a perspectiva de desenvolver reflexões que partem do núcleo crítico que está dentro da obra de arte, como se fosse uma necessidade implícita desta.

Quase a totalidade das obras narradas foram alguma vez exibidas em exposições em Belo Horizonte e outras cidades desde 2005 até 2014. O primeiro trabalho após a Introdução (*Oferenda do Sal*), entretanto, é a única obra que ainda nunca foi exposta ao público de arte em uma galeria, nem se desenvolveu sobre Belo Horizonte. Ela foi elaborada e registrada no fim de 2013 em Pernambuco, seus registros e a primeira narrativa da ação foram entregues como trabalho final da disciplina *Paisagem Global / Paisagem Local* ministrada pela Dra. Elisa Campos. Com alterações mantive esse trabalho no início da Tese pois ele representou para mim uma porta de entrada para uma pesquisa cuja metodologia incluía desde o tempo da concepção, passando pela narrativa do processo, até contextualizações para um desdobramento de questões artísticas. Obviamente o trabalho performático de arte e a escrita sobre esse trabalho são tarefas distintas, mesmo que tenham o mesmo autor elas exigem abordagens e tempos diferentes. Eu unificaria as duas atividades sob a declaração de Paul Klee: a arte não reproduz o visível, ela torna visível. A tarefa de um ensaio crítico seria tornar visível os contextos da obra, nuances e detalhes. Em meu caso, “contextualizar”

significava “com”-“textualizar”: criar os textos que acompanham as obras, com auxílio de literatura, poesia, filosofia, jornais, mapas, etc.

Assim procedi na análise até o último trabalho sobre o viaduto, através da descrição das narrativas sobre os trabalhos que se ligavam à com-textualização do mundo que as envolvia. Ao chegar ao último trabalho notei que o procedimento de contextualização era inerente ao próprio trabalho de arte como intervenções no espaço público, no caso último, se tratava de fazer uma pintura monocromática para ser fotografada em um monumento histórico da cidade, palco de uma disputa política pelo significado de sua memória. A obra se fazia do contraste entre a pintura e o contexto urbano, esse último carregado politicamente. A mudança contextual do nome do viaduto significava uma mudança simbólica para com o passado. As referências históricas indicavam “opressão”, “tempo de trevas”, “restrições”, “militarismo”; o trabalho era sobre a “liberdade”. A liberdade é uma aspiração tanto política quanto artística, sendo o romantismo uma pedra angular entre os dois aspectos.

Ao folhear as páginas deste texto e ver as imagens e fotografias noto que uma palavra estava implícita por todo tempo mas teve de permanecer inominável, era algo sem nome e muitas vezes chamei de “poético”, era a “beleza”: algo proscrito pelo conceitualismo. Todos esses trabalhos de arte são belos, ou foram feitos para assim serem. Dado que é muito inconveniente um artista ficar denominando seu próprio trabalho de belo transmito o mesmo julgamento a todos os trabalhos de arte que recheiam a introdução e estas considerações finais (os quais quero medir com os meus): são belos. Tomemos a fotografia de Anselmo em cima do vulcão, é um trabalho de arte belíssimo. Mas ele não é belo como as maçãs de Cèzanne são belas, não é uma fotografia bonita, não representa um homem bonito em trajes bonitos. A beleza está na situação, no método, no contexto e na intenção do artista, na ideia da obra: a forma contemporânea de beleza artística.

O romântico é o outro nome do poético, do lúdico e do lírico. A dimensão da beleza é negada quase sempre se aproximamos arte e política. Ora, vivemos um mundo terrível: a arte torna visível: a arte deveria ser desagradável. Mas, assim, a arte não seria nada mais que o reflexo do seu meio, “só que não”, a arte é ruptura e desvio, e a beleza é um caminho. “Para resolver na experiência o problema político é necessário caminhar através do estético, pois é pela beleza que se vai à liberdade”⁹⁹ – e “a alegria é a prova dos nove”.

⁹⁹ SCHILLER, *A educação estética do homem*, p. 26.

BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. *Arqueologia da Obra de Arte*: Conferência ministrada em Scicli, Sicília, em 06 de agosto de 2012. In. Revista Princípios.v. 20, n. 34. Julho/dezembro, 2013. Trad.: Vinícius N. Honesko. Disponível em (22/11/2015): [http://www.principios.cchla.ufrn.br/arquivos/34P]

_____. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*.Chapecó: Argos Editora, 2009.

_____. *Profanações*. Trad. de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo. 2007.

_____. *Estâncias: A palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

ALSEN, Ebehard (Ed.) *The New Romanticism: A collecton of Critical Essays*. New York: Garland Publishing. Inc, 2000.

ALÿS, Francis; MEDINA, Cuauhtémoc. *Diez cuadras alrededor del estudio / Walking Distance From the Studio*.Cidade do México: Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2006.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Discurso de Primavera e algumas sombras*. Rio de Janeiro:J.Olympio,1978

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

ATAÍDE, Tristão de. *Belo Horizonte, cidade morta*. In: ARAÚJO, Laís Correa de, (Org). *Sedução do horizonte*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1996.

AZEVEDO, Artur. *Um Passeio a Minas*. *Belo Horizonte*: Imprensa Oficial de Minas Gerais. 1982. Disponível em (22/11/2015) [http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/rapm/brtacervo.php?cid=877]

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: Ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BARBOSA, Elazier. *Dicionário a Origem das Palavras*. São Paulo: Editora: Rg, 2010.

BARRETO, Abílio. *Belo Horizonte; memória histórica e descritiva*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro.1995.

BARTHES, Roland. *Aula Inaugural da Cadeira de Semiologia Literária do Colégio de França*. ed. Trad. Leila Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1992.

BATAILLE, Georges. *A parte maldita: precedida de “A noção de dispêndio”*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Belo Horizonte: Ed. Autêntica. 2013.

_____. *La noción de gasto*. In: *La Conjunción Sagrada: ensayos 1929-1939*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.

_____. *Teoria da Religião*. São Paulo: Ática, 1993.

BAU DE MACAU, *Bau de Macau, memória e história*. Disponível em: <http://www.obaudemacau.com/?page_id=24021>. Acesso em: 20 de mar. 2013.

BAUDELAIRE, Charles. *Le peintre de la vie moderne*, Collections Literatura.com. Disponível em: <http://baudelaire.litteratura.com/ressources/pdf/oeu_29.pdf>. Acesso em 25 nov. 2015

_____. *O Salão de 1846*. In.: *Sobre a cor*. In.: *A Pintura: Textos essenciais*. (vol.9: O desenho e a cor) São Paulo: Ed.34, 2008.

_____. *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p.775.

BENJAMIM, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v. 1).

_____. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. In: *Obras Escolhidas*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Charles Baudelaire: Um Lírico no Auge do Capitalismo*. In: *Obras Escolhidas, volume III _ Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 2ª edição, 1991.

_____. *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*. São Paulo: Ed. Iluminuras, 1999.

_____. *Rua de mão única: Obras escolhidas vol.2*. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Marins Barbosa. São Paulo: Ed. Brasiliense. 1987. p. 67-68.

_____. *Capitalismo como religião. Kapitalismus als Religion [Fragment]*. Tradução livre de Jander de Melo Marques Araújo. In. *Revista Garrafa 23*, janeiro-abril 2011. Disponível em: [http://www.letras.ufrj.br/ciencialit/garrafa/garrafa23/janderdemelo_capitalismocomo.pdf] 22/11/2014.

BISHOP, Claire. *A Virada Social: colaboração e seus desgostos*. In: *CONCINNITAS*. Rio de Janeiro. Sheila Cabo Geraldo, 1996. ISSN 1981-9897. Disponível em <<http://www.concinnitas.uerj.br/resumos12/bishop.pdf>> Acesso em 02 de out.2009.

BORSAGLI, Alessandro, *Curral Del Rey.Com*, Alargamento do córrego, Rua Professor Morais. Disponível em: <<http://curraldelrei.blogspot.com.br>> Acesso em: 22 nov. 2015

BORRIAUD, Nicolas. *Esthétique Relationnelle*. Paris: Les Presses du Réel, 2001.

BRETON, A. Nadja. São Paulo: Cosac Naify Ed., 2007.

BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do Olhar: Walter Benjamin e o projeto das passagens*. Trad. Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

BÜRGUER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes, São Paulo: Cosac Naify, 2008. 272pp.

CARVALHO, Flávio de. *Experiência n.2: realizada sobre uma procissão de Corpus Christi, uma possível teoria e uma experiência*. Rio de Janeiro: Nau, 2001, p. 16.

CHIPP, Herschel Browning. (Ed.) *Teorias da Arte Moderna*. Tradução Waltensir Dutra et al. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto. 1997

_____. *A sociedade do Espetáculo*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. 238p.

DE DUVE, Thierry. *Kant depois de Duchamp*. In: *Arte & Ensaios: Revista do mestrado em História da Arte*. Rio de Janeiro: Programa de pós-graduação em Artes Visuais – EBA/UFRJ, n. 5, 1998, p. 125-152.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ser crânio: lugar, contato, pensamento, escultura*. Trad. Augustin de Tugny e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: C/Arte: 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DUARTE, Pedro. *Estio do Tempo: Romantismo e Estética Moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). *Escritos de artistas. Anos 60 / 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FURLANETO, Audrey. *Paulo Nazareth, um artista exótico*. O Globo. 26/10/2013. Disponível em (22/11/2015): [<http://oglobo.globo.com/cultura/paulo-nazareth-um-artista-exotico-10544447>]

GENTIL, Ederaldo. *O ouro e a Madeira*, (1973). In: LP Gravadora Phonodisc nº 0.34.405.556. Ano 1989: Ederaldo Gentil.

GROYS, Boris. *Obra de arte total Stalin: Topologia del arte*. Havana: Criterios. Trad. Desiderio Navarro. 2008.

_____. *Conceptualism Moscow*. Disponível em: <<http://www.conceptualism-moscow.org/page?id=1552&lang=em>>. Acesso em: 20 nov. 2015.

_____. *Moscow Romantic Conceptualism*. In: HOPTMAN, Laura; Pospiszy Tomás (ed.): Primary documents : a sourcebook for Eastern and Central European art since the 1950s. New York: Museum of Modern Art; Cambridge Mit Press, 2002.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HEISER, Jörg. *All of a Sudden : Things That Matter In Contemporary Art*. New York, NY: Sternberg Press, 2008.

HEISER, Jörg. *Moscow, Romantic, Conceptualism, and After*. Jornal #29, Novembro de 2011. Disponível em [<http://www.e-flux.com/journal/moscow-romantic-exceptionalism-the-suspension-of-disbelief/>]

HELEN, Jon. *London Black Revs: the radical black and Asian group that concreted over Tesco's 'anti-homeless spikes'*. The Guardian. 13/06/2013. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/world/shortcuts/2014/jun/13/london-black-revs-target-tesco-anti-homeless-spikes>>

KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. 2 ed. Tradução de Valerio Rohden.

KLEE, Paul. *Notebooks - Thinking eye*, Trad. Ralph Manheim, Ed Jurg Spiller.. London: Lund Humphries.1973.

KOMAR, Vitaly; MELAMID, Alexander. *United States: Most wanted painting*. Disponível em: <<http://awp.diaart.org/km/>>. Acesso em: 29 nov. 2014.

KOSUTH, Joseph, *A arte depois da filosofia*, In: FERREIRA, Glória et COTRIM, Cecília (orgs.), *Escritos de artistas. Anos 60 / 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

KRAUSS, Rosalin. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1985.

LE WITT, Sol. *Parágrafos Sobre Arte Conceitual*. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.), *Escritos de artistas. Anos 60 / 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

LOWY, Michael e SAYRE, Robert: *Romantismo e Política*. São Paulo: Ed Paz e Terra, 2006.

LOWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. Uma leitura das teses sobre o conceito de história. São Paulo, Boitempo, 2005.

LYOTARD, Jean François. *O Sublime e a Vanguarda*, in *O Inumano: Considerações sobre o tempo*. Lisboa: Editorial Estampa, 1990.

MOISES, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

MORGAN, David. *Art and Religion in the Modern Age*. In. Re-Enchantment Ed. ELKINS, James, MORGAN, David. Nova Iorque: Routledge, 2009.

MOULIN, Fabíola; DRUMMOND, Marconi. (catálogo)
Bolsa Pampulha 2007_2008. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha. 2009. Curadoria de Marconi Drummond. 196p.

OSORIO, Luiz Camillo. *Flávio de Carvalho*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000, p. 20. Apud. SCOVINO, Felipe. 2006.[]

OWENS, Craig. *O impulso alegórico*In: Revista do Mestrado de História da Arte EBA-UFRJ, Rio de Janeiro, 2º semestre. 2004. p 113.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984

RANCIÈRE, Jacques, *Será que a arte resiste a alguma coisa*, Disponível em <<http://www.rizoma.net>> Acesso em 18 jan. de 2009.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Ed.34, 2005.

SCHECHNER, Richard. 11 de Setembro, Arte de Vanguarda? In. REVISTA BRASILEIRA DE ESTUDOS DA PRESENÇA Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Disponível em [<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>].

SCHILLER. Friedrich. *A educação estética do homem*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

SCHILLER. Friedrich. *Do sublime ao trágico*.Org. Pedro Sússekind. Belo Horizonte: Ed Autêntica, 2011.

SCOVINO, Felipe. Antecedentes de uma massa enfurecida: Flávio de Carvalho e a ironia do absurdo. Comunicações. XIV Encontro do PPGAV/EBA/UFRJ - Arte Ambientações Híbridas Espaço. Disponível em: [<http://www.eba.ufrj.br/ppgartesvisuais/anaisEncontros/xiv/Comunicacoes/SCOVINO.pdf>] 22/11/2014.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A repetição diferente. [s/n], 2009. Revista eletrônica Trópico. Disponível em: < <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2774,1.shl>>

SMITH, Lauren Elizabeth em *Postwar Landscapes: Joseph Beuys and the Reincarnation of German Romanticism*. Knoxville: University of Tennessee, 2003.

SOLNIT, Rebecca. *Landscapes for Politics*

STOCKHAUSEN, Karlheinz, apud SCHECHNER, Richard. 11 de Setembro, Arte de Vanguarda? R.bras.est.pres., Porto Alegre, v.1, n.2, p. 404-425, jul./dez., 2011. Disponível em [<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>]

TODOROV, Tzvetan. *A crise romântica*. In: *Teorias do Símbolo*. Campinas: Papius, trad. De Enid Abreu, 1996.

VARDA, Agnès. *Les Glaneurs et La Glaneuse* França: Fiche Film. (1h22m). 1999.

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

WEBER, M. *A Ética protestante e o espírito do capitalismo*. São Paulo: Martin Claret, 2008.