

DESTERROS, TERREIROS
PÓS CADERNOS 02
COLETÂNEAS

Copyright © 2017, dos autores.

**UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO DE JANEIRO**

Prof. Dr. Roberto Leher / Reitor

CENTRO DE LETRAS E ARTES

Profa. Dra. Flora da Paoli Faria / Decana

ESCOLA DE BELAS ARTES

Prof. Dr. Carlos Terra / Diretor

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM ARTES VISUAIS**

Felipe Scovino / Coordenador

PROJETO EDITORIAL

PPGAV / EBA / UFRJ

CAPA E PROJETO GRÁFICO

Adriano Motta

IMAGENS DE CAPA

Rafael Frazão

Riikka Tauriainen

REVISÃO

Ingrid Vieira

EDITORES

Dra. Fabiane M. Borges

Dr. Leonardo Bertolossi

Dra. Michelle Sommer

CONSELHO EDITORIAL

Prof. Dr. Carlos Augusto M. da Nóbrega EBA / UFRJ

Prof. Dr. Felipe Scovino EBA / UFRJ

Prof. Dr. Carlos Alberto Murad EBA / UFRJ

Prof. Dr. Carlos de Azambuja Rodrigues EBA / UFRJ

Prof. Dra. Carla Costa Dias EBA / UFRJ

Prof. Dra. Patrícia Leal Azevedo Corrêa EBA / UFRJ

Profa. Dra. Livia Flores ECO / UFRJ

Prof. Dr. Luciano Vinhosa Simão IACS / UFF

Prof. Dr. Marcelo Gustavo Lima de Campos IA / UERJ

PPGAV

PROGRAMA DE
PÓS-GRADUAÇÃO
EM ARTES VISUAIS
EBA - UFRJ

eba



UFRJ
faz **100**
ANOS

1920 | 2020

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO



CAPES

Desterros, terreiros: pós cadernos 2 / PPGAV UFRJ. - Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes, 2017. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2017 (co-ed.).

135p : il. : 21 cm

Inclui índice

ISBN: 978 8595820128

I. Arte e literatura . 2. Arte contemporânea. 3. Barroco. 4. Poesia. 5. Antropologia. 6. Arte moderna. 7. Crítica de arte. 8. Arte brasileira. I Borges, Fabiane M. II. Felinto Erik. III. Bertolossi, Leonardo. IV. de Góes, Clara. V. Sommer, Michelle. VI. Pedrosa, Mário

DESTERROS, TERREIROS

PÓS CADERNOS 02 /
COLETÂNEAS

Fabiane M. Borges

Erick Felinto

Leonardo Bertolossi

Clara de Góes

Mário Pedrosa

Michelle Sommer

Todos os direitos desta edição são reservados ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – PPGAV / EBA / UFRJ. Nenhuma parte desta obra pode ser reproduzida ou transmitida por qualquer forma e/ou quaisquer meios (eletrônicos ou mecânicos, incluindo fotocópias e gravação) ou arquivada em qualquer sistema de banco de dados sem permissão escrita do editor responsável. Os artigos e as imagens reproduzidas nos textos são de inteira responsabilidade de seus autores

Os nossos agradecimentos à CAPES - Coordenadoria de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior pelo apoio concedido a este projeto.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO _ P 07

**FUTUROS SEQUESTRADOS X
O ANTI-SEQUESTRO DOS SONHOS**

FABIANE M. BORGES _ P 13

**‘ONEIROTEXO’: NOTAS SOBRE SONHO, CRIAÇÃO
ARTÍSTICA E LITERATURA (COM UM APÊNDICE SOBRE
O DICIONÁRIO KAZAR)**

ERICK FELINTO _ P 51

**BARROCO CANIBAL NA ARTE
CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA**

LEONARDO BERTOLOSSI _ P 67

UMA DÚZIA DE POEMAS PARA VIAGEM

CLARA DE GÓES _ P 89

DISCURSO AOS TUPINIQUINS OU NAMBÁS

MÁRIO PEDROSA _ P 95

NÓS, OS BUGRES DAS BAIXAS ALTITUDES E ADJACÊNCIAS

MICHELLE SOMMER _ P 103

SOBRE OS AUTORES _ P 130

INTRODUÇÃO

*assim como
eu estou em você
eu estou nele
em nós
e só quando
estamos em nós
estamos em paz
mesmo que estejamos a sós*

PAULO LEMINSKI

A presente publicação é fruto de pesquisas em andamento de pesquisadores bolsistas do Programa Nacional de Pós-Doutorado (PNPD) do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAV/EBA-UFRJ). Apresentamos diferentes pontos de vistas que ecoam nos contrastes das nossas abordagens avessas às construções normativas acadêmicas, e que sugerem, em conjunto, uma potência comum de capacidade criativa que toma corpo no espaço acadêmico. Esse lugar mútuo de pensamento é indício de que não estamos sós – um espaço que, ao invés de ser lido como produtor de verdades, é impulsionado para uma proposição questionadora de verdades postas. Nosso intuito foi o de tentar criar uma situação de partilha de perspectivas a partir de um desejo de alavancar processos simultaneamente singulares e coletivos.

As pesquisas em questão tentam escapar de clichês academicistas e saltam para a livre produção de associações, conduzidas por olhos curiosos e interesses inquietos que se materializam em linhas irregulares. Investimos nesse lugar junto da publicação como uma possibilidade de desenvolvimento deste espaço acadêmico aberto à pluralidade, revestindo-o de aspectos indicativos das nossas próprias trajetórias inter-multi-cross-trans disciplinares que, desse modo acolhidas, evocam por ressonâncias. Para deslizar, circular, percorrer caminhos indeterminados

como dispositivo agregador e produtor de efeitos para o múltiplo porvir de tantas outras pesquisas necessárias.

Podemos chamar essa ação do estado do junto – terreiro de encontros (e desencontros) – de resistência, no momento em que o desterro e a crise tornaram-se um estado contínuo do presente. Pesquisas são, ou deveriam ser, espaços de troca de pensamentos dissidentes e divergentes, receber tudo e todos para uma alteridade radical que são, também, ações político-afetivas. O espaço acadêmico é o espaço da troca, um jogo relacional que se dá na presença de um outro cujo encontro é deflagrador de efeitos. Desse modo, encontram-se aqui três pesquisadores com três respectivos convidados, todos em diálogo. Delineiam-se exercícios do junto onde reúnem-se: Fabiane M. Borges e Erick Felinto, Leonardo Bertolossi e Clara de Góes, Mário Pedrosa e Michelle Sommer.

“Futuros sequestrados x o anti-sequestro dos sonhos”, de Fabiane M. Borges, traz um panorama sobre o sequestro da subjetividade humana a partir de filmes de ficção científica e teorias especulativas sobre o “fim do mundo”. Evidencia a ideia de que o excesso de extração dos recursos naturais de dentro da Terra é concomitante à extração do “espírito” de dentro dos corpos, e propõe que isso está nos levando aos desastres ambientais, assim como à miséria ontológica. Apresenta uma equação pedagógica, onde define as bases ontopolíticas que sustentam suas proposições de anti-sequestro (termo grafado propositalmente com hífen para enfatizar o intuito de impedir este roubo da subjetividade) dos sonhos, salientando ideias como tecnoxamanismo + ancestrofuturismo + produção de redes de inconscientes, que seriam as inimigas ontopolíticas de ideias como tecnociência + capitalismo corporativo + inteligência artificial de Deus (ou seja, a produção de um Deus-machine à imagem e semelhança do homem). Apresenta a ficção como capacidade de criar mundos não só simbólicos e imateriais, mas também materiais, sugerindo que essa capacidade nos está sendo roubada pelo sistema de controle (o que chama de terrorismo da máquina). Aqui entram questões relacionadas à espectrologia, aos universos paralelos de signos que atravessam a linguagem, e aos campos invisíveis não acessíveis ao estado de consciência mesquinha, competitiva e consumista que caracteriza o atual estágio civilizatório, mas acessíveis a partir da intensificação de processos inconscientes. Traz, então, exemplos de trabalhos que tem desenvolvido com sonhos, nos campos da arte-clínica-tecnologia, sugerindo uma metodologia de tratamento/treinamento dos sonhos baseada em programas ruidocráticos, sonhos derivados e constituição de comunidades oníricas, a fim de gerar uma perspectiva dos sonhos como espaço público ontopolítico.

“*Oneirotexto: notas sobre sonho, criação artística e literatura (com um apêndice sobre O dicionário kazar)*”, de Erick Felinto, aborda, de modo bastante particular e episódico, o papel dos sonhos na criação artística – em especial, na literatura. Passeando por diversos autores e referências que por vezes cruzam a fronteira entre ficção e diário pessoal, Erick apresenta um panorama dos temas e das inquietações que acossam nossos sonhos e os tornam material fértil para o campo da arte. Se “a literatura é um sonho dirigido”, como sugeriu Jorge Luis Borges, ela nasce autenticamente dos regimes do imaginário e se engaja constantemente no embate ao racionalismo estéril. Indo de Swedenborg a Bergson e Calderón de la Barca, a recensão poética de Erick conclui com a análise de uma obra literária inteiramente articulada e baseada no sonho, *O dicionário kazar*, “romance-enciclopédia” de Milorad Pávic. Ali o sonho aparece como produto régio da imaginação humana, como instrumento mesmo para a reconstituição de um mundo fraturado. Literatura e sonho tornam-se coextensivos. Ao criar, ao engajar-se no gesto da *poiesis*, o homem se converte em um análogo da divindade. Uma reflexão importante, em uma época em que a religião parece divorciar-se inteiramente da imaginação e abandonar a esfera da transcendência. O ensaio de Erick termina, portanto, com um manifesto pela sacralidade do ato criador, pela importância da arte e da imaginação em uma era de esterilidade poética.“

“*Barroco canibal na arte contemporânea brasileira*”, de Leonardo Bertolossi, é exercício de imaginação conceitual, defesa da gambiarra como dispositivo intelectual desestabilizador dos enquadramentos narrativos, cognitivos e políticos de dada tradição historiográfica “moderna-pós-colonial” de incluir políticas e poéticas minoritárias e subalternas sob o signo da diferença de forma reificada e estereotipada, ou seja, um discurso (ainda) colonial, de inclusão do “outro”. É a assunção de um pensamento de risco, do “erro” como errância e ponto de fuga para outros possíveis inesperados e improváveis. Apostando num cruzamento entre afros e indígenas de forma antropofágica, ou seja, desidentitária e indeterminada, se quer experimentar um conceito que saia dos purismos racistas primitivistas (e evolucionistas) que assolam as artes visuais, e que pense as multiplicidades mais que a diversidade fotográfica do ponto de vista do Estado. O barroco canibal afro-indígena é contramestiço, é defesa das alianças instáveis e das trocas de perspectivas que desafiaram (e ainda desafiam) sua inclusão em quadros patrimonialistas, em desejos historiográficos de arquivo ocidentalizantes como identidade. É também crítica aos limites dos essencialismos estratégicos e sua pacificação em cotas de mercado, e afastamento do fantasma do mito das três raças. Optou-se pela apresentação panorâmica da cultura e da forma barroca na Europa (de forma sintética e ligeira, dentro dos limites do ensaio) e sua transfiguração colonial na América Portuguesa, com ressonâncias na produção artística contemporânea.

“Uma dúzia de poemas para viagem”, de Clara de Góes, é a aposta no varejo, vendinha, mercadinho, e nos cafés da tarde da vida que passa, como aurora imprevisita na profusão de verdades, autoridades e pretensões. É gosto de aurora, de utopia e de redenção diante da solidão, da impossibilidade de comunicação e do reconhecimento da falta. É relato de êxtases, feridas, silêncios (e silenciamentos). Essas suas linhas que sussurram tão delicadas e frágeis (mas que contêm a força dos sertões) falam da condição moribunda que nos constitui, pulsão de vida e de morte, lençóis brancos, fantasmas e memórias. Os poemas de Clara estão nas frestas, no entrever o corpo nu inesperado, no bicho e seus medos, mas também no desejo canibal rompante, nas sutilezas.

“Discurso aos Tupiniquins ou Nambás”, de Mário Pedrosa (1900-1981), foi redigido em Paris, em 1975, e publicado na revista *Versus*, nº 4, em 1976, um ano antes do retorno ao Brasil do crítico, então em seu último exílio. Entre 1970 e 1973, exilado no Chile, Mário Pedrosa estava à frente das convocações dos artistas para doações de obras em apoio à revolução socialista em curso, comandada por Salvador Allende. Em breve passagem pela Cidade do México, Pedrosa realiza uma comunicação sobre arte culta e arte popular e, no ano seguinte, palestra no encontro da AICA, realizado em Portugal sobre “Arte moderna e arte negro-africana: relações recíprocas”. Nesse contexto, a produção crítica de Mário Pedrosa converge em direção a uma política da cultura, assentada na emergência da cultura popular e no esforço anônimo da criatividade para a coletividade, evocada como prisma revolucionário em “Discurso aos Tupiniquins ou Nambás”.

“Nós, os bugres das baixas latitudes e adjacências”, de Michelle Sommer, especula sobre as zonas fronteiriças da passagem “moderno-contemporâneo” na arte brasileira, explorando eventos entre os anos 1976 e 1978 como potências-chave para leituras de um depois. Durante a ditadura militar no Brasil, 1976 é o ano de publicação de “Discurso aos Tupiniquins ou Nambás”, de Mário Pedrosa, e é também o ano de falecimento de Di Cavalcanti, velado no templo expositivo do modernismo carioca, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), e filmado por Glauber Rocha. Esses dois fatos são colocados em relação – entre as fumaças do incêndio do MAM-RJ, em 1978 – para debater as tentativas de inserção institucional da arte indígena e afro-brasileira como parte integrante da historiografia da arte no Brasil. Exploram-se os incipientes projetos expositivos nunca materializados *Alegria de viver, alegria de criar* (1977) e *Museu das origens* (1978) como perspectivas para um futuro aberto para o reconhecimento, na arte, do que é nosso para nós, essa imensa maioria de outros que reside abaixo da linha do Equador.

Desterros, terreiros é, portanto, uma tentativa de falar conjuntamente diante das disjunções, desamparos e descompassos contemporâneos. Essa coletânea congrega temáticas variadas com orientações afins, opostas e complementares sobre as relações e tensões entre o uns e o eu, entre nós e os outros nos museus, nos sonhos, na literatura, na etnicidade e nas ficções que imaginamos como iminências utópicas, como alternativa ao pensamento e ao movimento diante do mesmo. Em pauta, acoplamentos sutis que configuram pontos de encontros para desterros coletivos e horizontes de possibilidades plurais.

FABIANE M. BORGES, LEONARDO BERTOLOSSI, MICHELLE SOMMER
(EDITORES)



FUTUROS SEQUESTRADOS X O ANTI-SEQUESTRO DOS SONHOS

Fabiane M. Borges

Para Giseli Vasconcelos, Leandro Nerefuh e Rafael Frazão, do esquema anti-sequestro.

1. SEQUESTRO DA SUBJETIVIDADE NOS FILMES DE FICÇÃO CIENTÍFICA

A mulher está num piquenique, feliz com o marido apaixonado e as filhas gêmeas perfeitas. De repente, tudo começa a degradingolar, tudo tremula. A realidade está sofrendo interferência. Sua sensação de pertencimento começa a falhar e ela se desespera. Ao gritar, em estado de pânico, acorda em outro lugar. Uma fábrica futurista, onde ela se vê de pé numa cabine de sonhos que se chama Dreamatron – Fully Interactive Dream (Sonhos Integralmente Interativos), e o nome de sua cabine é “Piquenique no Campo”. Ao sair de sua cabine com a sensação de que foi abduzida, encontra um técnico. Ele lhe pergunta se antes de voltar houve repetições no sonho, ela diz que sim, então ele aperta alguns parafusos no equipamento e lhe diz para voltar à cabine, pois ainda faltam seis minutos de sonho. Ao voltar para o marido, lhe diz que teve um pesadelo, que estava numa máquina do futuro, mas que gostaria de ficar ali com ele para sempre. Seu marido a beija docemente enquanto ela sente cheiro de queimado vindo do outro lado. “Dreams for Sale”¹ fala de uma questão fundamental, que se repete em vários outros filmes scifi:² a intromissão de um sistema de sequestro da subjetividade.

O sequestro é mediado pela intrusão de dragas de sucção nos mais recônditos territórios subjetivos (individuais e coletivos) para extração de jazigos de desejos e sonhos. Durante a aspiração são implantados dentro da lama psíquica, algoritmos de controle, que se ligam, tal qual retrovírus, aos modos de manufatura das células inconscientes – e se reproduzem.

No episódio “Playtest” (2016), da série Black Mirror, um homem tem um implante interativo introduzido em seu cérebro, que escaneia seus personagens inconscientes e os tornam avatares de um game, ativando uma tecnopsicose, e provocando a morte do personagem. No filme *O congresso futurista* (*The Congress*, 2013) vemos uma multidão viciada

em uma droga cujo efeito é a vida paralela virtual em um hotel cinco estrelas repleto de celebridades. Mas a protagonista principal ingere a droga que lhe devolve ao real, e este real é profundamente dizimado. Já no filme *Sleep Dealer* (2008) a personagem sequestra memórias dos outros a partir da conexão de seu DNA à internet. Ela sequestra imaginários dos que vivem do lado mexicano do muro (Tijuana), que é o lugar da exploração irrestrita. O diretor Alex Rivera³ fala que seu filme trata de dois temas que demonstram sua ideia de futuro: 1) a tecnologia como dispositivo de aproximação e conexão entre as pessoas; 2) as fronteiras cada vez mais restritas e controladas do mundo globalizado. Conexão e impedimento. Por um lado o mundo se torna integrado, por outro fissurado, minerado, com recursos escassos.

Em *Matrix Reloaded* (2003) vemos a fala do arquiteto – criador da Matrix – para Neo, sobre a situação da Matrix: “Uma consciência singular que gerou uma raça inteira de máquinas (...) Não sabemos quem atacou primeiro, nós ou elas, mas sabemos que fomos nós que escurecemos o céu, porque sabíamos que elas não poderiam sobreviver sem uma energia abundante como o sol, daí elas passaram a se alimentar da energia humana. Há muito tempo os humanos não nascem, mas são cultivados”. Nessa conversa o arquiteto conta para Neo o que aconteceu com o mundo, depois da supermineração, quando a vida foi garimpada, os sonhos e futuros sequestrados, para sustentar a megamáquina que os próprios humanos inventaram.

Em “Dreams for Sale” (1985), a personagem morre na realidade virtual. “Pelo menos ela morreu feliz”, diz o técnico que não conseguiu consertar a máquina de sonhos.

Na maioria dos filmes *scifi* citados vê-se que o imaginário é substituído por realidades artificiais, por hologramas que capturam a sensação, percepção e afecção humana e se tornam aos poucos a única fonte de realidade. Em muitos desses filmes os sujeitos são avatares, personagens virtuais, ou resíduos digitais conjugados pelas próprias máquinas. Muitos deles se dão conta do sequestro de sua subjetividade e futuro através dos sonhos.

2. TECNOCENO - SEQUESTRO DE FUTUROS

O tecnoceno associa tecnociência + capitalismo corporativo. Tem como um dos seus projetos de futuro o trans-humanismo (singularity). Estamos sendo conduzidos gradualmente para o campo de cultivo de humanos – controlado por quem? Gigantes da tecnologia.⁴ Megamáquinas que nos induzem inconscientemente para as esteiras de produção e consumo programado (zumbização). Estamos prestes a ser superados pela nossa própria inteligência conectada e controlada pela inteligência artificial de Deus – à imagem e semelhança do homem! Mas isso não eliminará as fronteiras, nem diminuirá a pobreza, muito menos a opressão. A escravidão provavelmente será a condição humana generalizada, mas sempre disfarçada de liberdade a partir de um cardápio de opções mercadológicas (falsa liberdade = escravidão alienada).

O tecnoceno é um dos braços fortes do antropoceno. Dá-se como um de seus excessos, antropotécnica saturada, espichada aos mais distantes rincões do inconsciente coletivo, até onde não há mais nada a ser descoberto, mas explorado. A técnica superando antropos, invertendo a lógica de escravização das máquinas. A máquina escravizando antropos. Um buraco negro com grau absoluto de gravidade. Os ossos de antropos amolecem, a voz perde a propagação, vai criando sua própria ruidocracia – na bolha que murcha e infla –, como uma respiração catatônica. O tônus vital vai cedendo à depressão. “Humanos não nascidos, mas cultivados em monoculturas.”

A extração do metal de dentro da terra é concomitante à extração do mental de dentro dos corpos. Terra e corpo se ressentem, adoecem. Os humanos vão incorporando o astronauta para lidar com o declínio do seu próprio planeta. Enquanto isso, as bases espaciais tentam acelerar os projetos de panspermia com DNA terrestre para outros planetas, mas falta investimento financeiro e prioridade. Primeiro será preciso construir corpos com mais durabilidade e conectar seus cérebros. A promessa “daqui a 20 anos” insiste. Enquanto não chegam os “20 anos”, os donos do mundo se reengenharizam para dominar a cena do antropoceno, produzindo mais capital com energia limpa, controle de água e cidades, enquanto saltam exponencialmente para a sociedade do super-mega- hipercontrole.⁵

A soma (pedagógica) do sequestro do futuro é mais ou menos essa:

$TC + CC + IAD = SFS^6$ (tecnociência + capitalismo corporativo + inteligência artificial de Deus = sequestro do sonhos e do futuro).

A equação que esse texto apresenta é mais ou menos essa:

$TX + AF + RI = LFS^7$ (tecnoxamanismo + ancestrofuturismo + redes de inconscientes = liberação do futuro e dos sonhos).

A primeira equação aponta para uma tecnologia desenvolvida a partir de paradigmas voltados para a segurança e o controle absoluto, com toda a sua onipresença, onipotência e onisciência, representando o Deus-machine. Este sobrevive, entre outras coisas, através do constante sequestro da subjetividade humana, e utiliza supressores de sofrimento psíquico através da medicina psiquiátrica (e biopirataria). Nesta visão é dada a poucos a incumbência de controlar o mundo. A guerra prevista aqui é uma guerra entre gigantes com consequências para toda a humanidade. O paradigma é o do controle (zumbi alienado).

A segunda aponta para a busca de outras referências ontológicas (desperdiçadas) para pensar a produção de ciência e tecnologia e seu desenvolvimento. Isso concebido a partir de critérios tecnoxamanistas, ancestrofuturistas, hipersticionais, que conecta os inconscientes maquínicos coletivos a fim de promover a emancipação dos sonhos e do futuro, a partir da criação imaginária radical desde o ordinário. Opera com a lógica de autonomia e interdependência, lógica das comunas interconectadas. A ética fundamental é a do “bem viver” atrelada a uma relação de convivência animista entre substâncias, elementos, terráqueos, tecnologia, planeta Terra e Cosmos. A guerra prevista aqui é a guerra contra os donos do mundo, assim como guerrilhas constantes entre grupos civis, muitos subsidiados por corporações em competição. O paradigma é o da liberdade. Mas...

O documentário *A armadilha: o que aconteceu com o nosso sonho de liberdade?*,⁸ de Adam Curtis, traz vários *inputs* sobre o sequestro dos sonhos de liberdade no período do pós-II Guerra Mundial, ou sobre como as instituições/corporações dos países aliados se organizaram para implantar a ideia de “democracia e liberdade”, quando o real interesse era aproveitar a vulnerabilidade política internacional para gerar mais capital e estender suas corporações e territórios. Tratava-se de uma nova colonização, a das corporações mundiais, que apresentava o sonho da liberdade individual como bandeira, renovando o desejo imanente-revolucionário de libertar os povos dos despotismos e autoritarismos. Um vivo investimento no individualismo e na competição, desatrelando a liberdade da convivência comunitária, forçando-a a caber em uma lógica de produção e consumo controlado e protegido por *targets* e números. O documentário fala de políticos e cientistas que promoveram a noção de que a natureza humana é baseada no interesse próprio. Essa natureza interesseira constantemente monitora e cria estratégias para ganhar ou vencer o outro, e se fosse levada ao seu limite criaria equilíbrio no corpo social. O projeto se afirma durante a Guerra Fria, onde a democracia se coloca contra o comunismo, optando por potencializar essa “natureza” como base de um novo modelo de sociedade livre e próspera, que por fim constitui um extraordinário sistema de controle social, que atualmente finca no combate ao terrorismo sua nova bandeira, e que no tecnoceno

só intensifica seus mecanismos de controle.

Essas afirmações grandiloquentes são fundamentais para nos manter em alerta sobre o atual estado de terrorismo da máquina, que cada vez acelera mais seu processo. O sistema criminalizava até pouco tempo atrás mais incisivamente os movimentos radicais islâmicos, afrodescendentes ou neocomunistas, mas agora coloca todos nós no mesmo saco (todos são potenciais terroristas). No terrorismo da máquina estamos todos sendo controlados por algoritmos e sistemas incapazes de serem absorvidos pela mente humana, mas capazes de manipular (e punir) os humanos a partir de suas perigosas heranças tecno-ideológicas. Cada um responde por si mesmo contra essa máquina de terror, já que cada um vive em seu tanque particular, alimentando a megamáquina.

A disputa ontopolítica por trás da pesquisa científica e tecnológica ainda é a grande questão. Para que usos, para responder quais perguntas, quais os critérios para sua produção? Para tirá-la desse aparente caminho sem volta em busca do Deus-machine é preciso uma reestruturação das nossas bases metafísicas e ficcionais.

A ficção é tida normalmente como habilidade imaginária sem capacidade de inscrição no real, ou que só opera no campo simbólico. Mas ideias como hiperstição, revertem essa interpretação, dando valor à operacionalidade das invenções ficcionais, investindo em sua potência de concretização, sua plasticidade, sua capacidade de materialização no mundo. É um conceito que inspira e instrumentaliza as pessoas para que elas se apropriem dos mecanismos de constituição de realidade, a partir da construção de ficções capazes de disputar os desdobramentos dos futuros caminhos da ciência e tecnologia, por exemplo. O atual estado de coisas também é fruto de fenômenos hipersticionais, que grande parte das massas assume como única fonte de realidade, mas que estão atrelados a um projeto monocultural (globalização ascendente em detrimento das peculiaridades culturais). Parte dos que percebem a imposição desses hologramas ficcionais sobre as relações terrestres, abandona a disputa por não ser capaz de criar ficções à altura. Habitamos já um mundo simulado.

É importante salientar que, dentro do contexto da ficção científica que temos trabalhado até aqui, os filmes anunciam o terrorismo da máquina e o sequestro da subjetividade, mas também se prestam a adiantar possibilidades de resistência. E quando falamos em resistência é inevitável pensar nas ontologias que são desperdiçadas por essa lógica individualista, apregoada por uma máquina de promoção da competição, que não dá espaço para as outras perspectivas, que, apesar de tudo, resistem.

3. ANCESTROFUTURISMO E A REDE DE INCONSCIENTES

Onde foram parar os projetos de futuro sucumbidos no passado? Esse futuro que estamos vivendo agora foi disputado antes de nós, e todas as outras projeções futuristas foram e estão sendo desativadas em nome desse projeto de supercontrole.

Pensar o ancestrofuturismo é perceber desde o desejo de expansão do universo até seus pontos de aglutinação e a formação de suas órbitas, que por sua vez foi e continua sendo capaz de gerar inteligências que pensem tudo isso, ou que já pensaram a partir do futuro. A ancestralidade radical é uma conexão direta com o futuro, com o eterno retorno, com as recombinações de tempo-espço. Acontece como se de repente mudássemos nossa escala de frequência e acessássemos um novo horizonte de eventos, que reconfigurasse a relação entre passado e futuro, entrelaçando suas cordas independentemente das distâncias, e que ainda desplugasse o tempo do espaço, a ponto de ser possível acessar estados multidimensionais. Somos inevitavelmente a consequência de um projeto de futuro de uma época, ao mesmo tempo que alicerçamos o passado de um futuro por vir. Isso nos torna inegáveis viajantes do tempo, já que somos nódulos de existências passadas e futuras. Enquanto isso, reivindicamos na atual existência as ontologias perdidas. Que tipo de consciência ordinária sobreviveria a esse nível de percepção ampliada? Chegamos a um ponto em que não acessar essa compreensão, nos levará indubitavelmente à miséria ontológica.

Aqui entram em cena as redes de inconscientes. O projeto de comunicação esquizoanalítico entre humanos e os outros (não humanos). A relação do autista com a matéria, os diferentes estágios da esquizofrenia e seus correspondentes imateriais. Penso no vídeo *Assemblages*⁹ e no texto “O aracniano”,¹⁰ que exploram a relação entre autistas e elementos invisíveis, ou elementos da natureza, invocando aí uma interlocução sensível, que foge da linguagem habitual, mas acessa uma comunicação animista. Ao invés de perceber essas dinâmicas relacionais como alienadas à realidade, os autores nos ajudam a perceber isso como conexão ativa entre entes, conhecimento esse desperdiçado por nossa sociedade.

As redes de inconscientes são malhas de transmissão de dados que se comunicam através de uma espécie de emaranhado de filamentos sutis, como colônias de pequenas raízes subterrâneas comunicantes, responsáveis pela absorção de nutrientes e sustentação dos fungos ou das florestas. Essa comunicação entre inconscientes não é interpretativa, apesar de processar informações em todos os níveis: de dentro para fora e de fora para dentro – uma espécie de *deep web* ou P2P que transmite conteúdos não facilmente encontrados na internet de superfície. Nessa lama caudalosa e profícua do inconsciente coletivo subjazem ontologias que, apesar de todos os riscos, insistem em sustentar futuros e mundos

ainda não inventados. Os massacres culturais não são capazes de esgotar essa troca de raiz, mas... É preciso fortalecer essa comunicação de redes de inconscientes em épocas de devastação.

Davi Kopenawa fala dessas redes de inconscientes no seu livro *A queda do céu*,¹¹ quando diz que para os Yanomami a formação xamânica passa necessariamente pelos sonhos. É preciso desenvolver um corpo de sonhar, virar fantasma, para poder sair do corpo (dormindo ou acordado) e reconhecer outros mundos. Não só o mundo real, mas universos de várias grandezas, os muito grandes e os muito pequenos. O mundo dos xapiris, por exemplo, que são muito antigos, mas prenunciam o futuro, ou seja, são ancestrais e futuristas, já que anunciam a queda do céu, o fim do mundo que na verdade já aconteceu outras vezes. E ainda diz que os brancos não sabem sonhar, pois só sonham consigo mesmo e suas mercadorias, por isso não veem e acham que essas outras perspectivas são mentiras. É porque suas redes de inconsciente estão desativadas, comprometidas demais com os projetos de modernidade.

Essas conexões entre redes de inconscientes não são feitas somente entre humanos. Como no caso dos Wailpiris¹² (aborígenes australianos), assim como em muitos outros casos ameríndios, entre outros, os sonhos são imprescindíveis para a demarcação de terra, por exemplo, já que faz parte do cotidiano desses povos sonhar a Terra e a ancestralidade. Por onde andaram, o que comeram, que projetos de futuro construíram na terra que não se conhece, mas que foi das suas gerações passadas e deverá voltar a ser das do futuro. É trabalho do sonho percorrer essas áreas outrora habitadas, ou narradas em cantorias. Esses sonhos são trazidos pela própria terra para o inconsciente indígena. Também é trabalho do sonho (não só do sonho) pensar o futuro, o destino do mundo, a relação entre humano e máquina. Aqui cabe lembrar, por exemplo, do polêmico documentário de Jean Rouch, *Os mestres loucos*¹³ filmado em Acra, no Gana, onde participantes do movimento religioso Hauka fazem rituais de elaboração cognitiva e performática sobre a nova colonização e seus colonos, com possessão, mímica e dança. As possessões incluem elementos tecnológicos como armas e ferrovias, que criam uma cena de reflexão sobre essas relações entre passado e futuro, misturando ritos ancestrais com os novos elementos coloniais.

O assim chamado “pensamento mágico” dos povos originários está intrinsecamente ligado ao mundo dos sonhos e suas potências de construção de realidade, assim como de produção de conhecimento. Os sonhos como tecnologia de visão ancestrofuturista – que não se resume ao humano, nem ao planeta Terra, muito menos ao cotidiano neurótico – apesar de que ele possa sonhar tudo isso. Quanto menos trabalhado, mais ensimesmado o sonho. Sonhar é outrar-se. Fortalecer a potência das redes de sonhos e inconscientes é uma das possibilidades

de aproximação das ontologias desperdiçadas.

4. ESTÃO TIRANDO O NOSSO SONO!

Porque sonhar é uma resistência? Talvez Jonathan Crary tenha muito a colaborar com essa resposta em seu livro *24/7: capitalismo tardio e os fins do sono*,¹⁴ quando nos alerta que dormir tem sido considerado pelos sistemas corporativos de produção de consumo, um modelo antiquado que já não diz nada à sociedade moderna. Esta tem investido largamente em projetos para a eliminação do sono.

Por iniciativa da Darpa (Defense Advanced Research Projects Agency) — divisão de pesquisas avançadas do Pentágono —, diversos laboratórios estão conduzindo testes experimentais de técnicas de privação de sono, recorrendo a substâncias neuroquímicas, terapia genética e estimulação magnética transcraniana. O objetivo de curto prazo consiste em desenvolver métodos que permitam a um combatente ficar pelo menos sete dias sem dormir, e, no longo prazo, a ideia é duplicar esse período, preservando níveis altos de desempenho mental e físico. Os atuais meios de indução à insônia têm apresentado preocupantes déficits cognitivos e psíquicos (a diminuição da atenção, por exemplo), como ocorreu com o uso difundido de anfetaminas em grande parte das guerras do século xx, e, mais recentemente, de medicamentos como o Provigil (modafinil). Agora, em vez de investigar formas de estimular a vigília, a ciência pretende reduzir a necessidade de sono do corpo. (CRARY, 2013).

Nosso trabalho se opõe drasticamente aos projetos de redução de sono e, ao contrário, vê os sonhos como um espaço público de produção ontopolítica, explorado pelos sistemas de controle. Ativar a rede de inconscientes e a comunidade dos sonhos a partir do nosso ponto de vista, é uma forma potente de resistência, que nos abre espaço para compreender as relações em disputa para o domínio do inconsciente e nos instrumentaliza para essa disputa. Dentro dessa luta precisamos encontrar linhas de comando que ativem nossa capacidade coletiva de produção de mundo.

5. RECUPERAÇÃO DO ESPAÇO PÚBLICO ONTOPOLÍTICO DOS SONHOS

São inúmeros os trabalhos feitos em torno dos sonhos e todos nos interessam. Desde papíros antigos apresentando tratados de experiências e interpretação dos sonhos da Babilônia, Egito, Grécia, até os mais recônditos povos com suas mitologias e práticas de sonhadores. Nesse campo há uma profusão de pesquisas e narrativas que não pretendemos aqui dar conta: práticas xamânicas nórdicas, tecnologias ameríndias e aborígenes, métodos tribais africanos e cultos afrodescendentes, técnicas orientais para expansão onírica, exercícios religiosos, teorias da psicologia e psicanálise, produção literária, cinematográfica e artística, pesquisas científicas da neurobiologia, narrativas místicas, sono REM, sono paradoxal, projeção astral, sonho lúcido, experiências de sonhos com ressonância magnética funcional, máquinas de sonhos e sonhos do Google, que utiliza dados de usuários para criação aleatória de imagens. A ficção científica, como podemos ver até aqui, produziu fabulações sobre sonhos de todos os tipos: anômalos, de terror, de androides, de robôs, de naves que sonham, planetas que sonham, de sonhadores animados e inanimados.

Os sonhos continuam sendo um campo de investigação estimulante, apesar de tantos milhares de anos de sonhadores e de tantos projetos de exploração e mercantilização dos inconscientes.

Abaixo apresento algumas experiências e reflexões sobre o que temos feito em torno dos sonhos, no intuito de potencializar a formação das redes de inconsciente. Trago três ações como exemplos de treinamento/tratamento dos sonhos (esquema anti-sequestro): duas feitas no Rio de Janeiro (Casa Nuvem e Capacete) e uma na Suíça (através da Universidade de Artes de Zurique, executada nos Alpes Suíços).

Essas ações foram produzidas dentro do contexto da clínica e da arte, na hibridização desses campos. Artigo dispositivos da esquizoanálise, da performance e da tecnologia (computacional e digital). Estas ações têm como base conceitual/política as atuais preocupações relacionadas ao antropoceno (crises climáticas, escassez de recursos naturais, mineiração da Terra para promoção da sociedade tecnologicada e de controle, fim do mundo, etc). Também dialoga com recortes de teorias contemporâneas referentes a filosofia especulativa, perspectivismo e pós colonização, assim como com elementos da ficção científica.

Essas ações são como uma aparelhagem metodológica que serve para amplificar o espectro de narrativas, cosmogonias, mitologias, especulações ficcionais e hipersticionais. Seu fio condutor é a construção de um campo de treinamento e tratamento dos sonhos. Treinamento porque o inconsciente é um território de guerrilha, com invasões por

todos os lados, sugado constantemente para alimentar a máquina de terror e controle. Por isso é preciso treiná-lo, formar as quadrilhas, as redes, as comunas oníricas, fazer os signos girarem, ampliar seus graus de comunicabilidade. Tratamento por pensar, como Davi Kopenawa, que a sociedade está adoecida, encarnada de um “espírito maligno”, que opera a produção de mundo a partir da devastação do inconsciente e homogeneização do desejo, apesar do cardápio de escolhas falsas.

Importante salientar que essas ações são nódulos metodológicos experimentais, que podem ser recriados, remixados, sampleados, etc., desde que sirvam para ativar as ondas de comunicação entre as redes de inconscientes e acionarem o esquema anti-sequestro dos sonhos. Em épocas de antropoceno, é preciso recuperar a Terra, assim como recuperar o espaço público ontopolítico dos sonhos.

6. METODOLOGIAS DE TREINAMENTO/TRATAMENTO DOS SONHOS – ESQUEMA ANTI-SEQUESTRO

Aqui apresento o esqueleto das três ações:

6.1 ESQUIZOANÁLISE E PERFORMANCE-RITUAL – FICÇÃO E RUIDOCRACIA¹⁵

Casa Nuvem – Rio de Janeiro (RJ) 17/10/2015. Curso executado por Fabiane M. Borges com a colaboração de Renato Fabri + Giuliano Obici.

Ação dividida em cinco partes: 1) Os sonhos; 2) A tradução dos sonhos (escrita); 3) Mineração dos sonhos com Processamento de Linguagem Natural - PLN¹⁶ (com Renato Fabbri); 4) Edição de sonhos com Simulacrum Voices¹⁷ (Giuliano Obici), 5) Esquizodrama¹⁸ (Fabiane M. Borges).

6.1.1 OS SONHOS

Antes ainda do primeiro dia do curso, os participantes foram estimulados a sonhar e lembrar dos sonhos durante o dia, para ir ganhando intimidade entre sonhar, memorizar e traduzir.

6.1.2 A TRADUÇÃO DOS SONHOS (ESCRITA)

Existem várias formas de se traduzir um sonho: através da escrita, da fala, da gravação, etc. No caso desse curso optamos pela linguagem escrita, para que fosse possível trabalhar com PLN e Simulacrum Voices. Ao todo recebemos 26 sonhos dos participantes do curso ao longo de 2 meses.

Alguns exemplos dos sonhos escritos recebidos:

“Escorregava num escorregador de parque de praça no espaço, entre as luzes das estrelas e o escuro profundo, até cair numa sala onde estavam um amor e as pernas de uma mulher entrelaçadas, ao observar as pernas, percebi: seus pés eram glandes”.

“Barras de sabão de coco molhadas pelo orvalho, de dentro dessas barras saem lagartixas translúcidas e lindas, elas lambem suas próprias caras e sorriem para mim.”

“Andei de bicicleta por um lugar que tinha paisagistas no canto, meio e no fundo trabalhando como construtores. Pessoas chegaram flutuando como que pousando na Terra (como os aviões, com leveza, só que em pé).”

“Pessoas trabalhavam para a cura de uma doença fatal em duas máquinas grandes, haviam vários testes e eu vestia como criança. A empregada sai correndo e tira a roupa velha e coloca a roupa nova e diz: ‘Lá se vai um carro’. ‘Eu quero estar na rua com as pessoas’, ela fala, com sua roupa cara e nova.”

6.1.3 MINERAÇÃO DOS SONHOS COM PLN – PROCESSAMENTO DE LINGUAGEM NATURAL

Foi uma mineração de dados feita em Python pelo programador Renato Fabbri, aplicada aos sonhos escritos dos participantes. Utilizamos filtragem de frases, reordenação baseada no alfabeto e contagem de incidência de palavras com ou sem repetição de palavras, aproximação por número de caracteres ou por palavras que começam e terminam sentenças, entre outras coisas.

A canalização dessas minerações produziu uma coleção de sonhos derivados (não originários, mas referentes aos originários), pois foi aplicada conjuntamente aos 26 sonhos, não em sonhos isolados.

Essas derivações oníricas subsidiaram discussões sobre arte e clínica, assim como sobre a mineração computacional, resultando em artigo científico para a publicação em Modelagem Computacional.¹⁹

Aqui dois exemplos da mineração feita com os sonhos escritos dos participantes do curso:

EXEMPLO 1

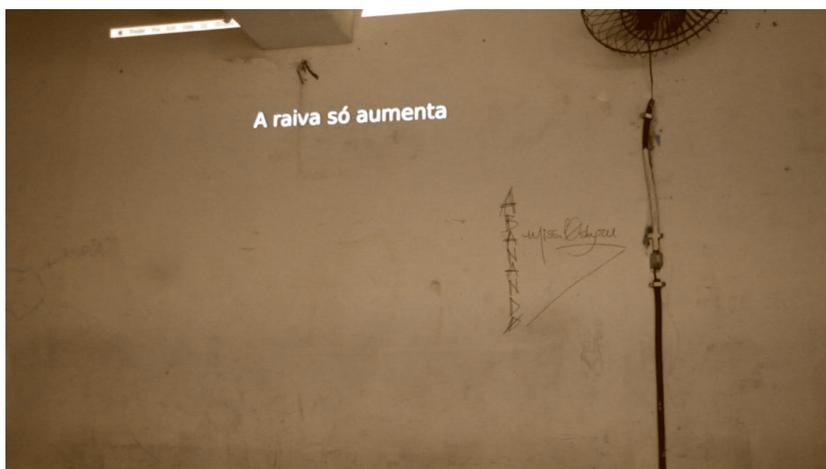
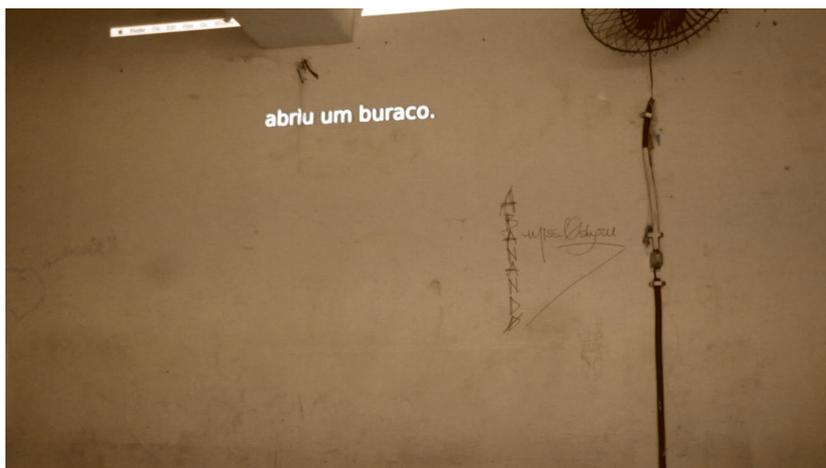
“Escorregava glandes
Numa assustavam
Eu suada
As cavalos
Não acabou
Barras mim
Andei construtores
Pessoas
Sonhei formei
Estava menino
Depois boa
Esse meu
Sonhos descendo
O irmão
Meu punição
Começa irmão
Meu ele
Meu demonstração
Depois
Eu parede
Sinto dele
A importância
O buraco
Acordei ofegante
Sensação NÃO
Já rumo
Estava perseguido
Quando percebeu
A tempo
Até porta
O disso
Eu sobreviver
Parecia ferramentas
Três mim
Lavo piano
Havia tirano
Nele tudo
Jogaram fogo
Pessoas presas
Comecei ali
Mas destruiu
Pessoas criança”

EXEMPLO 2

“A carro
Eu nova
Um muito
Coloquei buraco
Sonhei
Só fisicamente
Eu contato
Ele independência
Estava assim
Lá lua
Em lua
Alguém muito
Acordo
Acordo
Eu música
Em musical
Eu vivo
Reparo admiram
Sonhei baratas
Todos mortas
Todos cozinha
As cachorro
Tudo interrompe
Corta cabelo
Ela pontas
No microfone
Tentamos novo
Chamamos fumar
Entramos saímos
Estamos externa
Precisamos gente
Acordo lado
Uma janela
O rosada
Eu)
Íamos estava
Depois ovos
Ele quebravam
Uma pressa
Era burocracia
Eu tempos
Na era
Eu hoje

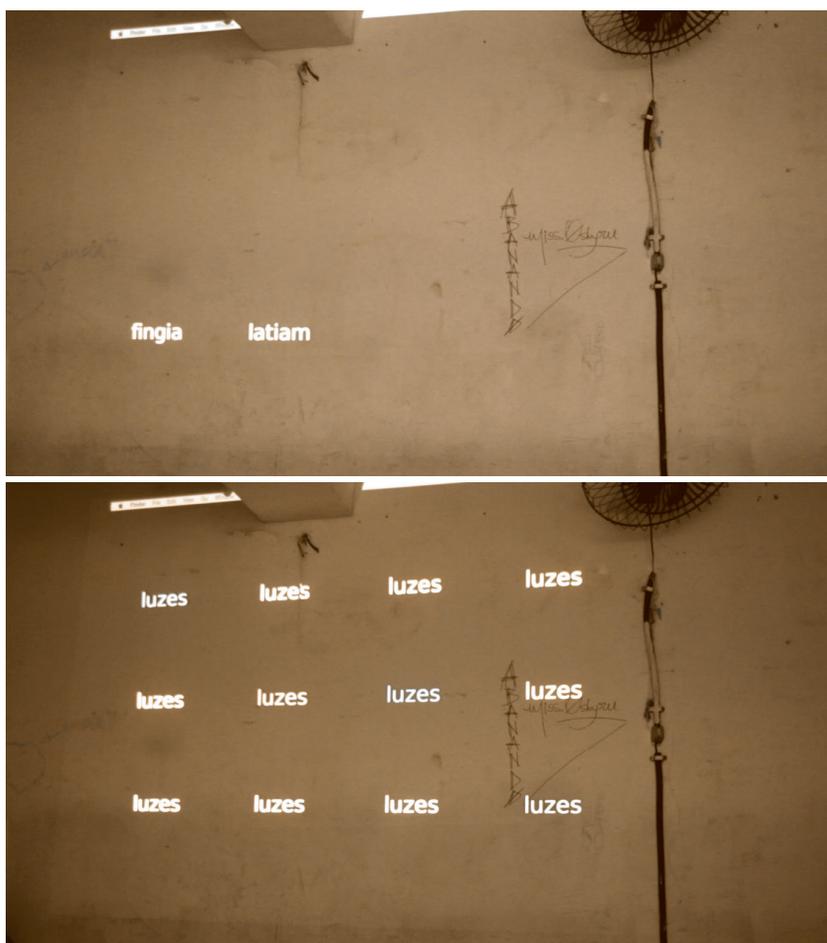
Tínhamos naufrágio
Estavam legíveis
O voar
A imensa
Então vista
Eu fechado
Estávamos piscina
Em curioso
Ele lugar

Comentávamos indolor
o aumentando
Eu)
No assim
Os pelos
Quando tudo
Reclamei né
Ela rápido eu etc
Essa”.



6.1.4 SV – SIMULACRUM VOICES

Um programa desenvolvido pelo músico eletrônico Giuliano Obici, que simula vozes humanas através de algoritmos que sintetiza texto em fala TTS (*text to speech*). É feito com e através de computadores. O SV, que utiliza dispositivos integrados no computador, como placas de rede, som, vídeo, produziu um instrumento audiovisual, redistribuindo os sonhos dos participantes. Os sonhos foram mixados pelos simulacros trazendo uma atmosfera futurista para o encontro, produzindo uma sensação de máquinas delirantes ou de memórias esquecidas no passado, retomadas por realidades sintéticas, uma gambiarra onírica entre humanos e máquinas – e seus simuladores.



6.1.5 ESQUIZODRAMA

Depois desses dois processos fomos para o terceiro, onde conduzi uma sessão de esquizodrama, simulando os caminhos anteriores, ou seja, produzindo os acoplamentos de sonhos e as derivações oníricas, mas dessa vez sem nenhuma utilização de computadores. A ideia era testar os sonhos em diferentes níveis para avaliar os resultados derivados entre os participantes.

Aplicamos um método ruidocrático, onde cada participante acessou os sonhos escritos um dos outros construindo ritmos, entonações, repetições, trocas de sonhos de forma falada, gritada, segredada. Quando os sonhos estavam devidamente trocados, já que na ruidocracia se começa com um sonho, mas durante o processo vai se misturando os signos e entrelaçando as narrativas, pedi que o grupo se dividisse em dois. Com todos sentados no chão, coloquei uma vela no meio e cada grupo tinha que falar junto para o outro grupo dos seus sonhos. Falavam juntos ainda em programa ruidocrático. O outro grupo ouvia e devolvia o que ouvia de forma ruidosa, não harmônica, ou seja, sem consenso ou discussão prévia, e assim sucessivamente. Repetimos essa sequência centrífuga até que se criasse uma dimensão de narrativa delirante, absurda. Logo pedi para que cada um abandonasse a roda e elegeisse sozinho pelo menos o clima dos sonhos misturados que mais se fixou em sua cabeça, depois o reduzisse a um tamanho plausível, a um clima, ou um ambiente, um personagem. E assim formamos duplas para que trocassem esses climas, ambientes, personagens, e a partir dessa relação, se construísse uma narrativa onírica derivada.





Imagens da aplicação do Esquizodrama. Fotos: Amanda Flou

Exemplo de um sonho derivado com o processo de Esquizodrama:

“Estava num caminho, que sabia que tinha que passar para sobreviver, mas esse caminho estava todo atrapalhado pela quantidade de objetos e mais objetos, que impediam a passagem. Uma voz dizia ‘não adianta insistir, não adianta insistir’. Mas de repente toquei num objeto e ele se desfez, e na verdade dava para passar pelo lugar que quisesse, era só tocar nos objetos para que eles se desfizessem”.

6.2 FUTURO SEQUESTRADO X O ANTI-SEQUESTRO DOS SONHOS

Curso Imersivo de 10 dias - “Clínica e Arte” no Capacete, Rio de Janeiro (RJ), executado por Fabiane M. Borges e Leandro Nerefuh com a colaboração de Giseli Vasconcelos, Marcelo Marssares, Paola Barreto e Rafael Frazão – <http://capacete.org/?p=1950>. (Obs. Peter Pál Pelbárt foi convidado a participar também, mas infelizmente não conseguimos subsidiar sua estada no Rio de Janeiro).

Para ver as fotos de todo o processo (por Rafael Frazão):

<https://www.flickr.com/photos/22405820@N08/albums/72157666726214083/with/27179169320/>

Aqui os sonhos passaram por diferentes técnicas de manipulação (linguagem da alquimia):

6.2.1 OS SONHOS

Antes ainda do primeiro dia do curso, os participantes foram estimulados a sonhar e lembrar dos sonhos durante o dia, para ir ganhando intimidade entre sonhar, memorizar e traduzir.

6.2.2 TRADUÇÃO DOS SONHOS (ESCRITA)

No primeiro dia de curso foi pedido para que cada participante trouxesse escrito os sonhos da noite anterior. Esses sonhos foram passando por várias técnicas de manipulação no decorrer dos 10 dias. Ao todo foram 28 sonhos.

6.2.3 DIA 1

Organizamos quatro salas diferentes para o primeiro dia: Recepção – Anomia – Ruidocracia – Contação de sonhos derivados.

1ª sala - Recepção: Todos sentados em roda, com seus sonhos nas mãos, tendo os primeiros esclarecimentos conceituais e práticos sobre o programa.

2ª sala - Anomia: Na segunda sala pedimos para que todos colocassem seus sonhos numa bacia de metal. Os sonhos foram misturados. Logo redistribuídos. Caso alguém pegasse seu próprio sonho, foi acertado previamente que o colocasse novamente na bacia e o trocasse. Pedimos para que as pessoas lessem muitas vezes o sonho do outro que tinha em mãos, até gravar bem as imagens. Logo os sonhos foram devolvidos para a bacia de metal, e pusemos fogo nestes. Todos em volta da fogueira de sonhos, até virarem cinza. Logo fomos colocando uma venda nos olhos de cada um e os vestimos com um saco preto de lixo. A partir disso fomos conduzindo os participantes através de ruídos, sons e cuidado, porque não podiam ver nada, para a terceira sala.

3ª sala - Ruidocracia: Na terceira sala havia projeções, amplificadores, microfones, caixas de som, luz, instrumentos, mixadores, e foi pedido para que as pessoas começassem a contar uma para as outras dos sonhos do outro, aumentando e diminuindo a voz, gritando ou sussurrando, cantando ou gesticulando. As pessoas ainda não se conheciam inteiramente, o espaço era de ruído pesado, os microfones passavam pegando as histórias, amplificando-as. Depois desse estado de transe ruidocrático, pedimos para que cada um (todos ainda vendados) fosse achando um pequeno grupo de duas e três pessoas, e fosse montando um novo sonho, a partir do que ficou na memória. Os grupos foram tirando as vendas, se reconhecendo e compondo os sonhos derivados.

Assim fomos para a quarta sala.

4ª sala - Contação de sonhos derivados: A quarta sala era a mesma que a primeira, só que modificada. Cada dupla ou pequeno grupo apresentou seu sonho derivado para o grande grupo, constituindo finalmente os sonhos que subsidiariam o processo dos próximos nove dias.

6.2.4 DIA 2

Organizamos três salas diferentes para o segundo dia: Sonhos Derivados – Processo de Performatização – Conversa.

1ª sala - Sonhos Derivados: Colocamos três tábuas grandes cobertas de papel divididas em três categorias. 1a tábua: Ambiente. 2a tábua: Personagem. 3a tábua: Incidência. Pedimos para os participantes escreverem em cada madeira específica, de acordo com suas lembranças dos sonhos derivados. As pessoas foram colocando conforme suas suas lembranças. Logo levamos as madeiras para a segunda sala.

2ª sala - Processo de Performatização: Com panos no chão, luzes, microfones e instrumentos eletrônicos, digitais e acústicos, os participantes foram convidados a se reorganizar em duplas ou pequenos grupos, diferente do formato do dia anterior, para juntos verem os ambientes, personagens e incidências, e para traduzirem isso para uma linguagem performática. Os grupos criaram cenas sem utilização de linguagem lógica, enquanto em seus corpos eram projetadas imagens filmes ou vídeos que tivessem relação com sonhos (pesquisa de Rafael Frazão).

3ª sala - Conversa sobre o processo: Roda de conversa – comida e bebida.

6.2.5 DIA 3 - CURSO DE ESPECTRÔMETRO COM PAOLA BARRETO

Paola Barreto iniciou o encontro falando da sua tese sobre Cine Fantasma. Os participantes receberam um kit para criar seu próprio espectrômetro. A especulação sobre espectros foi trazida para a cena do curso e materializada com os barulhos emitidos pelos aparelhos. O estudo dos espectros criou a aura necessária para a ideia de que estávamos atuando com coisas invisíveis, mas que são presentes, mesmo que nem todos tenham conseguido terminar o espectrômetro.

6.2.6 DIAS 4, 5 E 6

Todo mundo foi para o sítio de Camila Rocha Campos e Marcelo Marsares por três dias (no ônibus do Ducha). Lá fizemos acampamento e propusemos três processos:

1º - Exercício de escrita e memória: Giseli Vasconcelos fez uma dinâmica dadaísta com o grupo, pedindo para que todos pegassem papel e caneta, fizessem silêncio e começassem a escrever sobre os sonhos derivados conforme os *inputs* e o temporalidade que ela ia indicando. O processo foi baseado na memória dos processos anteriores, o que chamamos de *rascunhos memorativos*.

2º - Recorte dos rascunhos memorativos: Os rascunhos também foram misturados e redistribuídos. Pedimos que os participantes ficassem em silêncio, e em estado de concentração sublinhassem as imagens e cenas que mais lhe chamavam a atenção no papel que tinham nas mãos. Os textos sublinhados foram novamente redistribuídos. Daí em diante, os participantes iam lendo espontaneamente as partes sublinhadas preferidas dos seus textos redistribuídos, enquanto essas frases iam sendo computadas. Os rascunhos viraram um roteiro.

O rascunho memorativo se tornou um roteiro memorativo, que serviu de referência para a criação de um *working process* aberto ao público:

EXEMPLO 1

“Um deserto de sal
 nuvem de fumaça
 veias
 magma terrestre
 está de cabeça pra baixo inversão da gravidade
 líquido que se torna ácido
 uma corda no pilar de concreto
 uma sala com líquido vermelho cinematográfico
 o canto da cigarra que perfura a pedra
 os líquidos são a casa da umidade
 amêndoas negras das imagens fecundação de tsunamis
 generoso
 como se é ouro como se é meu
 ativismo sensorial
 o investigador abre o tal estado de perplexidade
 fanfarrão e bêbado se encontravam no mesmo lugar tsunami
 pra que temer outro tsunami
 cachorro lobo com boca na barriga e dentes de esperar
 de onde sai a purpurina uma cabeça
 escutar de ondas
 escrita de escuta”

3º - Ritual na praia: Pedimos para os participantes trazerem de casa elementos ritualísticos, fantasias, tecidos para um ritual na praia, já pensando nos personagens e sonhos. Fomos no ônibus do Ducha para a praia. A praia estava deserta. Saímos em uma espécie de procissão, caminhando pela praia, até acharmos um local adequado para nos concentrarmos e fazermos um encontro de personagens oníricos.

6.2.7 DIAS 7 E 8 - CONSTRUÇÃO DO TRABALHO DE APRESENTAÇÃO

De volta ao Capacete, começamos a elaboração de uma apresentação (formato working process total) para o grande público. O Capacete virou o cenário do mundo onírico dos participantes que tinham o roteiro dos sonhos em mãos, e já alguma intimidade com os cenários e personagens produzidos durante o processo imersivo. Cada pergunta sobre performance individual ou coletiva, ritual, fantasia, ambientes, comida, bebida, processos, era remetida ao roteiro dos sonhos.

6.2.8 DIA 9 - APRESENTAÇÃO PARA O PÚBLICO

Foram ocupadas todas as salas do Capacete. Se atualizaram os elementos presentes nos sonhos, como sal grosso, tsunamis, estátua de sal, plantas, alimentação, vídeos, sons, luz, plantas, projeções, instrumentos, colagem. Muita coisa do roteiro dos sonhos se concretizou de alguma forma nas cinco salas ocupadas. Cada pessoa do público tinha que trazer um saco de sal grosso para poder entrar, o mesmo era colocado em uma bacia de metal, até encher, depois era despejado pelo chão das salas e nos ombros do público. Antes da entrada já havia pessoas operando na venda de cachaça e sal grosso, em cima dos entulhos. As paredes em frente à Escola Capacete foram tomadas por palavras do roteiro dos sonhos, na entrada um ritual de passagem com banho de sal grosso e arruda. No espaço interno, uma cozinha fechada vendendo bebida do fim do mundo e uma sopa escura com dedos de batata saindo pelos cantos do prato, muita fogueira de cheiro, máquina de fumaça, os corpos dos visitantes eram atados uns nos outros, seus olhos tapados, e eram levados por alguns participantes para as outras salas. A estátua de sal ficou quase cinco horas imóvel em cima de uma montanha de sal grosso. O salão era ocupado por sonhos falados, cantados, tocados, barulhos, silêncios, explosões de batuques, ervas de cheiro, alguns de pé, outros deitados. A terceira sala ocupada por silêncio, projeção de vídeos produzidos durante a imersão, lugar para deitar e calar; a salinha de cima foi ocupada por uma personagem que escutava e massageava quem ia lá. Foram cinco horas de ritual onírico, onde os personagens, os textos, as ambiências se atualizavam.

6.2.9 DIA 10 - FECHAMENTO DO CURSO

Dia de elaboração do que aconteceu, limpeza do espaço, organização do material, abraços, despedida.

Participantes do processo e apresentação final: Franciele Castilho, Julia Lameiras, Mariana Kaufman, Raisal Inocência, Sue Nhamandu, Oliver Bulas, Mariana Marques, Anna Costa e Silva, Luisa Marques, Thelma Vilas Boas, Cecília Cavalieri, Rodrigo Krul, Patricia Chivazzoli, Livia Valle, Kadija de Paula, Caetano EhMaacumba, Ian Erickson-Kery, Aurélio Defrance, SoJin Chun, Julia Retz, Camilla Rocha Campos, Giseli Vasconcelos, Marcelo Marssares, Paola Barreto, Rafael Frazão, Leandro Nerefuh, Fabiane M. Borges.

Algumas imagens do processo:



Algumas imagens do processo: Fotos: Rafael Frazão



6.3 HIJACKED FUTURES VS. ANTI-HIJACK OF DREAMS IN THE SWISS ALPES

Curso imersivo “Clínica e Arte” em Zurich University of Arts, executado por Fabiane M. Borges, com organização/produção de Melanie Matthieu e Riikka Tauriainen em 08 e 09 de outubro de 2016, no alpe suíço Fessis - Seeli.

Fotos: <https://www.flickr.com/photos/22405820@N08/albums/72157673706597872>

Áudio: <https://archive.org/details/hijacked-futures-vs-anti-hijack-of-dreams>

6.3.1 OS SONHOS

Foi pedido que os participantes (a maioria alunos de artes visuais da Universidade de Artes de Zurique) começassem a anotar seus sonhos uma semana antes do curso, e que cada um trouxesse transcrito (para o inglês, já que o curso seria dado neste idioma) seu sonho mais significativo.

6.3.2 A SUBIDA NA MONTANHA

Subimos a montanha íngreme, caminhando cerca de 2.750 metros. No topo, num frio de 10 graus negativos, fizemos a troca de sonhos. Trocamos os sonhos. Decoramos os sonhos um dos outros, depois ateamos fogo aos sonhos.

6.3.3 RUIDOCRACIA

As pessoas se espalharam pelo topo da montanha e passaram a falar umas para as outras dos sonhos dos outros conforme lembravam, trocaram informações oníricas, gritaram, sussurraram, foram para o topo das montanhas, falaram muito alto para o eco da montanha, ou se esconderam numa pedra e falavam só quando alguém se aproximava.

6.3.4 DORMIR JUNTOS

Todos dormiram juntos em uma cabana no mesmo quarto, com 16 colchões lado a lado. A ideia era poder trazer para os sonhos as imagens produzidas durante o dia e tentar observar se alguns signos se repetiram nos sonhos coletivos.



Fotos:Riikka Tauriainen



6.3.5 RUIDOCRACIA 2

Fizemos uma segunda sessão de ruidocracia, trazendo os elementos elaborados no dia anterior, e aqueles vindos durante os sonhos da noite. Novamente trocamos imagens, a fim de acabar com a autoria e privilegiar os signos que mais se repetiam.

6.3.6 COMUNIDADE DOS SONHOS

Passamos para uma planície onde todos tiveram seus olhos vendados, e pedi para que buscassem parceiros em silêncio. Só depois de encontrar as pessoas é que se poderia começar a elaborar os sonhos derivados, sem racionalização, somente a partir das três características pedidas: 1) ambiente, 2) incidência, 3) personagem. Formaram-se quatro grupos e cada um produziu uma narrativa onírica complexa, sem finalização, já que dois dias são muito pouco tempo para se propor um desfecho.

Exemplo de um sonho derivado dos Alpes:

“Nós estamos numa árvore com a criança recém-nascida, essa árvore é maior do que todas as outras árvores, nós estamos viajando com essa árvore pelo deserto. Seus galhos nos protegem. Eles nos protegem de todas as coisas. Nós somos todas as coisas. A criança recém-nascida é todas as coisas. E lá tem luz. As gargantas estão sorrindo. Todas as coisas caem em um buraco no chão. O barco vai em direção ao deserto e se transforma em um jardim maravilhoso. Nesse maravilhoso jardim aparecem mais árvores. As árvores vão em direção à luz. Nós todos estamos sorrindo com a criança recém-nascida. Nós somos todas as coisas no buraco do chão do deserto”.



7. ALGUMAS ANÁLISES E RESULTADOS DAS PRÁTICAS DE TRATAMENTO E TREINAMENTO DOS SONHOS

Durante 2016 e 2017 fiz vários cursos imersivos de sonhos. Escolhi esses três exemplos por serem os mais relacionados aos assuntos que estamos trabalhando nesse texto: ficção científica, antropoceno, teorias especulativas sobre o fim do mundo, perspectivismo, pós-colonização, etc. Durante essas vivências percebemos que, se forem estabelecidas algumas bases conceituais para servir como sustentação dos exercícios, os sonhos começam a se dirigir para essas bases e começam a produzir uma espécie de elaboração onírica a respeito delas. Os cursos de dois, três dias não são tão eficazes (quanto os cursos com maior duração) para dar a noção da formação das redes de inconscientes.

Aqui, primeiro, é necessário falar da precariedade dessa investigação. Não operamos com tecnologia de ponta, mas com projetos individuais de programação computacional ou eletrônica *do it yourself*, que nossos parceiros têm desenvolvido. Essas pesquisas entram em confluência com o trabalho dos sonhos, não são feitas exclusivamente para isso, de modo que é preciso criar adaptações para colocar os diferentes projetos a funcionar. No caso dos exemplos trazidos nesse texto, podemos falar de quatro operadores: 1) o uso de equipamentos eletrônicos diy, como o espectrômetro de Paola Barreto; 2) a mineração feita em PLN (Processamento de Linguagem Natural) por Renato Fabbri; 3) Simulacrum Voices, feito por Giuliano Obici; 4) a utilização de tecnologia digital nos programas ruidocráticos feitas por Rafael Frazão.

1) No uso de equipamentos eletrônicos *diy*, inserir o projeto de espectrômetro de Paola Barreto foi fundamental para trazer a dimensão da escuta do invisível. Os participantes aprenderam a fazer o aparelho eletrônico e logo a fazer escuta dos campos magnéticos e a relação com a espacialidade como disparador de derivas. A ideia de que existem pedaços de energia concentrada que também produzem ruídos, ou leituras ruidosas, gerou um momento de excitação e elocubração conceitual: espectrologia, fantasmagoria, campo magnético, energia onírica, realidade dos sonhos, etc. Nem todos conseguiram terminar seus espectrômetros, mas todos experimentaram o aparelho diy.

2) A mineração com PLN com Renato Fabbri, abriu um campo novo de trabalho, colocou os sonhos dos participantes numa análise precisa de repetições de palavras, reincidência de termos, referência de gênero/raça/classe, etc. Ao mesmo tempo, produziu linguagem literária com a programação, definindo usos não convencionais para a mineração, como formação de frases novas a partir de começos e fins de frases, palavras maiores e menores, cacofonias, etc. O resultado da mineração pode servir para várias áreas, tanto para o uso artístico: roteirização de

filmes, peças de teatro, produção poética, literária ou musical, ou um *working process*, como também para o uso terapêutico, já que ativa uma comunidade onírica simulada pelo computador, mas que conecta os signos inconscientes, faz girar os seus significados, cria memória comum entre participantes, apesar de ser feita por programação.

3) O uso do Simulacrum Voices de Giuliano Obici, gerou uma discussão, logo em seguida da demonstração, sobre enteógenos, futurismo, decadência humana, acoplamento humano-máquina, inteligência artificial, inteligência de rede, etc. Uma rede de inconscientes foi ativada, suscitando fortes impressões e conversas íntimas entre participantes, que falavam sobre como tinha sido reconhecer seus sonhos no coro de vozes simuladas e o que isso trazia para o grupo. Aqui, como no Processamento de Linguagem Natural, um mundo onírico derivado foi ativado com e por computador. Os sonhos dos participantes foram remixados pelos robôs programados, que os narravam e depois os embaralhavam, fazendo novas narrativas. Isso trouxe uma dimensão ciborgue para o encontro, e despertou um clima de angústia relacionado aos sonhos dos robôs, ou ao sequestro dos sonhos humanos pelas máquinas.

4) A utilização de tecnologia digital nos programas ruidocráticos feitos por Rafael Frazão ajudou a criar uma atmosfera imersiva, criando camadas sobrepostas de narrativas e colaborando para que os signos fossem amplificados. Geralmente utilizamos alguns microfones, mixer, pedais de efeito, projetores, *video mapping*, etc. Em alguns casos conseguimos trabalhar com até nove camadas sobrepostas de narrativas, que ganham consistência onírica e podem provocar estado de transe se ouvidos por mais de 40 minutos. Essa atmosfera é criada pelos próprios participantes, e depois escutada por todos. Abaixo, no programa ruidocrático, é possível entender mais essas sobrecamadas e seus alcances comunicacionais. É importante salientar que o uso dos equipamentos também cria sonhos derivados, parte humano, parte máquina.

A mistura de sonhos ou programa ruidocrático: A mistura ruidocrática de sonhos gera uma espécie de força centrífuga que produz a separação dos signos, e promove uma decantação dos elementos, separando-os por densidade, espessuras, ou, na nossa linguagem, personagens, ambientes, sensações, incidências, etc. Conforme essa situação acontece, o dono do sonho vai perdendo a autoria, colocando seus dados no rotor, fazendo-o descolar-se de si mesmo e dos outros, até começarem os novos acoplamentos, que vão determinar os sonhos derivados. Esse método também serve para que as pessoas se conheçam de um outro modo que não o das trocas de informações racionalizadas, mas os das trocas de informações improvisadas, ilógicas, imaginárias, onde todos

fazem parte a partir do seu recorte pessoal. Cria-se aí um ambiente ruidocrático. No início a ruidocracia produz uma sensação de estranhamento, mas depois de um certo tempo de prática se aciona um outro tipo de comunicabilidade, como uma outra língua, onde as pessoas começam a falar e responder em um ambiente aparentemente delirante, mas que na verdade está sendo composto por signos oníricos, o que vai ativando diferentes perspectivas, e a partir daí começam as construções narrativas oníricas de acoplamento sógnico coletivo.

Sonhos derivados: Os sonhos derivados (ou as construções narrativas oníricas de acoplamento sógnico coletivo) são uma fase inicial do trabalho. Quando se atinge esse momento, se está usando um método que, de certa forma, força a conexão entre signos inconscientes. Para formar a rede de inconscientes, algo como uma intranet (algo que é específico e local), esses signos devem ser desdobrados, analisados, inflacionados. Se coloca esses signos como arquétipos ou entidades, e passa-se a pensar sobre eles, como se trouxessem mensagens do *logos*. Essa associação de signos começa a se relacionar algumas vezes se associando, outras se diferenciando. Mas as narrativas que elas geram subsidiam os próximos passos do processo, ou seja, como a ruidocracia gera um efeito imersivo e catártico, esses signos adentram a rede de inconscientes e passam a se repetir nos sonhos do grupo. De modo que os sonhos derivados começam a subsidiar os novos sonhos, que, somados à intimidade do grupo, começam a operar uma narrativa coletiva, que pode ser utilizada para quaisquer fins: políticos, artísticos, de pesquisa, etc.

Comunidades oníricas: No curso dado no Capacete, no Rio de Janeiro, averiguamos que a partir do terceiro dia de imersão as pessoas começam a sonhar uma com as outras e também a explorar oniricamente os signos que foram surgindo no decorrer dos dias anteriores. Nesse caso começamos a entender os sonhos como uma arena pública, onde os encontros sógnicos e interpessoais ocorrem. Os participantes que já estão envolvidos com os sonhos ainda antes do curso, começam muito rapidamente a constituir uma espécie de mundo paralelo, onde o sonho se torna prioridade. As pessoas começam a valorizar os sonhos e a trazer essa dimensão para as conversas cotidianas: estes se tornam referência dos assuntos e das análises, das risadas e dos pensamentos. A constituição da arena pública onírica denota uma potência de encontro que desperdiçamos, enquanto sociedade racionalista e niilista, mas que apresenta sinais plenos de existência, quando acionada de forma concentrada e imersiva. Este território público não é valorizado, mas é um espaço de incursões exploratórias da sociedade de controle e do terrorismo da máquina. Avançar na constituição de sociedades oníricas fortalece o esquema anti-sequestro dos sonhos, enquanto nos alavanca para uma rede de proteção e de construções hipersticionais

mais conectadas com desejos animistas, ou seja, com “os outros”, os não humanos, já que uma das referências desse trabalho é exatamente a comunidade de sonhadores dos aborígenes Warlpiris.²⁰ A busca dessas imersões é acionar também uma cosmopolítica onde não só os humanos fazem parte. Nesse sentido vale citar o livro *Linhas de animismo futuro*,²¹ que traz a discussão sobre animismo e cosmopolítica e busca incluir na arena pública das decisões, os não humanos. Os sonhos são fundamentais para se entender essas outras singularidades e as forças geradas a partir do aprofundamento no mundo onírico.

8. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A primeira parte desse texto começou apresentando alguns filmes de ficção científica cujo tema é o sequestro da subjetividade humana, ou a intromissão do sistema de controle nos sonhos humanos. Logo em seguida apresenta nossa sociedade mediada pelo Tecnoceno, que é um dos braços fortes do Antropoceno, e como este promove o sequestro do futuro. Evidencia a ideia de que o excesso de extração dos recursos naturais de dentro da Terra é concomitante à extração do “espírito” de dentro dos corpos, e isso está nos levando aos desastres climáticos, assim como à miséria ontológica.

Depois disso, esse texto apresenta uma equação pedagógica, onde define as bases ontopolíticas que sustentam suas proposições, afirmando que elas fazem parte da gramática de liberação do futuro e sonhos. São elas: tecnoxamanismo + ancestrofuturismo + redes de inconscientes. Antepõe isso às bases tecno-ideológicas da sociedade de controle, responsáveis pelo sequestro do futuro e dos sonhos, que são: tecnociência + capitalismo corporativo + inteligência artificial de Deus. Deixa claro que essas equações estão em conflito e disputam a rede de inconscientes e o futuro da Terra. Sugere que a grande ideologia de liberdade e individualidade prometida no pós - II Guerra Mundial pelas corporações industriais dos países aliados, foi uma grande armadilha, que culminou na criação de um terrível sistema de controle.

Depois disso salienta a importância da ficção e sua capacidade de criar mundo, tirando-a do aprisionamento do universo simbólico e imaginário, trazendo-a para a concretização de fato. A ficção então é apresentada como um dos instrumentos mais poderosos de produção de realidade, assim como a hiperstição, que é a capacidade de criar ficções grandes, em bandos, e materializá-las na realidade. Aqui o texto retorna aos filmes, dizendo que essas ficções apresentam o terrorismo da máquina, o encurralamento que a sociedade de controle está impondo a todo o mundo, ao mesmo tempo em que apresentam inúmeras formas de

resistência ou de fuga. Com base nessa ideia de ficção como algo determinante, o texto traz o ancestrofuturismo e redes de inconsciente, apresentando-os como projetos metafísicos de ampliação forçado das nossas bases ontológicas e reestruturando a ideia de comunicabilidade entre inconscientes, apresentando-a como um operador radical de ancestralidades e futuros entre humanos e os outros (que não são humanos, mas são outros entes). Aqui entram questões relacionadas à espectrologia, aos universos paralelos de signos que atravessam a linguagem e os campos invisíveis não acessáveis com esse nível de consciência mesquinha, como mostra Davi Kopenawa, que diz que os brancos só sonham consigo mesmo e suas mercadorias e por isso não veem nada, e pensam que tudo o que não veem é mentira.

A última parte do texto mostra os sonhos como um dos portais mais poderosos de resgate das ontologias perdidas no passado, assim como de produção de futuros mais livres. A partir de várias referências, sugere uma metodologia de tratamento/treinamento dos sonhos, partindo da relação entre arte e clínica. Nesse momento aparecem algumas metodologias de trabalho, oriundos de práticas tais como programa ruidocrático, sonhos derivados, comunidades oníricas, etc. Cada um deles nos levando para um grau mais elevado de entendimento sobre sonhos como espaço público ontopolítico, algo que deve ser urgentemente resgatado para que haja possibilidade de resistência subjetiva ao terrorismo da máquina, e para que se fortaleça a liberação do futuro através do esquema anti-sequestro dos sonhos, que por sua vez quando mais livre, é capaz de gerar mais mundo.

1) “Dreams for Sale” (Sonhos à venda) é segundo episódio da primeira temporada (1985-86) da série de televisão (CBS) *The Twilight Zone* conhecida no Brasil como *Além da imaginação*. Dirigido por Tommy Lee Wallace, escrito por Joe Gannon (4/10/1985). Cfe. https://en.wikipedia.org/wiki/Dreams_for_Sale (acesso em 11/10/2017).

2) Alguns exemplos: *Coma* (2018), *Cemetery of Splendor* (2015), *The Congress* (2013), *Source Code* (2011), *Inception* (2010), *Sleep Dealer* (2008), *1408* (2007), *Paprika* (2006), *Stay* (2005), *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (2004), *Waking Life* (2001), *The Cell* (2000), *Matrix* (1999), *The Thirteenth Floor* (1999), *Abre los ojos* (1997), *Ghost in the Shell* (1995), *The City of Lost Children* (1995), *Strange Days* (1995), *Total Recall* (1990), *Dark City* (1998), *Dreamscape* (1984), *Welt am Draht* (série 1973), *Solaris* (1972), *The Lathe of Heaven* (1971), entre outros.

3) Entrevista de Alex Rivera para a Plataforma Summit (2014). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eHPsmfLdiUs> (acesso em 10/04/2017).

4) “Gigantes da tecnologia” ou *tech giants* é o nome dado às maiores corporações de informação, inteligência artificial, tecnologia, etc, do mundo. Aqui tem uma análise de dados do Facebook, como exemplo: <https://labs.rs/en/> (acesso em 05/06/2017).

5) Vale aqui assistir o vídeo “Hyper-Reality”, de Keiichi Matsuda. Disponível em: <https://vimeo.com/166807261> (acesso em 04/06/2017).

6) Para entender mais a relação entre a sociedade de Controle e a Inteligência Artificial de Deus ver o livro *Comunidade dos Espectros I - Antropotecnia* de Fabian Ludueña Romandini. Florianópolis: Editora Cultura e Barbárie, 2012.

7) Cfe. BORGES, M. Fabiane. “Prolegômenos para um possível tecnoxamanismo” publicado na revista *Cadernos de Subjetividade*, vol 10, nº 15, 2013 – Disponível em: <https://catahistorias.files.wordpress.com/2014/03/prolegc3b4menos-para-um-possoc3advel-tecnoxamanismo.pdf> (acesso em 02/10/2017); e BORGES, M. Fabiane. “Ancestrofuturismo – rituais *do it yourself* e cosmogonia livre”, publicado no livro *Tecnoxamanismo*. Rio de Janeiro: Invisíveis Produções, 2016. Disponível em: https://issuu.com/invisiveisproducoes/docs/tcnxmnm_ebook_resolution_1 (acesso em 02/10/2017).

8) Cfe. o documentário *The Trap: What Happened to our Dream of Freedom?* [A armadilha: o que aconteceu com nosso sonho de liberdade], de Adam Curtis. Reino Unido/2007.

9) Cfe. o vídeo *Assemblages* (2011), de Angela Melitopoulos e Maurizio Lazzarato. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=4L_m5vPQoaY (acesso em 10/10/2017).

10) Cfe. DELIGNY, Fernando. *O aracniano e outros textos*. São Paulo: n-1, 2015.

11) Cfe. KOPENAWA, Davi e ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

12) Cfe. GLOWCZEWSKI, Barbara. *Devires totêmicos: cosmopolítica do sonho*. Tradução: Jamille Pinheiro e Abrahão de Oliveira Santos. São Paulo: n-1 edições, 2015.

13) Cfe. ROUCH, Jean. *Les maîtres fous [Os mestres loucos]*. Filmado em Acra, Gana, em 1955. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=z2jG3rQOMNA> (acesso em 13/07/2017).

14) Cfe. CRARY, Jhonatan. *24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep*. Londres/ Nova York: Verso, 2014.

15) O curso completo pode ser visto com mais detalhes nesse link: <https://catahistorias.wordpress.com/2015/08/04/curso-de-esquizoanalise-na-casa-nuvem/> (acesso em 29/09/2017).

16) Cfe. Tese de doutorado de Renato Fabbri “Topological stability and textual differentiation in human interaction networks_ statistical analysis, visualization and linked data”. Publicada no Instituto de Física de São Carlos/SP. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/76/76132/tde-11092017-154706/pt-br.php> (acesso em 29/09/2017).

17) Site do Simulacrum Voices: <http://www.giulianobici.com/site/voicessimulacrum.html> (acesso em 29/09/2017).

18) Cfe. Gregório F. Baremlitt - “Denominamos o paradigma preferencial do esquizodrama como: ético, estético, político e, secundariamente, como científico, mítico... etc. Tal paradigma deve ser entendido como dramático, no sentido de que se trata de uma arte, que dramatiza uma filosofia, que, por sua vez, dramatiza ciências e que também dramatiza mitos... e...e... assim multiplicariamente. É viável dizer, então, que se trata da dramatização de conceitos filosóficos, que dramatizam funções científicas ou variedades artísticas, e outras variegagens diversas em tempos intempestivos e em espaços lisos, segundo diversos regimes de signos, semióticas etc”. Blog do autor: <http://artigosgregorio.blogspot.com.br/2008/02/dez-proposies-descartveis-acerca-do.html> (acesso em 29/09/2017).

19) Cfe. Renato Fabbri e Fabiane M. Borges, “Text Mining Descriptions of Dreams: Aesthetic and Clinical Efforts”, publicado no Encontro Nacional de Modelagem Computacional, em 19/10/2017.

20) GLOWCZEWSKI, Barbara. *Devires totêmicos: cosmopolítica do sonho*. São Paulo: n-1, 2015.

21) BENSUSAN, N. Hilan. *Linhas de animismo futuro*. Brasília: IEB/Mil Folhas, 2017.

BIBLIOGRAFIA

- BENSUSAN, N. Hilan.** *Linhas de animismo futuro*. Brasília: Ed. IEB/Mil Folhas, 2017.
- BORGES, M. Fabiane.** “Ancestrofuturismo”. In: *Tecnoxamanismo*. São Paulo: Invisíveis Produções, 2016.
- BORGES, M. Fabiane.** “Prolegômenos para um possível tecnoxamanismo”. In: *Cadernos de Subjetividade*, vol 10, no 15, 2013.
- BURROUGHS, S. William.** *The Ticket That Exploded*. Paris: Olympia Press, 1962.
- CARVALHAES, Goldenstein Ana.** *Persona performática: alteridade e experiência na obra de Renato Cohen*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- CASTAÑEDA, Carlos.** *The Art of Dreaming*. Connecticut: Easton Press, 1993. 1o edição
- CASTRO, Eduardo Viveiros de.** *Metafísicas caníbales*. Madrid: Katz Editores, 2010.
- COHEN, Renato.** *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- COHEN, Renato.** *Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- CRARY, Jonathan.** *24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep*. Londres/Nova York: Verso, 2014.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix.** *Mille Plateaux*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix.** *O anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: 34, 2010.
- DELIGNY, Fernando.** *O aracniano e outros textos*. São Paulo: n-1, 2015.
- DOMHOFF, G. William.** *The Mystique of Dreams: A Search for Utopia Through Senoi Dream Theory*. Berkeley: University of California Press, 1990.
- DUNNE, J. W.** *An Experiment with Time*. London: Faber, 1939 (4a edição).
- FABBRI, Renato e BORGES, M. Fabiane.** “Text Mining Descriptions of Dreams: Aesthetic and Clinical Efforts”, publicado no Encontro Nacional de Modelagem Computacional em 19/10/2017.
- FABBRI, Renato.** “Topological stability and textual differentiation in human interaction networks: statistical analysis, visualization and linked data”. Tese publicada no Instituto de Física de São Carlos/SP.
- FREUD, Sigmund.** *A interpretação dos sonhos*. Tradução do alemão de Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2012.
- GLOWCZEWSKI, Barbara.** *Devires totêmicos: cosmopolítica do sonho*. Tradução: Jamille Pinheiro e Abraão de Oliveira Santos. São Paulo: n-1, 2015.
- HARAWAY, J. Donna.** *Staying With the Trouble*. Nova York: Duke University Press Books,

2016 (1a edição).

JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Tradução Maria Luíza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2000.

KOPENAWA, Davi e ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KUZWEIL, Ray. *The Singularity Is Near: When Humans Transcend Biology*. Nova York: Viking Penguin, 2006.

LANA, Firmiano Arantes e LANA, Luiz Gomes. *Antes o mundo não existia*. São Paulo, Livraria Cultura Editora, 1980.

LAND, Nick. *Fanged Noumena: Collected Writings*. Organização de Robin Mackay e Ray Brassier. Falmouth, UK: Urbanomic, 2011 .

PELBART, Peter Pál. “Esquizocenia”. In: *Vida capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2004.

ROLNIK, Suely. “Esquizoanálise e antropologia”. Texto publicado no livro *Gilles Deleuze, uma vida filosófica*. São Paulo: 34, 2000.

ROMANDINI, Ludueña Fabian. *Comunidade dos espectros I – antropotecnia*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2012.

ROMANDINI, Ludueña Fabian. *H. P. Lovecraft: a disjunção do ser*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2013.

STENGERS, Isabelle. *No tempo das catástrofes*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

TADEU, Tomaz. *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica Editora Ltda, 2009.

DOCUMENTÁRIOS

Adam Curtis - *The Trap: What Happened to our Dream of Freedom?* [A armadilha: o que aconteceu com nosso sonho de liberdade]. UK/2007

Jean Rouch - *Les maîtres fous*. Acra, Gana/1955

LINKANIA

“Gigante da tecnologia ou *tech giants*”. Disponível em: <https://labs.rs/en/> (acesso em 05/06/2017).

“Hyper-Reality”. Keiichi Matsuda. Disponível em: <https://vimeo.com/166807261> (acesso em 04/06/2017).

Fala de Alex Rivera para a Platform Summit (2014). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eHPsmfLdiUs> (acesso em 10/04/2017).

BAREMBLITT, F. Gregório. “Dez proposições descartáveis acerca do esquizodrama”. Disponível em: <http://artigosgregorio.blogspot.com.br/2008/02/dez-proposies-descartveis-acerca-do.html> (acesso em 03/10/2017).

FILMOGRAFIA

- Coma* – Direção: Nikita Argunov, Rússia - 2018
- Cemetery of Splendor* – Direção: Apichatpong Weerasethakul, Tailândia - 2015
- “Dreams for Sale” – Direção: Tommy Lee Wallace, 1ª Temporada, 2º Episódio – da série de televisão *The Twilight Zone* – EUA e Canadá -1985
- The Congress* – Direção: Ari Folman – (França, Israel, Bélgica, Polônia, Luxemburgo, Alemanha - 2013
- Source Code* – Direção: Duncan Jones – EUA e França - 2011
- Inception* – Direção: Christopher Nolan – EUA - 2010
- Sleep Dealer* – Direção: Alex Rivera – EUA e México - 2008
- 1408* – Direção: Mikael Hafstrom – EUA - 2007
- Paprika* – Direção: Satoshi Kon – Japão - 2006
- Stay* – Direção: Marc Forster – EUA - 2005
- Eternal Sunshine of the Spotless Mind* – Direção: Michel Gondry – EUA - 2004
- Waking Life* – Direção: Richard Linklater – EUA - 2001
- The Cell* – Direção: Tarsem Singh – EUA - 2000
- Matrix* – Direção: The Wachowski Brothers – EUA - 1999
- The Thirteenth Floor* – Direção: Josef Rusnak – EUA e Alemanha - 1999
- Abre los ojos* – Alejandro Amenábar - Espanha, França, Itália - 1997
- Ghost in the Shell* – Mamoru Oshii – Japão e Reino Unido – 1995
- La Cité des Enfants Perdus* – Direção: Marc Caro e Jean-Pierre Jeunet – França, Alemanha, Espanha - 1995
- Strange Days* – Direção: Kathryn Bigelow – EUA - 1995
- Total Recall* – Direção: Paul Verhoeven – EUA - 1990
- Dark City* – Direção: Alex Proyas – EUA e Austrália - 1998
- Dreamscape* – Direção: Joseph Ruben – EUA - 1984
- Welt am Draht* – Direção: Rainer Werner Fassbinder – Alemanha – Série de televisão - 1973
- Solaris* – Direção: Andrei Tarkovsky – União Soviética - 1972
- The Lathe of Heaven* - Direção: David Loxton e Fred Barzyk – EUA - 1971
- “Playtest” – Direção: Dan Trachtenberg - Série *Black Mirror* – Ep. 2 - Inglaterra - 2016



**“ONEIROTEXTO”:
NOTAS SOBRE
SONHO, CRIAÇÃO
ARTÍSTICA E
LITERATURA
(COM UM
APÊNDICE SOBRE
O DICIONÁRIO
KAZAR)**

Erick Felinto

“Les songes tiennent une grand place dans l’écriture”

(CHARLES NODIER, SMARRA OU LES DÉMONS DE LA NUIT)

Foi talvez Homero quem pela primeira vez assinalou o caráter ambivalente do sonho: mensageiro de revelações vitais ao passar pelas portas de chifre, mas tecelão de falsidades quando visita o sonhador através do portal de marfim. Com base na alternância – e, por vezes, na concomitância – desses dois caminhos, pode-se construir toda a história do sonho no Ocidente. Se ele foi, em diversos momentos, pai da ilusão e destruidor do sentido, em outros foi portador de significados ocultos e motor da criação artística. Sob esta última perspectiva, tanto Freud como os românticos e os xamãs das sociedades primitivas encontraram um abrigo comum. Todos esforçaram-se por descobrir um discurso significativo nas imagens abstrusas do sonhar. Manifestação velada do inconsciente, revelação do absoluto ou fala dos deuses, sempre há uma mensagem para a qual deve-se atentar. Mudam as leituras e os sistemas de decodificação, é fato, mas permanece o sentido.

Todavia, o “homem de *logos*”, forjado principalmente na oficina filosófica de Aristóteles (pois em Platão o mito ainda se recusa a dar o último suspiro)¹ e modelado pelo racionalismo cartesiano, infligiu duros golpes ao sonho-mensageiro, debilitando-o a ponto de quase extinguir seu sentido. As investidas desse impiedoso algoz prosseguem com o desenvolvimento do que Gilbert Durand denominou como “as hermenêuticas redutoras” do símbolo e do imaginário (1971, p. 18). Segundo Durand, ainda que possuam o mérito de haver redescoberto a importância da imaginação simbólica, a psicanálise e a antropologia são culpadas de reduzi-la a uma sistematização intelectual que lhe rouba todo o *quantum* de mistério. São, precisamente por isso, métodos interpretativos que acabam por diminuir o símbolo ao estado de signo. Manifestado no mito, na criação artística ou no sonho, o simbólico perde assim seu traço epifânico (Durand, 1971, p. 15).

Também no espaço literário o sonho pôde assumir a dupla face de um revelador de mistérios e de um enganador dos sentidos. Mas no texto, o engano, o logro, possuem igualmente um papel positivo. Pois o que para a consciência vigilante significa ilusão, para o ato ficcional

significa a entrada no jogo imaginário. O leitor concorda tacitamente em despir-se de seus preconceitos lógicos e entregar-se ao movimento livre das imagens e ao ludismo da linguagem. Ali, ele está ingressando em *um outro mundo*, em *uma outra ordem*, cujas leis não seguem necessariamente às do mundo “real”.

Os poucos e esparsos fragmentos literários que enumero aqui dão apenas a mostra de um tema trabalhado à exaustão pela literatura. Deixo de citar mais de uma dezena de textos dos românticos, não apenas por questões de economia, como também pelo fato de que o assunto já foi extensiva e competentemente estudado². Mais do que proliferar as análises textuais ou fazer um inventário da representação literária do sonho, pretendo obter um esboço dos caracteres mais genéricos e essenciais do sonho plasmado em escritura, bem como destacar o seu papel simbólico no ato criativo e artístico. A última seção do artigo é dedicada à leitura do intrigante *Dicionário kazar*. Obra caracteristicamente “pós-moderna” (melhor ainda seria chamá-la de “neobarroca”), o livro de Milorad Pávic oferece um vasto panorama das representações míticas do sonho, sendo também produto de uma época em muitos aspectos *onírica*.

SONHO E ILUSÃO

A primeira face que o sonho nos apresenta é a do estranho. Sonhar é entregar-se ao erro e ao desvario. Lugar temível, o domínio de Morfeu é como um labirinto sem projeto. Nada ali se produz, a não ser o absurdo. Vazio de qualquer sentido, privado de lógica, suas imagens incompreensíveis deveriam assinalar claramente que nele se encontra o avesso do real. Mas nem sempre é isso que ocorre. Em verdade, o que mais caracteriza o sonho-ilusionista é a imprecisão: tudo parece nebuloso como num recipiente em que se misturam múltiplas tinturas ao acaso. Provocando o esfumaçamento da experiência, o sonho traz, ao mesmo tempo, a mais incômoda das confusões: a dos *percepta* com os *phantasmata*. Em meio a essas brumas caóticas, como distinguir precisamente o sonhado do efetivamente vivido? Se o sonho é o espaço privilegiado do inexplicável e do maravilhoso – como mostra com frequência a literatura fantástica –, nem por isso deixa de, por vezes, confundir-se com o real. Quando, em *Le diable amoureux*, o protagonista Alvare inventaria as peripécias que atravessara nas últimas semanas de sua vida, acaba por concluir: “Tudo isto me parece um sonho (...) mas o que é a vida humana senão um sonho? O meu é mais extraordinário do que os dos outros e eis tudo” (1985, p. 32).

A frase de Alvare é reveladora. Ela mostra como o sonho, precisamente por causa de seu poder diluidor, provoca o desvanecimento da fronteira

entre imaginação e realidade. Nas *Weltanschauungen* barroca e maneirista, esse sentimento de confusão se faz patente. Ambiguidade, contradição e deformidade são suas marcas. Como diz G.R. Hocke, “tudo isso é típico de uma vivência da realidade (*Wirklichkeits-Erlebnis*) na qual os limites entre o sonho e a vigília não mais existem” (1967, p. 218). Com essa invasão do sonho nos domínios do real, a vigília deixa de ser garantia das percepções e da verdade. “La vida es sueño”, diz Calderón de La Barca com todas as letras. E eis-nos, então, despojados de todo solo firme: se nem mesmo a inteligência desperta está livre dos fantasmas oníricos, como escapar ao erro? Surpreende ainda mais o fato de o próprio Descartes – esse implacável exorcista da desrazão – declarar-se incapaz de marcar precisamente os limites do sonho: “Se reflito mais atentamente, vejo com clareza que vigília e sonho nunca podem distinguir-se por sinais seguros, o que me espanta – e é tal este meu espanto que quase me confirma na opinião de que durmo” (1937, p. 162).

Para o “homem de *logos*”, tal experiência é por demais embaraçosa. É preciso livrar-se das ilusões oníricas; é preciso obter a visão “clara e distinta”. Há nessa busca da certeza vigilante um desejo de separar, de marcar limites – desejo próprio de um herói solar que, com sua espada cortante, inscreve-se no quadro das figuras *diáiréticas* do “regime diurno do imaginário”, segundo Gilbert Durand (1984, p. 179). Por conseguinte, é preciso diminuir o sonho; reduzi-lo ao estado de mero sintoma, para assim privá-lo de qualquer poder transcendente à razão. Ora, aproximadamente um ano após a publicação de *Die Traumdeutungen (A interpretação dos sonhos)*, Bergson realizava, em 26 de março de 1901, sua palestra sobre o sonho perante o Institut Générale Psychologique. Em 1919, a conferência era publicada junto a outros textos de caráter semelhante, em uma coletânea intitulada *L'énergie spirituelle*. Não deixa de surpreender o fato de que Bergson – apesar de registrar em nota marginal ter conhecimento da obra de Freud – não se curva, em momento algum, à ideia de uma possível significação encerrada na atividade onírica.

Para o filósofo, o sonho é fruto de fenômenos puramente fisiológicos. São, segundo ele, duas as matérias básicas a partir das quais se constroem os sonhos: a continuidade dos movimentos dos sentidos e das percepções durante o sono e os fragmentos de recordações armazenados no inconsciente. Quando se opera a junção entre as lembranças e a sensação, eis que surge o sonho. Bergson acreditava que cada mínima experiência de nossas vidas fica registrada no reservatório inconsciente – como que num depósito de materiais sem finalidade específica. Tais fragmentos vivenciais só podem, de fato, localizar-se numa camada inconsciente, pois se ocupassem nossa existência consciente, não nos sobriria tempo para mais nada a não ser trabalhar na organização

desses imensos arquivos. No sonho, contudo, o sujeito se desinteressa da situação presente. Livre da tensão e da constante agitação da vigília, o sonhador abre os portões de seu armazém de memórias e abandona-se a um lúdico – e casual – desfile de desordenadas imagens.

Bergson conclui, secamente, que “o sonho geralmente não cria nada” (1964, p. 107), e acaba subtraindo-se à responsabilidade de explicar porque o sonho elege determinadas recordações em detrimento de outras. Comodamente, afirma: “As fantasias do sonho não são mais explicáveis do que as da vigília” (ibid).

Precisamente por meio do empobrecimento da atividade onírica – transformada em puro fenômeno fisiológico pelos *somaticistas*, como Bergson –, o “homem de *logos*” elimina o incômodo de enfrentar os enigmas propostos pelo sono. Tudo passa a ser fruto do rigoroso determinismo bioquímico, e pode-se, desse modo, tentar distinguir nitidamente o estado de vigília do sonhar: o primeiro é marcado pela percepção interessada e pela ação; o segundo, pela criação de imagens artificiais e pela passividade.

Importa recordar, contudo, que tal distinção inexiste nas sociedades ditas “primitivas”. Nelas, como explica Roger Bastide, os sonhos invadem o mundo solar e orientam o comportamento religioso da comunidade, elegendo xamãs e complementando a sempre inacabada epopeia mitológica das origens (1970, p. 8). Mais que tudo, o sonho é motor de criação contínua, revelador de novas verdades sagradas e processos rituais. Todavia, ainda que atuando como canal de comunicação entre o homem e o mundo do além, nem por isso o sonhar deixa de ser um evento natural – perfeitamente enquadrado no *continuum* do mundo físico-psíquico do “primitivo”.

Atitude semelhante perante o sonho pode ser encontrada em determinados momentos privilegiados da história do Ocidente. É o caso, por exemplo, do pensamento romântico. Em verdade, para a literatura e para a atividade do imaginário o sonho será sempre criador. Sigamos agora em seu enalço...

SONHO E CRIAÇÃO

Na fronteira entre razão e imaginação, a figura de Emanuel Swedenborg surge firmando um pé de cada lado: homem de ciência e, ao mesmo tempo, místico fervoroso; iluminista, autor de estudos empíricos como *Oeconomia Regni Animalis*, mas também criador de toda uma nova mitologia do céu e do inferno. Vivendo sob o domínio da imaginação ativa, sem jamais entregar-se ao delírio da pura desrazão, Swedenborg vê na experiência onírica uma outra face do real, um veículo privilegiado da revelação. Quem lê o seu *Drömboken* (“diário de sonhos”) penetra num universo fantástico onde o sonho agencia-se com a vigília, na qualidade de instrumento criador e transformador. Sobre esse detalhado registro de vivências noturnas, diz Régis Boyer:

Em todo caso, é difícil saber onde se encontra a delimitação entre puramente sonhado e concretamente vivido (...) Ele passa com uma incrível facilidade de um estado ao outro (...), parece que nos encontramos antes em um universo visionário do que em um mundo realmente onírico (apud Swedenborg, 1985, p. 28).

Não existe, em Swedenborg, cisão absoluta entre vida noturna e diurna, mas, pelo contrário, um intercâmbio contínuo. Para o místico, cada sonho é fragmento de uma mensagem que é preciso interpretar. Por toda a parte há significado... Data exatamente dos anos 1743 e 1744 – época em que foi redigido o *Livro dos sonhos* – o início da conversão de Swedenborg. É somente após haver esgotado as possibilidades da razão científica que o visionário se entrega à obra mística: “A razão, a ciência racional são impotentes para dar a cifra da condição humana” (ibid, p. 35).

E, contudo, o espírito racional, agora nas sombras, continua a manifestar sua atividade. O sonho deve ser interpretado, e o primeiro impulso desse movimento interpretativo é o de organizar, de estruturar coerentemente. Nada de delirante ou absurdo nas significações que o próprio Swedenborg extrai de seus sonhos. Pelo contrário, em diversos momentos revela-se mesmo um excelente “psicanalista *avant la lettre*” (ibid., p. 23).

O diário de sonhos constitui-se, assim, em fonte de toda uma mitologia pessoal – por vezes mesmo universal –, resgatando os domínios de Oneiros da obscuridade em que a razão os havia mergulhado. Essa divindade traçoeira, que se acreditava estar exilada nas trevas, insiste, porém, em penetrar no mundo da vigília e contaminar o real com seu absurdo. Os relatos de sonhos fazem da escritura o veículo material para os fantasmas intangíveis de Morfeu. Cabe, aqui, promover a inversão da célebre frase de Calderón e dizer, com Eugenio D’Ors, que “el sueño es vida” (1982, p. 10). Mas pode-se ir ainda mais longe: para Jorge Luis

Borges, a invasão da realidade pelo sonhar é *duplamente efetiva*. Afinal, afirma ele, existem duas espécies de sonho, os inventados pelo sono e os engendrados durante a vigília (sonho literário). Em seu *Libro de sueños*, Borges apresenta-nos a hipótese de que os sonhos talvez constituam o mais antigo dos gêneros literários, o que justificaria “a composição de uma história geral dos sonhos e de seu influxo sobre a literatura” (1976, p. 7).

De fato, a produção literária talvez seja o exemplo mais perfeito da ação criadora do sonho. Se se deseja falar no sonho apenas em seu sentido literal – o “sonho noturno” –, ainda assim é possível citar alguns frutos literários de sua atividade. Pense-se, por exemplo, no *Kubla Khan*, de Coleridge, composto durante o mais profundo sono, “at least of the external senses (...) without any sensation or consciousness of effort” (Coleridge, 1951, p. 43). Outro caso interessante é *Anacrusa*, de Ana Hatherly. A obra, produto do registro de 68 sonhos da autora em forma literária, oferece ao leitor um admirável retrato do influxo do puro imaginário sobre a atividade do escritor. Para Hatherly, o artista participa ativamente da criação de novos mitos através da reinvenção da linguagem. Entre esses mitos, deve incluir-se o da recriação do próprio eu. Em tal processo, “o papel desempenhado pelos sonhos na construção desse eu do escritor pode ser notável se para ele for mais uma forma de registro da experiência e portanto mais um campo de experimentação” (1983, p. 5).

DO DIÁRIO DE SONHOS À CRIAÇÃO LITERÁRIA

Que as fronteiras entre os “sonhos do sono” e os “da vigília” são incrivelmente tênues, já sabemos. Na obra literária, vida e sonho misturam-se, tomando corpo na escritura. De fato, se para Borges a literatura não é senão um sonho dirigido (1974, p. 1022), para Nerval “le rêve est une seconde vie” (1971, p. 2). Na experiência do sonhar, onde vida, morte, criação e fantasia se entrecruzam em um grande drama, Nerval buscou uma chave para os mais íntimos mistérios da existência. *Aurélia ou le Rêve et la vie* é o relato vivo dessa busca; é, principalmente – na definição arguta de Julio E. Grande – “uma biografia mítica em que Nerval coordena as diversas experiências que formam seu passado com o objetivo de configurar um símbolo único” (VVAA, 1972, p. 122). Em *Aurélia*, tudo tem o caráter fragmentário do sonho que, porém, remete univocamente a um objeto arquetípico: a *mulher ideal*.

A procura de Nerval leva-o aos limites da experiência humana, àquele espaço de cuja descrição somente o símbolo pode dar conta. Trata-se, com efeito, de uma vivência de dimensões mitológicas e arquetípicas,

provocada pelo “épanchement du songe dans la vie réelle” (Nerval, 1971, p. 10). Um dos pontos culminantes dessa aventura delirante é a visão do duplo, que Nerval interpreta como prenúncio fatídico de sua morte. O tenebroso augúrio acaba servindo para incrementar a tensão que se estabelece, por todo o texto, entre vigília e sonho. Importa principalmente destacar a radical inversão de valores produzida em Aurélia: agora é o sonhar – e não mais a atividade desperta – o verdadeiro motor das ações do sujeito e do desenrolar da trama.

Inversão semelhante ocorre em “El sueño es vida”, de Eugenio D’Ors. A narrativa estrutura-se em torno das aventuras e desventuras de uma jovem estudante, envolvida em ardorosa paixão platônica por seu professor de filosofia. Entretanto, o relato não aborda, em momento algum, as vicissitudes da protagonista em suas horas de vigília. Em lugar disso, organiza-se na forma de um caderno de sonhos, fruto de um ano inteiro de cuidadosos registros. D’Ors produz uma duplicação mágica do ato onírico: em seu “sonho literário” ele cria uma personagem cujos sonhos, por sua vez, servirão de matéria para a construção de uma narrativa absolutamente singular. No prefácio a *Jardín botánico*, coletânea de textos em que se inclui “El sueño es vida”, o autor expõe suas ideias com relação à importância do sonhar:

Nossa vida, em seus segredos de amor, seus tiques, suas peculiaridades cotidianas e até seu destino, obedece a obscuros mandados que se revelam também nas figuras que agitam nosso dormir. Sim, “a vida é sonho”. Mas saibamos igualmente que, por sua vez, “o sonho é vida”. Há naquelas figurações mais inteligência, mais razão e até, para dizê-lo inteiramente, mais intenção do que geralmente se crê. Jaz, no fundo de sua viciosa floração, a revelação de algum sentido, quase normal

(D’ORS, 1982, P. 10).

O sonho surge, assim, como revelador de sentidos. Muitos de nossos anseios e paixões podem encontrar uma justificação em seus “mandados ocultos”. Mas se o “sonho é vida”, naquilo que ela possui de mais ínfimo e cotidiano, também o é num sentido transcendente, o do ato criador. Parecendo muito frequentemente superar as dimensões limitadas do sujeito, as obras oníricas plasmadas em escritura mostram-se como dádivas de alguma instância superior. O artista-sonhador sente, por vezes, como se fosse apenas um veículo para a manifestação criativa do Ser. Poucos escritores exprimiram tão bem essa visão mística da atividade onírica quanto Victor Hugo. Em *Promontorium Somnii*, Hugo se pergunta:

Será o entorpecimento do corpo um despertar das faculdades desconhecidas, que nos põe em relação com os seres dotados dessas faculdades, as quais não são de modo algum perceptíveis ao nosso organismo quando (...) estamos de pé, indo e vindo em plena vida terrestre? Os fenômenos do sonho colocam a parte invisível do homem em comunicação com a parte invisível da natureza?

(APUD RICHER, 1980, P. 104)

E, mais adiante, adverte:

Todas as regiões do sonho devem ser abordadas com precaução. Essas invasões nas sombras não são sem perigo. O sonho possui seus mortos, os loucos. Encontra-se aqui e ali, nessas obscuridades, cadáveres de inteligências, Tasso, Pascal, Swedenborg. Esses escavadores da alma humana são mineiros excessivamente expostos. As trevas alcançam essas profundidades

(IBID., P. 105).

As observações de Hugo levam-nos a enxergar o sonho como uma experiência-limite. Quem se arrisca a visitar as paragens mais profundas e inóspitas de seu território – e essa deve ser a viagem iniciática de todo artista criador – sujeita-se a ultrapassar a tênue fronteira entre sanidade e loucura. O poeta precisa enfrentar tais perigos. Descer ao mundo subterrâneo, franquear os portões do mundo onírico é a tarefa que lhe compete. Rimbaud e Baudelaire foram talvez os que mais longe levaram tais explorações. O álcool e o haxixe os auxiliaram, muitas vezes, a empreender essas jornadas noturnas, criando sonhos e “paraísos artificiais”.

Ilusão e revelação, vida e morte, sentido e não sentido. Em meio a esse labirinto de interpretações, a face criativa do sonhar se destaca. Seja na forma de um simples diário, como o de Swedenborg, seja numa elaboração de caráter especificamente literário, como em *Aurélia*, o registro do sonho ou a imaginação sonhadora são sempre manancial de símbolos e vivências para o desencadear de uma situação-limite que promove a explosão criativa do artista. As imagens oníricas cristalizam-se, então, em uma obra original. No caso de Swedenborg, a obra é eminentemente *interior*: ele opera sua própria recriação, a exemplo do que faziam os alquimistas em seus laboratórios, e torna-se um novo homem – de cientista frio e objetivo passa a místico apaixonado. Aqui, o mais importante parece ser a ruptura dos limites. O *oneirotexto* – sonho feito escritura – resulta dessa experiência dos limites. Ele é o congelamento da fluidez onírica em um relato que fica a meio caminho

entre o rigor da lógica textual e o caos do puro imaginário. Como adverte Jean Pierrot, “o sonho, para aceder à dimensão literária, deve, na maioria das vezes ser retomado e deliberadamente enriquecido e transformado” (1972, p. 28). No sonho literário, se encontra uma dimensão privilegiada da experiência. Na literatura, como adverte Wolfgang Iser, o real e o imaginário se conjugam para dar origem a um “ato de fingir” (*Akte des Fingierens*). O dicionário kazar, de Milorad Pávic, realiza esse casamento com sutileza incomum. Texto que exige o máximo esforço da faculdade imaginativa, *O dicionário kazar* é um *palimpsesto* costurado com fragmentos da realidade e da fantasia. Façamos dele o nosso próximo sonho.

APÊNDICE (O ONEIROTEXO DO DICIONÁRIO KAZAR)

Por volta do ano 600 d.C., surge repentinamente na história um povo de origem supostamente turco-mongólica, os kazares,³ que estabelecem seu território às margens dos mares Negro e Cáspio. Pouco se sabe a respeito deles e de seus costumes, mas existem relatos de viajantes, como o de Ahmed Ibn Fadlan, emissário do califa Al-Muqtarid (908-932), que registram alguns de seus hábitos.

Outros relatos, como as *Lendas panônicas* e *A vida de Constantino*, informam sobre uma missão evangelizadora empreendida pelos missionários Cirilo (Constantino) e Metódio, cujo objetivo era converter o povo kazar ao cristianismo. É desse acontecimento histórico, a missão de Cirilo e Metódio, que Milorad Pávic parte para construir sua ficção. Na fábula do escritor, os kazares recebem a visita não apenas dos missionários cristãos, como também de um dervixe e de um rabino. Eis o que se passa: um anjo aparece em sonho para o líder dos kazares e diz-lhe que Deus está satisfeito com suas intenções, mas não com seus atos. Preocupado com o significado do sonho, o líder pede a três sábios, um cristão (Cirilo), um árabe (Farabi Ibn Kora) e um judeu (Isaac Sangari), que o interpretem, esclarecendo o sentido da mensagem. Em troca, promete a adesão de seu povo à religião daquele que mais convincentemente decifrar o enigma.

Após um erudito e difícil debate, um dos missionários afirma-se como vencedor. Mas qual deles? Nós não sabemos, já que cada um registra a conversão dos kazares à sua própria religião. Daí que a chamada “polêmica kazar” dê origem a três livros independentes, nos quais se divide a obra de Pávic: o *Livro vermelho* (cristão), o *Livro verde* (muçulmano) e o *Livro amarelo* (hebraico), cada qual com sua própria versão da história.

Os três livros, por sua vez, são organizados em verbetes, na forma de

dicionários, cada verbete constituindo uma história completa. Desse modo, pode-se ler o livro de diversas maneiras: de trás para frente, do meio para o princípio e daí para o final, saltando verbetes etc. *O dicionário kazar* revela-se então como um mosaico ou quebra-cabeças que o leitor vai construindo pouco a pouco, ao estabelecer ligações entre as diversas histórias. É possível, por exemplo, fazer uma leitura comparativa, tomando-se por base os verbetes que se repetem nos três livros. O episódio da polêmica kazar pode, dessa forma, ser conhecido sob três pontos de vista diferentes; ou então, pode-se obter uma descrição do líder kazar sob as óticas cristã, muçulmana e judaica.

Além da conversão dos kazares, existe outro tema que ocupa lugar central na trama múltipla do *Dicionário*. Trata-se da missão dos “caçadores de sonhos”, seita mística liderada pela princesa Ateh, cujo objetivo é reconstituir o corpo despedaçado de um ancestral angélico do homem, o Adão Ruhani/Kadmon. Esse Adão primordial – em suas origens um ser absolutamente poderoso – encontra-se hoje fragmentado nos sonhos dos homens. Cabe aos caçadores penetrar nesses sonhos, para deles extrair pedaços do corpo de Adão e reuni-los num todo a que chamam de “dicionários kazares”. Sua meta final é juntar todos esses livros para recriar na Terra o imenso corpo do Adão Ruhani.

Mas não é apenas isso: os caçadores de sonhos acreditavam que a atividade onírica podia ser mútua ou tríplice, alternada ou simultânea. Ou seja, quando uma pessoa dorme, pode estar sonhando com a realidade de outra pessoa que esteja desperta, e vice-versa. Dessa forma, o sonho de um determinado homem seria a realidade de outro homem, e vice-versa. É o que explica o fato de três personagens, Samuel Cohen, Avram Bránkovitch e Yuçuf Maçudi, compartilharem seus sonhos e realidades entre si. Os três são os eruditos que, durante o século XVII, centenas de anos após o desaparecimento do império kazar, irão tentar reconstituir o *Dicionário* original, do qual restam apenas fragmentos. Cada um deles parte de uma fonte diferente, a tradição cristã (Bránkovitch), os ensinamentos islâmicos (Yuçuf Maçudi) e a sabedoria judaica (Cohen), mas todos possuem a mesma meta e o mesmo destino.

Essa estrutura tríplice se mantém por todo o livro, e assim temos também três demônios, cuja função é impedir os dicionaristas e caçadores de sonhos de reconstruírem o corpo do Adão primordial. São eles Ibn Archani, demônio do inferno islâmico, Efrosínia Lukarévitch, do inferno hebraico, e Nikon Sevast, diabo cristão. Por fim, aparecem os três estudiosos contemporâneos do mistério kazar: Abu Kabir Muaviya, hebraísta egípcio da Universidade do Cairo, Dorotéia Schultz, eslavista polonesa, e Isailo Suk, arqueólogo e arabista. É evidente que esse sistema tripartite afeta também o fluxo da narrativa. Existem três tempos diferentes dentro do *Dicionário kazar*: o século IX, época de polêmica kazar, o século XVII, em que vivem os dicionaristas, e o século

XX, pelo qual passeiam os três estudiosos da cultura kazar. Por meio dessa tripartição, a narrativa perde qualquer traço de linearidade que lhe pudesse ter restado após a fragmentação inicial em verbetes.

Mas retornemos, agora, aos nossos três dicionaristas do século XVII. Bránkovitich, Cohen e Maçudi haviam compilado importantes informações sobre o povo kazar e sua história. Após suas mortes, essas informações são coligidas por um impressor prussiano, Iohannes Daubmannus, e publicadas em 1691, sob o título *Lexicon Cosri – Continens Coloquium seu disputationem de religione*. Pouco depois, contudo, a obra é destruída pela Inquisição, restando apenas um exemplar, que os pesquisadores contemporâneos buscam desesperadamente encontrar. Nas suas “observações preliminares” Pávic afirma que hoje só nos restam fragmentos do dicionário editado por Daubmannus, “assim como dos sonhos só nos resta a poeira nos olhos” (1991, p. 17).

Já durante essas “observações preliminares” tem início a série de jogos que Pávic propõe ao leitor. Apresentando-se ironicamente como um simples compilador que completa as lacunas deixadas por Daubmannus, o escritor afirma: “este livro conservou algumas das qualidades da primeira edição (...). Também pode ser completado: houve um primeiro lexicógrafo, aqui está agora o trabalho do segundo, e no futuro pode haver outros” (ibid., p. 19). Os outros a que se refere Pávic somos, evidentemente, nós, leitores atuais do *Dicionário kazar* em sua terceira versão (caçadores de sonhos-Daubmannus-Pávic).

Pávic afirma que não devem ser encarados como um grande prejuízo os eventuais defeitos que sua edição do Dicionário possa conter. Afinal, “o leitor capaz de desvendar o significado secreto do livro, lendo-o na ordem certa, há muito deixou esta terra, pois o público atual considera que a imaginação é competência exclusiva do escritor, não sua (...). Para tal público, o livro não tem necessidade de conter uma ampulheta que indique o momento em que é preciso inverter o sentido da leitura; o leitor de hoje jamais modifica seu modo de ler” (ibid., p. 19). Eis o desafio que Pávic nos atira ao rosto: o de aprendermos a usar a imaginação; a desvendar a “ordem correta” de leitura do *Lexicon Cosri*. Tal ordem só pode ser a da sucessão das imagens de nosso próprio sonhar, diferente, pois, para cada leitor. Caso ele fracasse em seu exercício imaginativo de *recriação* da obra, concorre para validar a amarga afirmativa de Pávic. É preciso, portanto, aceitar o desafio e ingressar no universo onírico dos kazares.

Teoria do fazer e do fruir literários, *O dicionário kazar* elabora uma concepção filosófica sobre os atos da escritura e da recepção da obra. Para começar: produzir um texto literário é sonhar. Sonho desperto, mas que mantém com a atividade onírica noturna as mais íntimas ligações.

Com efeito, o que nos ensina o *Lexicon Cosri* é que todo texto literário é fruto do sonho. Mas, se é assim, que entidade representa a escritura no romance-enciclopédia?

Conta a lenda que, no início de todas as coisas, ou melhor, antes do início, antes mesmo da eternidade, havia o Adão Kadmon/Ruhani. Esse ser representava a terceira percepção na ordem do mundo, mas “se preocupou tanto consigo mesmo que se perdeu” (ibid., p. 146). Rebaixado à décima escala na hierarquia das potências celestiais, o Adão permaneceu desde então na traseira, perdendo sete graus na escala, “que são a marca de seu próprio atraso sobre si mesmo, e foi deste modo que o tempo nasceu” (ibid., p. 146).

Esse ancestral angélico do homem procura eternamente recuperar sua posição perdida. Por instantes consegue, mas logo volta a cair, mantendo-se assim num vagar constante entre o décimo e o terceiro graus na escala celestial. Adão Kadmon habita hoje os sonhos dos homens, dividido em minúsculos fragmentos. Em cada sonho repousa um pedaço de seu corpo, manifestado sob a forma de uma letra. Assim, se todos os sonhos humanos pudessem ser reunidos, obter-se-ia, reconstituída, a completa figura de Adão.

Empreender essa reconstrução é meta dos caçadores de sonhos, que penetram nas profundezas oníricas dos homens para capturar os estilhaços de Adão e reuni-los sob a forma de um livro (*O dicionário kazar*). Na realidade, a busca dos caçadores de sonhos visa alcançar à “verdade”, pois ao seguir Adão no momento em que ele sobe a escada celeste o caçador aproxima-se de Deus. Por isso pode-se dizer que “no fundo de cada sonho está Deus”.

Mas como fazem os caçadores para penetrar nesse reino de fantasia que é o sonho humano? Durante o estado de *semivigília*, momento em que o homem, antes de adormecer, encontra-se situado entre o sonho e a realidade, os pensamentos “libertam-se das leis da gravitação” (ibid., p. 144). Nesse estado, a fronteira entre o imaginário e o mundo real torna-se permeável, e pode-se então ler o conteúdo das fantasias oníricas. Os caçadores, ao retornar da terra dos sonhos, anotavam cuidadosamente suas observações e toda essa informação era reunida na forma de um *Dicionário kazar*. Os membros da seita transmitiam o dicionário de geração a geração, e cada um deles tinha o dever de completá-lo. O exemplar original foi, porém, destruído, e hoje restam apenas versões suas.

Na obra de Pávic, a literatura é figurada como um imenso território imaginário, de onde os homens retiram o material para a confecção de toda escritura. O corpo de Adão Ruhani seria a representação metafórica da totalidade desse território; uma totalidade apenas *virtual*, nunca

atual, pois nenhum homem é capaz de contemplar toda a extensão dessas paragens imaginárias. Cada um possui apenas um fragmento do corpo-território, atualizado através da atividade onírica (seja ela efetuada durante a vigília – “sonho desperto” da imaginação criadora – ou durante o sono). Exatamente por isso, o demônio Ibn Archani pode dizer aos caçadores de sonhos: “No melhor dos casos, chegareis a recriar a ponta de seu dedo ou o sinal de sua anca (do Adão Ruhani). E nós estamos aqui para impedir a reconstituição do seu dedo ou do sinal de sua anca (...) não tendes ilusões. A maior parte do seu corpo imenso – Reino de vossos sonhos –, nenhum dentre vós, os homens, sequer roçou” (ibid., p. 127).

Assim, da completude do território dos sonhos, só se pode efetivar, na forma de uma obra literária (como *O dicionário kazar*), uma pequena parcela. E nessa efetivação, o escritor imita a Deus, criando ou recriando um mundo. Como diz Samuel Cohen, “a escrita é, em si mesma, um ato sobrenatural e divino, não humano” (ibid., p. 196). Criando, o homem aproxima-se da divindade, como era objetivo dos caçadores de sonhos. O leitor de *O dicionário kazar*, ao organizar os fragmentos do mundo despedaçado de Pávic, sente-se também como um demiurgo ou iniciado. Ele se vê refletido na figura dos caçadores de sonhos, mas deve ter consciência de que não pode reconstruir na Terra a totalidade do corpo do Adão. É suficiente criar apenas *um* mundo, engendrar *uma* obra.

Em *La biblioteca de Babel*, Borges imaginou o universo na forma de uma biblioteca. O protagonista da narrativa, vagando entre as infinitas galerias hexagonais desse cosmos feito de livros, tem apenas um objetivo: encontrar o catálogo dos catálogos; um livro que contém “a cifra e o compêndio perfeito de todos os demais: algum bibliotecário o folheou e é análogo a um deus” (1974, p. 20). Essa busca, o escritor a empreende sabendo de antemão que é infinita. O texto único, súpula de toda possível invenção literária, reside no futuro infindo, na virtualidade do devir sempre aberto. “O corpo de Adão não jaz no espaço, mas no tempo”, adverte Pávic (1991, p. 282). E aos homens pertence apenas o presente.

1) Para a persistência do mito em Platão, ver Frutiger (1930)

2) Para citar apenas um exemplo, veja-se o abrangente livro de Albert Béguin (1991).

3) Para informações históricas detalhadas sobre os kazares, ver Koestler (1976).

BIBLIOGRAFIA

- BASTIDE, Roger.** *El sueño, el trance y la locura*. Buenos Aires: Amorroutu, 1970.
- BÉGUIN, Albert.** *l'âme romantique et le rêve*. Paris: José Corti, 1991.
- BERGSON, Henri.** *l'énergie spirituelle*. Paris: P.U.F, 1964.
- BORGES, Jorge Luis.** *Libro de sueños*. Buenos Aires: Torres Agüero, 1976.
 _____. *Obras completas I (1932-1972)*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- CAZOTTE, Jacques.** *El diablo enamorado (Le diable amoureux)*. Madrid: Siruela, 1985.
- COLERIDGE, S. Taylor.** *Selected Poetry and Prose*. N. York: Random House, 1951.
- DESCARTES, René.** *Oeuvres et lettres*. Paris: Bibliothèque de la Pleiade, 1937.
- D'ORS, Eugenio.** *El sueño es vida*. Barcelona: Tusquets, 1982.
- DURAND, Gilbert.** *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris: Bordas, 1984.
 _____. *Figures mythiques et visages de l'oeuvre*. Paris: Berg International, 1979.
 _____. *La imaginación simbólica (L'imagination Symbolique)*. Buenos Aires: Amorroutu, 1971.
- FRUTIGER, G.** *Les mythes de platon*. Paris: Alcan, 1930.
- HATHERLY, Ana.** *Anacrusa - 68 sonhos*. Lisboa: & etc., 1983.
- HOCKE, Gustav René.** *Manierismus in der Literatur*. Frankfurt am Main: Rowohlt, 1967.
- KOESTLER, Arthur.** *La treizième tribu*. Paris: Calmann-Levy, 1976.
- NERVAL, Gérard.** *Aurélia ou le rêve et la vie*. Paris: Gallimard, 1971.
- PÁVIC, Milorad.** *O dicionário kazar (Hazarski Rečnik)*. São Paulo: Marco Zero, 1989.
- PIERROT, Jean.** *Le rêve de Milton aux surréalistes*. Paris: Bordas, 1972.
- RICHER, Jean.** *Aspects ésotériques de l'oeuvre littéraire*. Paris: Dervy-Livres, 1980.
- SWEDENBORG, Emanuel.** *Livre des rêves (Drömboken)*. Paris: Berg International, 1985.
- VVAA.** *Parnaso diccionario sopena de literatura (3 vols.)*. Barcelona: Ramon Sopena, 1972.





BARROCO CANIBAL NA ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA

Leonardo Bertolossi

*“A falar me ensinastes, em verdade.
Minha vantagem nisso, é ter ficado sabendo como almadichoar.”*

CALIBAN (A TEMPESTADE, SHAKESPEARE)

“Mar não tem desenho, o vento não deixa...”

GUIMARÃES ROSA

1. INTRODUÇÃO

Esse ensaio pretende esboçar algumas considerações introdutórias sobre a matriz barroco-canibal afro-indígena¹ na arte brasileira. A aposta aqui é esboçar a disposição de outra imaginação genealógica conceitual e antropológica acerca da produção nacional em artes visuais, de modo a combater ou evitar incorrer em arcaísmos e clichês de determinados cânones de mercado recorrentes na historiografia da arte brasileira.

Esse texto é ainda a tentativa de avançar algumas das pistas e intuições esboçadas na conclusão de minha tese de doutoramento, que enfrenta o problema da antropofagia como operação e tema da arte brasileira ter se esgotado no tocante à recepção da arte brasileira no exterior, do ponto de vista do debate curatorial (Ana Letícia Fialho, Gerardo Mosquera, Maria Iñigo Clavo, Michael Asbury). Se a antropofagia surge como potência decolonial da produção nacional, há quem aposte que o conceito já teria sido recanibalizado como estereótipo de mercado, e já surgem no horizonte novas inflexões teóricas e estético-políticas sobre o conceito, tensionando interseções de raça/cor, gênero e sexualidade.

No esteio deste debate, o presente texto pretende problematizar a incorrência do primitivismo purista e racista na arte contemporânea brasileira e sua apropriação narcísica, perversa e deturpada por determinadas práticas curatoriais assoladas por karmas coloniais de culpa e reparação, alienando a ação dxs próprixs atores envolvidxs. Pretende-se, portanto, panoramicamente apresentar uma trajetória da forma e da cultura barroca na Europa, destacar a experiência “pandemonial” colonial e a eclosão do barroco canibal, e evocar algumas poéticas artísticas contemporâneas cuja matriz barroca-canibal afro-indígena poderia ser identificada como um aspecto minoritário de suas obras e trajetórias.

2. NOTAS SOBRE A FORMA E A CULTURA BARROCA EUROPEIA

Gestada no contexto da Reforma Católica e do Concílio de Trento, o barroco enquanto cultura, para Maravall esteve relacionado à história europeia dos três primeiros quartos do século XVII. O fortalecimento da Igreja Católica e do poder dos papas, a expansão da Companhia de Jesus, o surgimento da forma política teatralizada do Antigo Regime, o crescimento do comércio e a invenção das capitais modernas estiveram diretamente relacionados à eclosão da cultura barroca.

Maravall (1997) traduz o barroco como um conceito de época que atravessou limites geográficos e culturais, adentrou a cultura protestante e conciliava contrastes variados em seu gosto pelo fragmento e pelo infinito, pela transcendência e pelo mundano. Uma cultura reacionária, massiva, extremosa e crítica dos excessos apolíneos do Renascimento, que não mais pretende explicar o mundo ou demonstrá-lo, mas presentificá-lo, persuadi-lo. É no cenário da cultura barroca que a Inquisição chega às Américas com seus tribunais e visitas, que prende e condena bruxas, ciganos, homossexuais, que degreda hereges e impuros para os confins das colônias. É um tempo de martírio, de dúvida, de delírio e insensatez em que, no descontrole dos gozos místicos de santas, monstruosidades em mares nunca dantes navegados e pecaminosos blasfemos da religiosidade popular, se reinventava os sentidos do mundo pelo corpo e pela técnica.

Desse modo, a cidade é vista como um corpo e a capital barroca é sua cabeça. Era preciso tentar ordenar um mundo desordenado e incerto, daí a obsessão geometrizar dos jardins barrocos franceses, os padrões e convenções sociais da cultura de corte, o ornato repetitivo, persuasivo e funcional, presente nos padrões dos retábulos das igrejas e até mesmo na indumentária dos reis. No barroco não há espaço para a individualidade. Os afetos estão orientados para a figura do rei e de Cristo, e a manutenção dessa economia moral do desejo tem sua encarnação e presentificação no ato da comunhão, na consagração dos reis e nas procissões religiosas.

A forma barroca tem agência, ela suspende e captura, atinge os sentidos e transcende ao significado e à interpretação. A visualidade barroca, afirma Maravall (1997), deve ser arrebatadora, dirigente, simultaneamente total e inacabada num espaço amplo que turva os sentidos, que entram em suspense. Daí a profusão de imagens e formas repletas de significados escondidos das naves das igrejas até os códigos de humor do bobo da corte, de que fala Georges Balandier (1982), adentrando o imaginário dos viventes daquele século XVII.

O mundo barroco é um mundo de duelos, do homem como lobo do homem, dos nobres da corte aos conflitos demiurgos entre Deus e o Diabo, de católicos e protestantes aos inquisidores e hereges, entre as expressões codificadas do mundo social externo e a angústia de viver as pulsões internas. Um orbe urbano múltiplo e fragmentado em que ver e ser visto se faz mister, um mundo de espelhos e simulacros que precisava ser dirigido e orientado para se evitar um desvario, uma nau de insensatos.

A ciência barroca joga Deus no laboratório ao inventar uma técnica imanente para afirmar realidades transcendentais (ou seria o contrário?). Galileu tira o planeta Terra do centro do universo, Boyle transmuta feitos da vida em fatos científicos empíricos e controlados: a natureza perigosa e indomada agora é passível de leis permanentes, está controlada. A imagem do descontrole, outrora obtido pelo controle social e posteriormente pelo autocontrole das etiquetas e normatizações de corte, nos fala Norbert Elias (1993), se dá com subterfúgio e malabarismo políticos na arquitetura do poder em Maquiavel, mas também na teogonia do Estado em Hobbes.

Se o mundo renascentista era elogioso do clássico grego-romano reinventado, o mundo maneirista e barroco é anticlássico, afirma Argan (2004), porque conserva as feições exteriores do imago renascentista sob outros conteúdos. As alegrias e harmonias renascentistas vão sendo paulatinamente substituídas pelas alegorias e virtuosismos maneiristas, que exploravam o tédio do controle e da racionalidade formalista da arte da Renascença com “descaminhos kitschs” e artificiais e uma “irracionalidade” estética. Um mundo de ícones, de relíquias e de heróis. Nesse sentido, Hamlet e Dom Quixote serão aqueles que traduzirão a mentalidade barroca de buscar o sentido do mundo, da existência humana, sua finalidade e graça.

Uma cultura da graça, portanto, cuja vivência pedagógica do sentido do mundo se dá no ritual pragmático partilhado socialmente, na devoção pública e privada diante das imagens consagradas. Se o Renascimento valorizava o eu autoral, a palavra, o olho esclarecido, o “dar-se conta” após o medievo trevoso, o barroco é o retorno do recalcado tenebrista dessa pretensa “Idade das Trevas” ao afirmar o corpo como o feixe de conexão com o mundo.

O corpo é redescoberto e aberto em representações de sua anatomia, de Andreas Vesalius às pinturas de Rembrandt. Um corpo que goza e sofre como no martírio de Teresa D’Ávila em Bernini. Corpo ao qual se indaga se os índios na colônia tinham alma, enquanto esses últimos se perguntavam sobre o corpo europeu, afirma Viveiros de Castro (2002). Corpo africano escravizado que estaria vinculado à herança maculada de Cam. Corpo que milita e leva, como o dos jesuítas da Companhia de Jesus,

em sua persuasão corpo-a-corpo, à conversão religiosa e colonizadora. Um corpo habitus que se faz monge e segue um estrito dietário, além de credos e preceitos. Um corpo que deve ser fechado e protegido contra os males do demônio através do pertencimento a uma dada irmandade religiosa e/ou através do porte de amuletos mágicos, como as bolsas de mandinga usadas pelos escravos na América portuguesa, aponta Bertolossi (2006).

Argan (2004) sugere ainda que, para além da política estética religiosa voltada ao controle e maravilhamento através da persuasão, havia uma “tara” pela descrição quase pedante de tão minuciosa e particularista presente, sobretudo, nas artes espanhola, flamenga e holandesa de artistas como Diego Velázquez, Jan van Eyck e Johannes Vermeer. Do privado ao público, do micro ao universo, os extremos de escala povoaram a imaginação de pintores barrocos que vão retratar mapas, cartografias, bastidores onde artistas representam modelos em sua intimidade. No entanto, os artistas não mais têm o prestígio de outrora, quando eram protegidos de pontífices, príncipes ou nobres, mas são agora profissionais burgueses que dispõem de uma técnica específica cujo trabalho cada vez mais passa a ser mediado pela atuação de marchands. Os artistas paulatinamente se tornam técnicos da imaginação à serventia da maquinaria barroca.

Maquinaria monumental, cuja retórica do poder experienciado pelos homens e mulheres seiscentistas era traduzida na formação da cidade-capital, que agregava viajantes, peregrinos e comerciantes. Inspirada em Roma, reinventando o traçado urbano como xadrez ou estrela, fazia parte do que Mumford (apud Argan 2004) chamou de “ideologia do poder”: o embelezamento persuasivo das capitais com monumentos ou obras monumentais – como as produzidas por Bernini –, como a Praça de São Pedro, objetivando abraçar toda a humanidade.

A ideia de monumentalidade traduzia também o desejo de permanência diante da fugacidade do tempo, da vida e da morte, encarnava um fato/prova, mais que apenas uma retórica, das paisagens às naturezas-mortas. Inspirada em Roma, as cidades barrocas inventaram um duplo subalterno; as capitais de província, afirmavam o poder de um dado soberano como Luís XIV, tornavam imanente a ideia de uma história-autoridade como experiência do passado e futuro-possibilidade, afirma Argan (2004).

Avançando sobre a pintura barroca, o historiador Heinrich Wölfflin (1989), visando traçar uma evolução interna entre os estilos artísticos dos séculos XVI e XVII, diferencia o barroco do estilo renascentista a partir de pares de dualismos que pretendem sintetizar a diversidade de aspectos formais e conceituais presentes em ambos. Nesse sentido, o estilo renascentista estaria associado aos conceitos de linear, planar,

forma fechada e multiplicidade, simetria e equilíbrio; enquanto o barroco estaria na contramão, relacionado aos conceitos de pictórico, recessional, forma aberta, unidade, assimetria e movimento.

No que concerne propriamente à pintura barroca, a iluminação, por exemplo, não é uniforme e isolável como a renascentista, um traço linear. É, ao contrário, um spot de luz forte e unidirecional, como se pode identificar em Rubens e em Caravaggio, de modo a mediar elementos específicos do quadro e o todo no qual as figuras estão entremeadas e se dissolvem. Wölfflin (1989) diferencia ainda a planaridade das pinturas renascentistas da diagonalidade e assimetrias presentes nas maneiristas e barrocas de forma dinâmica, assim como a multiplicidade de ambientes, cenas e personagens na pintura renascentista, com planos independentes, daquela barroca, cuja unidade interrelaciona e integra todo o conjunto pictórico através da luz, das sombras e do movimento dos planos e personagens entremeados na cena.

A ideia de trama entre posições/perspectivas diferenciadas em relação também está presente na filosofia do barroco proposta por Gilles Deleuze (1991). Se aproximando da monadologia de Gottfried Leibniz, Deleuze entende que a característica estruturante do barroco é a dobra, experiência aberta e infinita, virtualidade que se atualiza através de relações diferenciais intermitentes entre o interior e o exterior, o alto e o baixo, o ordinário e o relevante, a dobra que se desdobra e se redobra. Mas para a experiência da dobra barroca é necessário ter um corpo que encarne, que torne imanente a mônada leibniziana. Para Deleuze, a potência e a glória da presentificação da mônada pode ser observada, por exemplo, na operação arquitetônica do estilo através de suas celas, sacristias, criptas, igrejas, teatros e salas de leitura.

“O melhor dos mundos”, como Voltaire ironizava a ideia de mônada de Leibniz, serve ao “barroco deleuziano” quando traduz a ideia de uma experiência total no corpo do converso ou devoto diante da experiência religiosa. A experiência barroca enquanto dobra, afirma Deleuze (1991), supõe um atravessamento do/no vivente, que passa a compartilhar da interioridade absoluta da mônada através da exterioridade da matéria. Citando Wölfflin, Deleuze (1991) fala de vetores múltiplos nas operações de dobra-desdobra na mônada, ora com impulso para o alto, ora com afundamento para baixo. Talvez a pintura ilusionista de Andrea Pozzo no interior da Igreja de Jesus, em Roma, possa traduzir o que o filósofo chama de “entr’expressão”, dobra conforme dobra, correlação entre visível e legível, exterior e interior, fachada e câmara e, poderíamos ainda dizer, devoto e estrutura arquitetônica.

Deleuze (1991) fala ainda de dobras na alma sob a condição de clausura, dobra como obra ou operação infinita, conciliação indireta, mas harmônica entre interior e exterior, mundo que se dá enquanto

mônada, zona comunicante que ele entende por *relatum*, sempre através de formas de percepções ou “representantes” atualizados na experiência e infinitamente pequenos. Essas imagens são inspiradoras para pensar as estratégias persuasivas estéticas e políticas presentes na cultura barroca, como vimos até aqui. E é exatamente por tentar elaborar uma “ontologia do barroco” que o autor o propõe para além dos limites histórico-sociais e culturais nos quais está inscrita essa cultura, como um *zeitgeist*, de que falava Maravall (1997).

Talvez pudéssemos aproximar a ideia de dobra que se desdobra infinitamente com outra noção cara à experiência barroca, que é a de presença. Hans Ulrich Gumbrecht (2010) relaciona o resgate do signo aristotélico na arte barroca – fundamentalmente uma substância (presente porque exige um espaço) – a uma forma (aquilo que torna perceptível uma substância) para falar da transubstanciação do vinho e da hóstia em corpo e sangue de Cristo. Não há distinção hermenêutica entre significante material de superfície e um sentido imaterial profundo, mas uma operação que funcionava como um ato mágico, evocando e presentificando uma substância presente no tempo e no espaço.

No entanto, a noção de representação não foi abandonada por completo na arte e na cultura barrocas. Pelo contrário, se poderia dizer, em uma direção deleuziana, que presença e representação talvez estivessem integradas como dobras desdobradas. A variedade de símbolos alegóricos presentes em seu vocabulário estético pode nos permitir pensar nesta direção. As folhas de acanto representando as agruras da vida, as uvas simbolizando o sangue de Cristo, a imagem do cordeiro (*Agnus Dei*), a do pelicano que fere seu peito para alimentar seus filhotes e a Fênix como representações de Cristo são algumas das muitas expressões de uma cultura religiosa visual repleta de alegorias e representações.

3. PANDEMÔNIO COLONIAL E BARROCO CANIBAL

Após essa “gira” inicial de “entidades” teóricas que se propuseram pensar a arte e cultura barrocas, pretende-se olhar alguma produção realizada por artistas contemporâneos brasileiros nos quais se pode observar mais que uma influência da arte barroca em suas poéticas, mas, nos termos de Baxandall (2006), uma “apropriação antropofágica”, uma atualização de elementos estéticos sempre existentes, de modo a conformar suas próprias trajetórias. A escolha dos mesmos é arbitrária e motivada por meus interesses pessoais na direção dos seus trabalhos, completamente distintos no tempo e no espaço. Não pretendo aqui, portanto, demonstrar as aproximações e os distanciamentos entre o barroco europeu e o latino-americano, tampouco elaborar uma síntese de suas obras ou relacioná-las entre si. A ideia aqui é partir da sugestão

deleuziana de que a ontologia e pragmática barrocas estão para além dos seiscentos (numa direção oposta àquela de Maravall). Pretende-se mais tentar propor uma dialética disruptiva e aberta, inconclusiva, inspirada na operação barroca, do que fazer uma síntese dos aspectos presentes em suas obras com as teorias apresentadas anteriormente.

Antes de mais nada, é importante considerar que a forma e a cultura barroca na América portuguesa carrega elementos de sua matriz europeia, mas adaptados ao saber e gosto locais, ou seja, é possível falar de uma experiência estética barroca colonial múltipla, aberta e canibal, que integra uma diversidade de agentes e enredos sociocosmológicos das pessoas em trânsito e em contato nestas terras tropicais. Há uma vasta literatura que pretende traduzir a singularidade da cultura e da forma barroca no Brasil que pretendo cotejá-la numa investigação futura. Como não é este o foco deste trabalho, agora apenas pretendo destacar que os elementos afro-indígenas, em sua riqueza indeterminada e desidentitária, daí antropofágica, marcaram aqui a sua expressão.

Uma terra de palmeiras, Pindorama, transmutada em Brasil na ocasião do “mau encontro” entre o milenarismo colonialista cristão pós-reforma e o milenarismo tupi-guarani antropofágico na busca da Terra sem Mal. Uma terra ora edênica, ora demoníaca, que abrigou periféricos portugueses degredados, abjetos sexuais e cristãos novos criptojudaizantes, que teve a maior população negra escravizada das Américas e fez da fricção canibal a marca ancestral de sua singularidade sensual, expressa em santidades indígenas, calundus e um catolicismo luso-afro que desafiou qualquer racionalidade ocidental.²

Se o projeto de poder da elite branca paulistana elegeu a antropofagia guerreira tupinambá como matriz de uma estética e política decolonial “de raiz”, poderíamos dizer que o barroco luso-americano por si só já era canibal e deglutia e carnavalizava as muitas relações no violento bacanal da colonização. Já eram revolucionários, portanto, antes da “revolução caraíba”³ da tribo das artes, dos tempos de Oswald até hoje. Se atualmente críticos e historiadores, repletos de culpa e “boa vontade”, se indagam como incluir cotas de índios, de afro-brasileiros e da multidão *queer* de forma pacificada nos enquadramentos da historiografia brasileira e nas coleções de museus, se poderia dizer que desde os seiscentos os agentes abjetos afro-indígenas já faziam suas gambiarras criativas, suas invenções e inversões dos poderes normativos e institucionais. Eles não precisavam, portanto, serem salvos por uma dada curadoria interessada em “tropicalizar o norte”, mas fizeram alianças críticas e agrídoces com os poderes normativos e sobreviveram, re-existent.

O purismo primitivista racista oswaldiano transformou o índio em um gentio, um bugre, um negro da terra à serventia de seu projeto de modernidade vanguardista, seu “descobrir o Brasil em Paris”. Mas a

produção afro-indígena barroca canibal sempre existiu para além da miopia e a da utopia romântica produzida em jantares paulistanos ao gosto de sabores exóticos; ela reverteu a pedagogia do poder colonial religioso em prazer e sobrevivência nas irmandades negras. O barroco afro-indígena canibal enquanto forma cultural nunca foi “Brasil profundo”, como supunha o turismo etnográfico modernista e seu gosto erótico-diletante de espanto, deleite e alteridade. Foi a expressão das solidariedades e resistências de grupos dissidentes, um possível vórtice das diversas desterritorializações que os coletivos afro-indígenas aqui vivenciaram.

Mais do que um inventário de formas taxonômicas de uma determinada estética, o barroco afro-indígena canibal é expressão cultural que desafia qualquer pulsão classificatória, na medida em que se constitui por um elogio à abertura e à dobra, à troca de perspectiva. Além de canibal, se poderia dizer que o barroco nestas paragens era comensal, algo da experiência da comunhão. Uma partilha de contrários, atualizando contradições e contraposições mais do que formulando sínteses puristas. Tal profusão de sentidos do barroco canibal, a despeito dos caminhos que a arte brasileira seguiu em seu viés ora identitário-tropical, ora formalista-conceitual, nunca deixou de existir: se tornou englobado, um minoritário nas poéticas de artistas contemporâneos. Mais do que uma descendência ou uma reapropriação, se poderia dizer que a arte contemporânea brasileira de matriz barroca-canibal é a atualização do pandemônio cultural da experiência da colonização.

A primeira artista que gostaria de propor uma matriz barroca canibal é a carioca Adriana Varejão. Adriana começa a desenvolver o seu trabalho artístico nos anos 80, sendo comumente associada ao amplo grupo de pintores cariocas e paulistas que compuseram a chamada “geração 80”. Essa geração, *slogan* midiático e de mercado cujos artistas eram bastante heterogêneos, surge num contexto de abertura política do país, de inflação, do desmontar da Escola de Artes Visuais do Parque Lage e da Fundação Armando Álvares Penteado como celeiros artísticos, de uma cultura hedonista vinculada às praias cariocas, ao veneno da lata, à barraca do Pepê e ao rock com cunho crítico social daqueles anos – que ficariam conhecidos como a “década perdida” da “geração Coca-Cola”.

Os jovens artistas cariocas e paulistas que trouxeram a arte de volta ao clássico e conservador suporte da tela e linguagem da pintura, para a alegria dos marchands, estavam imbuídos dos ideais da *bad painting* norte-americana, do neoexpressionismo alemão e da transvanguarda italiana de Achille Bonito Oliva, que defendia uma arte livre da imposição compulsória de inventar uma novidade revolucionária no campo, o que ele chamou de “darwinismo linguístico”.

Adriana, àquela altura, realizava com muita tinta, pinturas densas e matéricas, com uma temática que evocava alegorias e naturezas mortas. Representada pela galeria de Thomas Cohn, o maior nome do mercado naquele momento, seu trabalho começou a ter representação internacional na década seguinte, tendo migrado posteriormente para a galeria do *marchand* pernambucano Marcantonio Vilaça, considerado um dos nomes mais relevantes para a abertura do mercado internacional de arte contemporânea brasileiro. É também nos anos 90, quando Adriana começa a ter mais visibilidade, que há uma redescoberta do corpo, do feminino, da violência, da identidade, e é problematizado o estatuto das fronteiras e da abjeção na arte contemporânea internacional. Coletivos como o Young British Artists, com nomes hoje internacionalmente reconhecidos como Damien Hirst, Ron Mueck e Matthew Barney produziam trabalhos com excrementos e fluidos corporais humanos e animais.

O que nos permite sugerir que essa produção vá de encontro ao que o crítico Craig Owens (2012) postula como um “impulso alegórico” na produção de arte contemporânea. Sintoma do pós-modernismo nas artes visuais, Owens desvela o ressurgimento do interesse pela alegoria, outrora renegada e estigmatizada, e redescoberta através da nova observância elogiosa do incompleto, do imperfeito e do fragmentário. A arte efêmera, as instalações e os *site specific* produzidos nos anos 90 estariam, desse modo, em consonância com a redescoberta pós-modernista da alegoria na arte contemporânea (e seu gosto neobarroco pela ruína), sobretudo por sua mescla sintética entre metonímia e metáfora, entre o verbal e o visual, assim como pela mistura de linguagens num mesmo trabalho, todas estas características da produção da década em questão.

É desta década que o corpo fragmentado desponta como índice de uma história perdida e “monumento” de histórias abjetas no trabalho de Adriana Varejão. A artista, numa operação antropofágica, relê pintores que viveram a cultura barroca, como Franz Post e Mestre Athayde, mas também revisita a azulejaria portuguesa em suas figuras de convite do século XVII e pontas de diamantes, ao lado de artistas conceituais como Tunga e Lucio Fontana. Suas *bricolages* azulejares, sua subversão da cena e dos bastidores comuns à teatralidade barroca no esgarçamento das carnes que expõe dos mundos que representa traduzem elementos caros ao mundo emocional barroco, angustiados, conflituosos, dramáticos.

Artefato de origem árabe que vai parar no mundo português, os azulejos da artista, sob a forma de *trompe l'oeil*, oscilam de referências à corte de D. João V, sua pujança e pureza afirmada nas afetações da corte, até a marginalidade dos azulejos de banheiro, piscina, cozinha, açougue ou botequim, sua promiscuidade e contramestiçagem de referências. Além desta ordenação esquadrihadora e ladrilhadora, se veem

eixos e mapas, marinhas, espaços geométricos e corpos dilacerados, esquadrejados como se poderia encontrar nas pinturas de Rembrandt e Vermeer. Seu trabalho é narrativo (e se poderia dizer persuasivo) e evoca os viajantes europeus e o orientalismo colonial. Sua pintura é fragmentada e dispersa, descentrada e eivada de craquelados que unificam esses fragmentos, conciliando mares, peixes, mapas, vestígios, cicatrizes, remendos, fendas, óculos e vaginas.



Para Lilia Schwarcz (2014), há um elogio da mistura em suas telas, e a palavra promiscuidade se imiscui de valor e elogio em suas pinturas eróticas repletas de cenas zoofílicas, pederastas, lesbianas e interracialis. Há um jogo de revela-e-esconde entre fragmentos amassados e escarpelados, algo sacro e profano que comunga *corpus christi*, relíquias, mas também canibalismos indígenas em suas imagens. O corpo dissecado por Adriana se torna dobra deleuziana, fluxo e transformação, diluem-se os órgãos que se voltam ogivas, mariscos, pólens, colóides e seivas em gamelas que mais se parecem oferendas votivas, ex-votos. Adriana flerta ainda com a arte renascentista na presença de um quase homem vitruviano de Da Vinci e mares sobrepostos em planos, desejo e pulsão sobre o traçado certo euro-americano que coloniza e racionaliza – e que em Adriana é dilacerado, violento, denunciante, pós-colonial. Há azuis por todos os lados, melancolia e silêncio, ambientes vazios. Em muitas vezes, tal qual *Las meninas*, de Velázquez, o corpo agora é do espectador, que se vê também diante da obra.

Adriana se retrata também. Ela é ora chinesa, cigana, moura e índia. Nessas autorrepresentações ela parece atualizar a pulsão arquivística da ciência barroca com suas *Mirabilia* e *Naturalia*. Exus-medusas caravagistas, um homem negro com vitiligo que remete à pintura *Wedding Masquerade*, de José Conrado Rosa, lemanjás e laras, lagostas e romãs também compõem o amplo vernáculo da cosmologia variante e “varejante” da artista, afirma Lilia Schwarcz (2014).

Outro artista em cujas poéticas se poderia identificar algumas nuances barrocas-canibais é o fotógrafo Rogério Canella. Paulista formado pela FAAP, ele investe numa releitura dos clássicos gêneros do retrato e da natureza morta em seus trabalhos, fotografando escombros urbanos, terrenos baldios, latões abandonados, buscando simetrias e aspectos plásticos. Em uma de suas séries fotográficas mais conhecidas, Canella apresenta imagens dos túneis da Linha 4 do metrô de São Paulo.

Para o crítico Jacopo Crivelli Visconti (apud Hug, 2005), as imagens retratadas no interior do metrô por Canella são produtoras de um mundo pós-caravagista, sem miseráveis, furtos e assassinatos. Visconti fala que talvez se trate de uma poética pós-barroca, inspirada no universo cromático e iconográfico do barroco em que, tal qual Adriana Varejão que nos esgarça as entranhas da paisagem teatral colonial com suas carnes, Canella mostra os andaimes, a construção precária, os bastidores dos grands travaux de uma metrópole ilimitada onde o rei está nu. Noutra direção está o olhar do sociólogo e colecionador Miguel Chaia que encontra presença através da ausência, ruína por trás da monumentalidade da obra do metrô, evocando usuário e construtor numa prospecção da sociedade pós-industrial que não mais consegue se sustentar em simulacros.

Mas o que haveria de barroco e de canibal em fotografar escombros e terrenos abandonados? Penso que os túneis de Canella podem evocar os transe xamânicos e os êxtases religiosos dos rituais católicos e dos calundus, ou, ainda, a incursão por mundos soterrados pela experiência estatal-colonial, mas que remetem à busca do paraíso perdido, às cauinagens em torno da Terra sem Mal, ao sebastianismo e às profecias de uma luz no fim do túnel, temática barroca atualmente super em voga na agenda das artes visuais brasileiras em seu interesse pelo Antropoceno, pelo fim do mundo e da história da arte, pela versão Yanomami da queda do céu. Poderíamos dizer ainda que os túneis escuros do metrô paulista representados por Canella são o cu canibal do mundo, a paisagem arqueológica dos marginais afro-indígenas que se quer refutar, mas que, tal um fantasma, um retorno do recalçado, ela volta e nos devora.

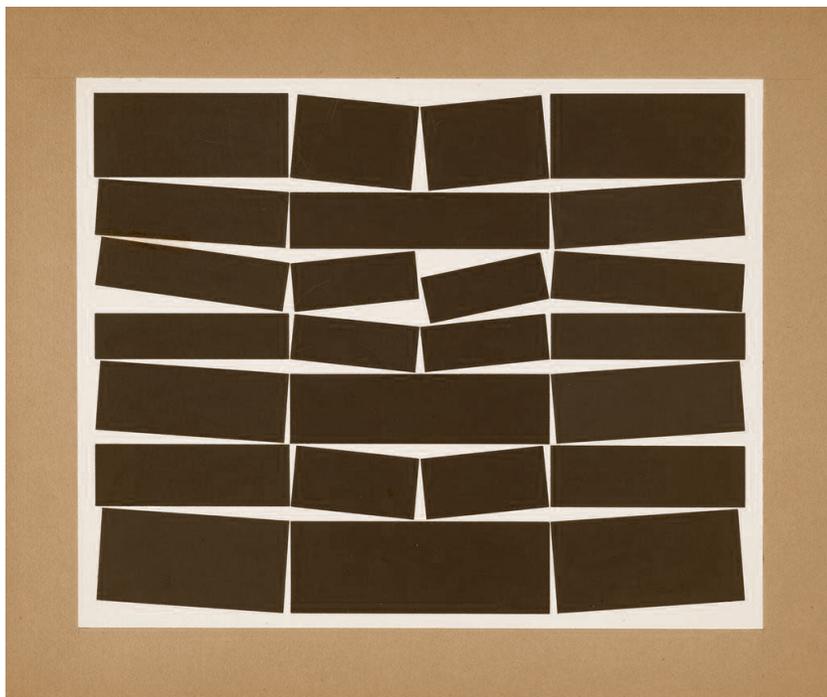


Linha 4 [#44] (2004). Série Passagens. Rogério Canella



Linha 4 [#64] (2004). Série Passagens. Rogério Canella.

O terceiro artista que se poderia evocar para pensar uma atualização de fragmentos barrocos e canibais indiretos e involuntários em seu trabalho é Hélio Oiticica. Pintor e escultor carioca, Oiticica é já bem sabido um artista com muitas entradas e leituras possíveis. Se tornou um cânone para as gerações atuais, e por hora pretendo me concentrar nos seus metaesquemas, penetráveis e parangolés. Inventado como uma espécie de demiurgo solar da modernidade tardia da arte brasileira ou baluarte de um momento “pós-moderno”, como diria o crítico Mário Pedrosa, quando supostamente “nasce” a arte contemporânea brasileira, Oiticica começou no plano, ganhou o espaço e dele chegou ao corpo. Começou construtivo, neoconcreto, terminou bamboleante, carnavalizante, ideólogo do marginal. Poderíamos já identificar um aspecto barroco-canibal em seus metaesquemas, cujas formas parecem estar sambando, se devorando, transando e se movimentando assimetricamente, rompendo a racionalidade intelectualista concretista.



Metaesquema No. 348 (1958), guache de Hélio Oiticica.

Poderíamos sugerir que as “dobras” de Oiticica sugerem formas barrocas, “quase-objeto”, “quase-sujeitas”, algo “pré-modernas”, se pensarmos com Bruno Latour (2002). Não se trata de representação, mas de presença. É corpo expandido e fractal, é capa perspectivista a pele parangolé que permite ser outrem quem a veste. Seus penetráveis implicavam uma experiência persuasiva, uma investida num trajeto místico, na vivência de subir a favela dentro do museu, tornar-se marginal por instantes. Seus penetráveis e parangolés talvez possam expressar a noção do gozo místico presente em Teresa D’Ávila, do êxtase numa forma imperfeita em constante irradiação e expansão, em movimento e desdobramento.

Se o aparelho repressor estatal-colonial que acomete as mentes da classe média burguesa branca fez o bandido ser visto como inimigo e marginal, Oiticica deglute o ponto de vista do inimigo e o insere como vírus no aparato e no esquema das artes, predando e transmutando-o. O inimigo pobre, popular e negro, esse afim potencial, vai se tornando parente consubstancial na sacro santa igreja das artes visuais brasileiras. Como um xamã-jaguar, Oiticica superantropofagiza o subdesenvolvido excluído e o potencializa em seu corpo para atacar as instituições elitistas e arcaístas envolvidas até o talo na merda, como denuncia em “Brasil diarreia”.



O último artista a ser aqui evocado como produtor de uma arte de matriz barroca canibal é o mineiro Farnese de Andrade. Se Hélio Oiticica se tornou o grande sol definidor do paradigma canônico da arte brasileira tropical no mundo alhures, Farnese, com sua arte das sombras, dos silêncios e do recalçado, poderia funcionar como espécie de anticânone em relação ao que se tornou Hélio Oiticica e dispor uma outra trajetória para a arte brasileira pela diferença na imaginação antropológica barroca-canibal presente em sua obra.

Homossexual, Farnese expressa um pouco dos fantasmas de sua infância, de sua turbulenta relação com o seu desejo e com o seu pai em seus trabalhos. Mas não apenas. Espécie de *flâneur* etnógrafo a deambular por praias, terrenos baldios e ruínas em busca dos materiais dos seus objetos, Farnese faz da antropoemia de outrem sua ruína como potência. Suas *assemblages* com cabeças de bonecas queimadas, gamelas, ex-votos, retratos, santos, são tornados pessoas magnificadas, objetos repletos de aura, axé e mana na resina que os envolve e nos oratórios nos quais são encerrados e encenados. Sua operação é antropofágica, da ordem da devoração contínua, e barroca, sua inscrição do lixo como luxo *kitsch*, consagração às avessas, que desafiava qualquer pretensão futurista de vanguarda caricata.

Se Hélio Oiticica fala de uma antropofagia barroca alegre e spinozista, uma euforia oswaldiana como prova dos nove, Farnese é saturnino e pura tristeza como lembrança de que o luto e a morte fazem parte da vida, a morte como tabu a ser transformado em totem, experiência negligenciada nas fábulas de alegria compulsória da arte-vida. Nesta direção, Rodrigo Naves afirma o gosto de Farnese pelo passado, pelo remorso, pela culpa, e pela lembrança de que os destroços estão nas margens.

Poderíamos dizer que o barroco canibal em Farnese, essa deglutição raivosa e triste, esse atavismo a ser enfrentado, é pertinente para pensar e condizente com um percurso da arte brasileira – essa maquinaria criativa, barroco-antropofágica – em tempos de golpes e tantas censuras e moralismos. O passado indígena como festa e futuro, na utopia oswaldiana, esqueceu-se de contemplar, em seu narcisismo de expografia intelectual e em sua histeria alienada da alegria, a grande multidão monstruosa, abjeta, afro-indígena canibal exterminada e re-existente.



Hiroshima (1970), de Farnese de Andrade.

4. (IN)CONCLUSÃO

A aposta deste ensaio foi pensar algum esboço inicial sobre aspectos da arte e da cultura barroca-canibal, e poéticas de artistas contemporâneos para investigações futuras. Optou-se por inventariar/desdobrar algumas teorias sobre o barroco como cultura e forma, e em seguida, dentro dos limites restritos desse ensaio, apresentar alguns artistas nos quais se poderia identificar a reinvenção vitalizada desse traço da experiência europeia nos processos da cultura brasileira. Mais do que um espírito de época e um conceito histórico, o barroco-canibal como linguagem e talvez mesmo uma ontologia aberta e variável se poderia perceber e/ou persuadir dentro de poéticas artísticas contemporâneas que dialoguem com o corpo, com o interesse pela diferença, com os sentidos, e com a inexistência de fronteiras rígidas.

Poderíamos falar ainda de variações afro-barrocas ou indígena-barrocas, apontar as variações intensivas e apropriações presentes em diversos contextos e períodos, o que transcenderia o escopo e o objetivo deste trabalho – em aberto – para (in)conclusões futuras, como pede a experiência barroca. Ao longo deste texto um tanto persuasivo e espiralado na forma panorâmica e descentrada, tentei apontar as características, contextos e questões nos quais a experiência barroca em linhas gerais se constituiu, assim como exemplos de sua permanência canibal renovada em produções artísticas recentes.

1) Quando sugiro a existência de um barroco canibal afro-indígena estou me alinhando ao conceito de contramestiçagem de Goldman (2015). O antropólogo sugere uma relação que suprima o branco englobador e considere as relações entre diferentes colonizados, não na direção da síntese da mestiçagem, mas de uma contramestiçagem, ou seja, de uma heterogênesse, de abertura e indeterminação na troca, da multiplicidade e singularidade ao invés de diversidade multicultural. A contramestiçagem se interessa pela “relação interétnica” e pela ideia de “fronteira cultural”, pelo ponto de vista nativo e não pelo ponto de vista do Estado. Não há descendência cultural nesta perspectiva, mas atualização de virtualidades e multiplicidades. A relação afro-indígena se opõe, portanto, ao mito das três raças, às teorias da assimilação, da fusão, da mestiçagem e do sincretismo.

2) Atores afro-indígenas canibalizaram os repertórios dos colonizadores e os subverteram à sua maneira, de modo a resistir ao etnocídio ao qual eram expostos. Para um aprofundamento das transformações e apropriações culturais recíprocas decorrentes do encontro entre o milenarismo cristão e o tupi-guarani, ver: Hermann (2000), Pompa (2001) e Vainfas (1995).

3) A fantasia oswaldiana em torno de uma revolução caraíba, informada por um paradigma francês de revolução inexistente nos mundos indígenas, sequer contempla devidamente o conceito de antropofagia em sua multiplicidade. A antropofagia, o canibalismo e o comensalismo conviveram e convivem ainda hoje nos mundos indígenas em suas expressões guerreiras e funerárias, exo e endogâmicas. Para um aprofundamento das diferentes conceitualizações e experiências antropofágicas, ver: Fausto (2002), Vilaça (1998), Viveiros de Castro (2002) e Sztutman (2007).

BIBLIOGRAFIA

- ARGAN, Giulio Carlo.** *Imagem e persuasão: ensaios sobre o barroco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- BALANDIER, Georges.** *O poder em cena*. Brasília: Editora da UnB, 1982.
- BAXANDALL, Michael.** *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BERTOLOSSI, Leonardo.** “Corpo fechado”. In: *Revista de História da Biblioteca Nacional*. Edição No. 15. 2006.
- DELEUZE, Gilles.** *A dobra: leibniz e o barroco*. Campinas: Papyrus, 1991.
- ELIAS, Norbert.** “Do controle social ao autocontrole”. In: *O processo civilizador 2: formação do estado e civilização*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- FAUSTO, Carlos.** “Banquete de gente: comensalidade e canibalismo na Amazônia”. In: *Mana: Estudos de Antropologia Social*. Vol. 8. No. 2. 2002. pp. 7-44.
- GOLDMAN, Marcio.** “Quinhentos anos de contato: por uma teoria etnográfica da (contra) mestiçagem”. In: *Mana: Estudos de Antropologia Social*. Vol. 21. No. 3. 2015. pp. 641-659.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich.** *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto/Ed. PUC-Rio, 2010.
- HERMANN, Jacqueline.** “Milénarismo tropical: o catolicismo às avessas da santidade”. In: *1580-1600: o sonho da salvação*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. pp. 73-93.
- HUG, Alfons et alli (2005).** *Alegoria barroca na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Centro Cultural do Banco do Brasil, 2005.
- LATOUR, Bruno (2002).** *Reflexão sobre o culto moderno dos deuses fe(i)tiches*. Bauru, EDUSC, 2002.
- MARAVALL, José Antonio (1997).** *Cultura do barroco: análise de uma estrutura histórica*. São Paulo: EDUSP, 1997.
- NAVES, Rodrigo.** “A grande tristeza”. In: COSAC, Charles (org.). *Farnese de Andrade*. São Paulo: Cosac Naify, 2002. pp. 9-53
- OWENS, Craig.** “O impulso alegórico: sobre uma teoria do pós-modernismo”. In: *Arte e Ensaio: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA-UFRJ*. Edição No. 11. 2004.
- POMPA, Cristina.** *Profetas e santidades selvagens: missionários e carábas no Brasil colonial*. In: *Revista de História*. Vol. 21. No. 40. São Paulo. 2001.
- SCHWARCZ, Lilia.** *Pérola imperfeita: a história e as histórias na obra de Adriana Varejão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

VAINFAS, Ronaldo. *A heresia dos índios: catolicismo e rebeldia no Brasil Colonial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

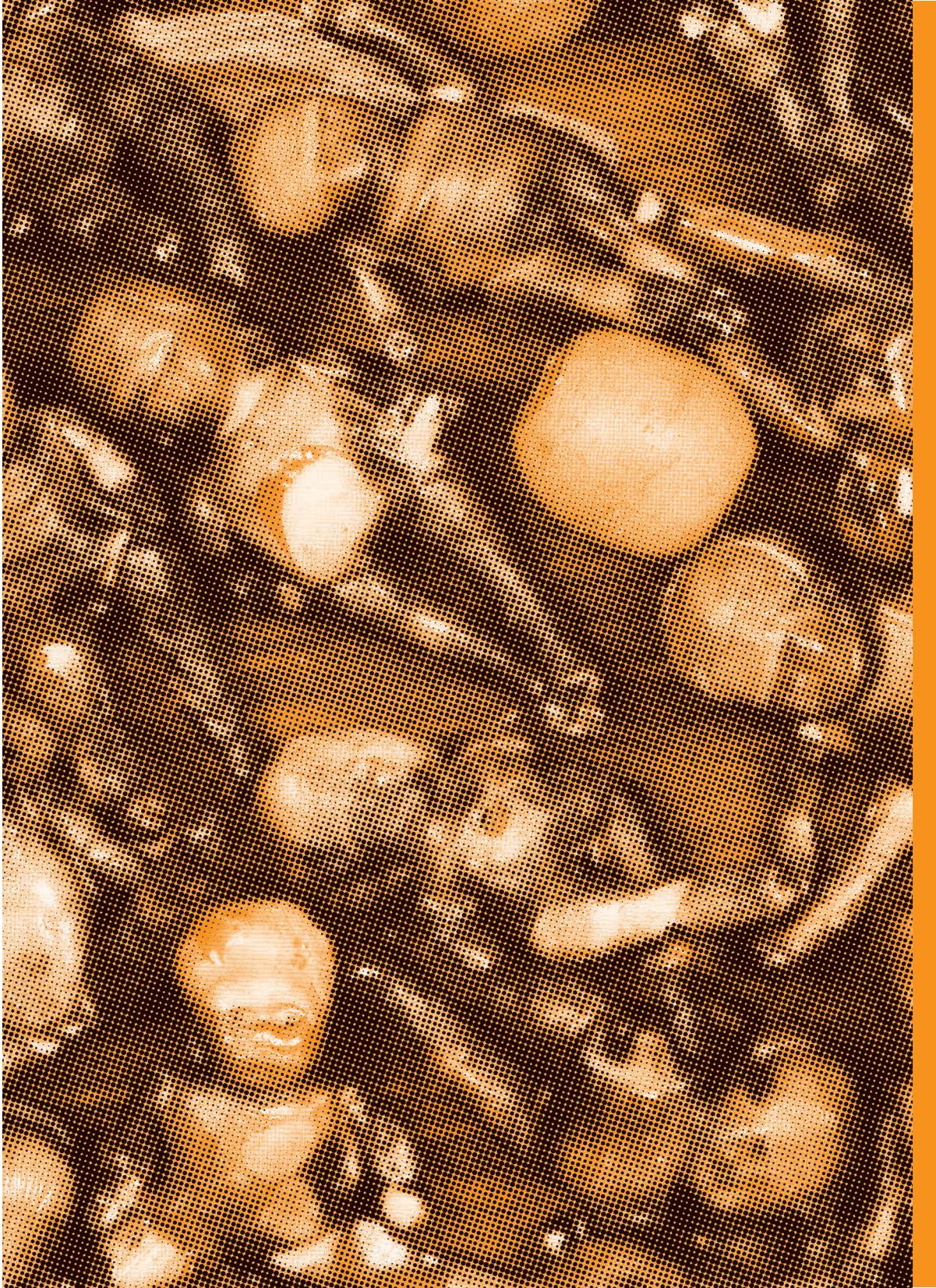
VILAÇA, Aparecida. “Fazendo corpos: reflexões sobre morte e canibalismo entre os wari’ à luz do perspectivismo”. In: *Revista de Antropologia*. Vol. 41. No. 1. São Paulo. 1998. pp. 9-67.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “Imanência do inimigo”. In: *a inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2002. pp. 265-294.

_____. “O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem”. In: *a inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

SZTUTMAN, Renato. “Cauim pepica: notas sobre os antigos festivais antropofágicos”. In: *Revista Campos*. Vol. 8. No. 1. 2007. pp. 45-70.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Renascença e Barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1989.





UMA DÚZIA DE POEMAS PRA VIAGEM

Clara de Góes

1.

Pálida, a noite ronda a praça
Como um cão raivoso uiva para a
morte.

Mansidão de homens calados e
sombrios.

Quero findar no ermo de um olhar
Que me deseje auroras. Não há
Mais redes que se lance
Ao mar _____
Solidão
Onde o tempo brinca
De manhã.

2.

Alguma coisa desvanece em mim
Desarvorados, teus sinais
deixados
Ao relento, dias cansados
E noites por dormir.

Cantos obscuros guardam a
memória
De prisões à flor da pele
Soldados nus
O cheiro
De suor e sangue
Partilhado em auroras confinadas

Alguma coisa desvanece em mim
Dias cansados e noites por dormir

(riscos de borrasca)

me abraça sem ferir

3.

O sexo explícito lateja à espera
de tuas mãos

E do mistério do teu amor de
pouco

Parco

Feito farinha em tempo de
estiagem.

Sacudo um bocado na boca.
Como.

O silêncio é retrato

Morte ensimesmada

Só.

4.

Acordo com o diabo no corpo

E a alma em frangalhos

Sombria, atravesso o vento, sigo

Ventania madrugada afora

No deserto, acordo

A corda no pescoço

Acordo simplesmente

Acordo com o diabo na alma

E o corpo em frangalhos

Uma quentura __ certamente

Do inferno, em carne viva

O bálsamo da tristeza se derrama

Em manhã.

5.

Agarro-me a uma súbita
madrugada

Onde se demoram as estrelas e
a noite

Se retira com vagar.

Agarro-me às areias, dunas
esquecidas

Soçobrei no mar da minha
infância

E sossego no último soluço de
um farol

Que se demora... Um pouco
mais.

6.

Passa, lentamente, no horizonte

O enterro de minha alma em
ruínas

Deixa que o vento espalhe

Espumas

Ao sabor de meu olhar

Cansado de agonias

Imaculada menina recém-
inaugurada

Em Deus.

7.

Aflora à superfície da tarde
Um oceano coalhado de silêncio
Ruínas esquecidas a céu aberto
Sussurram o nome do pai ____
em vão.
Não sei se é de distância ou de
tristeza
O fato é que, sobre a mesa,
Um vendaval encanecido
Chora de pudor.

8.

Agonias sussurram à minha volta
Destinos inconclusos latejam
ainda
Sob a pele exangue ____ de pouco
A parca vida escorre
Na manhã retorcida de mágoas.
Árias roucas, perdidas

Restos de sinas
Quando o inclemente silêncio
Se retrai.

9.

Gritas corpo afora ____ aboio
solto
Embora esse teu grito não sabe o
chamado ____
Prematuras lágrimas que ficaram
Por ser
coroa de espinhos sob a pele
um claro alvorecer de um céu
sem rumo.

Assombra o grito de pedra
Veio em que talhaste a alma.

Ah, mãe, caatinga
Que é sem termo
Crepúsculo
Sepulcral.

10.

Há, em teu olhar, um ponto
Porto
Um atracar

Há algo de triste
De urgente
De passar.

Alguma coisa
De uma alegria ao revés
Saudade do Sagrado
Coração.

11.

Copio a vida a cada manhã
Passo a limpo e faço o sinal da
cruz (resta o tempo)
E tudo bambeia
E eu me perco nos rascunhos
Sem saudade sem pudor
Um fulgor, um horror ___ agudo
Desespero: o gemido de minha
mãe
Que morre
Sem cessar.

12.

(Cinema Catástrofe)

Eu nasci em
Marte

Depois...

Depois eu
quebrei



DISCURSO AOS TUPINIQUINS OU NAMBÁS

Mário Pedrosa

Redigido em Paris, 1975. Publicado em *Versus*, nº 4, 1976.

Em países como os nossos, que não chegam esgotados, ainda que oprimidos e subdesenvolvidos, ao nível da história contemporânea, mas que flutuam por sua situação necessária sobre a linha do meridiano maior ou francamente mais abaixo dela, quando se diz que sua arte é primitiva ou popular vale tanto quanto dizer que é futurista. Nos velhos países de franca civilização burguesa não é assim, e o caminho da arte bifurca-se ou trifurca-se, em veredas que sobem na escala social para perder-se nos vértices das diversas elites que se fixam no delta extremo das especializações ou que fluem para baixo como um filete d'água que desaparece no subsolo ou estanca em charcos. Nunca tantos "ismos" cobriram áreas tão pequenas, singulares e extravagantes para consumidores tão refinados ou mais sutis. Nos outros países aquelas filigranas ou ramificações chegam como subprodutos e elitistas das orlas das capitais, dos aeroportos cosmopolitas, dos shoppings ou supermercados e hotéis transnacionais.

Fora dessas áreas há as oficinas de artesanato, o trabalho não propriamente assalariado, mas onde se trava o esforço anônimo da criatividade, da inventividade autêntica, quer dizer, o esforço para a coletividade. A arte nesses rincões tem suas raízes na natureza ou tudo o que a esta pertence – terra, pedras, árvores, bichos, ideias ou quase ideias que escudam dificilmente das coisas e das gentes que com estas convivem, com estas se misturam ou talvez se completem. Aqui, o que é natureza já é cultura e o que é cultura ainda é natureza, mas não se confundem e menos ainda se fundem, pois não se trata do processo triádico da dialética, que terminaria ainda que provisoriamente em uma síntese. O que aqui acontece é outra coisa, é o nascimento de um quarto reino mais para lá dos três tradicionais da natureza, o animal, o vegetal, o mineral, quer dizer, o reino da arte. Esta não é uma afirmação tão

audaciosa quanto parece. Para demonstrá-lo basta levantar a seguinte questão: quem criou a arte? O homem. Como? Quando? Toda a história da arte está hoje em irremediável decadência ao tentar responder à pergunta. O estado da questão está agora tanto mais inextricavelmente confuso quanto se levanta hoje nas grandes metrópoles uma plêiade brilhantíssima, cultíssima, de espíritos para proclamar que a arte morreu. Outros, talvez não menos brilhantes, dizem que não, e defendem com unhas e dentes as instituições dedicadas à promoção da arte. É claro que a arte não pode morrer porque ninguém a pode matar, uma vez que está condicionada não só à história do homem como também à história mesma da natureza. O que acontece é que existem sociedades propícias ao desenvolvimento do fenômeno artístico e outras que já não o são. As grandes sociedades industriais ou superindustriais do Ocidente, à medida que se desenvolvem, cada vez mais movidas por um mecanismo interno inexorável em sua contínua expansão, que subordina todas as classes a seu frenético ritmo tecnológico e mercantil, castram as colmeias de toda criatividade e tiram qualquer oportunidade aos homens de vocação ainda desinteressada e especulativa para resistir à corrente de força que conduz tudo e todos vertiginosamente à voragem do mercado capitalista. Chama-se arte, sob este condicionamento, algo como uma relativamente nova profissão ou ofício que traduz objetos sui generis que agradam à vista ou ocupam recintos fechados de um modo caprichoso ou mesmo sedutor, quer dizer, não em função utilitária direta, como mesa, armário, urinol. Há bastantes clientes para consumo dessas coisas. Enquanto haja clientes para comprá-la, esta “arte” existe. É claro que se fazem muitas promoções para que o distinto comércio prossiga; para isto superabundam galerias, museus, bienais, trienais etc. É sintomático que esta atividade esteja hoje submetida à vastíssima indústria da publicidade, que a protege e assegura seu progresso e sua persistência. Aqui, e definitivamente, a velha arte perdeu sua autonomia existencial e naturalmente espiritual. E não há que chorar por isto; tentar restaurá-la é uma tarefa anacrônica, condenada de antemão como uma das muitas restaurações das quais a história da arte ainda recente conhece tantos episódios fracassados. Os artistas, os críticos, estetas e até sociólogos, condutores do mundo das artes e de outras coisas das grandes metrópoles, sabem melhor que ninguém que o “revivalismo” é uma falsa solução e, conscientes dessa falsa via, eles se lançam na direção contrária ao vanguardismo.

Nessas metrópoles pós-industriais, de avanços tecnológicos vertiginosos, as vanguardas artísticas sucedem-se dia a dia, levadas por uma necessidade premente de mudar o produto para contentar uma clientela que não gosta em geral de investir no já visto, como os artistas, principalmente jovens, tampouco gostam de repetir o que se está fazendo. Não é mudança de estilo, como nas grandes épocas; o

que se verifica no domínio das artes plásticas é antes a estilização ou o processo de modernizações que se comemora todos os anos nas feiras e salões de automóveis nas grandes capitais da Europa e América.

Nos países da periferia, na faixa do subdesenvolvimento, as vanguardas também aparecem, mas aqui seu propósito seria antes o de afirmar-se como up to date. Elas têm, entretanto, os olhos postos nas irresistíveis mudanças ditadas pela lei da civilização do consumo, quer dizer, a dos grandes mercados. Por isso nossos artistas “de vanguarda” estão sempre correndo atrás para alcançar a ultimíssima novidade. Esta corrida – as estatísticas o demonstram cada vez mais – é uma vã e triste ilusão. Os países pobres e subdesenvolvidos já não podem alcançar o avanço dos ricos. Esta disparidade verifica-se também no campo da arte. Aqui, igualmente, a quantidade se transforma em qualidade. Na fase histórica que estamos vivendo, o Terceiro Mundo, para não marginalizar-se de todo, para não derrapar na estrada do contemporâneo, tem que construir seu próprio caminho de desenvolvimento, e forçosamente diferente do que tomou e toma o mundo dos ricos do hemisfério norte. A história cultural do Terceiro Mundo já não será uma repetição em raccourci da história recente dos Estados Unidos, Alemanha Ocidental, França etc. Ela tem que expulsar de seu seio a mentalidade “desenvolvimentista”, que é a barra em que se apoia o espírito colonialista. Este implica a estilização do automóvel e seus complementos que vão até o vestir, a casa, o viver, a decoração, a recreação. Para o seu desenvolvimento, a Tanzânia preferiu o ensinamento da China; Saigom, o de Washington. O símbolo do progresso daquela foi a estrada de ferro, o desta foi o bordel. São estas opções fundamentais. Pela lentidão mesma de seu desenvolvimento, a arte dos nossos países já não poderá repetir a evolução dos países industrializados. A civilização burguesa imperialista está num beco sem saída. Deste beco não temos que participar – os bugres das baixas altitudes e adjacências.

As populações destituídas da América carregam consigo um passado que nunca lhes foi possível sobrepujar ou sequer exprimir, quer dizer, fazê-lo teoricamente; porque tal expressão nos chega em livros na maior parte deformados ou disfarçados nas más historiografias de origem metropolitana. As vivências e experiências destes povos não são as mesmas dos povos do norte. São muito diferentes, ainda que suas aspirações sejam contemporâneas. Na verdade, a qualidade da vida, como se diz hoje no jargão político da Europa (França), difere da de nossos países como o pisco do vinho. Os pobres da América Latina vivem e convivem com os escombros e os cheiros infortáveis do passado. Os ultramodernismos e alguns de seus progressos, de molde comumente americano, estão umbilicalmente vinculados a nossas favelas e barriadas. O paradoxo é que estas são as que não mudam, como não mudam a miséria, a fome, a pobreza, choças e ruínas. Mas é aí por que

passa o futuro. Aqui está a opção do Terceiro Mundo: um futuro aberto ou a miséria eterna. Necessariamente, instintivamente, esse futuro recusa os produtos ultramodernos das áreas adiantadas da civilização “transnacional”, que de futuro só apresenta a aparência. Efetivamente, o que ela nos propõe como futuro são na realidade variantes do status quo que o imperialismo trata de defender por todos os meios, inclusive a guerra. A única arte suscetível de renascimento, quer dizer, de encontrar continuidades culturais imprevisíveis ou não suspeitadas, não pode resultar de ideias abstratas, deduzidas do progresso permanente do cosmopolitismo multinacional. No entanto, é desta derivação abstrata que se nutre o processo da sucessão obrigatória das vanguardas já aqui analisadas. O mapa das escolas, ismos e estilos que se sucederam a partir, digamos, da pop art angloamericana, indica a origem derivada dessas sucessões.

A tarefa criativa da humanidade começa a mudar de latitude. Avança agora para as áreas mais amplas e mais dispersas do Terceiro Mundo. A miséria, a fome, a pobreza podem conduzir ao desespero suas populações (assim o crê e disto adverte à sua gente o presidente do Banco Mundial, o sr. McNamara), mas elas não estão contagiadas o bastante pelos poderosos complexos sadomasoquistas que reinam na sociedade da riqueza, da prosperidade, da satisfação cultural, para serem levadas ao suicídio coletivo. É mais lógico que se espere delas algo mais positivo para arremeter-se contra o status quo. Existe mesmo em processo, em andamento um pouco por toda parte, um projeto a realizar, condição sine qua non para conceber o futuro, ou seja, manter aberta para todos uma perspectiva desimpedida de desenvolvimento histórico. O que é isto senão uma revolução? Sim, uma revolução. A única realmente suscetível de mobilizar os povos da maioria da humanidade. A única positivamente concebível como a tarefa histórica do vigésimo primeiro século.

Somente dentro deste contexto universal será possível pensar no engendramento de uma nova arte. Será esta uma das faces mais vitais deste prisma revolucionário em gestação nas entranhas convulsas dos povos que Fanon chamou os “danados da terra”. Puro visionarismo? Dá no mesmo. É talvez um ponto de partida metodologicamente necessário para abarcar em sua totalidade a vasta problemática apocalíptica da divisão dos povos do planeta entre o imperialismo, seus satélites e acaudilhados, tacitamente mancomunados para defender, em última instância, por todos os meios, o status quo, e a imensa maioria dos outros, de preferência de raças não brancas, condenados como por uma maldição bíblica à fome e ao atraso. Quem esquece esse dilema preliminar não pode falar. Já está mobilizado pelo outro lado, pelo lado de cima. Já se colocou, mesmo que não o saiba, na outra perspectiva de que nos fala Samir Amin.

Daqui se pode entender a profunda diferença entre o que ainda se conhece por arte no hemisfério dos ricos e imperiais e o que pode ou deve surgir em nossos mundos deserdados.

A arte, na medida em que existia entre os burgueses imperialistas, é cada vez mais um claro capricho, de luxo, estetizante, que se consome a si mesmo, indiferente a tudo o mais. Estudando o panorama da arte de seu tempo, em pleno triunfo do fascismo, Walter Benjamin via no “Manifesto futurista” de Marinetti sobre a guerra da Etiópia “a perfeita revelação da arte pela arte”, o coroamento de sua suprema palavra de ordem: *Fiat ars, pereat mundus* [Faça a arte, morra o mundo]. Comentando este alto pensamento da estética fascista, Benjamin alcança tal acuidade que suas palavras de então, 1936, são de uma atualidade espantosa: “Ao tempo de Homero, a humanidade se oferecia em espetáculo aos deuses do Olimpo; ela se fez agora seu próprio espetáculo. Tornou-se ela bastante estranha a si mesma para conseguir viver sua própria destruição como um gozo estético de primeira ordem”. Uma geração depois do filósofo, quando uma segunda guerra imperialista passou, mais devastadora ainda que a primeira, a arte continuou sua carreira inexorável para o ocaso, ainda que esta carreira não se fizesse linearmente e sim aos tropeções, com fulgurantes espasmos revolucionários, que dadá e o surrealismo anunciaram e Marcel Duchamp, à sua maneira incorruptível e laica, acentua nos momentos do antivaticínio e da contestação permanente. Consciência não profética, mas no fundo sistemática da negatividade, ele preside a evolução estética-não estética do século. Atrás dele vêm os artistas de hoje, com seus proclamas revolucionários. Um deles começa por refazer sua descoberta do ready-made, mas substitui o primeiro exemplo histórico, “o urinol”, pelo corpo vivo e belo de seu próprio modelo: é Piero Manzoni, que morreu aos trinta anos, em 1965, não se sabe de quê. De si mesmo? Depois, da mesma família, chegam os protagonistas da “arte corporal”.

Como que amparando-se ainda no mestre incomparável e distante, atacam-se ao próprio corpo, invocando a tonsura que Duchamp se havia feito na cabeça, sob a forma de uma estrela. É impossível não evocar as velhas palavras de Benjamin, em face das experiências revulsivas destes ultralógicos niilistas da “arte corporal”: “Tornou-se (a humanidade) [...] bastante estranha a si mesma para [...] viver sua própria destruição como um gozo estético de primeira ordem”. E logo a figura de Rudolf Schwarzkogler nos vem à mente: um ano mais moço que seu êmulo italiano quando morreu (1969), este jovem artista austríaco, arrebatado por seus impulsos autodestrutivos e narcísicos, inconformado com os determinismos atávicos da vontade de ser, iniciou uma série de atos de agressão ao próprio corpo e acaba por cortar o pênis, imolado a obscuras ideias (ou purgas?) pelas quais se matou. Estes atos de agressão ao corpo, objeto de adoração, de repulsa e ódio, abrem a série de ações que

querem ser edificantes para a família da “arte corpórea”. Seria simples demais, além de injusto, identificar formalmente a “estética” destes artistas, cujo pensamento explícito é negar toda estética, com a atitude tão claramente sádica de Marinetti e seus seguidores. Há uma diferença substancial entre os Marinetti de então e os artistas da “arte corporal” de hoje. Naqueles, os determinismos sádicos predominavam e Marinetti cantava de gozo ao espetáculo da destruição dos negros da Abissínia sob os bombardeios aéreos dos fascistas italianos, pálidos precursores dos bombardeios supermodernos dos americanos contra os vietnamitas de nossos dias. Nos artistas de agora, os atavismos que pesam sobre eles, sejam alemães, austríacos, italianos, americanos, franceses, são tão complicados que escapam à análise. Não se oferecem os outros como espetáculo, como faziam Marinetti e seus fascistas: se dão a si mesmos, pois seu corpo é seu objeto, o objeto de sua busca. A destruição volta-se contra eles mesmos, contra o que não são em seu ser mesmo; pura autodestruição, é esta que se dá em espetáculo – e espetáculo que pretende ser edificante. Querem edificar pela autodestruição. O ato estético, que sempre negaram, transforma-se em ato moral. Como qualificar tais ações? Como testemunho de um condicionamento cultural final, sem abertura, nem existencial nem transcendental. O ciclo da pretensa revolução fecha-se sobre si mesmo. E o que resulta é uma regressão patética sem retorno: decadência. Aceitam a morte como inevitável, em nome da saturação cultural e da irracionalidade invencível da vida. Chegam ao cul de sac perfeito. Entretanto, abaixo da linha do hemisfério saturado de riqueza, de progresso e de cultura, germina a vida. Uma arte nova ameaça brotar.



NÓS, OS BUGRES DAS BAIXAS ALTITUDES E ADJACÊNCIAS¹

Michelle Sommer

M6s, os bugres das baixas altitudes e adjacências

Mesmo frente à impossibilidade de atribuir um fato único para a passagem “moderno” – “contemporâneo” na arte brasileira, alguns acontecimentos entre os anos de 1976 a 1978 podem ser chaves para a leitura das zonas fronteiriças “entre”. Durante a ditadura militar no Brasil, 1976 é o ano de publicação de “Discurso aos Tupiniquins ou Nambás”, de Mário Pedrosa², e é também o ano de falecimento de Di Cavalcanti, velado no templo expositivo do modernismo carioca, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), e filmado por Glauber Rocha. Esses dois fatos são colocados em relação – entre as fumaças do incêndio do MAM-RJ em 1978 – para debater as tentativas de inserção institucional da arte indígena e afro-brasileira como parte integrante da historiografia da arte no Brasil. Residem nos incipientes projetos expositivos nunca materializados *Alegria de viver, alegria de criar* (1977) e *Museu das origens* (1978) perspectivas para um futuro aberto para o reconhecimento, na arte, daquilo que é nosso para nós, essa imensa maioria de outros que reside abaixo da linha do Equador.

13 de fevereiro de 2017 / 11:24h

Caríssima Sra. Elisabeth di Cavalcanti,

Quem escreve é Michelle Sommer, pesquisadora e curadora residente no Rio de Janeiro. Gabriel Pérez-Barreiro e eu estamos conduzindo a exposição Mário Pedrosa: da natureza afetiva da forma, que abrirá em abril próximo no Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, em Madri, Espanha.³ A exposição delinea-se a partir do pensamento de Mário Pedrosa (1900-1981) e apresentará produções artísticas discutidas pelo crítico ao longo de sua trajetória intelectual.

Nesse contexto, uma das salas será configurada pelos artistas Käthe Kollwitz (1867-1945), Candido Portinari (1903-1962) e Di Cavalcanti (1897-1976). Em relação às obras de Di Cavalcanti, temos a confirmação de empréstimo de Café (1935) e Pescadores (1951), oriundas do Museu Nacional de Belas Artes e do MAC-USP, respectivamente.⁴ Esse núcleo de artistas contextualiza a discussão suscitada por Mário Pedrosa entre os anos 30 e 40 sobre “arte social”. Para o crítico, Di Cavalcanti é “o primeiro a trazer para a pintura a gente dos morros, a gente dos subúrbios, onde nasceu o samba. Sendo o mais brasileiro dos artistas, foi o primeiro a sentir que entre o interior, a roça, o sertão e a avenida, o ‘centro civilizado’, havia uma zona de mediação – o subúrbio”.⁵ Nesse contexto de discussão sobre o homem social e a arte social, o pintor é fundamental para a compreensão de parte da produção moderna brasileira.

O falecimento de Di, em 1976, ocorre no transbordamento das discussões de Mário Pedrosa sobre o Cinema Novo, que via o movimento como um acelerador de integração de sensibilidades.⁶ Considerando Glauber Rocha uma das vozes potentes desse período, entendemos o filme Enterro de Di Cavalcanti como uma homenagem a Di e à sua importante contribuição à arte brasileira.

Nessa direção, intencionamos exibi-lo na exposição com a finalidade de contextualizar essas relações entre produções artísticas e impulsionar novas leituras críticas que sejam integradoras de sensibilidades – nessa zona fronteiriça entre o “moderno” e “contemporâneo” na arte brasileira.

Neste contexto, gostaríamos de solicitar autorização para a exibição desse trabalho.

Em caso de disponibilidade, podemos também agendar uma conversa presencial.

Fico no aguardo de seu retorno.

Cordialmente,

Michelle Sommer

15 de fevereiro de 2017 / 20:33h

Prezada Sra. Michelle Sommer,

Agradeço o envio de seu e-mail, solicitando autorização para exibir o filme *Enterro de Di Cavalcanti*, ou seja, *Ninguém assistirá ao formidável enterro da sua última quimera*, somente a ingratidão, essa pantera, foi a tua companheira inseparável, na mostra *Mário Pedrosa: da natureza afetiva da forma*, a ser realizada em abril de 2017 no Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, em Madri.

Informo que este filme encontra-se interditado pela Justiça brasileira, e será somente liberado após meu falecimento.

No caso de reprodução de obra de Di Cavalcanti, lembro da necessidade de solicitação de autorização para reprodução de imagem em conformidade com a Lei de Direitos Autorais 98/9610.

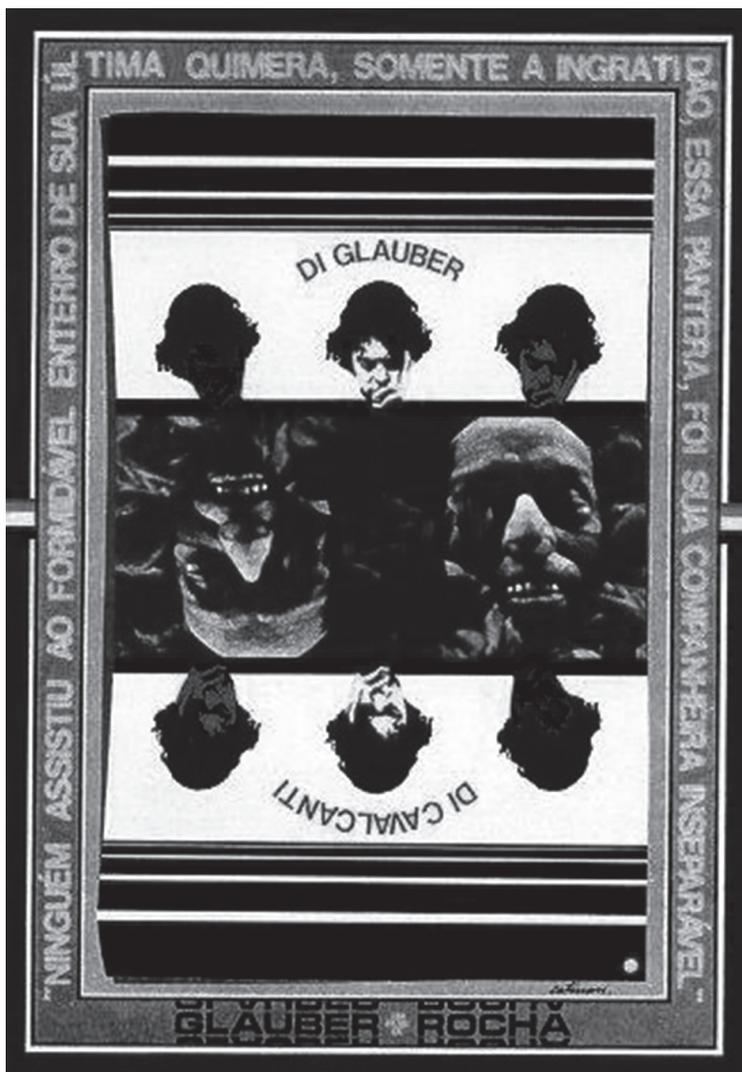
Colocando-me ao inteiro dispor para outros esclarecimentos que se façam necessários, firmo-me,

Atenciosamente,

Elisabeth di Cavalcanti

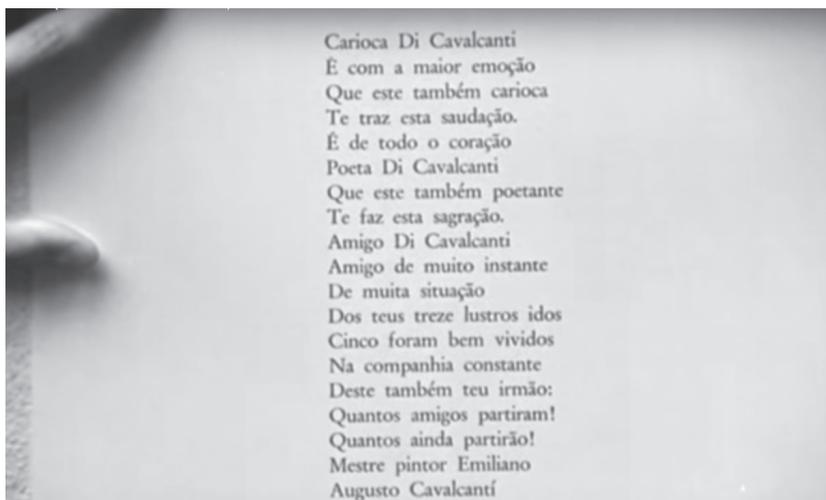
Di Cavalcanti, artista-ícone da pintura moderna no Brasil, participou da idealização da Semana de 22; foi cofundador do Clube dos Artistas Modernos em 1932; participou da I Bienal de São Paulo (1951) e dividiu com Volpi o prêmio de melhor pintor nacional na II Bienal de São Paulo (1953). Na biografia de Di Cavalcanti – não reduzida a essas linhas – conta-se também a história que o cânone do Cinema Novo que atende pelo nome de Glauber Rocha (1939-1981) e o pintor modernista Di encontraram-se em Paris, no início da década de 70, e fizeram um pacto. Di pintaria Glauber, Glauber filmaria Di. Dizem, ainda, que Glauber teria perguntado se o filmaria vivo ou morto; mas sobre essa parte – assim como sobre a parte anterior, também – não há comprovações.

O documentário *Di-Glauber* foi filmado durante o velório e enterro de Di, em 26 de outubro de 1976, parte no MAM-RJ (velório), parte no Cemitério São João Batista (enterro). O filme atende a títulos múltiplos: *Ninguém assistiu ao formidável enterro de sua última quimera; somente a ingratição, essa pantera, foi sua companheira inseparável; Di Cavalcanti; Di (das) Mortes.*



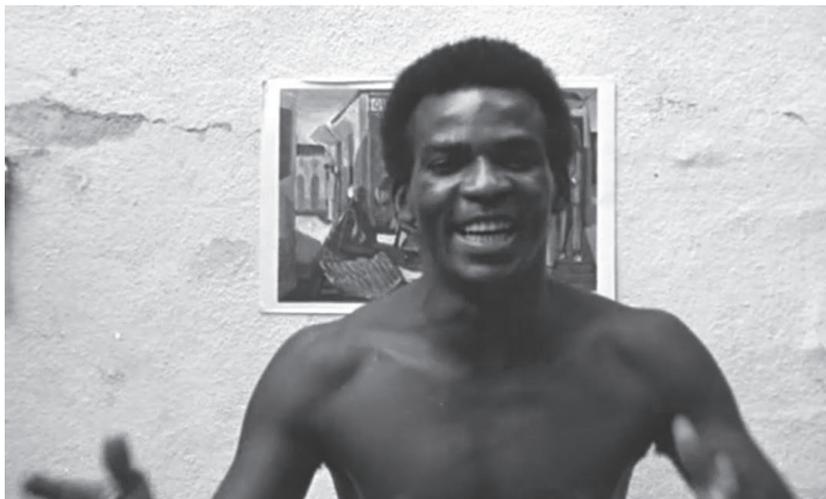
Cartaz do filme 'Di-Glauber', 1976.

Curta-metragem / 35mm / colorido / 18 minutos / locução de Glauber Rocha / músicas de Pixinguinha, Villa-Lobos, Paulinho da Viola, Lamartine Babo e Jorge Ben / textos de Vinicius de Moraes ("Balada do Di Cavalcanti"), Augusto dos Anjos (trecho de "Versos íntimos"), Frederico de Moraes (trecho de artigo sobre Di Cavalcanti), Edison Brenner (anúncio da morte de Di) / elenco formado por Joel Barcelos, Marina Montini e Antonio Pitanga.



Still do filme 'Di-Glauber' com a poesia 'Balada de Di Cavalcanti', de Vinícius de Moraes, de 1963.

A primeira exibição do filme foi em 11 de março de 1977, na Cinemateca do MAM-RJ. Aí Elisabeth Di Cavalcanti, filha do pintor, inicia uma batalha para a proibição da exibição pública do filme. O filme ganha o Prêmio Especial do Júri - Festival de Cannes/1977, antes da sua interdição. Em 1979, a exibição do filme é proibida pela Justiça na ocasião de concessão de liminar pela 7ª Vara Cível ao mandado de segurança impetrado por Elisabeth. Em 2015, o filme entra na lista da Associação Brasileira de Crítica de Cinema (Abracine) como um dos 100 melhores filmes brasileiros de todos os tempos. Em 2017, frente à solicitação de autorização para exibição do filme, Elisabeth Di Cavalcanti reafirma: "Informo que este filme encontra-se interdito pela Justiça brasileira, e será somente liberado após meu falecimento". O filme encontra-se disponível, na íntegra, no YouTube.⁷



Still do filme 'Di-Glauber com Antônio Pitanga, 1976.

No filme, a presença de elementos modernos é lida em textos, escutada em músicas, sentida no espaço. Do poeta pré-modernista Augusto dos Anjos (1884-1914) – que empresta um trecho de sua poesia a um dos títulos do filme – à locação do filme, no templo modernista das artes cariocas, o MAM-RJ – projeto de Affonso Eduardo Reidy concluído em 1967 –, o moderno está ali. Na frente da câmera, o ator Antonio Pitanga é o “Orfeu negro” que samba entre as mulatas das pinturas de Di Cavalcanti, visíveis em obras expostas no museu. As mulatas são por Di consideradas símbolos do Brasil; Di é considerado por Mário Pedrosa como “o primeiro a trazer para a pintura a gente dos morros, a gente dos subúrbios, onde nasceu o samba. (...) Di vive intensa, isto é, preguiçosamente o presente. (...) Di é demasiado terra-a-terra, demasiado sensorial, demasiado materialista (valha a palavra) para as construções imaginárias e os ambientes despojados da presença humana direta”.⁸

Em 1952, ao questionar a negativa de Di Cavalcanti ao convite de Ciccilo Matarazzo para ir a Veneza, Mário Pedrosa comenta: “Ele quer colocar a vida artística do Brasil na ‘realidade nacional’, procurar dar-lhe vida tirada da própria seiva racial, da sua função social dentro de nossos limites, procurar fazê-la unicamente dependente de um clima festivo e cultural tão característico nosso”.⁹ E pergunta: “Que tradição ‘nossa’ devemos seguir em matéria artística? (...) Para ele a nossa pintura deve ‘deixar se ser moderna ou acadêmica, para ser representativa da humanidade brasileira’”.¹⁰

Lá, no moderno, a madonização das mulatas de Di Cavalcanti já apontava para um Brasil de culturas híbridas – também culturalmente indígena e africano, com raízes fincadas na natureza. *“Aqui a natureza já é cultura e o que é cultura ainda é natureza, mas não se confundem e menos ainda se fundem, pois não se trata do processo triádico da dialética, que terminaria ainda que provisoriamente em uma síntese”.*

O texto mimeografado e assinado por Glauber Rocha, distribuído na primeira exibição pública do filme, diz sobre Di: “Filmar meu amigo Di morto é um ato de humor modernista-surrealista que se permite entre artistas renascentes: Fênix/Di nunca morreu. No caso o filme é uma celebração que liberta o morto de sua hipócrita-trágica condição. (...) Celebrando Di recupero o seu cadáver, e o filme, que não é didático, contribui para perpetuar a mensagem do Grande Pintor e do Grande Pajé Tupan Ará, Babaraúna Ponta-de-Lança Africano, Glória da Raça Brazyleira!”.¹¹

Di morre por conta própria. O moderno não morre porque ninguém pode matá-lo. Lida no contemporâneo, a morte de Di Cavalcanti registrada por Glauber Rocha no ato-filme dá vida à integração de sensibilidades do moderno em direção ao depois. Sob a influência das emoções, Glauber filma Di e materializa, a partir do ato – que é uma mobilização propositiva movida a afeto –, o filme. A “celebração que liberta o morto” liberta simultaneamente devires do moderno, impulsionando resquícios de *lá* para um novo esforço-reforço da discussão do que é *daqui*.

Di-Glauber é fato embreante ao contrário.¹² Extrapola a concentração do embreante reduzido a figuras – atores sociais da arte – e conecta fato e, em meio à transição entre um regime e outro, não impulsiona rupturas, mas consolida simbolicamente pontos de continuidade “entre”. O ato-filme que registra o fato-morte é um momento absolutamente necessário para o momento seguinte, na zona de neblina turva na indefinição da fronteira do que já não é o antes e nem tampouco, ainda, o depois.

Lá, no passado, fica a ortodoxia dos ismos. Para um projeto de um depois, assume-se a pluralidade na diversidade-adversidade (que vivemos), considerada a partir de particularidades históricas brasileiras. Consolida-se, depois, no contemporâneo do século XXI, um furor da margem fixado na cultura indígena e afro-brasileira em práticas artísticas e projetos expositivos endereçados às instituições.

No reconhecimento e integração do que é daqui, Mário Pedrosa reitera a nossa diferença enquanto habitantes da linha abaixo da linha do Equador: *“O passado que carrega as populações da América Latina vive e convive com os cheiros e os escombros infortáveis do passado; sendo as vivências e experiências destes povos distintas dos povos do Norte”. Aqui, segundo o crítico, o que não muda são a miséria, a fome, a pobreza, as choças e as ruínas. Mas seria justamente por aí por que passaria o futuro: aqui está a opção do Terceiro Mundo: um futuro aberto ou a miséria eterna.*

Os futuros abertos foram plantados em evocações antropofágicas ainda na segunda década do século XX. Não analisarei o que eclode no furor da margem do aqui e agora, esse depois; mas a borda histórica da transição “entre”, o antes. Olhando para trás, reside na invocação da lua nova Catiti Catiti a magia do acesso mágico para outros mundos; uma afirmação da natureza ameríndia, um chamado canto para o que é *daqui*.



Catiti-Catiti | Filme

1978

A desconstrução do processo antropofágico de várias culturas
16mm, preto/branco, 20'

CATITI CATITI: AFORISMO PALIMPSESTO

Catiti, Catiti
Imára notiá
Notiá imára
Epejú (fulano)
Emú manuára
Cerecé (fulana)
Cuçukui xa ikó
Ixé anhû i piá porá.¹³

Já tínhamos o comunismo.
Já tínhamos a língua surrealista.
A idade de ouro.
Catiti Catiti
Imara Notiá
Notiá Imara
Ipejú.¹⁴

Eis o canto Tupi de invocação da lua nova (Catiti); o aforismo bradado por Oswald de Andrade no “Manifesto antropófago”, em 1928 – ou ano 374 da deglutição do Bispo Sardinha¹⁵ e um *still* do vídeo de *Catiti Catiti*, de Lygia Pape, de 1978 – ou, melhor, ano 424 da deglutição. Dois anos depois, em 1980, Pape escreve a dissertação “Catiti Catiti, na terra dos Brasis”. Entre esses dois últimos eventos – filme e dissertação – e antes do incêndio do MAM-RJ está o projeto expositivo de arte indígena *Alegria de viver, alegria de criar*, realizado em conjunto com Mário Pedrosa e endereçado à instituição. Depois da tristeza do incêndio do MAM-RJ, em 1978, está a proposição expositiva *Museu das origens*, de Mário Pedrosa.

“Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Encononomicamente. Filosoficamente”, exclama Oswald de Andrade. Antropofagia: “A única filosofia original brasileira e, sob alguns aspectos, o mais radical dos movimentos artísticos que produzimos”, diz Augusto de Campos.¹⁶ “A antropofagia é tudo menos a absorção messiânica europeia”, afirma Viveiros de Castro.¹⁷ Nas manifestações artísticas brasileiras pós-1928, todos descendemos de Oswald de Andrade, em maior ou menor grau de parentesco. No corpo da arte brasileira, a antropofagia é coluna vertebral.

Cabe uma digressão para a releitura interpretativa do manifesto realizada por Azevedo (2016, p. 105), contextualizando o aforismo 25 em *Catiti Catiti*: “(...) ‘Já temos o comunismo’, aludindo à vivência tribal dos Tupi no século XVI, muito anterior à formulação da teoria marxista, no século XIX. Ou seja, parece que Oswald quer afirmar no seu manifesto que a ‘contribuição brasileira’ determinará sua visão diante dos marcos históricos. Os Tupi já seriam comunistas antes de Marx, assim como a língua dos ameríndios já teria sido surrealista antes das vanguardas europeias.”¹⁸ Sobre o “instinto caraíba”, a autora aponta que, no universo ameríndio, seria uma espécie de “acesso mágico” a outros mundos, bem como a “capacidade técnica” de deslocar sobre os oceanos dos navegadores europeus.¹⁹

A flecha antropofágica atinge Lygia Pape no final dos anos 60. Na sua prática artística, a partir daí, emergem discussões não sobre mitos fundadores da identidade nacional, mas sobre miStos fundadores da cultura nacional.²⁰ Em uma entrevista, a respeito desses interesses acerca de “origens”, Pape responde (não sem ironia): “Quando as pessoas perguntassem: ‘Que é que você está fazendo aí embaixo?’, eu responderia: ‘Estou procurando as raízes brasileiras’”.²¹

Procurando as raízes brasileiras em 1978, o filme em 16mm *Catiti Catiti* enfoca, em preto e branco, matrizes brasileiras miStas em perspectivas românticas. Ali estão: um registro de Abaporu, de 1928, de Tarsila de Amaral, impulso para a escrita do “Manifesto antropófago”; imagens de um jogo de xadrez de Marcel Duchamp; alterações na carta de Pero

Vaz de Caminha; representações de imagens e sons clichês cariocas – a Baía de Guanabara, o Pão de Açúcar e as praias ao som de “Garota de Ipanema”. Em cena, um índio de cocar manipulando arco e flecha; um branco-português vestindo a camisa do Vasco da Gama e um negro dançando “Só danço samba”, mascarado como um criminoso, segurando um tijolo e com o outro braço imobilizado.

Em 1980, “Catiti Catiti, na terra dos brasis” é o título da dissertação defendida por Lygia Pape, para obtenção do grau de Mestre em Filosofia na Universidade Federal do Rio de Janeiro.²² É em fontes simultâneas abundantes, nas citações de Mário Pedrosa – a quem ela dedica o trabalho – e Hélio Oiticica – recém-falecido –, que Pape bebe para desenvolver sua escrita.²⁴ E a água chama-se cultura.

Já no resumo do trabalho, a artista aponta para a intenção de discutir a tomada de “uma consciência brasileira na arte, confirmada no título dessa dissertação, que remonta a Oswald de Andrade e ao ‘Manifesto antropófago’, até os tempos atuais, onde todos presenciam o declínio das vanguardas, no mundo desenvolvido”.

“Como bons descendentes dos povos primeiros dessa terras dos brasis – os Tupinambá – devoraremos tudo, deglutiremos todos os bispos Sardinha que encontrarmos, e devolveremos, ou melhor, já começamos a devolver, há muito, nossa profunda fúria de criação nova.”²⁵

“Reconhecemos realmente um tropismo construtivo na arte brasileira e que com facilidade refere-se a origens no índio, no africano, no objeto de uso reciclado do nordestino, na permanência de elementos geométricos dos carnavais, nas colchas de retalhos mineiras, nas cerâmicas populares, na arquitetura espontânea de beira de praia, etc., etc.”²⁶

“Não basta a ilustração pura e simples dos métodos do popular – seria a contrafação e o folclorismo.”²⁷

“A nossa proposta de devolver a nós mesmos uma identidade que tivemos clara em alguns momentos de nossa história cultural torna-se, agora, premente e definitivamente necessária.”²⁸

Lygia Pape, saída da esfera ismo do neoconcretismo, dirige seus pensamentos à cultura, às suas fusões miStas, com amparo no popular. Em 1966, no texto “Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica”, Mário Pedrosa já apontava para as transições “moderno-contemporâneo” para a entrada de um ciclo não puramente artístico, mas cultural.²⁹ *“Na fase histórica que estamos vivendo, o Terceiro Mundo, para não marginalizar-se de todo, para não derrapar na estrada do contemporâneo, tem que construir seu próprio caminho de desenvolvimento, e forçosamente diferente do que tomou e toma o mundo dos ricos do hemisfério norte”.*

É entre dois Catitis – filme e dissertação – que Lygia Pape propõe, com Mário Pedrosa, o projeto expositivo de arte indígena *Alegria de viver, alegria de criar*, endereçados ao MAM-RJ, em 1977.

ANTES ALEGRIA, DEPOIS TRISTEZA

Entre 1970 e 1973, Mário Pedrosa está em exílio no Chile. Lá, a pedido de Salvador Allende, reúne um importante acervo de arte moderna e contemporânea para o Museu da Solidariedade, convocando artistas à doação de obras, em apoio à revolução socialista em curso. Entre as obras recebidas, Pedrosa não realiza avaliações ou distinções estéticas: o esforço está concentrado na importância social da ação, onde solidariedade não se elege. Após o golpe chileno, o crítico segue para Paris. Em 1975, em breve passagem pela Cidade do México, Pedrosa realiza uma comunicação sobre arte culta e arte popular,³⁰ baseada em sua experiência chilena, e no ano seguinte faz uma palestra no encontro da AICA, realizado em Portugal, sobre “Arte moderna e arte negro-africana: relações recíprocas”.³¹ Em 1977, ao retornar ao Brasil, a crítica de Mário Pedrosa converge em direção a uma política da cultura, assentada na emergência da cultura popular e no esforço anônimo da criatividade para a coletividade.

“A grande exposição de arte dos povos indígenas do Brasil em todos os seus aspectos decisivos, não só da atualidade como de seu tempo histórico, desde os objetos da cultura material, adornos, indumentária, arte plumária, corporal às expressões de antropologia cultural, transcendente”.³²

O projeto expositivo conta “com a colaboração viva e indispensável dos índios xinguanos”, e estrutura-se em três partes: a primeira é dedicada à arqueologia – composta da lítica e cerâmica; a segunda configura-se pelo ambiente da floresta, “onde vive o índio, em todas as suas atividades da cultura material e a passagem ao mito e à cultura espiritual”; e a terceira parte concentra-se em cerimônias, danças e músicas.

O projeto aponta, ainda, a realização de um filme documentário, uma publicação e conferências;³³ envolvendo instituições como o Museu Nacional, o Museu do Índio, o Museu Goeldi, o Museu Ipiranga, o Museu da USP e coleções particulares. A equipe do projeto era configurada por Mário Pedrosa – diretor curador geral; Lygia Pape – curadora adjunta; Heloísa Felon, Eduardo Viveiros de Castro e Tereza Bauman – antropólogos; Mária Conceição Beltrão – arqueóloga; Maureen Basilliat e Claudia Andujar – iconografia; Aloísio Carvão – programador visual; consultoria geral de Darcy Ribeiro, entre outros profissionais, das áreas de arquitetura, técnica de montagem e luminotécnica.

A sinopse do filme – endereçada a Leandro Tocantins, então diretor de operações não-comerciais da Embrafilmes, em 9 de março de 1978 – reitera o estabelecimento da rede de articulação institucional entre museus e menciona “o empréstimo de mantos tupinambás do século XVI e que nenhum outro museu brasileiro possui”. Nessa passagem, Mário Pedrosa refere-se ao manto tupinambá, confeccionado em fibras naturais e penas vermelhas do pássaro guará para rituais indígenas e que pertence à tribo de índios Tupinambá. A peça foi levada do Brasil no século XVII pelo então governador de Pernambuco, Maurício de Nassau. Hoje, a peça integra o acervo do Nationalmuseet, em Copenhage, Dinamarca. Na mesma carta lê-se, ainda, a intenção de difusão do projeto para além do MAM-RJ, onde o filme seria uma registro documental da exposição:

“Pelo vulto da mostra e pela diversificação das entidades colaboradoras, torna-se impossível o deslocamento da exposição por outros estados e possivelmente para outros países. O filme surge como solução ideal para o deslocamento da informação contida na mostra, além de ampliar essa informação revelando e filmando os locais de trabalho da equipe de arqueologia da cientista Conceição Beltrão,³⁴ que farão parte da exposição. A entrada do homem na América do Sul é hoje estudo que realiza Conceição Beltrão, estabelecendo novas datações que recuam para quatro mil anos a existência do homem no nosso continente. (...) Pretendemos ir aos sítios de Rio Claro, em São Paulo; Itaboraí, no estado do Rio, Paraíba, Piauí, Xingu e Rio Uaupés.”

Sobre as suas motivações para a configuração da mostra, Mário Pedrosa afirma que reside na arte indígena um outro mundo, no qual existem outros valores e um prazer em fazer e em criar,³⁵ representando também uma ação histórica, moral, política e de reparação cultural.³⁶ “O índio é um bloco de construção extremamente importante na construção do que atualmente chamamos de Brasil”, afirma o crítico em sua última entrevista em vida.³⁷ Nesta ocasião, o crítico também manifesta sua intenção de não compartimentar a mostra, ocupando os três andares do museu: não somente com pintura ou arte de plumagem, mas com a vida cultural indígena como um todo, incluindo, ainda, uma sala com música indígena brasileira. E completa: “A exibição será baseada na necessidade de mostrar que a arte não é artificial, que ela vem do homem, seja qual for a tecnologia com a qual ele coexiste”.³⁸

O projeto de exposição de arte indígena *Alegria de viver, alegria de criar* é uma proposta radicalmente nova no contexto institucional brasileiro, uma tentativa de ação “decolonial” impulsionada por Mário Pedrosa e Lygia Pape, e insere outras possibilidades de construção de narrativas da historiografia da arte brasileira, amparada na inclusão do que é *daqui*.

Na madrugada de 8 de julho de 1978 um incêndio de proporções catastróficas atinge o MAM-RJ.³⁹

A instituição se preparava agora que os ares sopram mais favoráveis à criação e à pesquisa na realização do grande projeto — “Alegria de Viver e Alegria de Criar” que trata da exposição da cultura indígena e que tem o objetivo de restabelecer a dignidade cultural do antigo dono da terra. Este projeto, Mário Pedrosa depois de curtí-lo anos no exterior, ao regressar em setembro passado ao Brasil, conseguiu interessar a Diretoria do MAM que iria realizá-lo em fevereiro do próximo ano.

A hora não é de necrológio, pelo contrário. As forças vitais brasileiras estão acesas e prontas para qualquer tipo de colaboração. Possivelmente o projeto de Mario Pedrosa — “Alegria de Viver, Alegria de Criar” — pudesse aglutinar todos aqueles que se engajam no processo de reconstrução e auto-crítica da cultura brasileira e juntos, num mutirão trabalhem não só para a realização da mostra indígena bem como para recuperar os exemplares danificados ou desaparecidos no incêndio.

A idéia está lançada: o projeto “Alegria de Viver, Alegria de Criar”, de Mario Pedrosa, pode ser o eixo chave da reconstrução do MAM e da garantia da execução do próprio projeto. Porque Mario Pedrosa é uma instituição ele mesmo e conhecida e respeitada por uma pequena porém ativa intelectualidade, seja na América, Europa ou no Oriente. O “Museu da Solidariedade”, de autoria de Mario Pedrosa, no Chile, já foi um teste excelente. Agora ele pode repetir a façanha no Brasil.

“ORIGENS”: INDEPENDÊNCIAS ORGÂNICAS

“A situação mudou, os tempos são outros”,⁴⁰ diz Mário Pedrosa. Logo na sequência ao incêndio, em reunião do Comitê Permanente pela Reconstrução do MAM,⁴¹ o crítico sugere a reconstrução do museu através de nova estrutura. Eis o projeto do Museu das origens, configurado por cinco museus “independentes, mas orgânicos”: o Museu do Índio, o Museu de Arte Virgem (do Inconsciente), o Museu de Arte Moderna, o Museu do Negro e o Museu de Artes Populares.

Em trechos do projeto lê-se: “O Museu do Índio já tinha sua estrutura, organização própria, alguns recursos e acervo rico, mas não tinha local apropriado; o Museu do Inconsciente, possuía acervo próprio, mas em instalações precárias e ameaçadas, que deveriam ser asseguradas; o Museu do Negro seria constituído a partir de peças trazidas de África e de obras criadas no Brasil, principalmente nos cultos religiosos onde são usadas e, ainda, o Museu de Artes Populares seria composto por peças recolhidas nas várias regiões do Brasil, nos vários tipos de artefatos com cerâmica, madeira, ferro, flandres, palha etc.”. Além dos quatro museus, seria configurado o Museu de Arte Moderna, que deveria “reconstituir um acervo que seja antes de tudo representativo da arte brasileira”.

Ao elencar os nomes escolhidos para o acervo, Pedrosa remonta às primeiras figuras ligadas ao impressionismo, como Eliseu Visconti, além das gerações seguintes – Victor Brecheret, Lasar Segall, Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Portinari, Volpi, Goeldi e Livio Abramo. As salas latino-americanas teriam trabalhos do uruguaio Torres Garcia e artistas do México, Argentina, Peru, Colômbia, Venezuela, Cuba e etc; assim como salas europeias e da América do Norte. Há, também, menção especial à arte concreta, que ganharia uma sala “respondendo às origens modernas do MAM na Europa, Brasil e Argentina”; uma sala dedicada à arte neoconcreta e a salas de exposições temporárias.

O projeto incluía ainda, corpo de curso teórico e aprendizado prático do MAM: artes plásticas, música, cinema, videoteipe (laboratório de fotografia – oficina, gráfica, ateliê de gravura, marcenaria, moviola etc.), com algumas matérias gerais, como história da arte, antropologia cultural e seções especializadas: cultura urbana, comunidades rurais, comunidades tribais, festas urbanas, carnaval.

Segundo Pedrosa, a fundação para o novo MAM-RJ deveria ser pública ou de natureza mista para assegurar a permanência e solidez da instituição, sobretudo quanto a recursos, mas dispor de uma estrutura organizatória autônoma a fim de assegurar uma orientação cultural e artística não só coerente e homogênea, mas não sujeita a variações de orientação e

administração, consequências de intervenções políticas extemporâneas e burocráticas, não de todo aconselháveis.

Entre as fumaças do incêndio do MAM-RJ, o *Museu das origens* é uma proposta de produção de associação em contaminação híbrida entre nossas matrizes culturais – indígenas, negras, populares e regionais –, ao lado da contextualização sobre as imagens do inconsciente e a arte moderna, sem excluir as influências europeias na configuração da historiografia da arte no Brasil. O projeto expositivo nunca foi executado.

DEPOIS, PORVIR PLURAL, EM ABERTO

“Existe mesmo em processo, em andamento um pouco por toda parte, um projeto a realizar, condição sine qua non para conceber o futuro, ou seja, manter aberta para todos uma perspectiva desimpedida de desenvolvimento histórico. O que é isto senão uma revolução? Sim, uma revolução. A única realmente suscetível de mobilizar os povos da maioria da humanidade. A única positivamente concebível como a tarefa histórica do vigésimo primeiro século”.

Lá, em 1976, o ato-filme *Di-Glauber* liberta devires do moderno, impulsionando novo esforço-reforço da discussão do que é daqui. No mesmo ano, a publicação “Discurso aos Tupiniquins ou Nambás”, de Mário Pedrosa, aponta para a potência de uma nova arte, conectada ao entendimento das particularidades históricas que ocorrem abaixo da linha do Equador, como uma das *“faces mais vitais do prisma revolucionário em gestação nas entranhas convulsas dos povos que Fanon chamou os ‘danados da terra’”*.

O aforismo palimpsesto *Catiti Catiti* evoca a ascendência antropofágica em nossa natureza ameríndia e eclode na voz de Lygia Pape, acompanhada por Mário Pedrosa no projeto expositivo de arte indígena *Alegria de viver, alegria de criar*, de 1977. No ano seguinte, o projeto expositivo para a ocupação pós-incêndio do MAM-RJ – *Museu das origens* – propõe a integração de sensibilidades entre nossas matrizes miStas, que configurariam a cultura nacional: o Museu do Índio, o Museu de Arte Virgem (do Inconsciente), o Museu de Arte Moderna, o Museu do Negro e o Museu de Artes Populares. Ambas as exposições, nunca realizadas, são tentativas de ações decoloniais, com a intenção de inserir outras possibilidades de construção de narrativas da historiografia da arte brasileira.

Em 2017 completam-se 350 anos de escravidão negra, 129 anos de “abolição” (incompleta) da escravatura e 517 anos de genocídio indígena. No Brasil que não conhece o Brasil, com suas particularidades históricas que mal conhecemos quando não desconhecemos por completo, operam novas formas de colonialidade capitalista. Nós também somos colonizadores de nós mesmos.

O sistema da arte contemporânea não raro opera em sistema de cotas em suas tentativas de integração do outro homem, sujeito em práticas que são tudo, menos – ainda – completa assimilação. Mesmo que o nosso atual furor da margem soe ainda mais como representação do outro do que como incorporação de outros, estamos começando.

De *lá* para *cá* residem esforços para as construções de passagens para futuros possíveis, operando movimentos em direção à saída da cozinha na casa-grande e senzala. A situação mudou, os tempos são outros, mas nós ainda não mudamos: a reescritura da historiografia da arte brasileira é tarefa do presente, e segue em aberto para nós – plural – no vigésimo primeiro século.

1) Designando nós, essa imensa maioria dos outros que reside abaixo da linha do Equador, o título é uma alusão dupla a duas citações: a primeira, na referência “os bugres das baixas altitudes e adjacências”, de Mário Pedrosa em “Discurso aos Tupiniquins ou Nambás” (1976); e, segundo, no título “Nós, os bugres”, no capítulo 2, na parte II, da dissertação de mestrado de Lygia Pape – “Catiti Catiti, na terra dos Brasis” (1980).

2) Todos os grifos em cor são citações diretas do texto *Discurso aos Tupiniquins ou Nambás*, de 1976.

3) Sobre a exposição “Mário Pedrosa: da natureza afetiva da forma”, ver: <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/mario-pedrosa> (acesso em 16 de setembro de 2017). O catálogo da exposição encontra-se disponível para download, na íntegra, no mesmo endereço.

4) As obras presentes na exposição são: *Espantelhos* (1940); *Mineradores* (1941); *Pescadores* (1951) e *Retirantes* (1944). A obra *Café* (1935), que na ocasião da troca de mensagens estava confirmada, não pôde ser, ao final, emprestada.

5) PEDROSA, Mário. “Di Cavalcanti”. In: *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. Org. Aracy Amaral. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981, pp. 111-113. Originalmente publicado em: *Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro), em 6 de setembro de 1957.

6) Pedrosa, Mário. “Contemporaneidade dos artistas brasileiros na Bahia”. In: *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. Org. Aracy Amaral. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981, pp. 233-238. Originalmente publicado em: *Correio da Manhã* (Rio de Janeiro), em 29 de janeiro de 1957.

7) Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=RGiro2f7LGw> Acesso em: 22/09/2017.

8) PEDROSA, Mário. Di Cavalcanti. In: *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. Org. Aracy Amaral. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981, pp. 111-113. Originalmente publicado em: *Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro), em 6 de setembro de 1957.

9) PEDROSA, Mário. “Um novo Di Cavalcanti”. In: *Acadêmicos e Modernos III*. Org. Otília Arantes, 2004, pp. 187-190. Originalmente publicado em: *Tribuna da Imprensa*, 22 de março de 1952.

10) PEDROSA, Mário. “Um novo Di Cavalcanti”. In: *Acadêmicos e Modernos III*. Org. Otília Arantes, 2004, pp. 187-190. Originalmente publicado em: *Tribuna da Imprensa*, 22 de março de 1952.

11) Ver: http://www.tempoglauber.com.br/f_di.html Acesso em: 22/09/2017.

12) Em meio à transição de um regime ao outro, Cauquelin destaca o “embreante”: uma figura de ruptura entre regimes. Os embreantes escolhidos pela autora são Marcel Duchamp, Andy Warhol e Leo Castelli. Segundo a autora (2005, p. 88), “esses três personagens têm em comum o exercício de uma atividade que responde aos axiomas-chave do regime de consumo”. CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

13) Canto Tupi de invocação da lua nova (Catiti). Couto de Magalhães (1975, p. 171) identifica o primeiro e os últimos versos: “Lua nova, ó lua nova! Assoprai em fulano lembranças de mim; eis-me aqui, estou em vossa presença; fizeti com que eu tão somente ocupe seu coração”. Segundo o autor, para os Tupi, as luas cheia (Cairê) e nova (Catiti) eram seres distintos, configurando-se como ajudantes de Rudá (o amor). In: AZEVEDO, Beatriz. *Antropofagia: palimpsesto selvagem*. Prefácio de Eduardo Viveiros de Castro. São Paulo: Cosac & Naify, 2016, p. 152 apud MAGALHÃES, José Vieira Couto de. *O selvagem*. Belo Horizonte: Livraria Itatiaia/USP, 1975.

14) “Manifesto Antropofágo” (1928) de Oswald de Andrade. In: *Revista de Antropofagia*, ano 1, nº 1, maio de 1928.

15) O manifesto aponta para a data de deglutição de D. Pero Fernandes Sardinha, devorado pelos índios caetés em 1554, no litoral de Alagoas. Oswald estabelece essa data como marco de fundação do Brasil. Ver discussão em: AZEVEDO, Beatriz. *Antropofagia: palimpsesto selvagem*. Prefácio de Eduardo Viveiros de Castro. São Paulo: Cosac & Naify, 2016, p. 183.

16) AZEVEDO, Beatriz. *Antropofagia: palimpsesto selvagem*. Prefácio de Eduardo Viveiros de Castro. São Paulo: Cosac & Naify, 2016, p. 13.

17) *Ibidem*, p. 16.

18) *Ibidem*, p. 105.

19) *Ibidem*, p. 144.

20) Destacam-se os trabalhos: *Caixa-Brasil* (1968); *Carnival in Rio* (1974); *Our Parents* (1974); *Eat Me* (1976), entre outros.

21) SANTOS, Fábio Lopes de Souza e MACHADO, Vanessa Rosa. “Lygia Pape na terra dos brasis – entre tupinambás e cílios postiços”. 18º encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Transversalidades nas Artes Visuais. Salvador, Bahia, 2009, pp. 1807-1821 apud PAPE, Lygia. *Lygia Pape – Entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

22) PAPE, Lygia. “Catiti catiti na terra dos brasis”. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1980.

23) Sobre as referências, em Mário Pedrosa a ênfase está nos textos: “Discurso aos tupiniquins ou nambás” (1976), “Arte culta e arte popular” (1975) e “Variações sem tema ou a arte da retaguarda” (1978). Sobre Hélio Oiticica, os textos abordados são quatro: “O q faço é música” (1980), “Objeto – instâncias do problema do objeto” (1978), “A cor” (1960) e “Situação da vanguarda no Brasil” (1966).

24) PAPE, Lygia. “Catiti catiti na terra dos brasis”. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1980, p. II.

25) *Ibidem*, p. 4.

26) *Ibidem*, p. 22.

27) *Ibidem*, p. 65.

28) *Ibidem*, p. 72.

29) PEDROSA, Mário. “Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica”. In: *Dos muros de Portinari aos espaços de Brasília*. Org. Aracy Amaral. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981, p. 205.

30) PEDROSA, Mário. “Arte culta e arte popular”. Comunicação realizada no Seminário de Arte Popular, Cidade do México, 1975. Publicado originalmente em *Arte em revista*, nº 3, 1980, pp. 22-26.

31) Congresso Internacional de Crítica de Arte (AICA) realizado em Portugal, em setembro de 1976. O encontro foi organizado pela seção portuguesa da AICA, presidida por Salette Tavares e apoiada pela secretaria de Estado da Cultura, pela Sociedade Nacional de Belas Artes e pela Fundação Calouste Gulbenkian.

32) As notas estão baseadas em rascunhos do projeto e trocas de correspondência encontradas no arquivo Lygia Pape e que norteiam esse texto. A descrição do projeto, na íntegra, foi localizada na correspondência de Mário Pedrosa e Lygia Pape enviada a Heloísa Lustosa, então diretora do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, com data de 19 de dezembro de 1977.

33) Referências a realização de publicação e conferências são encontradas no orçamento do projeto.

34) Maria da Conceição de Moraes Coutinho Beltrão (Macaé, 1934), arqueóloga brasileira, doutora em Arqueologia e Geologia e uma das pioneiras na exploração de sítios arqueológicos nacionais.

35) “Escolha do crítico que cansou da vanguarda: a arte indígena”, entrevista conduzida por Casimiro Xavier de Mendonça, *Jornal da Tarde* (São Paulo), 31 de dezembro de 1977.

36) “Arte não é fundamental. A profissão do intelectual é ser revolucionário”, entrevista publicada em *O Pasquim*, nº 648, em 18 de novembro de 1981, logo após a morte de MP.

37) Idem.

38) Idem.

39) O incêndio atingiu dois andares da instituição. Cerca de 200 obras em exposição na retrospectiva do artista uruguaio Torres García e da exposição coletiva *Geometria sensível* foram queimadas. A biblioteca de 9 mil volumes e o arquivo com 14 mil pastas classificadas também foram consumidas pelo fogo. Da coleção com cerca de mil obras colecionadas ao longo de 20 anos, que incluía trabalhos de Pablo Picasso, Constantin Brancusi, Giorgio Morandi, Jackson Pollock, Lucio Fontana e Jean Dubuffet, apenas 50 peças sobreviveram.

40) Fala de Mário Pedrosa publicada em matéria do *Jornal do Brasil* em 15 de setembro de 1978.

41) O encontro foi realizado na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, em 14 de setembro de 1978. O relato da comunicação de Mário Pedrosa foi publicado no *Jornal do Brasil*, em 15 de setembro de 1978. As notas que seguem nesse trecho amparam-se nessa matéria.

BIBLIOGRAFIA

AZEVEDO, Beatriz. *Antropofagia: palimpsesto selvagem*. Prefácio de Eduardo Viveiros de Castro. São Paulo: Cosac & Naify, 2016, p. 152, apud **MAGALHÃES, José Vieira Couto de.** *O selvagem*. Belo Horizonte: Livraria Itatiaia/USP, 1975.

CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PAPE, Lygia. “*Catiti catiti na terra dos brasis*”. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1980, p. 65.

PEDROSA, Mário. “Arte culta e arte popular”. Comunicação realizada no Seminário de Arte Popular, Cidade do México, 1975. Publicado originalmente em *Arte em Revista*, nº 3, 1980, pp. 22-26.

PEDROSA, Mário. “Contemporaneidade dos artistas brasileiros na Bahia”. In: *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. Org. Aracy Amaral. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981, pp. 233-238. Originalmente publicado em: *Correio da Manhã* (Rio de Janeiro), em 29 de janeiro de 1957.

PEDROSA, Mário. “Di Cavalcanti”. In: *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. Org. Aracy Amaral. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981, pp. 111-113. Originalmente publicado em: *Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro), em 6 de setembro de 1957.

PEDROSA, Mário. “Um novo Di Cavalcanti”. In: *Acadêmicos e Modernos III*. Org. Otilia Arantes, 2004, pp. 187-190. Originalmente publicado em: *Tribuna da Imprensa*, 22 de março de 1952.

PEDROSA, Mário. “Discurso aos Tupiniquins ou Nambás”, 1975, publicado em *Versus*, nº 4, 1976.

SANTOS, Fábio Lopes de Souza e MACHADO, Vanessa Rosa. “Lygia Pape na terras dos brasis – entre tupinambás e cílios postiços”. 18º encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Transversalidades nas Artes Visuais. Salvador, Bahia, 2009, pp. 1807-1821 apud PAPE, Lygia. *Lygia Pape – Entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

ANDRADE, Oswald de. “Manifesto antropófago” (1928). In: *Revista de Antropofagia*, ano 1, nº 1, maio de 1928.

“**Escolha do crítico que cansou da vanguarda: a arte indígena**”, entrevista conduzida por Casimiro Xavier de Mendonça, *Jornal da Tarde* (São Paulo), 31 de dezembro de 1977.

“**Arte não é fundamental. A profissão do intelectual é ser revolucionário**”, entrevista publicada em *O Pasquim*, nº 648, em 18 de novembro de 1981, logo após a morte de MP.

SOBRE OS AUTORES

FABIANE M. BORGES

Fabiane M. Borges é psicóloga (URCAMP/RS) Mestre e Doutora em Psicologia Clínica(PUC/SP). É artista e pesquisadora. Sua investigação se dá entorno da arte, tecnologia e subjetividade. Faz pós doutorado em Artes Visuais no NANO (Núcleo de Novos Organismos) PPGAV/EBA/UFRJ. Em 2012 fez doutorado sanduiche em Artes Visuais na Goldsmiths University of London, onde começou a se interessar por *Space Culture*, *Speculative SciFi* e arte e astronomia, a partir do reconhecimento de projetos voltados para satélites de observação remota, o que lhe levou a acompanhar as discussões relacionadas ao antropoceno, crises climáticas e exploração de recursos terrestres. Trabalha com a crítica à tecnologia a partir de teorias especulativas e metafísicas. É articuladora de uma rede internacional chamada tecnoxamanismo - <http://tecnoxamanismo.wordpress.com> e últimamente tem começado a desenvolver o SACi-E - Subjetividade, Arte, Ciência - Espacial - <https://saciesite.wordpress.com/> - e seu blog pessoal <http://catahistorias.wordpress.com> - email: takebackthespace@gmail.com

ERICK FELINTO

Professor. State University of Rio de Janeiro (UERJ). Department of Media Theory - Graduate Program in Media Studies. CNPq (National Council for Scientific and Technological Development). Visiting Scholar at Universität der Künste Berlin (Institut für zeitbasierte Medien)
Blog: <http://poshumano.wordpress.com>

LEONARDO BERTOLOSSI

Bacharel e Licenciado em História pelo IFCS/UFRJ (2006), fez o mestrado em Antropologia Social no Museu Nacional/UFRJ (2010) e o doutorado na mesma área na FFLCH/USP (2015). No mestrado pesquisou com apoio CAPES e FAPERJ as políticas e poéticas de representação indígenas norte-americanas do National Museum of the American Indian, do Smithsonian Institute, em Washington D.C, Maryland e Nova York, com ênfase nas exposições de artistas contemporâneos indígenas norte-americanos. No doutorado pesquisou com apoio CNPq o circuito e o mercado primário de arte contemporânea nos anos 80 e 90, com ênfase na geração 80, na Bienal de São Paulo, e no debate em torno da identidade e dos rumos da internacionalização da arte contemporânea brasileira e latino-americana. Foi professor substituto de Antropologia da UERJ (2013) e da UFF (2016-7), e foi curador da exposição de artes visuais “Uterutopias” no espaço A MESA. Desde 2013 ministrou cursos de extensão de Antropologia e Artes no CPC Casa de Dona Yayá da USP, no CCJF, na EAV/Parque Lage, na Casa do Saber Rio e na Casa França-Brasil. É pós-doutorando em Artes Visuais com apoio CAPES pelo PPGAV/EBA-UFRJ, pesquisando as relações entre as artes visuais e a antropologia a partir do mercado, dos diagnósticos de fim de mundo e fim da história da arte, da aura e da antropofagia.

Gostaria de agradecer à Adriana Varejão, à galeria Fortes D’Aloia & Gabriel, Rogério Canella, Cesar Oiticica, Andreas Valentin, Charles Cosac e André Mastrobuono pela atenção dispendida e gentileza da concessão do uso das imagens deste ensaio. Agradeço também, e em especial, aos alunos do curso “Antropofagias: Arte e Antropologia”, que ministrei no CMAHO pelo PPGAV-EBA/UFRJ no âmbito da pesquisa de pós-doutoramento em curso, pelas trocas antropofágicas intensas e bem humoradas (a alegria é a prova dos nove). Esse pequeno texto é a defesa de que não há saída (nem chegada) e nem Sul redentor (tampouco Norte algoz). É preciso superar grandes divisores, reinventar direções e imaginações conceituais, tais como a antropofágica, para desrecalcar os menores, as diferenças intensivas, as variações infinitas e perspectivas que permitam gambiarras criativas e contra interpretações das multidões nas entranhas simbólicas, para além de determinismos identitários evolucionistas, historicistas e geográficos.

CLARA DE GÓES

Historiadora, psicanalista, poetisa e dramaturga. Possui graduação em História pelo IFCS/UFRJ (1979), mestrado em História Social pela PPGHIS/UFRJ (1986) e doutorado em Letras (Ciência da Literatura) pela UFRJ (1999). Atualmente é professora de História Moderna e Contemporânea da Universidade Federal do Rio de Janeiro. É autora dos livros *Pão e Chocolate* (2002), *Psicanálise e Capitalismo* (2008), *História e Psicanálise* (2012), *A Vida Pede um Tempo* (2010), e *Os Domingos São Brancos* (2016). É autora dos textos teatrais *Medea em Promenade*, *Gregório* e *A Via Sacra dos Contrários*. É membro de Escola de Psicanálise Letra Freudiana.

MICHELLE SOMMER

Pós-doutoranda em Linguagens Visuais (EBA/PPGAV/UFRJ). Doutora em História, Teoria e Crítica de Arte (PPGAV/UFRGS) com estágio doutoral junto à University of Arts London / Central Saint Martins; mestre em Planejamento Urbano e Regional (PROPUR/UFRGS) na área de cidade, cultura e política e arquiteta e urbanista (PUCRS). É autora do livro *Práticas Contemporâneas do Mover-se* (2015) e *Territorialidade Negra: a herança africana em Porto Alegre, uma abordagem sócio-espacial* (2011). Foi co curadora da exposição '*Mário Pedrosa: de la naturaleza afectiva de la forma*', no Museu Reina Sofia / Madri (2017) e co-coordenadora de museografia da 9ª Bienal do Mercosul (2013). Integra o corpo docente na Escola de Artes Visuais Parque Lage / RJ. Contribui regularmente para publicações nacionais e internacionais e realização de projetos de artes visuais em diversos formatos. Atua no ensino, pesquisa, crítica e curadoria de artes visuais.

Agradeço à Vera Pedrosa pela gentil cedência do texto *Discurso aos Tupiniquins ou Nambás* para essa publicação e às generosas interlocuções de Ivair Reinaldim, Lívia Flores, Ricardo Basbaum e Arjan Martins para a escrita desse texto.

MÁRIO PEDROSA

(Timbaúba / PE, 1900 – Rio de Janeiro / RJ, 1981) Foi um dos pensadores latino-americanos mais importantes do século XX, comprometido com o debate público da sociedade tanto em termos culturais quanto políticos. Com profundas convicções marxistas e trotskistas, Pedrosa desenvolve suas críticas fundamentalmente em periódicos: *Diário da Noite* de São Paulo (anos 20), *Tribuna da Imprensa* (anos 50), *Correio da Manhã* (anos 40-60) e *Jornal do Brasil* (anos 50-60). Como militante político, contribui para a fundação dos seguintes jornais de esquerda: *Revista Proletária* (1926); *A Luta de Classes* (1930); *O Homem Livre* (1933) e *Vanguarda Socialista* (1945). Escreveu quatro teses – “Da natureza afetiva da Forma” (1949), “Obstáculos políticos à Missão Francesa” (1955), “As principais correntes da Revolução Russa de 1917” (1956) e *Evolução do conceito de ideologia* (1956) – entre uma extensa lista de publicações. Contribuiu ativamente para a consolidação de instituições de arte moderna no Brasil como diretor e consultor, entre vários projetos expositivos. No final dos anos 40, aproximou-se de Nise da Silveira, de quem foi interlocutor em distintos momentos sobre as produções artísticas realizadas por internos do Hospital Psiquiátrico de Engenho de Dentro. No final dos anos 50, como presidente da Associação Internacional de Críticos de Artes (AICA), organizou o congresso *Brasília – síntese das artes*, com participação dos principais críticos de arte em atividade. Entre 1971-1973, tem papel fundamental na criação do Museu de Solidariedade, projeto de apoio ao governo socialista de Salvador Allende. Em 1977, no retorno ao Brasil de seu último exílio, entre tantos outros, simultaneamente ao seu interesse por uma descolonização radical da arte brasileira, aproxima-se de Luiz Inácio Lula da Silva para a criação do Partido dos Trabalhadores, em 1980, no qual assina a ficha número um. Parte do legado crítico de Mário Pedrosa está hoje depositado na Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, e no Centro de Estudos Mário Pedrosa (CEMAP), em São Paulo.

DISTRIBUIÇÃO GRATUITA – VENDA PROIBIDA