

**NÚMERO
> OITO
LIMITES
DOIS MIL E SEIS**

acontece na mariantonia

exposições

Sérgio Sister, Juha Nenonen & Miklos Gaál, Estela Sokol, Felipe Cohen e Mariana Chama

30 de novembro de 2006
a 28 de janeiro de 2007

simpósio

Pensar a arte hoje - impasses da história, crítica e teoria da arte

Glória Ferreira, Lorenzo Mammi, Rodrigo Naves, Sônia Salzstein e Waltercio Caldas

realização: Centro Universitário Maria Antonia e Departamento de Artes Plásticas ECA-USP

13 a 15 de dezembro, 14h às 19h

pós-graduação

Curso de especialização em *Linguagens das Artes*
coordenação de Rosa Iavelberg

3 de março de 2007 a 19 de abril de 2008

inscrições de 20 de outubro
a 30 de novembro
seleção em 2 de dezembro

música na mariantonia

Beatriz Roman, piano
John Cage, antes e depois

recital comentado com peças
de Cage, Kagel, Cowell e outros

29 de novembro, 20h30

Dante Pignatari, piano
Tempo e imagem na música
aula-concerto com peças de Debussy,
Cage e Satie

6 de dezembro, 20h

literatura

Clássicos na Modernidade
mesa-redonda com Márcio Seligmann,
Nelson Ascher e Júlio Pimentel
mediação: Manuel da Costa Pinto

realização: Centro Universitário
Maria Antonia e Duetto Editorial

22 de novembro, 20h

**Centro Universitário
Maria Antonia**
rua maria antonia, 294
vila buarque – são paulo
cep. 01222-010
tel. (11) 3255 7182
www.usp.br/mariantonia

EDITORIAL

Quais são os limites da arte? De saída, devemos esclarecer que adotamos o termo "limites" para esta *Oito* baseados em duas acepções: como fronteira territorial e como possibilidade de demarcação de um campo de análise: o artístico.

No que diz respeito à primeira definição, coube questionar a existência de condicionantes territoriais das manifestações de arte. É pertinente falar numa especificida-

Os outros textos da edição se referem aos limites da estética em relação a outros campos, além do artístico. Guy Amado recorre a algumas noções filosóficas para pensar a modalidade do *extreme surf* (surfe de ondas gigantes) como ponto de partida para uma reflexão sobre os limites da experiência estética. O antropólogo Aristóteles Barcelos Neto apresenta dados sobre a cultura dos índios Wauja, do Alto Xingu. Será que arte é uma noção válida para civilizações que não foram fortemente impregnadas pelas idéias da Europa Ocidental? Heloísa Espada investiga a convivência, dentro do projeto construtivo dos anos 1950, dos pressupostos concretos e da arte dita *virgem*, de *naifs*, crianças e doentes mentais. Santiago Navarro colabora com um artigo reflexivo sobre a impertinência da separação em categorias artísticas ou políticas daquilo que chama de "processos criativos de novas formas de sensorialidade". A breve entrevista com Javier Barilaro procurou debater a mesma questão a partir do projeto *Eloísa Cartonera*, que participa da 27ª Bienal de São Paulo. Orlando Maneschy discute os lugares e os usos da fotografia na arte contemporânea.

José Bento Ferreira resenha o livro *A Transfiguração do Lugar-Comum*, de Arthur Danto, que coloca a questão: o que separa os objetos cotidianos de seus "duplos" artísticos? As editoras da *Oito*, Fernanda Pitta e Thais Rivitti, perguntam qual é o lugar da crítica de arte na 27ª Bienal de São Paulo. Dando seguimento à série de entrevistas com críticos e curadores, iniciada na *Sete*, na *Oito* entrevistamos Moacir dos Anjos e Paulo Sérgio Duarte.

A *Número Oito* é resultado de um processo que trouxe um fôlego renovado à revista, a aprovação de nosso projeto editorial pelo Programa *Cultura e Pensamento*, do Ministério da Cultura, que viabiliza a edição de duas edições da revista, a *Oito* e a *Nove*. Tal novidade impôs novas condições de trabalho para a revista, que teve que abrir mão do contato próximo com seus colaboradores uma vez que, nesta edição, a maioria deles vive e atua em outras regiões do Brasil ou mesmo no exterior, ganhando, entretanto, uma ampliação de seu âmbito de debate.

A escolha da revista pelo MinC ratifica a boa acolhida que temos hoje, no cenário cultural brasileiro, e é entendida por nós como o reconhecimento do trabalho conjunto de todos os colaboradores, incentivadores, apoiadores e patrocinadores, e sobretudo, do esforço de todos aqueles que passaram pelo corpo editorial dessa revista nesses 3 anos de existência. A partir dessa edição, a *Número* passa a contar com um conselho, que divide com o corpo editorial a concepção intelectual da revista, além de articular novos diálogos.

ÍNDICE

- > **Arte Virgem na década do Concretismo**
Heloísa Espada _QUATRO
- > **Identidade Brasileira no Século XIX**
Valéria Piccoli _SEIS
- > **Nós: o outro**
Taísa Palhares _DEZ
- > **O lugar da crítica na 27ª Bienal de São Paulo**
Thais Rivitti e Fernanda Pitta _DOZE
- > **Limites entre arte e política**
Santiago Garcia Navarro _QUATORZE
- > **Projeto Eloísa Cartonera**
entrevista com Javier Barilaro _DEZESSEIS
- > **O Sublime no extremo**
Guy Amado _DEZOITO
- > **É no meu olho que o mundo diminui**
Orlando Maneschy _VINTE
- > **Divinação xamânica como processo criativo**
Aristóteles Barcelos Neto _VINTE E DOIS
- > **Pensando com Danto**
José Bento Ferreira _VINTE E QUATRO
- > **Entrevista**
Moacir dos Anjos _VINTE E SEIS
- > **Entrevista**
Paulo Sérgio Duarte _VINTE E OITO
- > **Artistas convidados**
Daniel Acosta

de da arte brasileira, ou mesmo latino-americana, hoje? Sob esse ponto de vista, Valéria Piccoli analisa a formação da idéia de identidade brasileira no pensamento e na arte no século XIX, trazendo à tona questões que, talvez, ainda informem a produção atual. Taísa Palhares apresenta um texto sobre o modo com que a arte brasileira é vista hoje no contexto internacional.



USP

Maria Antonia
CENTRO UNIVERSITÁRIO DA USP

Quando o assunto é a arte feita no Brasil durante os anos cinqüenta, pensa-se, quase que exclusivamente, nas poéticas construtivas. Mas, pelo menos nos grandes centros, o pós-guerra marcou também a entrada da chamada arte “primitiva” e “popular” nos museus. No período em que abriram o Masp (1947) e os diversos MAMs, parte dos críticos considerava os trabalhos de *naïfs*, crianças e pacientes psiquiátricos exemplares. Mário Pedrosa os chamava de *arte virgem* e acreditava que sua divulgação teria um efeito didático num ambiente cultural ainda preso a uma estética figurativa e de viés naturalista. Segundo ele, esse embate era fundamental para a mudança de cenário, mais ou menos como havia acontecido na Europa no fim do século XIX, quando o contato com obras “primitivas” desencadeou uma série de revisões que deram origem às vanguardas artísticas.

> ARTE VIRGEM NA DÉCADA DO CONCRETISMO

HELOISA ESPADA

Um caso curioso é o do trabalhador rural, vigia e pintor (entre muitas outras atividades) José Antônio da Silva que, no final dos quarenta, tornou-se uma “celebridade” no meio artístico paulistano. Em 1946, Silva participou da exposição de inauguração da Casa de Cultura de São José do Rio Preto, evento que foi também um salão de pintura, cujo júri era composto pelos críticos Lourival Gomes Machado, Paulo Mendes de Almeida e pelo filósofo João Cruz Costa. Num depoimento dado cerca de trinta anos depois, Mendes de Almeida disse que a maioria das obras do salão “eram telas de um rançoso academicismo, (...) oleogravuras decrépitas, com flores, pássaros, aves mortas, tachos de cobre, enfim, tudo o que fazia a parafernália da pior seara dos salões de belas artes, como se não tivesse havido a semana de 22 ou mesmo sequer o impressionismo” (*apud* Sant’Anna: 1993). Diante dessa produção, os jurados premiaram três trabalhos de Silva: *Boizinhos*, *Dom Pedro* e *José Bonifácio e Passeio de Jangada*. As pinturas eram feitas sobre flanela, com gestos aparentes, cores estridentes e sem nenhuma ilusão de profundidade. Na ocasião, os críticos fizeram uma palestra em que Lourival Gomes Machado mostrou os quadros de Silva de cabeça para baixo para provar que, em arte, as questões cromáticas e formais são mais importantes que o tema, pois os trabalhos “funcionavam” em qualquer posição. A elite da cidade não deixou que o prêmio fosse dado a Silva, mas o episódio serviu de passaporte para sua entrada no circuito artístico da capital paulista. Dois anos depois, com o incentivo de Machado, ele fez uma mostra individual na Galeria Domus, a única que comercializava arte moderna em São Paulo. Na ocasião, Pietro Maria Bardi comprou as 37 telas expostas e depositou *Colheita de Algodão* (1948) no acervo do Masp. Um ano depois, o MAM/SP editou *Romance de Minha Vida*, autobiografia que Silva vinha escrevendo nos

últimos dez anos. No livro, ele relata, por exemplo, a visita do crítico belga Leon Degand, o primeiro diretor do MAM/SP, a seu ateliê em São José do Rio Preto. O autor era semi-analfabeto, mas a edição, muito elegante, não apresenta erros de ortografia, pois foi inteiramente revisada. Ou seja, a uma manifestação “popular” e “autêntica” foi dada uma formatação erudita. Na I Bienal Internacional de São Paulo, em 1951, Silva recebeu o prêmio aquisição do Museu de Arte Moderna de Nova York.

Era a *arte virgem* entrando junto com a abstração e o construtivismo nas instituições. No final da década de quarenta, os desenhos, pinturas e esculturas feitos por pacientes dos psiquiatras Nise da Silveira e Osório César começaram a ser expostos em centros culturais e museus. Desde 1946, com a ajuda do artista plástico Almir Mavigner, Silveira coordenava o ateliê de artes do Hospital Psiquiátrico Pedro II, no Engenho de Dentro, Rio de Janeiro. Em São Paulo, Osório César foi responsável pela Escola Livre de Artes Plásticas freqüentada por internos do Hospital do Juqueri. Na imprensa, o médico, que era também crítico de arte, argumentava que os trabalhos de seus pacientes eram puras manifestações do inconsciente. O Masp expôs os trabalhos do Juqueri em 1948 e, no ano seguinte, obras do Engenho de Dentro. Após a exposição dos pacientes de Silveira, Bardi pretendeu lançar um álbum com trabalhos de Raphael Domingues, um dos expositores, como a primeira publicação do setor de artes gráficas do Instituto de Arte Contemporânea do Masp. Bom lembrar que Raphael havia freqüentado aulas de desenho antes de ser internado, seus traços concisos e ao mesmo tempo ornamentais não tinham nada de rústicos. Em 1949, Pedrosa e Degand selecionaram as obras para a mostra *Nove Artistas do Engenho de Dentro*, no MAM/SP.

Mário Pedrosa defendeu publicamente o valor artístico dos trabalhos produzidos por pacientes de Silveira e apoiou as primeiras escolinhas de arte para crianças coordenadas por Ivan Serpa, futuro líder do Grupo Frente, a partir de 1947, no Rio de Janeiro. Para ele, não havia oposição entre a *arte virgem* e a arte construtiva, pois ambas revelavam os padrões estéticos universais que haviam sido identificados pela Teoria da *Gestalt*. Pensava que os “virgens”, por não estarem condicionados às normas artísticas convencionais, estariam mais aptos a manifestar espontaneamente formas de origem inconsciente que corresponderiam a valores estéticos objetivos, tais como noções de simetria, equilíbrio e ritmo. Segundo o crítico, da mesma maneira, a arte concreta correspondia a impulsos elementares e inconscientes de organização. O fenômeno artístico era considerado como “natural” e justificado cientificamente pela *Gestalt*.

_ QUATRO



Raphael Domingues, sem título, 1948. foto: reprodução de Silveira, Nise da, *O mundo das imagens*. São Paulo: Editora Ática, 1992.

No Brasil, a interpretação dos fatos artísticos muitas vezes é uma leitura literal dos depoimentos e documentos produzidos pelos protagonistas dos acontecimentos. Em 1954, o Manifesto Ruptura lançado pelo grupo de artistas concretos de São Paulo condenava “o naturalismo ‘errado’ das crianças, dos loucos, dos primitivos, dos expressionistas, dos surrealistas, etc” como uma forma de expressão ultrapassada e sem lugar no mundo contemporâneo. Mas Geraldo de Barros, um dos signatários do texto, freqüentava tanto o ateliê de terapia ocupacional do Engenho de Dentro quanto o Hospital do Juqueri. Isso sugere que sua assinatura no manifesto possivelmente não correspondia a uma adesão irrevocada aos pressupostos do texto. Sua participação talvez fosse estratégica e estivesse ligada à necessidade de se unir ao grupo que, em São Paulo, marcava um posicionamento duro contra o modernismo figurativo de temática nacionalista.

Esse momento da história é identificado por muitos como decisivo na consolidação de uma arte “efetivamente” moderna, leia-se não-figurativa, no país (julgamento que contém em si uma definição de moderno, diga-se de passagem). Após 1945, a produção de *naïfs*, crianças e psicóticos não apenas passou a ser reconhecida como arte, mas, a seu modo, contribuiu também para o processo de difusão da idéia de autonomia formal que legitimava as poéticas construtivas. No caso de Pedrosa, a importância conferida à *arte virgem* sinaliza uma ampliação das referências freqüentemente citadas nas leituras sobre a arte brasileira dos cinqüenta. Sugere, por exemplo, possíveis correspondências entre a *arte virgem* e o conceito de *art brut* desenvolvido por Jean Dubuffet, na França, no mesmo período. As experiências do Grupo CoBrA podem ser outra fonte de comparação. No fim da II Grande Guerra, na Europa, as ações ligadas às poéticas informais estavam vinculadas a uma profunda descrença na técnica e no pensamento científico. Já no Brasil, para um dos principais críticos do período, a *arte virgem* tinha qualidades semelhantes às da arte concreta que, na época, era uma das poucas a confiar no potencial transformador da forma e do pensamento racional. #

1 Foram fundados, na mesma época, MAM / SP (1948), MAM / RJ (1949), MAM / Florianópolis (1949), MAM / Resende (1950) e MAM / Bahia (1959).

2 Segundo carta de Pietro Maria Bardi endereçada a Nise da Silveira, em 25 de março de 1950. Possivelmente as intenções de Bardi não saíram do papel, pois não foram encontrados indícios dessa publicação no centro de documentação do Masp.

SANT’ANNA, Romildo.

1993. Silva: quadros e livros, um artista caipira. São Paulo: Editora da Unesp.

em 1839, era composto por um seleto grupo do círculo do imperador. Tendo como modelo o *Institut Historique* francês, o IHGB assumiu a missão reservada aos estabelecimentos do gênero: a produção de um saber oficial, a construção de uma história nacional, uma árvore genealógica que relacionasse nomes e acontecimentos e permitisse compor um passado comum para esse império imenso e desigual. As reuniões do IHGB foram o germe de um projeto nacionalista que contaria com o apoio pessoal do imperador, presidente honorário da instituição e seria, ainda, o berço do movimento romântico no Brasil.

Alguns anos após sua fundação, o IHGB promoveu um concurso de monografias que deveriam versar sobre “Como se deve escrever a história do Brasil”. Em janeiro de 1845, o *Jornal do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* publicou o ensaio vencedor escrito por Carl Friedrich Philipp von Martius (1794-1868), renomado naturalista bávaro e sócio correspondente do instituto. Martius, que viajara pelo Brasil entre 1817 e 1820 como integrante da Missão Austríaca, vinha dedicando sua vida a publicar estudos científicos sobre a flora e as populações indígenas brasileiras, chegando mesmo a escrever um romance ambientado na Amazônia. O ensaio premiado pelo IHGB inicia com a seguinte afirmação:

“Qualquer que se encarregar de escrever a História do Brasil, país que tanto promete, jamais deverá perder de vista quais os elementos que aí concorreram para o desenvolvimento do homem. São porém estes elementos de natureza muito diversa, tendo para a formação do homem convergido de um modo particular três raças, a saber: a de cor de cobre ou americana, a branca ou caucasiana, e enfim a preta ou etiópica. Do encontro, da mescla, das relações mútuas e mudanças dessas três raças, formou-se a atual população, cuja história por isso mesmo tem um cunho muito particular.”

Adotando este ponto de partida, Martius dedica-se, por todo o decorrer do texto, a construir uma inesperada teia de relações de causa e efeito entre uma história necessariamente original e a maneira no mínimo curiosa – porque inédita, em sua opinião – como aqui convivem três raças tão diversas em suas características tanto físicas quanto morais. Com seu ensaio, propunha ao país um modelo de história oficial que calcava-se menos em fatos e personagens do que na reflexão sobre as condições que tornavam possível a coexistência e a miscigenação de brancos, negros e índios. “Nos pontos principais”, afirmava ainda o autor, “a história do Brasil será sempre a história de um ramo de portugueses”, mas para que fosse uma história completa, analítica e “pragmática” como ele propõe, teria que levar em conta as “relações” entre brancos e a “raça índia e etiópica”.

As “relações” a que o naturalista se refere merecem um exame mais cuidadoso. Àquele que se propusesse a escrever a história do Brasil, caberia estudar a maneira pela qual cada uma das três raças concorria para o “aperfeiçoamento” do país. Assim sendo, a tarefa do “historiador da Terra de Santa Cruz” seria, em primeiro lugar, analisar a influência da presença dos africanos sobre o desenvolvimento civil, moral e político da nação e ponderar sobre o destino (melhor ou pior) que o país teria tido sem os escravos. Ao mesmo tempo, ele deveria dedicar-se a recuperar a história dos índios, procurar por vestígios de uma civilização remota e superior como as que, sabia-se, tinham vivido no México e no altiplano andino. O aspecto degradante sob o qual se apresentava o índio brasileiro de então não seria para Martius senão um reflexo da total perda de suas referências de origem. Por sua vez, a contribuição do branco europeu para a história do Brasil seria avaliada pela criação, no país, das condições necessárias ao estabelecimento e desenvolvimento das ciências e das artes, “como reflexo da vida européia”.

A partir de então, cada uma das etnias formadoras da população brasileira assumia o papel que lhe cabia na cena histórica que se montava para o país. Segundo Martius, bastava restituir ao índio a dignidade de um passado heróico. Ao negro, restava a desconfortável posição de ser o elemento que alterara os destinos do país. Ao branco, por fim, cabia conduzir todos a um estado de civilização. De resto, sua conclusão é contundente: “O sangue português, em um poderoso rio, deverá absorver os pequenos afluentes das raças índia e etiópica”. E, por fim, se formaria a raça/nação, apta a cumprir a “atividade histórica para a qual o Império do Brasil é chamado”.

•

Findo o período conturbado da Regência e retomado o mecenato público das artes, foi possível para a Academia Imperial recolocar-se como motor de elaboração de um projeto artístico nacional. Se a imagem do branco europeu como condutor do processo civilizador é bastante eloquente nos retratos e nas cenas históricas, no pólo contrário, a pintura retratando negros foi rara, de pequenas dimensões e quase exclusivamente feita por estrangeiros, seduzidos pelo colorido exótico que sua presença conferia ao cenário urbano. Que coube ao índio encarnar o personagem mítico, fundador da raça e transformar-se no herói do movimento romântico, é fato que já tem sido suficientemente comentado. De resto,

a insistência nas raízes indígenas do país representava também, e acima de tudo, a possibilidade de dissociar em definitivo sua imagem da presença numericamente marcante do africano no total da população. Mas que caminhos tortuosos levaram aquele índio de aparência repugnante descrito por todos os viajantes que por aqui passaram a tornar-se o símbolo da nacionalidade?

Como dissera Martius, era preciso recorrer às origens e retrazar o passado glorioso dessa civilização perdida. Perdida sim, já que o índio que deveria personificar a liberdade e a bravura era necessariamente um índio idealizado, “tupi por excelência, extinto de preferência”. Esse índio histórico era o valente habitante das matas virgens do Brasil que, por um pacto firmado com os portugueses, tinha tornado possível a colonização do país, sacrificando por ele sua própria sobrevivência como povo. Esse é o índio heróico, protagonista dos poemas e romances da geração de Gonçalves Dias e Alencar. A voga do indianismo chega à pintura na década de 1860, pouco mais tarde do que chegara à literatura. O índio feito símbolo da nacionalidade, mereceu pinturas grandiosas como convém a um herói, ambientadas em meio à natureza exuberante do Brasil, seu habitat por excelência, numa paisagem atemporal. A pintura indianista se valeria das mesmas lraçemas, Moemas e Lindóias que já povoavam os versos dos poemas e as páginas dos romances.

Merece atenção especial aqui a escultura *Alegoria do Império Brasileiro* (1872) de Chaves Pinheiro. O corpo de herói grego – adequado, em se tratando de uma obra de academia – traz um cocar à guisa de coroa, uma tanga de penas e os pés descalços como a indicar um homem da selva que domina a natureza. Ao invés de arco e flecha, no entanto, carrega o cetro dos Bragança, um escudo decorado com o brasão imperial e um manto semelhante ao do imperador sobre os ombros. Essa imagem do bom selvagem ornado com os símbolos da monarquia sugere o nascimento de uma nova civilização, nobre, por descender não apenas das mais importantes casas européias, mas também de uma estirpe de valentes guerreiros.

Se a imagem do índio heróico deu o tom dominante à cena do Segundo Império, no período republicano assistiu-se à substituição do debate sobre as três raças por especulações a respeito da viabilidade de um país mestiço. Como enfrentar a realidade da mestiçagem no Brasil frente às correntes científicas que condenavam o tipo mestiço à desconfortável posição de inferioridade na escala evolutiva do homem? O impasse só permitia uma saída. Provar cientificamente que o Brasil era um país em vias de branquear-se. A essa missão, dedicaram-se os cientistas brasileiros de finais do século XIX e início do século XX. João Batista Lacerda, então

Uma das grandes questões que atravessam o século XIX é a definição dos Estados Nacionais, não apenas no que diz respeito à demarcação dos limites de seus territórios, como também à distinção de suas identidades. Para formular justificadamente estes contornos, os mitos de origem tiveram um papel de destaque. O Brasil não ficou alheio a essa discussão. Vale investigar aqui os fundamentos de um mito de origem da identidade brasileira e alguns dos modos pelos quais ele se fez visível na arte daquele período.

> A IDENTIDADE BRASILEIRA NO SÉCULO XIX

VALÉRIA PICCOLI

A natureza da experiência histórica brasileira no início do Oitocentos foi singular. O país teve seus portos abertos após 300 anos de isolamento e o estatuto político do Rio de Janeiro significativamente alterado, passando de capital de uma colônia de além-mar para sede administrativa de um reino. A transferência da corte portuguesa desencadeou ainda um processo de transformação do tecido urbano e social da cidade, na medida em que foi necessário dotá-la de instituições responsáveis por constituir um aparato de corte. Em 1822, enquanto os antigos reinos da América espanhola se fragmentavam por ações revolucionárias, no Rio encenou-se a fundação da nova nação brasileira na cerimônia da sagração e coroação de um imperador constitucional. Esse momento de transição era observado com interesse pela Europa da Restauração, que assistia à distância ao surgimento de um império católico nos trópicos, capaz de fazer frente, por suas dimensões, à república protestante do norte.

Nesse contexto deve ser avaliada a criação de duas instituições que tiveram papel preponderante na formulação de uma imagem nacional: a Academia Imperial de Belas Artes – cujo decreto data de 1816, mas que só começou a funcionar efetivamente 10 anos depois – e o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB). Este último, fundado

SEIS

diretor do Museu Nacional do Rio de Janeiro, apresentou no I Congresso Internacional de Raças, realizado em 1911, a tese "Sur les métiés au Brésil". Lacerda procurava provar que o acelerado processo de miscigenação, que se tornara quase um distintivo da população brasileira, levaria o Brasil, no espaço de cem anos, a ser um país habitado por brancos. Como ilustração à tese, Lacerda apresentou a tela *A redenção de Can* (1895) de Modesto Brocos, que, não só por esse motivo, merece um exame mais cuidadoso.

Final, a que "redenção" se refere Brocos? Can, um dos três filhos de Noé, fora castigado pelo pai que impôs uma maldição a seu filho, Canaã, condenando-o a ser escravo dos tios e dos irmãos. Transposto para o contexto brasileiro, um país em que, até muito pouco tempo atrás, ser negro significava ser escravo, a "redenção" pintada por Brocos se personifica no nascimento de uma criança branca e, portanto, não mais escrava. Ocupando o centro da composição, ela está sentada ao colo da mãe, uma mulata, e é observada pelo olhar um tanto maroto do pai, ele também mestiço, com traços de caboclo. Em pé, a avó negra ergue as mãos aos céus em sinal de agradecimento. Modesto Brocos toma emprestado um tema bíblico para nos apresentar o próprio mito do branqueamento da raça. A cena familiar, cuja composição obedece às normas acadêmicas da pintura religiosa, é ambientada à porta de uma habitação simples, permanecendo visíveis as roupas no varal e a falta de reboco nas paredes. As próprias vestimentas dos personagens reafirmam essa condição. A mensagem é evidente: nas classes baixas, exatamente onde a miscigenação acontece sem controle, o sangue branco prevalecerá no espaço máximo de três gerações.

O círculo parece se fechar. Sob esse aspecto, o texto de Martius tem um sentido premonitório. A imagem do Brasil que o século XIX pretendeu construir era exatamente aquela que o naturalista preconizara: a inusitada mescla de três raças originária um país necessariamente branco e referendado pelos valores civilizatórios europeus. Atravessando as fronteiras do século XXI, é possível ainda encontrar ecos desse Brasil desejado, eterno "país do futuro", sempre na iminência de ser alçado a um "estado de civilização", que se configura não como uma conquista a que se propõe um conjunto de cidadãos, mas como uma dádiva que o país há muito se faz merecedor. #

Visite o Centro Cultural São Paulo

A programação é gratuita ou a preços populares:

- teatro e dança
- música popular e erudita
- exposições
- cinema e vídeo
- oficinas e palestras
- bibliotecas especializadas
- discoteca e gibiteca
- acervos históricos e artísticos
- serviço de monitoria
- telecentro
- restaurante e livraria
- jardins e espaços de lazer

rua vergueiro, 1000 - paraíso - 3383-3400
www.centrocultural.sp.gov.br




Visite os espaços da Galeria Olido

Programação cultural gratuita:

- cinema
- dança
- exposições
- música
- palestras

av. são joão, 473 - centro - tel.: 3331-8399
www.centrocultural.sp.gov.br




ideologia nacionalista de tonalidade populista cujo ápice se materializa nas produções de Candido Portinari e Di Cavalcanti, ambos empenhados em construir imagens de representatividade universal (e por isso genéricas) do povo e seu habitat, explorando, em muitos casos, o elemento exótico do tema.

Retomando o fio da meada, o surgimento da arte abstrato-geométrica parece corresponder, no panorama da história da arte brasileira, à emancipação da arte com respeito ao tema e, conseqüentemente, o abandono por parte dos artistas visuais da pergunta pela identidade nacional. Por outro lado, significa também uma afirmação de independência. É conhecida a polêmica travada no âmbito da IV Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo em 1957, na qual as declarações de Alfred Barr Jr., primeiro diretor do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, causam grande celeuma. Nesta edição, os Estados Unidos se viam representados pelos *drippings* de Jackson Pollock. O historiador norte-americano confessa-se irritado diante das experiências concretistas dos artistas latino-americanos, chamando a arte concreta desenvolvida no hemisfério de "Bauhauserercise". Essa opinião causa a ira do crítico brasileiro Mário Pedrosa, que numa série de artigos publicados no *Jornal do Brasil*, critica o posicionamento dos intelectuais dos países hegemônicos que ora querem encontrar aqui uma versão tupiniquim da última tendência artística do centro (neste caso, a pintura "tachista"), ora partem em busca de "tabas de índios e de revoada de papagaios", da arte autóctone. Para Pedrosa, no artigo "Pintura brasileira e gosto internacional", eles "entendem por autóctone tudo que indique primitivismo, romantismo, selvagismo, isto é, no fundo, exotismo". Neste sentido, o desenvolvimento da arte abstrato-geométrica na América Latina, na contramão das correntes internacionais, revelaria aos olhos de esquerda de Pedrosa, um "sentimento de independência", um estado de espírito "muito auspicioso, e é necessário preservá-lo de todas as maneiras, pois será na medida de sua preservação que algo de novo e especificamente nosso poderá surgir". A defesa de um antiexotismo, por parte de Pedrosa, não significava, como sabemos, o desprezo pela cultura popular: seu projeto para o Museu das Origens (1978) pressupunha cinco museus independentes, mas orgânicos, a saber: o museu do índio, o museu da arte virgem (do inconsciente), o museu de arte moderna, o museu do negro e o museu de artes populares. Em si, tal projeto representaria a utopia de um país culturalmente "atualizado" em diálogo permanente com suas raízes, o que, em longo prazo, consolidaria publicamente uma tradição autônoma. As conseqüências de seu malogro são sentidas por nós até hoje que continuamos

ignorando sistematicamente nossas manifestações visuais, e que às voltas com uma história da arte imaginária (pois esta não pode ser conferida de forma satisfatória em quase nenhum espaço público) ainda continuamos comprando e vendendo a idéia da positividade de viver num país "sem tradição", aberto a inúmeras possibilidades e onde tudo ainda pode ser feito.

O penetrável *Tropicália* de Hélio Oiticica, hoje incensado internacionalmente, é montado pela primeira vez em 1967 na exposição "Nova Objetividade Brasileira" e discute de maneira irônica os símbolos de uma "brasilidade". Como assinala Zílio, em "Da antropofagia à tropicália", uma das conseqüências mais interessantes do trabalho foi o processo de recuperação que sofreu. Oiticica afirmou, dez anos depois de sua primeira apresentação, que:

"O próprio termo Tropicália era para definitivamente colocar de maneira óbvia o problema da imagem... Todas estas coisas da imagem óbvia da tropicalidade, que tinham arara, plantas, areia, não eram para ser tomadas como uma escola (...) tudo o que passou a ser abacaxi e Carmem Miranda e não sei o que passou a ser símbolo do tropicalismo, exatamente o oposto do que eu queria. Tropicália era exatamente para acabar com isso (...) era até certo ponto dadá, era a imagem óbvia, era o óbvio ululante (...) Foi exatamente o oposto que foi feito, todo mundo passou a pintar palmeiras e a fazer cenários de palmeiras e botar araras em tudo..."

A pergunta é: até que ponto, ainda hoje, estamos submetidos, enquanto produtores de uma arte "outra", no campo da globalização hegemônica, aos clichês ocidentais sobre os trópicos dos quais Oiticica queria se libertar? Conseguimos enfim nos impor pela qualidade do que fazemos, ou o nicho reservado a nossa arte no exterior ainda é aquele destinado ao "diferente": o do corpo livre, o da cordialidade e tolerância social, o da sensorialidade à flor da pele etc, etc, etc. Tudo, obviamente, que não seja igual à racionalidade da arte ocidental. Se, como afirma Moacir dos Anjos, hoje as identidades são transculturais (cf. *Local/global: arte em trânsito*), o Brasil já consegue ser reconhecido e se reconhecer como

um país diverso, de múltiplas regiões, sem uma identidade monolítica e sem tensões? E ainda, os artistas brasileiros recentemente incorporados ao acervo de grandes museus, como *MoMA*, *Tate* ou *Musée National d'Art Moderne*, exercem a função corrosiva preconizada por Oiticica, destruindo a imagem "exótica" de nossa identidade? É fato que boa parte dos artistas brasileiros contemporâneos que conseguem se inserir na dinâmica da história da arte internacional (cujos lances teóricos continuam a ser dados pelos Estados Unidos e pela Europa), nomes como Marepe e Ernesto Neto, respondem a uma demanda de renovação conceitual e mercadológica. Mas, ao fazerem isso, têm realmente o poder de reverter a lógica do olhar estrangeiro que busca aqui a alternativa feliz para a falência de sua civilização capitalista (por acaso, presenciei, numa exposição individual de Neto em uma grande galeria parisiense, o seguinte comentário por parte de um espectador francês: "nada mal para um brasileiro")? Somos ainda o espelho reverso do outro? Ou conseguimos avançar, mostrando que esse nós-outro também é parte constitutiva dessa civilização em decadência, partilhando de problemas muito parecidos? E que, por essas plagas, nem tudo é experiência sensorial, paraíso corporal e precariedade material exótica, mas também razão instrumental, intolerância racial e discriminação social veladas, violência e repressão institucionalizadas. #

Como sabemos, a história da arte moderna brasileira tornou-se, nas últimas décadas, objeto de disputa. Salvo engano, desde a segunda metade dos anos 1970, críticos e teóricos da arte brasileira vêm se dedicando a repensar o modernismo no país. *Grosso modo*, defende-se que somente na década de 1950 ocorre um movimento de vanguarda no campo da visualidade com o projeto construtivo brasileiro, em oposição aos estudiosos que apontavam a *Semana de Arte Moderna de 1922* como o marco inaugural da arte moderna entre nós. Entre os argumentos empregados, encontram-se, sobretudo, aqueles que dizem respeito à arte enquanto campo específico de conhecimento: apenas depois dos anos 1950, e em determinadas produções, ocorre a apreensão da arte moderna como linguagem autônoma e autocrítica.

> NÓS: O OUTRO

TAISA HELENA PASCALE PALHARES

Neste sentido, essa busca pela autonomia significa um afastamento, e até mesmo uma oposição, ao "primeiro modernismo" inaugurado nos anos 1920, para o qual a conquista de uma arte moderna era inseparável da busca pela identidade nacional. Internacionalismo *versus* nacionalismo: equilibrar os dois termos dessa equação, dialetizando essa dicotomia, é o desafio auto-imposto por esses modernistas de primeira hora. Mais do que isso, como nos informa o Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade (escrito em 1928 sob o impacto da tela *O Abaporu*, de Tarsila do Amaral), trata-se de reconhecer na origem da cultura e da arte brasileiras essa dialética como o movimento próprio de sua formação. É provável que, do ponto de vista da produção artística, o projeto sedutor da "antropofagia cultural" tenha desaguado em obras bem menos atraentes. O que, de forma alguma, retira o interesse do manifesto em si como um momento importante de compreensão da dinâmica cultural brasileira, a fim de tensionar a relação "modelo europeu - cópia nacional".

Para o escritor o "primitivo", o nós do binômio "europeu/branco/civilizado - brasileiro/mestiço/bom-selvagem", identifica-se principalmente com os elementos míticos, oníricos e desrecaçados da cultura popular. O frescor dessa abordagem ir-se-ia hipostasiar, nos anos seguintes, numa

DEZ

—Ao visitar a 27ª Bienal surgiu-nos a pergunta: as escolhas curatoriais e o tom geral dos trabalhos deixam um lugar para a crítica? A impressão geral é de que boa parte dos trabalhos é refratária a um olhar externo, recusa um distanciamento que possa instaurar uma certa diferença, quesito necessário a qualquer apreciação crítica. Muitos dos trabalhos oscilam entre uma demanda de adesão irrestrita ou, de saída, desqualificam o observador que não se entrega completamente, como alguém insensível aos conteúdos que querem mobilizar.

> O LUGAR DA CRÍTICA NA 27ª BIENAL DE SÃO PAULO

THAIS RIVITTI E FERNANDA PITTA

—Trabalhos como *A Longa Marcha*, que consiste na documentação de um projeto de mapeamento do imaginário popular chinês, refazendo o percurso do exército vermelho de Mao Tse Tung, apresentam uma hiperinflação de argumentos, legitimando-se, quase sempre, por algo que, de algum modo, “prescinde” deles.

—Outros tiram sua força das experiências pessoais, seja dos artistas ou dos indivíduos observados, assemelhando-se a diários, depoimentos, confissões. Como os trabalhos de Virginia de Medeiros e Ahlam Shibli, com travestis, que instigam a seguinte questão: será que falam de coisas de um modo que não poderia ser dito de outra maneira? Esses trabalhos permitem um novo olhar para tais conteúdos, já conhecidos de todos, mas que não despertam mais que indiferença por parte de muitos? Seu objetivo, chamar a atenção para a problemática (social, psicológica, humana), da marginalização de homens que não se reconhecem no seu gênero e que buscam transformar-se radicalmente para encontrar a imagem que fazem de si, ou um lugar onde se sintam “em casa”, não poderia ser melhor atingido com outras formas de investigação? Não é ingênuo ou impotente transformá-los em imagens que terão o efeito de chocar ou chamar atenção por alguns instantes, mas que logo passarão a não se diferenciar das milhares de imagens produzidas, que circulam diariamente e perdem logo sua força de ruptura?

—Parece bastar o fato dessas obras revelarem verdades, denunciarem desigualdades, sem atentar à transformação da própria linguagem ou estética dessa revelação. E esse é o cerne do problema: sem mudar a forma de apreensão desses conteúdos, será que é possível existir uma transfor-

mação real em sua compreensão? Em muitos desses trabalhos, não é possível questionar nem sua “eficácia” social, nem a sua realização formal (obviamente, não nos parece pertinente usar parâmetros de eficiência para avaliar uma produção de arte, mas sim poder questionar se seus próprios pressupostos, se sua economia interna, realizaram-se). Como intervenção no social, sua capacidade de transformação é, sem dúvida, muito frágil. Como realização formal, talvez, muito conservadora.

—Felix Gonzalez-Torres, em entrevista de 1993, que compõe o guia da 27ª Bienal, perguntado sobre a preocupação formal presente no seu trabalho, respondera que as questões formais têm um significado específico, elas “retiram o seu significado do momento histórico”. Ele provoca: “faça algumas perguntas para definir o que é estética. Estética de quem? Em que momento histórico? Em quais circunstâncias? Com que objetivos? E quem está decidindo a qualidade etc.? Então, de repente e muito rapidamente, você se dá conta de que as escolhas estéticas são políticas”. É precisamente essa relação intrínseca entre estética e política, que vê a noção de “forma artística” como uma cristalização de conteúdos (históricos, sociais etc.), que passa ao largo de vários trabalhos. O que os legitima, muitas vezes, é apenas a boa vontade expressa em suas escolhas políticas, quando as escolhas estéticas ficam em segundo plano.

—Existe, porém, avanços nessa edição da Bienal que não podem deixar de ser considerados. Ela começou com um processo seletivo, no qual três projetos de curadores brasileiros foram avaliados por pessoas da área. O projeto de Lisette Lagnado saiu vencedor e, portanto, com uma legitimação que fez com que a relação sempre problemática entre a instituição e o curador corresse de modo relativamente tranquilo. Espera-se que nos próximos anos a Fundação não apenas dê prosseguimento a esse procedimento, como também aumente sua publicidade. Se, em vez de restringir o acesso dos projetos ao júri, a Bienal os publicasse, a discussão poderia ser ampliada e melhor avaliada por todos os interessados. Saberíamos os motivos da escolha e o debate certamente seria qualificado.

—Lagnado assumiu o cargo de curadora da Bienal após duas curatorias notoriamente insossas do alemão Alphons Hug. Este entrou no cargo para cobrir a saída de Ivo Mesquita, em conflito com a instituição após ter seu projeto de curadoria, já em andamento, adiado, em virtude do mega evento “Brasil 500 anos”, da Brasil Connects, então dirigida por Edegar Cid Ferreira. Em resumo, Hug foi chamado para preencher um vazio e, inacreditavelmente, acabou ficando por duas edições.

—A curadora, depois de duas Bienais em que o debate sobre arte ficou estagnado, conseguiu reavivar com grande qualidade a discussão. Seu contato com a arte brasileira é antigo. Escreveu livros sobre artistas como Leonilson, Iberê Camargo, organizou e pesquisou os arquivos de Hélio Oiticica, participou de inúmeros programas como Rumos, do Itaú Cultural, entre vários outros. Toda essa bagagem foi trazida para dentro da Bienal.

—Suas ações privilegiaram a idéia de processo (que deixa rastros e modifica) em detrimento daquela de evento (pontual, midiático). Uma série de seminários foi organizada por ela e por sua equipe desde o início do ano de 2006, trazendo importantes figuras do cenário nacional e internacional para discutir temas relativos a sua proposta curatorial. Nicolas Bourriaud, Catherine David, entre outros, estiveram presentes para se manifestar sobre as noções e propostas do evento. E suas opiniões, nem sempre em consonância com a proposta da curadoria, foram importantes pontos de vista a que o público brasileiro teve acesso.

—As residências realizadas nessa edição foram outra contribuição. Alguns artistas tiveram a oportunidade de permanecer em terras brasileiras (Rio Branco, Recife e São Paulo) e fazer seus trabalhos a partir de uma pesquisa *in loco*. É certamente difícil medir a eficiência de tal experiência. Mas se, por um lado, as residências no Acre não vão por si só criar uma “nova vida” para arte contemporânea por lá, alguns dos trabalhos realizados nas residências certamente ajudam a pensar o Brasil com um olhar menos viciado.



Ahlam Shibli, fotografia da série *Eastern LGBT No 1-40*. foto: divulgação 27ª Bienal.

—Uma análise crítica da curadoria, no entanto, não poderia deixar de mencionar o risco que envolve eleger dois artistas, Hélio Oiticica e Marcel Broodthaers, como o centro irradiador da reflexão.

—Com relação a Marcel Broodthaers, sua produção foi interpretada apenas em alguns sentidos: no que diz respeito aos processos de catalogação e crítica institucional e na ligação que as artes plásticas mantêm com a literatura. Mas, dessa forma, os caminhos abertos pelo artista belga aparecem novamente reconciliados. Seus questionamentos radicais, tais como saber o que é considerado arte, qual o papel do artista e da instituição, ganham prolongamentos assertivos e perdem a radicalidade inicial. Novamente, os trabalhos nessa Bienal parecem apaziguar a acidez dessas perguntas, institucionalizando o que, em Broodthaers, era refratário à institucionalização.

—Oiticica foi tomado de um ponto de vista muito *sui generis*: como teórico. Há aqui uma observação a ser feita: será que seus escritos podem ser considerados autônomos em relação a sua produção como artista? Será coerente usá-los para embasar um projeto de curadoria? O tema geral da mostra, “Como viver juntos”, certamente pode ser visto como algo que preocupou o artista ao longo da sua trajetória, fosse no contato com os moradores dos morros do Rio, fosse numa idéia de arte que se imiscui no tecido social. Contudo, boa parte do que ele realizou tinha um sentido anárquico, criava fissuras e desmontava os alicerces da estrutura social então estabelecida. Oiticica usava a experiência disruptora das drogas em seus trabalhos, agredia as convenções sociais mais enraizadas e transitava entre a loucura e razão. Isso não se vê na mostra que apresenta inúmeros trabalhos politicamente corretos sobre temas como sexualidade, exploração da pobreza, exclusão social e dominação cultural que mais falam da vontade de integração ao “sistema” social que de sua crítica.

—O sentido com que sua produção foi entendida, a julgar pelos trabalhos expostos, o coloca quase como um bom moço, um moço engajado, e talvez nos faça ver a face que dele mais envelheceu: a promessa utópica de que era portador. Os trabalhos de Ana Mendieta, por sua vez, ganham atualidade: uma artista em atividade no mesmo período de Oiticica, mas para quem o corpo não era um agente libertador. Em sua série *Silhuetas*, exposta na Bienal, o corpo surge comprimido, sufocado, violentado e impotente. É um corpo que aspira ao inorgânico, à natureza, não sem alguma morbidez. Isso talvez revele, a contrapelo dos próprios pressupostos da exposição - que parece ver na artista um germe de uma arte política feminista e latina - a obsolescência de algumas propostas de Oiticica. #

1. Como todo enunciado, a pergunta a respeito dos limites entre a arte e a ação política implica um sujeito de enunciação e o território tentativo de desenvolvimento que esse sujeito entrevê, ou demanda, para o enunciado. Formulada a partir da lógica do campo da arte contemporânea, tal interrogação define a prática por suas bordas exteriores: importa menos o que essa existência produz segundo sua própria potência de ação, do que o modo com que se adequa às regulações de uma certa ordem dominante.

> LIMITES ENTRE ARTE E POLÍTICA

SANTIAGO GARCIA NAVARRO

Em outras palavras, o confinamento de uma prática qualquer a uma esfera autonomizada de produção não dá conta da capacidade de “criar mundo” dessa prática. Posto que aquilo que, por si mesmo, opera em diversos planos de existência é reduzido a um significante privilegiado. Desse modo, os demais significantes são separados do anterior e passam a ser, no melhor dos casos, seus componentes satélites. Ou seja, só se explicam à luz do significante primeiro.

Não se trata, entretanto, de um mero ponto de vista aplicado a uma prática. Que essa prática seja considerada sob uma luz excludente quer dizer que ela é normatizada pelos valores, sentidos e papéis que esse sistema organiza por si só. O problema passa a ser “o artístico” e não a prática concreta em suas múltiplas dimensões (estética, filosófica etc.).

Levando esse axioma até seu extremo, como ocorre com o campo da arte na atualidade, gera-se a seguinte dinâmica: desenha-se um território – o da arte contemporânea – a partir dele e se produz (obras de arte, leituras em torno delas e modos de circulação de ambas). Desta maneira, os objetos culturais produzidos dialogam entre si retirando do conjunto infinito de conexões virtuais que o ato criativo contém todas aquelas que não concorrem ao significante privilegiado.

Ao contrário, desde uma concepção que não funciona segundo a lógica das representações – embora, sem dúvida, também não as elimine, mas as re-introduz no complexo operativo próprio da prática –, a pergunta fundamental é sempre a respeito do que há de criação nessa prática.

Quando essa questão de fundo se mantém aberta, quando o processo de singularização que todo ato criativo comporta se desdobra continuamente, cortando transversalmente todas as formas existentes e as estratificações que resultam dela, é possível se interrogar sobre o que há de artístico, o que há de político etc., nessa prática. O “campo” se redefina como o território de ação que a própria experiência é capaz de produzir.

Ali, então, a pergunta a respeito da arte e da política não é exterior à prática, não consiste numa tentativa de aplicar sobre essa prática as categorias que, num momento determinado da história, funcionam dentro dos campos da arte, da militância etc. A pergunta a respeito da arte e da política é a pergunta a respeito dos modos específicos que uma prática cria laços, amplia e inventa novas ordens de sensorialidade.

2. A política pode ser pensada – seguindo Guattari (1986) – como a criação de relações em três níveis: o “infrapessoal” (a organização de um certo número de relações que, em permanente devir, dão consistência a um indivíduo), o das relações sociais (as conexões entre diversos nós infrapessoais) e o das forças políticas (as relações estruturais entre conjuntos de relações sociais ou macropolítica). Trata-se de três níveis distintos de complexidade sobre os quais atuam os processos de singularização.

Quando se protagoniza a política a partir do terceiro nível – o da macropolítica – os outros dois níveis ou se tornam irrelevantes, ou passam a ser a matéria fundamental a ser regulada. Este último é o que ocorre com a arte quando é administrada pelos operadores do campo da arte: os processos de singularização tornam-se objetos categorizados e distribuídos em um território de visibilidade estável (por mais cambiante que a lógica da moda consiga apresentá-lo), o que favorece a reprodução do próprio sistema.

Por sua vez, a atual interpenetração entre arte e mercado (indústrias culturais, artistas profissionalizados, curadores, empresas, publicidade e circuitos de consumo) tende a fazer a arte fluir em todos os âmbitos da vida cotidiana, gerando uma multiplicidade de paisagens de surpreendente criatividade. Esses fluxos, entretanto, não viajam senão pelos canais que o mercado desenha e conduz. O atual campo da arte excede os âmbitos tradicionalmente culturais e transborda até os empresariais “culturalizando-o” todo, de modo que, se define seus próprios limites, mantém uma relação direta e contínua com as fábricas de consumo. Aqui, a macropolítica, estatal ou empresarial, é o desenho e controle dos espaços de flutuação em que prolifera a criatividade.

3. Suely Rolnik (2005) distingue uma microsensorialidade – a capacidade pré-perceptiva de um corpo de se conectar com o diagrama de fluxos do mundo – de uma macrosensorialidade – a cartografia de formas que a percepção desenha para organizar esses fluxos de maneira pragmática. A criação resulta de uma reciprocidade particular entre ambas. Um exemplo: Vera C. é capaz de falar a uma boa velocidade numa língua que improvisa a partir de todas as palavras que escutou durante sua vida, em vários idiomas. Às vezes lhe sobrevêm certas palavras, às vezes outras (nem todo seu vocabulário está atualizado em sua cabeça enquanto fala), mas sempre está conectada com essa reserva lingüística e constantemente a modifica em um uso diferente. O processo criativo consiste nessa passagem da língua materna, sempre ouvida, à língua até então jamais escutada por ninguém. Tradução da microsensorialidade à sua forma expressiva em um processo que não se estabiliza em nenhum de seus dois pólos.

Trata-se, então, de uma questão de fluxos contínuos: quanto mais fiéis ao leito que abrem em seu devir, tanto mais vibrantes e expressivos. Mas não é possível imaginar um fluxo vibrátil como uma forma que venha a posteriori, deslindada do processo. A forma é forma da vibratibilidade, é sua expressão. Quando a forma se cria, aquilo que a produz está vibrando e ela mesma vibra. Por isso é que a forma sem corpo-mundo – o formalismo, mera captura das formas existentes – não vibra, nem nos faz vibrar, e que a pura vibração, desconectada dos processos pragmáticos nos atordoia e pode nos desintegrar. Nem vibratibilidade, nem forma, diz Rolnik, são, pois, redutíveis uma à outra. Ela diria que a criação é habitar o paradoxo entre a micro e a macrosensorialidade.

4. O que Deleuze e Guattari chamam de micropolítica consiste na análise e operação pelas quais se mantêm sempre ativos esses processos de singularização de modo que o nível molar – o das representações e das relações do tipo sujeito/objeto – seja sempre perfurado pelo molecular – o da economia do desejo e seus devires. A micropolítica poderia ser pensada, neste sentido, como uma política da sensorialidade, do corpo aberto ao mundo e produtor do mundo, que demanda de nós uma articulação criativa em todos os níveis de relação. Tratar-se-ia, pois, de habitar outro paradoxo: o da tensão irreduzível entre micro e macropolítica.

Eis como toda prática artística contém virtualmente uma dimensão política que pede para ser atualizada. A prática – a obra de arte, por exemplo – é, em si mesma, uma criação de laços. (É Vera C. inventando seu idioma). O modo como esses laços proliferam em sua potência de atuar – transformando permanentemente seus limites – pode organizar uma política de segundo nível: uma certa comunidade de criadores. (Vera C. produz uma nova dimensão mundana habitada

progressivamente por outros que, falando, forcem também a língua matriz e geram novas relações lingüísticas). Mas também pode enquadrar-se nos leitões que o mercado propõe: a comunidade de criadores passa a ser modulada pelo mercado. (Vera C. se converte em locutora-estrela da publicidade e nos vende seu próprio *Dicionário da língua*, de modo que terminamos falando o idioma que ela criou e que o mercado oficializa como novo estilo de fala e de vida). Se, por fim, essa prática chega a expressar sua própria forma política, afetará o terceiro nível, tornando-o mais favorável aos processos micropolíticos. Ampliará seu limite de ação, que é inteiramente inverso à idéia de ampliação dos limites do campo da arte. #

GUATARRI, Felix e ROLNIK, Suely.
1986 *Micropolítica. Cartografias do desejo*. Vozes: Petrópolis.

ROLNIK, Suely.
2005 *Lygia Clark, da obra ao acontecimento. Somos o molde a você cabe o sopra*. Nantes: Musée de Beaux-Arts de Nantes; São Paulo: Pinacoteca do Estado, p.13.

Eloísa Cartonera, projeto existente há três anos na cidade de Buenos Aires, está presente na 27ª Bienal de São Paulo no andar dedicado aos "projetos construtivos", em um espaço que reproduz um ateliê de trabalho, com a presença dos artistas Javier Barilaro e Ramona Leiva, do colaborador-editor Cristian De Napoli e dos filhos de catadores de papel brasileiros selecionados para o projeto. O trabalho do grupo consiste na edição de textos de literatura latino-americana, cedidos pelos autores, para os quais se fazem capas de papelão pintadas com o nome do livro e do autor, confeccionadas pelos próprios catadores de papel. Javier Barilaro qualifica o projeto como uma Escultura Social, a partir da noção de Joseph Beuys ("como moldamos ou damos forma ao mundo em que vivemos") um terreno no qual se encontram estética e política. A breve entrevista que se segue procurou debater as relações entre esses dois âmbitos, a partir do exemplo de um trabalho concreto.

> PROJETO ELOÍSA CARTONERA:

ENTREVISTA COM JAVIER BARILARO

Número: Como vocês trouxeram o projeto para a Bienal de São Paulo?

Javier: Quando nos convidaram, debatemos o que faria um grupo como o nosso na Bienal e decidimos vir para começar um projeto aqui. Estamos trabalhando com filhos de catadores de papelão brasileiros, tentando publicar novos títulos locais para que a coisa arranque e siga sozinha, como já acontece em Lima, no Peru e na Bolívia. A idéia não é a de autoria nem a de empresa que vende, mas a de buscar um intercâmbio humanístico, em que todos aprendam de tudo.

Número: Como ocorre a relação entre os artistas, os autores e os catadores?

Javier: No Brasil, os catadores estão muito mais organizados, têm sua cooperativa há 14 anos. Quero levar para a Argentina o que aprendi aqui. Quando iniciamos o projeto em São Paulo, decidimos que os catadores seriam os organizadores. Em novembro virá uma catadora que trabalha conosco e veremos o que acontece. Antes de vir para cá, tomei a decisão de que viria como o organizador porque ainda não

atingimos um ponto em que os catadores tenham consciência do que estão fazendo. Eles trabalham quando pagamos, se não pagamos, não vêm. Mas entendo: o que um catador pode ter em comum com a literatura ou com a arte? Então não pretendo, tampouco eles, que se apoderem totalmente, embora a utopia que perseguimos é de que eles se encarreguem de tudo e que eu vá fazer outras coisas. Mas estar na literatura ou na arte vem quando já há uma porção de outras coisas. Todos nós, de classe média, mal ou bem comemos, mal ou bem estudamos, e os catadores estão totalmente fora. Não podemos nos medir com a mesma vara, e embora queiramos ser todos iguais, não podemos ser, por infinitas circunstâncias. Por fim, por mais que nosso grupo faça algo mais concreto, seguramente o que restará será o simbólico: somos iguais a todos os artistas. Faço o possível, mais não se pode ou, pelo menos, eu não descobri. Teria que deixar de ser artista e passar a ser político e, para ser político, precisaria começar a negociar... Prefiro ficar aqui e gerar uma potência simbólica.



Eloísa Cartonera na 27ª Bienal, 2006. foto: Javier Barilado.

Número: É possível separar um campo estético de um campo da ação social e política?

Javier: Para mim não. Mas prefiro esclarecer. Trabalhamos no campo estético, somos artistas. E, de saída, afirmo: minha estética supõe que é mais belo quando há inclusão.

Número: Você deve escutar bastante a crítica de que seu trabalho tem uma eficácia social limitada. Você acha que esta é uma crítica válida ao projeto?

Javier: Lamentavelmente quem tem a eficácia alta é o Estado. Segundo, nós trabalhamos com duas ou três pessoas, não são dois ou três objetos. Terceiro: o que fica para a arte? Porque acho que a arte, quando se mete com o político e com o social, gera apenas símbolos, ou seja, documentos, discussões e debates, nunca mais que isso. Nós fazemos isso e ainda damos concretamente trabalho para duas ou três pessoas. Eu durmo tranquilo. Eu penso que há de se fazer o possível, se cada um faz o possível, atingimos o impossível. #

Site do projeto: <http://www.eloisacartonera.com.ar>

MOTIVOS NÃO FALTAM PARA VISITAR A PINACOTECA E A ESTAÇÃO PINACOTECA.

SÓ NESTE ANÚNCIO VOCÊ TEM 6.

Acervo da Fundação Nemirovsky
O olhar do colecionador
Até 2008

Maneira Branca
Gravuras de Elisa Bracher
Até 25/2/2007

Luise Weiss e Feres Houry
no Gabinete de Gravura
Guita e José Mindlin
da Pinacoteca do Estado
de São Paulo
Até 25/2/2007

Tesouros do Senhor de Sipán
O Esplendor da Cultura Mochica
Até 30/12/2006

Observatório
Regina Silveira
Até 30/12/2006

Fotografias
German Lorca
Até 14/1/2007



Largo General Osório 66 - Luz - (11) 3337-0185



Praça da Luz 2 - (11) 3229-9844

Terça a domingo das 10h às 17h30 - Entrada R\$ 4,00 e R\$ 2,00 (meia) - Grátis aos sábados

DEZESSEIS

O que pode ser mostrado não deve ser dito, já afirmava Wittgenstein em seu *Tractatus logico-philosophicus*. Mas há aquilo que, ainda que se apresente aos olhos, segue se ressentindo de uma instância de qualificação para além das que a linguagem escrita ou falada podem propiciar. E é nessa categoria um tanto imprecisa que proponho alocar, inusitadamente, a prática do *extreme surf*, ou surfe de ondas gigantes. Antes de tudo, é preciso abandonar a concepção genérica de surfe que se tende a ter em mente: estamos falando de uma modalidade à parte, que rompe com os parâmetros usuais quando se pensa nesse esporte. Trata-se de uma atividade que extrapola em muito os limites convencionais envolvidos no ato de deslizar sobre ondas; grosseiramente, consistiria antes numa experiência de *sobreviver* ao ato de desafiar ondas de mais de 20, 25 metros. Uma *experiência-limite* por excelência.

> O SUBLIME NO EXTREMO

GUY AMADO

A febre de “caçadores de ondas gigantes” é um fenômeno relativamente recente no cenário do surfe: apenas nos últimos 12 anos, num cálculo aproximado, passou a ser difundido e observado com mais regularidade. Impelidos por uma pulsão em buscar novos limites, inserir um “algo mais” em sua atividade rotineira, alguns *big riders* - surfistas especializados em ondas grandes, geralmente mais maduros -, perceberam a possibilidade de, amparados por *softwares* de-

envolvidos especialmente para este fim, prever e localizar condições *extremas* de *swell* [conjunção de fatores naturais que regem a prática do surfe, basicamente vento e ondulação], não raro em mar aberto, longe da costa. Aos poucos foram sendo introduzidas novas técnicas à prática deste novo surfe, como a utilização de *jet-skis* para lançar o surfista na onda ainda em formação - pois são grandes demais para serem “remadas” convencionalmente -, além de resgatá-lo em caso de queda, e pranchas especiais, maiores, mais estáveis e às quais são atados os pés do surfista. O que se tem então é uma combinação única de equipamentos especiais, homens diferenciados, com treinamento específico [físico e mental] para encarar condições extremas de mar e ondas enormes, não raro com mais de 20 metros de face. As ondulações mais famosas do gênero localizam-se no litoral da baixa Califórnia [a impressionante “Cortez Banks”, onda oceânica, e “Mavericks”] e no Havaí [“Jaws”], além de outros pontos mundo afora, ainda não completamente “oficializados”. Quando se está sobre um desses monstros, é quase como se não fosse mais água, mas uma massa apenas tecnicamente líquida, com a potência de dezenas de toneladas por metro cúbico. Um moedor de carne em potencial. Um lapso de equilíbrio, um erro de cálculo, e isso pode acarretar conseqüências drásticas. Se não pelo impacto, pelo risco de afogamento - nos últimos dez anos, pelo menos três experientes surfistas perderam a vida em vagalhões deste calibre no Havaí e na Califórnia. Um esporte para poucos, enfim.

Mas para além dos aspectos inerentemente desafiadores do *extreme surf*, é possível entrever também um componente potencialmente estético envolvido nessa prática. Quando se vê um desses surfistas em ação, sua pequena figura traçando linhas incertas sobre a monumental superfície aquosa que a todo momento parece prestes a engoli-lo - o que eventualmente acontece - é difícil permanecer incólume: o observador, esteja ele familiarizado ou não com este universo imagético, é acometido por um sentimento arrebatador, da ordem do *deslumbramento*. Deslumbramento que mantém uma aproximação mais e menos direta com a categoria do *sublime* - conceito da teoria estética que está longe de comportar uma acepção definida ou estanque, é verdade -, em suas diversas chaves interpretativas possíveis. Aqui, poderia se pensar no viés da harmonia procurada, por exemplo, “aquela que se busca alcançar”, atrelada à concepção de experiência puramente subjetiva, “daquilo que é absolutamente grande”, como sustentava Kant [em sua *Crítica do Juízo*]:

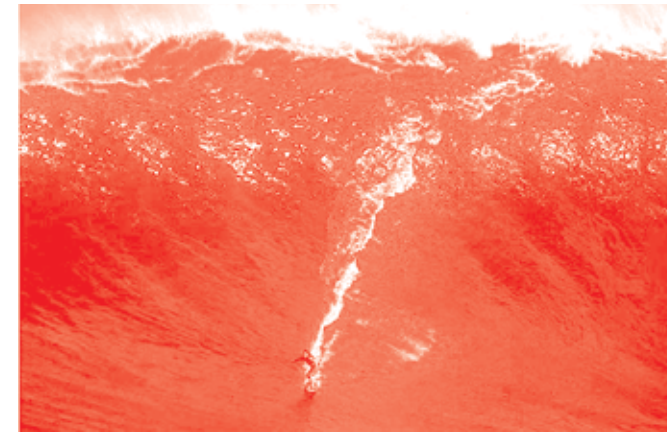


foto: divulgação.

uma experiência que remete a algo além da esfera do sensível, uma representação de difícil tradução [visual ou não] objetiva. Kant via ainda na experiência do sublime a realização das mais elevadas capacidades do ser humano, em que a potência do real contida na contemplação estética é experimentada como uma instância de afirmação prazerosa pelo observador. O filósofo, por sua vez, havia sido influenciado pelas idéias de Edmund Burke, outro pensador referencial na teorização do sublime e para quem sua essência estava relacionada ao infinito e, sobretudo, ao *sentimento do terror*. Para Burke, “tudo aquilo que serve para, de algum modo, excitar as idéias de dor e perigo [...] ou opera de maneira análoga ao terror, é origem do sublime; ou seja, é causador da mais forte emoção que a mente é capaz de sentir” [em sua *Investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*]. Harmonia, incomensurabilidade, prazer, terror... Mesmo aqui, elencados de modo um tanto irresponsável, estes elementos parecem apontar rebatimentos imediatos no domínio do surfe de ondas gigantes.

E a propósito do *sublime* e sua utilização a serviço de uma proposição que procura qualificar uma modalidade esportiva como um possível ato estético, pode-se somar a esta linha de raciocínio um exemplo tão óbvio quanto adequado na busca por tentar evidenciar estes paralelos: a pintura do alemão Caspar David Friedrich. Uma produção que gradualmente



foto: divulgação.

passou a ser apreendida como uma espécie de arquétipo do romantismo, na exarcebção da pequenez humana frente à monumentalidade imperiosa da natureza; e que se mostra investida de um forte sentido de espiritualidade, no afã de expressar o transcendental fora do plano religioso num sentido mais ortodoxo [ainda que se valendo de uma iconografia plena de simbolismos sacros]. Estes e outros atributos [a solidão, a melancolia etc.] colaboraram para que sua pintura se convertesse, ou assim se tornasse passível de ser interpretada, em uma espécie de “ilustração” do conceito de sublime. E alguns dos aspectos presentes na produção de Friedrich permitem detectar afinidades possíveis com a prática do *extreme surf*: a escala amplificada na relação homem/natureza, o componente de solitude, a inefável qualidade daquilo que anima e atormenta o espírito humano. Mesmo algumas diferenças essenciais, como a mudança de registro no enfoque da natureza - o ímpeto que, no caso destes surfistas, move o homem a tentar domar forças naturais em sua plenitude se contrapõe frontalmente à atitude de reverente e passiva contemplação característica da obra do pintor germânico - terminam por estabelecer contrapontos que colaboram para reforçar essas aproximações.

O fato é que esta brevíssima digressão pelo território - pantanoso - do sublime se pretendia tão somente uma verificação das possibilidades de reivindicar o estatuto de *fenômeno estético* para a prática do surfe de ondas gigantes, sugerindo que a teoria estética e a história da arte fornecem subsídios para esta aproximação. Se esta proposição se mostra, contudo, efetivamente consistente à luz destes conceitos, não estou totalmente certo. Só tenho certeza de meu encantamento frente ao *extreme surf*. #

A velocidade da vida contemporânea nos conclama, a todo instante, a dar conta de um ritmo que há muito aponta para experiências de desterritorialização em que as *redes* impõem seu poder como forma necessária para a inserção do indivíduo no mundo globalizado, neoliberal, capitalista. No campo da cultura a imagem é um dos mais antigos *meios* utilizados para estabelecer vínculo e produzir sentido. Entender o ambiente em que se está inserido, relacionar experiências vividas ou sonhadas, representar, imitar, remeter a algo, construir uma idéia... em todos estes processos a imagem se apresenta, de uma forma ou de outra, como estratégia de vinculação.

> É NO MEU OLHO QUE O MUNDO DIMINUI*

ORLANDO MANESCHY

É neste fluxo - dos hominídeos até a contemporaneidade das imagens de origem numérica (que podem ser captadas em qualquer lugar, enviadas por e-mail, infravermelho ou mensagem de um celular) - que tentamos apreender a imagem e sua potência. A imagem, de forma de representação de uma dada realidade ao seu estabelecimento enquanto linguagem, em campos diversos de utilização fotográfica, inclusive no território da arte. Buscamos perceber certos espaços nos quais bordas encontram-se mais diluídas, adentrando em questões que tangem noções como a de *mimesis* e do *fotográfico* para observar alguns procedimentos da imagem hoje, oscilando entre limites temporais e territoriais, entre informações e artistas muito ou pouco conhecidos, na busca de construção de sentido. A produção visual se desenvolve no território de mediação entre real e imaginário, nesta zona intermediária a cultura vem elaborando seus mecanismos.

A busca de uma aproximação do real (Hockney, 2001 e Steadman, 2001) possibilitou a criação de diversas técnicas e o emprego de aparatos ópticos por parte dos artistas, como demonstra a história da fotografia, pois mesmo que ela busque reproduzir de maneira fiel a realidade, tal intuito é uma falácia, já que ela é incapaz de dar conta de tal tarefa.

Se tomarmos a fotografia como ponto de questionamento inicial, perceberemos que, em seus primeiros anos, ela oscilava entre linguagem e mero aparato de referência, suscitando debates calorosos (Fontcubierta, 2003) envolvendo de artistas, cientistas e críticos (como Talbot, Demanchi, Strand, Dalí) sobre o estatuto da fotografia, tentando chegar a um denominador comum acerca do seu lugar. A ameaça de não encontrar "o lugar" foi a vantagem que a levou a ocupar diversos espaços, aproximando-se da pintura, com o pictorialismo, do "real", com a *straight photography*, sendo empregada em diversos movimentos, processos, experiências, da documentação à arte.

VINTE

Cabe enfatizar que mesmo em utilizações mais "objetivas", com uma "fotografia aplicada", como é o caso da moda ou da fotografia documental, há sempre um sujeito que olha, elege, constrói um recorte, selecionando o que será visto e o que está fora de quadro, empregando determinada câmera, tipo de filme, programa etc. Mesmo constituída de um discurso imparcial, ela incorpora uma escolha, e esta perspectiva da imagem fotográfica não pode deixar de ser considerada.

As especificidades da imagem fotográfica, em seu estatuto, já possuem grande complexidade, por deter, enquanto objeto significante, relação com noções de realidade e articular uma potencialidade de replicação dos objetos do real. Esta simulação bidimensionalizada encontra campos de utilizações, amplos, chegando a momentos em que o próprio estatuto fotográfico passa a ser objeto de indagação.

Nesta perspectiva a criação se impõe, com o surgimento de imagens que se dão dentro de outra territorialidade que, a partir das vanguardas do início do século XX, passam a engendrar propostas subversivas ao olhar. Vale citar algumas imagens, como a da fotografia *Piston de courant d'air*, de Marcel Duchamp, de 1914, tida como referência para o *Grande Vidro* (*La mariée mise à nu par ses célibataires, même*), 1915-1923, obra fundamental, que aponta, dentre outras direções, para uma experiência universal relacionada ao tempo, como sensivelmente percebeu Rosalind Krauss (2002). *Piston de courant d'air* é parte de um processo criativo que vai gerar a obra-sistema, o *Grande Vidro*, e imagem com significado próprio. A possibilidade que esta fotografia detém, de ser, elemento sígnico em si e ainda indicar o percurso de outra obra, ultrapassa os limites da própria imagem-objeto, para ampliar seus significados. Se nos detivermos para observar, da primeira *Fonte*, 1917, o que resta é a fotografia de Stieglitz, publicada em *The Blind Man* nº 2 no mesmo ano, e cópias desse objeto, já que o primeiro foi dado como perdido. Ao relacionarmos esse fato à entrevista concedida a Stieglitz (1922) por Duchamp, em 1922, em que este afirma que esperava que a fotografia fizesse com que as pessoas perdessem o interesse na pintura até que alguma outra coisa a tornasse insuportável, constatamos que o princípio da reproduzibilidade (Benjamin, 1993) já estava aí, na imagem, no objeto, na mente do artista. A aura não existia.

É impossível deixar de citar a idéia de "imaterial", proposta por Yves Klein, com sua exposição *O Vazio*, 1958, que pintou de branco o interior da Galeria Iris Clert, em Paris, após retirar o mobiliário, a fim de obter toda a intensidade luminosa. Ela nos remete imediatamente a *White Cue*, 1999, de Rubens Mano, que pinta de branco o subsolo de um restaurante no Rio de Janeiro, revelando através da sobreposição da tinta sobre a poeira e o espaço uma suspensão temporal, através

das camadas presentes no intervalo inscrito no lugar. Podemos observar, dentro da mesma chave da temporalidade relacionada à imagem, ao espaço e à luminosidade, a obra de Lúcia Gomes, *Mênstruo Mostra Monstro Mostarda*, 2006, realizada no Dia Internacional da Mulher, em que a artista tinge de vermelho um canal localizado no centro da cidade de Belém, numa das áreas de maior especulação imobiliária. Na obra política da artista, em homenagem à missionária norte-americana assassinada Dorothy Stang, Gomes adentra o canal e o tinge de *vermelho china*, no final da tarde. A cor vai ocupando o espaço resultando numa cena de grande dramaticidade plástica, com imagens de luminosidade vibrante da artista dentro da vala, e do vermelho espalhado ao longo do canal. Em todos esses casos, a foto documento vira também parte da obra.

Em outros momentos, acervos visuais são acionados e transpostos ao universo da arte, como em *Panorama*, 2001, de Carla Zaccagnini, em que vistas aéreas do acervo do Museu da Aeronáutica da Fundação Santos Dumont - MAFSD - são restauradas e trazidas ao MAM para dar visibilidade a uma situação de disputa política no meio cultural paulista pelo usufruto do prédio da OCA, no Ibirapuera, então ocupado pelo MAFSD. Zaccagnini, dispondo este conjunto de imagens e abrindo uma janela na parede, entre as fotografias, dá a ver o prédio disputado, revelando a complexidade do interior de um embate calcado em imagens de poder.



Também articulando a noção de paisagem, Sinval Garcia cria imagens manipuladas em laboratório, na obra *Paisagens In-memória*, 2001, "pinta" com produtos químicos sobre o papel fotográfico, realizando após esse procedimento, uma pesquisa iconográfica e cartográfica para localizar em qual lugar se encontra a origem dessa imagem. O artista estabelece uma outra política do espaço, além de se posicionar exatamente na fronteira entre fotografia e pintura, já que suas imagens são fotografias, mas constituídas dentro de um lastro da pintura.

Estes são alguns exemplos de operações utilizadas por artistas em que a imagem, tanto por sua relação com o referente, quanto por um princípio mais conceitual, ultrapassam limites da materialidade, conceito, e repertório visual. E ora, nem tempo, nem espaço, variáveis relacionadas à fotografia, permitem ir além na construção deste texto, já que, a cada momento, há mais lugares sendo ocupados e permeados por imagens.

E aqui fica uma dica, um rastro, uma imagem em forma de lista. São percursos, visões, travessias, proposições, imagens, possibilidades: Hugo Ball, George Grosz, Geraldo de Barros, Gratuliano Bibas, Andy Warhol, Joseph Kosuth, Harold Szeemann, Vilém Flusser, Dennis Oppenheim, Robert Capa, Robert Smithson, Naum Jum Paik, Helmut Newton, Bruce Nauman, Alair Gomes, Hélio Oiticica, Antônio Manuel, Ligia Clark, Arthur Danto, Cindy Sherman, Ricardo Basbaum, Oriana Duarte, Rosângela Rennó, Edson Barrus, Cláudia Leão, Rafael Assef, Keith Richard ... #

*Do poema "Pequeno (a) 2.Eczema" in: 2004 QUINTANE, Nathalie. *Começo* [autobiografia]. São Paulo: Cosac Naify.

BENJAMIN, Walter.
1993 *Obras escolhidas*. Volume I. São Paulo: Editora Brasiliense, pp. 165-196.

FONTCUBERTA, Joan (org.).
2003 *Estética fotográfica - una selección de textos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA.

HOCKNEY, David.
2001 *O conhecimento secreto - redescobrimo as técnicas perdidas dos grandes mestres*. São Paulo: CosacNaify.

KRAUSS, Rosalind.
2002 *O fotográfico*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA. pp. 76-93.

STEADMAN, Philip.
2001 *Vermeer's camera: the truth behind the masterpieces*. Oxford: Oxford University Press.

STIEGLITZ, Alfred.
1922 *Can a photograph have the significance of art?* *Manuscripts*, nº4.

Sinval Garcia, Serra da Mantiqueira, da instalação *Paisagens In-Memória*, MAM-SP, 2001. foto: acervo do artista.

O Alto Xingu ocupa, desde sua redescoberta na década de 1940 pelos irmãos Villas Bôas, um lugar privilegiado no imaginário nacional: de cartão postal do indigenismo brasileiro a cenário de telenovela, filmes e grandes reportagens jornalísticas, e ainda com direito à visita de reis e de não-reis. Mas, por trás do exótico barato, escondem-se uma história trágica e uma sociocosmologia bastante complexa.

> DIVINAÇÃO XAMÂNICA COMO PROCESSO CRIATIVO: ARTE E TERAPIA RITUAL NO ALTO XINGU*

ARISTÓTELES BARCELOS NETO

No século passado, o Alto Xingu sofreu grandes perdas demográficas devido à várias epidemias. Os índios Wauja, protagonistas deste artigo, foram reduzidos a aproximadamente 55 indivíduos em meados da década de 1950. Apesar da brutal mortalidade os Wauja conseguiram guardar os conhecimentos fundamentais para a sua reprodução étnica e sócio-cultural. Muito desse saber enfatiza uma estética da vida social, marcada pela *bela fala*, *belo corpo*, *generosidade* e por um ideal de *pacifismo*. Com o aumento demográfico nos últimos dois decênios (a população atual é de aproximadamente 330 pessoas), os Wauja voltaram a ritualizar a vida social com todo o vigor e capacidade criativa e transformativa.

DOENÇA, SONHO E DIVINAÇÃO XAMÂNICA

Os Wauja têm uma visão altamente artística e musical do Universo, sendo o xamanismo um dos seus elementos articulatórios básicos. Dentre suas idéias centrais vigora aquela que afirma a existência de múltiplas entidades não-humanas (basicamente seres mascarados em formas animais) dotadas de intenções e de pontos de vista próprios. Essas entidades, denominadas *apapaatai*, estão na origem da doença e também da cura.

De um modo sumário, os *apapaatai* podem ser considerados os seres prototípicos da alteridade. Uma alteridade que se expressa por meio de transformações múltiplas e desiguais que podem definir os *apapaatai* como animais, monstros, “bichos”, artefatos, espíritos, fenômenos atmosféricos e astronômicos, heróis culturais, e/ou xamãs; essas mesmas transformações abrangem, em contextos patogênicos e rituais, os próprios Wauja. O que nos interessa especificamente é que os *apapaatai* podem ser convertidos da posição de agentes patogênicos à posição de personagens (objetos) rituais.

Uma doença grave corresponde ao rapto da alma (princípio vital, consciência) do doente pelos *apapaatai*. Em sua companhia, ela passará a se alimentar das comidas dos “bichos” - carne crua ou podre, sangue, capim, folhas - as quais, obviamente, não fazem parte da dieta wauja. Essa mudança alimentar e o convívio com os *apapaatai* desencadeiam um processo de *animalização* do doente. A *desanimalização*, ou cura, só pode ser feita pelos xamãs visionário-divinatórios (*yakapá*) que devem descobrir, por meio de transe e sonhos, com quais *apapaatai* está a alma do doente.

Após as atuações e revelações dos *yakapá*, deverá entrar em curso, no momento propício, a fabricação dos *apapaatai* como objetos rituais (em geral máscaras e aerofones), para que a cura seja plenamente assegurada. A forma ritual que os *apapaatai* irão assumir depende, direta e exclusivamente, da forma como eles se apresentaram aos *yakapá* durante os transe que envolveram a recuperação da alma do doente.

IMAGINAÇÃO E CRIAÇÃO

O xamanismo encontra-se no centro da produção artística wauja. Sonhos, transe, doenças graves, morte, assim como as festas de máscaras e aerofones e, mais recentemente, os desenhos sobre papel recolhidos por antropólogos, constituem os contextos de visualização do sobrenatural. Todos os artefatos da cultura material e os desenhos geométricos que os decoram, foram um dia sonhados, vistos em transe pelos xamãs ou doentes graves ou transmitidos pelos ancestrais, que os teriam aprendido diretamente com os personagens míticos “donos” dos conhecimentos artísticos.

Nesse contexto de criação das imagens de seres sobrenaturais, deve-se ter claro que os *apapaatai* e seus conhecimentos artísticos (pinturas, ornamentos, danças, músicas, festas) são sempre descobertas pessoais: a experiência com o sobrenatural é essencialmente de ordem individual.

O sonho e o transe xamânicos são as chaves interpretativas do sistema de transformações dos *apapaatai*. A sua captura por objetos rituais articula as capacidades divinatórias dos *yakapá* - que descobrem as identidades dos *apapaatai* que estão a afetar o doente - e os efeitos terapêuticos que a ação ritual pode produzir.

TERAPIA ESTÉTICA

A atenção que os Wauja conferem à transferência dos *apapaatai* do plano metafísico para o plano das formas expressivas coloca a produção estética em um posição privilegiada na cosmologia wauja.

Esta produção estética, revestida de puro valor terapêutico, caracteriza-se como *cosmética*, pois ela é capaz de reordenar/equilibrar as relações entre diferentes domínios do cosmo. Os objetos rituais têm um protagonismo nessa cosmética, uma vez que eles são o ponto de convergência de duas noções cruciais do pensamento wauja: beleza e alegria.

A beleza é o substrato essencial para a produção da alegria, estado imprescindível para a obtenção do sucesso terapêutico em caso de doenças graves. Após a divinação, o papel terapêutico do *yakapá* torna-se secundário, sendo a terapia então formalmente assumida por especialistas rituais.

O ideal wauja de beleza impregna quase tudo o que faz parte da ação ritual, mas ele começa no corpo de sujeitos específicos, com a pintura corporal ou dos artefatos. Ao serem indagados sobre o porque da pintura, os Wauja não oferecem muito mais do que lacônicas respostas do tipo: “é pra ficar bonito”. E por que tem que ficar bonito? - “para ficar alegre”, respondem. Antes de iniciarem qualquer atuação ritual, os Wauja devem estar minimamente pintados e adornados, pois é inconcebível que alguém dance sem qualquer adorno no corpo.

Em um ritual de *apapaatai*, os Wauja alegram-se para os *apapaatai*, a alegria “doméstica” sua monstruosidade, neutraliza (ou pelo menos minimiza) a sua potência patogênica sobre os humanos. A alegria começa com a beleza, porém ela não termina aí: fartura de comida, música e dança articulam-se mutuamente.



Máscaras rituais Atujuwa. Sem data. foto: Aristóteles Barcelos Neto.

No mundo xinguano, a obtenção e oferta de objetos considerados belos são sinais de enobrecimento tanto de quem oferece quanto de quem recebe. Os Wauja levam extremamente a sério essa proposição a ponto de lançarem coisas “feias” para o campo conceitual da feitiçaria, ela mesma o veículo da dor, da morte e da tristeza, sentimentos opostos àqueles que devem ser produzidos pelos rituais. Os Wauja fazem questão de enfatizar que seus objetos de uso cotidiano, recebidos como pagamento ritual, foram belos um dia. Como se pode facilmente notar, passado algum tempo de uso, a fuligem apaga por completo a pintura das panelas, a poeira e a terra impregnam nos cestos, e as pinturas das pás de beiju e desenterradores de mandioca descascam, dando a impressão de que esses objetos nunca foram pintados. Porém, a sua beleza pretérita fica registrada na memória de quem ofereceu e de quem recebeu.

Todos os processos técnicos envolvidos na fabricação dos objetos rituais wauja são também *processos estéticos*. A beleza dos artefatos alcançada ao fim desses processos não é apenas um índice de sua eficácia terapêutica, mas também social. Nesse sentido, a arte de fazer *apapaatai* como objetos rituais corresponde àquilo que Gell (1992) chamou de *tecnologia do encantamento*. Sua capacidade de encantamento é, do ponto de vista da cosmologia wauja, o atributo que confirma a posição híbrida da estética entre o mundo dos humanos e o mundo dos seres sobrenaturais. #

*O presente ensaio é baseado em pesquisas de minha autoria, financiadas pelo Governo do Estado da Bahia e pela UFSC (ano de 1998), pelo Museu Nacional de Etnologia de Portugal (ano 2000), pela FAPESP (anos de 2001, 2002, 2004 e 2005) e pelo Musée du quai Branly (ano de 2005), além de bolsas da CAPES e FAPESP. Agradeço aos Wauja, a Lux Vidal, a Maria Rosário Borges e a Pedro Agostinho os apoios decisivos às minhas pesquisas no Alto Xingu.

GELL, Alfred
1992 The technology of enchantment and the enchantment of technology. In: Jeremy Coote & Anthony Shelton (eds.), *Anthropology, Art and Aesthetics*. Oxford: Clarendon Press, pp. 40-63.

Depois de seguidos dias de pregação, Jesus partiu para uma “alta montanha” com Pedro, Tiago e João, “para rezar”. Diante deles, “transfigurou-se”, o rosto “brilhou como o sol” e “alterou-se”, as vestes ficaram “claras como a luz”, ou “brancas como a neve”. Os três viram o “mestre” conversar com Moisés e Elias, que “apareceram na claridade”, viram com espanto a nuvem que os turvou e ouviram a voz que veio dela. A partir da analogia da Transfiguração, o filósofo e crítico de arte Arthur C. Danto procura explicar como o mundo da arte pode ungar objetos materialmente idênticos a meras coisas. *A Transfiguração do Lugar-Comum* refina a teoria institucional por meio da analogia religiosa, signo da “metáfora interna” de toda obra de arte. A tarefa da crítica não é adotar qualquer objeto para que se apresente no *art world*, mas assegurar a transmissão do “poder da metáfora”.

> PENSANDO COM DANTO

JOSÉ BENTO FERREIRA

Danto escreveu com a intenção de provocar impacto no mundo da arte. Irônicas fabulações criticam os “curadores de um *musée imaginaire*” que seriam “pessoas institucionalmente autorizadas” a decidir sobre o status de obra de arte de quaisquer objetos, assim como os “bárbaros” que apenas apreciam as “contrapartes materiais”. Os pintores expressionistas abstratos “andavam metidos em roupas tão respingadas de tinta que elas próprias eram uma declaração da intimidade do artista com sua obra”. A idéia de que o traço distintivo das obras de arte fosse a “Forma Significativa” não ajuda a distinguir uma obra de arte materialmente idêntica a coisas reais (como o urinol de Duchamp e as caixas de sabão em pó *Brillo*, de Warhol). Tampouco uma teoria da expressão resiste às análises de Danto, pois pressupõe que a diferença entre obras de arte e “meras representações” seria restrita aos conteúdos e que as primeiras simplesmente possuiriam um conteúdo um pouco mais rico, quando o objetivo de uma investigação filosófica deve se referir à distinção ontológica entre arte e não-arte. Isto é, o urinol exposto é uma coisa de natureza diferente daqueles que se encontram “à disposição dos cavalheiros”. Eis o xis da questão.

Mas aquele que Danto considera seu “principal livro sobre o assunto” também pode ser lido como um ensaio filosófico em que a arte, *the subject*, transfigura a filosofia. O autor confidencia, no prefácio, que *A Transfiguração do Lugar-Comum* deveria se chamar “filosofia analítica da arte” e seria o

— VINTE E QUATRO

quarto volume de um sistema filosófico. A analogia religiosa da transfiguração e a idéia de “fim da arte” foram inspiradas pelo pensamento de Hegel, não de todo um autor caro aos que se dedicam à “filosofia analítica”. E assim como, segundo Danto, “a *Fenomenologia do Espírito* tem a forma de um romance de formação em que o herói, *Geist*, atravessa uma série de estágios a fim de obter conhecimento”, também *A Transfiguração do Lugar-Comum* presta-se a uma analogia literária, tendo a arte como musa e o filósofo, aquele que depara infernais problemas filosóficos na busca por fulgurações de sua Beatriz. Além da obra do quase-homônimo que Danto não se atreveu a mencionar, seu livro também se espelha em *Jacques, le Fataliste et son Maître*, genial romance filosófico de Diderot, o pensador iluminista que escreveu sobre as pinturas dos Salões e de certa forma inventou a crítica de arte. Jacques é um pícaro quixotesco, obstinado em provar ao “amo”, este uma espécie de aio e preceptor, que o determinismo não suprime a liberdade, isto é, que justamente porque tudo o que acontece está prescrito no “Grande Livro lá de cima”, tudo é permitido e de nada valem as deliberações individuais. No livro de Danto, o intrépido “J” faz as vezes de Jacques e desafia o determinismo da História com sua arte autoconsciente.

Mais do que um livro de teoria da arte, Danto conseguiu escrever um romance filosófico pós-histórico (depois do fim da filosofia). O romance tem personagens admiráveis, como Narciso, Sócrates, Warhol. Cenas marcantes, como a disputa entre os geniosos J e K. Há mesmo um momento da mais cinematográfica ficção-científica em que se trata de como certos objetos e obras de arte teriam sido vistos em diversas épocas, à luz do pensamento de Wöllflin de que “nem tudo é possível em qualquer momento”. Inesquecível é a passagem em que uma intérprete de Fedra sai das páginas de Proust para contracenar com Elliot Gould, o astro de *Mash*. Mas com certeza as personagens principais são o casal central “arte” e “filosofia”, seus desentendimentos, sua profunda (romântica?) identidade e suas histórias ao longo da História: de acordo com Danto, a arte é “algo que contrasta com a realidade” e a filosofia surge em determinadas culturas, “sobretudo na Grécia e na Índia”, a partir de um “conceito de realidade”.

Se a questão sobre a distinção entre obras de arte e meras coisas aponta para a teoria da arte, outra questão norteia *A Transfiguração do Lugar-Comum* e diz respeito à reflexão filosófica: “por que a arte faz parte das coisas sobre as quais pode haver uma filosofia?” A resposta a essa pergunta passa pelos diversos modos como a arte pode contrastar com a realidade e como a filosofia pode formular a idéia de realidade. Essa milenar relação de amor e ódio não é apenas o tema do livro de Danto, ele a encarna em sua forma e em

sua linguagem. Por isso não é preciso tomar ao pé da letra a idéia de que a História da Arte acaba quando Andy Warhol apresenta objetos materialmente idênticos a “meras coisas reais”, mas que no entanto *são* (do ponto de vista ontológico, quanto ao ser) absolutamente diferentes daquelas coisas, uma vez que umas são obras de arte e outras não. Não é preciso concordar com Danto que as caixas de *Brillo* teriam o mesmo poder transfigurador que tornou claras as vestes de Jesus, por oposição às “roupas respingadas” pelas “manguieiras enlouquecidas” dos nova-iorquinos, para os quais a pintura é “pura tinta e nada mais”. Pois o que está em jogo não é apenas a transfiguração da realidade, mas também a transfiguração da idéia de realidade que a arte opera como “objeto filosófico por natureza”.

O romance filosófico de Danto tem um final mais surpreendente do que o previsível *Metrópole 80*, uma das suas obras imaginárias. A cena de amor entre filosofia e arte, uma análise da linguagem metafórica, conclui que “as metáforas são pequenas obras de arte”. A partir do momento em que o filósofo se dá conta disso, todos os falantes transfiguram-se em artistas, no mesmo sentido em que, a partir da *Brillo Box*, todos os artistas autoconscientes convertem-se em filósofos, uma vez que essa metáfora específica “traz à luz da consciência as estruturas da arte”. Então todos são artistas e filósofos ao mesmo tempo e isto pode ser interpretado tanto como uma apoteose triunfal quanto como um final trágico à maneira de *Romeu e Julieta*.

Aliás, segundo a idéia de “resistência à substituição”, quando Romeu diz que “Julieta é o Sol”, o predicado de pureza luminosa diz respeito a Julieta, não ao Sol, pois “é falso dizer que Julieta é um corpo formado por gases quentes que ocupa o centro do sistema solar”. Essa idéia elimina a discursividade da metáfora, torna-a plástica, literalmente figura de linguagem. Além disso, contribui para o historicismo, pois se “compreender a obra de arte significa entender a metáfora que ela sempre contém” e a metáfora é uma espécie de ilustração que explicita certos predicados sem nada lhes acrescentar, então para que a metáfora permaneça viva é preciso restituir o seu contexto. De fato, a cômica análise da *Queda de Ícaro* sustenta que certas obras de arte seriam outras sem determinadas informações, no caso o título. Por isso Danto insiste em relativizar a recomendação de “prestar atenção na obra em si”.

Mas quem aprecia a fala de Romeu não retrocede “à época de Shakespeare”, quando não se sabia de manchas solares, como se isso impedisse o leitor moderno de entender a metáfora da pureza. Metáforas solares desde Platão são perfeitamente claras e quem sai ao sol para um passeio não o observa cosmograficamente como um astrofísico,

nem mesmo os astrofísicos, creio eu. E a própria observação cosmográfica pode ser metafórica no sentido de Danto, como no poema *Satélite*, de Manuel Bandeira, sobre uma lua “desmetaforizada”. A resistência à substituição é discutível, pois novas maneiras de ver as coisas podem proporcionar novas maneiras de ver as obras de arte. Por vezes as mudanças culturais podem fazer com que as metáforas percam sua força. Mas também é possível que essas mudanças amplifiquem, como diz Husserl sobre a *Nona Sinfonia* de Beethoven, ao adquirir um novo sentido a cada momento, uma obra de arte acumula rastros de sentidos, para além da metáfora. #

A Transfiguração do Lugar-Comum
Arthur C. Danto
Cosac Naify
2006
R\$ 59,00

Em continuidade à série de entrevistas com duplas de críticos, curadores e historiadores da arte, iniciada na número sete, publicamos aqui as conversas por e-mail com Moacir dos Anjos e Paulo Sérgio Duarte. Moacir é diretor do Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (Mamam), em Recife, além de crítico de arte e curador. Paulo Sérgio, também curador e crítico, é professor de História da Arte na Universidade Cândido Mendes.

—Número: Comente um pouco a respeito de sua formação.

—Toda minha formação acadêmica é como economista. Embora sempre tenha acompanhado com interesse e proximidade a produção em artes visuais, o período em que vivi em Londres, entre 1990 e 1994, para fazer o doutorado e quando pude também freqüentar muitos museus e galerias, foi decisivo para consolidar o desejo de um envolvimento maior que o de observador passivo. Entre 1995 e 1998, fiz uma pesquisa que aproximava a questão monetária de questões culturais e, em seguida, uma outra que investigava relações possíveis entre moeda e arte. Ao mesmo tempo, comecei a escrever breves textos críticos para artistas que eram também amigos. Também nessa época comecei a pesquisar e escrever sobre um tema que até hoje me é muito caro, que é o suposto antagonismo entre o local e o global, o regional e o universal e outros pares de conceitos que a produção artística de Pernambuco (principalmente a música, através do Manguê Beat) questionava de modo muito claro. Interessa-me muito, por exemplo, observar e anotar convergências entre a obra de um artista visual e a de um escritor ou de um músico. Em 1998 foi criado o Instituto de Cultura da Fundação Joaquim Nabuco, onde já atuava como pesquisador desde 1989, e fui convidado para assumir um cargo de coordenação. Por fim, em 2001, fui convidado para ser diretor do Mamam, equipamento ligado à Prefeitura do Recife.

› MOACIR DOS ANJOS ENTREVISTA

—Número: Como você vê a sua atuação em “múltiplas frentes”: história da arte, teoria, crítica de arte, curadoria, administração de uma instituição cultural?

—Essa atuação se dá menos por um desejo de diversificar atividades do que por uma imposição da rarefação do meio das artes visuais no Brasil, a qual se mostra talvez mais aguda ainda no Recife, ao menos quando comparado com São Paulo ou Rio de Janeiro. As temporalidades que essas atividades demandam são muito diferentes, bem como é distinta a natureza dos problemas a serem enfrentados em cada uma delas. Por isso, atritos e desacertos têm que ser o tempo todo negociados. Mas isso expressa a condição tardia de nosso meio, em que é preciso lidar com uma complexidade cada vez maior de ações sem termos, ainda, conseguido

resolver questões básicas, quer as relacionadas à formação de profissionais, quer as voltadas à estruturação de nossas instituições culturais. Não é possível hierarquizar essas frentes, e é de seu fortalecimento mútuo que vai depender a inserção das artes visuais no campo de interesses efetivos da sociedade brasileira. Sem instituições que gozem de autonomia, as visões curatoriais não se desdobram em programas articulados de exposições, esgotando-se em discursos efêmeros e desenraizados. E sem coleções minimamente abrangentes e bem cuidadas, nossa história não cessará de ser uma narrativa da falta e da incompreensão do que foi e é feito no país. Mas é da contínua formação de uma massa crítica (historiadores, filósofos, curadores, jornalistas etc.) voltada à discussão da arte contemporânea que depende a interlocução articulada e propositiva com as instituições, sem o que se arrisca a criar apenas elegantes monumentos à obviedade.

—Número: A questão local/global é algo sobre o que você tem escrito recentemente. Em termos mais gerais, como você definiria o regional no contexto da arte contemporânea?

—Primeiro, deve-se enfatizar que as diferenças entre a produção de um lugar e a de outros não se devem a questões ontológicas. Não cabe, num ambiente cada vez mais interconectado, a tentativa de naturalizar criações artísticas. Na produção contemporânea, o local (ou o específico, ou o regional) se impõe por meio dos modos singulares com que os artistas articulam os elementos que trazem as marcas da história e da formação de um lugar e os elementos que expõem, criticamente, a natureza contingente daqueles. O que

confere distinção à produção de um lugar em relação a outro é o ponto de vista de onde são feitas essas articulações, é o contexto (histórico, político, cultural) a partir do qual essas aproximações são tecidas. O regional não é mais algo rigidamente definido, mas é o lugar de enunciação de um embate aberto com o outro, o qual pode assumir formas distintas e mudar ao longo do tempo. Nesse sentido, os limites de uma região qualquer não podem ser mais definidos como espaços de separação, mas como espaços de contato e de troca.

—Número: Você será o curador do próximo Panorama da Arte Brasileira do MAM-SP. Que sentido pode adquirir um panorama nacional, dentro de um contexto internacional de arte contemporânea, no qual as fronteiras, pelo menos na arte, são tão flexíveis?

—O Panorama da Arte Brasileira assumiu, já há várias edições, um formato especulativo e crítico sobre a produção brasileira em curso, e essa é a sua principal relevância para o campo artístico do país. Fazer uma curadoria sobre essa produção implica negociar, mesmo que implicitamente, com as expectativas existentes sobre as fronteiras simbólicas que singularizariam a arte brasileira frente à criação de outros países. Na próxima edição do Panorama, pretendo não somente explicitar essa negociação mas tomá-la como principal questão a ser enfrentada na mostra. Sem ter a pretensão descabida de elaborar um mapeamento da produção recente feita no território nacional, a exposição buscará refletir criticamente sobre o próprio sentido que sua missão institucional adquire na contemporaneidade. Entre as questões que vão guiar o projeto curatorial, está o interesse por discutir o estatuto da expressão “arte brasileira” em um ambiente de acelerada internacionalização da produção simbólica. A idéia será discutir, na mostra, quais os sentidos em que é ainda possível falar de uma arte nacional em um mundo que promove, progressivamente, o desmanche de fronteiras rígidas entre expressões culturais diversas.

—Número: Você acompanha bastante de perto o trabalho de Cildo Meireles. Que características do trabalho do artista marcam as suas escolhas como crítico?

—Em um nível mais imediato, chama a atenção o seu poder de sintetizar, de forma visualmente acessível e atraente mesmo ao mais desavisado dos visitantes de uma exposição, questões conceitualmente complexas. Admiro também a estreita vinculação que promove entre ética e estética, posto que cada trabalho seu é também uma tomada de posição acerca do mundo onde vive, sem cair nunca em mero comentário engajado. Ao contrário, seus trabalhos constantemente renovam, de uma maneira não redutível a outras formas expressivas, o modo de entendimento de questões fundamentais da vida contemporânea. Além disso, sua obra não se sujeita a demarcações de tema ou estilo, frustrando qualquer tentativa de enquadrá-la no interior de limites bem definidos. Ao provocar tensões entre campos de percepção

distintos e atestar o contato ruidoso entre os modos diversos de atuação no mundo, o tempo todo desautoriza a existência de fronteiras, enfatizando, ao contrário, o fluxo. Cildo trata de modo crítico a questão do espaço, quer em sua dimensão física, quer em sua dimensão política. Através de metáforas potentes que apelam a vários sentidos simultaneamente, ele consegue embaralhar essas dimensões comumente pensadas como independentes, permitindo-nos adquirir um conhecimento que não existia antes.

—Número: Com relação ao papel da crítica de arte hoje, você considera ser ainda possível uma crítica capaz de emitir juízos de valor sobre os trabalhos de arte?

—Não creio ser possível pensar em juízos de valor universais ou perenes. Mas creio que é papel da crítica (aqui entendida de forma ampla, incluindo curadorias, programação de instituições, premiações, etc) enunciar juízos a partir de pontos de vistas explicitamente definidos, contextualizando o que é dito e, portanto, assumindo o seu caráter contingente e parcial. É através da contraposição e do entrechoque entre esses enunciados que acordos – também eles necessariamente provisórios – sobre o valor que determinados trabalhos possuem podem emergir. Afinal, é em convenções forjadas em fóruns diversos que nos apoiamos para julgar e tomar decisões no mundo, quer em relação à produção artística, quer a qualquer outra esfera da vida. Convenções que, por sua natureza, estão sempre sujeitas a serem desafiadas, desfeitas e novamente criadas. #

—VINTE E SEIS

Número: Você tem em seu currículo uma vasta atuação em órgãos públicos como a Funarte, o Paço imperial, entre outros. Como você avalia hoje as políticas públicas para as artes plásticas? E a atuação da Funarte?

Minha mais grata participação em órgãos públicos foi nas secretarias de educação da cidade e do estado do Rio de Janeiro na qualidade de auxiliar de Maria Yedda Linhares e Darcy Ribeiro. Ali pude conviver com espíritos abertos e generosos que haviam incorporado a escala correta dos problemas da sociedade brasileira. Quando se vive intensamente no seio desses problemas e suas possíveis soluções, certas questões levantadas por críticos de arte são, de fato, bastante ridículas, para não dizer mesquinhas. Sempre estive convencido que a maior parte de nossos problemas nas mais diversas áreas pode ser resolvida equacionando-se corretamente a política educacional. E acho que uma política pública na área da cultura e, em particular, nas artes visuais, é parte indispensável dessa política educacional; nunca seu acessório ou complemento, mas um de seus alicerces e participando de sua espinha dorsal. Por isso dediquei muitos anos da minha vida aos órgãos públicos e não a meus interesses privados. Só não me perguntem se valeu a pena... Nunca fui de grandes entusiasmos, apenas achava que podia haver soluções. Hoje sou mais cético.

PAULO SÉRGIO DUARTE ENTREVISTA

Número: Gostaríamos de saber mais sobre a coleção ABC, que em nossa visão é uma das primeiras tentativas de falar sobre artistas contemporâneos brasileiros. Os livros foram acompanhados de exposições? Quais eram os critérios que norteavam as escolhas dos artistas e dos críticos da coleção?

Existe a coleção de livros criada pela Funarte, pela então divisão de multimeios, depois departamento de editoração, na época chefiada pela escritora Ana Maria Miranda. A coleção *Arte Brasileira Contemporânea* vem sendo confundida com o programa Espaço ABC – Espaço Arte Brasileira Contemporânea, da mesma Funarte, que projetei e implantei. O Espaço ABC trabalhava lado a lado com a coleção, apesar de ter suas próprias publicações. Os critérios que nortearam a coleção eram eminentemente cariocas e o Wesley Duke Lee entrou um pouco como Pilatos no Credo. Acredito que esse foi um erro que a Funarte começou a corrigir de maneira mais intensiva só a partir de 1981, no campo das artes plásticas. Nessa área já havia um projeto nacional muito interessante chamado Arco-Íris, coordenado pelo Germano Blum, e que não era tão diferente do que hoje faz a Rede Nacional de Artes Visuais da Funarte.

A coleção é um ano e meio anterior ao Espaço ABC; foi lançada no final de 1978 e continuou durante minha gestão no

VINTE E OITO

Instituto Nacional de Artes Plásticas (1981-1983), e a programação do Espaço ABC começou em maio de 1980, com a palestra de Carlos Nelson dos Santos, tendo como tema “Razões das transformações do espaço urbano”, e a exposição de Sonia Andrade. A conferência fazia todo sentido: afinal de contas começávamos nossa programação num parque de esculturas, na Lagoa Rodrigo de Freitas, onde antes existia a favela da Catacumba. Sua população foi removida à força para a Vila Kennedy, Cidade de Deus e Guaporé-Quitongo. Achei indispensável não recalcar essa memória do lugar.

Projetei o Espaço ABC, no final de 1979, com o objetivo explícito de abrir a discussão das artes visuais para públicos de outras áreas. Assim no seu primeiro ano de atividades, 1980, além das exposições (Sonia Andrade, Ecila Paraíso, Paulo Herkenhoff, Sergio Camargo, Tunga, José Resende, Waltercio Caldas e Antonio Manuel) foram realizados diversos ciclos de conferências sobre Arte e Filosofia, Arte e Arquitetura, Arte e Música, além de mostras de cinema brasileiro divergente do cinema novo. Foi lançada uma programação de música instrumental, aos domingos, nos jardins do parque, que durou anos. Mesmo depois das exposições de arte migrarem para o MAM-RJ, depois para o prédio da Funarte, em 1982 (naquela época, o próprio Museu Nacional de Belas Artes), a programação musical continuou com muito sucesso na Catacumba com o nome de Rioarte Instrumental.

O Espaço ABC foi uma estratégia conseqüente de inserção do debate sobre a arte contemporânea no âmbito de uma instituição pública de caráter nacional. É lógico que em momento algum achei que essas questões deviam dominar e monopolizar a instituição. Pelo seu próprio caráter público e nacional, o Instituto Nacional de Artes Plásticas – INAP – não deveria se transformar no Espaço ABC e vice-versa. Mantive, ao lado da programação do ABC, uma programação diversificada que atendia a interesses culturais muito diferenciados. Havia a participação, paralelamente ao trabalho curatorial especializado do ABC, outros trabalhos com a participação da Associação Brasileira de Críticos de Arte e da Associação Brasileira de Artistas Plásticos que legitimavam o caráter público da instituição. O fracasso só se deu quando se transformou o INAP num programa exclusivo das questões de ponta da arte contemporânea, reservado a um seleto grupo de artistas. Existe uma radical diferença entre uma política pública de âmbito nacional e o pensamento do que

existe de melhor na arte contemporânea. As experiências de linguagens de uns têm que conviver com as diferentes manifestações que têm que estar presentes em uma instituição pública de âmbito federal. O fechamento e a exclusividade do tratamento de certas questões era tudo que os conservadores queriam, e conseguiram: destruíram anos de um trabalho duramente construído. Até hoje, muitas pessoas em São Paulo não conhecem direito o que se passou realmente no âmbito institucional e fizeram algumas avaliações errôneas sobre o desmonte do trabalho do INAP.

Número: Você acha que esse projeto poderia ser repetido hoje com outros artistas?

Hoje as políticas públicas, na área das artes visuais, inclusive as de edições, desde o advento da Lei Rouanet, são conduzidas pelos departamentos de marketing institucional das empresas públicas e privadas. Eles administram os recursos públicos legalmente, segundo seus interesses. Esses marqueteiros culturais contam com muito, mas muito mesmo, mais recursos públicos que o próprio Ministério da Cultura. Tudo o que se faz no âmbito estritamente público é absolutamente ridículo quando se compara com o dinheiro público que fica disponível para as empresas através do uso da renúncia fiscal. Por isso, se esse projeto fosse atualizado e readequado para os tempos atuais, teria que ser realizado por uma empresa estatal ou privada.

De qualquer forma, com a visão jurídica obtusa e extremamente limitada que está presente nos órgãos públicos, é muito melhor que esses livros sejam realizados por empresas privadas e, de preferência, em co-edição com boas editoras para garantir sua distribuição. Um livro editado pelo serviço público, como sempre disse, “já nasce obra rara”, e a coleção *Arte Brasileira Contemporânea* não foi exceção a essa regra. Foi mal distribuída. Acaba recebendo uma distribuição política compulsória e raramente chega às mãos dos verdadeiros interessados. Isso não quer dizer que a indústria de brindes de luxo à custa do erário, conduzida pelas estatais e por empresas privadas, faça chegar de fato às livrarias e às bibliotecas as suas publicações. Quando estas chegam às livrarias deveriam receber preços de capa condizentes com um produto que já saiu da gráfica pago pelo dinheiro do povo. Mas quando vendido nas prateleiras das livrarias, o que foi brinde, se torna um produto com uma margem de lucro absurda quando você pensa que ali já saiu tudo pago pelo dinheiro público.

Número: Em alguns momentos você se mostra um entusiasta da aproximação das artes com as novas tecnologias. Você considera que a questão da técnica é central para pensarmos os trabalhos produzidos hoje? Em que circunstâncias os avanços tecnológicos podem ser uma possibilidade de democratização da arte? Existe algum risco para arte nessa aproximação?

Existe um engano aqui. Costumo dizer para meus alunos que é muito difícil ver arte que se utiliza de novas mídias mais contemporânea que uma maçã do Cézanne. Essa é minha visão como teórico e como crítico. Acredito que está claramente explicitada em pelo menos dois textos: “A idéia de progresso em arte” e “Chega de futuro?”, ambos publicados na coletânea *A Trilha da Trama e outros textos sobre arte* (Edição Funarte, 2004). Enquanto curador da Bienal do Mercosul, em 2005, achei que não devia excluir da mostra artistas que se utilizam de novos meios porque existe uma parte significativa da produção artística dedicando-se a essas investigações. Digamos que exercito a teoria e a crítica de modo mais autoral e a curadoria de uma grande exposição como o exercício de uma função pública e, por isso, menos pessoal.

A minha visão da técnica está fortemente marcada por aquela expressa filósofos como Adorno, Marcuse e Benjamin, que por sua vez é influenciada pela posição de Heidegger em *A questão da técnica*. Ela, sem sombra de dúvida, marcou aqueles pensadores de esquerda, apesar de nunca admitirem essa influência por razões estritamente políticas e ideológicas. Não acredito absolutamente em que as coisas são neutras e passivas e que tudo depende do uso que delas fazemos. Acho essa visão por demais ingênua. O problema das novas mídias é exatamente esse: por enquanto, com muita freqüência, o que aparece é mais a mídia que a obra, isto é, o trabalho aparece menos que a máquina. A técnica governa o artista. Como dizia Bresson, a respeito do cinema, quando um filme não tem nada a dizer, elogia-se a fotografia. Essa conversa de mídia tem um pouco disso; não é muito diferente da conversa de ceramistas e gravadores entre si sobre suas respectivas técnicas. Seja óleo, aquarela, cerâmica, gravura, fotografia, televisão, computador, ou qualquer outro meio, o que interessa é a potência poética da obra. Conversa de mídia é minudência, o que interessa é a arte. #

EXPEDIENTE

Revista Número, nº 8, novembro, 2006.

Tiragem: 8.000 exemplares

Editoras: Fernanda Pitta e Thais Rivitti

Corpo Editorial: Carla Zaccagnini, Cauê Alves, Fernanda Pitta, Guy Amado, José Augusto Ribeiro, Tatiana Sampaio Ferraz e Thais Rivitti.

Conselho: Daniela Labra e Taisa Pascale Palhares

Colaboradores: Aristóteles Barcelos Neto, Daniel Acosta, Heloísa Espada, José Bento Ferreira, Orlando Maneschy, Santiago Garcia Navarro, Taisa Helena Pascale Palhares e Valéria Piccoli.

Projeto Gráfico: Transição Listrada

Produção: Danielle Rocha

Produção de arte: Tatiana Ferraz

Contato

Site: www.revistanumero.org

e-mail: jornalnumero@yahoo.com.br

Os trabalhos publicados são de responsabilidade exclusiva dos autores.

Onde encontrar a Número Oito

Centro Cultural São Paulo, São Paulo

Centro Universitário MariAntônia, São Paulo

Galeria Nara Roesler, São Paulo

Galeria Vermelho, São Paulo

Museu Lasar Segall, São Paulo

Departamento de Artes – ECA-USP, São Paulo

Departamento de Filosofia – FFLCH-USP, São Paulo

Escola da Cidade, São Paulo

MAC Americana, Americana SP

Ateliê Aberto, Campinas SP

Museu de Arte de Ribeirão Preto (MARP), Ribeirão Preto SP

Departamento de Arquitetura e Urbanismo – EESC-USP, São Carlos SP

A Gentil Carioca, Rio de Janeiro

Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro

Instituto de Artes da UERJ, Rio de Janeiro

Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte

Coletivo Entretantos, Vitória

Fundação Joaquim Nabuco, Recife

Centro Dragão do Mar, Fortaleza

Centro Cultural Banco do Nordeste, Fortaleza

Ybacatu Espaço de Arte, Curitiba

Museu Victor Meirelles, Florianópolis

PPGAV-Mestrado, CEART/UESC, Florianópolis

Editora Zouk, Porto Alegre

Torreão, Porto Alegre

Patrocínio



PETROBRAS



USP

Projeto selecionado pelo Programa Cultura e Pensamento 2006 -
Seleção Pública de Projetos Editoriais de Debates em
Periódicos Impressos



Realização



Ministério
da Cultura

Co-Realização



Ministério
da Educação

Apoio



SECRETARIA DE ESTADO
DA CULTURA



GOVERNO DO ESTADO DE
SÃO PAULO
RESPEITO POR VOCÊ

27ª BIENAL DA CASA DA XICLET COMO VIVER LONGE PROGRAMAÇÃO NOVEMBRO/DEZEMBRO 2006

Sem-credoraria, sem-seleção, sem-jabá, sem-juros, sem-entrada e sem-patrocínio

Segunda edição de 04 (Vernissage 20h) A 26 NOVEMBRO 2006
GALERIA PRINCIPAL: REGIÃO SUDESTE
SALAS 1 E 2: TODOS OS LUGARES
Terceira edição de 03 (Vernissage 20h) A 23 DEZEMBRO 2006
GALERIA PRINCIPAL: SUL, CENTRO-OESTE, DF E EXTERIOR
SALAS 1 E 2: TODOS OS LUGARES

CASA DA XICLET GALERIA
Rua Fradique Coutinho, 1855 - Pinheiros - SP-Brasil
Aberta Diariamente das 14/21h - Fone: 55 11 8420.8550
site: www.arteaosvivos.com.br/xiclet
e-mail: xiclet_assessoria@yahoo.com.br

CASA DO GIULLIANO
Segunda edição de 08 (abertura 20H) a 30 NOVEMBRO 2006
Terceira edição de 13 (abertura 20H) a 23 DEZEMBRO 2006
Rua Eduardo da Silva Magalhães, 140 Pq. Continental SP
VISITAÇÃO C/ HORA MARCADA
Fones: 55 11 3768.3736/ 55 119221.1181
COMO CHEGAR: WWW.EXPOGIU.BLOGSPOT.COM

Com-credoraria, com-seleção, com-jabá, com-juros, com-entrada, com-credor

LUUSSÁ - Let's Xic
Segunda edição de 10 (abertura 20H) a 30 de NOVEMBRO 2006
Terceira edição de 04 (abertura 20H) a 23 DEZEMBRO 2006
Rua Aspucuelta, 248 vila madalena
Tels: 55 113031.1300/ 55 1138120395
www.lussamarcenaria.com.br

GALERIA FAVO
Edição Especial de 09 NOVEMBRO A 09 DEZEMBRO 2006
Artistas: Catia Moraes e Ricardo Ramalho
Rua Fradique Coutinho, 1004 - vila madalena
Fones: 55 11 3812.6571 - email: galeriafavo@gmail.com
www.galeriafavo.com.br



Apoio Moral: MAPA DAS ARTES SÃO PAULO
www.mapadasartes.com.br



COLECIONADOR A CASA DA XICLET QUER VOCÊ



Artes Plásticas

Desenho
Representação pensamento e síntese
Felipe Cohen

Percepção e raciocínio visual através
do desenho de observação
Rachel Magalhães

Atelier de Pintura
Fábio Miguez

Acompanhamento de Projetos
Laura Vinci

r.dr.virgilio carvalho pinto 426 pinheiros 05415-020 São Paulo
11 38619446 artevirgilio@uol.com.br www.galeriavirgilio.com.br

Teatro

Interpretação para Teatro
Do universo subjetivo à palavra
Juliana Galdino

Voz em Movimento
Madalena Bernardes

História da Arte

Entendimento da Arte Contemporânea
Thais Rivitti

INHOTIM

De quinta-feira a domingo,
das 9h30 às 16h30.
(31) 3227 0001
info@inhotim.org.br

www.inhotim.org.br

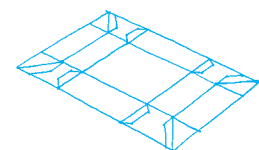
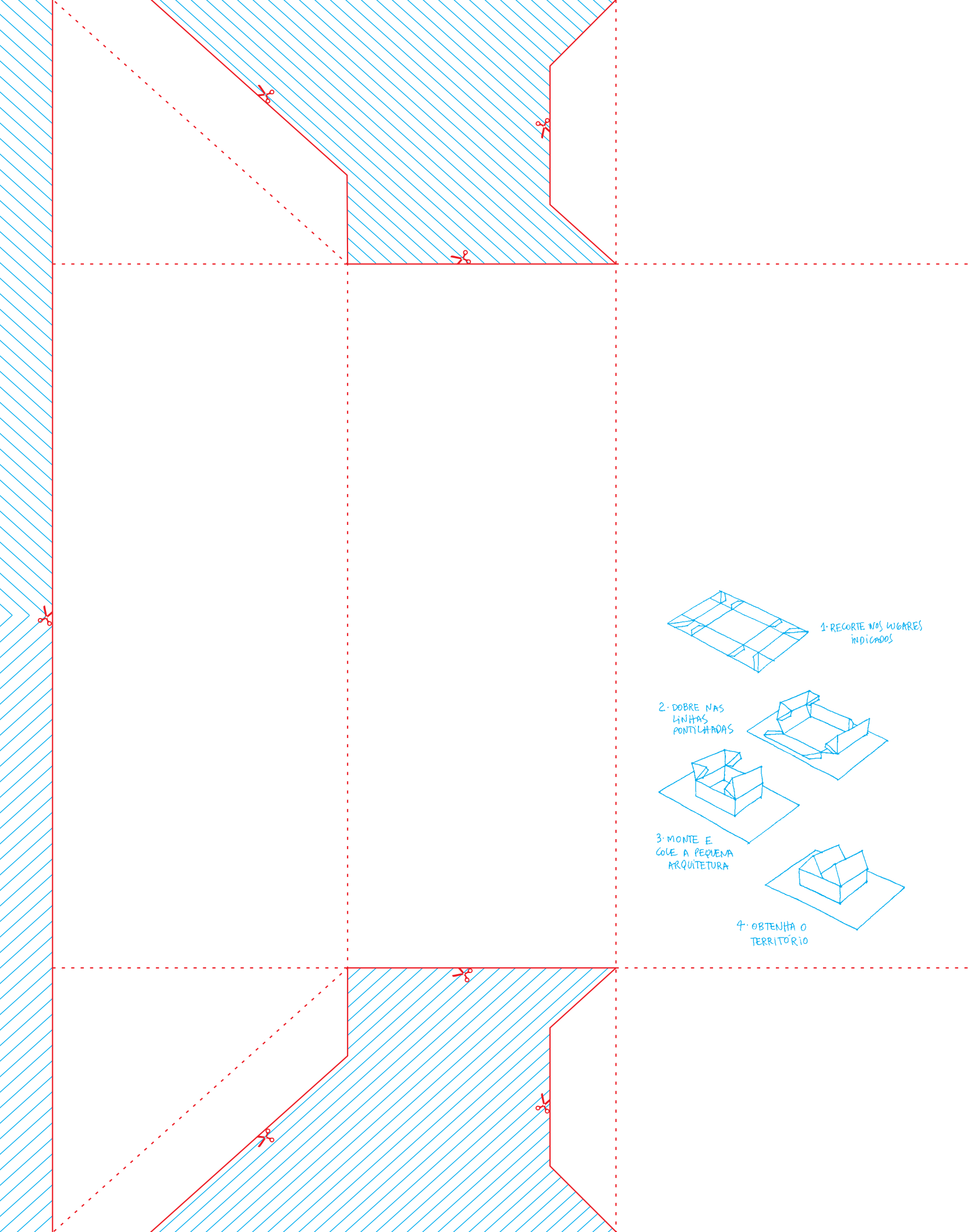
Numero®

32 pp

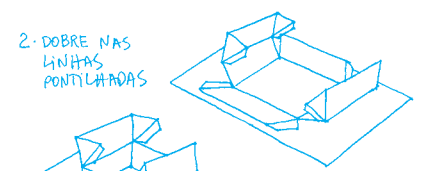
ingestão mental

PRODUTO SEM RESTRIÇÕES DE CONSUMO
NÃO HAVENDO REAÇÕES ADVERSAS
RECOMENDA-SE PROCURAR UM ESPECIALISTA

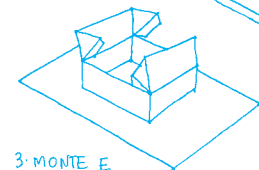
Anuncie na Número:
jornalnumero@yahoo.com.br



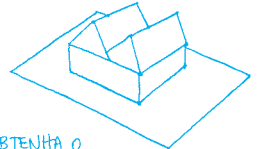
1- RECORTE NOS LUGARES INDICADOS



2- DOBRE NAS LINHAS PONTILHADAS



3- MONTE E COLE A PEQUENA ARQUITETURA



4- OBTENHA O TERRITÓRIO