

Onde a pureza
é um mi(s)to

Experimental O experimental

Furor da margem

CIRCUITO

organização

Ivair Reinaldim e Michelle Farias Sommer

O experimental é justamente a capacidade que as pessoas têm de inventar sem diluir, sem copiar, é a capacidade que a pessoa tem de entrar num estado de invenção, que é o experimental e ele tem a tendência de ser simultâneo, há vários níveis de experimentalidade, há tantos níveis de experimentalidade quantos indivíduos podem haver. A emergência do que o Sartre chama de coletivo é exatamente essa capacidade que as pessoas têm em poder entrar no estado de invenção, de experimentar, a capacidade de experimental é o que pode fazer com que cada pessoa entre no estado de invenção e daí possa emergir uma coletividade.

Ivan Cardoso entrevista Hélio Oiticica para o filme HO (janeiro de 1979). In: FIGUEIREDO, Luciano (org.). Hélio Oiticica: a pintura depois do quadro. Rio de Janeiro: Silvia Roesler Edições de Arte, 2008, p. 39.

Onde a pureza
é um mi(s)to

Experimental o experimental

Furor da margem

CIRCUITO

Copyright ©2020, dos autores

**UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO DE JANEIRO**

Profª. Drª. Denise Pires de
Carvalho / Reitora

CENTRO DE LETRAS E ARTES

Profª. Drª. Cristina Grafanassi
Tranjan / Decana

ESCOLA DE BELAS ARTES

Profª. Drª. Madalena Ribeiro
Grimaldi / Diretora

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

Prof. Dr. Carlos de Azambuja
Rodrigues / Coordenador

PROJETO EDITORIAL

PPGAV / EBA / UFRJ

PROJETO GRÁFICO

Ivair Reinaldim e Michelle Farias
Sommer

REVISÃO

Ingrid Vieira

EDITORES RESPONSÁVEIS

Ivair Reinaldim
Michelle Farias Sommer
Renato Rezende (Ed. Circuito)

CONSELHO EDITORIAL

Prof. Dr. Carlos de Azambuja
Rodrigues - EBA / UFRJ
Prof. Dr. Ivair Reinaldim - EBA /
UFRJ
Profª. Drª. Ana Maria Tavares
Cavalcanti - EBA / UFRJ
Profª. Drª. Rogéria de Ipanema - EBA
/ UFRJ
Prof. Dr. Fernando Gerheim - ECO /
UFRJ
Prof. Dr. Carlos Augusto M. da
Nóbrega - EBA / UFRJ
Prof. Dr. Luciano Vinhosa Simão -
IACS / UFF
Prof. Dr. Marcelo Gustavo Lima de
Campos IA / UERJ

Onde a pureza
é um mi(s)to

PPGAV PROGRAMA DE
PÓS-GRADUAÇÃO
EM ARTES VISUAIS
EBA - UFRJ



Experimental

Furor da margem

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação - CIP

R364 Reinaldim, Ivair, Org.; Sommer, Michelle Farias, Org.
Experimental o experimental: onde a pureza é um mi(s)to, furor da margem
/ Organização de Ivair Reinaldim e Michelle Farias Sommer. Apresentação
de Carlos de Azambuja Rodrigues. - Rio de Janeiro: Circuito, 2020.
460 p.: Il.

ISBN: 978-65-86974-02-7

1. Artes. 2. Arte Contemporânea. 3. Arte Experimental. 4. Arte
Brasileira. 4. Arte Sonora. 5. Arte Visual. 6. Arte Coletiva. 7.
Cultura. I. Título. II. Onde a pureza é um mi(s)to. III. Furor da
margem. IV. Experimental o experimental: onde a pureza é um misto:
introdução aos estudos expositivos e à crítica de arte no Brasil (2017).
V. Experimental o experimental: furor da margem - estudos expositivos
e crítica de arte no Brasil (2018). VI. Reinaldim, Ivair, Organizador.
VII. Sommer, Michelle Farias, Organizadora. VIII. Rodrigues, Carlos
de Azambuja.

CDU 7.036

CDD 700

Agradecemos a todos os autores e fotógrafos que gentilmente cederam seus direitos para a realização desta publicação. Todos os esforços foram feitos para localizar os detentores dos direitos autorais das imagens que constam neste livro; todas as omissões serão corrigidas em futuras edições.

Exceto nos casos reservados a terceiros, as demais partes desta obra podem ser reproduzidas ou transmitidas por qualquer forma e/ou quaisquer meios (eletrônicos ou mecânicos, incluindo fotocópias e gravação) ou arquivadas em qualquer sistema de banco de dados sem a permissão escrita do editor responsável e de seus organizadores. Os artigos e imagens reproduzidas nos textos são de inteira responsabilidade de seus autores.

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

Experimental o experimental

AGRADECIMENTOS

À Coordenadoria de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES, pelo apoio concedido a este projeto, por meio da verba PROEX 2019;

Ao PPGAV-EBA-UFRJ, nas pessoas de Felipe Scovino (coordenador 2017-2018) e Carlos de Azambuja Rodrigues (coordenador 2019-2020), pelo apoio a esta publicação;

A Renato Rezende, da Editora Circuito, por aceitar este projeto e pelas contribuições durante sua produção;

À direção e aos funcionários do Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica - CMAHO, pela seleção das disciplinas por nós ministradas para a Plataforma de Emergência, edições 2017.2 e 2018.1, e por todo apoio técnico durante as aulas;

Ao Museu de Arte do Rio, pela disponibilização de espaço para a fala de Pablo Lafuente e visita à exposição *Dja Guata Porã - Rio de Janeiro Indígena* 16/05/2017 - 25/03/2018);

Ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro - MAM Rio, sobretudo aos funcionários da Cinemateca, pela exibição do documentário *MAM S.O.S.* (1978), de Walter de Carvalho, em uma das aulas do curso;

A Andrea Fraser, pela autorização de exibição de seu trabalho *Reporting from São Paulo, I'm from the United States* (1998) em aula sobre a 24ª Bienal de São Paulo;

Ao Projeto HO, pela autorização para publicação dos textos “Brasil diarreia” (1970) e “Experimentar o experimental” (1972), de Hélio Oiticica;

À família de Waly Salomão, pela autorização de publicação da mixagem de fragmentos “Experimentar o experimental” (s/d), enriquecendo-a com as notas explicativas;

À família de Mário Pedrosa, pela autorização para publicação do texto “Mundo em crise, homem em crise, arte em crise” (1967);

Aos autores das imagens reproduzidas nesta edição, pela autorização de uso das mesmas;

Aos convidados e convidadas, que trouxeram importantes contribuições para as duas disciplinas oferecidas: Cabelo, Cristina Ribas, Daniel Steegmann-Mangrané, Fernanda Lopes, Fernando Cocchiarale, Jessica Gogan, João Paulo Quintella, Lisette Lagnado, Luiz Camillo Osorio, Natalia Nichols, Pablo Lafuente e Ricardo Basbaum;

Aos estudantes de pós-graduação, graduação e extensão inscritos nos cursos da Plataforma de Emergência, pela presença, participação, troca e colaboração durante os dois semestres (2017.2 e 2018.1).

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO (1)	
Carlos de Azambuja Rodrigues.....	13
APRESENTAÇÃO (2)	
Ivair Reinaldim e Michelle Farias Sommer.....	14
O EXPERIMENTAL COMO (IN)DISCIPLINA	
Ivair Reinaldim e Michelle Farias Sommer.....	17

PARTE I ONDE A PUREZA É UM MI(S)TO

EXERCÍCIO/CARTOGRAFIA:	
35.....ORIGENS DO EXPERIMENTAL NA ARTE BRASILEIRA	
MUNDO EM CRISE, HOMEM EM CRISE, ARTE EM CRISE (1967)	
57.....Mário Pedrosa	
EXPERIMENTAR O EXPERIMENTAL (1972)	
69.....Hélio Oiticica	
EXPERIMENTAR O EXPERIMENTAL (s/d)	
77.....Waly Salomão	
BRASIL DIARREIA (1970)	
81.....Hélio Oiticica	
EXPERIMENTAR O EXPERIMENTAL: ONDE A PUREZA É UM MI(S)TO (2018)	
87.....Ivair Reinaldim e Michelle Farias Sommer	
NÓS, OS BUGRES DAS BAIXAS ALTITUDES E ADJACÊNCIAS (2017)	
109.....Michelle Farias Sommer	
ARTE, NECESSIDADE VITAL & ARTE, FLUIDO VITAL (2017)	
145.....Michelle Farias Sommer	
PRODUÇÃO CULTURAL INDÍGENA E HISTÓRIA DA ARTE NO BRASIL: EXPOSIÇÕES E SEUS ENUNCIADOS (PARTE I - ALEGRIA DE VIVER, ALEGRIA DE CRIAR) (2019)	
157.....Ivair Reinaldim	

Experimental

PARTE II FUROR DA MARGEM

EXERCÍCIO/CARTOGRAFIA:	
O EXPERIMENTAL HOJE NA ARTE BRASILEIRA.....	203
DO ARQUIVO AO VOCABULÁRIO, E DO VOCABULÁRIO À PESQUISA EM ATO (2020)	
Cristina Ribas.....	221
EXERCÍCIO/DIAGRAMA:	
VOCABULINÁRIO DE QUATRO PATAS.....	229
AULA EXTERNA	
CABELO - LUZ COM TREVAS.....	251
EXERCÍCIO/CARTOGRAFIA:	
LÉXICO.....	261
LÉXICO:	
EXPERIMENTAL, FUROR & MARGEM.....	279
EXERCÍCIO/CARTOGRAFIA:	
PARA UM NOVO LÉXICO.....	305
FUROR DA MARGEM (2019)	
Michelle Farias Sommer.....	381

ANEXOS

EXPERIMENTAR O EXPERIMENTAL: ONDE A PUREZA É UM MI(S)TO - INTRODUÇÃO AOS ESTUDOS EXPOSITIVOS E À CRÍTICA DE ARTE NO BRASIL (2017)	
428.....Programa do curso	
EXPERIMENTAR O EXPERIMENTAL: FUROR DA MARGEM - ESTUDOS EXPOSITIVOS E CRÍTICA DE ARTE NO BRASIL (2018)	
436.....Programa do curso	
POSFÁCIO	
441....Ivair Reinaldim e Michelle Farias Sommer	
456.....SOBRE OS ORGANIZADORES	

APRESENTAÇÃO (1)

Carlos de Azambuja Rodrigues

Coordenador do PPGAV-EBA-UFRJ (2019-2020)

É muito comum nos círculos intelectuais acadêmicos se ouvir a crítica de que uma determinada questão está “ultrapassada”, “superada” ou “datada”. Este é um modo de se descartar um tema ou assunto, seja por sua suposta obsolescência, seja porque, de fato, a experiência demonstra, assim como a Terra é redonda, que ele é mesmo falso.

13

No campo das Artes, entretanto, considerar um tema como “datado” ou “superado” pode esconder apenas a preguiça intelectual de repensá-lo e de investigar novamente suas potencialidades. O livro que aqui está sendo oferecido é consequência de uma re-visita a textos de artistas e críticos brasileiros, que serviram de base para duas disciplinas oferecidas no PPGAV, em 2017/2 e 2018/1, pelos docentes Ivair Reinaldim e Michelle Farias Sommer. O resultado é consequência da liberação das potências das questões ali contidas e se desdobra na renovação das suas virtualidades para o futuro.

É a este encontro que o leitor é convidado nas páginas que se seguem.

APRESENTAÇÃO (2)

Ivair Reinaldim e Michelle Farias Sommer

O livro **Experimental o experimental** configura-se como registro de dois cursos oferecidos pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro/PPGAV-EBA-UFRJ junto ao Programa de extensão Plataforma de Emergência do Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica - CMAHO, no segundo semestre de 2017 e no primeiro semestre de 2018, ambos por nós ministrados.

Partindo dos textos “Experimental o experimental” (1972), de Hélio Oiticica, e “Mundo em crise, homem em crise, arte em crise” (1967), de Mário Pedrosa, foram desenvolvidas ao longo dos dois semestres reflexões em torno de eixos temáticos e propositivos, englobando história, teoria e crítica de arte, em diálogo com práticas artísticas e estudos curatoriais; desdobrando-se, ainda, em reflexões sobre a relação entre léxicos e os usos da arte na conjuntura atual.

Contém ainda registros fotográficos das atividades realizadas em ambos os cursos, além de exercícios-criação desenvolvidos por estudantes de forma coletiva e colaborativa; textos inéditos por nós produzidos a partir da experiência proposta, e ensaios que tratam de tópicos específicos abordados em algumas aulas, além da republicação de textos históricos e literários que embasaram as dinâmicas e vivências nos dois semestres. Destaca-se, nesse contexto, a publicação da montagem de fragmentos de textos e de falas em áudio transcritas “Experimental o Experimental”, acompanhada de notas explicativas, de Waly Salomão.

Em formato digital, esta publicação conta com financiamento PROEX/Capes, destinado a apoiar iniciativas de Programas de Pós-Graduação no Brasil, e está disponível para download gratuito, a fim de ampliar significativamente a acessibilidade do conteúdo produzido nesse contexto e a divulgação das pesquisas realizadas no âmbito da universidade pública.

O EXPERIMENTAL COMO (IN)DISCIPLINA

THE EXPERIMENTAL AS (IN)DISCIPLINE

Ivair Reinaldim e Michelle Farias Sommer

Conciliar a prática experimental na arte brasileira com seu estudo no contexto acadêmico, em uma “disciplina” da pós-graduação - também aberta a estudantes de outras instituições em diferentes níveis de formação - representou, desde o início, um (bom) problema de investigação e de prática de ensino/pesquisa. A iniciativa para a proposição dos cursos nasce a partir de nossos interesses convergentes, no desejo de discutir pensamentos tangentes entre Mário Pedrosa (1900-1981) e Hélio Oiticica (1937-1980).

Pensar e praticar o experimental como (in) disciplina no ensino implica entregar-se às construções híbridas e em plena contaminação com o meio nos quais os dois módulos do curso ocorreram. O segundo módulo é consequência orgânica do primeiro e ambos têm aproximações e recortes nem sempre coincidentes. Entre possíveis amarras e uma abundância proposital de fios soltos na interseção entre prática

artística, história, teoria e crítica de arte, os dois cursos são geradores mais de perguntas do que de respostas.

Acreditamos que a produção do conhecimento acadêmico reside no questionamento sobre as verdades supostamente incontestáveis, no enfrentamento das questões controversas, com ênfase mais no processo de construção do conhecimento e menos na fixação de transmissão de uma verdade estável. E esperamos que esse livro siga também essa direção.

Os fios soltos do experimental são energias que brotam para um número aberto de possibilidades.¹

Assim, a linha tênue que separa indisciplina de disciplina constituiu o território movente onde decidimos operar. De um lado, não abdicar das exigências que um curso de pós-graduação possui; de outro, permitir que os encontros entre nós dois, docentes, de nós com o corpo de discentes, e de discentes entre si, com sua dimensão multifacetada, incluindo estudantes de graduação e pós-graduação, artistas, historiadores e historiadoras da arte, fossem entendidos como experiência válida em si mesma, orgânica, atenta e aberta, a ponto de, se necessário, mudar a direção inicialmente planejada em cada aula ou mesmo no curso como um todo. Foram muitos

os atravessamentos externos à (in)disciplina ao longo de sua ocorrência (vide o posfácio). E frente aos desafios apresentados por um presente urgente, optamos por mergulhar nas situações: logo, nada nessas (in)disciplinas está isolado do seu entorno imediato.

ESTADO DE INVENÇÃO (PARA A EMERGÊNCIA DA COLETIVIDADE)

Na Parte I deste livro, dedicada ao primeiro curso - “Experimental o experimental: onde a pureza é um mi(s)to - introdução aos estudos expositivos e à crítica de arte no Brasil”, procuramos sintetizar alguns pontos de nosso interesse em refletir sobre o experimental na arte brasileira dos anos 1960 e 1970, perguntando-nos ainda sobre um “e depois”. Para isso, dedicamos especial atenção não só ao duplo papel propositivo, enquanto artista e enquanto pensador, exercido por Hélio Oiticica no período, mas também aos textos do crítico Mário Pedrosa, na conjuntura do que ele mesmo nomeou como “arte pós-moderna”, na falência do projeto construtivo como projeto moderno por excelência, ou, como preferimos considerar, nas transições do “moderno” para o “contemporâneo”.

O texto “Mundo em crise, homem em crise, arte em crise” (1967), reproduzido nesta

publicação, nos colocou desde o início os paradigmas acerca dos endereçamentos (artísticos, críticos, expositivos) nos projetos e proposições abordados. As perguntas *Para quem? Para onde? Para quê? Por quê?*² existentes no texto de Pedrosa, e a ausência do “o quê?”, que representaria a não necessidade da definição - algo que delimita mas também limita, domestica e confina, perigo de qualquer análise -, foram os aspectos fundamentais que consideramos no processo de preparação e nas proposições aula a aula.

20 Nosso programa contava com três objetivos principais, algo que nos guiou no semestre, entre ires e vires, saltos e retomadas, pausas e movimentos: 1. confrontar as “origens” do experimental na produção artística brasileira; 2. desenvolver reflexões a partir de estudos expositivos e da crítica de arte; 3. averiguar o que há de ‘brasilidade’ na singularidade da experimentação que se deu no período.

Assim, sem pretender definir “o experimental” - mas problematizá-lo também a partir de nossa prática docente -, procuramos operar nele e com ele. Seguimos o fluxo do estado de invenção proposto por Hélio Oiticica:

A experiência do que o Sartre chama de coletivo é exatamente essa capacidade que as pessoas têm em poder entrar no estado de invenção, de experimentar, a capacidade de experimental é o que pode fazer com que cada pessoa entre no estado de invenção e daí possa emergir uma coletividade.³

Para investigar as “origens” do experimental na produção artística brasileira, propusemos o exercício que reproduzimos por meio de registros fotográficos na primeira parte do livro. “Quais as possíveis ‘origens’ do experimental na arte brasileira?” foi a pergunta norte-convocação para se pensar - a partir de referências matéricas e visuais - as (supostas) ‘origens’ do experimental.

A partir dos retornos gerados coletiva e colaborativamente por participantes do curso, foram propostas navegações históricas entre estudos de caso temporalmente distintos, a fim de investigar as supostas “origens” do experimental. Com esses pressupostos, e acompanhados de textos críticos produzidos em cada contexto específico, associações e dissociações foram discutidas. Primeiro, no final dos anos 1940, o início do que depois viria a configurar o *Museu de Imagens do Inconsciente*, a partir da atuação de

Nise da Silveira no Setor de Terapêutica Ocupacional no Centro Psiquiátrico Nacional de Engenho de Dentro, no Rio de Janeiro-RJ, e as exposições realizadas por instituições nacionais na segunda década do século 21 acerca de “histórias da loucura” e “lugares do delírio”. Depois, a antropofagia foi estudada a partir de quatro diferentes “momentos” (ou “movimentos”): a década de 1920 e o “Manifesto Antropófago” (1928), de Oswald de Andrade; a iconografia e o imaginário produzido por europeus sobre o Brasil dos séculos 16 ao 19; o contexto “terceiro-mundista” da década de 1960, a partir de Hélio Oiticica e José Celso Martinez Corrêa; e na década de 1990, com a 24ª Bienal Internacional de São Paulo, organizada por Paulo Herkenhoff e conhecida como Bienal da Antropofagia.

Considerando “modos antropofágicos de subjetivação”, via Suely Rolnik, a partir dos estudos de caso em debate e de eventos da historiografia da arte brasileira, discutimos e problematizamos as potencialidades e limitações incidentes entre processos de reverência e devoração de cânones. Incluímos aí perspectivas geradas à luz da recente crítica institucional.

No cruzamento entre estudos expositivos e da crítica de arte, contamos com a participação de convidados na abordagem de experiências

históricas: Luiz Camillo Osorio falou sobre *Opinião 65* (1965) e *Opinião 65 - 50 anos depois* (2015), *Nova Objetividade Brasileira* (1967) e o *35º Panorama da Arte Brasileira* (2017); Jessica Gogan, apresentou os *Domingos da Criação* (1971) e o contexto do livro homônimo por ela organizado juntamente a Frederico Moraes e publicado em 2017; Daniel Steegmann Mangrané apresentou projetos recentes na interface entre trabalho artístico e projeto de exposição; João Paulo Quintella comentou as duas edições do projeto *Permanências e Destruições* (2015 e 2016), por ele organizado; Pablo Lafuente nos recebeu no Museu de Arte do Rio para conversar e apresentar a mostra *Dja Guata Porã - Rio de Janeiro indígena*, em cartaz no museu naquele momento; por fim, Fernanda Lopes e Fernando Cocchiarale nos receberam na Cinemateca do MAM Rio para falar sobre a institucionalização do experimental no Rio de Janeiro, a partir de projetos como *Unidade experimental* (1969) e *Área experimental* (1975-1978). Nessa ocasião, pudemos assistir a exibição do curta *MAM S.O.S.* (1978), de Walter Carvalho, com imagens do trágico incêndio ocorrido naquele mesmo ano.

Sendo a pureza um mi(S)to, confrontamos o que há de “brasilidade” na singularidade da experimentação na arte brasileira, entendendo o Brasil como matriz híbrida, multifacetada, e

a própria noção de “Brasil” como a congregação de um conjunto de “desejos”, a partir de um *lugar* e não reduzido a ele. Guiados pelo pensamento crítico de Mário Pedrosa - e também o problematizando criticamente - entre “cá” e “lá”, passado e presente, novas perspectivas para velhos objetos da historiografia, mudanças epistemológicas em curso e o revolver dos escombros da história, nos conduziram para a apresentação de projetos mais e menos conhecidos, mais e menos estudados, histórias canônicas e saberes eclipsados. Nesse processo, fomos e somos convocados a assumir uma posição crítica frente à condição imperialista paternalista contida no termo “cultura brasileira”, como propõe Oiticica em “Brasil diarrea” (1970), texto republicado neste livro, uma vez que tal condição

(...) implica inevitáveis ambivalências; estar apto a julgar, julgar-se, optar, criar, é estar aberto às ambivalências, já que valores absolutos tendem a castrar quaisquer dessas liberdades; direi mesmo: pensar em termos absolutos é cair em erro constantemente - envelhecer fatalmente; conduzir-se a uma posição conservadora (conformismos, paternalismos; etc.); o que não significa que não se deva optar com firmeza: a dificuldade de uma opção forte

é sempre a de assumir as ambivalências e destrinchar pedaço por pedaço cada problema. Assumir ambivalências não significa aceitar conformisticamente todo esse estado de coisas; ao contrário, aspira-se então a colocá-lo em questão. Eis a questão.⁴

Assim, concluímos com Oiticica, esse resultado em aberto: não existe “arte experimental”, mas o experimental, que não só assume a ideia de modernidade e vanguarda, mas também a transformação radical no campo dos conceitos-valores vigentes.⁵

São ainda integrantes da parte I do livro, 25 além da republicação de textos-base para a construção da (in)disciplina, o ensaio “Experimentar o experimental - onde a pureza é um mi(s)to” (2018), que se apresenta como desdobramento imediato do primeiro módulo do curso, seguidos ainda de três outros textos cujos debates estão intrinsecamente circunscritos a tópicos específicos abordados em aulas. Esses textos, quando lidos em conjunto, problematizam - sem confinar - as potencialidades (e também as limitações) de se pensar e de se praticar o experimental como (in)disciplina.

MOVIMENTOS DE EXPANSÃO DE MARGENS, PLURAL

A parte II do livro é dedicada ao segundo curso - “Experimental o experimental: furor da margem - estudos expositivos e crítica de arte no Brasil”. Para continuidade da investigação, nos propusemos a manter a interseção práticas artísticas, estudos expositivos e crítica de arte no Brasil, nas transições do “moderno” para o “contemporâneo”, agora rumo a “um depois” e mais próximos de um “hoje”. Nessa direção, nos perguntamos sobre um possível “DNA delirante” nessa produção, ao investigarmos, coletivamente, uma suposta genealogia da tríade experimental-furor-margem e a atualização de palavras-chaves para sua leitura, a partir de exercícios de configuração de léxicos.

Os registros de aulas e imagens de exercícios-criação desenvolvidos pela turma ao longo do semestre são frutos dessa pesquisa que conduziu, por consequência, o estudo dos léxicos e seus usos no nosso *aqui e agora*. Esses exercícios críticos propositivos realizados a partir da potência dos encontros coletivos, e que são colaborativamente compartilhados, seguem os impulsos de Oiticica e Pedrosa: no experimental que não se define mas se vivencia, acentuamos aquilo que Pedrosa, em 1967, vislumbrava como esse

lugar de fronteiras não definidas na prática do exercício experimental da liberdade em si:

Creio não ser exagero afirmar que o traço decisivo que caracteriza o comportamento artístico de agora é a liberdade, ou o sentimento de uma liberdade nova. Já faz bastante tempo que, tentando analisar o fenômeno, defini a arte dos nossos dias como o exercício experimental da liberdade. (...) Trata-se, sem dúvida, de um fenômeno cultural e social absolutamente novo na história da civilização que chamamos de ocidental por comodidade. De onde vem essa liberdade, de onde vem esse fator que impeliu os artistas à necessidade daquele exercício, daquela experiência? É este hoje o problema fundamental da crítica.⁶

No segundo módulo do curso, a participação foi flutuante, talvez reflexo de certa imobilidade e/ou apatia aterradora frente ao mal-estar generalizado impulsionado pelos brutais assassinatos de Marielle Franco, Anderson Gomes e Matheusa Passarelli. Na aula pública ministrada no segundo encontro do semestre, dias depois do assassinato de Marielle e Anderson, aproximamos, com pesar, os 50 anos que distanciavam março de 1968 a março de 2018. No *outrora*, o

assassinato do estudante Edson Luís de Lima Souto pela polícia militar desencadeia uma série de revoltas, até a promulgação do Ato Institucional N. 5, marcando o início dos anos de chumbo da Ditadura Militar (1964-1985). Naquele *agora*, os assassinatos de Marielle Franco, Anderson Gomes e Matheusa Passarelli reacendem as heranças veladas daquele passado autoritário, reforçado ainda mais com a ascensão da extrema direita naquele ano de eleições presidenciais.

Na continuidade, a partir daí tomados por uma urgência do presente, nos entregamos e acolhemos o estado de vulnerabilidade permanentemente instalado e optamos, então, por uma dinâmica ainda mais aberta em relação ao primeiro curso, numa vivência intensa do experimental e do lugar de liberdade que se constrói pelo exercício constante de crítica, do cuidado como condição inerente ao processo e da ação imanente como *lugar* de instauração de possíveis. Acreditamos que essa posição é, também, um dever na produção do conhecimento acadêmico. As leituras da crônica “Mineirinho” (1962), de Clarice Lispector, e do conto “A terceira margem do rio” (1962), de Guimarães Rosa, tornaram-se amparo para o acolhimento da subjetividade expandida e tomada de consciência da alteridade que reside em nós.

Com a abertura às contaminações, na sequência, como parte integrante da proposição docente para a discussão de léxicos, convidamos Cristina Ribas para apresentar e debater seu projeto *Vocabulário político para processos estéticos* (2014) e mergulhamos, coletivamente, na dinâmica proposta por ela - “Exercício / Diagrama: Vocabulinário de Quatro Patas”. Registramos também aqui, neste livro, a aula externa ministrada na exposição *Luz com Trevas*, de Cabelo, realizada na presença do artista, da curadora Lisette Lagnado e de Natália Nichols, que coordenou o projeto educativo da mostra; e mesmo na ausência de registros visuais, citamos a realização de encontros com Ricardo Basbaum sobre as ações do grupo *A Moreninha*, no final dos anos 1980, e de Lisette Lagnado, sobre o *Glossário* do programa ambiental de Hélio Oiticica (2003).

A partir de uma série de publicações atuais acerca de léxicos, tomamos em especial o livro *Para um léxico dos usos* (2016), de Stephen Wright, como guia no mergulho rumo aos léxicos da arte. Nesse contexto, propusemos a criação de um vocabulário próprio do coletivo, daquele coletivo, naquele “aqui” e “agora”, como síntese de processos de colaboração, fricção, contaminação, negociação, que, ao fim, não se constitui como representação, mas como a própria prática do experimental e da liberdade.

Assim, a partir do convite para explorar trocas, desvios, reaproveitamentos, plagiar, apropriar, rasurar, recortar, colar, os exercícios de cartografia realizados nessa perspectiva estão aqui apresentados e, como todo léxico, regidos por sua principal característica: estão em aberto e em constante mutação. O texto final, “Furor da margem”, registra na direção dessa crise incessante que se torna modo de viver, discussões acerca dessa espécie de ‘devir-Brasil’, habitando correntezas e reconstruindo linguagens. A arte - e a docência - praticadas como ferramentas ou dispositivos pode ser combustível para a construção de outros mundos possíveis.

NOTAS

1. OITICICA, Hélio. **Experimentar o experimental**. Reproduzido nesta publicação.

2. PEDROSA, Mário. **Mundo em crise, homem em crise, arte em crise**. Reproduzido nesta publicação.

3. Ivan Cardoso entrevista Hélio Oiticica para o filme HO (janeiro de 1979). *In*: FIGUEIREDO, Luciano (org.). **Hélio Oiticica: a pintura depois do quadro**. Rio de Janeiro: Silvia Roesler Edições de Arte, 2008, p. 39.

4. OITICICA, Hélio. **Brasil diarreia**. Reproduzido nesta publicação.

5. *Ibidem*.

6. PEDROSA, Mário. O “bicho-da-seda” na produção em massa. *In*: **Correio da Manhã**, 14/08/1967.

Onde a pureza
é um mi(s)to

Experimental o experimental

EXERCÍCIO/CARTOGRAFIA: ORIGENS DO EXPERIMENTAL NA ARTE BRASILEIRA

EXERCISE / CARTOGRAPHY: ORIGINS OF EXPERIMENTAL IN BRAZILIAN ART

“Quais as possíveis ‘origens’ do experimental na arte brasileira?”

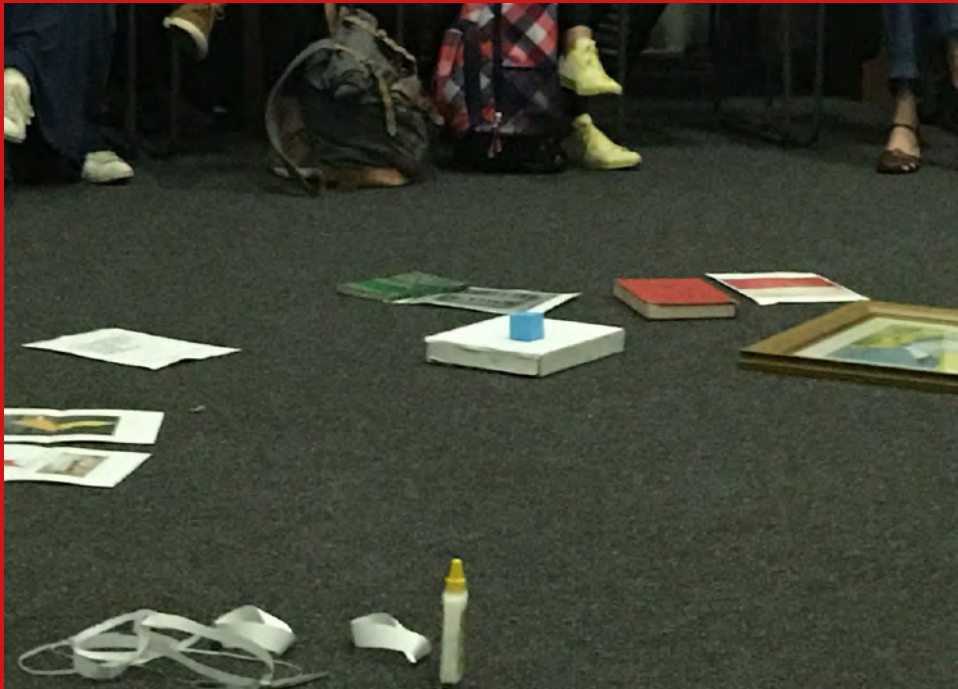
Essa foi a pergunta norte-convocação para se pensar - a partir de referências matéricas e visuais - as (supostas) “origens” do experimental na arte brasileira. A pergunta vincula-se à noção de “origens”, debatida por Mário Pedrosa no projeto *Museu das Origens* (1978), com suas articulações a partir de “independências orgânicas”. Entre nossas matrizes culturais indígenas, africanas, populares e regionais, ao lado de imagens do inconsciente e de nossas representações da arte moderna, sem excluir as influências europeias, Mário Pedrosa lançou outras perspectivas acerca da historiografia da arte brasileira, a partir da contaminação entre essas “origens”.

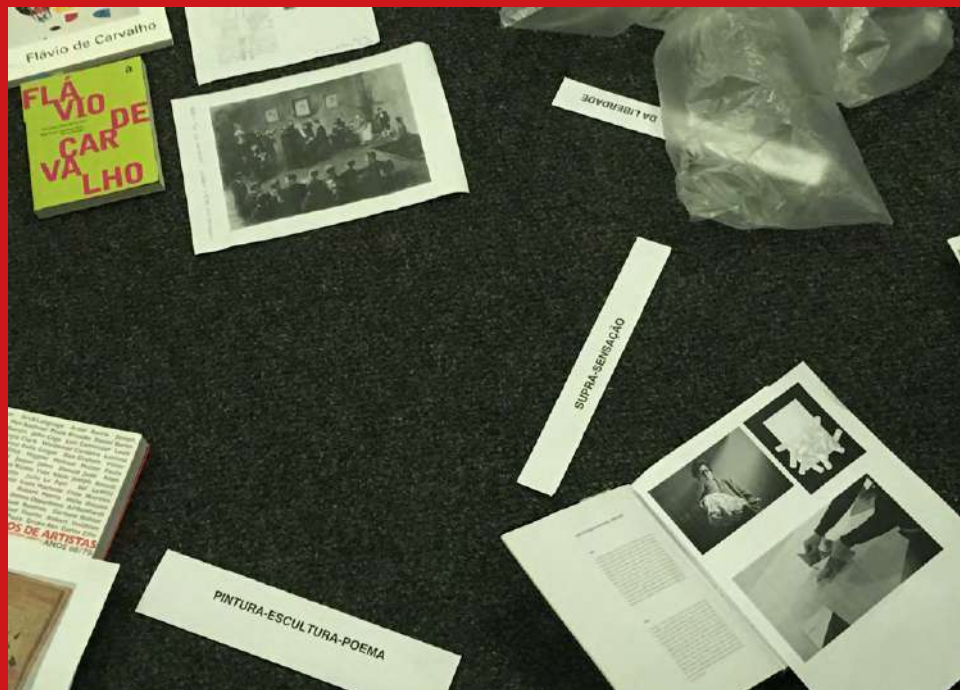
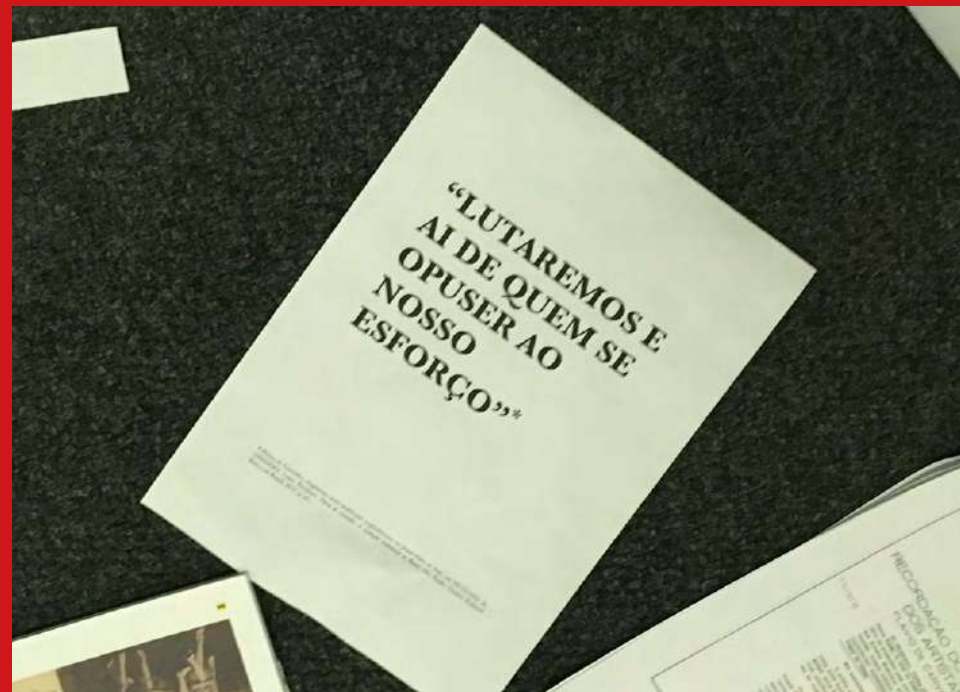
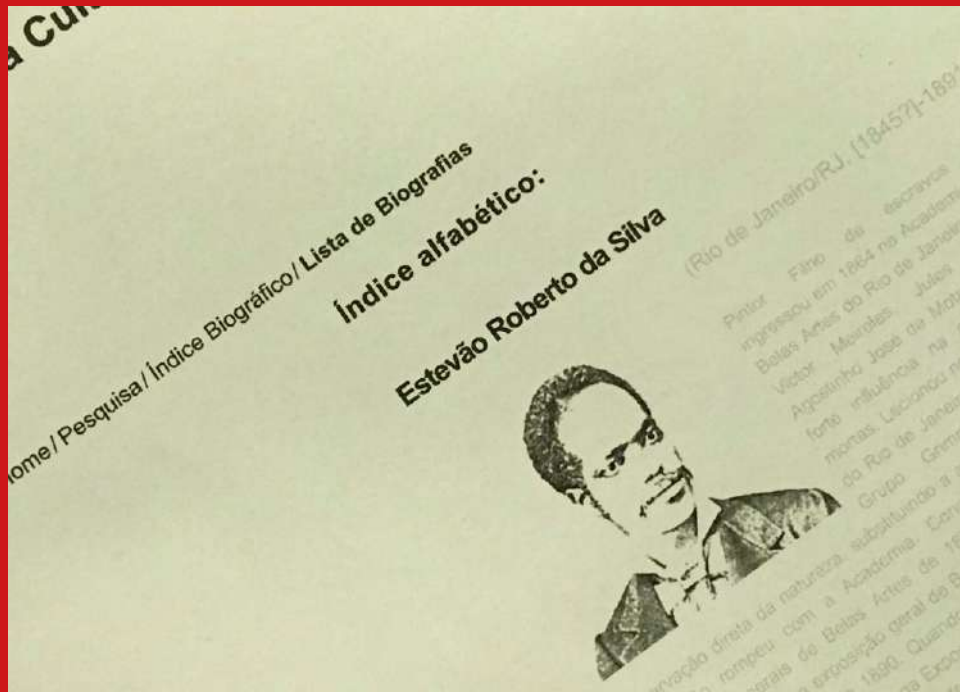
Sem que estudantes tomassem conhecimento das escolhas particulares, as referências trazidas foram expostas - todas e em simultâneo - no chão do auditório do CMAHO, no centro de uma grande roda. Individualmente, apresentaram-se as motivações da seleção e, em conjunto, organizou-se uma “curadoria documental”, propondo associações entre o material apresentado. Nessa direção, a partir de noções como cartografia, mapeamento, constelação e “nuvem”, uma profusão de referências apresentou-se de forma híbrida. Na prática individual-coletiva, a apropriação em grupo das contribuições individuais foram estimuladas e noções de “extravio”, “dispersão”, “fragmentação”, presentes no poema *Extravio*, de Ferreira Gullar, e de “comunidade”, implícitas nos desenhos de artistas ianomâmis, emergiram. À frase “A pureza é um mito” foi adicionada uma outra: “A origem é um mito”.

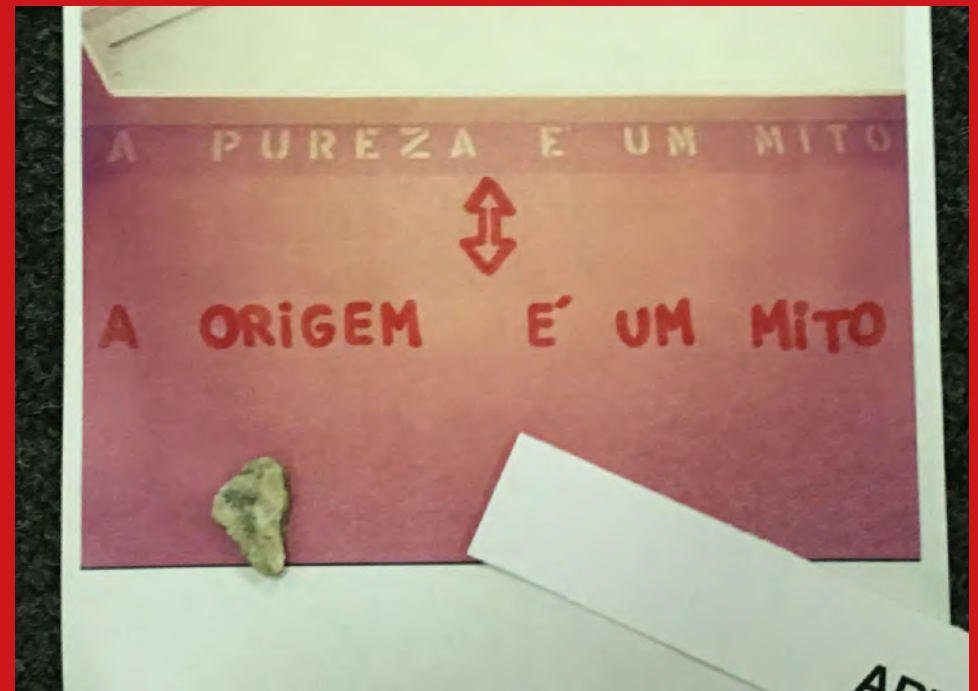
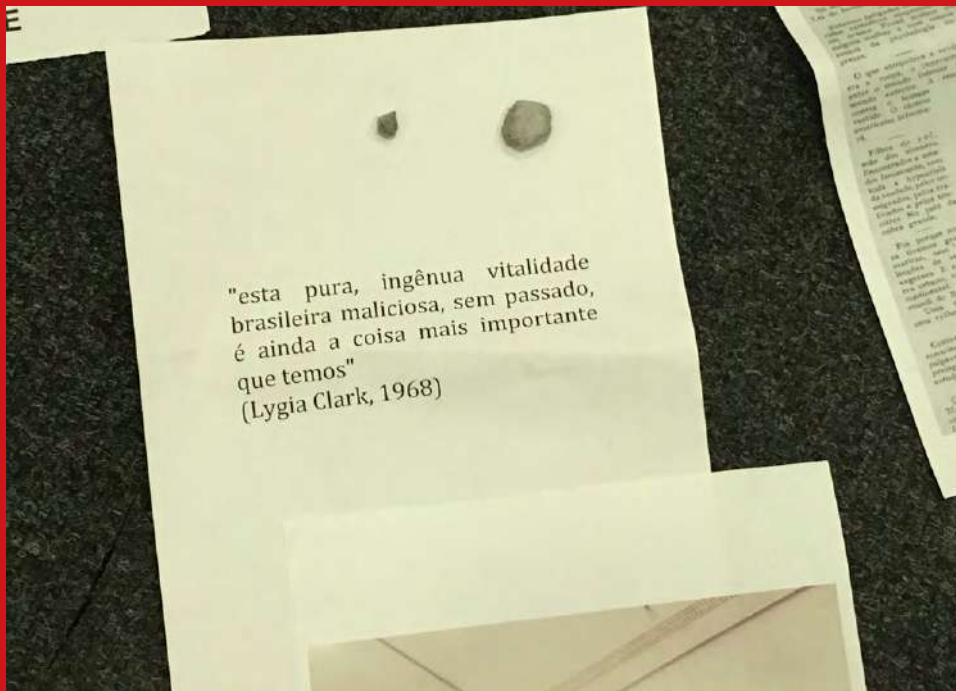
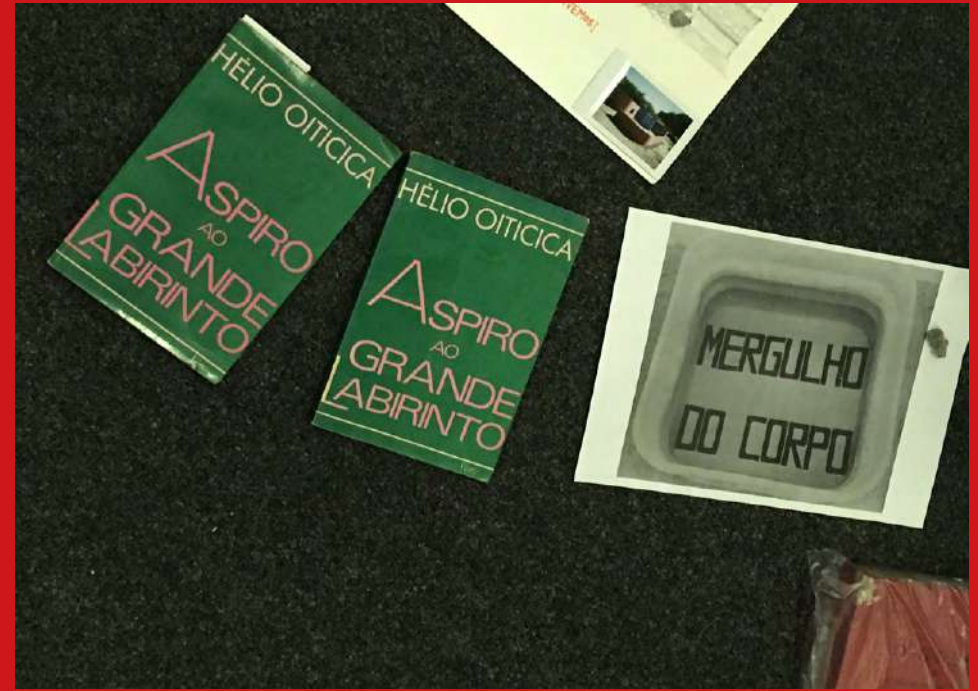
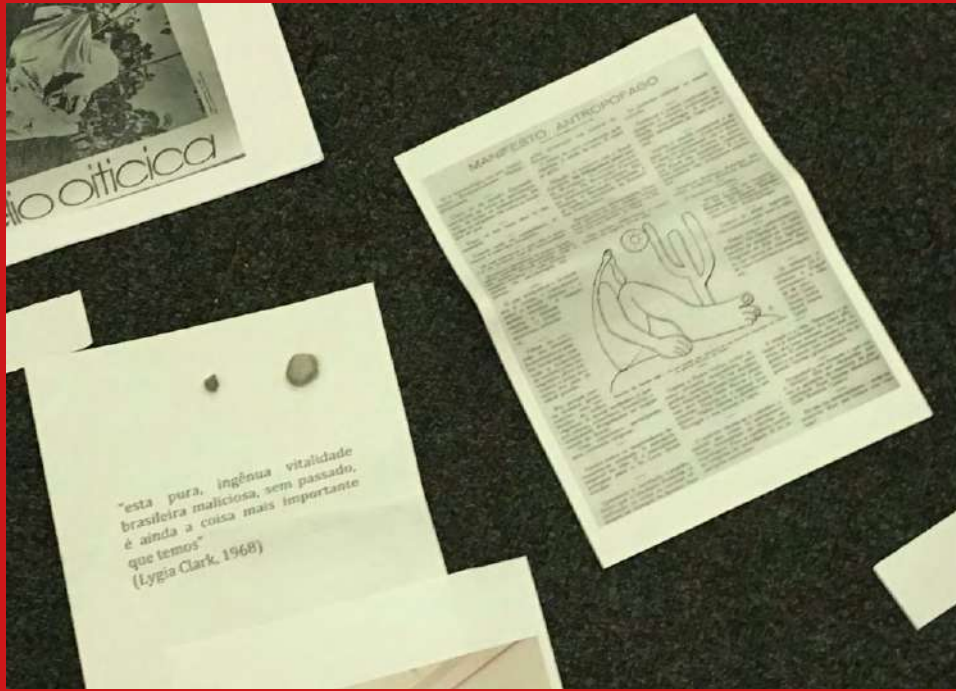


Crédito da imagem: Sofia Mussolin.



















MUNDO EM CRISE, HOMEM EM CRISE,
ARTE EM CRISE

*WORLD IN CRISIS, MAN IN CRISIS,
ART IN CRISIS*

Mário Pedrosa

A extrema complexidade da civilização moderna não permite a nenhuma atividade de ordem científica, cultural ou estética desenrolar-se no isolamento. Ela impõe uma atividade globalizante em todos os sentidos. A tecnologia que é condutora de todas as atividades e experiências operacionais é também a socializadora, por excelência, dessas atividades. Em grande parte determina também os comportamentos e atitudes. Além da sua tendência globalizante, a época é típica de transformações técnicas e sociais que se sucedem dia a dia, recondicionando incessantemente a humanidade em todos os campos. Essa cada vez mais vertiginosa 58 sucessão mudancista é de tal ordem e se faz num tal ritmo que já se considera “a taxa das mudanças técnicas como a medida do homem moderno”.

Condições sociais e culturais inteiramente inéditas e cumulativas acarretam um fenômeno de concentração sobre o presente de todas as energias criativas, que arranca os artistas, arquitetos, projetistas, de um isolacionismo individualista em que teimam viver, filhos ainda que são de uma tradição essencialmente artesanal. Para vencer a defasagem entre o acúmulo das transformações tecnológicas no presente e o isolacionismo do fundo artesanal, não se vê, hoje, outro recurso senão em tudo

projetar, seja no domínio científico, técnico ou estético, em termos ambientais. A promoção ou concepção de um futuro que “já está aqui”, na fórmula do professor Chermayeff, não se pode fazer senão através de um esforço de criação de algo como o seu ambiente. Essa tarefa capital é a única que pode abarcar, em seu todo, as atividades de algum modo criativas de nossa época, como planejamento regional, urbanística, arquitetura, desenho industrial e as artes desinteressadas, principalmente a escultura e as diversas construções e arranjos de objetos no espaço.

O problema decisivo é definir os ambientes; para quem, para onde, e para que ou por quê? 59 Já não é permissível continuar a falar de escultura ou de pintura ou de qualquer outra arte no espaço e no tempo isoladamente. Nem mesmo, ou sobretudo, de arquitetura. A obra em si de um artista não pode mais ser examinada por ela mesma. Digamos brutalmente: não é mais a competência ou capacidade do artista em fazê-la ou manipulá-la que sobremodo interessa. Ou é realmente o decisivo. O artista pode ser um excelente artesão - no sentido da confecção da obra - e não passar disto. Sua obra apresenta-se solitária como algo abandonado ou esquecido numa porta de estação. Alguém pode levá-la para casa como um *ready-made*. E feliz com o seu achado. Nem

mesmo o jardim ou a praça pública, as feiras e os grandes espaços urbanos são válidos em si mesmos. Mas é dentro do contexto ambiental que todas as artes e atividades correlatas podem encontrar o momento crucial de sua integração, quer dizer, de sua autêntica realização no complexo social.

Qual é a característica fundamental desse complexo social, dessa ambiência cultural (e tecnológica) que envolve o homem de nossas cidades e do nosso tempo? Constate-se antes de tudo um fato cultural da maior importância e alcance, em suas imensas implicações; a perda progressiva da multissecular hegemonia da expressão verbal, da escrita, da palavra sobre qualquer outro meio ou recurso expressional na civilização ocidental, incluindo nesta todos os países da Europa e as Américas. Uma concepção geral, puramente discursiva numa imagem do mundo, abstrata e decisivamente visual, tem sido a resultante daquela hegemonia.

Desde o advento da teoria da informação, tomou-se consciência de que vivemos, hoje, num condicionamento diverso, num condicionamento sensorial simultâneo, que nos dá uma imagem da realidade de bem mais dimensões que as três em que, gostosa e preguiçosamente, a humanidade se havia instalado. O visual

vem sendo cada vez mais separado do verbal discursivo para aliar-se num complexo inextricável ao modo auditivo, e o tempo está chegando em que ao mesmo complexo será agregado o modo olfativo. O novo sistema audiovisual do cinema, da televisão, impõe uma reestruturação do sujeito receptivo e fatalmente participante pelo discurso não mais escrito, mas fílmico. Assim, nesse processo mundial de modernização, que irrompe por toda parte e por todo o hemisfério subdesenvolvido, através dos canais da radiodifusão, do cinema e da televisão, os homens, observa finalmente Fougeyrollas, são alcançados pelas mensagens fílmicas antes de saber ler ou escrever. Com efeito, mesmo a informação visual se processa, hoje, sobretudo através de um discurso sensorial no qual o modo tátil, o elemento háptico tem parte indispensável na decifração da mensagem. Quase já não se pode ver sem tocar ou sentir. Aí está o cinema para testemunhar. O homem é inundado, dia e noite, por uma verdadeira cacofonia multidimensional que tende a filtrar-se por um fluxo plurissensorial para, pouco a pouco, substituir o velho discurso lógico, abstrato, lido. A humanidade não é mais separada de um lado pelo homem (burguês) da escrita todo virado para o abstrato, o intelectual e o racional, e o homem sem escrita virado para o concreto, o imaginário e o emocional. E

qual é a mais profunda consequência dessa novíssima indistinção? Como observou ainda Fougeyrollas, uma extraordinária ressurgência do instintivo, do afetivo, do emocional, do imaginário na sociedade ultramoderna. E nessa base dá-se também um fato novo, e o fato já se havia verificado com o aparecimento da arte abstrata e sobretudo da informal e do tachismo - os homens de todos os quadrantes se veem agora numa situação bem melhor que a de seus predecessores, enquadrados ainda que eram pelos meios de comunicações, fundados na hegemonia da escrita discursiva e na hegemonia da cultura abstrata racionalista da burguesia ocidental, para compreender e

62 comunicar-se com outras culturas.

Concretamente, tenha-se em conta o que uma descoberta técnica decisiva para o processo unitário - crescimento e desenvolvimento - vem exercendo sobre a nossa vida social e moral. Refiro-me banalmente ao advento da eletrônica que é hoje, numa feliz expressão de Chermayeff, como “um hóspede caseiro”. O contato cotidiano com esse novo hóspede nosso faz o homem sentir de perto a necessidade de um novo ambiente, de novas aberturas sensoriais que vão sendo ainda vagamente traduzidas por uma aspiração nova, embora paradoxalmente arcaica, ou uma nostalgia comunitária. Tudo isso é o que McLuhan definiu na ideia de

“aldeia global”. Nenhuma noção é mais ampla do que essa de “aldeia global”. (Não é no fundo o sentimento vago dessa nostalgia comunitária que move os *hippies*, em seu vagabundeio pelo mundo armados de espontaneidade, amor e flores?) Ela só talvez possa abranger todos os aspectos dessa aspiração do artista moderno em sair do seu isolamento (contra o qual já tanto reclamara Paul Klee, nos idos de 1920), em sair da alienação estética, mas também ou sobretudo moral e social, em que é condenado a viver pelo condicionamento da civilização burguesa de produção e consumo de massa.

A mais penetrante conceituação daquela ideia 63 foi dada ainda por McLuhan quando explica que nela “tudo está no presente durante todo o tempo, numa escala mais complexa e mais generalizada, mas de qualquer modo equivalente ao velho meio tribal ambiente”. Que caracterizaria, por sua vez, esse velho meio ambiente tribal? O fato de ser familiar a todos os membros da tribo, os quais, sem ter de se referir ao mesmo, sem ter talvez consciência clara dele, usavam de todos os sentidos, em sua plenitude, de manhã à noite, como condição *sine qua non* de intercomunicação e sobrevivência. A ideia de McLuhan se vai revelando cada vez com maior acuidade na decifração do contemporâneo

em todos os planos, da convivência social à convivência estética, da arquitetura às artes em geral. Por ela se pode conceber a superação da crise dispersiva dos gêneros de arte, que vinham prevalecendo até aqui por gerações e gerações, e cuja dispersão é precisamente o traço a assinalar com mais força e impasse mesmo da arte em geral, na sociedade de consumo de massa do mundo capitalista ocidental.

As artes no espaço veem dia a dia que o seu repertório se vai ampliando independente da vontade de seus criadores. É o caso típico da velha escultura que, sem mais o arrimo do muro catedralesco ou de pedestais bombásticos em praças públicas ou ângulos de palácios burocráticos para apologia dos poderes públicos, de senhores magnatas ou generais medalhados, se vira para apreender os espaços vazios, para incorporar a si o movimento e a chusma dos novos materiais e de todos os veículos de comunicação. (Daí a voga dos objetos, ou das “caixas” que no Brasil ficaram, de repente, em moda.) O fenômeno é mais importante no campo do óptico, dos jogos cromáticos e auditivos, graças à colaboração cada vez mais constante e indispensável da eletrônica e no campo da apreensão de vivências sensoriais as mais múltiplas e sutis. Poder-se-ia pensar que

neste último imperaria o simples artesanato individual. Mas não. O artesanato é uma rotina instrumental adquirida, ao passo que na apreensão de vivências se trata de um exercício orgânico de ampliações pluri, supra, infrassensoriais para o mundo exterior.

Os estímulos vindos com os meios de comunicação de massa, com a linguagem plurissensorial e fílmica, que não se afasta do concreto, têm sido um terrível acelerador das energias orgânicas exteriorizantes do sujeito. No plano psíquico-tecnológico está uma das chaves para a explicação dessa inquieta e quase neurótica obsessão da pesquisa, que domina os artistas mais audazes e criativos da época. Nessa grave encruzilhada em que se encontra a arte, o artista é excitado por mil solicitações, vindas do mundo ambiente, cada vez mais amplo, mais complexo e surpreendente. O mundo exterior, o mundo ambiente, é uma permanente surpresa. A posição do artista de hoje tende, assim, por um estranho retorno, a equiparar-se à do artista das cavernas do paleolítico, espicaçado, dia e noite, sensorial e magicamente, pelas formidáveis excitações do seu mundo ambiente, do mundo lá fora dos bisões, das renas, dos bovídeos, da natureza, enfim, permanentemente misteriosa, atuante, anímica como o Grande Ser, mas onde o artista-caçador tinha de ir buscar

as principais fontes de sua sobrevivência e de sua tecnologia. No mundo aberto de hoje, trata-se ainda e no fundo de absorver, de abarcar campos cada vez mais vastos, na apreensão sensorial, e também substantiva, do mundo ou do universo, o que, afinal, desde a arte das cavernas foi sempre a grande missão civilizadora da arte.

Quando Abraham Moles definiu os nossos sólios perceptivos atuais como a “espessura do presente”, quis, com isso, traçar-lhes os limites, mostrando, porém, que não foram dados para sempre. São permanentemente mutáveis, como os recordes olímpicos. Isso talvez indique que uma ideia, simplesmente discursiva, embora “no ar”, dificilmente poderia comover uma pesquisa no campo estético ou específico de qualquer arte. Pesquisa que não for assim orientada, no sentido de alargamento desses sólios, em qualquer campo, do infra ao extrassensorial, não terá caráter ou categoria de inovadora. Poderá, é claro, ser ainda interessante, no sentido tradicional, poderá ser esteticamente gratuita, no sentido formal, ou redundante, no sentido social. Neste último sentido, que é o que mais se aproxima do discursivo, a redundância na informação é o elemento valorizante, por excelência. Nenhuma dessas pesquisas, porém, por mais qualitativamente

válidas que sejam, se poderá classificar como abertura cultural nova. Quando idealista ou discursiva, poderá ser inteligente; não poderá, contudo, ambicionar contribuir para que a arte, no seu fazer de hoje, acompanhe as inovações tecnológicas e ambientais. Ou, mais decisivamente, ainda, acompanhe as mutações, bastante graves, por que está passando o próprio homem. Perdido, com efeito, o contato com a nossa velha madre natureza, esse homem vive em um mundo cada vez menos natural, ou cada vez mais artificial, quer dizer, em “naturezas” de segundo e terceiro graus, onde sujeitos como nós já se aprontam a viver com corações transplantados, ou, como os primeiros argonautas, já experimentam viver sem a linha da Terra ou da gravidade por baixo dos pés. O homem é recondicionado, isto é, muda; sua arte também mudará, sob pena de chegar ao fim. Ou melhor, transmudar-se de um modo imprevisível, para nós, ainda menos bípedes.

EXPERIMENTAR O EXPERIMENTAL

TO EXPERIMENT THE EXPERIMENTAL

Hélio Oiticica

() Escrito em 1972 e publicado originalmente na revista Navilouca, em 1974. Aqui, optou-se pela reprodução do documento datilografado pelo artista, como texto-imagem. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/programaho/>*

texto:

hélío oiticica new york mar.22,72

EXPERIMENTAR O EXPERIMENTAL

INSTRUÇÕES PARA IMPRESSÃO :

- a) manter a construção do texto como no original, isto é, sem transformar as minúsculas dos comêços de parágrafos-fragmentos, pontuação ,etc. ;não colocar pontos onde não existirem,etc.
- b) as palavras sublinhadas devem figurar em itálicos.
- c) nas citações verificar que maiúsculas e pontuação aparecem como são os originais das mesmas.
- d) cada fragmento é separado do outro por um espaço maior; nos fins de páginas em geral acabam os fragmentos e há portanto espaço duplo entre o último e o da página seguinte, exceto da página 4 para a 5 , onde a primeira linha da 5 é a conclusão do parágrafo-citação de um fragmento de JOHN CAGE.
- e) verificar que na página 4 aparece um ideograma chinês (sol)
E que deve ser assim reproduzido ou redesenhado para clichê.

esse texto foi especialmente escrito para JORGE DA CUNHA LIMA,
destinado ao tabloide especial sobre a Semana de 22 ,Domigo Ilustrado.

hélío oiticica
nyk mar.22,72

EXPERIMENTAR O EXPERIMENTAL

sentença de morte para a pintura começou quando o processo de assumir o experimental começou

durante década começando de 59 minha obra passou a assumir o experimental

conceitos de pintura escultura obra (de arte) acabada display
contemplação linearidade desintegraram-se simultaneamente

existe em 72 algum pintor importante q haja assumido o experimental
no canvas-moldura na aspiração mural ambiental espacial

não conheço

no brasil país sem memória mataborrão das diluições muito se passou
depois da fenomenal década 50 na 60 : nada foi absorvido

crises dos problemas extremos da pintura nos avassalaram problemas-limite
de sólida importancia

não quero fazer história

quero falar de como bilaterais deram em núcleos penetráveis bôlides

PARANGOLÉ meu programinha sem tempo descoberta do corpo proposição
coletiva tudo em meio à indiferença dos artistas do dia

foi enfeitado rejeitado

em 72 PARANGOLÉ me dá alegria parece tão claro novo como parecem claros
novos CONCRETOS de são paulo NÃO OBJETO rio coisas-gente dsqui dali
esquecidos nos vai-vens das "artes"

artes q são mortos equívocos cineastas artistas poetas q envelheceram

ri melhor quem ri por último : competição de "criadores de obras"

pintura escultura arte (obra etc.) hão de continuar na área competitiva (até bolsa de arte já temos) mas q têm a ver com assumir o experimental

talento potencial individuais são logo diluídos no dia-a-dia competitivo q estanca o experimental

brasil-babel q há de novo sob o novo

quem é inventor sente-se novo é novo metavanguarda ri do sério da série não tá na linha o bonde já passou

não me interessam talentos estou farto de querer achar o novo no vestido de novo

talentos q pintam desenhavam gravam CONSERVAM q não querem adiam evitam o experimental

o exercício experimental da liberdade evocado por MARIO PEDROSA não consiste na 'criação de obras' mas na iniciativa de assumir o experimental

pintura passou a ser pet da burguesia conservadora

cachorro bombom e pintura tapete cortina ir ao museu à madison vernissages

o potencial-experimental gerado no brasil é o único anticolonial não-culturalista nos escombros híbridos da "arte brasileira"

tão CONCRETO quanto à sua exportabilidade

voltarão sempre argumentos obscuros cúvidas de autenticidade assuntos rememrados ignorância dos verdadeiros problemas (quais se o coma se estabeleceu no q está à margem do experimental)

GERTRUDE STEIN : Se um som produzido num crescendo de intensidade então para quantas vezes poderá ser repetido.

o experimental não tem fronteiras pra si mesmo é a metacrítica da 'produção de obras' dos artistas de produção

o experimental assume o consumo sem ser consumismo indiferente à competição do eu-melhor-q-voce das "artes"

no brasil aspiração superficial do artista do dia q aspira galerias expor expor expor currículo estar em dia com o ecletismo mundano

DÉCIO PIGNATARI : A visão de estruturas conduz à antiarte e à vida; a visão de eventos (obras) conduz à arte e ao distanciamento da vida.

produção experimental tem espocado esparsamente no geral da brasileira em pouquíssimos casos é programa

artista brasileiro raramente tem programa são fracos talentos vulneráveis sem opinião

nem entendem porque OSWALD DE ANDRADE diz :

Serafim vai à janela e qual Narciso vê, no espelho das águas, o forte de Copacabana.

nem porque prefiro a caixa de cable staples às chatíssimas atividades artísticas

simpósios exposições ões ões coisas inventadas pra dar lugar aos fracos talentos não-inventivos

YOZO ONO : Quanto à minha arte tenho a dizer : artistas não são creativos. Que mais se desejaria criar? Tudo já está aqui. Detesto artistas que dizem que sua arte é creativa. Chamo este tipo de arte de "peido". Esses artistas q constroem um pedaço de escultura e o chamam de arte não passam de narcisistas... Criar não é a tarefa do artista. Sua tarefa é a de mudar o valor das coisas.

todo mundo sabe q sol é sol

mas o problema não é só da pintura escultura arte produção de obras mas da representação

de todos os re

não confundir reviver com retomar

□

arte brasileira parece condenada ao eterno revival de terceira categoria

o experimental pode retomar nunca reviver

invenção não se coaduna com imitação : simples mas é bom lembrar

MARSHALL McLUHAN : De qualquer modo na arte experimental ,exatas especificações da violência iminente são dadas às psíquês de cada um pelos seus próprios contra-irritantes ou tecnologia. Pois as partes de nós mesmos investidas em novas invenções são tentativas de contrapor ou neutralizar pressões coletivas ou irritações. Mas o contra-irritante em geral prova ser de maior dano que o irritante inicial, como um hábito de droga. E é aqui que o artista pode nos mostrar como "ir com o soco" em vez de "levá-lo na cara". Só podemos constatar que a história humana é um recorde de "levá-lo na cara". ... Enquanto adotarmos a atitude de Narciso de ver as extensões de nossos corpos como realmente lá fora e de verdade independente de nós, teremos que enfrentar todos os desafios tecnológicos com o escorregão tonto e o colapso de sempre.

JOHN CAGE : Objeções são frequentemente feitas por compositores ao uso do termo experimental para designação de suas obras, pois é tido como certo que experimentos são etapas que precedem medidas tomadas com determinação, e que essa determinação é a de saber ter levado , se bem que de modo não-convencional, êsses elementos considerados a uma ordenação específica. Essas objeções são claramente justificadas, mas só nos casos, como os da música serial contemporânea, em que permanece a razão de ser de se construir algo dentro dos limites, estrutura e expressão para as quais a atenção está focalizada. Enquanto que, de outro lado, a atenção se move para a observação e audição de muitas coisas ao mesmo tempo, incluindo as que são ambientais — torna-se inclusiva em vez de exclusiva — sem a preocupação de criar estruturas compreensíveis, pode surgir (seríamos turistas), e então a palavra "experimental" é apropriada, não para ser entendida como descritiva de um ato a ser julgado posteriormente em termos de sucesso ou fracasso, mas como um ato cujo

resultado é desconhecido. O que foi determinado ?

em suma o experimental não é "arte experimental"

os fios soltos do experimental são energias q brotam para um número aberto de possibilidades

no brasil há fios soltos num campo de possibilidades : porque não explorá-los

EXPERIMENTAR O EXPERIMENTAL
TO EXPERIMENT THE EXPERIMENTAL

Waly Salomão

(* *Gostaríamos de reforçar que não se trata de um texto escrito por Waly Salomão, mas de transcrição de uma montagem realizada pelo O Rappa de recortes de registros em áudio pré-existentes (diversas datas) de falas e leituras de textos de Waly Salomão, como uma homenagem no ano de seu falecimento, para inclusão no álbum “O Silêncio Q Precede o Esporro” (faixa O Salto), Warner, 2003, também a ele dedicado.*

(...) *EXPERIMENTAR O EXPERIMENTAL*,
(...) *a fala da favela. O nódulo decisivo
nunca deixou de ser o ânimo de plasmar uma
linguagem, convite para uma viagem. (...)*¹

- E agora, quer dizer, o que é que eu sou?
Meu nome é Waly Salomão, um nome árabe, Waly
Dias Salomão. Nasci numa pequena cidade da
caatinga baiana, do sertão baiano. Filho de
pai árabe e uma sertaneja baiana.²

- *A memória é uma ilha de edição (...)* a
*memória é uma ilha de edição...*³

- *“Cresci sob um teto sossegado,
meu sonho era um pequenino sonho meu.
Na ciência dos cuidados fui treinado.*

*Agora, entre o meu ser e o ser alheio,
a linha de fronteira se rompeu, a linha de
fronteira se rompeu.*

*CÂMARA DE ECOS.”*⁴

- Eu tenho um pé no chão, porque eu sou de
virgem, mas a cabeça, eu gosto que avoe.⁵

(...) *INCORPORO A REVOLTA*. (...) *dança
do intelecto e dilaceração dionisiaca,
obsessiva ideia de fundar uma nova ORDEM
frente às categorias exauridas da arte e
a indignação da rebeldia ética, a quase
catatonia do Quasi Cinema e o júbilo
epifânico (...)* do *ÉDEN*, (...) *Samba, o
dono do corpo, expressão musical das etnias
negro-mestiças no quadro da vida urbana
brasileira.*⁶

- E vamos inventar: era uma vez (...)⁷

NOTAS

1. e 6. Extratos de gravação de áudio de leitura do texto *HOMMAGE*. In: *Armarinho de Miudezas*. Salvador: Fundação Casa Jorge Amado, 1993. / Rio de Janeiro: Rocco, 2005. / *Hélio Oiticica: Qual é o Parangolé?* São Paulo: Companhia das Letras, 2015, pp. 111 e 112.

2., 5. e 7. Extratos de falas gravadas em áudio.

3. Extrato de leitura do poema *Carta aberta a John Ashbery*. In: *Algaravias: Câmara de Ecos*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996. / Rio de Janeiro: Rocco, 2007. / *Poesia Total - Waly Salomão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

4. Leitura do poema *Câmara de Ecos*. In: *Algaravias: Câmara de Ecos*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996. / Rio de Janeiro: Rocco, 2007. / *Poesia Total - Waly Salomão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

BRASIL DIARREIA

BRAZIL DIARRHEA

Hélio Oiticica

() Escrito de 5 a 10 fev. 1970. Aqui, optou-se pela reprodução do documento datilografado pelo artista, como texto-imagem. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/programa/>*

BRASIL DIARRÉIA
Nélio Oiticica

O que importa : a criação de uma linguagem : o destino de modernidade do Brasil, pede a criação desta linguagem : as relações, deglutições, toda a fenomenologia desse processo (com inclusive, as outras linguagens internacionais), pede e exige (sob pena de se consumir num academismo conservador, não o faça) essa linguagem : o conceitual deveria submeter-se ao fenômeno vivo : o deboche ao "sério" : quem ousará enfrentar o surrealismo brasileiro ?

Quem sou eu pra determinar qual ou como será essa linguagem ? ou será um nada (conservação-diluição ?) ? Sei lá . A diluição está aí - a convi-convivência (doença típica brasileira) parece consumir a maior parte das idéias — idéias — frágeis e porcofóias, aspirações ou idéias ? Assumir uma posição crítica : a aspirina ou a cura ?

Ou a cura : ao paternalismo, à inibição, à culpa.

Estado de coisas atualmente : porque se precisa de "procura algo que "guarde e guie" a cultura brasileira ? e não veem que essa "cultura" é já um conceito morto.

Hoje cultiva-se o policiamento instituição-cultural, no Brasil. Cultivam-se as tradições e os hábitos (falam-se em perigos + perigos, mas a maioria corre o perigo maior : o da estagnação desse processo que parece sofrer retrocessos ou borrações no seu crescimento — estamos na fase máxima das borrações : o empastelamento retro-formal — por exemplo : pintura, desenho, gravura, escultura : que importa que se as façam ou não : com fase ou com o anúncio de que "não morreram" ou a pergunta "morrer ou não?", etc., procura-se desviar o problema, que é o de uma posição altamente crítica, para um lado absoluto que não procede neste caso; tudo é feito propositalmente como defesa das instituições que se abrigam no conceito de "artes plásticas" e de suas promoções paternalistas : salões, bienais : principalmente a de S. Paulo).

Sou contra qualquer insinuação de um "processo linear"; a meu ver, os processos são globais — uma coisa é certa : há um 'abaixamento' no nível crítico, que indica essa indeciso-estagnação — as potencialidades creativas são enormes, mas os esforços parecem mingalar, justamente quando são propostas posições radicais; posições radicais não significam posições estéticas, mas posições globais vida-mundo — linguagem — comportamento.

Dizer-se que algo chegou "ao fim", assim como a pintura, p.ex. (ou como o próprio processo linear que determina essa idéia) é importante, o que não quer dizer que não haja quem não a faça; dizer que ela acabou é assumir uma posição crítica diante de um fato, é propor uma mudança; propor uma mudança é mudar mesmo, e não conviver com o banho de piscina paterno-burguês ou com o mingau da "crítica d'arte" brasileira.

A pressa em criar (dar uma posição) num contexto universal a esta linguagem-Brasil, é a vontade de situar um problema que se alienaria, fosse ele "local" (problemas locais não significam nada se se fragmentam quando expostos a uma problemática universal; são irrelevantes se situados somente em relação a interesses locais, o que não quer dizer que os exclua, pelo contrário) — a inibição dessa "colocação de valores" num contexto univer-

(Brasil Diarréia - cont.)

2

-sal, é o que deve preocupar realmente aqueles que procuram uma "saída" para o problema brasileiro. É um modo de formular e reformular os próprios problemas locais, desaliená-los e levá-los a consequências eficazes. Por acaso fugir ao consumo é ter uma posição objetiva ? Claro que não. É alienar-se, ou melhor, procurar uma solução ideal, cura — mais certo é sem dúvida, consumir o consumo como parte dessa linguagem.

Derrubar as defesas que nos impedem de ver "como é o Brasil no mundo, ou como ele é realmente" — dizem : "estamos sendo 'invidiosos' por uma 'cultura estrangeira' (culturas), ou por 'hábitos estranhos, música estranha, etc.'" como se isso fosse um pecado ou uma culpa — o fenômeno é borrado por um julgamento ridículo, moralista-culpose : "não devemos abrir as pernas à culpa mundial — somos puros" — esse pensamento, de todo inócuo, é o mais paternalista e reacionário atualmente aqui. Uma desculpa para parar, para defender-se — olha-se demais pra trás — tem-se "autodismissos" às pampas — todos agem um pouco como viúvas portuguesas : sempre de luto, carpindo. CHEGA DE LUTO, NO BRASIL !

O Brasil e a "cultura brasileira" parecem aspirar a uma forma imperialista "paterno-cultural".

Quando o que realmente conduziria a uma consciência universal deveria ser (o que não significa que o será) algo baseado numa experimentalidade comum nos países novos, o que implicaria ainda mais em posições definidas globais.

Mas parece que essas posições se desvaneceram quase que por completo (salvo é claro, em alguns indivíduos, minoria absoluta, que persistem num nível experimental criador) ; a falta total de caráter floresce hoje no Brasil — não se refere somente a "cultura" e "contexto cultural"; o conceito limita e amesquinha tudo; quer se referir a uma coisa global, que envolve um contexto maior de ação (incluindo os lados ético-político-social), de onde nascem as necessidades creativas : mais particularmente aos "hábitos" inerentes à sociedade brasileira; cinismo, hipocrisia, ignorância, concentram-se nisso a que chama de convi-convivência ; todos "se punem", aspiram a uma "pureza abstrata" — estão culpados e esperam o castigo — desejam-no. Que se danem.

É preciso entender que uma posição crítica implica em inevitáveis ambivalências; estar apto a julgar, julgar-se, optar, criar, é estar aberto às ambivalências, já que valores absolutos tendem a castrar qualquer dessas liberdades; direi mesmo : pensar em termos absolutos, é cair em erro constantemente — envelhecer fatalmente; conduzir-se a uma posição conservadora (conformismo; paternalismo; etc.) ; o que não significa que não se deva optar com firmeza : a dificuldade de uma opção forte é sempre a de assumir as ambivalências e destrinchar pedaço por pedaço cada problema. Assumir ambivalências não significa aceitar conformisticamente todo esse estado de coisas; ao contrário, aspira-se então a colocá-lo em questão. Eis a questão.

E a questão brasileira é ter caráter, isto é, entender e assumir todo esse fenômeno, que nada deve excluir dessa "posta em questão" : a multi-valência dos elementos "culturais" imediatos, desde os mais superficiais aos mais

profundos (ambos essenciais); reconhecer que para se superar uma condição provinciana estagnatória, esses termos devem ser colocados universalmente, isto é, devem propor questões essenciais ao fenômeno construtivo do Brasil como um todo, no mundo, em tudo o que isso possa significar e envolver.

Nossos movimentos positivos parecem definir-se como, para que se construam, uma cultura de exportação; anular a condição colonialista é assumir e deglutir os valores positivos dados por essa condição, e não evitá-los como se fossem uma miragem (o que aumentaria a condição provinciana para sua permanência); assumir e deglutir a superficialidade e a mobilidade dessa "cultura", é dar um passo bem grande — construir; ao contrário de uma posição conformista, que se baseia sempre em valores gerais absolutos, essa posição construtiva surge de uma ambivalência crítica.

Maior insígnia: o moralismo quatorcentão (de origem branca, cristã-portuguesa) — brasil paternal — o cultivo dos "bons hábitos" — a super auto-consciência — a prisão de ventre "nacional".

A formação brasileira, reconheça-se, é de uma falta de caráter inarável: diarréica; quem quiser construir (ninguém mais do que eu, "ama o Brasil!") tem que ver isso e dissecar as tripas dessa diarréia — mergulhar na merda.

Experiência pessoal: a minha formação, o fim de tudo o que tentei e tentei, levou-me a uma direção: a condição brasileira, mais do que simplesmente marginal dentro do mundo, é subterrânea, isto é, tende e deve erguer-se como algo específico ainda em formação; a cultura (detesto o termo) realmente efetiva, revolucionária, construtiva, seria essa que se ergueria como uma SUBERRÂNIA (escrevi um texto com esse nome, em setembro 69, em Londres: assume toda a condição subdesenvolvimento (sub-sub), mas não como uma "conservação desse subdesenvolvimento", e sim como uma "... consciência para vencer a super paranoia, repressão, impotência ..." brasileiras; o que mais dilui hoje no contexto brasileiro, é justamente essa falta de coerência crítica que gera a tal convi-conivência; a reação cultural, que tende a estagnar e se tornar "oficial" (mais do que burocrática, essa coisa oficial existe como reação efetiva), é a que predomina nesse estado atual: p. ex., a crítica que as idéias de "tropicália" geraram ao culto do "bom gosto" (isto é, a descoberta de elementos creativos nas coisas consideradas cafones, e que a idéia de "bom gosto" seria conservadora) foi transformada em algo reacionário pelos diluidores da mesma: instituiu-se a "cafônica" estagnatória, já que instituir a idéia de cafone conduziu à glorificação permanente de coisas passadas (olha-se para trás): hoje há uma febre reacionária de "saudeiros" e "redescoberta de valores", valha-guardismo; a crítica da "tropicália" ao "bom gosto" da bossa nova, era e é ambivalente e ineficaz — a generalização diluidora da mesma, é reacionaríssima. Isso é um pequeno exemplo. Que dizer das coisas maiores, mais gerais? A idéia de vanguarda, viva e efetiva em alguns, tornou-se mera "compilação" na maioria da chamada crítica de arte. Porisso digo: a omissão consciente, ou melhor, pular fora, pode ser mais importante para a "cultura brasileira" revolucionária, do que participar no contexto imediato "policiado" — exemplo máximo: os mais importantes músicos populares do Brasil, Gil e Caetano, para sobreviverem e levarem avante as transformações começadas, tiveram que pular

fora — o que criam, em inglês e em Londres, queiram ou não, é a continuação dessa revolução na música brasileira: o caso deles é extremo e é não mesmo a denúncia desse policiamento igualista-paternal-reacionário vigente hoje no Brasil (há uma espécie de mentalidade geral a la "Flávio Cavalcanti", a mais nociva) — não se trata de um "acidente" nesse contexto: é um estado geral de coisas e vem ao encontro da mentalidade diarréica do país. Mas algo importante e efetivo nasce disso: essa "cultura defensiva" que não quer "pecar" copulando com o mundo, é obrigada a engulir o fenômeno da universalização de seus grandes criadores (seus na medida em que pertencem a um mesmo contexto) — quem poderá ignorar esse fenômeno gigantesco da bossa nova nos Estados Unidos: Tom Jobim virou Musik — mais do que "sucesso no exterior", o fenômeno é reversível e age efetiva e diretamente nesse contexto: urge aos que criam construir algo que se erga como uma face-Brasil no mundo; um criador como Jorge Ben, que estava esquecido, vê-se hoje que era precursor e é continuador dessa revolução, e que contribuiu na criação dessa face-Brasil: com a "tropicália" foi retomado e sua importância reconhecida — recentemente estorou na promoção internacional da Nidam; sua poesia-música roça a idéia de "experimental" — é portanto, um fator construtivo e revolucionário na diluição geral. Não ocorrera a "tropicália", pergunto eu, teria isso acontecido? Mais do que acidente, esse caráter experimental ergue-se como algo positivo e caracteristicamente revolucionário nesse contexto (outros exemplos, muitos, poderiam ser aqui invocados). Não existe "arte experimental", mas o experimental, que não só assume a idéia de modernidade e vanguarda, mas também a transformação radical no campo dos conceitos-valores vigentes: é algo que propõe transformações no comportamento-contexto, que deglute e dissolve a convi-conivência.

No Brasil, portanto, uma posição crítica universal permanente e o experimental são elementos construtivos. Tudo o mais é diluição na diarréia.

EXPERIMENTAR O EXPERIMENTAL:
ONDE A PUREZA É UM MI(S)TO

*TO EXPERIMENT THE EXPERIMENTAL:
WHERE THE PURITY IS A MIX*

Ivair Reinaldim e Michelle Farias Sommer

Resumo: O ensaio concentra-se na reflexão sobre a presença do experimental na arte brasileira, a partir da produção artística e discursiva dos anos 60 e 70, e depois. Tendo como parâmetro as perguntas lançadas pelo crítico Mário Pedrosa (1900-1981) em 1967 - “*Para quem, para onde, e para que ou por quê?*” -, questionam-se os endereçamentos dessas produções em alguns cânones expositivos e em suas instâncias de legitimação. Nas transições do “moderno” para o “contemporâneo”, os autores procuram, ainda, problematizar modos de inserção da arte indígena e afrodescendente como parte integrante da historiografia da arte no Brasil.

Palavras-chave: Experimental. Estudos expositivos. 87
Crítica de Arte. Arte brasileira

Abstract: The essay focuses on the reflection on the presence of the experimental in Brazilian art, from the artistic and discursive production of the 60's and 70's, and later. Taking as a parameter the questions posed by the critic Mário Pedrosa (1900-1981) in 1967 - “*To whom, to where, and for what or why?*” - the questions of these productions are questioned in some exhibition canons and in their instances of legitimacy. In the transitions from “modern” to “contemporary”, the authors also seek to problematize ways of inserting indigenous and afro descendant art as a part of the historiography of art in Brazil.

Keywords: Experimental. Exhibition Studies. Art Critical. Brazilian Art.

(*) Publicado originalmente em: *Arte além da arte: Anais do 1º Simpósio Internacional de Relações Sistêmicas da Arte*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2018, pp. 74-84. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/182862>. Na edição supracitada, as notas estão ausentes.

Cabe um alerta logo no início: um ensaio que tem como propósito “experimentalizar o experimental”, mais que um olhar distanciado, só pode ser fruto de um processo que assuma para si aquilo que aborda. Segue-se um texto escrito a quatro mãos, entre muitas posições e algumas contradições, sem que se saiba ao certo onde cada uma delas começa ou termina. Palavras vêm e vão, desdobram-se e se deslocam, são por vezes soterradas: palimpsesto-experimento. Na relação horizontal proposta, consensos e dissensos alternam-se em intervalos não definidos.

A escrita nasce de uma experiência mais ampla, a partir do curso homônimo oferecido no segundo semestre de 2017, como parte integrante da grade de disciplinas do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em adesão, ainda, ao projeto Plataforma de Emergência.¹ Nesse contexto, os autores são atravessados por seu objeto de investigação - o experimental -, em uma configuração multidisciplinar, de onde derivam os alunos matriculados. Sendo assim, tanto o curso quanto este ensaio apresentam-se como índices de vivências, trocas, exercícios de deslocamento e reflexões colaborativamente construídas. Incapazes de dar conta por completo da dimensão do vivido que não se esgota - nem lá nem cá -, abre-se um campo de pensamento compartilhado. Experimentemos, pois, o experimental!

(...) *EXPERIMENTAR O EXPERIMENTAL*,
(...) *O nódulo decisivo nunca deixou de ser o ânimo de plasmar uma linguagem, convite para uma viagem. (...)*

- *A memória é uma ilha de edição (...)* a memória
é uma ilha de edição...

(...) *obsessiva ideia de fundar uma nova ORDEM frente às categorias exauridas da arte e a indignação da rebeldia ética, a quase catatonia do Quasi Cinema e o júbilo epifânico (...)* do *ÉDEN*, (...) *Samba, o dono do corpo, expressão musical das etnias negro-mestiças no quadro da vida urbana brasileira.*

- E vamos inventar: era uma vez (...) 89

Waly Salomão ()*

A prática docente e a experiência de escrita são assumidas, portanto, como plataforma de construção orgânica de pensamento crítico ao vivo e *in vivo*. Nesse processo, algumas perguntas serviram como modo de ativação e continuam a nos ajudar na tentativa de orientação ínfima frente à dimensão vertiginosa que este objeto/objetivo traz consigo. Interrogações que contribuem para essa escrita em aberto, mas também para um leitura a posteriori, no confronto contínuo do “nada sumariamente a explicar” com o “algo

minimamente a esclarecer”. É justamente a partir desse enfrentamento - estendido também para a relação conflituosa entre o *pôr em perspectiva* e a preocupação com o “não enquadrar” - que se coloca em questão os confinamentos que o experimental pode vir a encontrar em abordagens historiográficas mais convencionais.

Desse modo, seria possível conceber uma leitura para a arte brasileira dos anos 60 e 70, tendo o experimental como parâmetro, sem que essa análise seja de fato um enquadramento ou - tão perigoso quanto - a proposição de um confinamento? Quais seriam os possíveis antecedentes (“origens”) e prováveis desdobramentos (“e além”) do experimental na arte brasileira? Que relações podem ser traçadas entre proposições artísticas e proposições discursivas (crítica de arte e escritos de artistas) nesse sentido? Que novos problemas expositivos foram colocados, a partir dessa condição? Onde a legitimação reifica e deforma o que antes era experimental?

não confundir *reviver* com *retomar*
arte brasileira parece condenada ao eterno
revival de terceira categoria
o *experimental* pode *retomar* nunca *reviver*
(*Experimentar o experimental*,
Hélio Oiticica, 1972)

O JOGO DAS ÂNCORAS: UM MERGULHO NOS ANOS 60-70

Como ponto de partida, propomos uma especulação sobre as zonas fronteiriças da passagem “moderno-contemporâneo” na arte brasileira, assentadas na produção discursiva de Mário Pedrosa (1900-1981) e Hélio Oiticica (1937-1980), atentos igualmente a um conjunto de eventos ocorridos no MAM-Rio, entre os anos 1976 e 1978, como potências-chave para leituras de um depois.

Começamos então com Mário Pedrosa. Em 1967, ao analisar a conjuntura geral posta pela civilização moderna e sua tendência globalizante, mediada pela tecnologia e pelas mudanças técnicas ocorridas em ritmo vertiginoso - bem como as crises decorrentes desse processo: mundo, homem, arte -, Pedrosa aponta para a necessidade de “vencer a defasagem entre o acúmulo de transformações tecnológicas no presente e o isolacionismo do fundo artesanal”, propondo a colaboração de diferentes profissionais e áreas em termos *ambientais*. Esse seria o modo possível, na visão do crítico, de abarcar todas aquelas atividades de caráter criativo, como a arquitetura, o urbanismo, o design, o artesanato e também as artes

visuais, em meio a uma conjuntura diferente daquela *imaginada* pelo projeto modernista. O crítico complementa esse pensamento, propondo: “O problema decisivo é definir os ambientes; para quem, para onde, e para que ou por quê?” (Pedrosa *in* Mammì, 2015: 434).

Ao abordar tal problemática, Pedrosa explicita ainda - assim como outros intelectuais naquele período - uma visão utópica moderna, em que a arquitetura seria uma espécie de matriz conciliadora das demais artes e proposições criativas, mediando a construção de uma nova e promissora relação social, na conjuntura de uma sociedade futura. No entanto, ao enfatizar a questão “ambiental”, o crítico extrapola os limites do pensamento moderno, ao retomar implicitamente a ideia central de outro texto por ele escrito no ano anterior, a respeito da obra de Hélio Oiticica.

No texto de 1967, “ambiental”, seguido por quatro perguntas cruciais - para quem, para onde, para que e por quê? -, descortina o moderno em direção a outro lugar, a partir da experiência da própria arte (e não de um paradigma teórico a priori), algo que Pedrosa inicialmente nomeou “pós-moderno”, mas que hoje poderíamos assumir como “contemporâneo”. Na sequência de indagações por ele lançadas, a supressão da pergunta definidora “o quê?”

torna-se bússula para a construção de perspectivas críticas durante o percurso/travessia. Nessa direção, atentando-nos às quatro perguntas norteadoras e àquela que não está, afirmamos: *o experimental não se define. Ele está na própria concreção da invenção*. Oiticica, em entrevista a Ivan Cardoso, em 1979, reforça essa ideia:

porque se é invenção, eu não posso saber... se eu já soubesse o que seriam essas coisas, elas já não seriam mais invenção, se elas são invenção, elas; a existência delas é que me possibilita a concreção da invenção, de modo que ela é infinita nesse ponto de vista. (...) O experimental é justamente a capacidade que as pessoas têm de inventar sem diluir, sem copiar, é a capacidade que a pessoa têm de entrar em um estado de invenção, que é o experimental e ele tem a tendência de ser simultâneo, há vários níveis de experimentalidade quantos indivíduos podem haver. (Oiticica *in* Figueiredo, 2008: 37, 39)

A relação Pedrosa-Oiticica torna-se essencial, então, no processo de esgarçamento do moderno e enfrentamento de novas problemáticas, sob contexto outro que aquele do modernismo *stricto sensu*, no limiar desse processo de trânsito/travessia e das tentativas de compreensão crítica da nova conjuntura. Claro que este é só um dos possíveis caminhos para se pensar a transição moderno-contemporâneo no Brasil; contudo, interessa-nos, em

particular, como dele desdobra-se, mas estando ainda intimamente ligada a tal processo, a evidência do experimental como proposição.

Nas palavras de Oiticica, “o experimental não é ‘arte experimental’” (Pedrosa *in* Figueiredo, 2008: 223). Desse modo, abordar o experimental pressupõe enfrentá-lo pelas bordas, por aquilo que diz dele e dele se desdobra, seus endereçamentos subjetivos, espaciais, geográficos e seus limites, colocados por meio de um contínuo processo de exercício crítico em aberto. Nessa relação, Mário Pedrosa entende que não é mais a obra, em sua dimensão autônoma (ou isolada), que importa, mas sim um novo sentido de integração da arte no complexo social (que não mais aquele caro ao moderno).

No texto *Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica* (1966) Pedrosa explicita: “Estamos agora em outro ciclo, que não é mais puramente artístico, mas cultural, radicalmente diferente do anterior, e iniciado, digamos, pela *pop art*”, em que, “os valores propriamente plásticos tendem a ser absorvidos na plasticidade das estruturas perceptivas e situacionais”. (Pedrosa *in* Ferreira, 2006: 143). A noção de arte ambiental, para o crítico, poderia ser compreendida como “arte na situação”,

quando todo o conjunto perceptivo sensorial (corpo) domina a experiência, para além da supremacia do visual. A passagem que Oiticica realizou de um contexto a outro é descrita por Pedrosa no seguinte trecho:

Mas seu comportamento subitamente mudou; um dia, deixa sua torre de marfim, seu estúdio, e integra-se na Estação Primeira, onde fez sua iniciação popular, dolorosa e grave, aos pés do Morro da Mangueira, mito carioca. Ao entregar-se, então, a um verdadeiro rito de iniciação, carregou, entretanto, consigo, para o samba da Mangueira e adjacências onde a “barra” é constantemente “pesada”, seu impenitente inconformismo estético. (Pedrosa *in* Ferreira, 2006: 144)

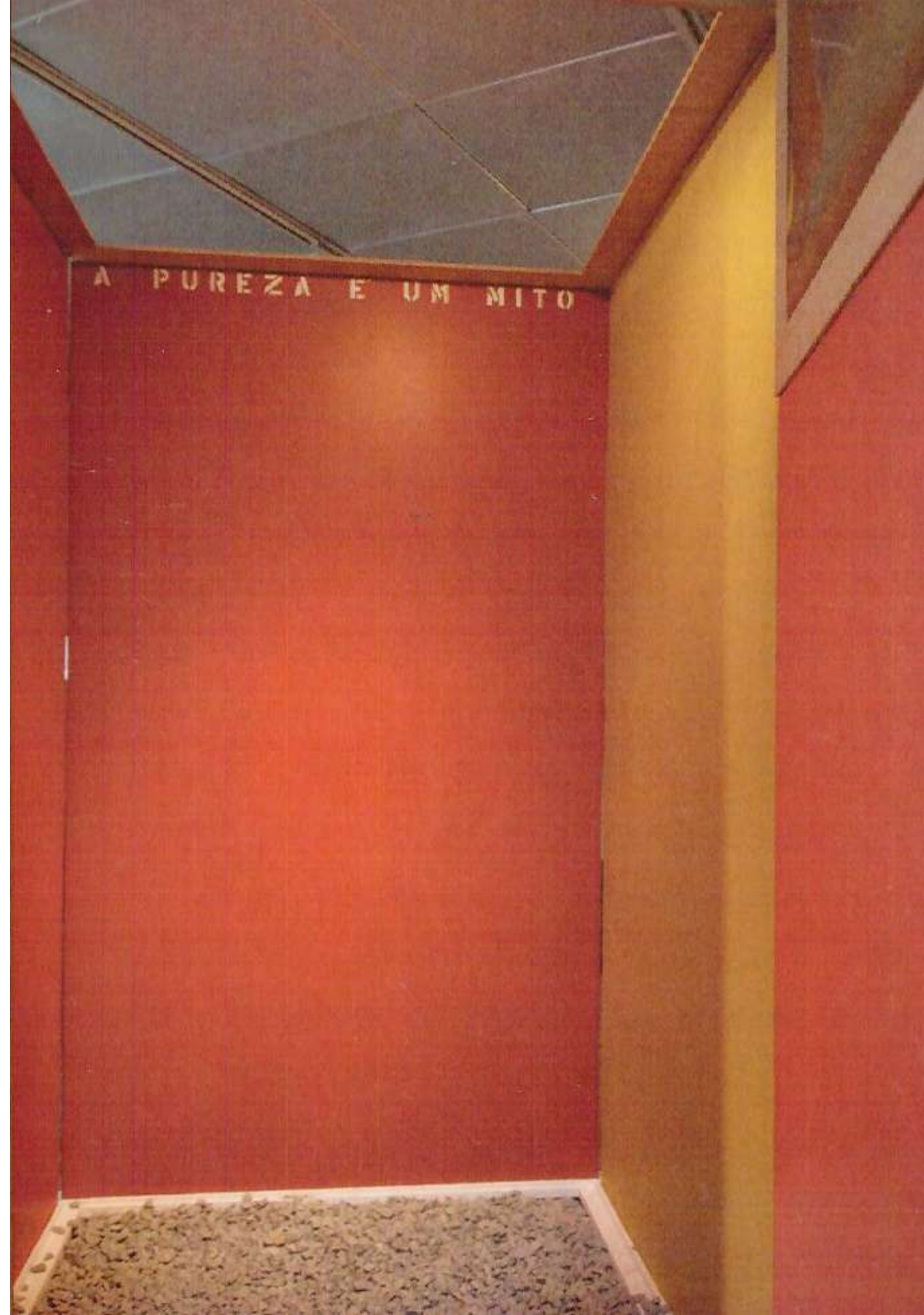
Essa transição do “artístico” para o “cultural”, no caso de Oiticica, desenvolve-se a partir de seu mergulho nas matrizes do samba e do Morro da Mangueira, quando mundos outrora vistos como separados, porém justapostos - arte (erudita), arte popular e cultura de massas - passam indubitavelmente a se misturar, a se contaminar. O diálogo Pedrosa-Oiticica pode ser evidenciado na correspondência íntima das expressões “para quem, para onde, e para que ou por quê?” e “a pureza é um mito”, frase-lema inscrita e que dá título ao penetrável PN2, integrante da proposição *Tropicália* (1967). Ambas pressupõem abertura, a necessidade de ampliação e de

rearticulação dos valores plásticos frente a um mundo onde o isolamento pode ser visto tanto como alienação (conjuntura político-econômica) quanto como manutenção do processo colonizador, via constante reiteração dos mitos paternalistas fundadores. “O potencial-experimental gerado no Brasil é o único anticolonial não-culturalista nos escombros híbridos da ‘arte brasileira’” (Oiticica *in* Figueiredo, 2008: 221-222). Desse modo, se os endereçamentos das atividades criadoras são plurais, multivalentes, cabe então uma pequena retificação: a pureza é um miSto!

96 No texto *Brasil diarreia* (1970), Oiticica evidencia ainda a diluição do que considera os elementos construtivos brasileiros, alertando para a urgente e permanente tomada de posição crítica e de afirmação do experimental (não da ‘arte experimental’), frente à forma imperialista paterno-cultural brasileira. Nisso alerta: pensar em termos absolutos é cair em erro. O mesmo valeria, por conseguinte, para o experimental. A saída, segundo o artista, está em reconhecer as ambivalências:

É preciso entender que uma *posição crítica* implica em inevitáveis ambivalências; estar apto a julgar, julgar-se, optar, criar, é estar aberto às ambivalências, já que valores absolutos tendem a castrar quaisquer dessas liberdades; direi mesmo:

Hélio Oiticica, *Tropicália PN2* “A pureza é um mito” (1967). Foto: Edoard Fraipont.



pensar em termos absolutos é cair em erro constantemente; (...) o que não significa que não se deva optar com firmeza: a dificuldade de uma opção forte é sempre a de assumir as ambivalências e destrinchar pedaço por pedaço cada problema. Assumir ambivalências não significa aceitar conformisticamente todo esse estado de coisas; ao contrário, aspira-se então a colocá-lo em questão. (Oiticica in Ferreira, 2006: 278-279)

Posteriormente, em entrevista de 1979, Oiticica reitera a ideia de “diluição”, atribuindo ao artista a função de condução do participante “ex-espectador” ao que chama de *estado de invenção*, quando também seria superada a distinção entre mestres, diluidores e inventores. Surge assim uma hipótese de trabalho: haveria na construção dialógica articulada entre Pedrosa-Oiticica uma ideia-síntese, uma situação teórico-prática, entre obras e discursos, a respeito de um processo mais geral da arte brasileira, que se acentua a partir dos anos 1960 e reconfigura o sistema - sobretudo carioca -, tendo o experimental como condição desse contínuo estado de invenção. Se esta hipótese sustenta-se - repetimos: sem que isso evidencie uma tentativa de confinamento ou enquadramento teórico -, não é o objetivo aqui. Mais que uma moldura, ela assume papel de farol, a guiar certo conjunto de reflexões que operam como fios soltos.

Hélio Oiticica, trecho do texto *Experimental o experimental* (1972)

ho nykmar.22,72 cont. 5
resultado é desconhecido. O que foi determinado ?
em suma o experimental não é "arte experimental"
os fios soltos do experimental são energias q brotam para um número aberto de possibilidades
no brasil há fios soltos num campo de possibilidades : porque não explorá-los

Aproximemo-nos agora dos fios soltos de eventos ocorridos no MAM-Rio na segunda metade da década de 70 como potências-chave para leituras de um depois, como campo aberto de possibilidades. No ano 1976 há o falecimento de Di Cavalcanti, artista-símbolo do Modernismo Brasileiro, velado no museu-templo carioca e filmado por Glauber Rocha. Em 1978 ocorre o incêndio naquele edifício, colocando fim à Área Experimental e a um conjunto de práticas que tiveram o museu e seu entorno como espaço de ação/articulação. Colocamos esses dois episódios em relação para também debater as tentativas de inserção institucional da arte indígena e afro-brasileira como partes integrantes da historiografia da arte no Brasil, acopladas ao experimental. Acreditamos que os projetos expositivos nunca materializados *Alegria de Viver*, *Alegria de Criar* (1977) e *Museu das Origens* (1978) são intentos de expansão do corpo singular experimental da arte brasileira em práticas curatoriais então

nascentes, ao enfatizarem a necessidade de inclusão de narrativas do que é *daqui*.

O documentário “Di-Glauber” atende a títulos múltiplos: *Ninguém assistiu ao formidável enterro de sua última químera; somente a ingratitude, essa pantera, foi sua companheira inseparável; Di Cavalcanti; Di (das) Mortes*. No filme, a presença de elementos modernos é lida em textos, ouvida em músicas, sentida no espaço. A produção artística de Di Cavalcanti, agora morto e velado, já apontava para um Brasil de culturas híbridas, também culturalmente indígena e africano, com raízes fincadas na natureza. Lida no contemporâneo, a morte de Di Cavalcanti, registrada por Glauber Rocha no ato-filme, dá vida à integração de sensibilidades do moderno em “situação”: a celebração que liberta o morto, liberta também devires do moderno em direção a um depois, na inclusão e rearticulação de narrativas à margem.

Em 1977, Lygia Pape propõe com Mário Pedrosa à direção do MAM o projeto expositivo de arte indígena *Alegria de Viver, Alegria de Criar*. “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”, dispunha-se a investigar/expor “desde os objetos da cultura material, adornos, indumentária,

arte plumária, corporal às expressões de antropologia cultural, transcendente”.² O projeto é uma proposição radicalmente nova no contexto institucional brasileiro, aproximando profissionais, pesquisadores e agentes distintos, em prol do que naquele momento seria uma visão plural das culturas indígenas no país, uma tentativa de ação “decolonial” que visava inserir outras possibilidades de construção de narrativas na historiografia da arte no Brasil.

Entretanto, na madrugada de 8 de julho de 1978, um incêndio de proporções catastróficas atinge o MAM-Rio. “A situação mudou, os tempos são outros”,³ diz Pedrosa. Logo na sequência

Walter Carvalho, still do documentário MAM S.O.S. (1978).



do incêndio, em reunião do Comitê Permanente pela Reconstrução do MAM, o crítico sugere a reestruturação da instituição, a partir de novos paradigmas. Eis o projeto *Museu das Origens*, configurado por cinco museus "independentes mas orgânicos": Museu do Índio, Museu de Arte Virgem (do Inconsciente), Museu de Arte Moderna, Museu do Negro e Museu de Artes Populares. A proposta é uma produção de associações em contaminação híbrida entre matrizes culturais brasileiras - indígenas, negras, populares e regionais -, ao lado da contextualização sobre as imagens do inconsciente e da arte moderna, sem excluir as influências europeias na configuração da historiografia da arte no Brasil. Sua esquematização visual, em formato circular, reforça a não hierarquia dos museus/coleções, tendo como centro as "atividades criativas e experimentais".

Alegria de Viver, Alegria de Criar e Museu das Origens tornam-se projetos não realizados, desejos de outras leituras, configurações para a arte brasileira que o fogo impossibilitou (naquele momento). Como trauma, o incêndio reforça que passagens e travessias nem sempre ocorrem de modo silencioso e comedido, com trajetória pré-definidas concretamente realizáveis. Nesse contexto, nas cinzas de um museu e às margens de uma realidade outra

Mário Pedrosa, desenho-esquema do Museu das Origens (1978). Foto: Michelle Farias Sommer.



-
- 1 Centro de Documentação
 - 5/0 Índio
 - Negro
 - Artes Populares
 - 1 Inconsciente
 - Artes Modernas

nascente, as décadas de 1960-70, sobretudo no Rio de Janeiro, reconfiguram-se forçosamente em torno de novos paradigmas. Nem Oiticica (morto em 1980), nem Pedrosa (morto em 1981) acompanhariam os desdobramentos e mudanças de rumo na conjuntura Brasil-mundo.

PARA ALÉM DO(S) CENTRO(S): O FUROR DA MARGEM

Escavar o experimental é um constante exercício de arqueologia crítica, que perturba narrativas lineares e homogêneas acerca desse 104 corpo-conjunto singular da arte brasileira. Reside no experimental uma zona do não-saber, de indefinição do “o que é”, dimensão em que guarda sua maior potência. O experimental é arisco às tentativas de apropriação e/ou confinamento e escapa às domesticações - ou, do contrário, não é experimental. Sua afirmação dá-se por oposição: se não sabemos o que é, no entanto, sabemos imediatamente o que não é.

Permanece no experimental histórico - em incessante escavação - o desconhecido, o invisível, o inexplorado. Na sequência do experimental, aventamos suscitar uma pergunta ampliada - que permanecerá aqui sem

resposta -, como potência para a construção de (novas) hipóteses a serem exploradas no porvir: nesse “o que é que não está?” assentam-se “pontos fora da curva”, que dão sequência ao escape da normatividade linear das narrativas historiográficas da arte assentadas em discussões estanques. Ao olhar para o subterrâneo, olhamos à margem, atualizando narrativas que fazem uso de uma estrutura interpretativa, que assumem significado como conjunto de possibilidades, que derivam do que é dado da sua própria interpretação. Seguimos nos direcionando para a produção de associações híbridas, na zona de interseção entre práticas artísticas / estudos expositivos / crítica de arte, 105 movidos pelo experimental e impulsionados por um furor da margem. Experimentemos! [ou “a memória é uma ilha de edição”].

REFERÊNCIAS

AMARAL, Aracy (org.). **Mário Pedrosa, mundo, homem, arte em crise**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

FERREIRA, Glória (org.). **Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas**. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

FIGUEIREDO, Luciano (org.). *Hélio Oiticica: a pintura depois do quadro*. Rio de Janeiro: Silvia Roesler Edições de Arte, 2008.

MAMMÌ, Lorenzo (org.). *Arte. Ensaios: Mário Pedrosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

NOTAS

(*) Na época em que este ensaio foi escrito, citamos os fragmentos de texto e áudio de Waly Salomão conforme acessado na internet. Nesta publicação, contamos com uma versão corrigida, acompanhada de notas explicativas, em revisão realizada pela família do poeta, nas páginas 78 e 79.

1. O programa de extensão Plataforma de Emergência é uma iniciativa do Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica - CMAHO, vinculado à Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro, em parceria com a UFRJ, UFF, Unirio, Uerj e PUC-Rio, através de seus programas de pós-graduação nas áreas das artes visuais, artes cênicas, filosofia, comunicação social, sociologia, antropologia e psicologia. A cada semestre, com o deslocamento das turmas para o CMAHO, são também oferecidas vagas para a comunidade em geral, ampliando-se a atuação acadêmica da universidade para além-muros.

2. Ver: notas do rascunho do projeto e trocas de correspondências encontradas no arquivo Lygia Pape. A descrição na íntegra do projeto 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.

3. Fala de Mário Pedrosa publicada em matéria do *Jornal do Brasil*, em 15 de setembro de 1978.

NÓS, OS BUGRES DAS BAIXAS
ALTITUDES E ADJACÊNCIAS¹

*WE, THE “BUGRES” OF LOW
ALTITUDES AND ADJACENCIES*

Michelle Farias Sommer

:

(*) Publicado originalmente em: *Desterros, terreiros: pós cadernos 2 / PPGAV UFRJ*. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes: Circuito, 2017, pp. 103-128. Disponível em: <http://editoracircuito.com.br/website/desteros-terreiros-fabiane-m-borges-erick-felinto-leonardo-bertolossi-clara-de-goes-mario-pedrosa-e-michelle-sommer/>

Mesmo frente à impossibilidade de atribuir um fato único para a passagem “moderno” - “contemporâneo” na arte brasileira, alguns acontecimentos entre os anos de 1976 e 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-Rio), e filmado por Glauber Rocha. Esses dois fatos são colocados em relação - entre as fumaças do incêndio do MAM-Rio 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.

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 ingratição, 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 113
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

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 fronteira entre o "moderno" e "contemporâneo" na arte brasileira.

112 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.

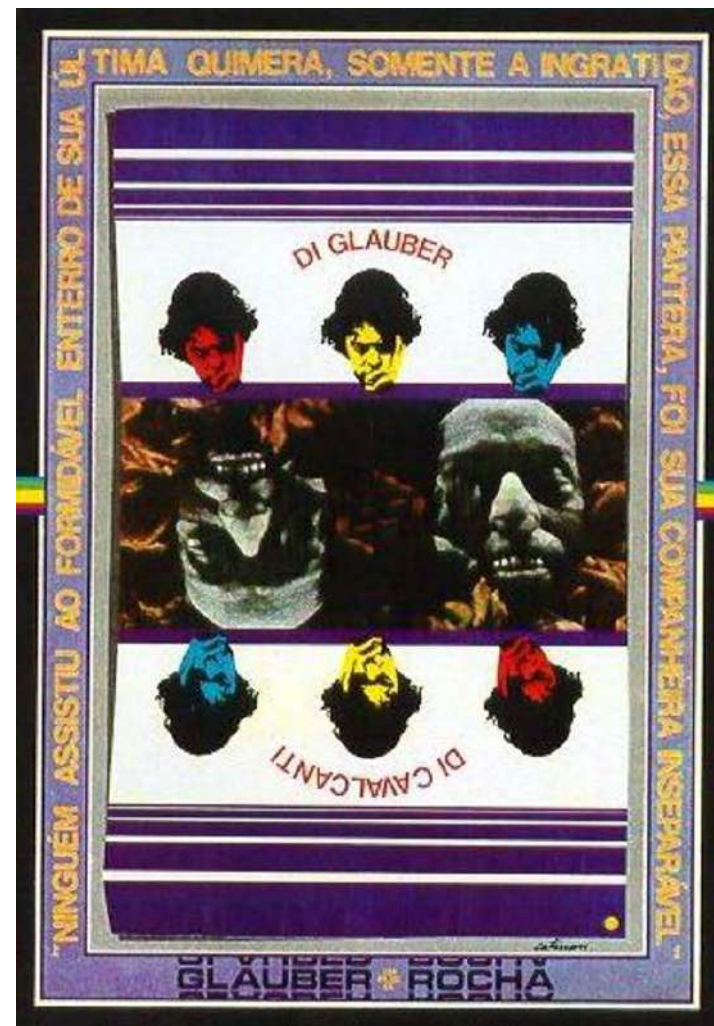
Cordialmente,

Michelle Sommer

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-Rio (velório), parte no Cemitério São João Bastista (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.

Carioca Di Cavalcanti
É com a maior emoção
Que este também carioca
Te traz esta saudação.
É de todo o coração
Poeta Di Cavalcanti
Que este também poetante
Te faz esta sagração.
Amigo Di Cavalcanti
Amigo de muito instante
De muita situação
Dos teus treze lustros idos
Cinco foram bem vividos
Na companhia constante
Deste também teu irmão:
Quantos amigos partiram!
Quantos ainda partirão!
Mestre pintor Emiliano
Augusto Cavalcanti

A primeira exibição do filme foi em 11 de março de 1977, na Cinemateca do MAM-Rio. 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 interditado pela Justiça brasileira, e será somente liberado após meu falecimento”. O filme encontra-se

Still do filme Di-Glauber (1976), com a poesia Balada de Di Cavalcanti, de Vinícius de Moraes, de 1963

disponível, na íntegra, no YouTube.⁷

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-Rio - 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

Still do filme Di-Glauber com Antônio Pitanga (1976)



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 inconfortáveis 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:
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



Still do filme *Catiti-Catiti*, A desconstrução do processo antropofágico de várias culturas, de Lygia Pape, 16mm, preto/branco, 20" (1978)

proposição expositiva *Museu das Origens*, de Mário Pedrosa.

“Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Enconômicamente. 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 tínhamos 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

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 *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-Rio 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-Rio, em 1978, está a

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

¹²⁴ 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 Pedrosa²³ - 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-Rio, 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 Fenelon, 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-Rio, onde o filme seria um 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 sera 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-Rio.³⁹

Matéria “Mutirão para a arte”, de Radha Abramo, publicada na Folha de S. Paulo, em 9 de julho de 1978. Fonte: arquivos do MAM-Rio.

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 curtir-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, Colombia, 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-Rio 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-Rio, 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-Rio - *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.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropófago. *In: Revista de Antropofagia*, São Paulo, ano 1, nº 1, maio de 1928.

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.

AZEVEDO, Beatriz. *Antropofagia: palimpsesto selvagem*. Prefácio de Eduardo Viveiros de Castro. São Paulo: Cosac Naify, 2016.

CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma* 137 *introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

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.

MAGALHÃES, José Vieira Couto de. *O selvagem*. Belo Horizonte: Livraria Itatiaia/USP, 1975.

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

_____. Lygia Pape - Entrevista a Lúcia

Carneiro e Ileana Pradilla. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

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, pp. 22-26, 1980.

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

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

_____. 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.

_____. Discurso aos Tupiniquins ou Nambás, 1975. Originalmente publicado em *Versus*, nº 4, 1976.

SANTOS, Fábio Lopes de Souza; 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.

NOTAS

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 vermelha são citações diretas do texto *Discurso aos Tupiniquins ou Nambás* (1976), de Mário Pedrosa.

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: 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: 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 de setembro de 2017.

8. PEDROSA, Mário. Di Cavalcanti. *Op. Cit.*

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. *Ibidem*.

11. Ver: http://www.tempoglauber.com.br/f_di.html
Acesso em: 22 de setembro de 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; fiz com que eu tão somente ocupe seu coração”. Segundo o autor, para os Tupi, as luas cheia (Cairé) 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. ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropofágo. *In: Revista de Antropofagia*, São Paulo, 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. *Ibidem*, 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; 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**. *Op. Cit.*, 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 murais de Portinari aos espaços de Brasília*. Org. Aracy Amaral. São Paulo: 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 à Heloísa Lustosa, então diretora do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, com data de 19 de dezembro de 1977.

33. Referências à 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. *Ibidem*.

38. *Ibidem*.

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.

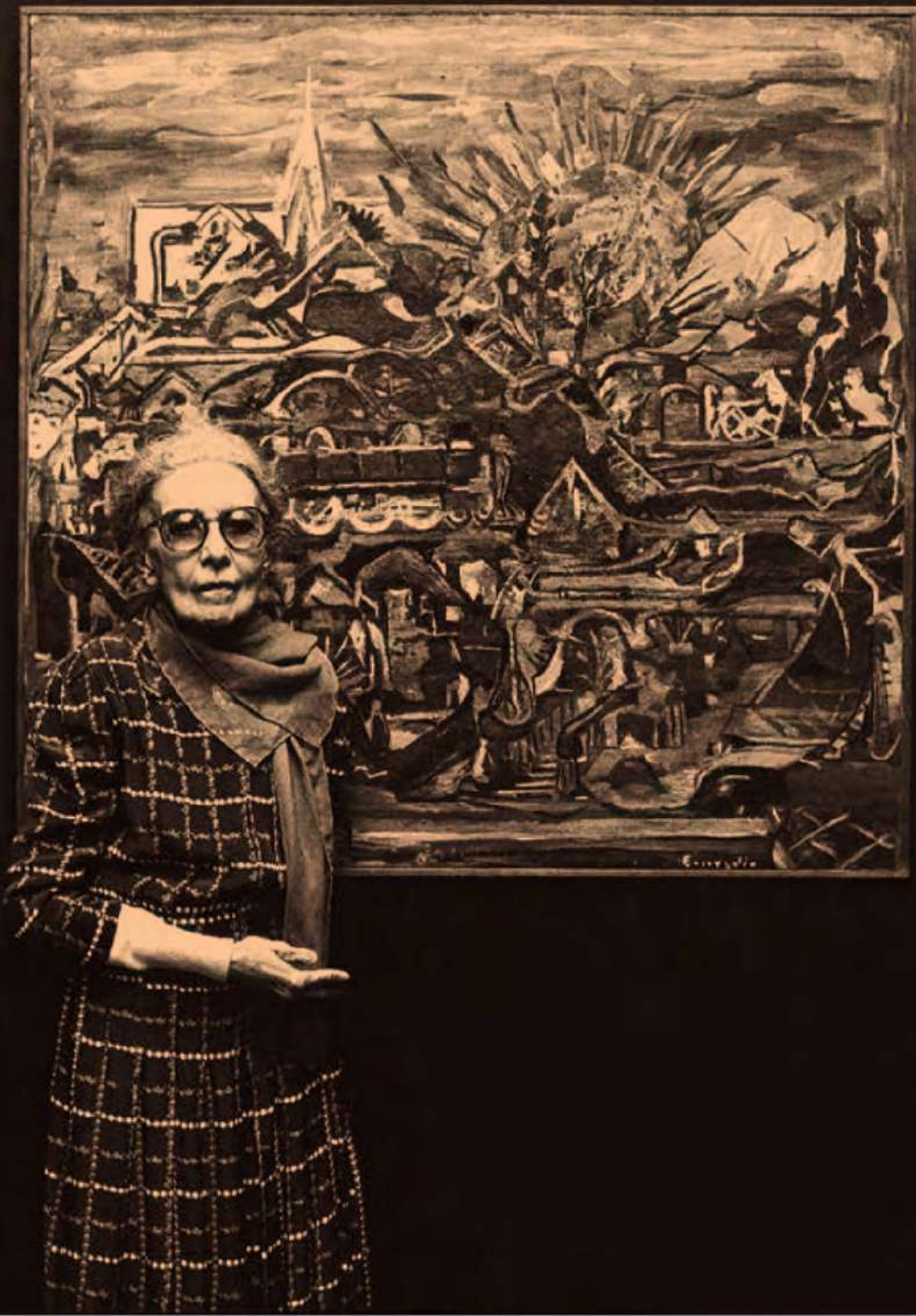
40. Fala de Mário Pedrosa publicada em matéria do **Jornal do Brasil** em 15 de setembro de 1978.

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.

ARTE, NECESSIDADE VITAL &
ARTE, FLUIDO VITAL

*ART, VITAL NECESSITY &
ART, VITAL FLUID*

Michelle Farias Sommer



Nise da Silveira. Foto de Sergio Berezovsky.

Mais de 70 anos unem e separam essas duas frases. Ainda que a convergência de ambas tenha como âncora o Museu de Imagens do Inconsciente; no arco temporal entre 1947 e 2017, lá e cá, os estados contextuais das produções artísticas modernas e contemporâneas são distintos.

Arte, *Necessidade Vital* é o título da conferência pronunciada por Mário Pedrosa (1900-1981) na ocasião do encerramento da exposição de pintura dos pacientes do Hospital Psiquiátrico de Engenho de Dentro, realizada em 1947, no salão do Ministério de Educação e Saúde, no Rio de Janeiro, e publicada no mês seguinte no jornal *Correio da Manhã*. “Arte, fluido vital” é uma frase dita por um cliente - para utilizar o termo de Nise da Silveira (1905-1999) ao referir-se aos clientes do hospital - que escutei enquanto uma tela era pintada entre os corredores adjacentes da exposição *Museu Vivo*, em cartaz no Museu de Imagens do Inconsciente, em setembro de 2017, em comemoração dos 70 anos dos ateliês do museu, de suas principais coleções e da produção atual.

Lá, em 1947, no contexto do moderno, Mário Pedrosa impulsionou a discussão para uma arte não reduzida a um fato histórico submetido a adaptações e distorções temporais, mas expandida a uma “necessidade vital” que residiria na condição absoluta de todo ser



148



Registros fotográficos da exposição 9 artistas de Engenho de Dentro no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1949.

vivo. Naquilo que designou como “arte virgem” - na qual incorporou a arte das crianças, a arte dos pacientes psiquiátricos e a arte popular - estaria uma produção duplamente avessa: tanto às operações industriais capitalistas que restringiriam os artistas à condição de “bichos-da-seda da produção em massa” quanto às vertentes tradicionais plásticas modernas.

A atividade artística é uma coisa que não depende, pois, de leis estratificadas, frutos da experiência de *apenas uma época* na história da evolução da arte. Essa atividade se estende a todos os seres humanos, e não é mais ocupação exclusiva de uma confraria especializada que exige diploma para nela se ter acesso. A vontade de arte se manifesta em qualquer homem de nossa terra, independente do seu meridiano, seja ele papua ou cafuzo, brasileiro ou russo, negro ou amarelo, letrado ou iletrado, equilibrado ou desequilibrado. (...)

149

Que é a arte, afinal, do ponto de vista emotivo, senão a linguagem das forças inconscientes que atuam dentro de nós?¹

A potência subjetiva individual livre da produção artística do hospital psiquiátrico sugeria uma capacidade comum de criatividade. Mário Pedrosa reivindicou a inclusão de uma perspectiva afetiva no mundo encantado



de pintura e escultura, como critérios de julgamento de qualidade estética, então envoltas no debate entre abstração x figuração. As peculiaridades na configuração do Museu de Imagens do Inconsciente geraram um cenário profícuo para contaminações entre lugares de produção artística que se deu com a aproximação regular de artistas à produção regular de clientes, então internos em um ambiente confinado intramuros que, quase que simultaneamente, expandiu-se à crítica.

Os afetos catalisadores das produções artísticas estavam concentrados ali e geraram influências mútuas entre artistas como Mavignier, Serpa, Palatnik, Pape, para citar alguns; e clientes como Raphael, Emygdio, Adelina, Carlos, Fernando, entre outros. Acionou-se uma interlocução ativa entre as passagens de Mário Pedrosa, Ferreira Gullar, León Degand, Murilo Mendes, Albert Camus, Carl Jung e daí surgiram também textos críticos que foram imediatamente produzidos e disseminados em periódicos com amplo domínio público. Os impulsos de expressão, manifestados como uma vontade de configuração comum a todos, seja no domínio consciente ou inconsciente, estavam contaminados e tomaram forma no moderno.

Nesse cenário, tanto a produção artística do Museu de Imagens do Inconsciente quanto

Desenho de Raphael Domingues e pintura de Carlos Pertuis, destaques da produção do final dos anos 40 nos ateliês de Engenho de Dentro.

das formas, pautada pela descoberta do inconsciente e ausente de barreiras impostas pelas confrarias acadêmicas com seus esforços intelectualizantes. Nas tentativas de inscrição da arte com a minúsculo, a abertura para o desvio da produção artística do Museu de Imagens do Inconsciente é um impulso para a incorporação de uma linha de fuga arejada que desafiava as definições normativas de subjetividade frente à sufocada tradição moderna.

No domínio da tradição moderna desse período estão o formalismo, a técnica e a plasticidade, entre as definidas categorias

a exposição pública desses trabalhos em espaços institucionais - então em formação no país - impõem descontinuidades na formulação sobre o entendimento de modernismo estético no Brasil em seu âmbito tradicional. E esse desvio singular torna-se parte integrante da historiografia da arte moderna brasileira.

Em 2017, a situação mudou, os tempos são outros. No Hospital Psiquiátrico de Engenho de Dentro, no Museu de Imagens do Inconsciente, está a exposição *Museu vivo*, que “procura manter a preciosa base estrutural humanística legada pela mestra”, como se lê no texto curatorial. E, de fato, mantém: entre esforços de uma pequena equipe que luta para assegurar que os ateliês terapêuticos sigam em funcionamento, o setor de ensino, pesquisa e divulgação em atividade e a reserva técnica com 360 mil obras em conservação em condições de qualidade.

A reforma psiquiátrica consolidou-se e, mesmo com todos os seus *poréns*, constituiu um passo essencial para a garantia dos direitos humanos e a cidadania das pessoas com transtornos mentais. Hoje, no sistema aberto, as internações de Engenho de Dentro são pontuais e os 52 clientes regulares estão, também, no espaço extramuros, não isolados, mas em contaminação com as influências e referências do mundo.

Registro fotográfico da exposição Museu Vivo, no Museu de Imagens do Inconsciente (MII), em 2017. Foto: Luciano Bogado (Itaú Cultural)



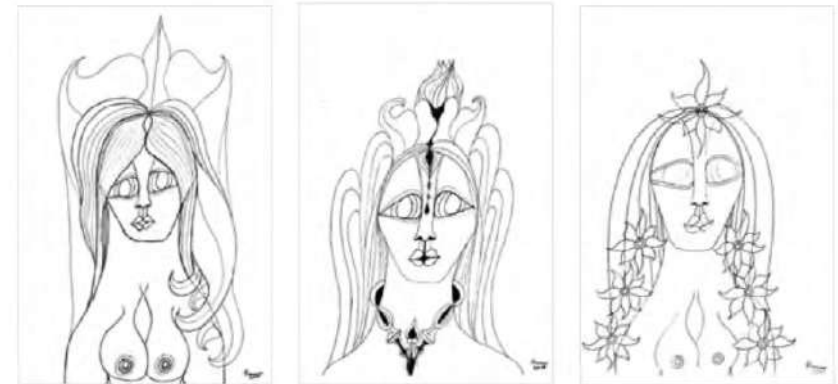
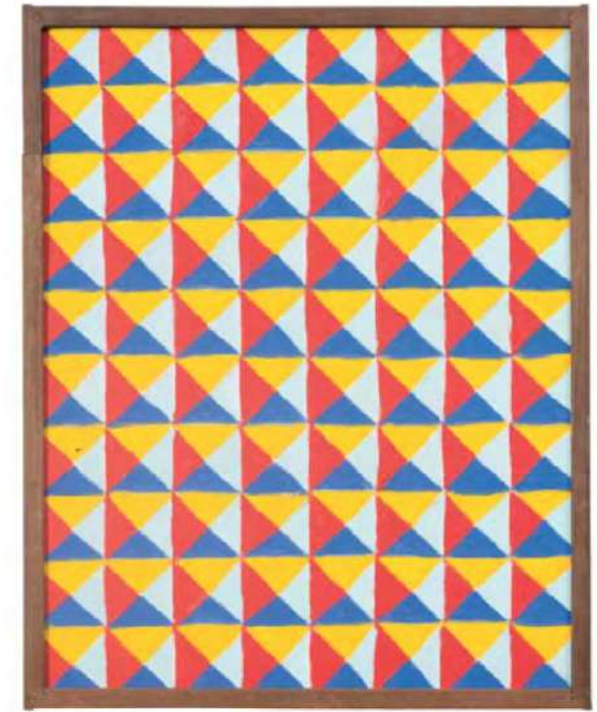
Neste contexto do agora, em 2017, a frase “Arte, fluido vital” ecoa entre as paredes do Museu de Imagens do Inconsciente como marca do contemporâneo, fluido, como as substâncias que apresentam a capacidade de escoar. E na fluidez do contemporâneo está, também, a dispersão. No tempo do hoje, os afetos catalisadores do Museu de Imagens do Inconsciente - artistas, críticos, pensadores e clientes - estão distribuídos, irregularmente espalhados pelo mundo, alguns entre produções contemporâneas conceituais e discursivas, entre o embaralhamento de

categorias artísticas que estão agora expandidas a proposições.

No contemporâneo, a ênfase reside no sujeito-produtor de conteúdo. E esse sujeito, tão esquecido, entre a aceleração capitalista e a crise que se tornou um modo de viver, seja ele mais ou menos consciente, artista ou não, está em todos os lugares. E esse sujeito está também lá, no Hospital Psiquiátrico de Engenho de Dentro, entre Manoel, Vagner, José, Jonathan, Anita, Sérgio, Francisco, com suas produções ora com qualidades estéticas pontuais, ora não. Entre todos os sujeitos, na economia e na política dos cuidados, 154 luta-se, sobretudo e ainda, pela inclusão de perspectivas afetivas não discriminatórias.

Se o problema da criação segue sendo libertar os criadores - independentemente dos endereçamentos “para”, com suas finalidades específicas -, no entendimento da arte como campo de ação temos ao menos uma direção a ser seguida, entre tantas direções possíveis não excludentes. Um caminho que foi plantado lá, há mais de 70 anos: a construção de um sentido mais amplo para além do “campo” da arte posto; rumando à expansão das bordas e à derrubada de barreiras para a libertação dos sujeitos; todos os sujeitos.

Pintura de Vilma Queiroz Figueiredo e desenhos de Francisco Noronha, destaques da produção contemporânea do MII.



NOTA

1. PEDROSA, Mário. Arte. necessidade vital. In: MAMMÌ, Lorenzo (org.). Arte. Ensaios: Mário Pedrosa. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 55; p. 61.

PRODUÇÃO CULTURAL INDÍGENA E
HISTÓRIA DA ARTE NO BRASIL:
EXPOSIÇÕES E SEUS ENUNCIADOS
(PARTE I - ALEGRIA DE VIVER,
ALEGRIA DE CRIAR)

INDIGENOUS CULTURAL PRODUCTION
AND ART HISTORY IN BRAZIL:
EXHIBITIONS AND THEIR STATEMENTS
(PART I - ALEGRIA DE VIVER, ALE-
GRIA DE CRIAR)

Ivair Reinaldim

Resumo: Apresenta-se neste texto o primeiro movimento de uma reflexão que objetiva articular revisão historiográfica, pesquisa documental e análise de diferentes concepções sobre as artes indígenas no Brasil, tendo como objeto de investigação exposições brasileiras dedicadas ao tema. De modo a recortar o problema proposto, optou-se neste momento (parte I) por considerar um estudo de caso em sua singularidade: a mostra *Alegria de Viver, Alegria de Criar* (1977-1978), idealizada por Mário Pedrosa, mas não concretizada. Pretende-se considerar as abordagens teórico-metodológicas referentes à concepção e ao planejamento da proposição, averiguando-se de que modo o universo conceitual da mostra permite observar a relação direta entre o pensamento curatorial e/ou institucional e indícios da persistência de certa visão histórica sobre a produção cultural dos povos indígenas no país. Este ensaio objetiva igualmente articular a relação entre “objetos” de (investigação em) arte, teorias da arte e antropologia, a partir dos estudos curatoriais.

Palavras-chave: Artes indígenas. Exposições. Mário Pedrosa. Darcy Ribeiro. *Alegria de Viver, Alegria de Criar*.

(*) Publicado originalmente em *MODOS, Revista de História da Arte*. Campinas, v. 3, n. 3, pp. 135-151, set. 2019. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4303>. DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v3i3.4303>.

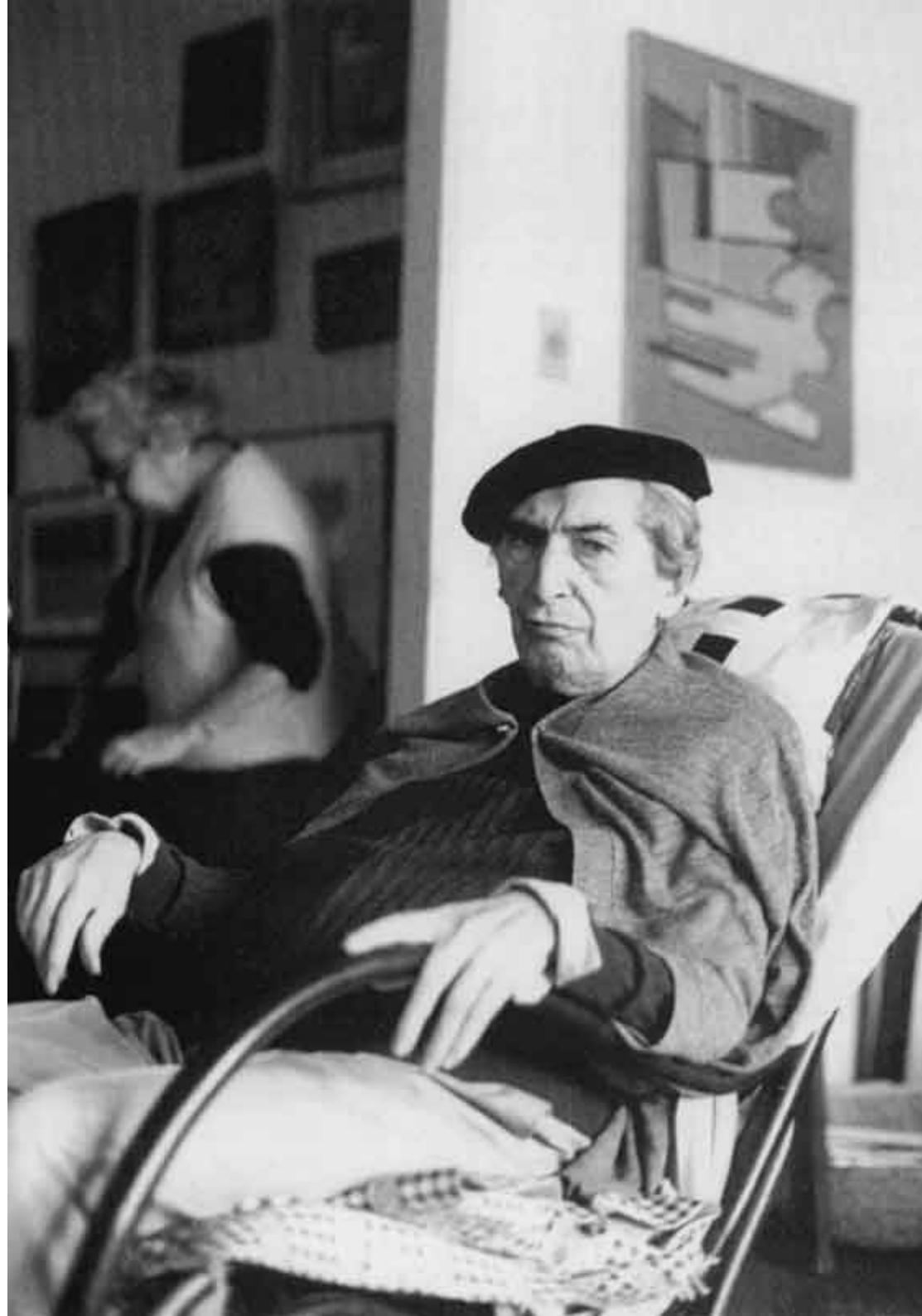
Abstract: This text presents the first movement of a reflection that aims to articulate historiographical revision, documentary research and analysis of different conceptions about indigenous arts in Brazil, having as object of investigation Brazilian exhibitions dedicated to the theme. In order to address the proposed problem, it was decided at this moment (part I) to consider a case study in its uniqueness: the exhibition *Alegria de Viver, Alegria de Criar* [Joy of Living, Joy of Creating] (1977-1978), idealized by Mario Pedrosa, but not realized. We will call attention to the theoretical-methodological approaches related to the conception and planning of the exhibition, investigating how the conceptual universe of the show allows us to observe the direct relationship between curatorial and/or institutional thinking and the evidence of the persistence of a certain historical view about the cultural production of indigenous peoples in Brazil. This essay also aims to articulate the relationship between “objects” of (research in) art, theories of art and anthropology, based on curatorial studies.

Keywords: Indigenous Arts. Exhibitions. Mário Pedrosa. Darcy Ribeiro. *Alegria de Viver, Alegria de Criar.*

158 Esta publicação insere-se no projeto de pesquisa “Estudos curatoriais: perspectivas históricas e atuais”.

De modo a dar continuidade à investigação desenvolvida em textos anteriores, apresenta-se aqui uma reflexão que objetiva articular revisão historiográfica, pesquisa documental e análise de diferentes concepções sobre as artes indígenas no Brasil, tendo como objeto de investigação algumas exposições dedicadas ao tema. Devido à dimensão da tarefa, entende-se que o estudo dessas exposições exige sua divisão em diferentes movimentos,

Mário Pedrosa aos 80 anos (com sua esposa, Mary Pedrosa, ao fundo), 1980.
Foto: Bel Pedrosa.



o que acarretará sua apresentação de modo sequencial, em variadas publicações, sendo esta a primeira parte do conjunto. Neste texto será analisada a singularidade da exposição *Alegria de Viver, Alegria de Criar*, proposta apresentada por Mário Pedrosa ao MAM-Rio, em 1977, mas não concretizada. Pretende-se considerar as abordagens teórico-metodológicas referentes à concepção e ao planejamento da proposição, averiguando-se de que modo o universo conceitual da mostra permite observar a relação direta entre o pensamento curatorial e/ou institucional e indícios da persistência de certa visão histórica sobre a produção cultural dos povos indígenas no país. Este ensaio objetiva igualmente articular a relação entre “objetos” de (investigação em) arte, teorias da arte e antropologia, a partir dos estudos curatoriais, sem, contudo, retomar minuciosamente pontos já revisados e desenvolvidos em análises precedentes.¹

As muitas contribuições das exposições para a historiografia merecem ser investigadas com maior acuidade pois sua importância para o campo da História da Arte - sobretudo no contexto da arte moderna e da contemporânea, quando o formato exposição adquiriu gradual proeminência no sistema das artes -, torna-se crucial no processo de afirmação pública

de discursos sobre a produção artística. É inegável que a função curadoria, antes mesmo de sua emergência como atividade singular, aciona a pesquisa teórica, a gestão museológica, mas também a reflexão que ocorre no confronto direto com os objetos a serem expostos. O planejamento e a produção de uma mostra, de modo não necessariamente similar àquilo que se encontra acessível ao visitante em seu resultado final, abrange a pesquisa de documentos, levantamento e seleção de objetos provenientes de diferentes acervos, conhecimento de múltiplos dispositivos museológicos e a importância da função pedagógica. Diferentemente de uma prática que se dá entre teorias, documentos textuais e imagens - e nem sempre diante da presença física das obras e objetos da cultura material -, a prática da curadoria possibilita a aproximação corporal e a convivência continuada com objetos, indicando confrontos decorrentes dos modos de validação e reavaliação de discursos instituídos sobre os mesmos. Ou seja, entende-se que a prática curatorial é também uma prática da história da arte.

Isto posto, coloca-se a questão: qual o papel que as exposições de artes indígenas tiveram e têm na consolidação, circulação e transformação dos discursos referentes aos

povos indígenas e sua produção cultural? Para começar a desenvolver essa problemática, propõe-se uma análise da exposição *Alegria de Viver, Alegria de Criar*, pois esta tende a ser um exemplo, em geral, mais citado que examinado em profundidade na historiografia brasileira, devido a inúmeras circunstâncias, sobretudo sua não concretização.² Essa condição exige modos específicos de aproximação, análise e distanciamento do “objeto”, sem, no entanto, que se abdique de uma justa medida entre a relevância da articulação de dados informacionais e descritivos e a reflexão capaz de considerar aspectos discursivos persistentes ou discordantes. Há igualmente

162 a consciência de que um estudo centrado apenas em uma mostra, proposta para ocorrer no Rio de Janeiro, não esgota o tema e muito menos suas especificidades, nem abrange todo o Brasil, em suas variadas facetas. Diversas outras exposições, nas suas mais diferentes condições, extensões e localizações no tempo e no espaço, contribuíram e contribuem para dar forma a outras peças importantes neste grande e múltiplo conjunto, tarefa ainda em andamento (a ser retomada em futuros textos, que darão continuidade ao problema proposto) e igualmente partilhável por outros pesquisadores.

MÁRIO PEDROSA E A DÉCADA DE 1970

Uma mudança de pensamento, já em curso, reforçava o interesse renovado de Mário Pedrosa (1900- 1981), ao dedicar-se com maior acuidade às artes não necessariamente submetidas aos circuitos legitimadores da arte, antes mesmo do fim de seu último exílio, como pode ser percebido em seus textos da década de 1970. Logo após seu retorno ao Brasil, em 9 de outubro de 1977, com a revogação do mandato de sua prisão preventiva, Pedrosa elabora e apresenta para a diretoria do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro as linhas gerais de um projeto de exposição

163 dedicado aos povos indígenas brasileiros, incluindo diversas etnias, tais como Bororo, Guarajara, Iruti-Tapuia, Kanela, Karapanã, Makuxi, Pakará, Parecí, Tapirapé, Tembé, Tukano, Xirianá e Wapichana. Aprovada pelo conselho deliberativo do museu, a exposição sobre “cultura indígena brasileira” ocorreria inicialmente de outubro a dezembro de 1978, tendo sido transferida para fevereiro do ano seguinte, a partir da reunião entre equipe e museu, no dia 12 de junho. O que ninguém naquele momento poderia ter previsto é que, semanas depois dessa decisão, um incêndio, na madrugada de 8 de julho de 1978, destruiria as obras das exposições

temporárias e parte do acervo do MAM.³ Mesmo as manifestações posteriores da diretoria do museu pretendendo manter a mostra sobre os povos indígenas em seu cronograma, a partir do entendimento de que haveria um potencial interesse de instituições museológicas congêneres, em outros estados brasileiros ou mesmo países, não foram o suficientes para que ela fosse efetivamente levada a cabo antes do falecimento do crítico, sendo um dos projetos não concretizados de Pedrosa.⁴

O interesse aqui é investigar a conjuntura em torno da proposta apresentada ao MAM e de suas modificações no decorrer do tempo, a partir da documentação acerca da fase de planejamento e pré-produção da mesma. Esse corpus é considerado como uma “súmula de intenções”, uma vez que *Alegria de Viver*, *Alegria de Criar* é atravessada por enunciados discursivos que possibilitam compreender certa “visão” à qual os povos indígenas e, conseqüentemente suas produções culturais, estavam submetidos naquele momento. Fato é que uma mostra objetivando ocupar todos os espaços expositivos do MAM-Rio, acionando acervos de vários museus no país e na Europa, além de peças provenientes de coleções privadas, constituindo uma equipe com muitos profissionais técnicos e acadêmicos, fornece meios de se presumir a repercussão que sua

realização acarretaria na conjuntura política e cultural do país no final da década de 1970.

Pode-se observar uma diminuição na quantidade de textos produzidos por Mário Pedrosa nos anos 1970, período de seu segundo exílio, sobretudo em relação às décadas anteriores, quando atuou exaustivamente na crítica jornalística. Pedrosa, conforme suas próprias declarações, não mais se considerava um crítico profissional, pois entendia que a atividade crítica perdera grande parte de sua função social, a partir do momento em que os artistas passaram a exercer individualmente sua liberdade de criação, não possibilitando mais a existência de pontos de aferimento comuns na atividade de mediação. Entretanto, é possível considerar a continuidade de outras atividades que também acompanharam a trajetória do crítico, como por exemplo, seu empenho na concepção e constituição do acervo do Museu da Solidariedade, no Chile, assim como sua participação no Seminário de Arte Popular (1975), no México, e no Congresso de Arte Negra (1976), em Portugal. Nesse período, Pedrosa consolidou ponto de vista já expresso em textos do final da década de 1960, reforçando seu interesse em criações que se afastariam do contexto capitalista de mercantilização do objeto artístico.⁵

Não cabendo aqui uma revisão completa do pensamento de Pedrosa, para o argumento a ser desenvolvido neste ensaio, destaca-se Discurso aos tupiniquins ou nambás, texto escrito em 1975 e publicado no ano seguinte, enquanto o crítico ainda morava na França. Nele, apesar de não tratar especificamente dos povos indígenas, como o título poderia induzir o leitor a acreditar, o crítico afirmaria que os países economicamente periféricos não poderiam repetir a história cultural dos países industrializados, devendo “expulsar de seu seio a mentalidade ‘desenvolvimentista’ que é a barra em que se apoia o espírito colonialista” (Pedrosa *in* Ferreira, 2006: 469). Para o crítico, era necessário identificar uma diferença conceitual entre a arte produzida no “terceiro mundo” e aquela proveniente dos países capitalistas do “primeiro mundo”, o que conduziria o Brasil, e outras nações congêneres, a uma escolha crucial: “um futuro aberto ou a miséria eterna”.

Existe mesmo em processo, em andamento um pouco por toda a 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. 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. (*Ibidem*: 469-470)

Ou seja, neste texto, em detrimento das declarações de uma suposta falência do projeto moderno (e da arte moderna), Pedrosa mantém a crença em um “projeto” e em uma “tarefa histórica”, mas deslocando seu foco de modo a reafirmar o papel que as nações periféricas teriam nesse processo revolucionário, caso optassem por romper com a miserabilidade decorrente da condição imposta pela colonização. Lygia Pape, que exerceria a função de assistente curatorial na exposição *Alegria de Viver, Alegria de Criar*, desenvolveu uma análise sobre o pensamento de Pedrosa no período de realização de seu mestrado em Filosofia, com dissertação defendida em 1980. Para ela, uma tradição começada por Oswald de Andrade e continuada pelos construtivistas brasileiros (lembrando-se que, em 1977, Pape trabalhou também como assistente de Aracy Amaral na mostra Projeto Construtivo Brasileiro na Arte) deu origem ao experimental na arte brasileira e àquilo que Pedrosa chamaria “artistas-inventores”, os únicos capazes de experimentar algo novo frente à decadência das vanguardas e à problemática da crise da arte no mundo contemporâneo.⁶ Pape resume esse contexto do seguinte modo:

Não pode movê-los [os artistas-inventores] nessa tarefa ingrata e solitária [a atividade-criatividade] os referentes culturais que já chegam prontos de fora, d'além mar (essas notícias, nós as temos desde o primeiro cronista que aqui chegou). Mas, também não podemos recusar sistematicamente o que sucede lá fora. Como bons descendentes dos povos primeiros dessa terra dos brasis - os tupinambá - devoraremos tudo, deglutiremos todos os bispos Sardinha que encontrarmos, e desenvolveremos, ou melhor, já começamos a desenvolver, há muito, nossa própria fúria de criação nova (Pape, 1980: 4).

Pape reforça certa concepção presente nos textos de Pedrosa, ancorada nas ressonâncias do *Manifesto Antropófago* (1928) e em uma idealização quase romântica dos povos indígenas brasileiros, sintetizados na figura singular dos “tupinambás”. Operando-se ainda uma noção de “projeto” e de “tarefa histórica”, mantém-se uma concepção de que esses povos continuariam a cumprir seu papel de “origem” e de fornecedores de referências para o trabalho e posicionamento dos artistas-inventores, os únicos capazes de indicar saídas para a crise estabelecida. O argumento exposto acima aparece mais bem desenvolvido na dissertação de mestrado de Pollyana Quintella, dedicada a analisar a aproximação de Pedrosa com a chamada “arte primitiva” em geral e com a antropologia. Quintella ressalta a necessidade de que se

reconheçam hoje alguns problemas no modo como Pedrosa elaborou seu pensamento acerca do tema, pois quase sempre se referiu à produção indígena contemporânea sem diferenciar as inúmeras etnias e suas respectivas culturas. Para a autora, na produção teórica e nos comentários do crítico, “o indígena aparece como um todo generalizado, abstrato, inapreensível, alegórico”, reforçando o problema da temporalidade, uma vez que “em alguns momentos, o crítico situa o índio num passado a-histórico” ou “remonta a produção indígena a certa nostalgia edênica, em que natureza, homem e arte são uma tríade harmônica e plena” (Quintella, 2018: 34). Conclui, então:

Percebemos que a abordagem do outro em Mário Pedrosa se faz, antes de tudo, a partir de um juízo de valor que positiva a alteridade. O outro é alternativa aos padrões fracassados e, nesse sentido, oferece pontos de vista renovadores. No entanto, essa valorização do outro, em Mário Pedrosa, pode ser identificada dentro do que Hal Foster definiu como ‘fantasia primitiva’. (...) Ao trazer o contexto primitivo, ainda que dentro de uma fantasia primitivista, o que interessa ao crítico é reverter o quadro, estabelecendo uma relação de diferença entre a produção primitiva e a produção ocidental moderna. Para o autor, o índio vive alegre porque vive em abundância e, conseqüentemente, insubordinado ao trabalho, uma vez que a acumulação de riquezas não é o fim de

sua produção. Deste modo, o que lhe está garantido é um contexto de interação livre e alegre com seu meio (*Ibidem*: 90-91).

De maneira geral, essa visão tende a ser perceptível e persistente na produção de Pedrosa. No entanto, é preciso também ressaltar a impregnação acentuada dessa concepção modelar que o modo de vida e criação dos povos indígenas teria para diferenciar os artistas-inventores daqueles outros, submetidos à lógica mercantilista do sistema de arte, a partir da síntese apresentada na dissertação de Lygia Pape. A aproximação e contaminação Pape-Pedrosa é inquestionável, mas cabe aqui retomarmos a análise da documentação específica acerca de *Alegria de Viver, Alegria de Criar* para averiguar se de fato há preponderância dessa condição ou mesmo as possíveis variações identificáveis no interesse de Pedrosa quando propôs a realização da mostra.

PLANEJANDO A EXPOSIÇÃO: UM OLHAR SOBRE CERTO MODO DE VIDA

No que tange especificamente à exposição, pelo menos em cinco diferentes documentos Pedrosa explicitou seus objetivos e o contexto de sua idealização. No projeto apresentado à diretoria do MAM-Rio, contextualiza seu desejo:

A nossa mostra não é apenas uma exposição de arte. Ela transcende seus objetivos imediatos. Ela deve aparecer aos olhos do público brasileiro, elite e povo, como uma espécie de reparação histórica, cultural e moral de toda a população à Nação Matriz de nosso povo, os Índios. Será esta a primeira vez na história do Brasil que a cultura e a arte indígena estarão representadas de modo científico, artístico e museográfico em sua totalidade. Pela primeira vez teremos a possibilidade de uma comparação estética e antropológica justa das artes indígenas do Brasil com a grande arte pré-colombiana dos povos irmãos da América. Poderemos aferir com precisão e objetividade o que na arte e na cultura de nossa gente indiana pode ser equiparado e distinguido como próprio, em face das formidáveis culturas pré-colombianas (Pedrosa, 1977).

171

Na matéria “As vanguardas já nascem cansadas” de Sonia Streva para a revista GAM, publicada em setembro de 1977, Pedrosa começa a tornar públicas algumas questões e ideias contidas no projeto, reforçando que para o índio, no singular, “todos os seus instrumentos de trabalho são belos e podem ser tomados como uma obra de arte”, mesmo que o faça como alguém que trabalha “para o fim coletivo da tribo e não somente para seu prazer”, concluindo que o indígena “continua a velha tradição do artesanato, (...) que Marx achou ser a origem de toda a grande arte”. Dar visibilidade a essas produções por meio de uma exposição seria um modo de mostrar ao

povo brasileiro “que o fenômeno cultural da criatividade artística não é um fenômeno de progresso”, desenvolvimentista, e sim “de experiência, vivência, homogeneidade e defesa das virtudes das comunidades ainda vivas”. Na entrevista, ele relata como surgiu a iniciativa:

A ideia de uma exposição de arte indígena foi consequência de meu longo exílio - interrompido pela vontade de voltar -, quando ocorreu o meu encantamento pela Amazônia. Foi súbito e intenso. Nasceu no Peru, onde me encontrava em visita à minha filha. A escolha de local da exposição - que recaiu naturalmente sobre o Brasil - foi feita por não ser ele o país linearmente simples que se pensava, mas sim profundamente complexo, a partir do desconjuntamento desenvolvimentista das suas regiões. Além disso, a ideia da exposição surgiu da necessidade de defesa dos índios, os primeiros a serem condenados. Quero mostrar que a comunidade indígena, ainda existente apesar do esfacelamento, é portadora de uma lição extraordinária para todos nós e sobretudo para a juventude brasileira, porque ela possui homogeneidade social e cultural, como em toda população dita primitiva, não capitalista, não desenvolvimentista, não progressista. Ela é a única que ainda vive de acordo com a natureza, que pode se isolar e manter certas características na sua constituição (Pedrosa *apud* Streva, 1977).

Em entrevista à *Folha de S. Paulo*, em 20 de dezembro de 1977, Pedrosa sintetiza a

proposta como “uma exposição para mostrar a felicidade dos índios”, de modo a aumentar a visibilidade dos povos amazônicos junto à população brasileira em geral, sobretudo a mais jovem, ressaltando a dimensão pedagógica que o projeto pretendia alcançar.⁷ Reforça, na ocasião, o desejo de reparação histórica e evidencia preocupações de ordem ecológica e política, pois intencionava, por meio da exposição, explicitar as contribuições que os povos indígenas poderiam trazer para a relação sustentável com a floresta e denunciar as violências por eles sofridas com os avanços de empresas na região amazônica.

Há um desencontro entre o pensamento de um homem da cidade de hoje e um povo, uma tribo primitiva que há milhares de anos trabalha, vive e funciona lá dentro da floresta. Suas manifestações de vida são perenes. O índio tem uma alegria de viver. Quando ele vive, ele cria. Quando ele cria, ele vive. Isto não se pode separar. Isto é uma função importantíssima para o que se chama uma criação artística. O índio vive em estado de arte, onde a alegria de viver é a alegria de criar (Pedrosa, 1977: 42).

Em abril de 1979, quase um ano após o incêndio ocorrido no MAM-Rio, o crítico cede um depoimento a Lygia Pape - publicado anos mais tarde -, desenvolvendo mais alguns aspectos acerca de *Alegria de Viver, Alegria de Criar*:

174 é uma maneira de você levantar o sentido profundo da cultura indígena no Brasil, mostrando [o] que se dava numa época em que havia de tal ordem uma unidade entre a natureza e o homem, entre a natureza e o habitante da floresta, havia uma tal unidade que fazia com que o índio não pudesse ter uma atividade senão integrada. O índio não podia se separar da floresta. O índio não podia se separar do meio ambiente em que vivia. (...) O trabalho do índio era um trabalho feito de alegria e de dominação cada vez maior e de integração cada vez mais [sic], dele com a sua terra, dele com as suas casas, dele com a sua rotina, com o seu aprendizado de todo o dia para criar o que ele queria. Quando ele descobria as coisas, ele descobria em alegria. (...) O índio não vivia submetido como mostrava toda uma velha antropologia, submetido a uma necessidade de cada vez trabalhar mais para se sustentar. (...) A ideia de que era preciso cada vez mais trabalhar para poder produzir mais é uma lei da escravidão, do capitalismo, desde os seus inícios. Hoje está provado que isso não se deu na história da produção primitiva dos homens. Esse foi um conceito para criar a obrigatoriedade da acumulação aos que tinham por objeto acumular riquezas sem outro propósito senão o de dominar os outros (Pedrosa *apud* Pape, 1991: 21-22).

Embora neste momento se referencie ao indígena no singular e no passado, como ressaltado por Quintella, pode-se considerar que a experiência de encantamento com a Amazônia direciona a atenção de Pedrosa em

relação às populações indígenas outrora e ainda vinculadas ao ambiente da floresta, o que deixa explícito seu interesse seletivo na constituição do recorte curatorial - não todos os povos indígenas, mas somente aqueles ainda vinculados à floresta e às práticas tradicionais. Por um lado, poderia haver sim certa idealização desses povos; por outro, a evidenciação de um modo de vida que ia ao encontro do pensamento materialista dialético do crítico, reforçando diferenças *cá e lá*, entre “nós”, habitantes da cidade e corrompidos pelo sistema de acúmulo de riquezas, pelos meios de exploração e dominação, e “eles”, cuja existência singular poderia também ser exemplo a ser tomado para uma revolução. No 175 ano seguinte, possivelmente no que viria a ser sua última entrevista em vida, publicada no periódico *Pasquim*, Pedrosa comenta seu interesse sobre as artes indígenas:

Quando voltei ao Brasil, uma das minhas preocupações era ver em que pé estavam as obras de certos museus que contêm um acervo dos índios brasileiros. Fiquei muito impressionado com a arte plumária, que é delicadíssima, onde o índio mostra as qualidades de um artista sem saber que é artista, de um homem que vive na sua comunidade e, apesar de todas as pressões de fora, mantém sua individualidade. Embora histórica e socialmente esteja condenada a desaparecer, temos uma dívida para com esta raça, a primeira, a matriz, que constitui a formação do Brasil. Portanto, minha exposição

tem esse caráter de reposição histórica, moral, política e cultural (Pedrosa, 1981: 9).

Essas declarações permitem perceber que a proposta, mesmo que implicasse uma espécie de articulação implícita entre o que Pedrosa validava nos artistas experimentais e aquilo que percebia nos “artistas” indígenas - e seus modos de criação, valoração e circulação de objetos -, apresenta também algumas especificidades em relação àquilo que o crítico procurava evidenciar para o público, objetivando identificar e reconhecer modos de vida específicos desses povos (aqueles vinculados à floresta), denunciar as violências sofridas por eles no contexto dos avanços da civilização sobre o ambiente em que habitam, promover uma maior conscientização da população brasileira, sobretudo aquela em fase escolar, e ressaltar a diferenciação entre modos de vida e entendimento da arte e do trabalho, destacados aqui como bens comuns (vida comunitária), implícitos na noção de liberdade, tão cara às convicções políticas e éticas do crítico. Muitos dos termos por ele utilizados certamente acarretariam críticas severas na atualidade, mas é importante não coincidir a manutenção de certos discursos com a figura singular do crítico, ou seja: Pedrosa sintetiza certa “visão” sobre a produção e a existência dos povos indígenas, que atravessa diferentes sujeitos e mesmo o momento histórico.

EXPOSIÇÃO COMO PESQUISA

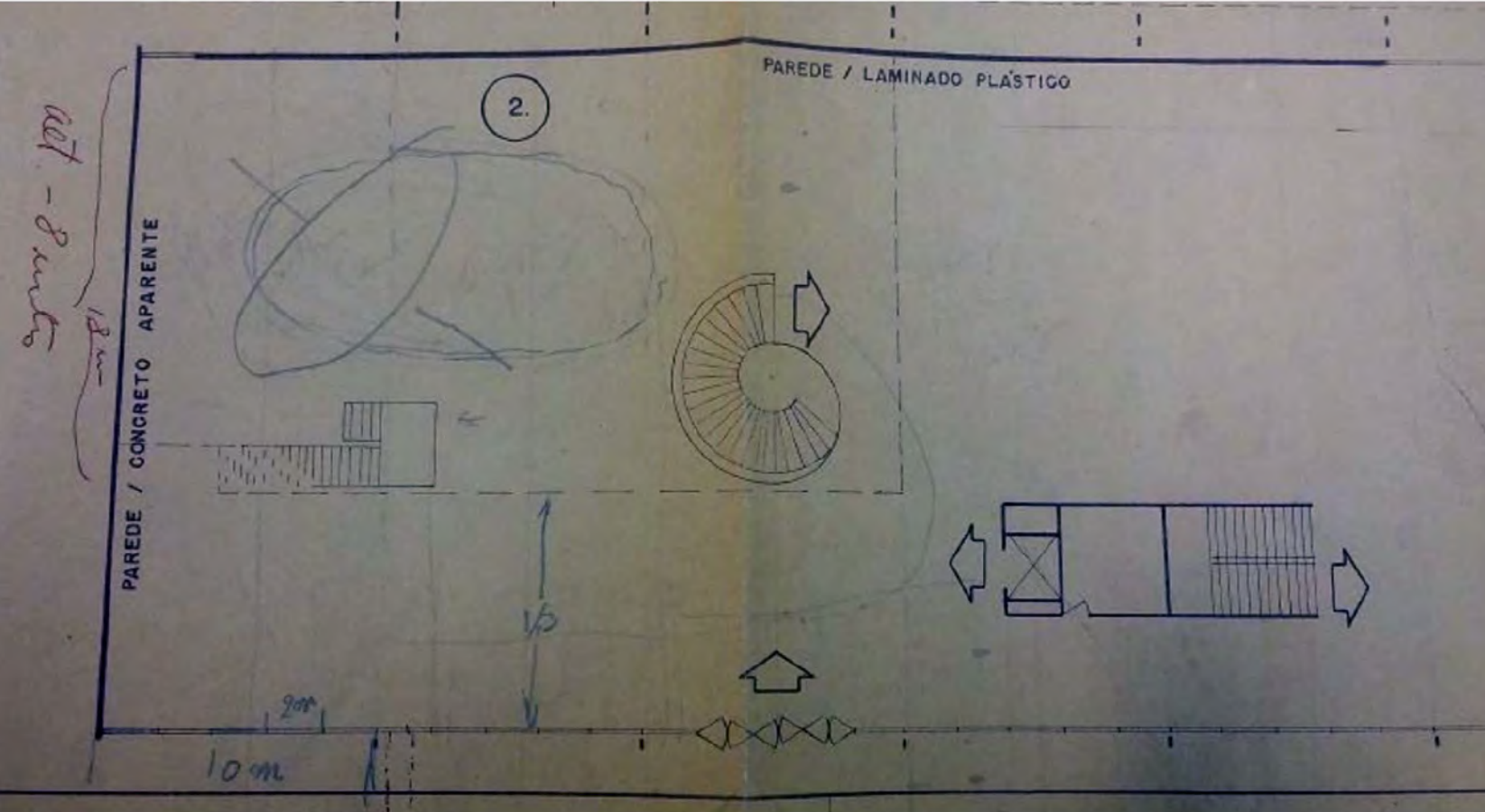
Outros pontos específicos da proposta de *Alegria de Viver, Alegria de Criar* podem ser desdobrados a partir do planejamento da exposição. Pedrosa pretendia reunir um conjunto representativo de mais de 1.500 peças indígenas,⁸ sendo a maior parte proveniente do acervo dos setores de arqueologia e antropologia do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, peças que hoje não existem mais, em função do incêndio que o museu sofreu em 2018, 40 anos após o desastre similar no MAM-Rio. As demais peças viriam de empréstimos firmados com o Museu do Índio (RJ), o Museu Paulista da Universidade de São Paulo (SP) e o Museu Paraense Emílio Goeldi (PA), entre outras instituições, incluindo ainda peças que haviam sido transportadas para a Europa pelos colonizadores, alojadas em museus na França, Suíça, Alemanha, Áustria, Dinamarca, etc. Pedrosa tinha particular interesse no manto emplumado tupinambá, que anos antes havia visto no Museu do Homem, em Paris. Essas peças dificilmente seriam repatriadas, na percepção do crítico, e sua vinda para a exposição seria uma forma temporária de promover o (re)encontro do povo brasileiro com índices de sua história.⁹

Apesar do interesse preponderante sobre a cultura material dos povos indígenas, como pode-se perceber na vasta listagem de peças do projeto, muitos desses objetos seriam organizados e dispostos em cenários produzidos pela equipe técnica,¹⁰ com o intuito de reproduzir ambientes com os meios ecológicos dos povos indígenas e assim contextualizar sua vida, moradia e atividades cotidianas.¹¹ Essas peças ocupariam todos os andares do museu e estariam divididas em três núcleos, conforme um dos documentos consultados no Arquivo Mário Pedrosa (no qual constavam informações datilografadas e outras escritas manualmente, reforçando o caráter fluido que essa estrutura possuía, modificando-se continuamente no decorrer dos meses de planejamento da exposição): no térreo haveria um espaço dedicado à arqueologia, composto sobretudo por peças líticas e cerâmicas, referentes a registros de povos extintos que outrora habitaram o território brasileiro. Na sala principal, localizada no primeiro pavimento, seria apresentado o ambiente da floresta, destacando-se a cultura material e a passagem do mito à cultura espiritual, com a construção de uma maloca e a presença de um viveiro de pássaros. Haveria também a contextualização da vida tribal, com os instrumentos de trabalho e suas atividades de subsistência, pesca, armas, transportes,

trançados, cerâmicas, tecidos, etc., e as atividades de ordem subjetiva ou sobrenatural, nas suas diferentes formas e representações, tais como os processos de iniciação, religião, xamanismo, danças cerimoniais, máscaras, etc. No segundo pavimento, o predomínio de atividades compreendidas como não utilitárias - arte plumária, indumentária, adornos, atos de iniciação e tudo aquilo que remete ao corpo. Relacionados à plumaria, seriam apresentados atos cerimoniais, religiosos ou sobrenaturais, destacando-se as danças e músicas. Nos documentos, Pedrosa afirmava que a exposição abrangeeria de objetos da cultura material às expressões transcendentais dos povos indígenas, sem relatar detalhadamente como essa última intenção seria concretizada, apontando, no entanto, para a importância que registros fotográficos, sonoros e audiovisuais teriam no contexto geral, possivelmente para atingir tal propósito.

Esse pensamento centrado na cultura material, com peças contextualizadas em diferentes ambientes e distribuídas de modo a conduzir uma narrativa, é descrito por Pedrosa em outro documento, no que se refere ao primeiro pavimento:

1. A mostra deve se iniciar com vastos painéis fotográficos valorizados por uma iluminação de alto nível técnico com uma ideia clara do mundo onde viveu e vive o índio. As florestas, os rios e as savanas



Esboço inicial do projeto expográfico referente ao primeiro pavimento do museu, contendo a área que seria ocupada pela maloca e pelo viveiro de pássaros. Fonte: Arquivo Mário Pedrosa - Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro. Reproduzida a partir de registro fotográfico de Pollyana Quintella (Quintella, 2018: 27).

181

onde se encontram os aglomerados tribais sobreviventes.

2. As habitações, as malocas, mostrando a extrema sabedoria arquitetônica do índio em termos de construção das estruturas e dos materiais usados, capazes de ensinar lições aos nossos arquitetos modernos.

3. Ligada a sua habitação, em plenos trópicos, está a vida social e cerimonial, a guerra e a paz da tribo. Aí estarão as armas, os meios de transporte, os instrumentos de trabalho e os fetiches para as diversas fases da vida

comunal.

4. O interior da maloca onde a distribuição das funções se faz. O lugar do homem, o lugar da mulher, depois nossa representação geral, ficando possível as características por tribo, para que não esqueçam que a coletividade tribal é em si mesmo a autoridade determinante.

5. As atividades diversas da vida tribal serão representadas por células vivas, por materiais e por tribos (Pedrosa *apud* Quintella, 2018).

Um dado importante na concepção da mostra é que os objetos expostos seriam acompanhados de legendas, contendo sua origem, colecionador e traços significativos decisivos. Em relação a este último aspecto, é possível presumir que as legendas, similarmente a relatos etnográficos, trariam comentários capazes de articular aspectos gerais de cada peça para além de sua conjuntura estritamente visual/formal. Essa decisão contribuiria para ampliar a percepção dos mesmos e das culturas de onde provinham, o que contestaria um caráter de imanência do objeto (supostamente) entendido como obra de arte (quando exposto em um museu de arte moderna e não em uma exposição etnográfica propriamente dita). O antropólogo Alfred Gell assim coloca a questão, a partir do contexto hipotético da realização de uma exposição de armadilhas como obras de arte:

não suponho que para uma armadilha africana ou uma armadilha de qualquer outra parte exótica do mundo possa funcionar como uma obra de arte, seja realmente necessário ou desejável que seu contexto etnográfico seja abstraído. Frequentemente, o significado artístico de certas armadilhas só pode ser estabelecido de modo etnográfico, e isso faz com que o componente textual seja essencial para qualquer exposição satisfatória de armadilhas como obra de arte. Todavia, não precisamos nos desculpar por isso, pois desde Duchamp, sabemos, implicitamente, que recursos como notas escritas e comentários na forma de entrevistas são necessários para a

compreensão das obras de arte contemporânea, assim como o conhecimento da filosofia neoplatônica é necessário para uma verdadeira apreciação da arte do Renascimento (Gell, 2001: 186).

Recorrendo a uma das obras mais conhecidas de Marcel Duchamp (1887-1968), de modo a manter o exemplo assinalado por Gell, pode-se questionar: haveria uma perda na apreciação de *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, ou simplesmente *O Grande Vidro*, considerando-se o conteúdo verbal (notas, esquemas, comentários) da *Caixa Verde*, com seus inúmeros fragmentos discursivos acerca da obra? Se para Duchamp a obra de arte não se resume à sua restrita condição visual, não estaria aí uma relação intrínseca entre obras de arte e objetos concebidos em uma lógica não ocidental de produção artística, acompanhados de uma narrativa textual (relato etnográfico) de modo a evidenciar aquela dimensão simbólica que não necessariamente está referida em sua forma?

Cabe ainda ressaltar outro ponto da citação de Gell, quando indica que um “artefato” pode “funcionar” como “obra de arte”: ou seja, não ser “transformado” em obra, quando transferido de um contexto “etnográfico” para outro “artístico” (dispositivos de enquadramento), mas apresentar temporariamente outra função, sem

necessariamente anular as demais, anteriores a ela. Segundo o antropólogo Nicholas Thomas, Gell entende que “objetos”, em geral - e não apenas “artefatos” -, não possuem essência, podendo “mover-se livremente entre domínios culturas/transnacionais sem ser essencialmente comprometidos” (Thomas *apud* Gell, 2001: 190). Nesse aspecto, a abordagem de Pedrosa, que não procurava reduzir aquilo que seria exposto ao contexto de “obras de arte”, explicitaria uma possibilidade de visão ambivalente para as peças em *Alegria de Viver, Alegria de Criar*.

Essa dimensão centrada no “conteúdo” pressuposta no projeto, para além da presença formal dos objetos, envolvia em seu escopo extensa pesquisa bibliográfica, museológica e iconográfica, viagens para pesquisa, orientação pedagógica especial para a monitoria da exposição, programação de conferências, projeção de filmes, além da produção de uma publicação e de um documentário sobre a exposição. Entre os intelectuais que faziam parte da equipe, constavam o antropólogo Darcy Ribeiro, principal consultor do projeto, Berta Ribeiro, Eduardo Viveiros de Castro, Tereza Bauman, Lux Vidal e Carmen Junqueira (as duas últimas vinculadas ao Museu Paulista), somadas a Maria Heloísa Fenelón e Maria Conceição Beltrão, responsáveis, respectivamente,

pelas seções de antropologia e arqueologia do Museu Nacional, inseridas posteriormente na equipe, a partir do desenvolvimento das atividades iniciais de pesquisa e pré-produção (centradas nos acervos daquele museu). Assim, Pedrosa se cercava de um conjunto considerável de pesquisadores, de modo a embasar sua proposta, cabendo destacar uma dessas parcerias.

MÁRIO PEDROSA E DARCY RIBEIRO: VISÕES PARTILHADAS

Como já mencionado, Quintella investigou o diálogo de Pedrosa com a antropologia, mas há aqui o interesse particular na parceria que o crítico desenvolveu com Darcy Ribeiro (1922-1997), desde a década de 1950, quando se conheceram nas reuniões para a concepção da Universidade de Brasília. Ribeiro foi o responsável pela criação do Museu do Índio, em 1953, no Rio de Janeiro, e seu papel como consultor em *Alegria de Viver, Alegria de Criar* permite identificar outras correspondências entre os dois intelectuais.¹²

Para Darcy Ribeiro, aquilo que ele nomeia “arte índia”¹³ corresponde a um modo generalizado de fabricar todas as coisas com uma preocupação primordialmente estética, promovendo uma

condição de integração recíproca entre os membros da tribo, por estarem inseridos em um regime de signos partilhado por todos, sem que esse produto se resuma à expressão individual daquele que o cria. Por ser uma “arte comunal”, Ribeiro reforça que as artes indígenas se diferenciam estruturalmente das artes ocidentais:

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

Muitas dessas ideias encontram ressonância no entendimento da relação estrutural entre beleza, criação e modo de vida indígena expresso por Pedrosa, provavelmente porque Ribeiro tenha contribuído com vários pontos referentes ao argumento do projeto da exposição, na sua função de consultor principal. Isso posto, cabe ainda salientar outros aspectos importantes na visão do antropólogo, ao evidenciar um duplo alerta: mesmo que as artes indígenas preservem certo “ar de família”, devido a interações ocorridas

no passado entre as diferentes etnias, não há uma arte, ou mesmo uma cultura indígena comum, havendo tantas artes e culturas quantas etnias existirem. Reconhecida a diversidade cultural desses povos, adverte ainda para outra concepção recorrente no senso comum: a de uma imagem tribal cristalizada, referente a um passado específico - e o risco de tratar inúmeros povos vivos a partir de parâmetros idealizados sobre os modos pretéritos de sua existência. Por isso, afirma de maneira contundente: “índios não são fósseis humanos” (*Idem*, 1983: 52). Aqui é necessário desenvolver seu pensamento, naquilo que se refere ao impacto da civilização ocidental sobre as sociedades tribais tradicionais:

Postos em contato pacífico com frentes da sociedade nacional, os índios começam a percorrer o doloroso transe que medeia entre sua condição de gente autônoma, com seu modo de vida peculiar e a sua própria visão de mundo, e a condição posterior de marginais da civilização. Neste trânsito deixam de ser índios específicos - revestidos dos atributos de sua cultura -, para se reduzirem a índios genéricos - cada vez mais aculturados - mas, ainda assim, sempre índios, porque se concebem e se sofrem e assim são vistos e malvistas pelos vizinhos neobrasileiros. (...) O mais doloroso é que tudo isto se perde em vão. E se perde total e completamente. Nossas artes eruditas nada têm, nem terão, da indígena. São transposições da arte do invasor, só sensíveis aos movimentos estéticos metropolitanos. Nossas artes

populares - oriundas seja de ressonâncias das eruditas, seja de expressões incultas da criatividade dos pobres - também não herdaram nada da sensibilidade e do requinte da arte indígena, nem do patrimônio artístico desenvolvido por tantos povos ao longo de milênios (*Ibidem*: 85-86).

Essa percepção do antropólogo a respeito das artes indígenas, “cristalizadas” em certo modo operativo, com visualidade e processos de criação específicos, contraditoriamente restringe sua compreensão dessa produção às formas tradicionais, reconhecidas pela antropologia e pela arte moderna (artistas e historiadores da arte), abrindo exceção, no entanto, para alguns processos de contaminação, como a introdução das miçangas na América pelos colonizadores europeus, pois aquelas não comprometeriam a lógica estrutural de criação dos povos indígenas. Por outro lado, evidencia que os processos de aculturação deslocariam as tribos de seu modo de vida característico - relacionado ao ambiente de subsistência da floresta -, para o contexto das sociedades urbanas capitalistas, descaracterizando os indivíduos (“índios genéricos”), produzindo miséria e a conseqüente perda da alegria e dos padrões de beleza que tanto caracterizam aquilo que fabricam. Vê-se aí, de certo modo, uma posição reiterada em Pedrosa, uma vez que sua visão se direcionava apenas para a

produção indígena no contexto da floresta, ainda não corrompida pela exploração do trabalho e dominação capitalista.

Ainda submetido ao regime da ditadura militar, o Brasil dos anos 1970 vivia sob os efeitos do chamado “milagre econômico”, entre eles os grandes investimentos em infraestrutura e o incentivo crescente à mineração. Esse discurso, com especial ênfase na “ordem” e no “progresso”, adotado pelo governo brasileiro, via na presença indígena, sobretudo em relação aos povos da região amazônica, um obstáculo vivo aos avanços do desenvolvimento. Cabe lembrar ainda que para esses governos, o destino inevitável de todo indígena seria tornar-se assalariado. Como contextualiza Patricia Corrêa,

No bojo das políticas desenvolvimentistas do regime militar brasileiro (1964-1985), uma série de ações reforçavam essa gradual exclusão, como o Plano de Integração Nacional lançado em 1970 pelo governo do general Garrastazu Médici, que levou à abertura de estradas em terras indígenas e à instalação de programas de colonização da Amazônia, ou como o projeto RADAMBRASIL, de 1975, que detectou jazidas minerais em terras indígenas, promovendo sua invasão pelo garimpo ilegal (Soares, 2015). Empecilhos ao progresso, aos índios cabia a aniquilação mal disfarçada como política de assimilação (Correa, 2016: 324).



Tanto Pedrosa quanto Ribeiro tinham essa perspectiva alarmante em mente (genocídio indígena), conduzindo algumas das posições que iriam adotar no que diz respeito à sobrevivência de um modo de vida não capitalista das populações da Amazônia. É preciso reconhecer que ambos projetam sobre os povos indígenas uma percepção inerente ao intelectual de esquerda, sendo inevitável

Mário Pedrosa e Darcy Ribeiro, em 28 de outubro de 1977. Detalhe do registro fotográfico realizado por Ari Gomes do encontro de Mário Pedrosa, Darcy Ribeiro, Ferreira Gullar e Glauber Rocha, em entrevista conduzida por Elizabeth Carvalho e Zuenir Ventura para o *Jornal do Brasil*. A entrevista só foi publicada 20 anos depois, pois na época Glauber Rocha proibiu que seu depoimento viesse integralmente a público (*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 fev. 1997). Imagem integral disponível em: <http://www.tupinambah.com.br/1977-o-encontro-entre-glauber-darcy-gullar-e-pedrosa/>.

para eles, após o retorno de seus respectivos exílios e (re)encontro com um Brasil que se transformou profundamente durante os anos de ditadura, manifestar algum grau de nostalgia frente aos inúmeros índices de falência de um projeto anterior de país do qual fizeram parte.¹⁴ Contudo, mesmo que a conjuntura fosse complexa, mantinham o entendimento de suas práticas como inerentemente políticas.

No caso de Pedrosa, era chegado o momento de recolocar a questão como um todo, uma vez que a “tarefa histórica” da modernidade se transferia para as nações do terceiro mundo. Em oposição à miserabilidade imposta pela colonização histórica e pela dominação latente dos neocolonialismos econômicos, sociais, culturais, etc., tanto os artistas-inventores, por um lado, quanto a produção cultural à margem dos sistemas hegemônicos capitalistas, por outro, representariam saídas à cooptação da criação artística pelo mercado, ao mesmo tempo que reforçariam ações e modelos de transformação social (por meio da arte), assumindo papel fundamental

192 na revolução possível neste novo contexto.

O projeto *Alegria de Viver, Alegria de Criar* guarda algumas contradições, mas ao mesmo tempo fornece indícios para uma hipótese: a possível e gradual passagem no pensamento de Pedrosa da dialética materialista - cara ao marxismo - para a condição de ambivalência - cara ao experimental (via Hélio Oiticica). Se antes uma síntese histórica era necessária, agora ela pode ser dispensável, pois a concomitância nem sempre se reduz à dialética, contribuindo para que as aparentes contradições possam ser repensadas como movimentos contínuos e descontínuos do pensamento e da ação. Está

aí a beleza do viver. Talvez ali, nas brechas de um projeto ao qual se dedicou nos últimos tempos de existência, o crítico via a imagem espelhada daquilo que na vida e na criação lhe proporcionava a alegria de cada dia.

REFERÊNCIAS

CARVALHO, E. O encontro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 fev. 1997. Disponível em: <http://www.tupinambah.com.br/1977-o-encontro-entre-glauber-darcy-gullar-e-pedrosa/>. Acesso em: maio de 2019.

CORRÊA, P. Arte indígena e arte brasileira: 193 justaposições críticas com Mário Pedrosa. *VIS*, Revista do Programa de Pós-graduação em Arte da UnB, Brasília, vol. 15, n. 2, jul.-dez. 2016

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

PAPE, L. *Catiti Catiti, na terra dos Brasis*. Rio de Janeiro, 1980. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - IFCS-UFRJ, Rio de Janeiro, 1980.

PAPE, L. Mário Pedrosa - fragmentos de uma conversa. In: PEDROSO, Franklin; VASQUEZ, Pedro. **Mário Pedrosa: arte, revolução, reflexão.** Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1991, pp. 21-22.

PEDROSA, M. Mário Pedrosa: confissões de um livre pensador. Entrevista concedida a Cláudio Kahns, Sergio Gomes e João Marcos Pereira. **Folha de S. Paulo, Ilustrada,** São Paulo, 20 dez. 1977.

_____. Mário Pedrosa. A Arte não é fundamental. A profissão do intelectual é ser revolucionário... **Pasquim**, ano XIII, Rio de Janeiro, n. 646, pp. 7-11, 12 a 18 nov. 1981. Republicado em: **Arte & Ensaios**, Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da EBA-UFRJ, Rio de Janeiro, n. 34, pp. 206-213, dez 2017.

_____. Discurso aos Tupiniquins ou Nambás. In: FERREIRA, Glória (org.). **Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas.** Rio de Janeiro: Funarte, 2006, pp. 467-471.

QUINTELLA, P. C. **Mário Pedrosa entre os tupiniquins ou nambás: uma perspectiva primitivista para a arte pós-moderna.** Rio de Janeiro, 2018. Dissertação (Mestrado em Artes) - Programa de Pós-graduação em Artes da UERJ, Rio de Janeiro, 2018.

REINALDIM, I. Produção cultural indígena e história da arte no Brasil: a problemática do deslocamento/descolamento. In: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO EM HISTÓRIA DA ARTE, 36. **Anais...** Campinas: CBHA, 2016, pp. 530-539.

_____. Produção cultural indígena e história da arte no Brasil: entre arte e artefato, armadilhas como problema metodológico. **MODOS, Revista de História da Arte,** Campinas, v. 1, n. 1, pp. 25-39, jan. 2017.

REINALDIM, I; SOMMER, M. F. Experimentar o experimental: onde a pureza é um mi(s)to. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE RELAÇÕES SISTÊMICAS DA ARTE, 1. **Anais...** Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2018, pp. 74-84.

RIBEIRO, D. Arte índia. In: ZANINI, Walter (org.). **História geral da arte no Brasil.** vol. 1. São Paulo: Instituto Moreira Salles: Fundação Djalma Guimarães, 1983, pp. 46-87.

_____. Arte índia. In: RIBEIRO, Darcy et alii. **Suma etnológica brasileira.** vol. 3. Petrópolis: Vozes; Rio de Janeiro: Finep, 1986, pp. 29-64. Disponível em: www.etnolinguistica.org/suma. Acesso em: maio de 2019.

STREVA, Sonia. As vanguardas já nascem

cansadas. GAM, Rio de Janeiro, set. 1977. Republicado em: OITICICA FILHO, César (org.). Mário Pedrosa. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013, p. 116-119.

NOTAS

1. O presente ensaio apresenta-se como continuidade de uma reflexão iniciada a partir das aulas por mim ministradas na disciplina História da Arte no Brasil 1, da graduação em História da Arte da Escola de Belas Artes da UFRJ, entre 2015 e 2018. Originalmente seu conteúdo estava circunscrito às artes dos povos indígenas em território brasileiro, mas sua ementa foi alterada em recente reforma curricular, passando a incluir as manifestações artísticas do período colonial. Cabe ainda salientar que este ensaio 196 embasa-se igualmente nas aulas do curso Experimentar o Experimental: onde a pureza é um mi(s)to do PPGAV-UFRJ, que ministrei com a pós-doutoranda Michelle Farias Sommer, durante o segundo semestre de 2017, no Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica - CMAHO, a partir de seu programa de extensão Plataforma de Emergência. Aos estudantes de graduação, pós-graduação e extensão, assim como a Michelle Farias Sommer, agradeço o estímulo para algumas das reflexões iniciais sobre o conteúdo aqui desenvolvido. Sugere-se a leitura dos dois ensaios anteriores sobre as artes indígenas, por mim produzidos, assinalados nas referências.

2. A dissertação de Pollyana Quintella, intitulada “Mário Pedrosa entre os tupiniquins ou nambás: uma perspectiva primitivista para a arte pós-moderna”, defendida em 2018, é talvez a única pesquisa que se dedicou à exposição.

3. Para maiores informações sobre o incêndio no museu, ver a dissertação de mestrado de Thiago Vinícius Ferreira, “O MAM Rio e a construção discursiva do

pós-incêndio”, defendida em 2018 no PPGAV-EBA-UFRJ, assim como a tese, ainda inédita, de Ana Paula Chaves Mello.

4. Documentos evidenciam que até o incêndio, a exposição já possuía financiamento por parte da Finep (Financiadora de Estudos e Projetos), em acordo firmado com o Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro e com o MAM-Rio, e apoio do Conselho Federal de Cultura e da Funarte, por meio de Ney Braga, então ministro da Educação do governo do general Ernesto Geisel, além da Embratur e da Fundação Roberto Marinho (divulgação e reproduções).

5. Para uma maior compreensão, ver os seguintes textos: “O ‘bicho-da-seda’ na produção em massa” (1967), “Mundo em crise, homem em crise, arte em crise” (1967), “Arte dos caduceus, arte negra, artistas de hoje” (1968), “Arte culta e arte popular” (1975), “Discurso aos tupiniquins ou nambás” (1975-1976) e “Variações sem tema ou a arte da retaguarda” (1978).

6. Importante considerar também a relação entre Mário Pedrosa e Hélio Oiticica no que tange a essa concepção. 197
Recomenda-se a leitura do artigo: Reinaldim; Sommer. “Experimentar o experimental: onde a pureza é um mi(s)to”, 2018, reproduzido neste livro.

7. Este foi o único documento consultado na pequena pasta sobre a exposição no Centro de Documentação e Pesquisa do MAM-Rio. Presumo que a documentação institucional (projeto recebido, cartas, memorandos, etc.) tenha sido destruída no incêndio.

8. Documentação produzida pela equipe de trabalho contabilizava 621 peças de plumária, 220 peças arqueológicas, 169 peças de trançados, 134 peças de miçanga, 156 peças de tecido líber (somadas à parte outras 25 peças nessa categoria), 67 peças de cerâmica (somadas à parte mais 131 bonecas), 40 peças de brinquedo, perfazendo um total de 1407 peças, somadas a outras 156.

9. O manto emplumado tupinambá só seria exposto no país em 2000, na *Mostra do Redescobrimento - Brasil*

500 Anos, proveniente, neste caso, não da França, mas do departamento etnográfico do Museu Nacional da Dinamarca.

10. São listados na documentação: arquiteto: José Luiz Ripper; montagem: Frank Barral; iluminação: A. Brayton; iconografia: Maureen Bisilliat e Claudia Andujar; programação visual: Aloísio Carvão ou Marta Strauch (dependendo do documento); coordenação interna e monitores: Ronaldo Macedo; secretaria e pesquisa: Carlos Augusto Hoffman.

11. “A exposição deverá ser como uma mostra interpretativa ou um discurso elucidativo de todo o espectro da criatividade cultural indígena e de seus problemas de sobrevivência e convívio (adaptação ecológica, interação social, intertribal e com a sociedade nacional)” (Pedrosa *apud* Quintella, 2018).

12. Quintella assinala ainda: “Embora Darcy tenha tido mais notoriedade, talvez por sua atuação política, foi Berta Ribeiro a responsável pelo mapeamento etnográfico da arte indígena brasileira e sua progressiva inserção no campo expositivo para além do âmbito científico, buscando circunscrever o índio de maneira mais acessível” (Quintella, 2018: 60).

13. “Com esta expressão designamos certas criações conformadas pelos índios de acordo com padrões prescritos, geralmente para servir a usos práticos, mas buscando alcançar a perfeição. Não todas elas, naturalmente, mas aquelas entre todas que alcançam tão alto grau de rigor formal e de beleza que se destacam das demais como objetos dotados de valor estético. Neste caso, a expressão estética indica certo grau de satisfação dessa indefinível vontade de beleza que comove e alenta aos homens como uma necessidade e um gozo profundamente arraigados” (Ribeiro *in* Zanini, 1983: 49).

14. Zuenir Ventura comenta: “Não sei se a ideia de que a esquerda jamais será unida, a não ser na desgraça, me veio agora, 20 anos depois, ou quando saí da casa de Darcy naquela madrugada memorável em que Beth (Elizabeth Carvalho) resolveu reunir quatro dos

maiores intelectuais brasileiros que estavam voltando do exílio. Estavam ali a genialidade de Glauber, a lucidez de Gullar, a sabedoria de Pedrosa e a apoteose mental de Darcy redescobrando o Brasil e revelando o choque cultural da volta: o Rio desfigurado, a bela raça de Ipanema e a outra que não come, o capitalismo selvagem, o autoritarismo estrebuchando, a esperança de luz no fim do túnel. Eram os tempos de Geisel, a penúltima ditadura de uma série que havia começado em 1964 e que ainda ia esperar por Figueiredo. Foi um ano ambíguo, aquele, com avanços e recuos. Por um lado, o Congresso tinha sido fechado pelo ‘Pacote de Abril’, havia tortura e já se dizia que era preciso acumular primeiro para distribuir depois. (...) Naquela noite na casa de Darcy, Glauber rompeu ‘solenemente’ com o Partido Comunista, Gullar ameaçou ir embora, Darcy estava moderado, imaginem, e Mary Pedrosa cassou a palavra do marido quando ele ameaçou falar mal dos militares. Mais do que uma grande zona, foi uma cena tropicalista” (Ventura *apud* Carvalho, 1997).

Experimental o experimental

Furor da margem

EXERCÍCIO/CARTOGRAFIA:
O EXPERIMENTAL HOJE
NA ARTE BRASILEIRA

*EXERCISE / CARTOGRAPHY:
THE EXPERIMENTAL TODAY
IN BRAZILIAN ART*

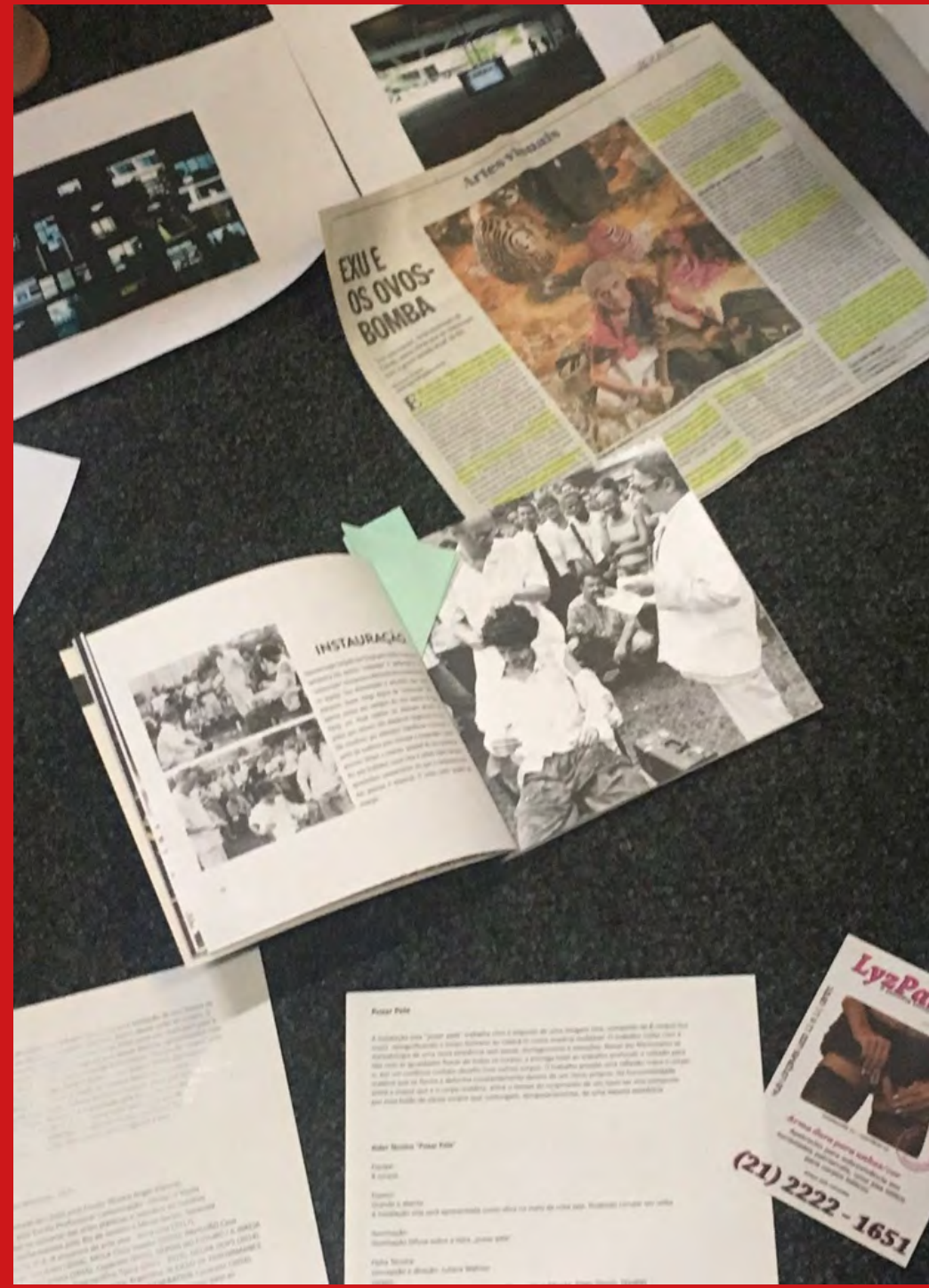
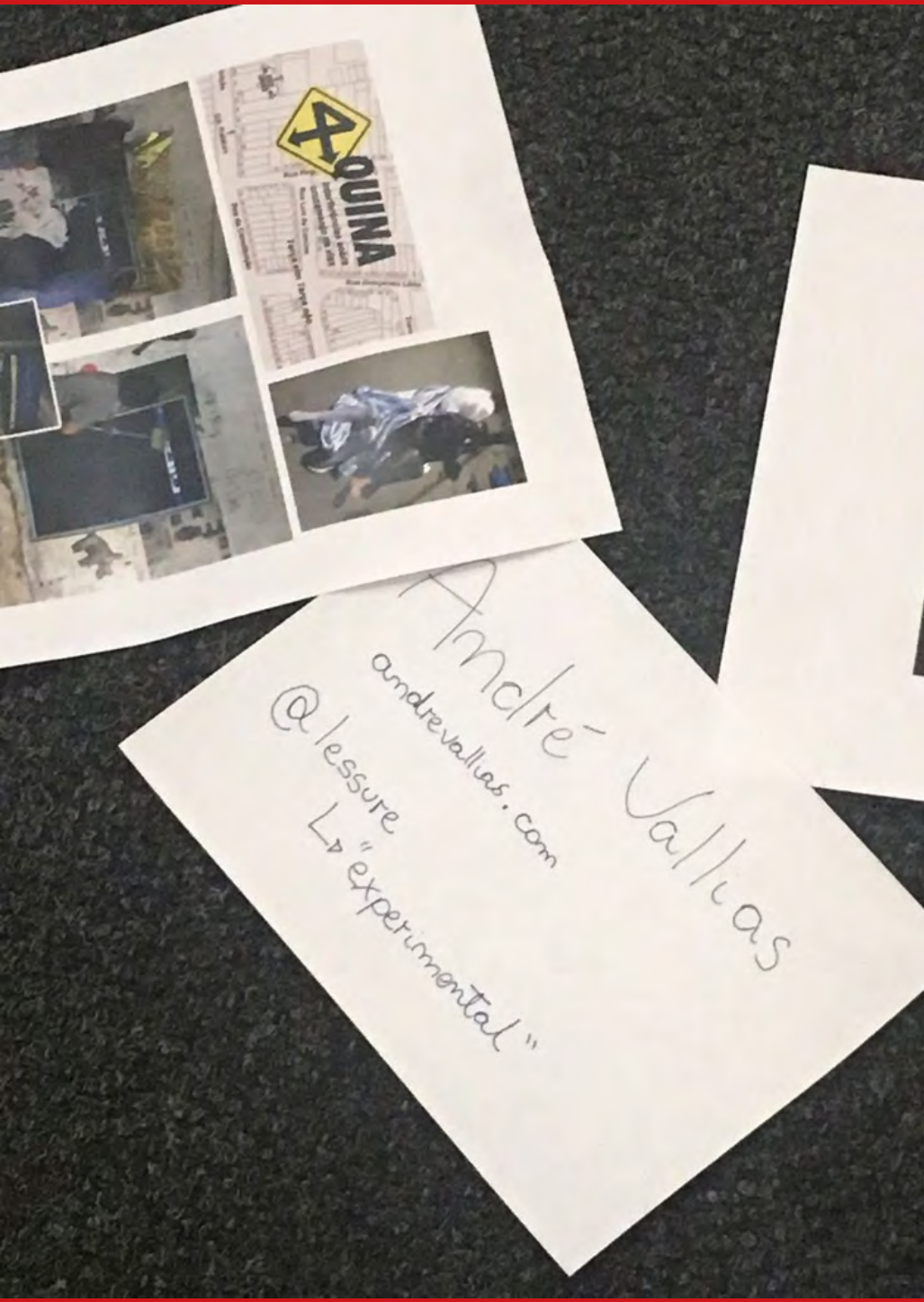
“Onde está o experimental na arte brasileira das últimas décadas?”

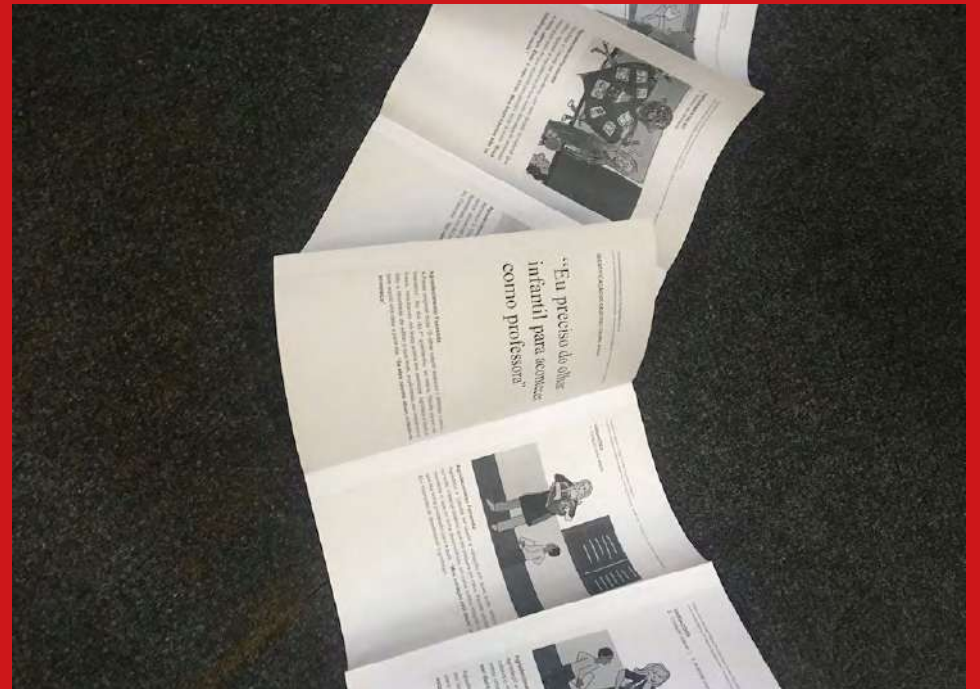
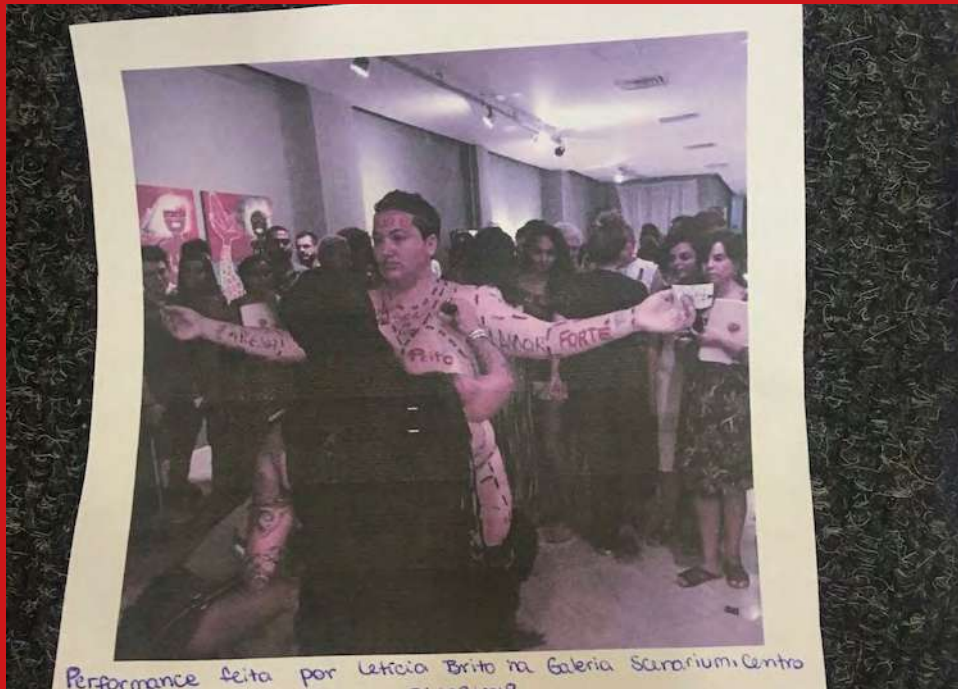
Em consonância com a primeira pergunta, lançada no curso anterior, sobre as “origens no experimental na arte brasileira” - e que pretendia investigar os antecedentes da prática experimental dos anos 1960 e 1970 no país -, uma nova questão foi proposta para a turma do segundo curso. O enunciado “onde está o experimental na arte brasileira das últimas décadas?” objetivou apontar para o (suposto) estado do experimental em um passado mais ou menos recente 203 do Brasil e também na atualidade.

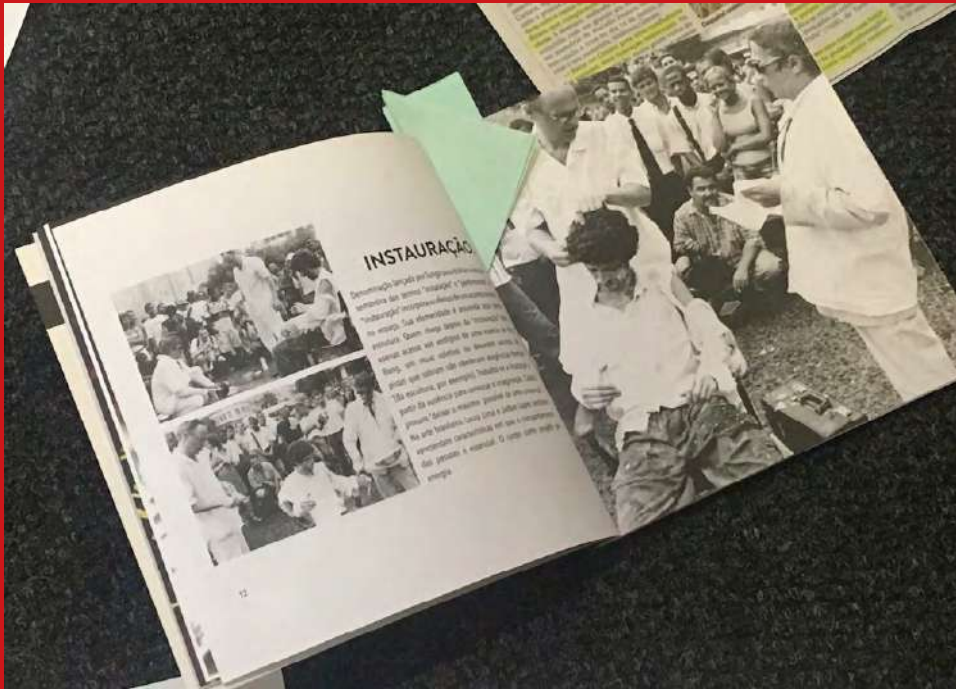
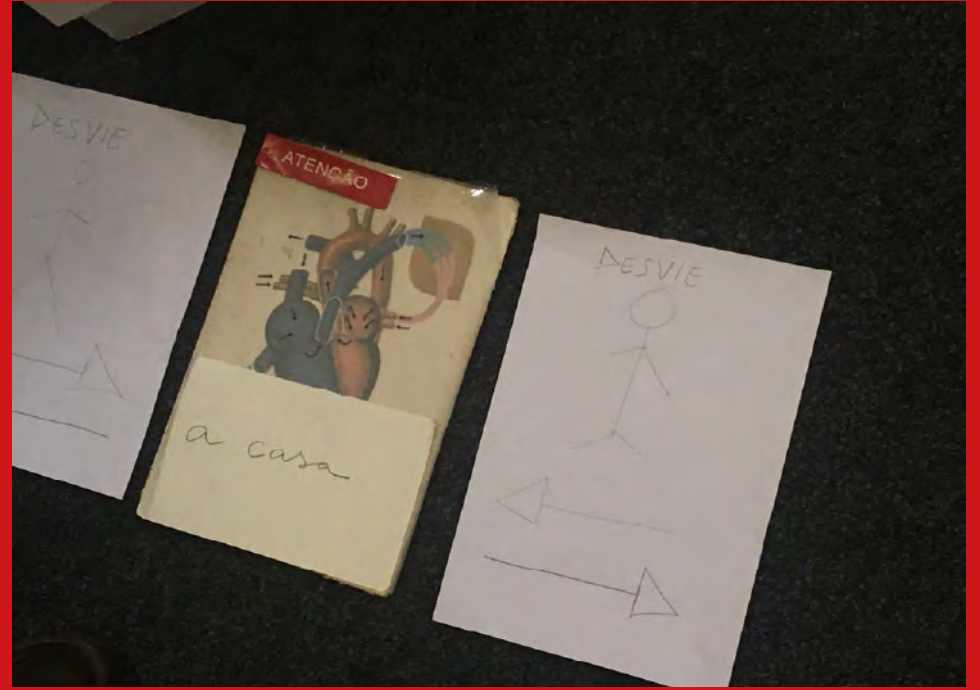
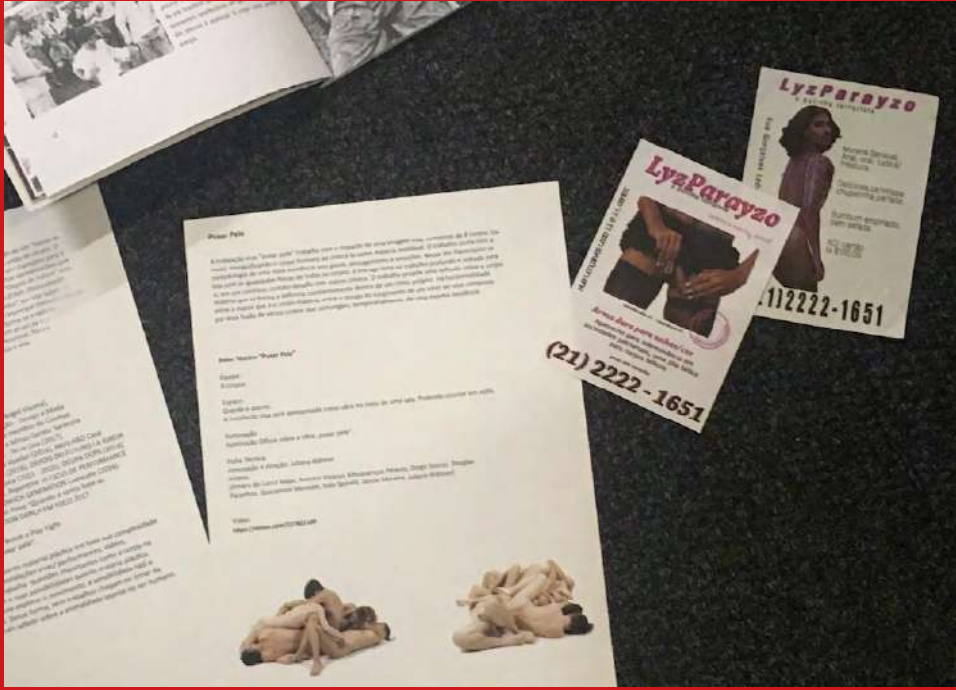
Do mesmo modo, sem que tomassem conhecimento das escolhas individuais, as referências matéricas e visuais foram expostas - todas e em simultâneo - no chão do auditório do CMAHO, no centro de uma roda. Em conjunto, coletiva e colaborativamente, propôs-se trabalhar na produção de associações entre o material exibido.

As exclusões e limitações do exercício tornaram-se evidentes: a localização do experimental não é possível de ser registrada por meio de documentação em sua completude e o recorte decorrente do que foi trazido não representava a totalidade do experimental hoje. Surgia, então, o interesse nos limites da cartografia, ou seja, naquilo que estava dentro e fora dela, e, sobretudo, como se davam as relações de trânsito, permuta, bloqueio, etc. entre essas instâncias, a partir de suas fronteiras, de suas bordas, de suas margens. Mesmo forçando os movimentos de expansão de margens para novas inclusões, evidencia-se, sobretudo, a permanência contínua de exclusões sobre “o que não está”.









Crédito da imagem: Claudia Berger.







DO ARQUIVO AO VOCABULÁRIO, E DO
VOCABULÁRIO À PESQUISA EM ATO

*FROM ARCHIVE TO VOCABULARY, AND
FROM VOCABULARY TO RESEARCH IN
ACT*

Cristina Ribas

Em 2018 recebi o convite de Michelle Farias Sommer e Ivair Reinaldim para apresentar minha produção artística e de pesquisa nas suas aulas no contexto do PPG em Artes da UFRJ. Fiz uma apresentação que procurava contar de minha produção abordando inicialmente a criação de um arquivo de práticas (e processos políticos das e nas artes), o *Arquivo de emergência*, em parte transformado em 2011 no Desarquivo.org (uma plataforma e repositório na internet, de livre acesso); e depois a criação do projeto e livro *Vocabulário político para processos estéticos*, entre 2013 e 2014. O *Vocabulário* desenhou uma pesquisa-intervenção, procurando colocar em diálogo atores de várias áreas, criando um vocabulário em forma de livro livremente distribuído. Um dos interesses desse projeto era investir na pesquisa de como conceitos são (re)inventados e como a sua invenção traz transformações cruciais para a experiência estética (e política), sinalizando uma

inseparabilidade entre criação e realização. Em seguida à realização do livro, senti imensa necessidade de dar continuidade a um processo de pesquisa que trabalhasse junto a improvisação corporal (e não a discursividade como principal elemento), pensando ainda a coletividade, os corpos expressivos, a palavra, a voz, o som, criando então uma “pesquisa em ato”. Este novo processo chamei de Protocolo para Intersectar Vocabulários, e venho desenvolvendo-o até hoje.

222 Após a apresentação feita em aula, propus que o grupo de estudantes, que eram talvez 40 (o maior grupo com o qual já trabalhei!) participasse de uma improvisação: dividir o grupo em 5 “identidades sociais” que eram desconhecidas umas das outras. Eu vinha aplicando esse exercício com diferentes configurações em outros grupos e oficinas. A instrução básica era que cada “identidade social” se expressasse para as outras, inaugurando, com o encontro entre elas, uma cena em que muitas coisas pudessem acontecer. As identidades eram: um grupo de policiais, um grupo de políticos (sem direito à fala, apenas à expressão corporal), um grupo de manifestantes (de alguma maioria minimizada?), um grupo de pessoas em dúvida, ou niilistas, e por fim, um cavalo. O “cavalo” era pensado a partir de um dos conceitos que surgiu no *Vocabulário político*, o cavalo

como um significante em aberto para muitas significações. Ali na oficina o “cavalo” feito por um grupo de 5 ou 6 pessoas era um imenso corpo móvel, dócil e pesado ao mesmo tempo. A improvisação começa com o encontro solto de uma identidade com outra, e culmina com a aparição de cena de protesto ou rebelião de forças contrastantes, na qual o corpo-onipotente do grupo de políticos expressava uma monotonia patriarcal, reconhecida por todes. No terceiro momento desse encontro, propus que os participantes registrassem “sobre o que é (era) preciso escrever?” no papel. Com a distribuição de cópias das páginas do *Vocabulário político* com o termo “cavalo” (em forma de diagrama) algumas relações entre o exercício e o diagrama surgiram. Isso é o que você vê nas próximas páginas. É lindo pensar, na deriva do pensamento, que produz novos conceitos, que um dos participantes chamou esse momento de “filosofia equina”. É crucial salientar que a égua, assim como unicórnio, apareceram na ecologia complexa dessa invenção.

(1) O livro *Vocabulário político para processos estéticos* pode ser acessado em <<http://vocabpol.cristinaribas.org/vroli>>.

(2) Ao final daquele ano escrevi o seguinte artigo, que recomendo leitura junto dessa apresentação e proposição “Rimana..., ritmanali..., ritmanalizações vo-ca-bu-lo-políticas”. In: *Arte Contexto* (Verbetes da Arte), v. 6, n. 15, mar. 2019. Disponível em: <<http://artcontexto.com.br/portfolio/ritmana-ritmanali-cristina-thorstenberg-ribas/>>





EXERCÍCIO / DIAGRAMA VOCABULINÁRIO DE QUATRO PATAS

EXERCISE / DIAGRAM FOUR-FOOT VOCABULARY

Na sequência, são apresentadas algumas pranchas com o exercício / diagrama realizados pelos estudantes, em grupos, a partir do diagrama “Cavalo”, proposto por Cristina Ribas. Optou-se por não identificar os nomes de integrantes de cada grupo, a fim de diluir a noção de autoria e de reforçar o caráter de coletividade e diversidade que envolveu a proposta.

() Agradecemos, em especial, a Cristina Ribas e a Lucas Sargentelli pelo tratamento das imagens dos exercícios.*

CAVALO / DIAGRAMA

VOCABULÍNÁRIO DE QUATRO PATAS

Escreva mais / diagrame / rasure

tirar o cavalo da chuva /

tirar os antolhos do cavalo /

índio a cavalo /

cavalo de umbanda /

cavalo de tróia /

resistência /

cara de cavalo /

mineirinho /

cecília meireles e hélio oiticica /

ano do cavalo /

cavalaria /

montar no cavalo /

índio aponta flecha para policial a cavalo /

prefiro o cheiro do estábulo ao cheiro do povo /

figueiredo /

• cavalo atropela pessoas na manifestação #resisteisidoro /

pessoas acariciam cavalo do policial /

cavalgar em la borde /

cavaliças /

juliana dorneles /

vocabulário de quatro patas /

conceito a galope /

montar na ideia /

cavalo dado não se olha os dentes /

caiu do cavalo /

Cosas que são importantes de escrever:

Dividimos o esquema em dois eixos opostos e 2 frases que são mais centrais por poderem ter sentido tanto de um lado (resistência, que se encontra rebaixado, pois assim se organiza a sociedade) e de outro lado (cavalo dado não se olha os dentes), este que está mais acima, que tem mais poder na sociedade

"cavalo dado não se olha os dentes"

"montar no cavalo"

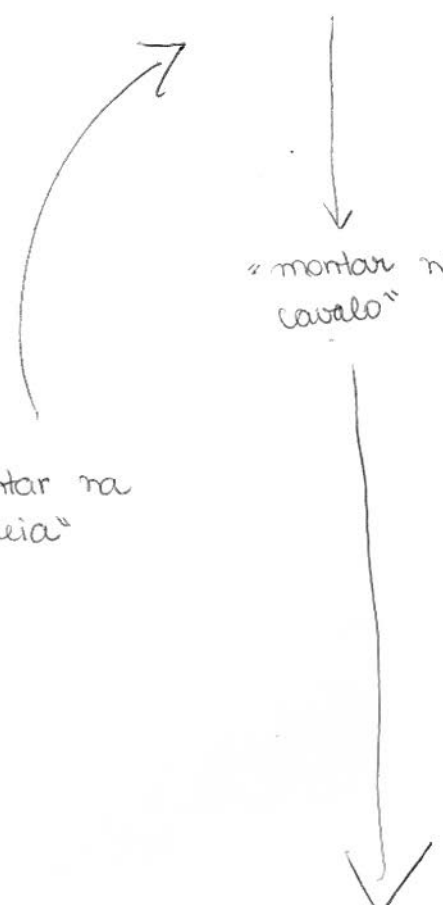
"montar na ideia"

"resistência"

"índio aponta flecha p/ policial a cavalo"

"cavalo atropela pessoas na manifestação"

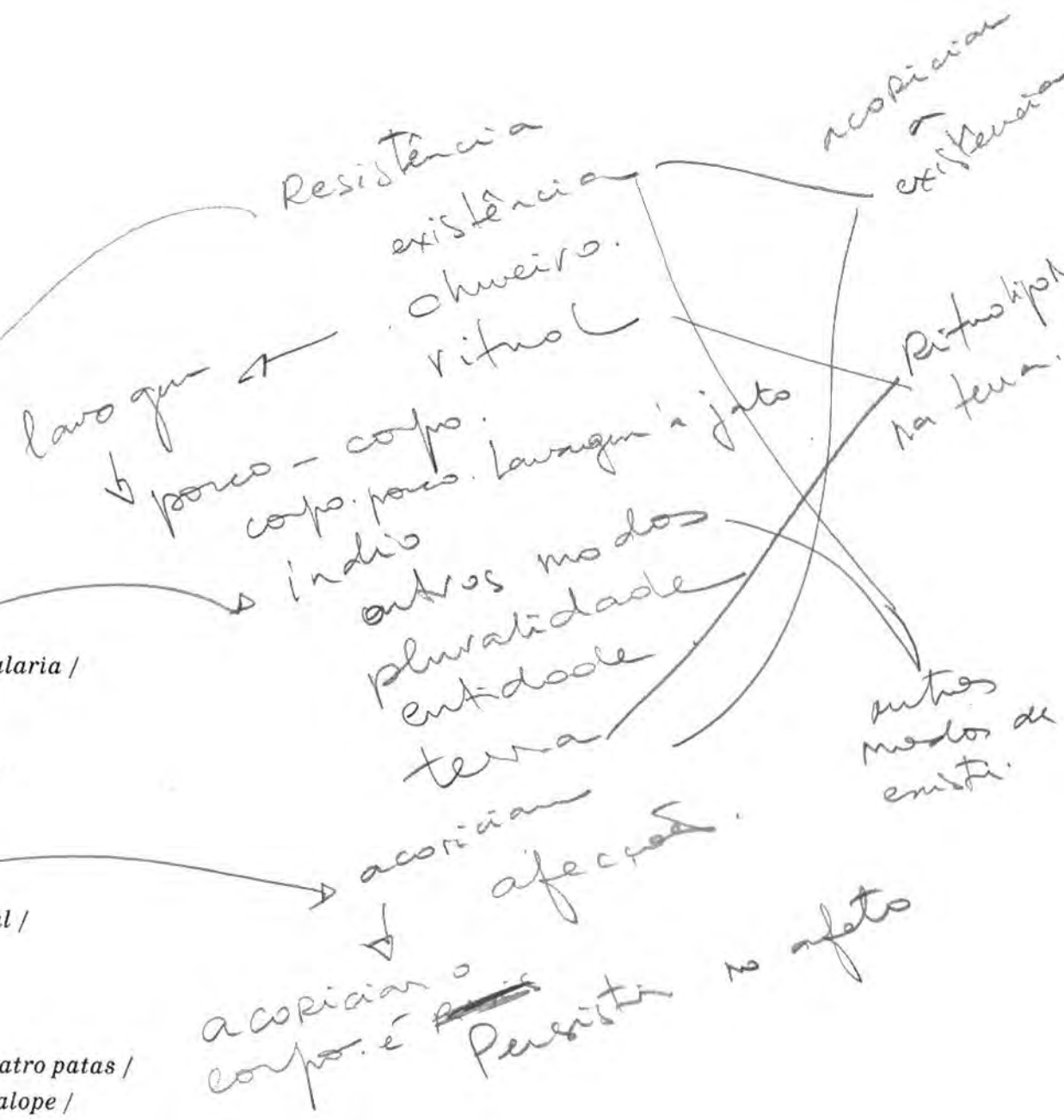
"TIRAR O CAVALO DA CHUVA"



CAVALO / DIAGRAMA
VOCABULÍNÁRIO DE QUATRO PATAS

Escreva mais / diagrama / rasura

- tirar o cavalo da chuva /
- tirar os antolhos do cavalo /
- índio a cavalo /
- cavalo de umbanda /
- cavalo de tróia /
- resistência /
- cara de cavalo /
- mineirinho /
- cecília meireles e hélio oiticica /
- ano do cavalo /
- cavalaria /
- montar no cavalo /
- índio aponta flecha para policial a cavalo /
- prefiro o cheiro do estábulo ao cheiro do povo /
- figueiredo /
- cavalo atropela pessoas na manifestação #resisteisidoro /
- acariciam cavalo do policial /
- cavalgar em la borde /
- cavaliças /
- juliana dorneles /
- vocabulário de quatro patas /
- conceito a galope /
- montar na ideia /
- cavalo dado não se olha os dentes /
- caiu do cavalo /



acariciam
existência

Pituhipot
na terra.

outros
modos de
entite.

Índio consulta a resistência

Índio quer apito se não der Pau vai comer.

BI
CAVALO # DIAGRAMA TICAL
VOCABULÍNÁRIO DE QUATRO PATAS - 3 PATAS

Escreva mais / diagrapheme / rasure

colocar o cavalo no col PRINCIPALMENTE

tirar o cavalo da chuva / DARUA & DA FAZENDA

tirar os antolhos do cavalo /

índio a cavalo /

cavalo de umbanda /

cavalo de tress /

resistência /

cara de cavalo /

mineirinho /

cecília meireles e hélio oiticica /

ano do cavalo /

cavalaria /

montar no cavalo /

índio aponta flecha para policial a cavalo /

prefiro o cheiro do estábulo ao cheiro do povo /

figueiredo /

cavalo atropela pessoas na manifestação #resisteisidoro /

pessoas acariciam cavalo do polieiat /

cavalgar em la borde /

cavaliças /

juliana dorneles /

vocabulário de quatro patas /

conceito a galope /

montar na ideia /

cavalo dado não se olha os dentes /

cáiu do cavalo /

desmontar as ideias

Policial aponta cavalo para flecha do índio

Cavalo acaricia pessoas na manifestação

Pessoas atropelam cavalo na manifestação

Pessoas acariciam pessoas

cavalgar além

DESESTABILIZOU

CAVALO / DIAGRAMA
VOCABULÁRIO DE QUATRO PATAS

Escreva mais / diagraph / rasure

tirar o cavalo da chuva /

tirar os antolhos do cavalo / → QUESTIONAMENTO

índio a cavalo / ~~RESISTÊNCIA~~

? → cavalo de umbanda /

cavalo de tróia /

resistência /

cara de cavalo /

mineirinho /

cecília meireles e hélio oiticica /

IMAGINÁRIO NACIONAL

MARGINALIDADE = BORDA

IMAGINÁRIO EXTERNO

ano do cavalo /
cavalaria /
montar no cavalo /

DEFESA + ATAQUE

POVO X ELITE = LUTA DA DIFERENÇA

índio aponta flecha para policial a cavalo /

prefiro o cheiro do estábulo ao cheiro do povo /

RESISTÊNCIA ↔ OPRESSÃO

figueiredo /

cavalo atropela pessoas na manifestação #resisteisidoro /

pessoas acariciam cavalo do policial / → AFETO

cavalgar em la borde /

cavaliças /

juliana dorneles /

BORDA

vocabulário de quatro patas /

conceito a galope / RAPIDEZ

montar na ideia /

cavalo dado não se olha os dentes /

caiu do cavalo /

NAO QUESTIONAMENTO

LUTA → DERROTA

BORDA EXCLUSÃO

BORDA
DEFESA / ATAQUE

QUESTIONAMENTO

RESISTÊNCIA /
OPRESSÃO

LUTA / DERROTA

POVO X ELITE

MINORIA

EXCLUÍDOS

X

→ cavalo x cavaleiro

→ EQUA

→ UNICÓRNI

scribble

CAVALO / DIAGRAMA VOCABULINÁRIO DE QUATRO PATAS

Escreva mais / diagrame / rasure

tirar o cavalo da chuva /

tirar os antolhos do cavalo /

índio a cavalo /

cavalo de umbanda /

cavalo de tróia /

resistência /

cara de cavalo /

mineirinho /

cecília meireles e hélio oiticica /

ano do cavalo /

cavalaria /

montar no cavalo /

índio aponta flecha para policial a cavalo /

prefiro o cheiro do estábulo ao cheiro do povo /

figueiredo /

cavalo atropela pessoas na manifestação #resisteisidoro /

personas acariciam cavalo do policial /

cavalgar em la borde /

cavalariaças /

juliana dorneles /

vocabulário de quatro patas /

concelto a galope /

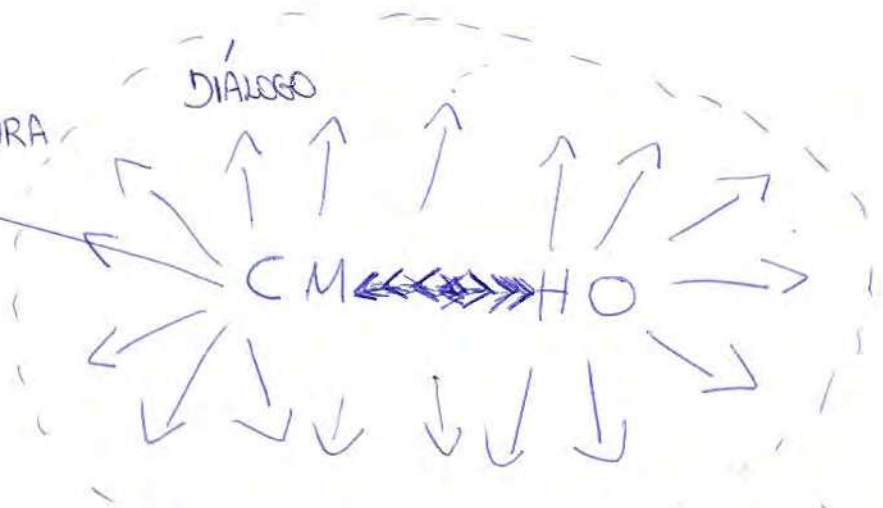
montar na ideia /

cavalo dado não se olha os dentes /

caiu do cavalo /

ABERTURA

DIALOGO



AÇÃO À MARGEM

APROXIMAÇÃO

CAVALO / DIAGRAMA
VOCABULÍNÁRIO DE QUATRO PATAS

Escreva mais / diagrapheme / rasure

Misérias

tirar o cavalo da chuva /

tirar os antolhos do cavalo /

índio a cavalo /

? cavalo de umbanda /

cavalo de tróia /

resistência /

cara de cavalo /

mineirinho /

cecília meireles e hélio oiticica /

ano do cavalo /

cavalaria /

montar no cavalo /

índio aponta flecha para policial a cavalo /

prefiro o cheiro do estábulo ao cheiro do povo /

figueiredo /

cavalo atropela pessoas na manifestação #resisteisidoro /

peçoas acariciam cavalo do policial /

cavalgar em la borde /

cavaliças /

juliana dorneles /

vocabulário de quatro patas /

conceito a galope /

montar na ideia /

cavalo dado não se olha os dentes /

caiu do cavalo /

em bravura. por que para o rio? por que e para quem?

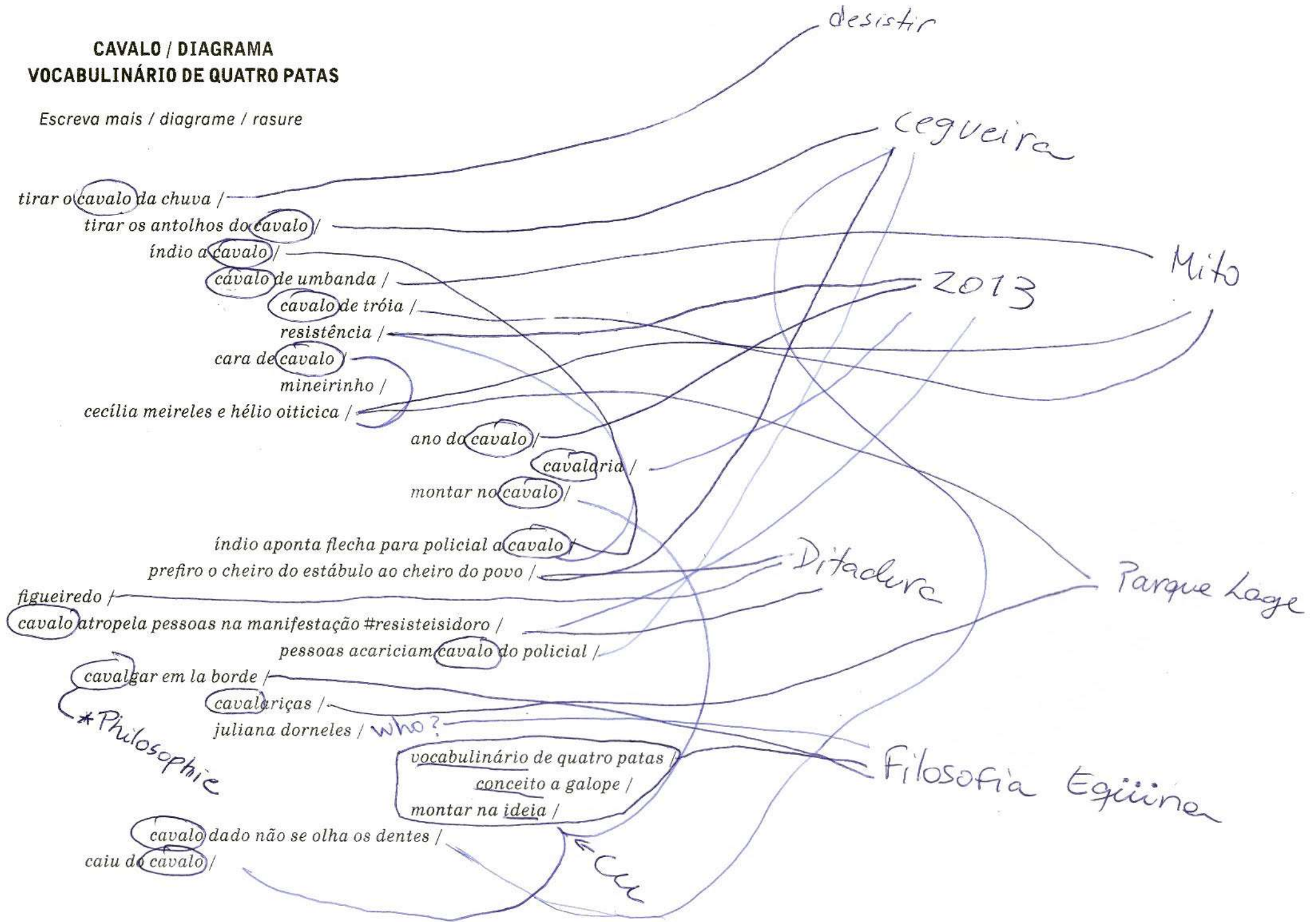
Resistência mimopria.
Genocídio indígena.

o poder / polícia / militares passando por cima do povo

EFEMERIDADE OU NÃO DA RESISTÊNCIA
política, estas
aleatório, sem se implicar
com os fatos da sociedade estática

**CAVALO / DIAGRAMA
VOCABULINÁRIO DE QUATRO PATAS**

Escreva mais / diagraph / rasure



CAVALO / DIAGRAMA VOCABULÍNÁRIO DE QUATRO PATAS

Escreva mais / digrave / rasure

tirar o cavalo da chuva /

tirar os antolhos do cavalo /

índio a cavalo /

cavalo de umbanda /

cavalo de tróia /

resistência /

cara de cavalo /

mineirinho /

cecília meireles e hélio oiticica /

ano do cavalo /

cavalaria /

montar no cavalo / - - - -

índio aponta flecha para policial a cavalo /

prefiro o cheiro do estábulo ao cheiro do povo /

figueiredo /

cavalo atropela pessoas na manifestação #resisteisidoro /

pessoas acariciam cavalo do policial /

cavalgar em la borde /

cavaliças /

juliana dorneles /

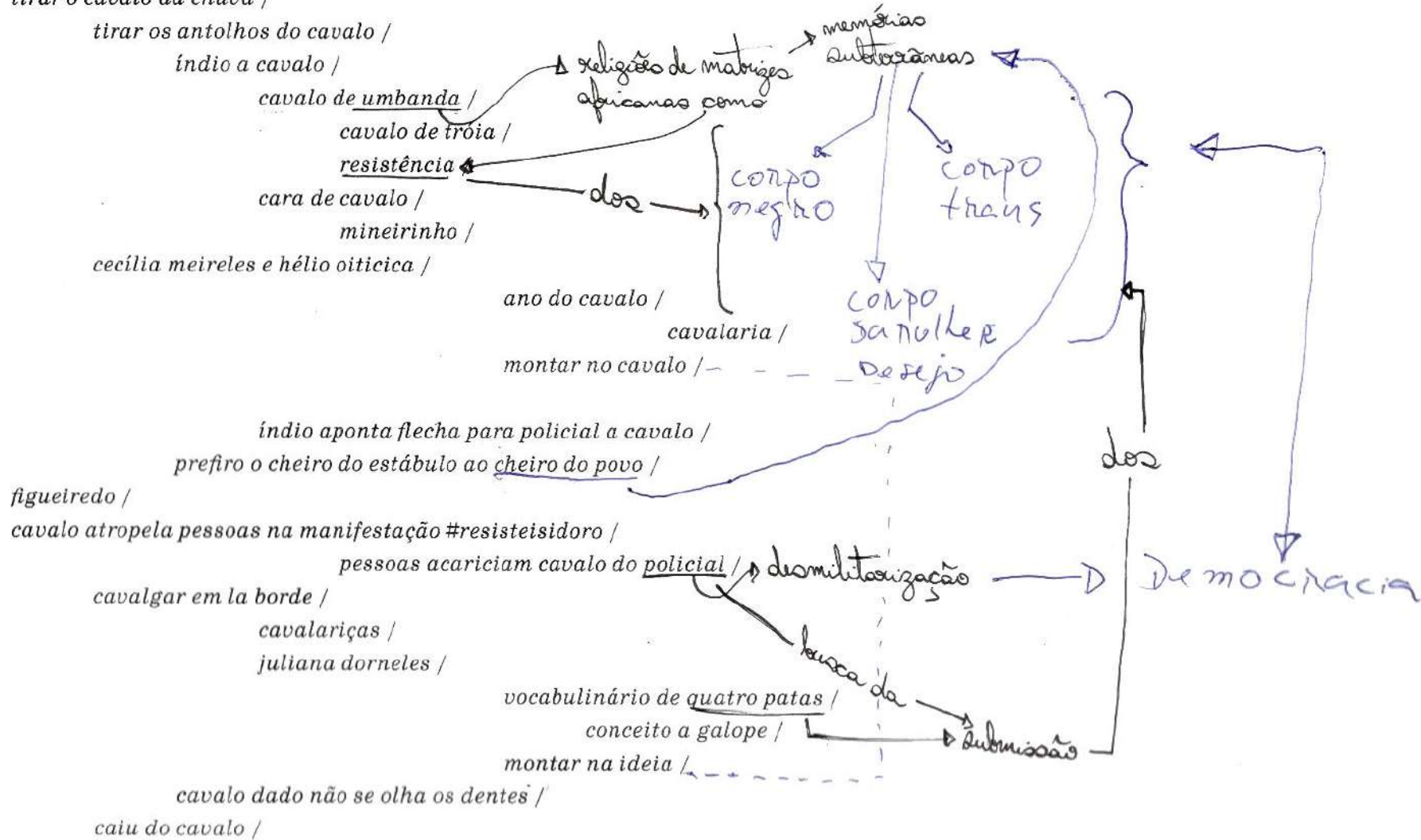
vocabulário de quatro patas /

conceito a galope /

montar na ideia / - - - -

cavalo dado não se olha os dentes /

caiu do cavalo /



WCAZ MAFIDE

Costura.

27/03/18.

Égua e Unicórnio

CAVALO / DIAGRAMA
VOCABULINÁRIO DE QUATRO PATAS

Escreva mais / diagraph / rasure

tirar o cavalo da chuva / *deixar*

tirar os antolhos do cavalo / *libertar*

índio a cavalo / *parceira*

cavalo de umbanda / *focissas*

cavalo de tróia / *engano, unentus*

resistência /

cara de cavalo / *hélio Oiticica*

mineirinho / *quélude sonora*

cecília meireles e hélio oiticica / *saber fazer - Savoir faire*

ano do cavalo / *China Capito desta - rugador*

cavalaria / *tapa de (ne) choque*

montar no cavalo / *prozi*

índio aponta flecha para policial a cavalo / *declaração de guerra*

prefiro o cheiro do estábulo ao cheiro do povo / *Figueiredo*

figueiredo / *opressão*

cavalo atropela pessoas na manifestação #resisteisidoro #Maricelle presente

pessoas acariciam cavalo do policial / *Companha*

cavalgar em la borde / *América*

cavaliças / *Parque Pop*

juliana dorneles / *teropla equestre*

vocabulário de quatro patas / *agressividade*

conceito a galope / *resposta pronta*

montar na ideia / *manipulados - tuos proecto*

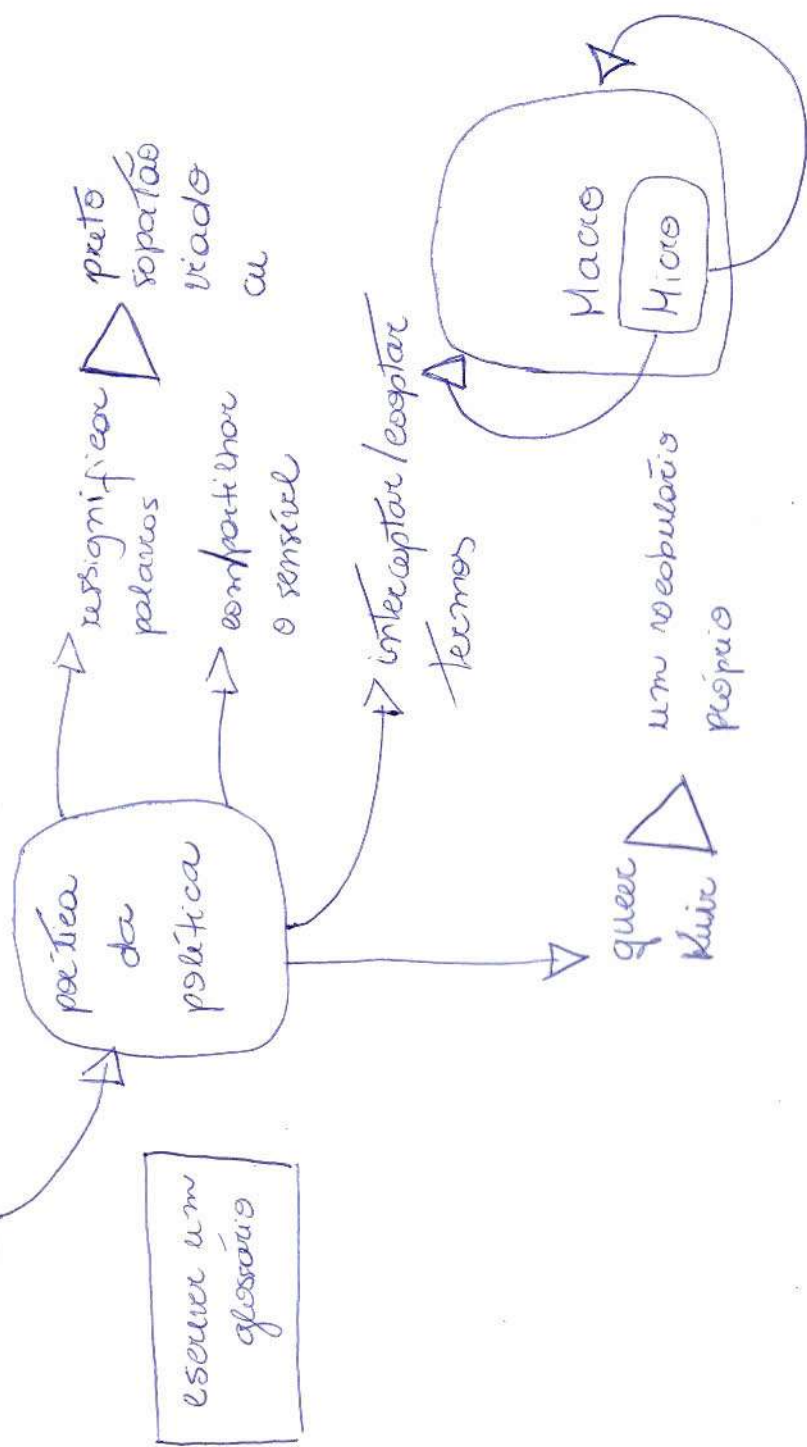
cavalo dado não se olha os dentes / *precauti - autotransun*

caiu do cavalo / *queda*

CAVALO / DIAGRAMA VOCABULÍNÁRIO DE QUATRO PATAS

Escreva mais / diagrame / rasure

- tirar o cavalo da chuva /
- tirar os antolhos do cavalo /
- índio a cavalo /
- cavalo de umbanda /
- cavalo de tróia /
- resistência /
- cara de cavalo /
- mineirinho /
- cecília meireles e hélio oiticica /
- ano do cavalo /
- cavalaria /
- montar no cavalo /
- índio aponta flecha para policial a cavalo /
- prefiro o cheiro do estábulo ao cheiro do povo /
- figueiredo /
- cavalo atropela pessoas na manifestação #resisteisidoro /
- pessoas acariciam cavalo do policial /
- cavalgar em la borde /
- cavaliças /
- juliana dorneles /
- vocabulário de quatro patas /
- conceito a galope /
- montar na ideia /
- cavalo dado não se olha os dentes /
- caiu do cavalo /



AULA EXTERNA
CABELO - LUZ COM TREVAS

EXTERNAL CLASS
CABELO - LIGHT WITH DARKNESS

A aula realizada na exposição *Luz com trevas*, de Cabelo, contou com a participação do artista, da curadora Lisette Lagnado e de Natalia Nichols, que coordenou o projeto educativo.

A prática experimental de Cabelo foi identificada no mapeamento anteriormente realizado pela turma em resposta à pergunta “Onde está o experimental na arte brasileira das últimas décadas?”. O catálogo, concomitante à mostra, apresenta um breve glossário da prática artística de Cabelo, o que veio ao encontro da pesquisa sobre léxicos que orientou o restante do curso. Nele, são apresentadas palavras de ordem (ou desordem) para a prática do artista:

CAMUFLAGEM - COBRA-CORAL - EXU - MC - INSTAURAÇÃO -
KA - OVO-BOMBA - TRANSE

Desde a mostra *Luz com trevas*, que se define como uma “antiexposição”, “sem apego à pureza dos circuitos oficiais da arte”, o artista “mestre de cerimônias” vem construindo um campo ativo, com capacidade de imantar o rumor explosivo de uma urbe desgovernada.

Todos os registros fotográficos aqui reproduzidos são de Rosa Melo.

(*) *Exposição Luz com trevas*, do artista Cabelo, com curadoria de Lisette Lagnado. A exposição, fruto de edital de seleção pública com patrocínio do BNDES, ocorreu de 21 de março a 25 de maio de 2018 na Galeria Espaço Cultural BNDES, no Rio de Janeiro. Catálogo disponível em: https://issuu.com/rosa.melo.pe/docs/_luz_com_trevas__pub









EXERCÍCIO/CARTOGRAFIA: LÉXICO

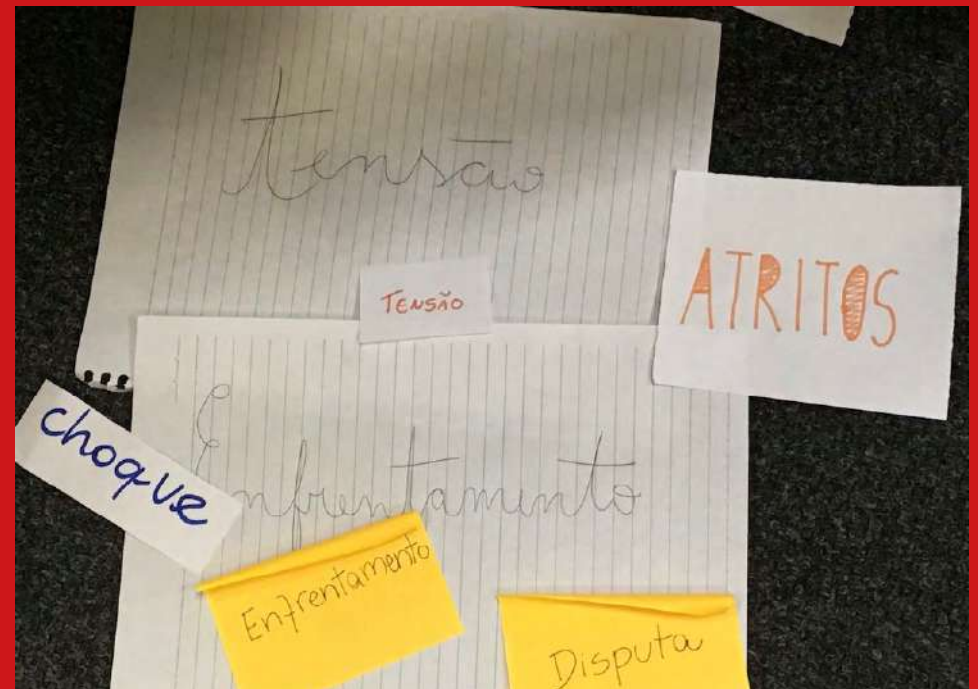
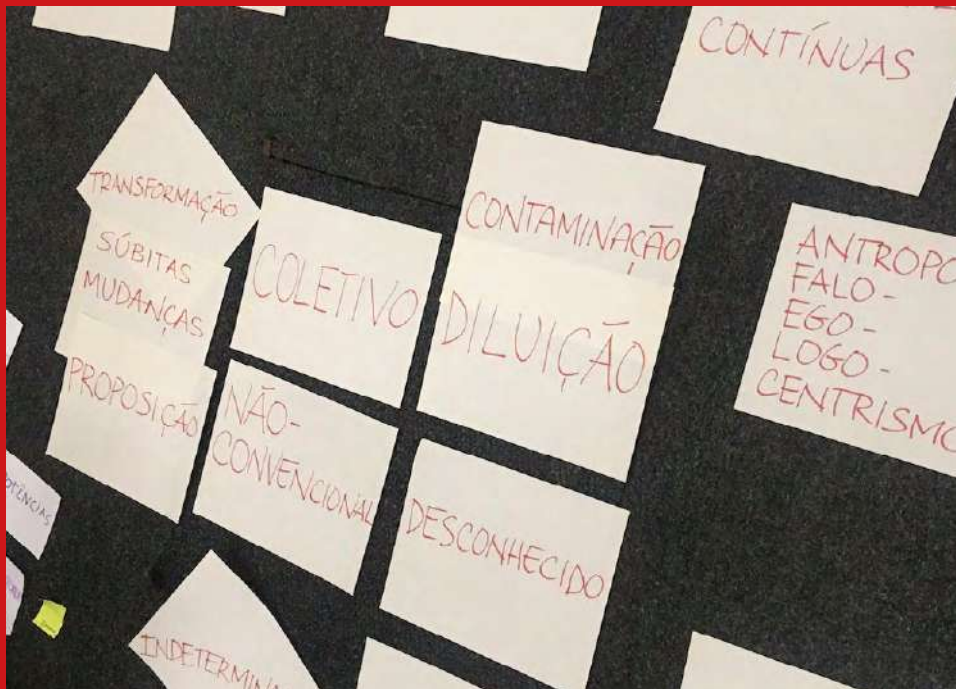
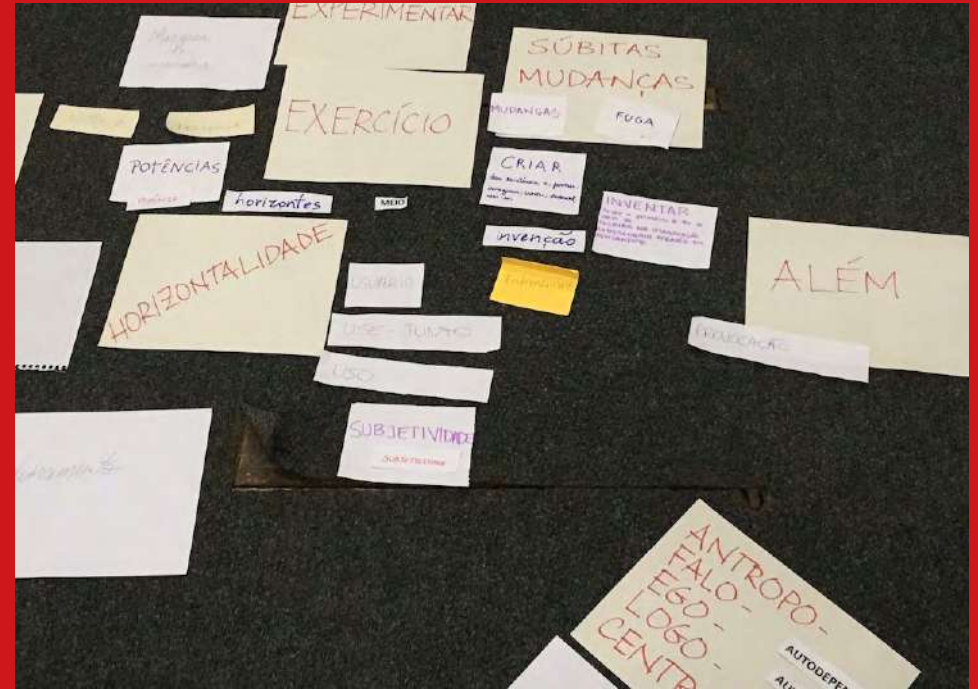
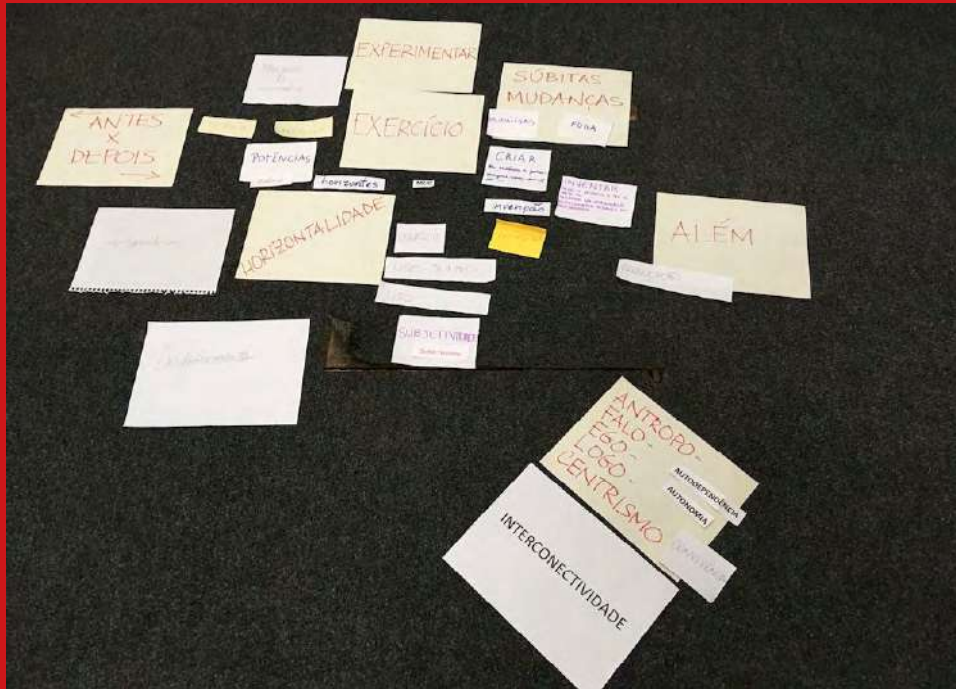
EXERCISE / CARTOGRAPHY: LEXICON

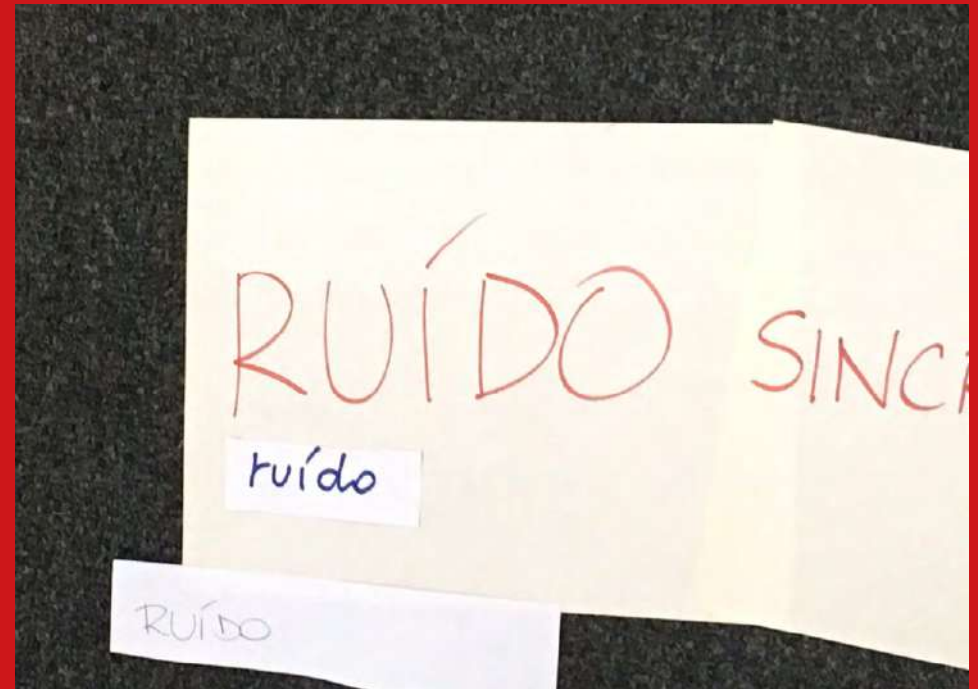
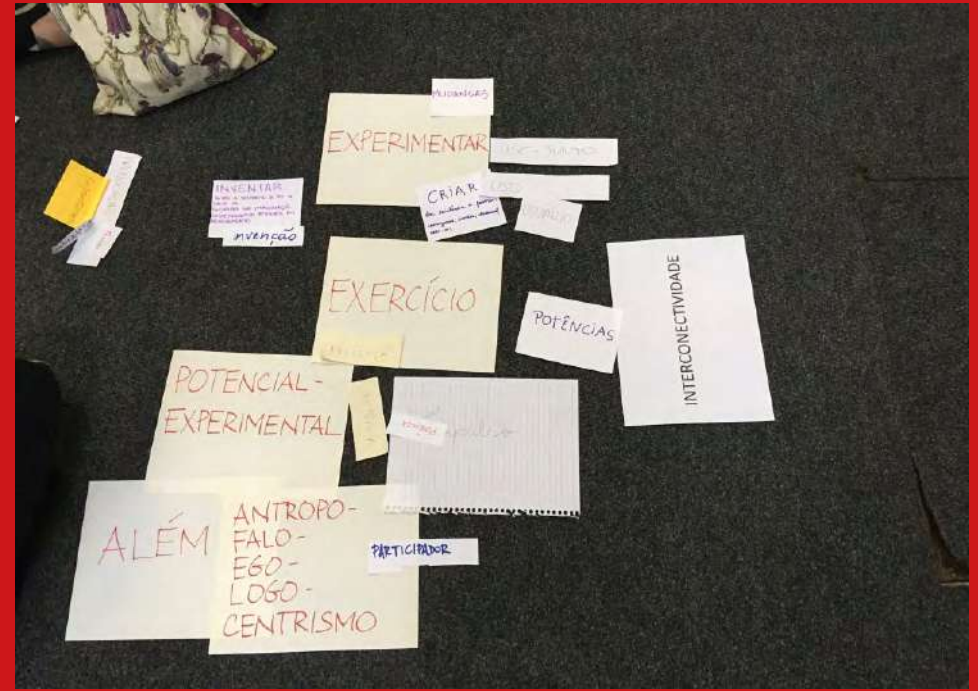
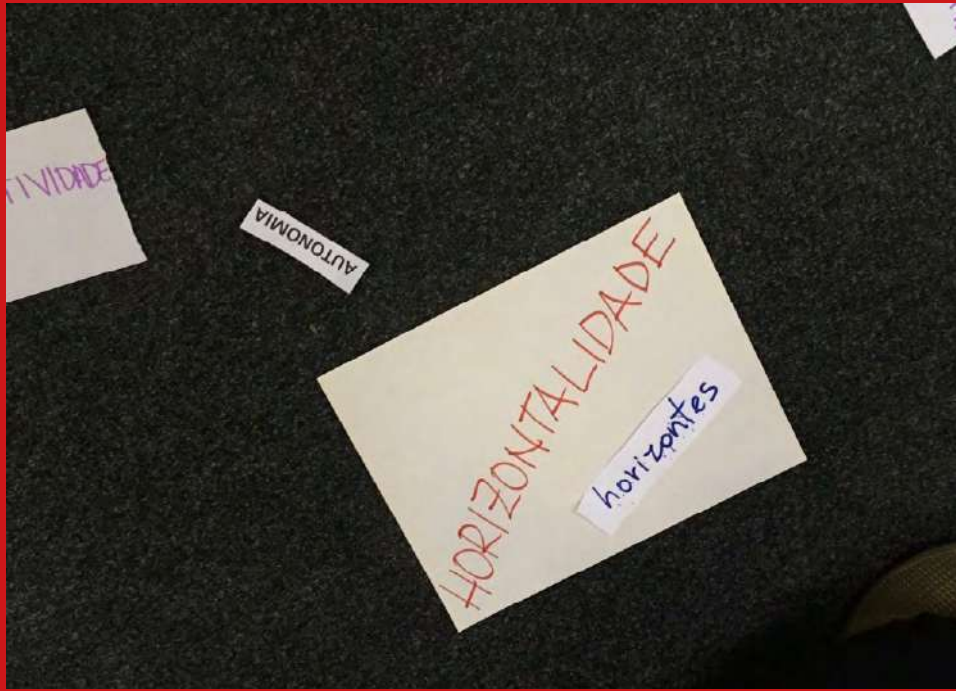
“Quais palavras seriam fundamentais hoje nas práticas artísticas e da crítica de arte contemporânea?”

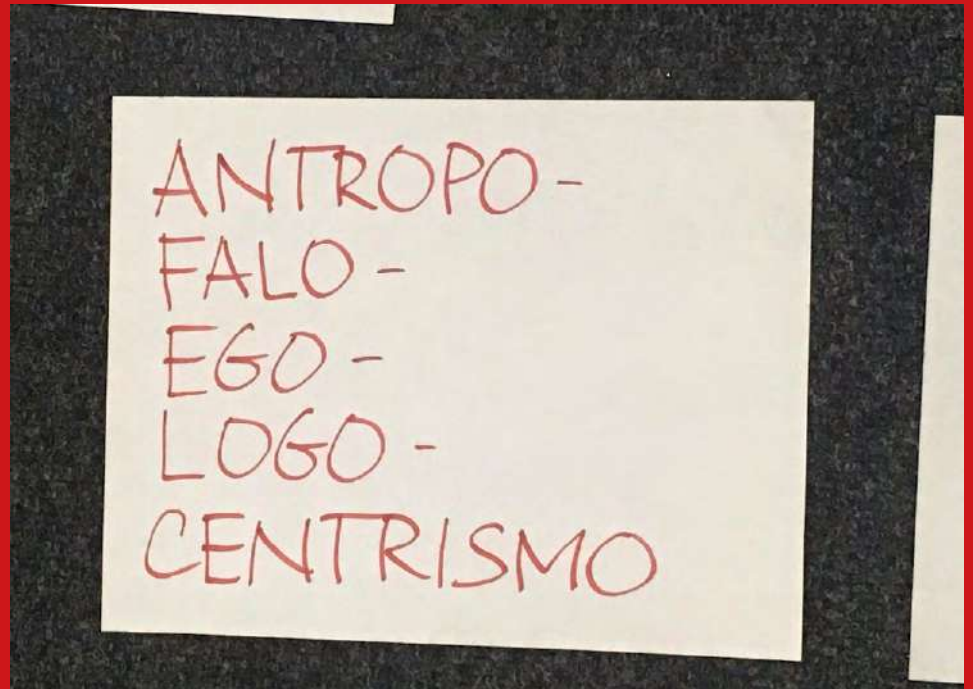
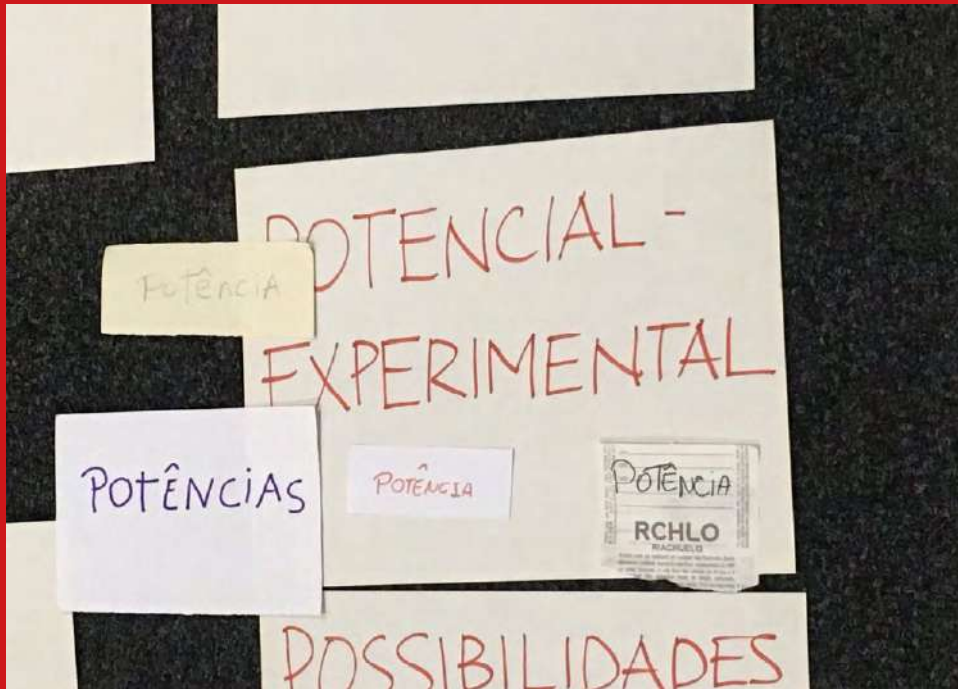
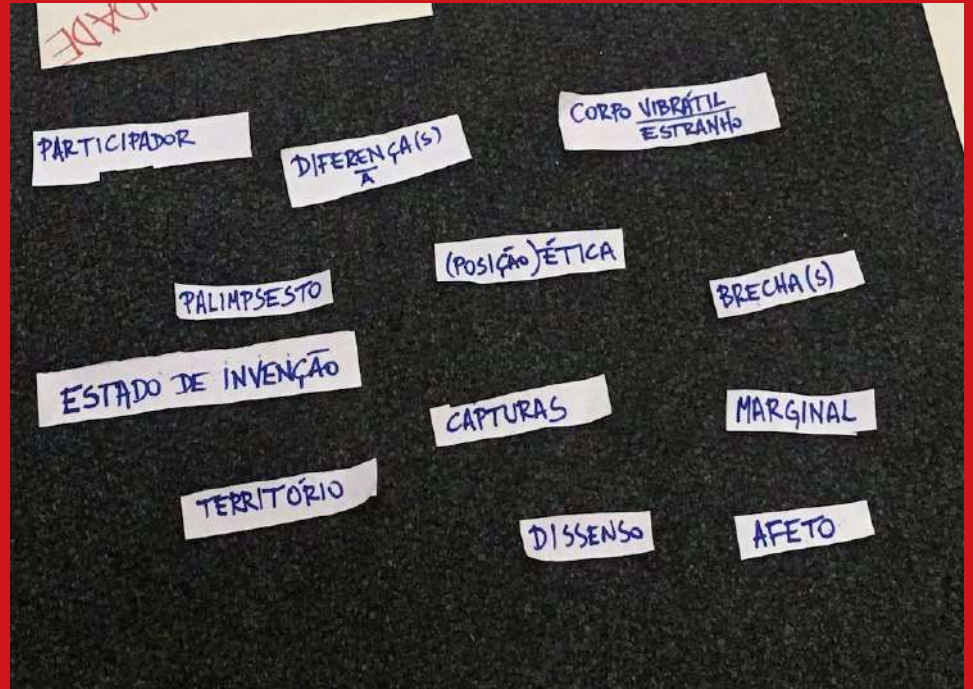
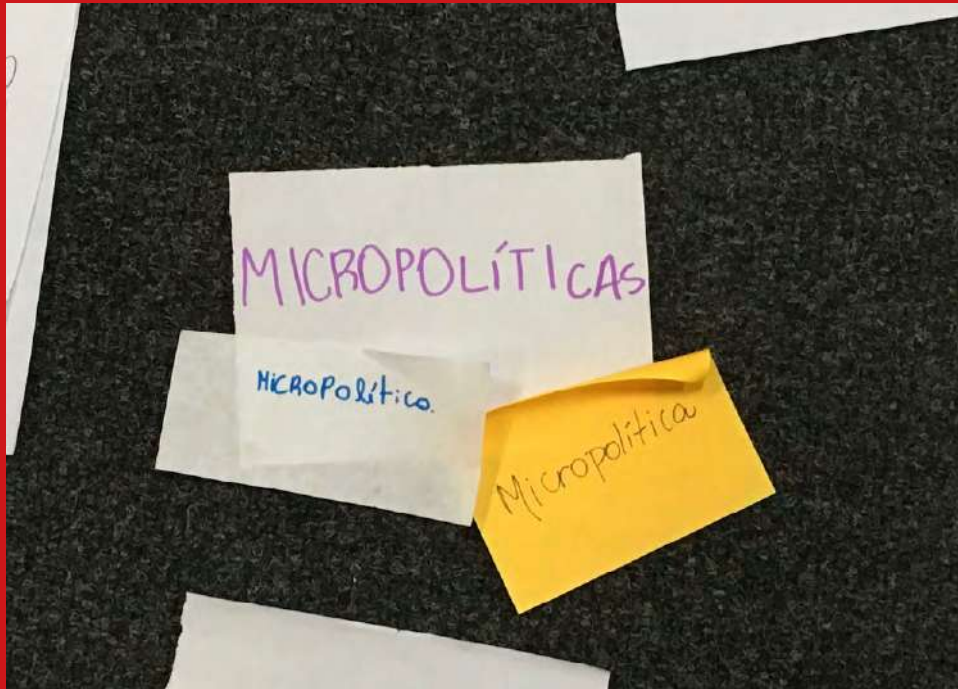
A partir da provocação contida na pergunta, cada participante do curso apresentou um conjunto de termos em quantidade livre. Convidados a exporem os vocábulos, a fim de tomarem conhecimento das escolhas individuais, palavras escritas manualmente ou impressas sobre pedaços de papel foram dispostas no chão do auditório do CMAHO, no centro de uma roda.

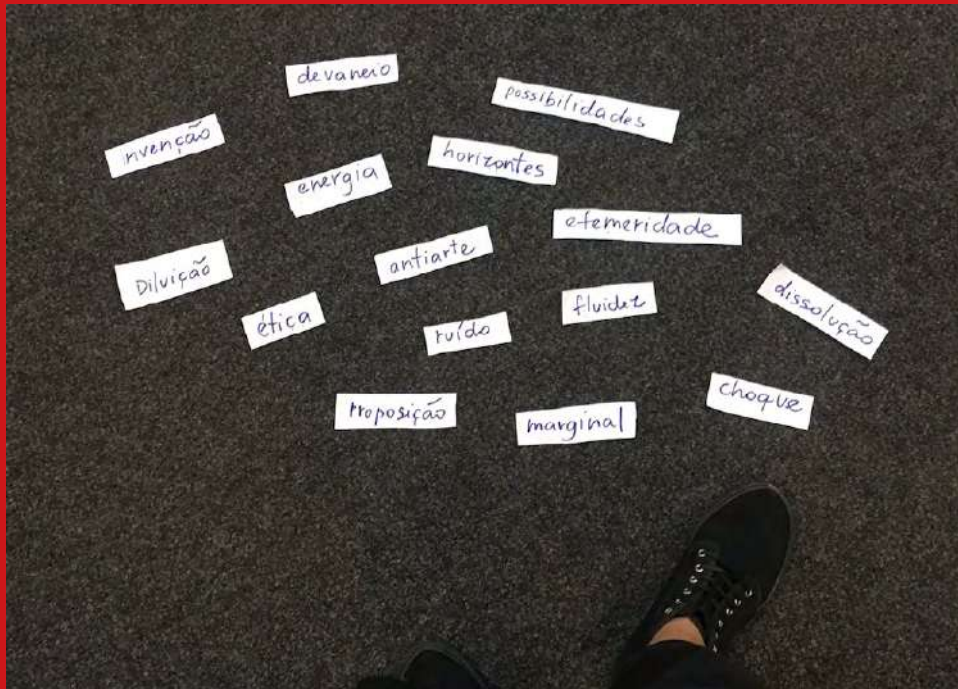
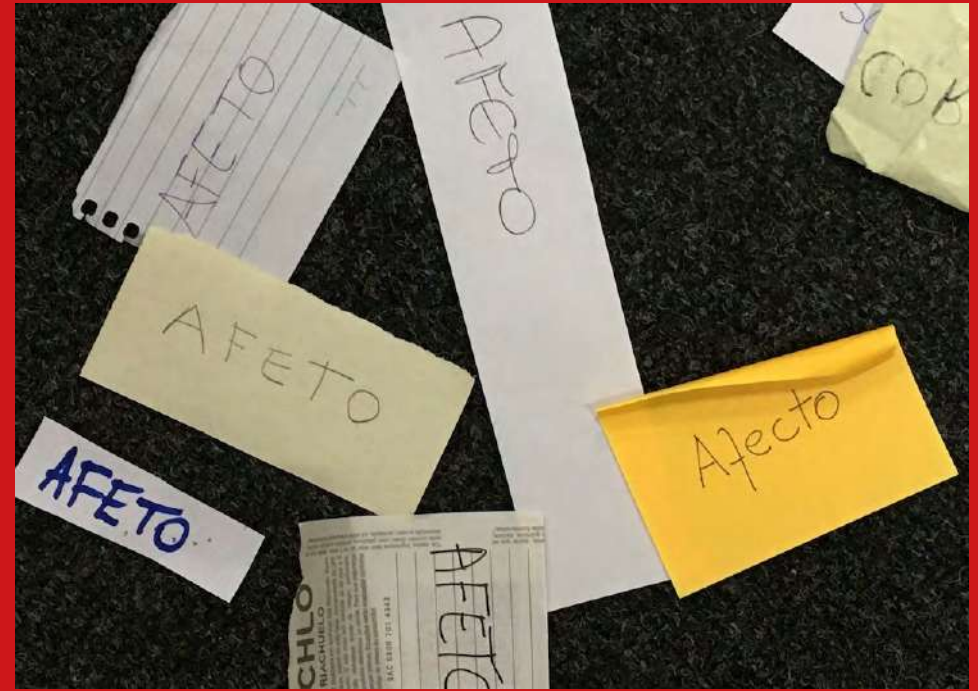
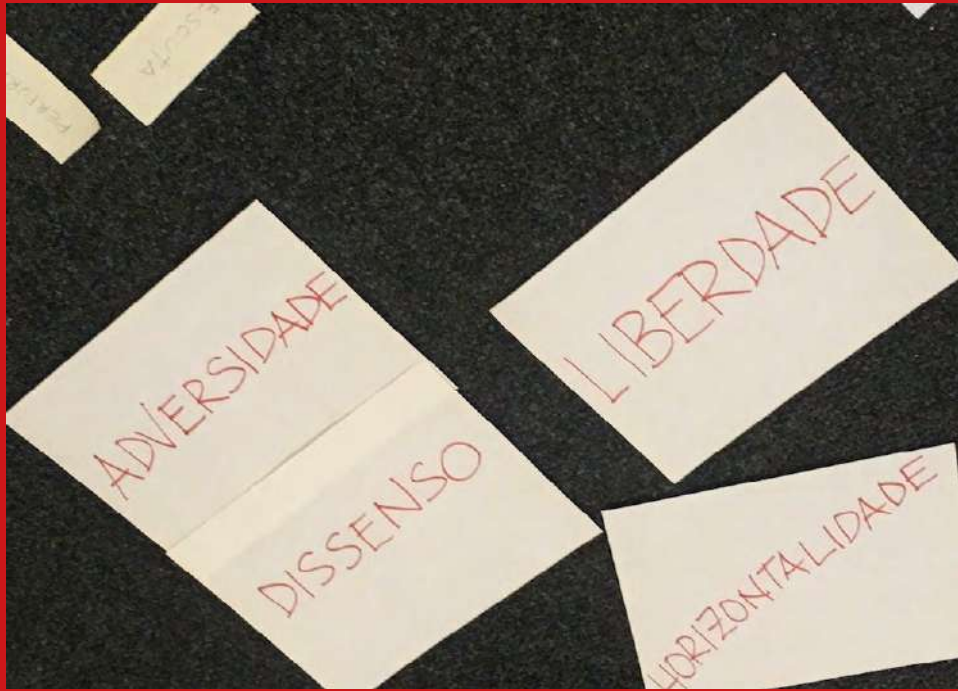
A partir da leitura individual dos termos dispostos no conjunto, em grupo, foram convocados a observar repetições, aproximações, desvios, dissonâncias, etc., e a organizar associações entre os fragmentos. No coletivo colaborativo, gerou-se uma “curadoria documental”, a partir de noções como cartografia, mapeamento, constelação e “nuvem”, propondo-se relações várias entre as palavras emergentes. 261

Novamente em grupo, foram escolhidos os vocábulos com maior e menor força e/ou pertinência no cenário atual e após discussões, alguns termos foram retirados do recorte geral e colocados à margem. Em seguida, quatro diferentes coleções de palavras se formaram, fazendo com que cada estudante escolhesse com qual delas gostaria de trabalhar/operar. Fundem-se experimental e margem na prática docente e discente, coerente à proposta que teoriza também em gestos as bordas presentes nas margens, permeadas de ambivalências.















LÉXICO:
EXPERIMENTAL, FUROR & MARGEM

*LEXICON:
EXPERIMENTAL, FUROR & MARGIN*

Na sequência, são apresentadas as pranchas elaboradas pelos quatro grupos formados a partir do exercício anterior, voltados para o trabalho com os vocábulos comuns: EXPERIMENTAL, FUROR e MARGEM.

Para cada termo, foi elaborada coletivamente uma prancha, por grupo, utilizando-se apenas recorte e cola de outros materiais impressos, tendo como parâmetro, principalmente, o livro *Para um léxico dos usos* (2016), de Stephen Wright.

Grupo 1: André Leal, Andressa Rocha, Clarice Saisse, Claudia Berger, Débora Linck, Débora Poncio, Helena Eilers, Julia Guimarães, Pedro Eboli e Rafael Alonso - pp. 280-281, 288-289 e 296-297.

Grupo 2: Ana Beatriz Vieira, Érica Lemos Pereira, Ivana Barradas Figueiredo, Luana de Oliveira Aguiar, Mariana de Souza Guimarães e Rayssa de Oliveira Ruiz - pp. 282-283, 290-291 e 298-299.

Grupo 3: Antônio Vinícius Albuquerque, Giovana Aguirre Branco, Ítalo Rodrigues, Lucas Matede e Márcio Ariosto N. Peixoto - pp. 284-285, 292-293 e 300-301.

Grupo 4: Carolina Morgado, Fernanda Abranches, Hellen Alves Cabral, Karolinny Rosa, Luiz Henrique Duarte, Luana Medeiros, Marcela Tavares, Priscila Medeiros, Thiago Fernandes e Tiago Cadete - pp. 286-287, 294-295 e 302-303.

ção CONCRETO quanto à sua exportabilidade

YOKO ONO

Tudo é político, tudo é experiência, tudo é! Nada é arte tudo é arte, o que é Arte!

Como não existe uma escola "experimental", com características exclusivas e intransferíveis, é claro que o valor experimental dos trabalhos só pode ser verificado por uma análise rigorosa de cada caso. Baseada entretanto em critérios objetivos, essa análise particular não se resume a questões de gosto ou algo do gênero.

oragem de criar

"Nunca te deixes confundir a coragem: / sei criar, posso criar! / Não te deixes enganar / pelos eternos macacos do passado!"
"A experiência é uma chama que só ilumina queimando."
La experiencia es una llama que no alumbrará sino quemando.
BENITO PÉREZ GALDÓS (1843-1920),
A Corte de Carlos IV, VIII.

Kurt Schwitters

Marcuse

o exercício experimental da liberdade evocado por MARIO PEDROSA não consiste na "criação de obras" mas na iniciativa de assumir o experimental

"seta", sap você-b-roulwa-ne op oçtipeo o

inventor

Merz

Lygia S

Yoko-Lennon

de experimental é o que pode fazer com que cada pessoa entre no estado de invenção e

tal possa emergir uma coletividade.

OSWALD DE ANDRADE
o experimental não tem fronteiras pra si mesmo é a metacritica da 'produção de obras' dos artistas de produção

O experimental é justamente a capacidade que as pessoas tem de inventar sem diluir, sem copiar, é a capacidade que a pessoa tem de entrar num estado de invenção, que o experimental e ele tem a tendência de ser simultâneo, há vários níveis de experimentalidade, há tantos níveis de experimentalidade quantos indivíduos podem haver. A emergência do que Sartre chama de coletivo é exatamente essa capacidade que as pessoas têm em poder entrar no estado de invenção, de experimentar, a capacidade

Com seus ateliês atulhados de obras, esses artistas decidiram concorrer em massa ao Salão da Bússola. E houve, então, um lance divertidíssimo. O regulamento do Salão dizia que os artistas poderiam se inscrever nas categorias de pintura, escultura, desenho, gravura etc. Aí todos eles se inscreveram na categoria "etc." [risos].

em suma o experimental não é "arte experimental"

não confundir reviver com retomar

resultado é desconhecido. O que foi determinado ?

os fios soltos do experimental são energias q brotam para um número aberto de possibilidades

escombros híbridos da "arte brasileira"

no brasil há fios soltos num campo de possibilidades : porque não explorá-los

é o único anticolonial

modo não-convencional.

JOHN CAGE

não-culturalista

DÉCIO PIGNATARI

o experimental pode retomar nunca reviver

transformação radical no campo dos conceitos-valores vigentes

experimental, é óbvio, não está apenas no suporte - embora pressuponha uma utilização radical e estética dele - mas no conjunto de uma proposta. É o coeficiente de crítica, de negação das linguagens estéticas vigentes, que configura um trabalho como experimental. Mais ainda, um trabalho experimental está necessariamente comprometido com uma crítica a todo o sistema de arte - a sua posição e função dentro da sociedade - e traz implícita ou explicitamente uma proposta de reformulação desse sistema.

Mick Jagger
Poético Experimental - Qualidade específica de criar poemas como resultado de experiências.
Becht

Merzbau

Gerchman

Jimi Hendrix

José Celso

O que eu quero é muito mais áspero e mais difícil: quero o terreno.

Eu sou vivo, brinco, folgo, borboleteio, adejo de uma para outra e as divirto a tôdas.

A Oportunidade para algo acontecer.

uma

metodologia que abrange diversos campos, desorganiza.

Não, é desespero | Há alguma coisa | essencial!

e serve de sinalização, para

nesso

talento potencial

nós que nos refugiamos no abstrato.

não tem fronteiras

DESEJÁVEIS

No exercício experimental da liberdade

o resultado é desconhecido.

rio de Janeiro Cf. cariocas.

"Pus, finalmente, os pés onde mur-
mura / O plácido Janeiro, em cuja
arcia / Jazia entre delicias a ternu-
ra."

AL

RIO DE JANEIRO

Entusiasmo / Do vagabundo espíri-
to estrangeiro."

MÁRIO PEDERNEIRAS (1868-1915),
Outono: "Elogio da Cidade".

"O Rio de Janeiro é a única grande
cidade das que conheço que não con-
seguiu expulsar a natureza."

Rio de Janeiro est la soula

o potencial-experimental ferado no brasil é o único anticolonial
não-culturalista nos escombros híbridos da "arte brasileira"

no brasil há rios soltos num campo de possibilidades : porque não
explora-los

C a n e á l i n e

"Vi dez sólios; oitenta e seis cida-
des / No mundo visitei peregrinan-
do, / Vi as do engenho humano
maravilhosas / Pelas artes criadas
em mil anos / ... / Mas meus
olhos não viram quem te iguale, /
Divina Guanabara, em teus encan-
tos!"

APOLINÁRIO PORTO ALEGRE (1844-
1904), *Brasilianas*.

"Tu, minha linda terra carioca! /
Não és apenas / A terra suave das
manhãs serenas, / Cujo cenário, /
A todo instante, diferente e vário, /
Provoca / Uma franca explosão de
espanto e pasmo, / E o lisonjeiro /

Rio antigo, Rio eterno, / Rio-occe-
ano, Rio amigo, / o Governo vai-se?
Vá-se! / Tu ficarás, e eu contigo."

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE
(1902), *Versíprosa II*.

"Cidade Maravilhosa, / Cheia de
encantos mil... / Cidade Maravi-
lhosa, / Coração do meu Brasil!"

ANDRÉ FILHO (1906), *Hino do Rio
de Janeiro* (1935).

"No Rio de Janeiro faz tanto calor
que depois que acaba o calor a po-

Ele não tinha ido a nenhuma parte. Só executava a invenção de se permanecer naqueles espaços do rio, de meio a meio, sempre dentro da canoa, para dela não saltar, nunca mais.

não quero fazer história

conceitos

desintegraram-se

o experimental pode retratar nunca reviver

quero falar de

uma vida inteira, de equívocos de sólida importância

de crises dos problemas extremos

Instalar-se no olho do

furacão dos fluxos que atravessam a subjetividade, mantendo sempre como norte a proteção da vida em seu processo infinito de diferenciação, processo difícil mas muito generoso.

arte como armadilhas como obras

Tal como o vodu haitiano e a santería cubana, o candomblé desenvolveu-se na Bahia a partir de práticas trazidas da África.

Alguns praticantes acreditam ser o exercício de conexão com o processo vital espírito de ancestrais há muito falecidos.

Eu devo ter esquecido que embaixo da casa está o terreno, o chão onde nova casa poderia ser erguida.

efeitos nos territórios da arte contemporânea e das políticas da subjetividade constituem O ESTRANGEIRO

FRONTEIRAS

diferentes vozes dos muitos segmentos sociais

Problemas engendrados nesta agitada movimentação de terras

RO 1969
C.A.

após criar Caetério destes a luz a um outro Helicóptero que veio seguramente de um outro "plá" anunciando um outro mundo, confirmando o precário como novo conceito, a magia do ato na sua imanência e também a negação do objeto que perdeu toda sua carga poética ainda projetada, para se transformar num poço onde a multidão se debruça para se encontrar na sua essência.

a polícia empregaria jatos de água

colorida e cães na perseguição aos manifestantes

SOU EU É VOCÊ É AMÉRICA LATINA SUL SUB
embaixo da terra longe do falatório dentro de você

LON
HEL

DITERRANI

Ou será que somos, na verdade, feitos vulgares do excesso?

Só derrubando furiosamente poderemos erguer algo válido e palpável: a nossa realidade.

... Sensações de traços, Horror e maracai-llamento.

"quem é você, que me importa que você tenha criado isso ou não, pois estou aqui para modificar tudo, esta merda insuportável que me dá vivências chatas, ou boas, libidinosas, foda-se você com tudo isso pois o devoro, o cago depois, e o que interessa só eu posso vivenciar e você nunca poderá avaliar o que sinto e penso, a tesão que me devora".

Faz todo o sentido, portanto, que sua produção recente referencie, de modo menos ou mais direto, o imaginário de deglutição do *outro* que informa o Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade, escrito em 1928 e marco crucial do modernismo brasileiro. Daquele que come com fome, diria Glauber Rocha quatro décadas mais tarde, não se esperam modos contidos, mas a violência que marca, material e simbolicamente, a vida nos trópicos do sul do mundo.

FUROR

Disposição ao perigo numa

furioso

"Agora ele quer ofuscar o relâmpago. Ficar furioso / E perder o medo de tanto susto."

Now he'll outstare the lightning. To be furious / Is to be frightened out of fear.

SHAKESPEARE (1564-1616), *Antônio e Cleópatra*, Atto III.
Palavras de Enobarbo.

furor

"O furor fornece armas."

Furor arma ministrat.
VIRGILIO (70-19 a.C.), *Eneida*, I.

O sentido verdadeiro, profundo, era o de uma verdadeira curra — Caetano reagia passivamente, relax como diz você, mas a coisa me apavorou tal a fúria coletiva em oposição às nobres e delicadas intenções de Caetano: um poeta, sensibillíssimo, de repente é jogado como numa arena de feras, mas feras, não animais dos quais você tem que se defender mais física do que psiquicamente, mas feras-gente, como eu e você, criancas quase, cada um a projetar sua carga psíquica de modo terrível. Coisa pior ainda aconteceu:

escuridão tonto e o colapso de sempre.

tropicalia e o grito do Brasil para o mundo
subterrânea do mundo para o Brasil: não quero usar "underground" (é difícil demais pro brasileiro) mas subterrânea é a glorificação do sub-atividade = homem = mundo = manifestação: não como detrimen-

Condiga única de criação de mundo para o Brasil: no Brasil → no submundo algo nasce, germina, culmina ou é fulminado como fênix nasce da própria cinza (café) ← subterra: Romântico café clássico ortodoxo folk-pop, consciente místico (lúico (tneo + sub tudo))

desorganizar

tudo

Se

rompem, elas o fazem

trata

de progredir

Não se

no sentido de que

fezer o deslizar

em linha reta

movimento.

supõe

abrem algo.

Rompem o tempo

rio de Janeiro Cf. cariocas.

"Pus, finalmente, os pés onde mur-
mura / O plácido Janeiro, em cuja
arcia / Jazia entre delicias a ternu-
ra."

AL

RIO DE JANEIRO

Entusiasmo / Do vagabundo espíri-
to estrangeiro."

MÁRIO PEDERNEIRAS (1868-1915),
Outono: "Elogio da Cidade".

"O Rio de Janeiro é a única grande
cidade das que conheço que não con-
seguiu expulsar a natureza."

Rio de Janeiro est la soula nature.

o potencial-experimental ferado no brasil é o único anticolonial
não-culturalista nos escombros híbridos da "arte brasileira"

no brasil há rios soltos num campo de possibilidades : porque não
explora-los

C a n e á l i n e

"Vi dez sólios; oitenta e seis cida-
des / No mundo visitei peregrinan-
do, / Vi as do engenho humano
maravilhosas / Pelas artes criadas
em mil anos / ... / Mas meus
olhos não viram quem te iguale, /
Divina Guanabara, em teus encan-
tos!"

APOLINÁRIO PORTO ALEGRE (1844-
1904), *Brasilianas*.

"Tu, minha linda terra carioca! /
Não és apenas / A terra suave das
manhãs serenas, / cujo cenário, /
A todo instante, diferente e vário, /
Provoca / Uma franca explosão de
espanto e pasmo, / E o lisonjeiro /

Rio antigo, Rio eterno, / Rio-occe-
ano, Rio amigo, / o Governo vai-se?
Vá-se! / Tu ficarás, e eu contigo."

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE
(1902), *Versíprosa II*.

"Cidade Maravilhosa, / Cheia de
encantos mil... / Cidade Maravi-
lhosa, / Coração do meu Brasil!"

ANDRÉ FILHO (1906), *Hino do Rio
de Janeiro* (1935).

"No Rio de Janeiro faz tanto calor
que depois que acaba o calor a po-

Sem fundo o fundo do lago
e sem margem as suas margens.
Nem molhada nem seca a sua água
Nem singular nem plural a onda
que murmureja surda ao seu próprio murmúrio
ao redor de pedras nem grandes nem pequenas.

cesso de fixação (o Feticheiro em Lévi-Strauss) – mas
com a condição de ser controlada pela sociedade,
isto é, codificada por ela.

MARIELLE

arte, eles fazem conversas. Eles fazem coisas acontecerem. Eles modificam o mundo." 4

Beyond the mastering that
'moppearj but
'eeehdretsew ehj puoñag

momento ético • Como se sabe, o
caso de Cara de Cavalo tornou-se um símbolo de opressão social sobre
aquêles que é 'marginal' — marginal a tudo nessa sociedade; o marginal.

Absurdo? Humorado? Ridículo? Poético? Patético?
Sublime? Pueril? Triste? Indispensável para que a ação ganhe mais camadas de
significação e assim vibre mais; ou ainda, para que torne-se mais descabida qualquer
tentativa de fechar uma interpretação da peça.

Como é verdadeira a
imagem do marginal que sonha ganhar dinheiro num deter-
minado plano de assalto, para dar casa à mãe ou construir a
sua num campo, numa roça qualquer (modo de voltar ao
anônimo), para ser "feliz"! Na verdade o crime é a busca
desesperada da felicidade autêntica, em contraposição aos
valores sociais falsos, estabelecidos, estagnados, que pregam
o "bem-estar", a "vida em família", mas que só funcionam
para uma pequena minoria. Toda a grande aspiração huma-
na de uma "vida feliz" só virá à realização através de grande
revolta e destruição: os sociólogos, políticos inteligentes,
teóricos que o digam! O programa do Parangolé é dar "mão
forte" a tais manifestações.

- margem
- margem citação
- margem
- margem abnt
- margem de contribuição
- margem citação direta
- margem marinha
- margem de lucro
- margem para citação
- margem de contribuição unitária
- margem de segurança

artista. "Você pagou esse cara para te filmar rastejando na rua irmão?" "Eu visto um
terno como esse para ir trabalhar!" "Você não tem permissão para fazer isso" – disse o

O problema do marginal seria o estagio
mais constantemente encontrado e primario, o da denuncia pelo compor-
tamento cotidiano, de que e necessaria uma reforma social completa,
ate que surja algo, o dia em que não precise essa sociedade sacrifi-
car tão cruelmente um Mineirinho, um Micuçu, um Cara de Cavalo. Ai,
então seremos homens e antes de mais nada gente • Zumbi dos Palmares

O HEROI ANTI-HERÓI E O ANTI-HERÓI ANÔNIMO
o símbolo daquele que deve morrer, e digo mais,
morrer violentamente, com todo requinte canibalesco

Brechas

deixando branca a página
para que a paisagem passe
e deixe tudo claro à sua passagem.
Marginal, escrever na entrelinha,
sem nunca saber direito
quem veio primeiro,
o ovo ou a galinha.

Guevara

HELIO CÍTICA
Antônio Conselheiro

"Resistência. Existir. Re-existir: sempre no possível, nas possibilidades. Romper.
Continuar. Ir além do óbvio, do sim domesticado, do clichê assumido como real.
Inaugurar sempre a possibilidade, novas possibilidades, a possibilidade do
outro.

'Aqui está, e ficará! Contemplai seu silêncio heróico'

Marginal é quem escreve à margem,

Eu suspeito das coisas que fazem sentido.

Hoje, re-
cuso-me a qualquer prejuízo de ordem condicionante: faço o
que quero e minha tolerância vai a todos os limites, a não ser
o da ameaça física direta: manter-se integral é difícil, ainda
mais sendo-se marginal: hoje sou marginal ao marginal, não
marginal aspirando à pequena burguesia ou ao conformis-
mo, o que acontece com a maioria, mas marginal mesmo: à
margem de tudo, o que me dá surpreendente liberdade de
ação — e para isso preciso ser apenas eu mesmo segundo
meu princípio de prazer: mesmo para ganhar a vida faço o

E a morte dos que a nossa vida
cruzaram de margem a margem é
um sítio vagaroso na pressa da corrente

NOT ABOUT MEL GIBSON

Lampião

CARTAS

Antônimos

a margem

homens, diluidor no dia-a-dia

“não colheram os seus fins e a sua vocação no curso das coisas consagradas”;

o povo é soberano no seu falar, independente de tôdas as regras e ditames de léxicos e gramáticos;

“mais difícil que falar bem é dar aos outros o ensejo de falar bem”.

A criação de sentido desestabiliza o discurso

Tal paradoxo foi explicado

Literalmente, então, a palavra diz respeito ao espaço, à tomada do lugar

Liberdade é o que elas buscam.

deixar para trás o passado para se afirmar

No futuro, quem sabe, seriam ricas sementes”.

Temos só fragmentos de vanguarda.

Os costumes vão evoluindo.

Perguntei a minha cozinheira o que pensava sobre o assunto. Vi no seu rosto a pequena convulsão de um confito, o mal-estar de não entender o que se sente, o de precisar traír sensações contraditórias por não saber como harmonizá-las.

no Brasil país sem memória metaborrão das diluições muito se passou depois da fenomenal década 50 na 60 : nada foi absorvido

arte brasileira parece condenada ao eterno revival de terceira categoria

MARSHALL MCLUHAN : De qualquer modo na arte experimental , exatas especificações da violência iminente são dadas às psiquês de cada um pelos seus próprios contra-irritantes ou tecnologia.

Enquanto adotamos a atitude de Narciso de ver as extensões de nossos corpos como realmente lá fora e de verdade independente de nós, teremos que enfrentar todos os desafios tecnológicos com o escorrerão torto e o colapso de sempre.

o exercício experimental da liberdade evocado por LARIO PELROSA não consiste na 'criação de obras' mas na iniciativa de assumir o experimental

quem é inventor sente-se novo é novo metavanguarda ri do sério da série não tá na linha o bonde já passou

Não me interessam talentos estou farto de querer achar o novo no vestido de novo

talentos q pintam desenham gravam CONSERVAM q não querem adiam evitam o experimental

pintura passou a ser pet da burguesia conservadora

invenção não se conduna com imitação : simples mas é bom lembrar

não confundir reviver com retomar

PARA UM NOVO LÉXICO

FOR A NEW LEXICON

Na sequência, são apresentadas as pranchas produzidas por três dos grupos, uma vez que um deles optou por apresentar o resultado de modo espacializado, para além dos limites das páginas propostas. Infelizmente, os registros fotográficos da apresentação foram perdidos.

305

Grupo 1: André Leal, Andressa Rocha, Clarice Saisse, Claudia Berger, Débora Linck, Débora Poncio, Helena Eilers, Julia Guimarães, Pedro Eboli e Rafael Alonso - pp. 306-337.

Grupo 2: Ana Beatriz Vieira, Érica Lemos Pereira, Ivana Barradas Figueiredo, Luana de Oliveira Aguiar, Mariana de Souza Guimarães e Rayssa de Oliveira Ruiz - pp. 338 a 365.

Grupo 3: Antônio Vinícius Albuquerque, Giovana Aguirre Branco, Ítalo Rodrigues, Lucas Matede e Márcio Ariosto N. Peixoto - sem registros.

Grupo 4: Carolina Morgado, Fernanda Abranches, Hellen Alves Cabral, Karolinny Rosa, Luiz Henrique Duarte, Luana Medeiros, Marcela Tavares, Priscila Medeiros, Thiago Fernandes e Tiago Cadete - pp. 366 a 379.

potencial-experimental

(artista-pupilo)

participador
propósito
eu x outro
eu - você

pontes
conexões
transferência

Fronteira
Borda

rede

vão-lugar
zona Oeste
Cidade
Bairro
raiz
pertencimentos

antepúblico
propriedade
coléto
circuito
fenómeno
heterojenidade

transbordamento

demande
de bordas
simbólicas

diálicão
dissenso
tenda
brecha(s)

palimpsesto
memória

deriva
devaneio
3ª margem
indefinido

ruido
ressonar
inisperado
vão convencional
efeito

adversidade
contaminação
deslocamentos
atravessamentos
perfurar
furo
leitura
caos
efemeridade
transfusão

linhas
de fuga

→ SÓ DAS IMAGENS?

O **participador** é o sujeito da experiência das imagens, não mais aquele que está *diante de*, como o sujeito renascentista, mas aquele que está *no meio de*, como nos sistemas imersivos. Neste caso, o "**participador**" é parte constitutiva da experiência proposta.

Nesse caso, o "**participador**" é parte constitutiva da experiência proposta, não mais um espectador que assiste àquilo que passa, mas um **sujeito interativo**

Como Lygia Clark e Hélio Oiticica, para quem o **artista** é o **propositor**, a proposta é que professoras/professores façam suas escolhas, percorram seus próprios caminhos nos mapas de territórios da arte e cultura. Que sejam também **propositores**. A cartografia é apenas um primeiro acercamento para provocar a experiência com problematizações que deixam em aberto os fazeres do educador, reconvocando "estados de invenção".

"a inspiração: o artista propositor. 'Nós somos os propositores: nós somos o molde. Nós somos os propositores: nossa proposição é o diálogo. Sós, não existimos', porém, que nem todas as pessoas criativas se tornam artistas, assim como nem todos os artistas são necessariamente pessoas criativas.

"o melhor aprendiz não é aquele que aborda o mundo por meio de hábitos cristalizados, mas o que consegue permanecer sempre em processo de aprendizagem. O processo de aprendizagem permanente pode, então, igualmente ser dito de desaprendizagem permanente.

postura diferenciada do artista brasileiro frente à cultura e à nossa realidade. Uma tomada de consciência, um reposicionamento do



de introduzir o espectador ingênuo no processo criador fenomenológico da obra, já não mais como algo fechado, longe dele, mas como uma proposição aberta à sua participação total.

perguntar: qu...
promoções e r...
devem recorrer...
condição amp...
popular nessa...
abertas, no âm...
que se elegera...

Resistir a si próprio
à atualidade em que estamos imersos

om a totalidade de nossas almas e de
nossos corpos, e falar

como mais puro ato de liberdade. Reagir a uma situação,
interior deste lugar sem,
a saída.

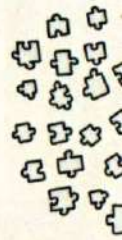
A inspiração: o **artista-propositor**. "Nós somos os propositores: nós somos o molde. Nós somos os propositores: nossa proposição é o diálogo. Sós, não existimos

Trata-se, em suma, de conservar ou restituir ao indivíduo a capacidade de interpretar e utilizar o ambiente urbano de maneira diferente das prescrições implícitas no projeto de quem o determinou; enfim, de dar-lhe a possibilidade de não se assimilar, mas de reagir ativamente ao ambiente,

completude, requisita o ten...
politização. O Outro, em ten...

Os artistas, enquanto usuários, estão de certo modo bem aparelhados para explorar essas zonas cinzentas, na medida em que um dos reflexos da competência artística é o détournement - desvio -, nunca responder diretamente às expectativas nem rechaçá-las, mas tratar de rebatê-las de modo oblíquo. A

o exame do acontecimento, dentro de um espaço expositivo, exige do **artista** ou **propositor** da obra uma maior compreensão sobre como ela acontece.



exp...
não...
q se

AS MARGENS

A sabedoria convencional diz que, em livros de texto de leitura contínua, as páginas espelhadas devem ser posicionadas uma em relação à outra de forma que o leitor pense nelas como uma unidade. Por conseguinte, num design tradicional, a medianiz — a margem interna das duas páginas — é menor que a margem lateral (ou dianteira), a margem oposta à medianiz, de modo que os dois blocos de texto fiquem próximos e o espaço externo a eles seja maior. A margem superior (ou da cabeça) é menor que a margem inferior (ou do pé), que é a mais larga de todas. Alguns escritores sugerem que a margem inferior seja bastante larga para que o leitor possa segurar o livro com os polegares. E se o leitor preferir segurá-lo pelos lados da página em vez de fazê-lo pelo pé? A margem inferior larga é outra das convenções da proporção ideal do Renascimento que hoje consideramos regras. Hoje essas proporções são aceitas de modo tão generalizado que um leiaute radicalmente diferente é sinal de que o texto é de certo modo pouco conven-

APOLOGETICA. 161

in discordia, o furor, a torpe, e velha hypocrisia, et c. traz esta Nota só a posteridade poderá justamente avaliar esta acção, que será sempre a mais brilhante entre todas as do nosso tão applaudido Ministerio (isto he Carvalhano.) Sem se fazer este passo, ja mais poderia o Reyno sabir da ignorancia, em que o tinhaõ. Antes que va adiante, quero a quem primeiro consolar ao Senhor Gama, a quem talvez terei mortificado neste meu Papel, dizendolhe, que finalmente

XXXV.

Eu, ouvindo o discurso de meu danno,
Ira, raiva, furor no peito ardia,
Ancias mortaes, tormento deshumano,
Tudo, quanto há no Inferno, em mi sentia.
Ao que de minha gloria foi tyranno,
A vida quiz tirar, que já perdia;
Mas, quando o furor justo se abalança,
Anticipaó-se os fados á vingança.

XXXVI.



transcendentalidade), mas criar novas condições experimentais, em que o artista assume o papel de "proposicionista",

) procurar dirigir as
ências para uma direção em q o q for feito ou proposto
ja algo q se reduza ao contemplativo ou ao espetáculo:
e instaurações situacionais

as proposições,
idas a que se
ira criar uma
e participação
oposições
o criador a
sses artistas.



Uma obra de arte que, para realizar sua
 imanente do Outro é, portanto, um ato de
os de ditadura e ruptura dos limites da lingua-

FRONTTEIRA



Parangolé é a antiarte por excelência; inclusive pretendo estender o sentido de "apropriação" às coisas do mundo com que deparo nas ruas, terrenos baldios, campos, o mundo ambiente, enfim — coisas que não seriam transportáveis, mas para as quais eu chamaria o público à participação — seria isto um golpe fatal ao conceito de museu, galeria de arte etc., e ao próprio conceito de "exposição" — ou nós o modificamos ou continuamos na mesma.

specificity is not some long internalize
constructed out of a particular constella
and weaving together at a particular l

para obras que necessitem de abrigo, porque as que disso não necessitam devem mesmo ficar nos parques, terrenos baldios da cidade (como são bem mais belos que os parques típicos do Aterro da Glória no Rio) — a chamada estética de jardins é uma praga que deveria acabar — os parques são bem mais belos quando abandonados porque são mais vitais

coloca que "a
as grandes ci
ininterrupta d

Em suma, o
mente definida
pedestres. Do
tica do lugar



Propor outras formas, o
Ação crítica
Coletivizar experiências

escape da
fronteiras e
público e o



Simmel também psicológica sobre a qual reside o tipo dos indivíduos que habitam é a *intensificação da vida nervosa*, resultante da mudança rápida e pressões externas e internas”.

what gives a place its history but the fact that it is of social relations, meeting

o é um lugar praticado. Assim a rua geométrica am urbanismo é transformada em espaço pelo modo, a leitura é o espaço produzido pela prática por um sistema de signos – um escrito.

primeiro, o urbanismo unitário é uma doutrina do urbanismo, uma crítica ao urbanismo. Do modo, nossa presença na arte experimental é uma crítica da arte, e pesquisa sociológica tem de ser uma crítica da sociologia. Nenhuma disciplina separada pode ser aceita em si buscamos uma criação global da tência.

os discursos

in the sense of divisions of course be necessary, but they are not



O espaço estaria para o lugar como a palavra quando falada, isto é, quando é percebida na ambiguidade de uma efetuação, mudada em um termo que depende de múltiplas convenções, colocada como o ato de um presente (ou de um tempo), e modificado pelas transformações devidas a proximidades sucessivas.

obra de arte. Nesse sentido, a produção artística pode preparar as estruturas de encantamento, contra a espetacularização do espaço público contemporâneo, que impede as pessoas de verem a verdadeira função da cidade; o espaço da arte de viver a cidade como uma obra de arte.

clearly places do not have single, unique 'identities'; they are full of internal conflicts.

a sense of place which is extroverted, which includes a consciousness of its links with the wider world, which integrates in a positive way the global and the local.

Como afirma Lefebvre, “o ápice do uso da cidade, de suas ruas e praças, edifícios e monumentos, é a festa (que consome improdutivamente, sem outro objetivo que o prazer e o prestígio, riquezas enormes em objetos e dinheiro)”.

O direito à cidade é, portanto, o direito de construir modos de vida urbana, como uma grande obra humana coletiva em que cada indivíduo e comunidade tem espaço para manifestar suas diferenças.

poetizar do urbano

Museu é o mundo; é a experiência cotidiana

Tenho em programa, para já, “apropriações ambientais”, ou seja, lugares ou obras transformáveis nas ruas, como, p.ex., a obra-obra (apropriação de um conserto público nas ruas do Rio, onde não faltam, aliás — como são importantes como manifestação e criação de “ambientes”, e já que não posso transportá-las, aproprio-me delas ao menos durante algumas horas para que me pertençam e dêem aos presentes a desejada manifestação ambiental).

os reais-concretos, do objetos passados

AS RUAS E AS BOBAGENS DO NOSSO DAYDREAM DIÁRIO SE ENDOICIDAM

Porque eu sou o outro. Porque eu quero ser o outro.

Di-la: DA ADVERSIDADE o meu trabalho determina o seu próprio tempo.
VEMOS!

Faz-se, no Brasil, uma arte que fere e cura.

Sua carta, como sempre, genial. Esse problema de ser deflorado pelo espectador é o mais dramático: todos são, aliás, pois além da ação há a consciência-momento de cada ação, mesmo que esta consciência se modifique depois, ou incorpore novas vivências. Esse negócio de participação realmente é terrível, pois é o próprio imponderável que se revela em cada pessoa, a cada momento, como uma posse: também senti, como você, várias vezes essa necessidade de matar o espectador ou participador, o que é bom pois dinamiza interiormente a relação, a participação, e mostra que não há, como vem acontecendo muito por aí, uma estereotipização da participação: a maioria criou um academicismo dessa relação ou da ideia de participação do espectador, a ponto de me deixar em dúvida sobre a própria ideia. Discuti

Estou disperso nas coisas.

fuga

“O homem está fugindo.
Foge dos outros.
Foge do tédio, do perigo, da ansiedade, do vazio, da fome, da guerra, da privação, da morte...
Mas a fuga principal é aquela com que procura escapar do encontro consigo mesmo.
Cada um se sente, para si mesmo, a maior ameaça, a decepção maior. O homem tem medo de saber o que ele é.”

HERMÓGENES, *Mergulho na Paz*.

“Os outros, infelizmente, somos nós.”

Nesse contexto, o interator, que podemos nomear fruidor ou agente da percepção, contribuirá para o sistema principal da obra com atuações que poderão gerar emergência de outros padrões estéticos, desejados ou que não são supostos pelo propositos (ou artista). Isso coloca a instalação como um subsistema de arte. Assim a semiótica persistirá, contribuindo para a complexificação do sistema da arte em geral, sendo que o sistema da obra em si já é arte.

essa visão de que a arte é algo secundário, de que ser artista não é emprego... Isso algo muito triste e infeliz. Coisa de quem não enxerga a riqueza cultural” -

realidade não é uma grandeza fixa. O mundo não é acabado. É possível enfrenta-lo de outra maneira [...] O que são as coisas - esses momentos num processo que chamamos fatos? Estão sendo. Foram feitos e por isso mesmo são suscetíveis de serem modificados. Persiste sempre possibilidade de alteração. Isso pressupõe o domínio do acaso”



“Prefiro queimar o mapa
Traçar de novo a estrada
Ver cores nas cinzas
E a vida reinventar”

Proximidade e distância, contato e alteridade, presente e passado são assim modalidades próprias dessas narrativas “entre”. Nesse caso, também, a arte, a literatura, o ensaio, o romance não resultam na mera coincidência de termos, numa unidade do “eu”, mas sim numa espécie de jogo espelhar, que identifica, mas também causa repugnância; que ao mesmo tempo que estabelece lugares, também os desloca.



A resistência é a dobra da existência.



selecionados e cujo traçado se pretende objetivo e evolutivo. No caso dos textos mestiços, sexualidade, gênero, etnicidade, práticas violentas, raça, diferenças culturais e mesmo históricas emergem de maneira híbrida, incerta, deslocada. Por isso, em vez de refletirem a nossa cronologia, essas

social, por um lado, deixando-o em seu lugar, sem o subverter, deixando-lhe a diferença de suas homogeneidades, por outro lado, escotomizando o atrito, a fricção, o rangido dessas homogeneidades distintas = o mundo, a criação da Arca de Noé. Os homens e os animais são separados, mas se entendem.

3. Notar, enfim, o lugar atópico do intelectual. Ele não é nem executivo, nem operário, não está situado na responsabilidade das tarefas, dos papéis: ele não tem, pois, existência afetiva.

MARGINALIDADES

Occidente, século X e depois¹: tentação da idiorritmia (principalmente: Atos). Direito de certos indivíduos (ou de pequenos grupos de indivíduos) de viver à parte, no seio da comunidade: *skites* do monte Atos, a pequena distância dos grandes mosteiros. Cartuxos, o *stárets Zózimo nos Irmãos Karamázov*². Trata-se, portanto, de uma experiência de marginalidade. Mas – pelo menos no Ocidente – essa marginalidade: secundária, desligada de uma primeira mar-

Encyclopædia Universalis

1. Verbetes "Atos (Monte)" e "Mosteiro".

2. [Precisão de Barthes no oral: "Ele faz parte de um mosteiro, mas tem uma casinha ao lado."]

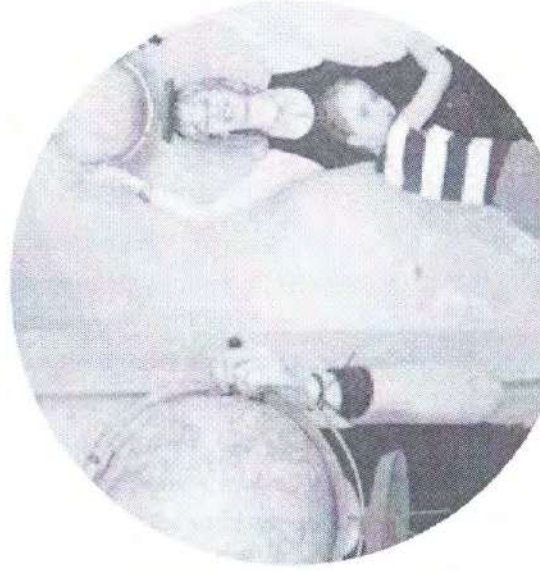
52 SUBURBS AROUND THE WORLD

AUSTRALIA, CHINA, FRANCE, GERMANY,
INDIA, ITALY, JAPAN, NEW ZEALAND,
TURKEY, USA

52suburbs.com

@52suburbs

52 Suburbs is the dramatic, or Louisa-bresian, or Kurt Cobain-esque, or whatever you want to call it, story of the filmmaker who, feeling like a 7-year-old in his own city in 2003, has decided to spend a year photographing everyone from the suburbs to space. In 2003, she and her husband embarked on a year-long quest. This time an international one. 52 Suburbs and the Velvet Pages are the result of a neighborhood in the pursuit of "the ultimate prize: the long drive, the 2,000 and 1,000+ mile, or whatever, the subject does well traveled road trip." The project is a story of going far, far out to film people in a place and the beauty of a single exhibition, and education, and the new, different, and the "art of the world."



Electric Pedal - 01/10/16 - 10/31/16

Histórias mestiças são histórias

Lugar terceiro, jogo de interações e de entrevistas, a fronteira é como um vácuo, sim-bolo narrativo de intercâmbios e encontros.

Mutação do vazio em cheio e do entre-dois em lugar estabelecido. O resto nem se precisa contar.

trui; o outro agrada, comove, toca, penetra. O que há de mais belo, de mais nobre e de mais imperioso na razão é manejado pelo primeiro; e, pelo outro, o que há de mais lisonjeiro e de mais delicado na paixão.”

Corneille nous assujettit à ses caractères et à ses idées. Racine se livre aux nôtres; celui-là peint comme ils devraient être, celui-ci peint tels qu'ils sont. Il est le premier de ce que l'on doit faire de ce que l'on doit être, et le second a plus dans le second. Il reconnaît dans les choses l'on éprouve dans sa vie, étonne, maîtrise, plaît, remue, touche, et y a de plus beau, de plus impérieux dans son maniement que le premier; et qu'il y a de plus flatteur et délicat dans la passion.

LA BRUYÈRE (1645-1695), *Caractères*.

Drinking my griefs, whilst you mount up on high.

SHAKESPEARE (1564-1616), *A Tragédia do Rei Ricardo II, Ato IV.* (Trad. de Carlos Alberto Nunes.)

Palavras do Rei Ricardo a Bolingbroke.

... minha coroa trago no coração, não / Não é cravejada de pedras preciosas, / vista; minha coroa / E é uma coroa que não é dado usar.”

Onde começo, onde acabo,
se o que está fora está dentro
como num círculo cuja
periferia é o centro?

heart, not on my diamonds and to be seen: my crown it is my joy.

SHAKESPEARE (1616), *Henrique VIII, Ato III.*

Henrique.

... uma coroa bela, / ... trar cabeça digna

... gar viel leichter binden, / ... ein würdig Haupt zu finden.

GOETHE (1749-1832), *Provérbios.* (Trad. de Paulo Quintela.)

“Pedro, em tal caso, põe a coroa so-

no que vou dizer, caro se- / ... nse-se o que se quiser o

Problema teórico e prático da fronteira: a quem pertence a fronteira?

Em evidência está, portanto, esse espaço de fronteira, e que escapa aos dois lados opostos da moeda

Emfm cede

Abrir, rasgar, fissurar o espaço-tempo da cidade e gestar. Parir novos gestos e novos modos de ocupar os espaços.

Para a artista, a domesticação na arte se dá através dos espaços operantes¹⁴: lugares de cruzamentos que tensionam relações entre o passado e o presente, o privado, a presença e a ausência de elementos urbanos e pessoas.

places do not have to have been for the purposes of certain types of necessary for the conceptualization of a sub theme



...es' may
...dies for instan
...a place itself.

o CAJU é aterro de lixo: é o passado imperial (e tem a casa de D. JOÃO VI q mais parece um chiqueiro caindo aos pedaços): é o BURACO DA LACRAIA: é cemitério: é porto-cais com pinta de ser de emergência e clandestino ao mesmo tempo: é militar: é hospital de tuberculosos

penetrar o explorado de seu
A paisagem se dá como um conjunto de obj
Nesse sentido a paisagem é transtemporal, junta
... uma construção transversal.



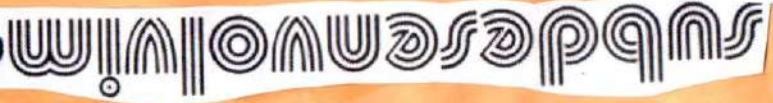
proposta em aberto pro q der e vier!

13 abril 79
daí a escolha e a

envolvido embaixo da terra como rato
...o do desconhecido

Lara Almárcegui busca, assim, "demonstrar que cada um deles tem sua própria narrativa e é um lugar diferente do resto da cidade, único e ainda por cima diferente de outros terrenos baldios", além de que "permitem termos uma experiência da cidade e da política urbanística distinta e necessária".²⁷

o meu approach ao CASU se deu
... do delirium ambulatorium
... regenerante (como
... nos diversos
... do RIO):



o programa in
progress CAJU propõe aos participantes abordar-tomar o bairro do
CAJU como um playground bairro-urbano para curtir os achados:
char-play:

"a paisagem humana é uma
combinação de vários tempos presentes". Na verdade, paisagem e
espaço são sempre uma espécie de palimpsesto onde, mediante acu-
mulações e substituições, a ação das diferentes gerações se superpõe.
O espaço constitui a matriz sobre a qual as novas ações substituem
as ações passadas. É ele, portanto, presente, porque passado e futuro.

a cidade ideal q amalgama níveis
/ bairros / regiões totalmente di-
versas num campo urbano só:

RIO é o paraíso do delirium
ambulatorium!

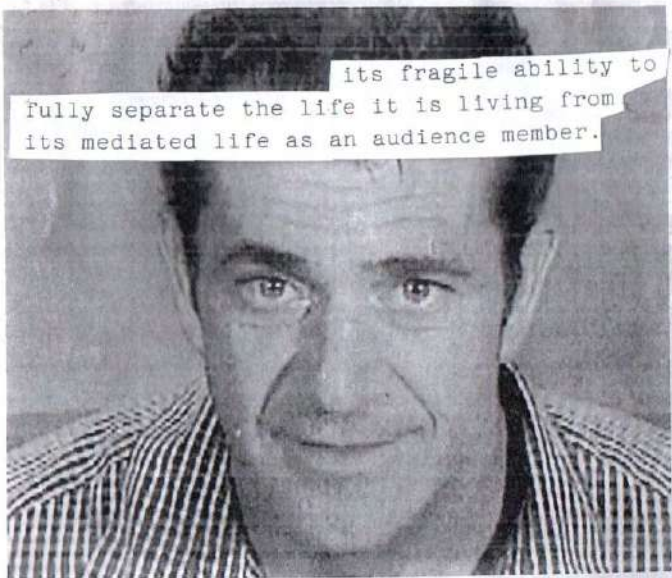
ambulatorium
quase - ino pelo delirium
perno...
ambulatorium é o campo
urbano transformado naquilo
q h. C. C. A. K. chamaria do objeto
relacional (ser?). a cidade
medita
... dos projetos

...s, durante esses dias, o movimento dessa fresta tornara-se-
...e invisível,
...a, é a falta de resistência de determinadas estruturas
...a fenda corre singularmente o risco de
...que ela é, no entanto, inseparável,
...da castração na outra
...brechas

Não temos nenhuma dificuldade em admitir que a cidade, no sentido mais amplo do termo, possa ser considerada um bem de consumo, ou melhor, até mesmo um imenso e global sistema de informações destinado a determinar o máximo consumo de informações. Mas a única possibilidade de conservar ou restituir ao indivíduo um

"Tudo é fluxo, nada está parado." paradox

ristic



its fragile ability to fully separate the life it is living from its mediated life as an audience member.

Ela é um "entre dois"

"coisas" que se vêem todos os dias mas que jamais pensávamos procurar. É a procura de si mesma na coisa uma espécie de comunhão com o ambiente!

Acham-

Quem deriva terá no entanto todo o interesse em traçar um mapa do seu percurso no mapa ilustrará anotações que servirão para compreender os motivos que o levaram a este ou aquele caminho:

Nem aqui, nem ali.

desvio de rota de um navio ou de uma aeronave causado por ventos e correntes

Logo, se não há fora para nós, não é porque a instituição é perfeitamente fechada ou porque existe como aparato em uma "sociedade totalmente administrada" nem sequer porque se tornou algo que tudo abarca, tanto por seu tamanho como por seu campo de investigação - mas porque a instituição está dentro de nós, e não podemos estar fora de nós mesmos.

tudo é, porém, tão frágil e precário como a esfera dos meios puros.

Nos modos de expor, o tradicional e o experimental estão sempre em relação: existe um código para determinar o que é uma exposição, não existe um código para definir o que não é.

e, eu, rio abaixo, rio a fora, rio a dentro - o rio

NONUMENT

"Stress" diluído...

Sumptuosa escala,

silêncio do ruído

acalmia que embala!...

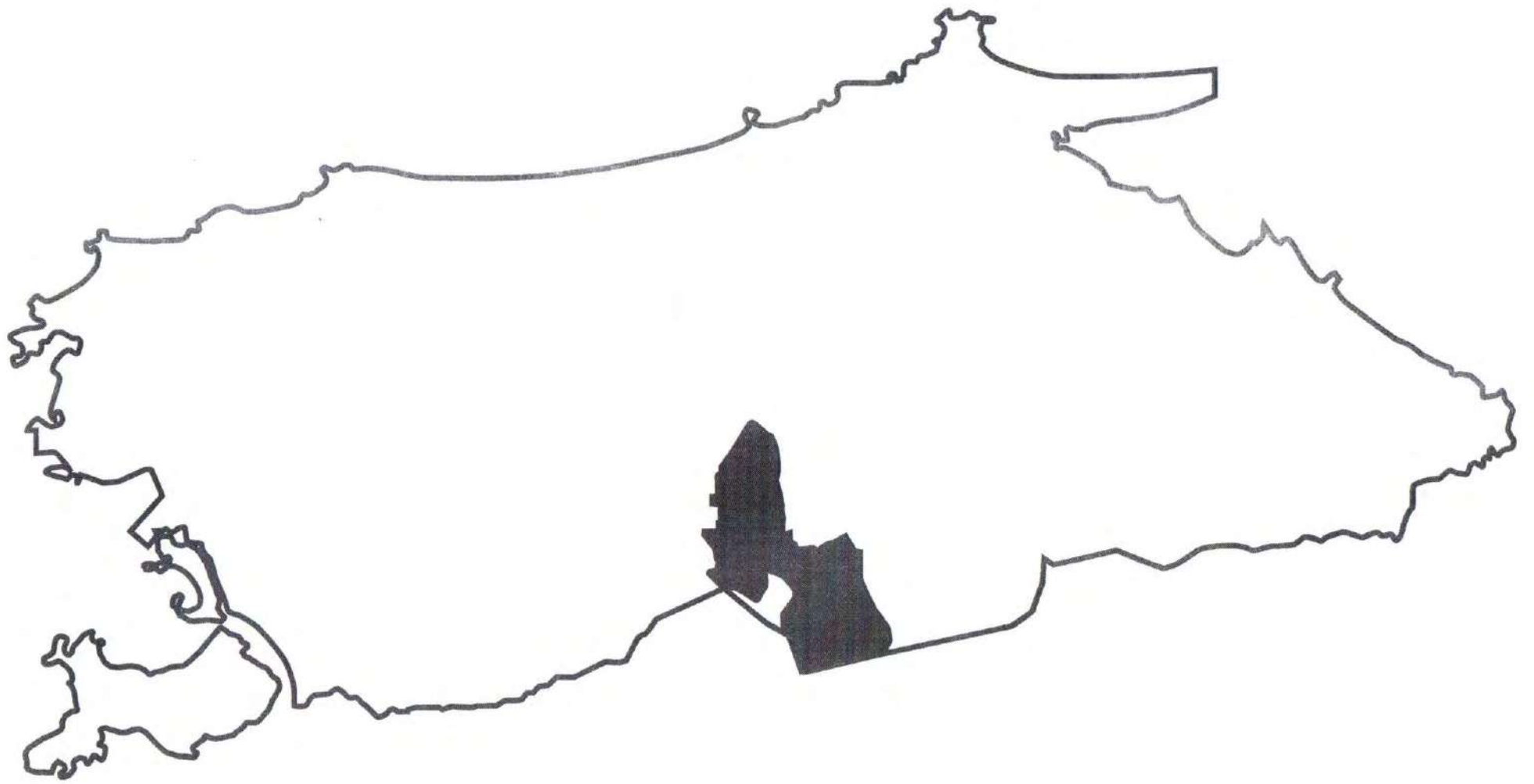
sumiu no fundo.

E a constante força dos braços, para ter tento na canoa, resistido, mesmo na demasia das enchentes, no subimento, aí quando no lanço da correnteza enorme do rio tudo rola o perigoso,

xtrav o

Não

importa quão pública seja sua localização, quão imaterial ou transitório, relacional, cotidiano ou mesmo invisível, o que é enunciado e percebido como arte é sempre já institucionalizado, simplesmente porque existe dentro da percepção dos participantes do campo da arte como arte; uma percepção não necessariamente estética, mas fundamentalmente social em sua determinação.



de queda iminente.

são um sinal de alerta de instabilidade da estrutura e risco

O fato é que nessas circunstâncias ocorre uma espécie de deslizamento de sentidos: de uma estratégia que delimita lugares estratificados, passa-se a estratégias de subversão e de negociação, construindo-se pensamentos híbridos, que tendem a borrar barreiras fechadas.

suscita um movimento interno

Re-existir: sempre no possível, sempre nas possibilidades.

Romper, continuar. Ir além do óbvio, do sim domesticado, do clichê assumido como real. Inaugurar sempre a possibilidade, novas possibilidades, a possibilidade do outro. Insistir. Re-insistir. ou seja, que nesse simples ponto fixo abre-se e desdobra-se todo um espaço

abeirar — 1 — Andar pela margem pela borda de algum lugar; 2 — cortejar.

Acredito que, em geral, pouca gente de fato consegue evitar completamente o ruído. Claro que aprendemos a conviver com ele, pois acreditamos que é preciso, mas o barulho é e vai continuar sendo uma inquietação que reduz nossa qualidade de vida.

Margem da palavra

Entre as escuras duas

Margens da palavra

cados. Mas, como preconizava Aristóteles, o «inesperado» que caracteriza a poesia tem de ser trabalhado, «necessita de arte» (?). esse ressonar das coisas desertas e mudas.

O silêncio também pode marcar uma diferença de classe social. O ruído feito pelos outros, o ruído de segunda mão, estabelece uma diferença clara na sociedade.

O RUÍDO DO TEMPO

S I L Ê N C I O

Na era do ruído

A grande liberdade é, na verdade, uma humildade no sentido de lidar com o ruído e, uma arrogância no sentido de impor este ruído como um possível de ordem.

Para que o ruído se conformasse em centro energético era necessário que o próprio ruído fosse armazenado por uma memória de puras intensidades

Assim, a palavra é o lugar do corpo onde se move o ruído da espécie, o burburinho das linguagens seladas pelo hábito e pela cultura reversíveis em tecnologia de percepção.

tenho ciência de que não estou imune a isso

Ao ruído cruel e delicioso da civilização de hoje?

so. Esse a seguir

significados que se acrescentam, que se somam pela participação geral — essa compreensão da maleabilidade significativa de cada obra é que cancela a pretensão de querer dar à mesma premissas de diversas ordens: morais, estéticas etc. A característica fundamental da criação artística é que impera como algo fixo, inalienável: a própria criação dada pelo ato de criar e sua consequência ao realizar-se: propor uma atitude também criadora. Só isto basta para definir o propósito e justificar a razão de ser de tais proposições.

Programa ambiental

A posição com referência a uma “ambientação” e à consequente derrubada de todas as antigas modalidades de expressão: pintura-quadro, escultura etc., propõe uma manifestação total, íntegra, do artista nas suas criações, que poderiam ser proposições para a participação do espectador. Ambiental é para mim a reunião indivisível de todas as modalidades em posse do artista ao criar — as já conhecidas: cor, palavra, luz, ação, construção etc., e as que a cada momento surgem na ânsia inventiva do mesmo ou do próprio participante ao tomar contato com a obra. No meu programa nasceram *Núcleos*, *Penetráveis*, *Bóides* e *Parangolês*, cada qual com sua característica ambiental definida, mas de tal maneira relacionados como que formando um todo orgânico por escala. Há uma tal liberdade de meios, que o próprio ato de não criar já conta como uma manifestação criadora. Surge aí uma necessidade ética de outra ordem de manifestação, que inclua também dentro da ambiental, já que os seus meios se realizam através da palavra, escrita ou falada, e mais complexamente do discurso: é a manifestação social, incluindo aí fundamentalmente uma posição ética (assim como uma política) que se resume em manifestações do comportamento individual. Antes de mais nada devo logo esclarecer que tal posição só poderá ser aqui uma posição totalmente anárquica, tal o grau de liberdade implícito nela. Tudo o que há de opressivo, social e individualmente, está em oposição a ela — todas as formas fixas e decadentes de governo, ou estruturas sociais vigentes, entram aqui em conflito — a posição “social-ambiental” é partida para todas as modificações sociais e políticas, ao menos o fermento para tal — é incompatível com ela qualquer lei que não seja determinada por

(atleta-ponto)

potencial-experimental

participador

proporção
eu x outro
eu - você

pontos
conexões

transferência

adversidade

contaminação
destoques
atravessamentos

linhas
de
fuga

fronteira
Borda

rede

nao-lugar
zona Oeste
Cidade
Bangu
raiz
pertencimentos

antipública
propriedade

colêrio
circuito

território
heterogeneidade

perfurar

fluxo
fluididez

caos
efemeridade
transformação

deriva

transbordamento

demandas
de bordas
simbólicas

diátese
dissenso
tenda

palimpsesto
memória

devaneio

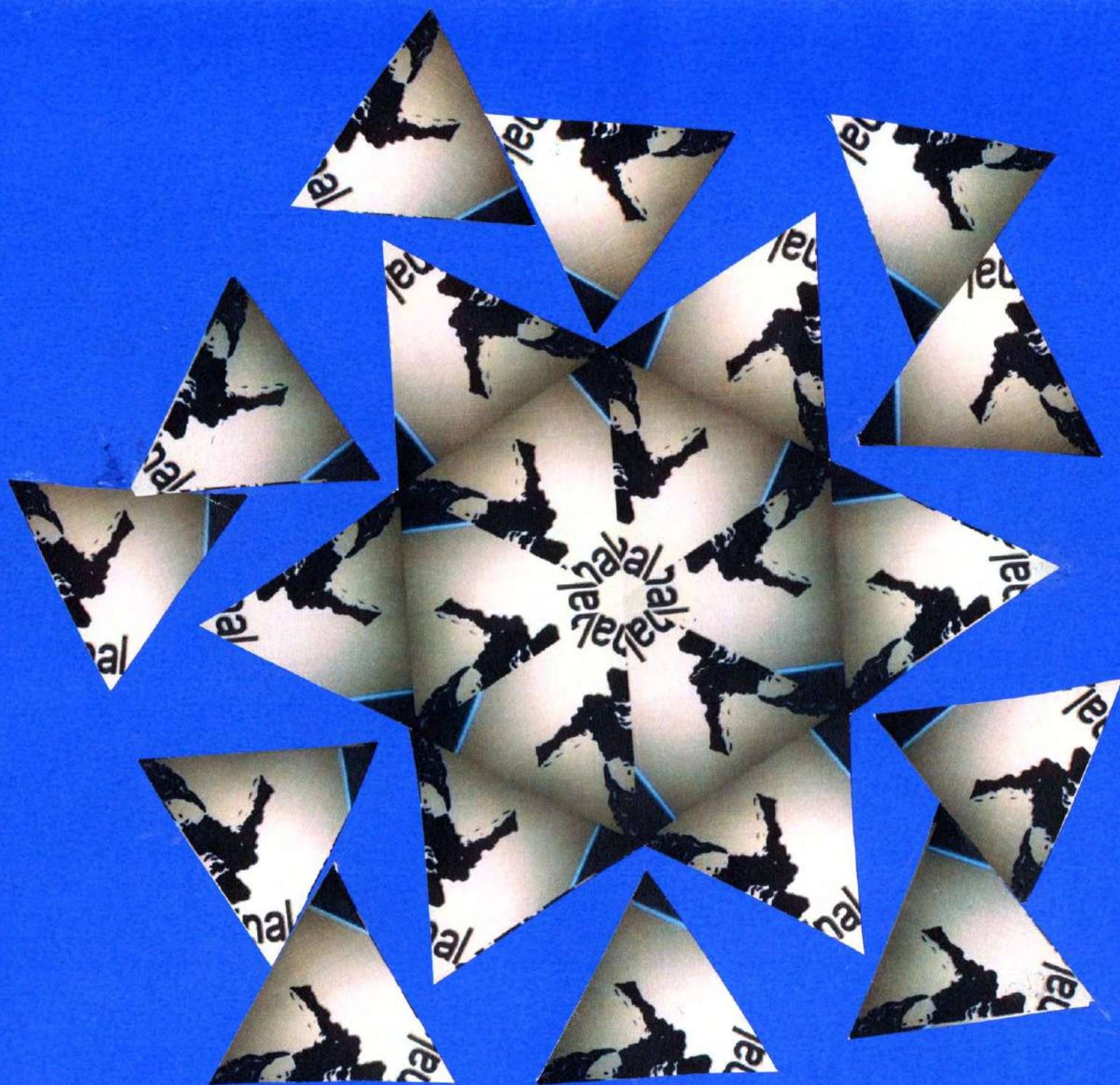
3ª margem

indefinido

brecha(s)

ruido
resonar
inesperado

nao convencional
e feito



CONFIDENTIAL

se move;

expressão desdobra-se

ambidestro

caráter polêmico

gambiarra

brasil-babel

SIN

CRE

TIS

há de novo

brecha aberta

tal crítica questiona, justamente,
no mundo.

reação às convenções

É com ele que podemos fugir às convenções que aprisionam
a vida

MO

WITTA

F

NI

DEUS

um deus fabricado

Foi fuzilado na sua força desorientada,

seu fim, seu objetivo, sua direção - o futuro.

Não, não é que eu queira o sublime

a arte até ela.

Inventar a vida significava levar



'Maquinações'

uma

PRA SI MESMO

BRAGA

energias q brotem para um número

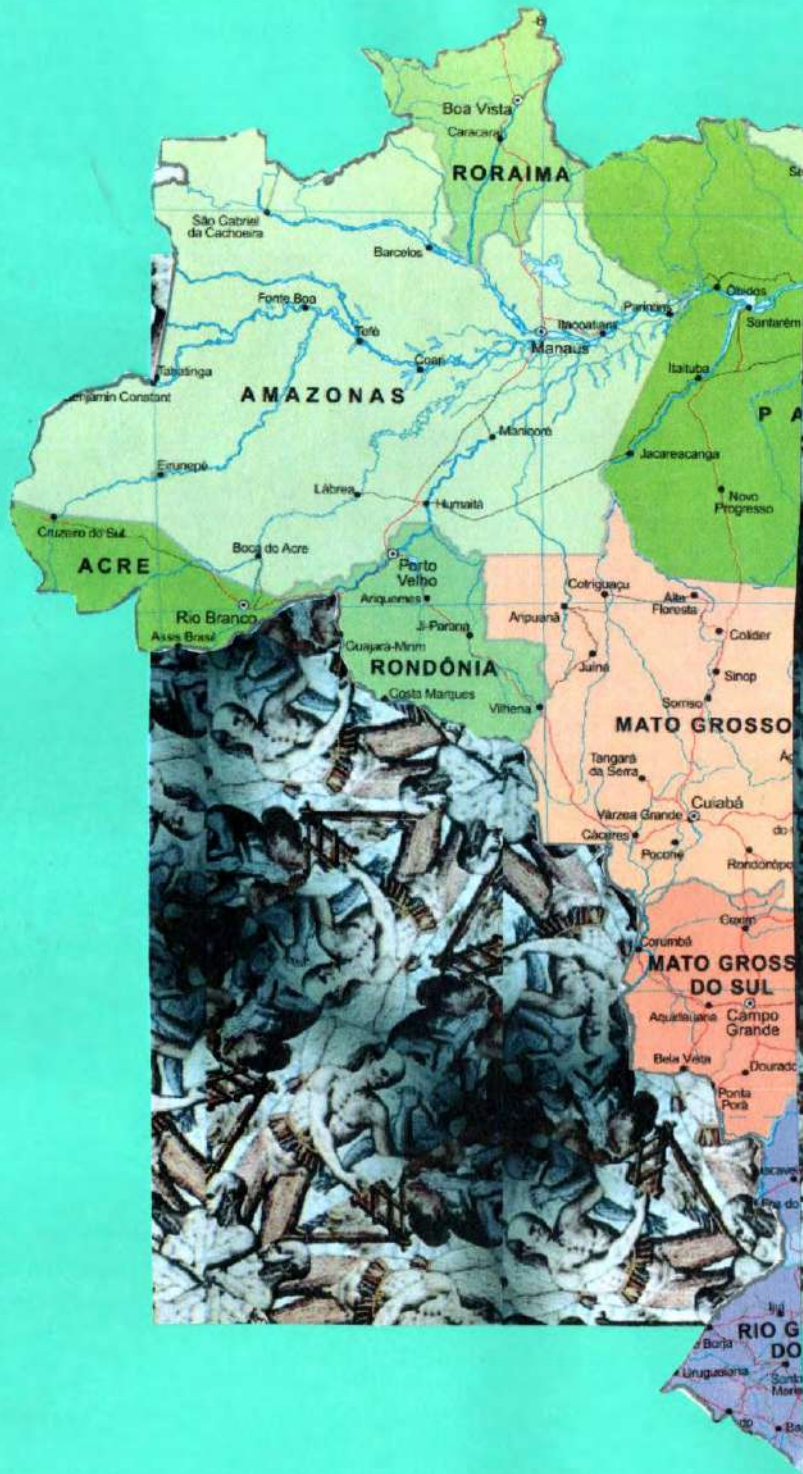
Superlativo absoluto

os fios soltos do experimental são
aberto de possibilidades

Ativação
DO SENSÍVEL

coirana — Ciúme, paixão ou dor de
cotovêlo.
coirudo — Insensível.

no brasil há fios soltos num campo de possibilidades : porque não
explorá-los



pintura escultura arte (obra etc.) não de continuar na área competitiva
(até bolsa de arte já temos) mas a têm a ver com assumir o experimental

ARTE QUE NASCE DO IMPROVISO

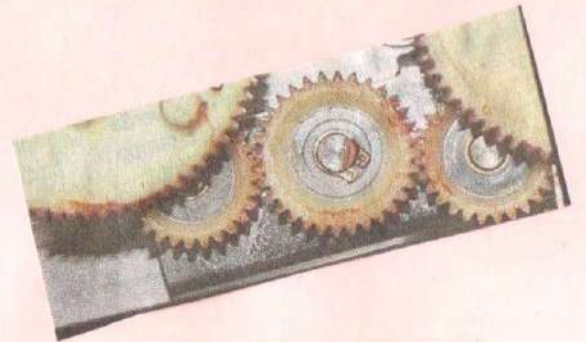
é como ser

• No Brasil, chamamos ti-
pos de improvisos de gambiarra.

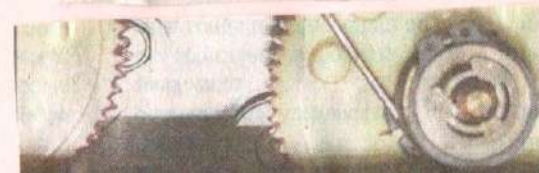
IRONIA E ALEGORIA

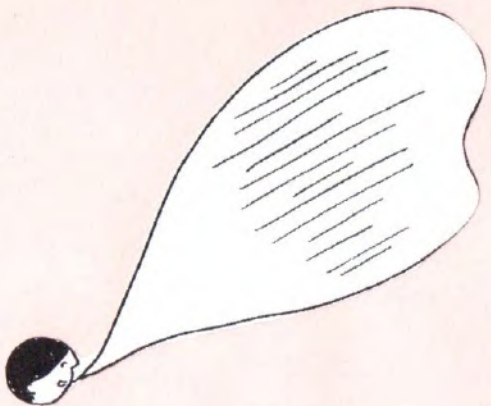
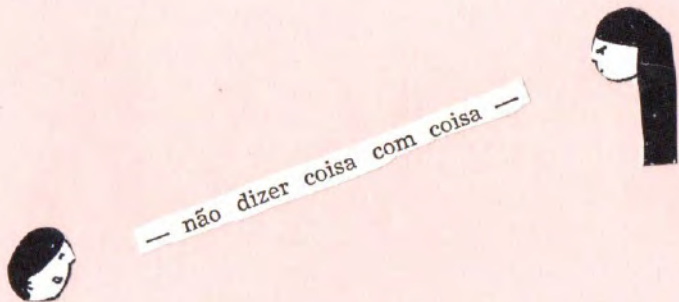
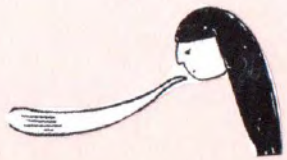
outros modos

ri melhor quem ri por último : competição de "criadores de obras"



uma coisa velha
que segue funcionando graças
a pequenos consertos, tempo-
rários ou permanentes. •





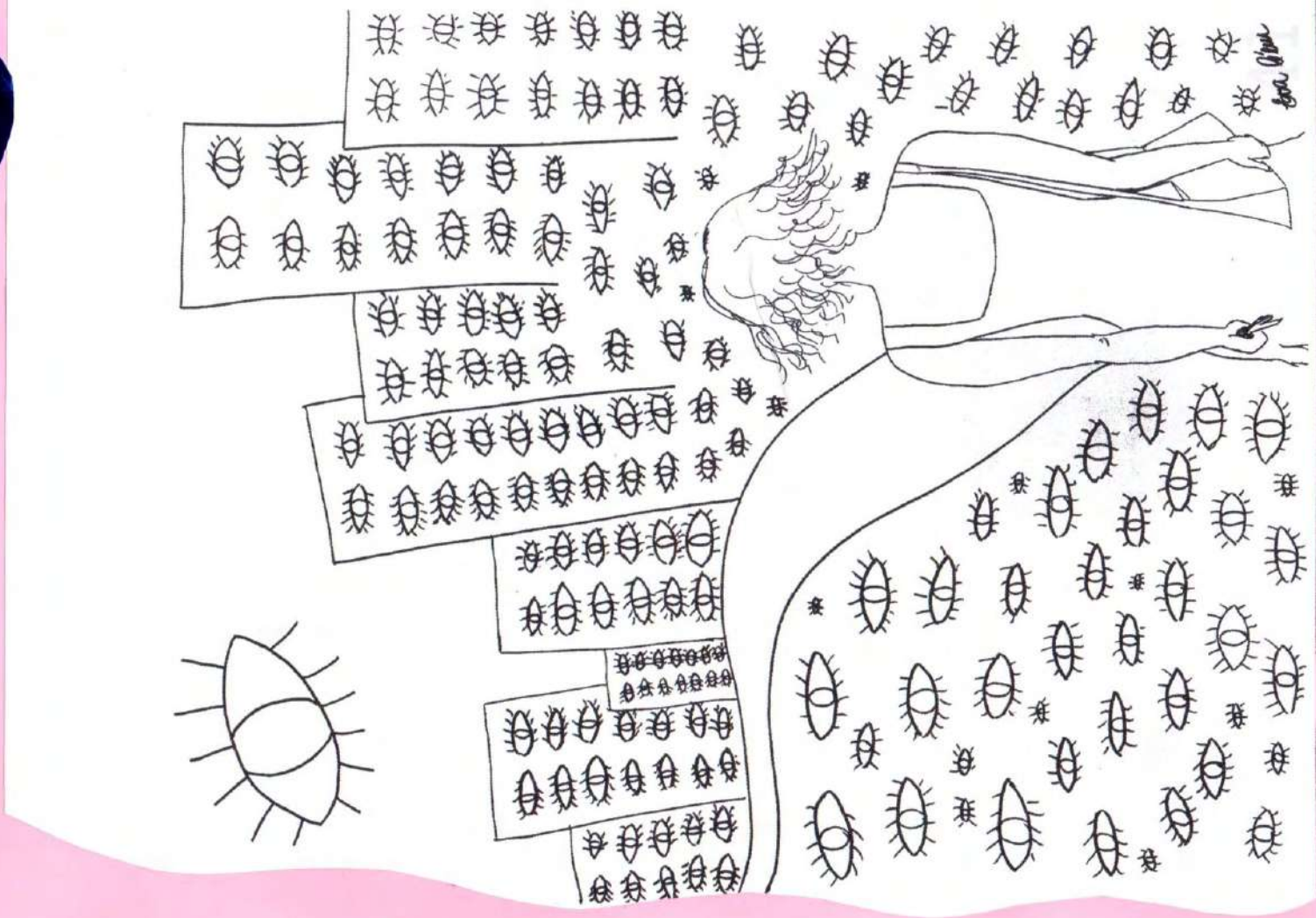
ESCOLHAS

responsabilidade e às perspectivas
de futuro

Experimento ou experiência

impactar o mundo

O que foi determinado
é oporcionado?



Ele não conclui, não tem sucesso. Busca encontrar o que, segundo ele mesmo, jamais se encontra: o todo, o absoluto. Lança-se na tarefa filosófica de dizer o que não pode ser dito.

uma poesia afirmada na pureza do ato poético, uma afirmação sem duração, uma liberdade sem realização, uma potência que se exalta desaparecendo."

Defronte dessa

Para rebater os imperativos de ordem e progresso, pactuando um outro projeto de futuro, seria preciso lançar mão de mais

ÉTICA

Depois do dinheiro, o amor do: ina e mundo.

, e por ela simbolizada, retorna a pergunta sobre nosso legado no mundo, se é que faz sentido pensar em tempos vindouros, nesses termos.

Os lugares que habitamos e a forma como nos apossamos de tudo que está ao nosso redor estão repletos desses condicionamentos

Indaga os sistemas de poder a que estamos atrelados, que transformam a norma – jurídica, econômica, política, religiosa – em certo e em verdade.







seja marginal
seja herói

fu
p r o v o c a ç õ e s

p r o v e a ç õ e s

no brasil há fios soltos num campo de possibilidades : porque não explorá-los

p r o v o c a r

n u m m a m m o m e n t o

estética — política
modos de organização do sensível
[visível · dizível · contável]

DISSENSO

conflito sobre
a configuração
do mundo sensível

natureza
dissensual do
sujeito político

[antagonismo social · conflito de opiniões · multiplicidade das culturas]

EST-ÉTICA

La est-ética ve a la estética como la construcción e implementación de un nuevo ecosistema ético funcional, que cambia la comprensión de la estética de un ejercicio visual a uno ético. En la est-ética el choque estético se presenta después de un choque moral. Es la comprensión de que se logrará cambiar sin duda lo que antes se pensó imposible de cambiar en la sociedad. No es un sistema de representación, sino de presentación y afirmación de las posibilidades del cambio social.

LEXICÓN

Con los años Tania Bruguera ha identificado, desconstruido y rejuvado palabras y conceptos, con lo que ha creado un lexicón. Su intervención en el lenguaje del arte es parte de su interés por cuestionar las estructuras de poder. Esta apropiación conceptual del conocimiento —en busca de poner al día viejos significados, de polinizar entre sí las disciplinas y de cuestionar el papel del arte— forma la subestructura de un performance político de toda una vida.

PROYECTOS DE CORTO PLAZO

Los proyectos de corto plazo son acciones individuales o colectivas por una apropiación inclusiva de las imágenes, los acontecimientos históricos y la propaganda del poder, los cuales son entonces reestructurados como interrupción gradual que critica al estado y a sus estructuras sociales, así como nuestra propia función en la perpetuación de esas estructuras.

PROYECTOS DE LARGO PLAZO

Los proyectos de largo plazo pueden tomar su forma a base de un método de trabajo que transforma un espacio que social o políticamente ha sido excluido en un espacio que mejor o peor puede ser más fuerte del que parte del proceso. Y así emerge una formación crítica de arte de más corta duración. Se construyen nuevos espacios de arte a través de las demandas de la institución de arte o algo como "obras de arte" se truncan! las ideas de la obra y resurgen en estructuras éticas. Este tipo de arte no alcanza su fin solo por medio del arte, debe tener de estos proyectos inclusive en el mundo. La naturaleza colectiva involucra más que que estar solos, y debe convertirse y globalizarse como colaborador.

Urgência

Neste momento estou no aeroporto de Tocumen, no Panamá, pensando sobre o verbete "urgência". Neste momento nada urge para mim - espero pacientemente meu vô que sairá em 1 hora para a Cidade do México. Procuo agora, no rosto desses desconhecidos, estrangeiros, viajantes em trânsito, algum traço de urgência que me permita ter material sobre o qual me debruçar. Mas, não vejo nada disso aqui. Me perguntei todos esses dias, desde a proposta inicial, onde eu encontraria a urgência necessária para dissertar sobre. Num país como o Brasil, com graves problemas nas áreas que

constituem as necessidades básicas do ser humano (saúde, alimentação, educação, liberdade de expressão, moradia, etc), é fácil pensar sobre situações de urgência nos dias de hoje. No entanto, me pergunto se não seria muita arrogância dissertar sobre urgências que eu nunca vivi, afinal, a urgência implica em uma certa pressa que, neste exato momento, eu desconheço. Entretanto, se penso em alguma pressa que eu possa sentir, só posso me lembrar da missão que eu assumo há um ano atrás: dar aulas de estética e filosofia da arte em um Instituto Federal no município de Belford Roxo. Um dos municípios da Baixada Fluminense mais carentes e que já chegou a ser o mais perigoso da América Latina. Pensando bem, afinal, talvez eu tenha uma urgência sobre a qual discutir.

Como discutir arte com meus alunos que vivem sob o signo da urgência no seu cotidiano? Por que estudar ou mesmo produzir arte se a vida diária urge a cada instante? Para que se debruçar sobre as questões filosóficas despertadas pela arte?

Neste momento, deitada na minha cama num hostel na Cidade do México, só posso pensar em Nietzsche:

"A arte é nada mais que a arte! Ela é a grande possibilidade da vida, a grande aliciadora da vida. O grande estimulante da vida." (Obras incompletas [Os Pensadores]. São Paulo, 1974. P.36)

Sigo pensando na urgência com um verbete de um léxico sobre a arte. Dessa vez espero pacientemente, sentada na rodoviária de Oaxaca, enquanto meu celular carrega para que eu comece a conhecer essa nova Cidade. Me lembro agora do trabalho de Tânia Bruguera, que vi esses dias no Museu Universitário de arte Contemporânea da UNAM. Tânia também produziu um léxico de palavras e conceitos, alguns que a artista mesma criou (arte útil, est-ética, etc).

Talvez, somente a invenção possa dar conta da urgência, ou talvez o próprio ato criativo seja, ele mesmo, um ato de urgência. Talvez, toda arte parta de um Estado de urgência, individual ou coletivo, mas essa pressa necessária à urgência é, para a arte, uma pressa criativa, inventiva. Não é a toa que Nietzsche vê uma relação direta entre a vida e a arte, pois ambas existem dentro de um estado permanente de pressa criativa.



Pega e come

experimentar o experimental

ESTADO DE INVENCÃO

DE INVENCÃO
pela imersão na infinidade variável de fluxos,

ESTADO DE
pois com a força de criação restaurada

INVENCÃO
a vida não está na berlinda

NÃO
TEMER
O
MUNDO.
MUDA-LO

PERCA TEMPO

ATRITO

Atrito é a força que resiste ou se opõe ao movimento quando uma superfície desliza sobre a outra. Fricção entre dois corpos. Choque.

FÊ
EM
DEUS

FÊ
EM
DIABO

FÊ
EM
DEUS

FÊ
EM
DEUS

FÊ
EM
DEUS

FÊ
EM
DIA

FÊ
EM
DEUS

FÊ
EM
DEUS

PODERIA ESTAR PEDINDO
MAS ESTOU ROUBANDO

PODERIA ESTAR ROUBANDO
MAS ESTOU PEDINDO

PODERIA ESTAR PEDINDO
MAS ESTOU ROUBANDO

É PROIBIDO
COLAR CARTAZ



DR

0.1

L

A

0.2

C

O

0.3

R

A

0.4

A

E

0.5

C

E

0.6

C

A

0.7

A

O

0.8

REA CA OREA

0.9

CA OREA CA O R

1

FUROR DA MARGEM

MARGIN FUROR

Michelle Farias Sommer

(*) Publicado originalmente em: *Poéticas cosmopolíticas: pós cadernos 3 / PPGAV UFRJ*. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes: Circuito, 2019, pp. 94-124. Disponível em: <http://editoracircuito.com.br/website/poeticas-cosmopoliticas-fabiane-m-borges-leonardo-bertolossi-michelle-sommer-e-cabelo/>

*“Todo abismo é navegável
a barquinhos de papel”.*
Guimarães Rosa

*“Desenredo”, conto integrante de Tutameia -
Terceiras estórias, último livro publicado
em vida por João Guimarães Rosa, em 1967.*

Ponto de partida. Mesmo frente à impossibilidade de atribuir um fato único para a passagem “moderno”-“contemporâneo” na arte brasileira, alguns acontecimentos-chave nos anos 60 e 70 podem auxiliar na leitura das zonas fronteiriças “entre”. Nessa direção, está lançada a pergunta: o que é nosso para nós, essa imensa maioria de outros que reside abaixo da linha do Equador?

Hoje, esse depois. Lá, no passado, fica a ortodoxia dos ismos. Na ad(i)versidade afirmada, entre as crises incessantes que se tornam modo de viver, revisões sobre particularidades históricas são embaralhadas e reposicionam a pergunta. No gerúndio incessante, *pensando* sobre o que há de Brasil na arte brasileira e *assumindo* os riscos decorrentes da pergunta, percebe-se a emergência de um “furor da margem” que configura uma espécie de “devir-Brasil” como parte constituinte do hoje, esse depois. A (re)escritura da historiografia da arte brasileira está nas práticas do presente e segue em aberto para nós - plural - no caótico vigésimo primeiro século.

PARA TRÁS:

O NOSSO PARA NÓS (E RETICÊNCIAS...)

As narrativas historiográficas são como receptáculos em disponibilidade e em constante movimento de abertura para a dilatação de suas fronteiras. Assentadas em uma suposta estabilidade em estado de dormência no passado, as narrativas historiográficas são, também, latências que despertam no encontro de cargas simbólicas que não param de chegar. Nessa direção para trás, (re)visitamos as discussões em pauta nos anos 60 e 70 acerca do que seria, então, o nosso para nós.

³⁸⁴ *Alegria de Viver, Alegria de Criar* (1977), de Lygia Pape e Mário Pedrosa, e *Museu das Origens* (1978), de Pedrosa, são dois projetos expositivos nunca executados que se apresentam como tentativas de inserção de narrativas populares, indígenas e afro-brasileiras no contexto institucional.¹ Em ambos residem esforços em direção às possibilidades de construção de outras narrativas na historiografia da arte brasileira amparadas na inclusão do que é *daqui*, com questionamentos acerca das origens para a tomada de uma consciência brasileira na arte, como afirmou Lygia Pape.²

Em 1977, um grupo de intelectuais retornados

do exílio reúne-se para discutir a construção de um projeto cultural brasileiro.³ O encontro foi conduzido pela jornalista Elizabeth Carvalho - com incitações de Lygia Pape (1927-2004), Hélio Pellegrino (1924-1988), Jaguar e Ziraldo - e reuniu Mário Pedrosa (1900-1981), Darcy Ribeiro (1922-1997), Glauber Rocha (1939-1981) e Ferreira Gullar (1930-2016).

Ali eclodem uma profusão de vozes polifônicas. “Acho que no Brasil nós temos realmente a possibilidade de criar um modelo político novo e essa ideia não é um absurdo do ponto de vista da imaginação. Ela encontra, inclusive, raízes na nossa cultura”, diz Glauber Rocha. “Essencial é conhecer o Brasil, (...) chegar ao fundo das origens do nosso povo”, afirma Mário Pedrosa. “A função do intelectual é de expressar o seu povo, é dar existência em nossa linguagem artística às nossas vivências, ao nosso modo de ser, que é um modo de ser humano, e não apenas um modo de ser folclórico”, debate Darcy Ribeiro. Na perspectiva de Darcy Ribeiro já estão expressas as preocupações sobre as nossas particularidades serem transformadas em exotismo, lançando uma perspectiva fundamental para pensamentos posteriores assentados em discussões sobre globalização e multiculturalismo. No grupo, a preocupação incidente é a construção de

um projeto cultural brasileiro pautado em nossas identidades nacionais.

Olhando para o contexto das práticas artísticas e literárias, emergem evocações sobre o experimental como singularidade *daqui*. No texto *Brasil diarreira*, de 1970, Hélio Oiticica aponta para a diluição do que considera os elementos construtivos brasileiros, alertando para a urgente e permanente tomada de posição crítica e de afirmação do experimental.⁴

Em 1974, na revista *Navilouca*, os chamados para o experimental estão presentes nas vozes de Waly Salomão e Hélio Oiticica.⁵

386 “Experimentar o experimental, (...) o nódulo decisivo nunca deixou de ser o ânimo de plasmar uma linguagem, convite para uma viagem (...) a memória é uma ilha de edição... a memória é uma ilha de edição...”, canta Waly. “O potencial-experimental gerado no Brasil é o único anticolonial não culturalista nos escombros híbridos da ‘arte brasileira’”, diz Oiticica.

Waly Salomão e Hélio Oiticica estão também conectados nas convocações para impulsionar invenções. No poema “Experimentar o experimental”, Waly convida: “É, vamos inventar: ‘Era uma vez...’”. Em 1979, é a vez de Hélio Oiticica conclamar mobilizações para estados de invenção.⁶

Na realidade, o que resta é apenas a proposição da grande invenção, algo que mobilize o participante, o ex-espectador que agora também é participante, que mobilize ele a um estado de invenção, por isso é que não existe essa coisa de artista... O artista só pode ser inventor, senão ele não é artista. O artista tem que conduzir o participante ao que eu chamo de estado de invenção...

(...) daí se também superada a distinção entre mestres, diluidores e inventores.

Porque se é invenção, eu não posso saber... se eu já soubesse o que seriam essas coisas, elas já não seriam mais invenção, se elas são invenção, elas, a existência delas é que me possibilita a concreção da invenção, de modo que ela é infinita nesse ponto de vista.

O experimental é justamente a capacidade que as pessoas têm de inventar sem diluir, sem copiar, é a capacidade que a pessoa tem de entrar em um estado de invenção, que é o experimental e ele tem a tendência de ser simultâneo, há vários níveis de experimentalidade quantos indivíduos podem haver.

Da indefinição inerente à condição do experimental - que não se prende nem se deixa apreender pela questão “o que é?” - derivam estados de invenção. Em práticas artísticas e discursivas desse período, o experimental e o estado de invenção, em subsequente combinação, lançam direções rumo a um depois.

Ainda em 1967, a partir de Hélio Oiticica e no contexto imediatamente posterior à realização de *Parangolé* (1965) e *Tropicália* (1967), o crítico Mário Pedrosa designa como “arte pós-moderna”⁷ esse novo ciclo do qual o Brasil participa não como modesto seguidor, mas como precursor. “Os valores propriamente plásticos tendem a ser absorvidos na **plasticidade das estruturas perceptivas e situacionais**”, diz o crítico. Ali, Pedrosa refere-se à obra *Homenagem a Cara de Cavalo*, de 1965, como um “verdadeiro monumento de autêntica beleza patética, para o qual os valores plásticos por fim não foram supremos”.

388 Aqui cabe uma digressão *zeitgeist* para pensar a produção de associações subjetivas em práticas artísticas e literárias impulsionadas pelas mortes de sujeitos “à margem”. Na obra *Homenagem a Cara de Cavalo* (1965), de Hélio Oiticica,⁸ e no conto “Mineirinho” (1962), de Clarice Lispector,⁹ o **reconhecimento do nosso para nós passa pelo reconhecimento do outro em nós**.

Para Hélio Oiticica, o poema-protesto “reflete um importante momento ético, decisivo para mim, pois que reflete uma revolta individual contra cada tipo de condicionamento social. Em outras palavras: violência é justificada como sentido de revolta, mas nunca como de opressão”.¹⁰

Para Clarice Lispector, o que é nosso para nós é construído em uma perspectiva subjetiva a partir do eu, um dos representantes do nós. “Mas há alguma coisa que, se me faz ouvir o primeiro e o segundo tiro com um alívio de segurança, o sétimo e o oitavo eu ouço com o coração batendo de horror, no nono e no décimo minha boca está trêmula, no décimo primeiro digo em espanto o nome de Deus, no décimo segundo chamo meu irmão. O décimo terceiro tiro me assassina - porque eu sou o outro. Porque eu quero ser o outro”.

Na casa, corpo do eu - “Eu devo ter esquecido que embaixo da casa está o terreno, o chão onde nova casa poderia ser erguida” - o terreno é o contexto social onde se assenta a casa. E **casa não existe sem terreno**: “Só depois que um homem é encontrado inerte no chão, sem o gorro e sem os sapatos, vejo que esqueci de lhe ter dito: também eu”. Para “nós, os sonsos essenciais”, a vulnerabilidade em relação ao outro é expressa na manifestação da subjetividade não reduzida ao sujeito.

Uma justiça que não se esqueça de que nós todos somos perigosos, e que na hora em que o justiceiro mata, ele não está mais nos protegendo nem querendo eliminar um criminoso, ele está cometendo um crime particular, longamente guardado. Na hora de matar um criminoso - nesse instante está sendo morto um inocente. Não, não é que eu

queira o sublime, nem as coisas que foram se tornando as palavras que me fazem dormir tranquila, mistura de perdão, de caridade vaga, nós que nos refugiamos no abstrato. O que eu quero é muito mais áspero e difícil: eu quero o terreno.

Alguns acontecimentos produzidos na zona de transição “moderno”-“contemporâneo”, na arte brasileira, quando lidos em conjunto integram singularidades *daqui*. Nesse contexto, a discussão sobre o que é nosso para nós assenta-se em bases antropofágicas que questionam “origens” para a tomada de uma consciência brasileira na arte e as possibilidades de construção de um projeto cultural brasileiro pautado em 390 nossas identidades nacionais. Agregadas, as práticas artísticas e discursivas literárias evocam a afirmação do experimental que, com sua indefinição inerente, é potência para a concreção da invenção.

Nos tempos atrás estão chamados para a vulnerabilidade ao outro, na presença viva que constrói territórios de existência em conexão com os contornos cambiantes de nossa subjetividade. No hoje, esse depois, a percepção do outro em nós é o primeiro e fundamental impulso para pensar o que é nosso para nós - plural - em direção à construção do que queremos vir a ser.¹¹

Lá, no passado, fica a ortodoxia dos ismos.

Na (a)diversidade afirmada, entre as crises incessantes que se tornam modo de viver, (re) visões sobre particularidades históricas são embaralhadas e reposicionam a pergunta. No gerúndio incessante *pensando* sobre o que há de Brasil na arte brasileira e *assumindo* os riscos decorrentes da pergunta, percebe-se a emergência de um “furor da margem” que configura uma espécie de “devir-Brasil” como parte constituinte do hoje, esse depois.

HOJE, ESSE DEPOIS (E OUTRAS VELHAS RETICÊNCIAS NOVAS...)

O capitalismo financeiro que se instalou no 391 planeta a partir do final dos anos 70 tem como um dos seus principais alvos a política que rege os processos de subjetivação - especialmente o lugar do outro e o destino da força da criação.¹²

No Brasil, especialmente a partir dos anos 2000, práticas artísticas organizaram-se em torno de coletivos, tomando lugares não imediatamente reconhecíveis como lugares da arte para a experimentação direta na investigação, produção e documentação de proposições artísticas e curatoriais, em plena contaminação com o espaço de apresentação.¹³ As práticas artísticas, nesse contexto, configuram um regime coletivo colaborativo

configurado em formatos diversos de associações e são embriões para “os agoras”.

Na fronteira móvel entre as narrativas históricas periféricas e centrais, margens unem e separam o conhecido e o desconhecido, o visível e o invisível, o explorado e o inexplorado, colocando-os em questão. Os movimentos de expansão de margens para novas inclusões do “nosso para nós” evidenciam, sobretudo, a permanência contínua de exclusões sobre “o que é que não está”.

Aqui, no tempo acumulado de agoras, junho de 2013 é um mês que não acabou. De lá para cá, as manifestações populares que expressam revoltas levantam, também consigo, as poeiras tóxicas que (re)ascenderam forças conservadoras adormecidas e latentes. Na sequência de eventos que não param de chegar, a soma é negativa e incorpora muitos acontecimentos: o *impeachment* da presidenta eleita Dilma Rousseff em agosto de 2016, o assassinato de Marielle Franco e Anderson Gomes em março de 2018, o assassinato da jovem artista trans Matheusa Passarelli em abril de 2018, o incêndio do Museu Nacional em setembro último, entre tantas outras perdas. Em um Rio de Janeiro sob intervenção militar, acentuam-se sentimentos de perplexidade, pavor, frustração, decepção e desintegração. O mal-estar generalizado ultrapassa a tolerabilidade, a crise torna-se

um modo de viver e o estado de exceção torna-se regra. Não escapam às crises a política de subjetivação, de relação com o outro e a criação cultural.

A especificidade da arte enquanto modo de expressão e, portanto, de produção de linguagem e de pensamento é a **invenção de possíveis**.¹⁴ Daí o poder de contágio e de transformação de que é portadora a ação artística. Não por acaso a arte, podendo operar diferenças nos processos de subjetivação, torna-se uma ameaça no atual regime colonial-capitalístico: todo processo revolucionário não é nada mais do que a introdução de um hiato, de uma diferença no processo de subjetivação.¹⁵

Somente no ano de 2017, lista-se uma série de repressões às liberdades de expressão nas artes: o fechamento da exposição *Queermuseu* no Santander Cultural, em Porto Alegre; ataques à performance do artista Wagner Schwartz no 35º *Panorama de Arte Brasileira*, no Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo; tentativa de fechamento da exposição *Faça você mesmo sua Capela Sistina*, de Pedro Moraleida (1977-1999), no Palácio das Artes, em Belo Horizonte, entre tantos outros acontecimentos.

Em instâncias jurídicas, os desdobramentos subsequentes a essas ações são tentativas obstinadas de desqualificação e humilhação

da força de criação - algumas lamentavelmente exitosas, como a aprovação de leis que proíbem a exposição de fotos, textos, desenhos, pinturas, filmes e vídeos contendo cenas de nudez ou referências ao ato sexual em espaços públicos destinados às atividades artístico-culturais, além de vetos a livros que exponham crianças a “ideologias permissivas e nocivas à formação de caráter”.¹⁶

Nos ataques à democracia e às liberdades de expressão, o Brasil não está isolado. Porém, aqui, particularidades históricas configuram um frágil terreno entre uma herança colonial, um histórico de genocídios indígenas e escravidão perpetuada, violência à mulher e contínuo patrimonialismo entre as vivas memórias abafadas da ditadura militar (1964-1985).

Os projetos culturais contemporâneos - inclusive os artistas que sofreram ataques e ameaças de vida em decorrência de suas práticas artísticas não normatizadas - contemplam discussões sobre o que é nosso para nós a partir da nossa própria ad(i)versidade. Frente aos ataques, um estado de alerta instala-se na subjetividade: somos tomados por uma urgência que convoca o “saber-do-corpo” - saber de nossa condição de vivente¹⁷ -, da sexualidade, dos afetos, da linguagem, da imaginação e do desejo de agir em oposição à paralisia melancólica

e fatalista, com esforços para dar conta daquilo que está pedindo passagem. A natureza do mal-estar que nos habita pode, também, nos impulsionar para um mergulho nesse mal-estar e, através de associações, imaginar estratégias coletivas de fuga e de transfiguração do presente.

Na condição de possibilidade de resistência micropolítica para sustentar o mal-estar, eclodem práticas artísticas e discursivas pautadas nas urgências “dos agoras”; englobando e embaralhando temas sobre identidade de gênero - lembrando aqui que o país lidera o ranking mundial de assassinatos a transexuais;¹⁸ feminismo - considerando que a taxa de feminicídio no Brasil é a maior do mundo;¹⁹ questões sobre representatividades indígenas - enquanto a taxa de mortalidade por suicídio entre indígenas é quase o triplo da média nacional;²⁰ questões sobre representatividade da população negra - enquanto o Atlas da Violência de 2017 aponta que os negros jovens e de baixa escolaridade continuam totalizando a maior parte das vítimas de homicídios no Brasil.²¹

Nessa direção, entre urgências, também em paralelo emergem práticas artísticas e discursivas pautadas na revisão do projeto moderno brasileiro que coabita hoje o contemporâneo.

No gerúndio incessante *pensando* sobre o que há de Brasil na arte brasileira e *assumindo* os riscos decorrentes da pergunta - entre eles anacronismo, fixação identitária, nacionalismo -, apostamos que os riscos são pontos menores frente à potência maior de reposicionamento da pergunta.

Percebe-se a emergência de um **furor da margem** como parte constituinte do hoje, esse depois, à luz de nossas particularidades históricas, *apontando* para “o que é que não está” conhecido, visível e *caminhando* em direção à construção do que queremos vir a ser - nessa espécie de “devir-Brasil” nesse “Brasil bem perto daqui”.²² Reitera-se que os movimentos de expansão de margens para novas inclusões evidenciam, sobretudo, a permanência contínua de exclusões.

As práticas artísticas e discursivas do presente impulsionadas pelo “furor da margem” apresentam-se como tentativas de minimizar o descompasso entre a realidade e a sua tradução no campo do sensível, mergulhando “de cabeça” nos escombros híbridos do Brasil, inferindo fissuras nos modos de enxergar a si mesmo em contato com o outro-plural. Nos agoras, aqui, distanciam-se discussões sobre fixações de identidades nacionais e aproximam-se tentativas de abertura para percepções questionadoras da diversidade de nossas

particularidades históricas constituintes.

Nesse nós onde se escondem tantos outros de nós, como proliferar multiplicidades em suas variações infinitesimais? Como desfazer identidades quando é necessário lembrá-las para desencadear outros processos de subjetivação não reduzidas aos sujeitos?

Se esses movimentos de expansão de margens reafirmam ou implodem configurações identitárias com seus enrijecimentos patológicos, é algo a ser aferido na passagem do tempo. No Brasil que não conhece seus brasis, também operam novas formas de colonialidade capitalista onde também nós somos colonizadores de nós mesmos. Se reside nas artes um poder de interferência na realidade e de participação na orientação de seu destino para essa espécie de “devir-Brasil”, a arte é também um instrumento essencial de transformação da paisagem subjetiva e objetiva para a abertura de *possíveis*.

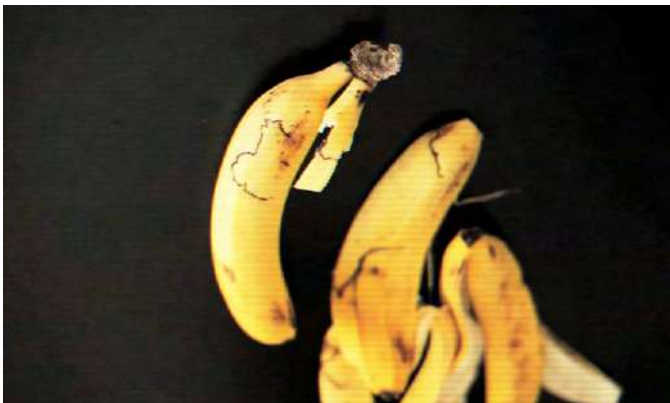
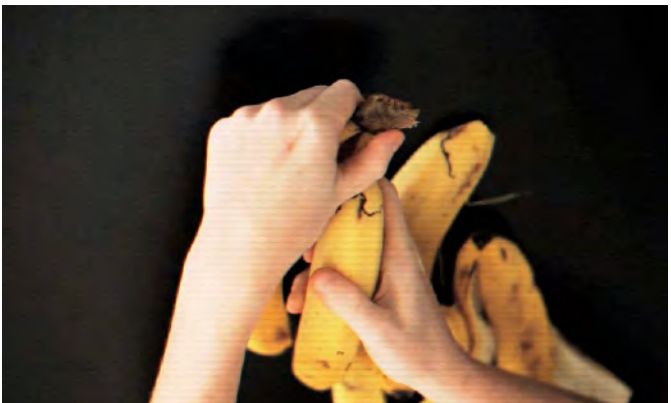
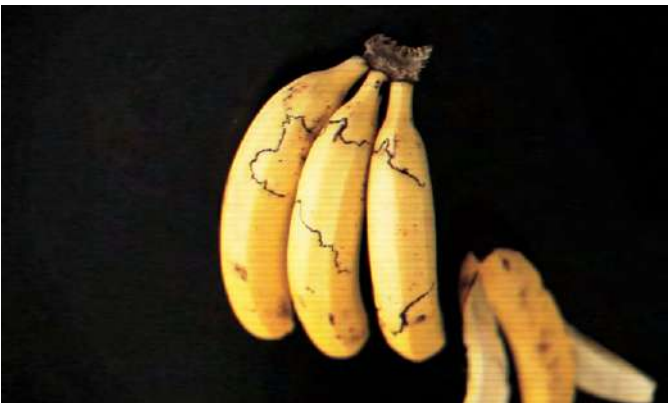
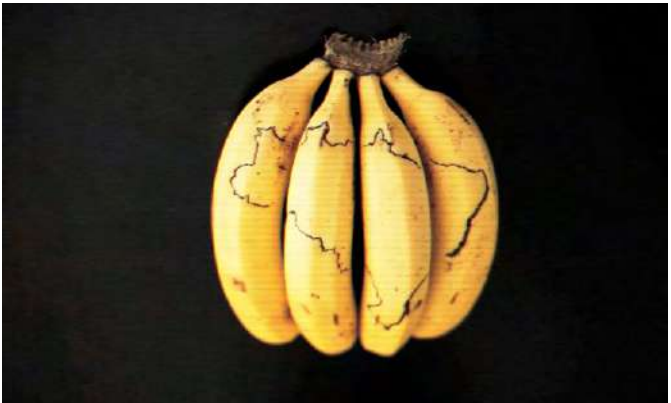
Nesse contexto, o limite é tênue entre a arte “ser um instrumento para” e ser “instrumentalizada por”. A pergunta “o que pode a arte?”, lançada por Suely Rolnik em 2006,²³ pode ser hoje lida em conjunto com seu inverso negativo: “O que não pode a arte?”.



Arjan Martins, O triângulo do Atlântico entre tempos distópicos. Pintura realizada para a 11ª Bienal do Mercosul e exposta no Museu de Arte do Rio Grande do Sul - MARGS (2018). Foto: Thiele Elissa / cortesia o Artista e A Gentil Carioca.

Mas obviamente, tinha ali uma questão de que precisamos falar, que é dos brasileiros. Estamos falando de uma pintura que comenta sobre uma grande parcela da população, que não necessariamente está nos lugares de possíveis oportunidades, está à margem, está numa estrada, assim como naquelas fotografias. Eu me interessei por estas pessoas. Estamos falando hoje dos negros, de uma dívida social, de oportunidades, de educação, etnocídio, estamos falando de várias camadas e negros. E estão emergindo estas camadas da comunidade afrodescendente no meu trabalho.

Conversa com Arjan Martins, por Luiz Camillo Osório. Em: <http://www.premiopipa.com/2018/09/conversa-com-arjan-martins-por-luiz-camillo-osorio-2>. Acesso em setembro de 2018.



Romy Pocztaruk,
Para frente Brasil,
vídeo digital,
5 min (2013).

402

No auge da ditadura militar no Brasil, a seleção brasileira conquistou a Copa do Mundo no México, em 1970, tornando-se a primeira seleção tricampeã mundial. A vitória, transmitida pela primeira vez para o povo brasileiro através da televisão, foi utilizada como instrumento de propaganda do regime militar. Enquanto o povo delirava com a melhor seleção de todos os tempos e a economia atingia o auge do que se chamou “milagre econômico”, os presos políticos eram torturados e mortos em celas de presídios e quartéis militares, e a censura a qualquer manifestação contra o governo crescia exponencialmente.

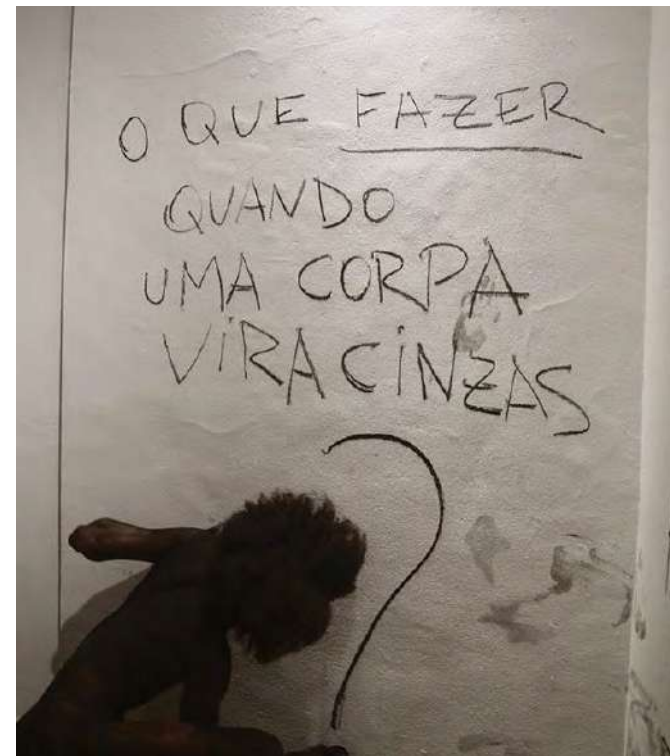
Para frente Brasil é uma obra comissionada para o projeto *Encontros na Ilha*, da 9ª Bienal do Mercosul (2013). Este projeto reuniu um grupo de artistas e intelectuais com o intuito de produzir trabalhos e reflexões sobre a ilha da Pólvora ou ilha do Presídio, em Porto Alegre. O vídeo de cinco minutos de Romy Pocztaruk alude, especialmente, à utilização da ilha como sede de uma penitenciária de segurança máxima que, nos anos da ditadura militar, também abrigou presos políticos, sofrendo inúmeras denúncias de torturas e maus tratos. Ao som da narração dos gols que levaram a seleção à vitória do tricampeonato mundial e da trilha homônima escolhida pelo regime para exacerbar o ufanismo do torcedor, Para frente Brasil apresenta um cacho de bananas sobre as quais está traçado o mapa do Brasil. A cada gol, uma porção da fruta é arrancada da penca, desfazendo o contorno do país. A obra apropria-se de signos e símbolos de uma suposta brasilidade, como a banana, o futebol e até mesmo a antropofagia para referenciar os anos de chumbo que assolaram os porões do país durante a ditadura.

403

<https://romypocz.com/Para-frente-Brasil> .
Acesso em setembro de 2018.

Gabe Passarelli, artista e terapeuta ocupacional, realiza uma ação no encerramento da exposição Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, em 2018, onde havia atuado como educadora. A pergunta “O que fazer quando uma corpa vira cinzas?” é

escrita em carvão pela artista nua e com o corpo igualmente recoberto de cinzas sobre os textos curatoriais e institucionais da exposição – na qual ausências de artistas LGBTQI+ estavam sendo apontadas. Gabe Passarelli é irmã da jovem artista trans Matheusa Passarelli, assassinada e incinerada no Rio de Janeiro, em 2018.



Matheusa Passarelli, em imagem à esquerda, e Gabe Passarelli (RJ), em imagem do centro. Intervenção no encerramento da exposição Queermuseu na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (2018), em imagem à direita. Crédito das imagens: Lucas Affonso (Matheusa Passarelli) e Marina Benzaquem (@zabenzi).

“Corpos estranhos em contato provocam descobrimentos e proporcionam o entendimento de outras realidades. O estranhamento não deve ser motivo para tornar negativo os julgamentos. O estranhamento precisa ser entendido como o contato com o outro”, começa um texto escrito por Matheusinha Passareli, compartilhado pela irmã, Gabe Passareli, no Instagram.

Agradeço pelo contato e pela abertura ao diálogo. Também agradeço por colocar em pauta a fala da minha irmã, possibilitando uma interlocução entre nós três. “Corpos estranhos em contato provocam descobrimentos e proporcionam o entendimento de outras realidades. O estranhamento não deve ser motivo para tornar negativo os julgamentos. O estranhamento precisa ser entendido como o contato com o outro”. Infelizmente o contato com o outro tem sido difícil em diferentes instâncias da convivência humana. Como a Matheusa registrou antes da barbaridade que a foi causada, o estranhamento não deve ser motivo para tornar negativos os julgamentos, muito menos a execução de uma pessoa de 21 anos, minha irmã, Matheusa Passareli Simões Vieira. Por isso questiono a todos: O que fazer quando uma corpa vira cinzas? Questiono pois tenho experienciado momentos de escolhas, essas causas por um fato que poderia ter expelido definitivamente não só minha irmã,

mas eu, minha família, nossas amigas. Como resistir à crueldade quando somos obrigadas ao contato? Contato esse que, em experiências como o Queermuseu, precisa ser observado de perto. A minuciosidade da violência institucional, em destaque para o machismo, LGBTQI+ fobias e racismo, se faz no cotidiano de encontro entre corpos. Em nenhuma hipótese conseguiria transpassar as pequenas e fortes experiências violências institucionais que sofremos no dia a dia, no entanto, existem momentos muito específicos que conseguimos adentrar sistemas opressores, dialogar com seus agentes, compreender seu funcionamento (sentir e observar essas violências de dentro) e a partir disso se posicionar politicamente e institucionalmente contra violências que não pausam com o assassinato da minha irmã, a manutenção da violência contra nossos corpos tem se feito em todos os lugares que circulamos, não ousa dizer que estamos seguras em algum lugar. Por isso precisamos pensar: como construir fazeres capazes de expor a manutenção dessas violências, como feito no Queermuseu, sem que precisemos estar vocalizando vinte e quatro horas por dia as violências que sofremos, alimentando o imaginário daqueles que se apropriam das nossas vivências para se alimentar, com o discurso de bom feitor? Como agir contra toda experiência de violência? Desde aquela que executa até aquela que diz que não temos autonomia dentro de uma escola de artes visuais?”

Trecho de e-mail trocado entre a autora e Gabe Passareli em 01.10.2018.

A TERCEIRA MARGEM (DO RIO):
HABITAR A CORRENTEZA,
(RE)CONSTRUIR LINGUAGENS

O “furor da margem” como um dos “estados da arte” do hoje, esse depois, pode ser discutido a partir de três perspectivas: a construção de léxicos impulsionada por práticas recentes implicadas na desestabilização - em maior ou menor grau - da linguagem dominante; práticas artísticas que, em conjunto, configuram um atual “DNA delirante” da arte brasileira; e práticas curatoriais que exploram (re)leituras da diversidade de nossas particularidades históricas constituintes através de projetos expositivos. Aqui, nesse ensaio, nos fixamos em práticas recentes que constroem léxicos, questionam os vocabulários em uso e propõem novas caixas de ferramentas de linguagem. As abordagens concentradas em práticas artísticas e curatoriais serão objetos de estudos subsequentes.

Os guaranis chamam a garganta de ahy’o, mas também de ñe’e raity, que significa literalmente “ninho das palavras-alma”. É porque eles sabem que embriões de palavras emergem da fecundação do ar do tempo em nossos corpos em sua condição de viventes e que, nesse caso, e só nele, as palavras têm alma, a alma dos mundos atuais ou em gérmen que nos habitam nesta nossa condição. Que as palavras tenham alma e a alma encontre suas

palavras é tão fundamental para eles que consideram que a doença, seja ela orgânica ou mental, vem quando estas se separam - tanto o termo ñe’e, que eles usam para designar “palavra”, “linguagem” e o termo anga, que usam para designar “alma”, significam ambos “palavras-alma”. Eles sabem igualmente que há um tempo próprio para sua germinação e que, para que esta vingue, o ninho tem que ser cuidado. Estar à altura desse tempo e desse cuidado para dizer o mais precisamente possível o que sufoca e produz um nó na garganta e, sobretudo, o que está aflorando diante disso para que a vida recobre um equilíbrio - não será esse o trabalho do pensamento propriamente dito? Não estará exatamente nisso sua potência micropolítica? Não será isso o que define e garante a sua ética? E, mais amplamente, não será nisso afinal que consiste o trabalho de uma vida?²⁴ 411

Palavras fixadas em pele de papel tiradas de árvores mortas envelhecem, nos ensina Davi Kopenawa.²⁵ “Nos agoras”, palavras envelhecem enquanto neologismos nascem.

Em 2003, a crítica e curadora Lisette Lagnado elaborou um glossário do programa ambiental de Hélio Oiticica em sua tese de doutorado.²⁶ A partir da reunião de um conjunto de termos inventados e/ou ressignificados pelo artista, Lagnado afirma que as operatividades no campo da linguagem de Hélio Oiticica, intrínsecas a seu processo de produção e de arquivamento, são fundamentais para a compreensão da

conjuntura histórica e dimensão estética de suas obras.

Nessa totalidade estelar, um termo por vezes serve de base para outro; outros, adjacentes, são redefinições que questionam usos e circulações anteriores; uns são mais propositivos do que conceituais, ou mais gerais que particulares, mas podem ser tanto unitários como plurais, diferenciáveis mesmo que indeterminados, divisíveis sem abdicar do múltiplo, plurais e parciais.²⁷

Em uma estrutura rizomática, como um exercício sem fim, o método de criação de associações entre termos desenvolvido por Lagnado, mesmo que inevitavelmente sujeito à interpretação da autora, oferta outras possibilidades de 412 entradas para acessar o vocabulário e a produção de Hélio Oiticica.

Em 2014, a pesquisadora e artista Cristina Ribas, por meio do edital Programa Rede Nacional Funarte Artes Visuais, publicou o livro *Vocabulário político para processos estéticos*.²⁸ Redigido colaborativamente a partir de um seminário que reuniu mais de trinta e cinco pessoas, o convite dirigiu-se à criação de um “espaço de implosão de duas formalizações: uma delas a da individualidade (do falar sozinho, da autoria) e a outra a da política como espaço onde poderíamos acessar com vocabulários específicos ou com formas já conhecidas”.²⁹

“Como nossos vocabulários se intersectam uns aos outros no nosso tempo?”, pergunta Ribas. A aposta do projeto está na interseção entre política, língua, linguagem e criação a partir de processos estéticos em produção, “para abrir espaço para falar daquilo de que somos constituídos, de nossos desejos, de nossas estratégias, de nossos processos reconstitutivos e transformáticos”.³⁰

O espaço que o vocabulário quer provocar é, portanto, um vocabular em voz alta como parte de um processo analítico (ouvir a si e ao outro, ouvir outros) e colocar-se a par de como falamos, com quem falamos. (...) abrir junto o espaço de politização de nossos vocabulários, de composição que, como espaço de experimentação, se faz estético. O 413 vocabulário por isso se torna vocabulinário, espaço de promiscuidade da língua, da criação e de política.³¹

Definindo-se como um livro-invenção, o endereçamento manifestado em *Vocabulário político para processos estéticos* é em direção à produção de um comum, repleto de singularidades,³² para sair do isolamento da palavra, ou da definição de um conceito, para um campo, ou campos, de práticas.³³

Em 2014, durante a 31ª Bienal de São Paulo, o teórico canadense Stephen Wright foi convidado para co-organizar o seminário Usos da Arte, tendo como um dos desdobramentos imediatos a

tradução e publicação de seu livro *Para um léxico dos usos*.³⁴ Wright propõe-se a desafiar as instituições conceituais dominantes, já que, nas palavras do autor, as próprias palavras que podemos usar para nomear e esclarecer práticas orientadas pelo uso não estão prontamente disponíveis: com demasiada frequência, as iniciativas protagonizadas por usuários caem prisioneiras do léxico, capturadas por um vocabulário herdado da modernidade.³⁵ Assim, alguns termos deveriam ser aposentados para a emergência de novos conceitos, em convergência, para a construção de novos modos de uso da arte.

414 A caixa de ferramentas conceituais está cheia; (...) mas, de certo modo, não são as ferramentas adequadas para um trabalho que temos para fazer; são ferramentas adequadas para um trabalho que já não é mais necessário - ferramentas calibradas para edifícios conceituais mais antigos, procedentes de ambientes sustentados pelo mainstream artístico. (...) Mesmo assim, como se trata de ferramentas que continuam a ser legitimadas pela cultura dos especialistas, sua própria presença impede que se identifique corretamente o trabalho que agora precisa ser feito.³⁶

O argumento de Wright incide na reinstrumentalização do nosso vocabulário conceitual em direção a outras práticas e conhecimentos. Nessa direção, palavras como “autonomia”, “autoria” e “espectador” operam

com coeficientes negativos e palavras como “brechas”, “profanação” e “usologia” ganham coeficientes em ascensão. Reside na publicação de Wright uma contradição: ao apontar termos em escalada e termos em queda, conceitos são valorados sem problematização metodológica acerca de suas construções. O resultado é um vocabulário dicotômico que opera entre enaltecimento x depreciação baseado no mesmo (criticado) modelo autoral congelado em torno de um único nome - a sua assinatura - onde termos únicos estão epistemologicamente enrijecidos.

Em 2017, a editora Cobogó lançou o livro *(Curadoria) de A a Z*, de autoria de 415 Jens Hoffmann, contextualizando termos fundamentais da prática curatorial do século XXI.³⁷ Em uma publicação que importa termos europeus e norte-americanos, as ortodoxias terminológicas apresentadas não são compatíveis com as vivências *daqui*, com suas tendências às práticas coletivas e colaborativas.

Também em 2017, a editora Ikrek publicou *Dicionário de Marilá Dardot*, com organização de Rodrigo Moura.³⁸ O livro agrupa um conjunto expressivo de vocábulos relacionados à poética da artista: a partir de uma lista de palavras organizada por Marilá e pelo curador, cinco pessoas são convidadas a criar

verbetes. “Os significados e as leituras, porém, de forma alguma são cabais, mas apenas uns entre outros, e fazem parte de uma lista sempre em construção. Um espaço interior, autogerativo e labiríntico, que permite novas configurações e combinações, uma extensão da própria linguagem”. Nessa construção, palavras comumente utilizadas pela artista são ofertadas para distintas interpretações em livres associações.

Em 2018, o catálogo concomitante à exposição *Luz com trevas*, do artista Cabelo, reúne um glossário empregado pelo artista ao longo de duas décadas.³⁹ Na especificidade da relação do vocábulo para a prática artística e vice-versa - entre palavras como “camuflagem”, “instauração” e “transe” -, evoca universos polifônicos contra a pureza da linguagem.

Na prática docente propositiva, em 2018, a disciplina “Experimentar o experimental: furor da margem / estudos expositivos e crítica de arte no Brasil”⁴⁰ contextualizou práticas recentes implicadas na desestabilização - em maior ou menor grau - da linguagem dominante. Para tensionar o dissenso, no coletivo, em uma tentativa de implosão de autorias e subjetividades de linguagem reduzidas a sujeitos, foi proposto um exercício prático-poético, em grupos, para a (re)construção lexical da tríade experimental-furor-margem.

Em produções visuais, os resultados em aberto são paisagens verbais questionadoras da nossa constituição léxica, enfatizando a potência da mutabilidade da linguagem para transfiguração urgente do presente.

O conjunto dessas práticas recentes, em sua maioria impulsionadas por estudos pós-coloniais e questionamentos sobre identidade de gênero, anunciam uma transformação da linguagem utilizada para falar de arte. Ao questionarem a comunicação do presente, atuam como ferramentas de combate que podem conduzir a uma radical experimentação para outros modos de comunicação, existência e criação cultural. A hipótese sobre se está em curso uma virada lexical a partir de práticas contemporâneas só poderá, novamente, ser aferida na passagem do tempo. No hoje, ganham os projetos coletivamente construídos que saem do isolamento de palavras, incitam interseções e potencializam a tomada de campos de prática.

- - - - -

“(...) nessa água que não para, de longas beiras: e, eu, rio abaixo, rio a fora, rio a dentro - o rio”⁴¹ estamos aprendendo a habitar as correntezas, entre as pedras móveis nas águas turbulentas, executando invenções para permanecer em espaços do rio. Das margens

às margens, com suas bordas em movimento, o tempo de incorporação de ações pela história está em aberto. "Aqui é do fim pra frente",⁴² rumo a um porvir, quiçá mais plural entre as nossas singularidades constituintes que incorpore outros, que são muitos, nas nossas narrativas históricas exaustas de tanto abandono.

A casa, corpo do eu, tem o terreno todo por cama. Lugares para as práticas artísticas não se encontram, constroem-se: na invenção de possíveis, nos abismos onde habita a arte, navegáveis barquinhos de papel flutuam. Em outros estados do sensível, vulnerável aos outros e ao rio com suas correntezas instáveis, possíveis radicalidades emergem para configurar novos modos de existência tão necessários. A margem-movente está disponível para ser habitada: os barquinhos de papel inclusive.

Trabalho apresentado no final do curso 'Experimentar o experimental: furor da margem / estudos expositivos e crítica de arte no Brasil' (2018). Integrantes: André Leal, Andressa Rocha, Clarice Saisse, Claudia Berger, Débora Linck, Débora Poncio, Julia Guimarães Alves, Helena Eilers, Pedro Caetano Eboli, Rafael Alonso.

Sem fundo o fundo do lago
e sem margem as suas margens.
Nem molhada nem seca a sua água.
Nem singular nem plural a onda
que murmureja surda ao seu próprio murmúrio
ao redor de pedras nem grandes nem pequenas.

cesso de fixação (o Feiticeiro em Lévi-Strauss) – mas
com a condição de ser controlada pela sociedade,
isto é, codificada por ela.

MARIELLE

arte, eles fazem conversas. Eles fazem coisas acontecerem. Eles modificam o mundo".⁴

momento ético • Como se sabe, o

caso de Cara de Cavalo tornou-se um símbolo de expressão social sobre
aquele que é 'marginal' — marginal a tudo nessa sociedade; o Marginal.

Como é verdadeira a
imagem do marginal que sonha ganhar dinheiro num deter-
minado plano de assalto, para dar casa à mãe ou construir a
sua num campo, numa roça qualquer (modo de voltar ao
anonimato), para ser "feliz"! Na verdade o crime é a busca
desesperada da felicidade autêntica, em contraposição aos
valores sociais falsos, estabelecidos, estagnados, que pregam
o "bem-estar", a "vida em família", mas que só funcionam
para uma pequena minoria. Toda a grande aspiração huma-
na de uma "vida feliz" só virá à realização através de grande
revolta e destruição: os sociólogos, políticos inteligentes,
teóricos que o digam! O programa do *Parangolé* é dar "mão
forte" a tais manifestações.

- margem
- margem citação
- margem
- margem abnt
- margem de contribuição
- margem citação direta
- margem marinha
- margem de lucro
- margem para citação
- margem de contribuição unitária
- margem de segurança

O problema do marginal seria o estagio

mais constantemente encontrado e primário, o da denúncia pelo compor-
tamento cotidiano, (o exemplo) de que é necessária uma reforma social completa,
ate que surja algo, o dia em que não precise essa sociedade sacrifi-
car tão cruelmente um Mineirinho, um Micuçu, um Cara de Cavalo. Ai,
então seremos homena e antes de mais nada gente • Zumbi dos Palmares

O HERÓI ANTI-HERÓI E O ANTI-HERÓI ANÔNIMO
o símbolo daquele que deve morrer, e digo mais,

Cara de Cavalo

morrer violentamente, com todo requinte canibalesco

deixando branca a página
para que a paisagem passe
e deixe tudo claro à sua passagem.
Marginal, escrever na entrelinha,
sem nunca saber direito
quem veio primeiro,
o ovo ou a galinha.

Brechas

Guevara

HELIO GITICICA

Antônio Conselheiro

"Resistência. Existir. Re-existir: sempre no possível, nas possibilidades. Romper.
Continuar. Ir além do óbvio, do sim domesticado, do clichê assumido como real.
Inaugurar sempre a possibilidade, novas possibilidades, a possibilidade do outro.

'Aqui está, e ficará! Contemplai seu silêncio heróico'

Lampião

Marginal é quem escreve à margem,

Eu suspeito das coisas que fazem sentido.

NOT ABOUT MEL GIBSON

E a morte dos que a nossa vida
cruzaram de margem a margem é
um sítio vagaroso na pressa da corrente

NOTAS

1. O presente artigo é uma continuidade do ensaio anterior, “Nós, os bugres das baixas altitudes e adjacências”, de minha autoria, publicado em: **Desterros, terreiros: pós cadernos 2**. PPGAV-UFRJ, Escola de Belas Artes. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2017 (coeditores: Fabiane M. Borges, Leonardo Bertolossi e Michelle Sommer).

2. PAPE, Lygia. **Catiti catiti, na terra dos brasis**. Dissertação (mestrado). Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1980.

3. O registro do encontro foi publicado em: **O Pasquim**, edição 646, 12-18 de novembro de 1981. Discussões específicas sobre esse encontro podem ser acessadas em: “Fome de democracia: arte, política e utopia”, de minha autoria, publicado em: revista **Jacarandá**, nº 6, Rio de Janeiro, 2017, pp. 42-45.

4. FERREIRA, Glória (org.). **Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas**. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

5. Ver o poema “Experimental o experimental”, publicado na íntegra neste livro (pp. 78-79). Por ser uma montagem com trechos de datas diversas, opta-se por assinalar “s/d”.

6. *Idem*.

7. Em “Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica”, originalmente publicado em **Correio da Manhã**, 26/06/1966; republicado em PEDROSA, Mário. **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília** (org. Aracy Amaral). São Paulo: Perspectiva, 1981, pp. 205-209.

8. *B33 Bólide Caixa 18, Homenagem a Cara de Cavalo*, realizado por Hélio Oiticica em 1965, com a foto da carteira de identidade de Manoel Moreira, o Cara de Cavalo, executado pela polícia carioca em 3 de outubro de 1964.

9. José Miranda Rosa, o Mineirinho, foi um dos assaltantes mais procurados pela polícia carioca na década de 60. Morreu em maio de 1962 com treze tiros disparados pelo esquadrão que o perseguia. Ver: LISPECTOR, Clarice. **Para não esquecer**. São Paulo: Ática, 1979.

10. SALOMÃO, Waly. **Qual é o parangolé?**. Publicado originalmente na Coleção Perfis do Rio. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.

11. Perspectivas sobre essa espécie de “devir-Brasil” encontram interlocuções próximas com: OSÓRIO, Luiz Camillo. **Olhar à margem: caminhos da arte brasileira**. São Paulo: SESI-SP/Cosac Naify, 2016.

12. ROLNIK, Suely. **Geopolítica da cafetinagem**, 2006. Disponível em: <http://eipcp.net/transversal/1106/rolnik/pt>. Acesso em setembro de 2018.

13. No Rio de Janeiro, destacam-se as ações: *Atrocidades Maravilhosas* (1999-2000); *Zona Franca* (2001); *Orlândia e Nova Orlândia* (2001); *Açúcar Invertido I* (2002); *Prêmio Interferências Urbanas* (1998-2002); *Alfândega* (2002-2003); *Grande Orlândia, artistas abaixo da Linha Vermelha* (2003); *CEP 20.000* (1990-2015). Hoje, projetos que envolvem coletivos atuantes nos anos 2000 estão sendo historicizados principalmente a partir de produções acadêmicas.

14. ROLNIK, Suely. **Geopolítica da cafetinagem**, *op. cit.*

15. ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada**. São Paulo: N-1, 2018, p. 14.

16. Em outubro de 2017, a Câmara Municipal de Uruguaiana (RS) solicitou a retirada do catálogo *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira* do acervo da Biblioteca Pública Municipal, devolvendo-o ao Santander Cultural, junto à moção de repúdio ao conteúdo da publicação com obras “distorcidamente permissivas e potencialmente nocivas para a formação do caráter”. Em 6 de novembro de 2017, a Assembleia Legislativa do Espírito Santo aprovou o Projeto de

Lei 383/2017, que proíbe a exposição de fotos, textos, desenhos, pinturas, filmes e vídeos contendo cenas de nudez ou referências ao ato sexual em espaços públicos destinados a atividades artístico-culturais.

17. ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição**. *op. cit.*, p. 17.

18. Ver: <https://transrespect.org/wp-content/uploads/2016/11/TvT-PS-Vol14-2016.pdf>. Acesso em setembro de 2018.

19. Ver: relatório “Diretrizes Nacionais: Femicídio”, ONU Mulheres, em: http://www.onumulheres.org.br/wp-content/uploads/2016/04/diretrizes_femicidio.pdf. Acesso em setembro de 2018.

20. A taxa de mortalidade por suicídio entre indígenas é quase o triplo da média nacional, segundo o Ministério da Saúde. Enquanto o Brasil registra 5,7 óbitos a cada 100 mil habitantes, o índice é de 15,2 na população indígena. Ver: relatório “Violência contra os povos indígenas do Brasil”, em: <https://cimi.org.br/observatorio-da-violencia/edicoes-anteriores/>. Acesso em setembro de 2018.

21. Ver dados do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada em parceria com o Fórum Brasileiro de Segurança Pública, em: <http://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/download/2/2017>. Acesso em setembro de 2018.

22. A expressão “Brasil bem perto daqui” é encontrada em: SCHWARZ, Lilia Moritz e STARLING, Heloisa Miguel. **Brasil: uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

23. ROLNIK, Suely. **Geopolítica da cafetinagem**, *op. cit.*

24. ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição**. *op. cit.*, pp. 26-27.

25. KOPENAWA, Davi e ALBERT, Bruce. “As palavras dadas”. In: **A queda do céu: palavras de um xamã yanomami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, pp. 63-66.

26. LAGNADO, Lisette. **Glossário do programa ambiental de Hélio Oiticica**. Parte integrante da tese de doutoramento Hélio Oiticica, o mapa do programa ambiental, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia, no Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2003.

27. *Ibidem*, p. 3.

28. RIBAS, Cristina Thorstenberg. **Vocabulário político para processos estéticos**. Programa Rede Nacional Funarte de Artes Visuais, 2015. Disponível em: <http://vocabpol.cristinaribas.org/>. Acesso em setembro de 2018.

29. *Ibidem*, p. 7.

30. *Ibidem*, p. 10.

31. *Ibidem*, p. 8.

32. *Ibidem*, p. 9

33. *Ibidem* p. 15.

34. Em 2014, Stephen Wright publicou *Towards a Lexicon of Usership*, que foi originalmente desenvolvido para o Museu de Arte Útil, projeto da artista cubana Tânia Bruguera, realizado no Van Abben Museu, na Holanda. Em 2016, o livro foi traduzido e publicado no Brasil pela editora Aurora. Ver: WRIGHT, Stephen. **Para um léxico dos usos**. Tradução de Julia Ruiz Di Giovanni. São Paulo: Aurora, 2016.

35. *Ibidem*, p. 13.

36. *Ibidem*, p. 105.

37. HOFFMANN, Jens. (Curadoria) **de A a Z**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

38. DARDOT, Marilá. **Dicionário de Marilá Dardot** (org. Rodrigo Moura). Belo Horizonte: Ikrek, 2017.

39. O catálogo é parte integrante da exposição *Luz com trevas*, do artista Cabelo, com curadoria de Lisette Lagnado. A exposição, fruto de edital de seleção pública com patrocínio do BNDES, ocorreu de 21 de março a 25 de maio de 2018 na Galeria Espaço Cultural BNDES, no Rio de Janeiro.

40. A disciplina é parte integrante do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRJ e foi ofertada por mim e Ivair Reinaldim, a quem agradeço a generosidade das trocas e experiências adquiridas na construção de práticas docentes propositivas. A disciplina integra, também, o programa de extensão Plataforma de Emergência, uma iniciativa do Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, vinculado à Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro, em parceria com a UFRJ, UFF, UNIRIO, UERJ e PUC-Rio, através de seus programas de pós-graduação nas áreas das artes visuais, artes cênicas, filosofia, comunicação social, sociologia, antropologia e psicologia; onde são ofertadas vagas para a comunidade em geral, ampliando-se a atuação acadêmica da universidade para além-muros.

424

41. ROSA, Guimarães. "A terceira margem do rio". In: **Primeiras estórias**. 16^a ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016, pp. 67-72.

42. "Aqui é do fim pra frente", frase escrita no lambe-lambe instalado no térreo da sede do BNDES, no Largo da Carioca, Centro do Rio de Janeiro, que anuncia a exposição *Luz com trevas*, individual de Cabelo com curadoria de Lisette Lagnado, de 21 de março a 11 de maio de 2018.

425

Experimental o experimental

Onde a pureza
é um mi(s)to

Furor da margem

EXPERIMENTAR O EXPERIMENTAL: ONDE A PUREZA É UM MI(S)TO INTRODUÇÃO AOS ESTUDOS EXPOSITIVOS E À CRÍTICA DE ARTE NO BRASIL

Ivair Reinaldim e Michelle Farias Sommer

[2º semestre de 2017]

EMENTA

O curso concentra-se em estudos expositivos e crítica de arte, a partir da produção artística brasileira dos anos 60 e 70, e depois. Norteados pela pergunta lançada pelo crítico Mário Pedrosa (1900-1981) - “Para quem, para onde, e para que ou por quê?” -, questionam-se os endereçamentos das produções artísticas e críticas, ao revisitar cânones expositivos e suas instâncias de legitimação. Nas transições do “moderno” para o “contemporâneo”, o curso objetiva igualmente debater a inserção da integrante da historiografia da arte no Brasil.

PROGRAMA

1. Confrontando as “origens” do experimental na produção artística brasileira.
2. Estudos expositivos & crítica de arte: reverenciando e devorando cânones - de lá para cá: 60 e 70, e depois.
3. O que há de “brasilidade” na singularidade da experimentação.

CONVIDADOS

Daniel Steegmann-Mangrané, Fernanda Lopes, Fernando Cocchiarella, Jessica Gogan, João Paulo Quintella, Luiz Camillo Osorio e Pablo Lafuente.

BIBLIOGRAFIA

MÁRIO PEDROSA (ordem cronológica):

PEDROSA, Mário. *Arte, necessidade vital*. Rio de Janeiro: Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1949.

_____. *Dimensões da arte*. Brasília: Ministério da Educação e Cultura, 1964.

_____. *A opção brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1966.

AMARAL, Aracy (ed.). *Mário Pedrosa, mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

PEDROSA, Mário. *Arte/forma e personalidade*. São Paulo: Kairós Livraria e Editora, 1979.

_____. *A crise mundial do imperialismo e Rosa Luxemburgo*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1979.

_____. *Museu de Imagens do Inconsciente*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1980.

_____. *Sobre o PT*. São Paulo: CHED Editorial, 1980.

AMARAL, Aracy (ed.). *Mário Pedrosa, dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.

FIGUEIREDO, Carlos Eduardo de Senna (ed.). *Mário Pedrosa, retratos do exílio*. Rio de

Janeiro: Edições Antares, 1982.

Mário Pedrosa, arte, revolução, reflexão [catálogo de exposição], Curadoria de Franklin Pedrosa e Pedro Vasquez. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 1991.

José Castilho Marques Neto (ed.). **Mário Pedrosa e o Brasil**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2001.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori (org.). **Mário Pedrosa: política das artes, textos escolhidos I**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

____ (org.). **Mário Pedrosa: forma e percepção estética, textos escolhidos II**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

____ (org.). **Mário Pedrosa: acadêmicos e modernos, textos escolhidos III**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

____ (org.). **Mário Pedrosa: modernidade cá e lá, textos escolhidos IV**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

____. **Mário Pedrosa: itinerário crítico**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

FILHO, César Oiticica Filho. **Mário Pedrosa: Encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue Editorial, 2013.

MAMMÌ, Lorenzo (org.), **Mário Pedrosa: Arte. Ensaio**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

FERREIRA, Glória and HERKENHOFF, Paulo (ed.).

Mário Pedrosa, primary documents. New York: The Museum of Modern Art, 2015.

A los artistas del mundo... [catálogo de exposición], Museo de la Solidaridad Salvador Allende, (México: Editorial RM, 2016).

ESTUDOS EXPOSITIVOS & CRÍTICA DE ARTE:

Afterall / Exhibition Histories. Disponível em: <https://www.afterall.org/books/exhibition.histories/> Acesso em: 28 junho 2017.

Anais do Colóquio História da Arte em exposições: modos de ver e exibir no Brasil. Campinas: Unicamp, 2014. Disponível em: https://haexposicoes.files.wordpress.com/2014/10/arquivo_completo.pdf. Acesso em: 28 junho 2017.

AMARAL, Amaral. **Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira (1930-1970)**. São Paulo: Nobel, 1984.

BARTHOLOMEU, Cezar; ARAÚJO, Inês e DUARTE, Ronald. “Dossiê NAVILOUCA”. In: **Arte & Ensaio**, revista do PPGAV/EBA/UFRJ, n. 21, dez. 2010. Disponível em: http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae21_Cezar_Bartholomeu_In%C3%AAs_Araujo_e-Ronald_Duarte.pdf. Acesso em: 28 junho 2017.

BASBAUM, Ricardo (org.). **Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

____. “Quem é que vê nossos trabalhos?”. In: FERREIRA, Glória; PESSOA, Fernando (orgs.). **Criação e Crítica - Seminários Internacionais Museu Vale 2009**. Vila Velha: Museu Vale; Rio de Janeiro: Suzy Muniz Produções, 2009.

____. “Bioconceitualismo: exercícios, aproximações e zonas de contato”. Texto apresentado no III Simpósio Internacional LaVitS - Vigilância, Tecnopóliticas, Territórios. Rio de Janeiro, Maio 2015.

BRETT, Guy. **Brasil experimental: arte/vida: proposições e paradoxos**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2005.

CYPRIANO, Fabio; OLIVEIRA, Mirtes Marins de (orgs). **História das exposições: casos exemplares**. São Paulo: Educ, 2016.

FERREIRA, Glória (org.). **Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas**. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

GULLAR, Ferreira. **Cultura posta em questão: vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

HUCHET, Stéphane. **Intenções espaciais: a plástica exponencial na arte, 1900-2000**. Belo Horizonte: C/Arte, 2012.

432 LOPES, Fernanda. **Área experimental: Lugar, espaço e dimensão do experimental na arte brasileira dos anos 1970**. São Paulo: Prestígio Editorial, 2013. Disponível em: http://www.academia.edu/5474984/%C3%81rea_Experimental_-_Lugar_esp%C3%A7o_e_dimens%C3%A3o_do_experimental_na_arte_brasileira_dos_anos_1970. Acesso em: 28 junho 2017.

_____. Centro Brasileiro de Crítica de Arte - CBCA. In: **Arte & Ensaios**, revista do PPGAV/EBA/UFRJ, n. 28, dez. 2014. Disponível em: <http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2016/01/11-AE28-dossie.pdf>. Acesso em: 28 junho 2017.

MARINCOLA, Paula. **What Makes a Great Exhibition?: Questions of Practice**. Philadelphia: Philadelphia Exhibitions

Initiative, 2007.

MANEN, Martí. **Salir de la exposición (si es que alguna vez habíamos entrado)**. Bilbao: Consonni, 2012

MOSQUERA, Geraldo. "A África na arte da América Latina". In: **Arte & Ensaios**, revista do PPGAV/EBA/UFRJ, n. 29, jun. 2015. Disponível em: <http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2016/01/13.AE29-tem-tica-gerald-mosquera.pdf> Acesso em: 28 junho 2017.

OITICICA, Hélio. **Experimentar o experimental**. Publicado originalmente na revista **Navilouca**, 1974. Disponível em: <http://54.232.114.233/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=362&tipo=2>. Acesso em: 28 junho 2017.

_____. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro, Editora Rocco, 1986.

OSÓRIO, Luiz Camillo. **Olhar à margem: caminhos da arte brasileira**. São Paulo: Sesc-SP: Cosac Naify, 2016.

REINALDIM, Ivair. "Espaço Arte Brasileira Contemporânea". In: **Arte & Ensaios**, revista do PPGAV/EBA/UFRJ, n. 20, jul. 2010. Disponível em: http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae20_Ivair_Reinaldim.pdf. Acesso em: 28 junho 2017.

SHEIKH, Simon. "Instituindo a instituição". Artigo publicado originalmente em **Performing the Institution(al)**, volume 2, 2012; Kunsthalle Lissabon, Lisboa. Disponível em: <https://desarquivo.org/node/1624/>. Acesso em: 28 junho 2017.

SMITH, Terry. *Thinking Contemporary Curating*. New York: Independent Curators International (ICI), 2012.

SOMMER, Michelle Farias. *Teoria (provisória) das exposições contemporâneas*. Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAV/UFRGS). Porto Alegre, 2016. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/151285/001010025.pdf?sequence=1>. Acesso em: 28 junho 2017.

WRIGHT, Stephen. *Toward a Lexicon of Usership*. Publicado na ocasião do *Museum of Arte Útil* no The Van Abbemuseum, Eindhoven, 7 dez. 2013 - 30 mar. 2014. Disponível em: <http://museumarteutil.net/wp-content/uploads/2013/12/Toward-%20a-lexicon-of-usership.pdf>. Acesso em: 28 junho 2017.

ESTUDANTES INSCRITOS

[OBS.: Embora a frequência entre as aulas tenha sido irregular, optamos por apresentar a lista completa de estudantes inscritos no curso, sem distinção entre mestrandos/as e doutorandos/as do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV-EBA-UFRJ), graduandos do Bacharelado em História da Arte da EBA-UFRJ e aqueles provenientes do programa de extensão Plataforma de Emergência].

Ademar Britto Junior, Aline Beatriz Seixas de Souza, Ana Carolina Lopes da Silva Peçanha, Ana Clara Noronha Santos, Ana Paula Lourenço da Silva, Ana Elisa Lidizia, Ana Paula Almeida

Dantas, André Leal, Bárbara de Andrade Silva, Beatriz Lopes, Bruna Ferretti Levi, Bruna Gomes da Costa, Carol Andrea Illanes Lopez, Caroline Alciones de Oliveira Leite, Cecilia Cavaliere de Aquino, Claudia Berger, Daniele de Sousa Machado, Danilo Ribeiro Coelho, Eduarda Borowicz Senise Ferreira, Eduardo Montelli Lacerda, Erika Toledo de Oliveira Pires, Fernanda Abranches Araújo Silva, Fernanda Felix da Silva, Fernando de Sousa Rodrigues, Gabrielle Nascimento Batista, Helena Wilhelm Eilers, Isabella de Santana Rosa, Ivana Barradas Figueiredo, Jessy Kerolayne Gonçalves, João Paulo Brito dos Santos Ovidio, Juliana de Assis Beraldo, Laís Santos de Amorim, Lídia Matias Malynowskyj, Lorena Fonseca S. Lança, Luana de Oliveira Aguiar, Lucas Penido Gonçalves Sargentelli, Luísa Góes Porfirio, Luísa Schiavon Horta, Luiz Henrique Larica Gazzola, Mariana de Souza Guimarães, Maykson Mardonio Cardoso de Sousa, Meriney dos Santos Horta, Omar de Oliveira Porto Junior, Patrícia Francisco, Paula Isabelle Teixeira de Souza, Priscila Medeiros de Oliveira, Rafael Rodrigues, Raira Merce Matos Rolisola, Rayssa de Oliveira Ruiz, Renata Maneschy Duarte Teles Freitas, Rodrigo Van Enck Centini, Shannon Figueiredo de Souza Botelho, Sofia Gentil Mussolin, Sofia Reginato Inda, Talita Prestes Wischman Vieira, Tanja Baudoin, Thais Canfield da Silva, Thiago Spindola Motta Fernandes, Thiago Vinicius Ferreira, Tiago José Nascimento Cadete, Vitor Henrique Brito Gomes e Wesley

**EXPERIMENTAR O EXPERIMENTAL:
FUROR DA MARGEM
ESTUDOS EXPOSITIVOS E
CRÍTICA DE ARTE NO BRASIL**

Ivair Reinaldim e Michelle Farias Sommer

[1º semestre de 2018]

EMENTA

O curso concentra-se na interseção entre práticas artísticas, estudos expositivos e crítica de arte no Brasil. Com enfoque nas transições do “moderno” para o “contemporâneo” e rumo ao hoje, o curso debate práticas artísticas marginais e contracânonos expositivos, circundados pelas questões suscitadas pela crítica de arte, a fim de ampliar as narrativas que residem no corpo singular experimental das produções *daqui*. Entre práticas artísticas, estudos expositivos e crítica de arte, qual é o “DNA delirante” da margem no contemporâneo pensado a partir de uma perspectiva histórica?

CONVIDADOS

Cabelo, Cristina Ribas, Lisette Lagnado, Natalia Nichols e Ricardo Basbaum.

BIBLIOGRAFIA

ANJOS, Moacir dos. **Contraditório: arte, globalização e pertencimento**. Rio de Janeiro:

Cobogó, 2017.

AMARAL, Aracy. **Arte para quê?: A preocupação social na arte brasileira (1930-1970)**. São Paulo: Nobel, 1984.

BASBAUM, Ricardo (org.). **Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

_____. **Manual do artista-etc.** Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2013.

BRETT, Guy. **Brasil experimental: arte/vida: proposições e paradoxos**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2005.

FERREIRA, Glória (org.). **Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas**. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

HOFFMANN, Jens. **(Curadoria) de A a Z**. Rio de Janeiro, Editora Cobogó, 2017.

MAMMI, Lorenzo (org.), **Mário Pedrosa: Arte. Ensaios**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

NUNES, Kamilla. **Espaços autônomos de arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Circuito, 2013.

OITICICA, Hélio. “**Experimentar o experimental**”. Publicado originalmente na Revista **Navilouca**, 1974. Disponível em: <http://54.232.114.233/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=362&tipo=2>. Acesso em: 28 junho 2017.

OSÓRIO, Luiz Camillo. **Olhar à margem: caminhos da arte brasileira**. São Paulo: Sesc-SP: Cosac Naify, 2016.

PIRES, Ericson. **Cidade ocupada**. Rio de Janeiro, Editora Aeroplano, 2007.

REZENDE, Renato; SCOVINO, Felipe. *Coletivos*. Rio de Janeiro: Circuito, 2010.

RIBAS, Cristina. *Vocabulário político para processos estéticos*. Rio de Janeiro, Editora Funarte, 2013.

WRIGHT, Stephen. *Toward a Lexicon of Usership*. Publicado na ocasião do *Museum of Arte Útil* no The Van Abbemuseum, Eindhoven, 7 dez. 2013 - 30 mar. 2014. Disponível em: <http://museumarteutil.net/wp-content/uploads/2013/12/Toward-%20a-lexicon-of-usership.pdf>. Acesso em: 28 junho 2017.

ESTUDANTES INSCRITOS

[OBS.: Embora a frequência entre as aulas tenha sido irregular, optamos por apresentar a lista completa de estudantes inscritos no curso, sem distinção entre mestrandos/as e doutorandos/as do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV-EBA-UFRJ), graduandos do Bacharelado em História da Arte da EBA-UFRJ e aqueles provenientes do programa de extensão Plataforma de Emergência].

Adeilma Casado da Costa, Aline Beatriz Seixas de Souza, Aline Maria Ferreira de Souza dos Reis, Amanda Nakao, Ana Beatriz Arruda da Silva, Ana Beatriz Vieira, Andressa da Conceição Rocha, Annádia Leite Brito, Antonio Vinícius Albuquerque de Almeida Peixoto, Arthur Guimarães Palhano Neves Andrade, Beatriz Fazolo Nogueira Miguel, Beatriz Santos Lopes, Bianca Gonçalves da Silva, Bianca Kremer Nogueira Correa, Carolina Morgado, Clarice Fonseca

Saisse Valle Rego, Claudia Berger, Cynthia Dias da Silva, Débora Greice Linck, Débora Poncio Soares, Diego Cardoso, Douglas Ramos Paranhos, Emmanuele Russel Salvador, Erika Lemos Pereira da Silva, Fernanda Abranches Araújo Silva, Fernanda Cavalcanti de Mello, Frederico Nogueira Klumb, Gabriela Dottori de Sá Barreto, Gabriele Gomes, Gabrielle Carvalho Ferreira, Georges de Paula Racz, Giovanna Aguirre Lo Bianco, Guilherme Bezzi Conde, Guilherme Veloso, Helena Wilhelm Eilers, Hellen Alves Cabral, Hugo Pessoa Lopez, Italo Alexandre Rodrigues da Silva, Ivana Barradas Figueiredo, Julia Guimarães Alves, Kamila Costa, Karla Cristina Gomes de Carvalho, Karolinnny Rosa de Brito da Rocha, Leonardo Rebello da Silva Filho, Lorena Brito Gonçalves Pinto, Lua Wagner, Luana de Oliveira Aguiar, Luana Freitas, Luana Medeiros, Lucas Matede de Moura, Luiz Henrique Duarte Barbosa Junior, Marcela Botelho Tavares, Marcele de Oliveira Gonçalves, Marcelle Fagundes, Marcelo Vieira Monteiro, Márcio Ariosto Nascimento Peixoto, Marcos Ferreira Vilela, Mariana de Souza Guimarães, Mariana Gon Fonseca Costa, Mariayne Cortes Nana, Mayara Soeiro de Lima, Pedro Caetano Eboli, Priscila Medeiros de Oliveira, Rafael Alonso Pinto, Rafael Rodrigues de Maynard Ramos, Raquel dos Santos Machado, Raquel Vieira, Raphael Santos da Cruz, Rayssa de Oliveira Ruiz, Rebeca Rose dos Santos Leandro, Rodrigo Van Enck Centini, Thiago Spindola Motta Fernandes, Tiago Cadete, William Araujo Barreto de Souza e William dos Santos Maia.

POSFÁCIO
O BRASIL EM ATOS:
UM PANORAMA TÓXICO

AFTERWORD
BRAZIL IN ACTS:
A TOXIC OVERVIEW

Ivair Reinaldim e Michelle Farias Sommer

No contexto teatral, ato é uma das divisões ou unidades que compõem uma peça. Aqui, optamos pela supressão de nossas falas, para dar espaço à diversidade de vozes - não raro, e infelizmente, caladas -, vozes que silenciosamente gritam visibilidade e (re) 441 ação frente ao panorama tóxico dos nossos dias. O casamento entre imagem e legenda é narrado então em atos e seu conjunto circunscreve a prática docente na realização dos cursos *Experimental o experimental*, em seus módulos 1 e 2, entre 2017 e 2018, e a gestação e materialização deste livro, entre 2019 e 2020. Agora, em junho de 2020, ansiamos pelo fim desse mundo que não pára de acabar e interrompemos a narrativa do nosso presente infinito do *aqui e agora*. Terminamos a publicação ressaltando que “ato” também convoca nossa capacidade para agir; realizar alguma coisa; ação. Por outros mundos possíveis.



ATO 01 - Em 14 de março de 2018, o assassinato da vereadora Marielle Franco, ativista negra dos direitos humanos, e de seu motorista Anderson Gomes, desencadeia uma série de revoltas. No registro fotográfico de Antonio Escorel, a presença de Maria Soares, conhecida como Dona Santinha, no protesto ocorrido na Cinelândia no dia seguinte ao ocorrido, imagem consentida, que ganha grande circulação nas redes sociais. Para Dona Santinha, na época com 93 anos, ir às ruas é se fazer visível e lutar por uma sociedade mais justa: “Luto por tudo que acredito. Preciso dar minha participação, pois, para mudar, só participando.” Marielle Franco foi executada; morre uma mulher. No país que tem a quinta maior taxa de feminicídio do mundo, segundo o Mapa de Violência 2015, perpetuam-se violências, também de gênero. Quem mandou matar Marielle Franco?



ATO 02 - Na noite de 02 de setembro de 2018, o Museu Nacional, vinculado à Universidade Federal do Rio de Janeiro, incendiou, destruindo quase a totalidade do mais importante acervo histórico e científico do país, um dos maiores museus de história natural e de antropologia das Américas (crédito da imagem: AFP). Criado em 1818, ao longo de 200 anos, tornou-se referência nacional e internacional, com um acervo de mais de 20 milhões de itens. Alex Kellner, que assumira a direção do museu naquele ano, vinha tentando fazer parcerias com a iniciativa privada para recuperar o museu: "Nunca conseguimos nada do governo federal. Recentemente estávamos finalizando um acordo com o BNDES para um aporte de recursos volumoso, onde iríamos fazer finalmente a restauração do palácio e, ironicamente, planejávamos um novo sistema de prevenção de incêndios". João Carlos Nara, diretor de preservação do museu, conta que aguardavam o fim do período eleitoral para iniciar as obras de preservação da infraestrutura do prédio e desabafa: "Gastamos milhões em outros projetos".



ATO 03 - Em outubro e novembro de 2018, as eleições presidenciais no país reacendem heranças da ditadura militar com a vitória de Jair Bolsonaro e a ascensão da extrema direita. Desde junho de 2013 - mês dos protestos que se iniciaram contra o aumento da tarifa de transporte público - vive-se um processo que “não acabou”. De lá para cá, manifestações populares, como a do registro de Daniel Arroyo, são instrumentos para expressar revoltas, mas também levantam consigo as poeiras tóxicas

que (re)ascenderam forças conservadoras adormecidas, da orquestração do golpe à presidenta democraticamente eleita Dilma Rousseff, em agosto de 2016, aos desmontes e retrocessos nas políticas públicas. A apropriação do verde-amarelo, sobretudo com o uso da camiseta da Confederação Brasileira de Futebol/CBF, muitas vezes junto a pedidos inconstitucionais de intervenção militar, torna-se uma constante entre os manifestantes conservadores e ultraconservadores.



ATO 04 - Com um Rio de Janeiro sob intervenção militar, em 2018 acentuam-se sentimentos de perplexidade, pavor, frustração, decepção e desintegração. O mal-estar generalizado ultrapassa a tolerabilidade; a crise torna-se um modo de viver e o estado de exceção torna-se a regra. O registro fotográfico de Leo Correa, que captura um instante brutal, causou indignação pela exposição de crianças da favela Kelson's, na zona norte do Rio de Janeiro, com uniforme escolar da Prefeitura, tendo suas mochilas revistadas por militares. A violência da imagem, que envolve também o contexto de sua captura e circulação, reforça o racismo estrutural no Brasil. Segundo

Jessé Souza, o “ódio ao pobre é a versão moderna do ódio ao escravo”, marca do Brasil desde a colonização. Élio Gasda expressa sua indignação: “Chamem as forças armadas! O problema da segurança pública é a mochila da criança pobre querendo estudar. Ou seria a marmita do seu pai a caminho do trabalho ou a bolsa da sua mãe? Revistem todos os pretos pobres e favelados! Depois dos carros alegóricos, desfilam os tanques. Os soldados vão arrombar as portas dos traficantes da zona sul ou só as portas das favelas? Os chefões do crime organizado moram em barracos em becos de terra batida e esgoto a céu aberto? Onde moram os criminosos que destruíram o Rio de Janeiro?”.



ATO 05 - Em 25 de janeiro de 2019, o rompimento da barragem da Mina Córrego do Feijão, da Vale S.A., com rejeitos de mineração de ferro, em Brumadinho-MG, a partir do registro fotográfico de Douglas Magno, tornou-se o maior desastre industrial, humanitário e ambiental no país, causando a morte de 270 pessoas, estando 11 delas ainda desaparecidas. O desastre sucedeu a outros dois, também em Minas Gerais: o rompimento da barragem da empresa Herculano Mineração, em Ibabirito (2014), e o da barragem da mineradora Samarco/BHP Billiton, ligada à Vale S.A., na comunidade de Bento Rodrigues em Mariana (2015), esta última contaminando a bacia do Rio Doce, juntamente com parte da Mata Atlântica e do Oceano Atlântico, o que afetou gravemente diversos ecossistemas e a população de inúmeros municípios, além de sete aldeias da etnia Krenak. Para Airton Krenak, "Foi um incidente, no sentido da omissão e da negligência do sistema de licenciamento, supervisão, controle, renovação das licenças, autorização de exploração. O Estado e as corporações constituíram um ambiente promíscuo e delinquente, em que ninguém controla ninguém e no qual os engenheiros e os chefes de segurança, que informam os relatórios, também sabem que não tem consequência nenhuma se eles matarem um patrimônio inteiro, uma vila inteira ou, eventualmente, se matarem uma comunidade inteira." A Vale, fundada em 1942 e privatizada em 1997, é a maior produtora de minério de ferro do mundo e segue em funcionamento.



ATO 06 - A partir da identificação do primeiro caso de Covid-19 no país, em 26 de fevereiro de 2020, e do aumento no número de casos, diversos estados brasileiros decretaram a recomendação de isolamento social para toda a população, como medida de contenção do coronavírus. No registro fotográfico de Michael Dantas, a vista aérea do Cemitério Parque Tarumã, em Manaus. Com o SUS e o sistema funerário em colapso, o estado do Amazonas, proporcionalmente com os maiores índices de contaminação e mortalidade no país, enterra vítimas da Covid-19 a partir da “abertura de trincheiras”. Para a prefeitura, não se trata de “vala comum”, mas de uma medida que “preserva a identidade dos corpos e os laços familiares, com o distanciamento entre caixões e com a identificação das sepulturas”, restringindo o acesso ao local “às famílias que forem enterrar os seus entes queridos, na quantidade máxima de cinco pessoas”. Em várias capitais, apoiadores do presidente Jair Bolsonaro (sem partido), integrantes da classe média em sua maioria, promovem carreatas que pedem o fim das medidas de contenção do coronavírus, de modo a reverter a crise econômica provocada pela situação. Em 20 de julho de 2020, data de conclusão desta escrita, são mais de 80 mil mortes e mais de 2 milhões e 100 mil casos confirmados, de acordo com as secretarias estaduais da saúde (<https://covid.saude.gov.br>).

ORGANIZADORES

Ivair Reinaldim

Vive e trabalha no Rio de Janeiro

456

Doutor em Artes Visuais, na linha de pesquisa História e Crítica da Arte, pela Escola de Belas Artes da UFRJ, tendo realizado Estágio PDEE junto à *École Doctorale Arts plastiques, esthétiques & sciences de l'art* na Université Paris 1 - Panthéon Sorbonne. Sua tese “Arte e crítica de arte na década de 1980: vínculos possíveis entre o debate teórico internacional e os discursos críticos no Brasil” recebeu o Prêmio Gilberto Velho de Teses da UFRJ, em 2013. Professor Adjunto da Escola de Belas Artes da UFRJ e do quadro permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA-UFRJ. Membro do Comitê Brasileiro de História da Arte (desde 2019). Atua como curador independente e desenvolve pesquisas nas áreas de historiografia e teoria da arte, crítica e estudos curatoriais.

Michelle Farias Sommer

Vive e trabalha no Rio de Janeiro

457

Atua no ensino, pesquisa, curadoria e crítica de artes visuais. É pós-doutoranda em Linguagens Visuais no PPGAV/EBA/UFRJ (2017 - até o presente) com bolsa CAPES / PNPd com pesquisas voltadas para o experimental e distopias contemporâneas a partir de perspectivas multidisciplinares. É doutora em História, Teoria e Crítica de Arte pelo PPGAV/UFRGS (2012-2016), com estágio doutoral junto à University of the Arts London / Central Saint Martins (2015) na área de estudos expositivos, e mestre em Planejamento Urbano e Regional pelo PROPUR/UFRGS (2003-2005) na área de cidade, cultura e política. É arquiteta e urbanista pela PUC-RS (1997-2002). Em 2017 foi co-curadora da exposição *Mário Pedrosa: de la naturaleza afectiva de la forma* no Museu Reina Sofia, em Madri, que obteve o prêmio destaque pela curadoria da exposição pela Associação Brasileira de Crítica de Arte - ABCA, em 2018. É autora e organizadora de diversos livros e contribui regularmente como crítica de arte para publicações nacionais e internacionais e projetos de artes visuais em formatos diversos, pesquisa, na crítica e na curadoria de artes visuais.

DISTRIBUIÇÃO GRATUITA
VENDA PROIBIDA

*FREE DISTRIBUTION
SALE PROHIBITED*

O experimental é justamente a capacidade que as pessoas têm de inventar sem diluir, sem copiar, é a capacidade que a pessoa tem de entrar num estado de invenção, que é o experimental e ele tem a tendência de ser simultâneo, há vários níveis de experimentalidade, há tantos níveis de experimentalidade quantos indivíduos podem haver. A emergência do que o Sartre chama de coletivo é exatamente essa capacidade que as pessoas têm em poder entrar no estado de invenção, de experimentar, a capacidade de experimental é o que pode fazer com que cada pessoa entre no estado de invenção e daí possa emergir uma coletividade.

CIRCUITO



PROGRAMA DE
PÓS-GRADUAÇÃO
EM ARTES VISUAIS
EBA - UFRJ

PPGAV

eba ESCOLA DE
BELAS ARTES



UFRJ
100
ANOS
1920 | 2020

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO



DISTRIBUIÇÃO GRATUITA - VENDA PROIBIDA