



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Francisco Fernandes

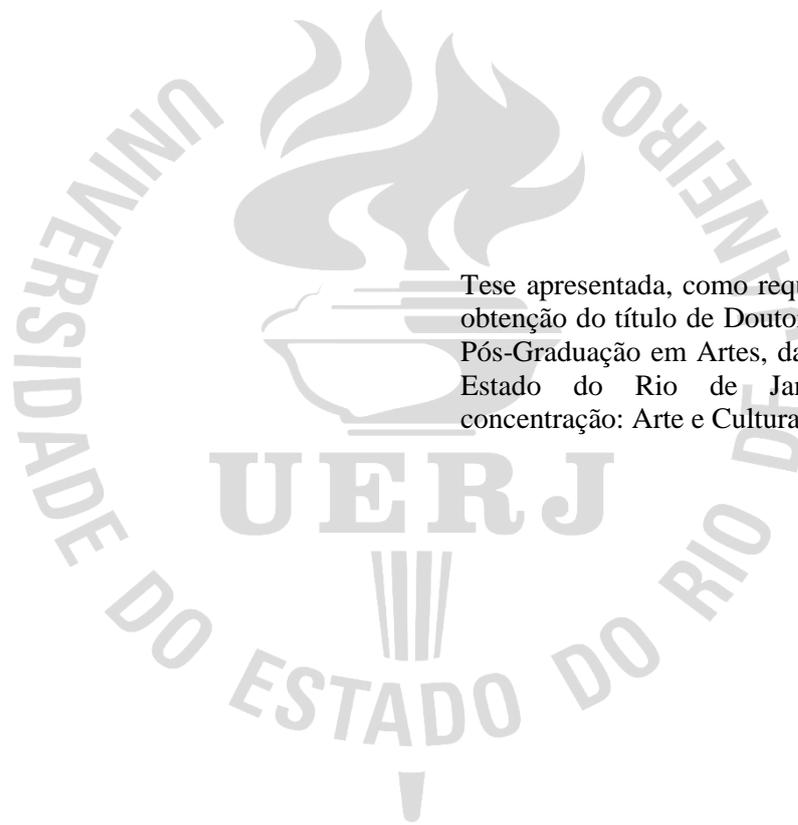
**Corporeidades em liberdade incondicional: de uma perspectiva batailleana
à anticolonial**

Rio de Janeiro

2021

Francisco Fernandes

**Corporeidades em liberdade incondicional: de uma perspectiva batailleana à
anticolonial**



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Roclaw Basbaum

Rio de Janeiro

2021

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

F363 Fernandes, Francisco.
Corporeidades em liberdade incondicional: de uma perspectiva
batailleana à anticolonial / Francisco Fernandes. – 2021.
251 f.: il.

Orientador: Ricardo Roclaw Basbaum.
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto
de Artes.

1. Arte moderna – Brasil – Séc. XXI - Teses. 2. Artistas – Brasil –
Aspectos morais e éticos - Teses. 3. Artistas – Brasil – Aspectos políticos -
Teses. 4. Performance (Arte) - Teses. 5. Corpo como suporte na arte – Teses.
I. Basbaum, Ricardo. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto
de Artes. III. Título.

CDU 7.036(81)''20''

Bibliotecária: Mirna Lindenbaum. CRB7 4916

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese,
desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Francisco Fernandes

**Corporeidades em liberdade incondicional: de uma perspectiva batailleana à
anticolonial**

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovada em 16 de dezembro de 2021

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Ricardo Roclaw Basbaum (Orientador)
Instituto de Artes – UERJ

Prof. Dr. Alexandre Sá Barretto da Paixão
Instituto de Artes – UERJ

Prof. Dr. Marcelo Campos
Instituto de Artes – UERJ

Prof^a. Dra. Fernanda Pequeno da Silva
Instituto de Artes – UERJ

Prof. Dr. Lucio José de Sá Leitão Agra,
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia

Rio de Janeiro

2021

AGRADECIMENTOS

Romeo filho meo!

Ricardo Basbaum, Programa de Pós- Graduação PPGArtes- UERJ, Romeo Martins Redin Fernandes, Marisa Madalena Santos e Silva, Silvio Aguiar Fernandes Isabel e Silva Fernandes, Mayra Martins Redin, Marcos Bonisson, André Sheik, Alexandre Sá, Clarisse Tarran, Carmen Riquelme, Cacau Costa, Rafaela Celano, Eduardo Mariz, Cristina de Pádula, Rayssa Veríssimo, Bebel Barreto, Davi Pereira, Paula Trope , Fernanda Pequeno, Sheila Cabo Geraldo, Eliane Santos, Regina de Paula, Luciana Lyra, Marcelo Paes, Jorge Vasconcelos, Ayrson Heráclito, Paola Zordan, Débora Bolsoni, Andressa	Cantergiani, Mauricio Ruiz, Analu Cunha, @fumaça.antifascista, @quase-oração, Dani Amorim, Marlah Prischt, Pâmela Costa, Hugo Houayek, Pedro Meyer, Cristina Ribas, Lucas Icó, Eduardo Montelli, Milene Tafra, Luiz Cláudio da Costa, Inês de Araújo, Mauro Trindade, Orlando Maneschy, Pedro Amorim, Rodrigo Erib, Maitê Bueno, Érika Schwarz, Helena Marc, Mario Grisoli, Luiz Rocha, Maurício Ianês, Alexandre Santos, Edson Costa Jr., Inês de Araújo, Diego Groisman, Suely Farhi, Tato Teixeira, Marcelo Campos, Gabriela Motta, Anelise Valls, Mariana Lydia	Bertoche, Débora Moraes, Eduarda Kresting, Cachalote Mattos, Ribamar Ribeiro, Tiago Fernandes, Marcos Abreu, Bruna Costa, Aishá Kanda, Daniela Mattos, Laura Cattani, Munir Klant, Marco Antônio Portella, Greice Rosa, Luciano Vinhosa, Viviane Matesco, Patrícia G. Rangel, Luanda Francisco, Peter O'Neill, Patrícia Barcellos, Ted G. Decker, Marcos Gallon, Arthur Scovino, Nelson Ricardo Martins, Mauro Saraiva, Carlos Contente, Marisa Flórido César, Tetê Baranchini, Raphael Fonseca, Elisa de Magalhães e Daniela Kern. Agradeço em especial ao SUS, à vacina.
---	---	--

Pesquisa realizada com auxílio *nota10* da Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do RJ, FAPERJ, Brasil.

RESUMO

FERNANDES, Francisco. *Corporeidades em liberdade incondicional: de uma perspectiva batailleana à anticolonial*. 2021. 251 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

A presente pesquisa trata de diversos artistas e intelectuais que trabalham com questões éticas, políticas, mas, sobretudo artísticas nas artes visuais contemporâneas. É dado amplo destaque à artistas brasileiros com breves interlocuções internacionais. O cerne da pesquisa se debruça sobre a liberdade de expressão artística em sua polifonia, e por se tratar de uma pesquisa teórico-prática são relacionadas ações artísticas desenvolvidas pelo pesquisador em relação com os artistas e teóricos abordados.

Palavras-chave: *Performance*. Arte-política. Corpo. Decolonialidade

ABSTRACT

FERNANDES, Francisco. *Corporeities in unconditional freedom: from a Bataillean to an anti-colonial perspective*. 2021. 251 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

This research deals with several artists and intellectuals who work with ethical, political, but above all artistic issues in contemporary visual arts. Brazilian artists are widely highlighted with brief international conversations. The core of the research focuses on the freedom of artistic expression in its polyphony, and as it is a theoretical-practical research, artistic actions developed by the researcher are related to the artists and theorists approached.

Keywords: Performance. Art-politics. Body. Decoloniality.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 INCONFORMES	17
1.1 Banho no esgoto.....	17
1.2 Presença de corpo no Grupo Empreza.....	25
1.3 Aleta Valente: atração e repulsa.....	36
1.4 Zenudismo em Aimberê César.....	47
1.5 Corpas indóceis.....	59
1.6 Ciclista nu.....	77
2 DESEJOS DE LIMITE DO (IM)POSSÍVEL	85
2.1 Ações diretas e o paradoxo em Chris Burden.....	85
2.2 No equilíbrio do (im)possível	96
2.3 Quatro quilômetros em quatro minutos (Freeway-RS).....	101
2.4 Caminhada lunar	103
2.5 Câmera nu no revéillon de Copacabana 2019-2020.....	108
2.6 Domingo na FIESP.....	111
3 RECENTE EBULIÇÃO DE CORPOS DISSIDENTES NA ARTE BRASILEIRA	116
3.1 Experiência e trabalho em Ayrson Heráclito	116
3.2 Young Guns I.....	131
3.3 Young Guns II	142
3.4 Feminismos black and white	152
4 PRÁXIS EM TEMPOS DE PROVAÇÃO	169
4.1 O equilibrista (Redenção).....	171
4.2 Ações no banheiro e Dia das Mães.....	173
4.3 Domingos solares pandêmicos.....	180
4.4 Révéillon na laje.....	183
4.5 Construção.....	185
4.6 Quase-oração.....	189
5 ARTE X ANTIARTE	195
5.1 Não-artistas com potência.....	195
5.2 Olhar iniciado que institui legitimidade.....	200
5.3 Fumaça antifascista.....	216

5.4 Artistas indígenas inconformes.....	225
5.5 Eu sou eu, e o cavalo não é meu.....	235
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	243
REFERÊNCIAS.....	248

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa se debruça sobre uma relação – que já me interessava no mestrado, e mesmo antes – entre corpo, experiência e imagem em fenômenos artísticos. Ao tratar de corporeidade na arte, entende-se que, às vezes, a ação ao vivo é mais potente, e, por vezes, o registro da ação seja mais potente. Em algumas situações, as ações são pensadas para a imagem videográfica ou fotográfica. Seja em trabalhos meus, seja no trabalho de diversos outros artistas. Como uma pesquisa em Arte, Experiência e Linguagem que privilegia o lugar da fala do artista dentro da Universidade, aproveito para tentar refletir sobre trabalhos meus realizados nos últimos quatro anos e, devido à falta de distância que tenho em relação aos meus próprios trabalhos para poder fazer análises mais complexas, acabo por concentrar a densidade teórica do texto ao tratar de trabalhos de artistas que levantam questões em seus trabalhos que me ajudam a amadurecer enquanto artista/pesquisador – análise que faço com enorme prazer, e se precisasse escolher, trataria apenas de trabalhos de outros artistas. Ficará claro que, sempre que mencionar meus trabalhos, será de forma mais objetiva e sucinta, por entender que aproximações mais aprofundadas devam ocorrer pelo espectador. Assim como uma vez disse a crítica Marisa Flórido César: “tem artistas que apresentam um projeto de *performance* e já apresentam junto uma citação enorme de Gilles Deleuze; deixem o espectador fazer tais relações!”. Conversávamos sobre projetos de editais e não teses de artistas. Mas esta fala me marcou no sentido de tratar do meu trabalho prático da forma mais concisa possível. O título *Corporeidades em liberdade incondicional: de uma perspectiva batailleana à anticolonial* já indica diversos interesses como: em uma dimensão de experiência presentes em *corporeidades*; a pluralidade, pois são corporeidades, no plural; relações entre estética e ética ao falar em liberdade incondicional; e a indicação de um lastro, uma torção na pesquisa que se iniciou sob a perspectiva do intelectual Georges Bataille, e se permitiu contaminar pelo pensamento tão amplamente difundido nos anos recentes da de/des/anticolonialidade.

Esta pesquisa foi iniciada em 2017, logo após acabar o mestrado com referenciais majoritariamente franceses. Trabalhei com autores como Georges Didi-Huberman, Jacques Lacan e Roland Barthes. Logo que terminei meu mestrado, envolvi-me com o livro *O Gaio Saber Visual segundo Georges Bataille* (2015), escrito por Georges Didi-Huberman, que me

levou em seguida a ler diversos livros de Georges Bataille. Didi- Huberman tem uma leitura muito generosa de Bataille. Apresenta um argumento de que, para Bataille, a noção de transgressão se aproxima mais da criação de formas do que sua destruição ou deformação. A leitura de Didi-Huberman trata do baixo materialismo nas formas-imagens, do *informe*, não como negação do artístico, mas como sua complementação. Impressionei-me com a voracidade de escrita de Bataille, com o limite de suas ideias, que foram se tornando caras a mim. Já trabalhei com os textos de Bataille *O Erotismo* e *A História do olho* durante o mestrado para pensar em concretude do corpo, a partir de *performances* do artista Ricardo Mauricio, que realizava ações de imobilidade em longa duração. Retomo esses livros para pensar em outros artistas. Em *A Experiência Interior*, há uma ideia sua que me interessa, dentre tantas, que é a singular concepção de experiência. Diz-nos, por exemplo, que a experiência é a “única autoridade, único valor”¹, que chega ao ponto de “uma viagem ao término do possível do homem”². Retomando o ideal de liberdade, sempre sob ameaça, Georges Bataille escreve um artigo para a *Acéphale*, que depois terá livro publicado, sobre Friedrich Nietzsche. Esta reflexão é muito importante, pois sua contribuição e a dos demais escritores da revista, é de introduzir o pensamento de Nietzsche de uma forma não fascista na França. Diferente da leitura que a irmã do filósofo permitiu ser utilizada pelos alemães para promover a intolerância. Nietzsche pensava em algo muito caro a Bataille, que seria a *soberania* do ser. Em seu livro *Assim falou Zaratustra*, desenvolve esta relação de soberania com seu termo *super-homem*, ou *além-homem*. Nietzsche desenvolve sobre a soberania como, por exemplo, ao pensar na moral. Cria a imagem da moral do rebanho, onde haveria as ovelhas, o pastor e a águia. As ovelhas seguem o pastor, e a águia voa fora do alcance da moral pastoral. Não se trata de se relutar contra as ordens do pastor, isto seria uma ovelha negra, a questão é sobrevoar além da alçada moralista. A imagem da águia é símbolo deste ser soberano, insubmisso, que não se adéqua à moral cristã, porém houve um uso deturpado pelos nazistas na utilização de todo seu pensamento, sobretudo de sua ideia de *super-homem*, para a ideologia fascista. Bataille pontua:

Nietzsche sonhou com um homem que já não fugiria de um destino trágico, mas que o amaria e o encarnaria de pleno acordo, que não mentiria mais para si mesmo e se elevaria acima da servidão social... Entre as ideias de um reacionário fascista ou de outro tipo e as ideias de Nietzsche há mais do que uma diferença: uma incompatibilidade radical.³

¹ (BATAILLE, G. 1992) p.5

² *Ibde.*, p.15

³ (BATAILLE, G. 2017) p.14

Em consonância com Bataille, inicio uma pesquisa sobre um baixo materialismo, seja através dos lugares e espaços que comecei a trabalhar, seja através da própria fotografia, cujo aspecto *fine art*⁴ – imagens excessivamente polidas, com seus paspatures e molduras – comecei a questionar. Ao chegar ao limite desse baixo materialismo, podemos pensar na abjeção, como, por exemplo, no esgoto, espaço em que fiz ações, assim como outros artistas como a Aleta Valente. Bataille, ao pensar em uma ideia de corpo rebaixado, em seu confronto contra Hegel – que pensa o homem ideal e universal como orador, e o mundo material como rebaixado – responde que seria ele a mosca no nariz do orador, que o incomoda durante sua fala, e propõe “reduzir a aparição do eu à da mosca”⁵. Como outro limite desse baixo materialismo, também é possível pensar em uma visão anticapitalista que Denis Hollier indica em seu texto *O valor de uso do Impossível*, que trata de Georges Bataille e demonstra o lado marxista do autor. De outra forma, podemos perceber este posicionamento quando Bataille trata da noção de despesa ou dispêndio como parte introdutória de seu livro *A parte maldita precedida da noção de despesa*. Nesse texto, tem como referência de seus estudos Marcel Mauss, em como, nas sociedades antigas, haviam rituais incompreensíveis em nossa sociedade contemporânea, como, por exemplo, a queima de bens materiais como prova de elevação espiritual em contraposição à ideia de acúmulo na sociedade capitalista de acúmulo da década de 30. Em outros textos – sejam mais literários, como a *História do olho* ou *Ânus solar*, ou em livros menos ficcionais, como *O erotismo* ou *Teoria da religião*, livro que nada tem de metafísica –, podemos pensar em um corpo imanente, carnal, que sofre a angústia da consciência de sua futura morte inelutável. Para além do que muitas pessoas dizem sobre teóricos franceses, de que tais teorias são abstratas e universais, como diz Gayatri Spivak, que não consideram outros locais de fala, podemos perceber que Bataille tinha este interesse manifesto sob a égide da etnografia, tanto na revista *Documents*, quanto na *Acéphale e Minotour*, ao escrever textos sobre diversas culturas. Inclusive foi ele que cunhou o termo etnografia com a *Documents* – informação que eu desconhecia e soube através do pesquisador João Camillo Penna, que traduziu a *Documents* e é especialista em Bataille. No decorrer da pesquisa, haverá uma tentativa de contemporanizar a expressão etnografia sob o registro da decolonialidade e de novos regimes de visibilidade e discursividades do corpo expressivo.

⁴ Expressão inglesa que substituiria a expressão Beux-Arts (belas Artes) da academia francesa, mas que, em sua atualização, serviu também para se pensar em como apresentar fotografias em museus, com molduras e paspatures.

⁵ Id. 2013 p.390

Ao iniciar esta pesquisa, logo nos primeiros meses, tive acesso a leituras bem diversas. No grupo de pesquisa *Sistemas sensíveis plástico-sonoro-discursivos-etc*, do professor Ricardo Basbaum analisamos diversos textos, entre eles *Necropolítica*, de Achille Mbembe. Conectei-me muito a esse texto, pois o autor formula seu conceito baseado em duas teorias que me eram muito familiares: a noção de morte – de Georges Bataille, especificamente em seu texto *Hegel, morte e sacrifício* – aproximada ao conceito foucaultiano de biopolítica. Abaixo, duas passagens de como um autor contemporâneo decolonial atualiza Bataille, não apenas para pensarmos em uma filosofia contemporânea, mas inclusive para cunhar este termo *Necropolítica* que tanto cabe na nossa realidade brasileira atual.

Para Bataille, a vida é falha apenas quando a morte a toma como refém. A vida em si só existe em espasmos e no confronto com a morte. Ele argumenta que a morte é a putrefação da vida, o fedor que é, ao mesmo tempo, sua fonte e condição repulsiva. Portanto, embora destrua o que era para ser, apague o que supostamente continuaria a ser e reduza a nada o indivíduo, a morte não se reduz ao puro aniquilamento do ser. Pelo contrário, é essencialmente autoconsciência; além disso, é a forma mais luxuosa da vida, ou seja, de efusão e exuberância: um poder de proliferação. Ainda mais radicalmente, Bataille retira a morte do horizonte da significação. Isso está em contraste com Hegel, para quem nada se encontra definitivamente perdido na morte; de fato, a morte é vista como detentora de grande significação, como um meio para a verdade.⁷

Ao tratar a soberania como a violação de proibições, Bataille reabre a questão dos limites da política. Política, nesse caso, não é o avanço de um movimento dialético da razão. A política só pode ser traçada como uma transgressão em espiral, como aquela diferença que desorienta a própria ideia do limite. Mais especificamente, a política é a diferença colocada em jogo pela violação de um tabu.⁸

Outra referência importante foram os seminários com o professor Marcelo Campos, ainda em 2017, em que estudei diversos autores como Homi Bhabha, Claude Lévi-Strauss, Judith Butler e Marilyn Strathern. Estudamos teorias e artistas que lidam de formas diversas com questões de alteridade e arte política. Em meu seminário, apresentei o trabalho de Santiago Sierra e tive oportunidade de ver seminários sobre artistas como Bárbara Wagner, Dalton Paula, Frente 3 de Fevereiro, Regina José Galindo, David Hammons e Zanele Muholi. Neste momento, comecei a me aproximar do pensamento da decolonialidade e das diversas vozes que a compõem. Por exemplo, em meu projeto pensava no trabalho da Aleta Valente sob uma perspectiva batailleana, apesar do feminismo latente em seus trabalhos. Comecei, nesse momento, a entender o feminismo, e como um braço forte do pensamento decolonial. No mesmo período li o *Manifesto contrassexual* de Paul Preciado que ajudou a pensar em corporeidades dissidentes. Então, a pesquisa é torcida (assim como Denise Ferreira da Silva

⁷ (MBEMBE, A. 2016) p. 125-126

⁸ Ibid. p. 127

fala em torção) de uma perspectiva batailleana a uma visão decolonial. Não penso que esta torção seja forçosa. Bataille deixa brechas para futuros comentadores atualizarem seu pensamento, como fizeram Júlia Kristeva, Georges Didi-Huberman e mesmo Achille Mbembe.

Ao entrar no campo da decolonialidade, a primeira questão que nos surge é a do lugar de fala. Apesar de nos últimos quatro anos de pesquisa ter morado em lugares mais afastados dos centros hegemônicos, em Porto Alegre e na Zona Norte do Rio, ainda assim falo do ponto de vista de um homem heterossexual branco, que, independentemente de minhas limitações materiais, disponho, de forma estrutural, de certos privilégios. Penso que, de forma alguma, aproprio-me de lugares de fala. O meu lugar de fala é de um artista pesquisador que pensa corpo e imagem em fenômenos artísticos contemporâneos e, como tal, não poderia deixar de falar de artistas feministas, transfeministas, artistas negros, artistas indígenas e gordes⁹. Talvez este último seja o único lugar de fala real que possuo, na medida em que sou gordo. Penso que, como pesquisador de *performance*, corporeidade, transgressão e limite, seria uma negligência não tratar de tais corpos. Se pensarmos na importante reflexão de Djamila Ribeiro sobre lugar de fala, podemos pensar em como há um lugar fenomenológico pulsante de quem trata sobre pautas identitárias (em nosso caso relacionado à arte), mas, como a própria autora indica, não é que uma pessoa “posicionada” em outro lugar de fala não possa falar sobre questões feministas, afrodiáspóricas ou indígenas, mas sim que não pode tratar destes temas sem a consciência de fala a partir de outra posição. Então, não almejo ser um pesquisador considerado como um especialista em arte afrodiáspórica, feminista ou indígena. Vejo-me mais como um pesquisador de arte da *performance* e de ações pensadas para registro fotográficos e videográficos de diferentes corpos, políticos, e minha pesquisa é justamente sobre esta polifonia que há atualmente e sobre a experiência que provoca. Trato de forma quase introdutória de grandes temas que, em si, possibilitam pesquisas de teses inteiras sobre um ou outro braço dos diversos existentes na recente arte contemporânea. Esta pesquisa é o reflexo do que acompanhei nos últimos anos, uma atenção horizontal e plural, e não a um mergulho vertical, em um objeto de pesquisa, mas uma curiosidade sobre como as diversas pautas sociais recentes ecoaram em diversas poéticas artísticas.

⁹ Neste período, começa a ser amplamente difundida a utilização do pronome neutro como forma de marcar um posicionamento político contra o binarismo homem/mulher, a favor da pluralidade.

Então, a presente pesquisa é dividida em cinco capítulos, em que se alternam a descrição e a reflexão de trabalhos desenvolvidos nos últimos anos e escritos sobre outros artistas, sempre tentando fazer uma ponte entre o pensamento batailleano e o decolonial, que é o registro de como meu pensamento se movimentou por tal período. No primeiro capítulo, intitulado *Inconformes*, trato de artistas importantes do início da minha pesquisa, como Grupo Empreza, Aleta Valente e Aimberê Cesar. Discorro também, para pensar em aproximações poéticas, sobre artistas como as estadunidenses Laura Aguilar, Nona Faustine e a brasileira Fernanda Magalhães. Mesclo tais escritos, que podemos chamar também de estudos de caso, com dois trabalhos meus feitos em 2017 e 2018. Introduzo o conceito de *inconforme*, que penso ser a ponte entre o pensamento batailleano e o atual pensamento decolonial. O *informe* batailleano unido ao inconformismo dos corpos dissidentes. Por toda a pesquisa, Bataille é pensado como um pano de fundo, atualizado por comentadores ou mesmo teóricos de outras linhagens, mas que se aproximam em certa medida, mas o mais importante que tudo é como tais densidades intensificam a experiência da arte. Essa inconformidade, além de presente nos trabalhos dos artistas, também surge em pensadores como Paul B. Preciado e sua concepção de contrassexualidade ou como Hakim Bey e suas ideias sobre *terrorismo poético*, presentes em seu livro *Caos*. Com Bey e os artistas do limite, imagino como infelizmente Georges Bataille faleceu sem ter visto surgir a *bodyart* e a *performance*¹⁰, depois de tanto ter pensado sobre transgressão, limite e crime. A partir principalmente de literatos, mesmo em contato com artistas surrealistas, não pôde ver os o radicalismo inaugural dos artistas do corpo. O que diria ele sobre tais artistas e experimentações radicais? A *performance* atua no campo do real de forma semelhante ao que Bey trata dos poetas do Oriente:

No Oriente, às vezes os poetas são presos – uma espécie de elogio, já que sugere que o autor fez algo tão real quanto um roubo, um estupro ou uma revolução. Aqui, os poetas podem publicar qualquer coisa que quiserem – o que em si mesmo é uma espécie de punição, uma prisão em paredes, sem eco, sem existência palpável – reino de sombras do mundo impresso, ou do pensamento abstrato – um mundo sem risco ou *Eros*.¹¹

No segundo capítulo, trato de artistas que lidam com o limite do possível. Ou, como podemos pensar com Bataille e Denis Hollier, o limite do possível se encontra na linha tênue

¹⁰ Jorge Glusberg, em seu livro *A arte da performance*, difere *body art* de *performance*, que penso ser hoje fora dos debates, e só as coloco assim neste momento porque os artistas pensavam nestas diferenças. Ao longo do prosseguir do texto, seguirei apenas com as palavras *performance* e ação.

¹¹ (BEY, H. 2003) p.15

de divisa com o limite do impossível. Essa ideia é importante para mim e muito anterior às minhas pesquisas de mestrado e doutorado. A questão do limite do corpo. Penso em como já me interessavam essas questões, por exemplo, em trabalhos antigos, como *Subways* (2008), em que atravesso o trilho energizado do metrô, e *Cage Rage* (2011), em que realizo ações para fotografia com um tigre real. A forma como penso esse limite nos últimos quatro anos ocorreu ao inserir o elemento da nudez em espaços públicos em minhas ações. Tinha anteriormente realizado apenas uma ação com nudez, em 2003, e voltara a fazer novamente apenas em 2017, poucos meses depois do falecimento do artista Aimberê Cesar, que, para além de ser uma referência enquanto performer que trabalhava com nudez, tornou-se, em parte da presente pesquisa, uma referência maior, na medida em que refaço algumas de suas ações, porém sempre ressignificadas, em contextos diversos, para criar novos sentidos. Trato da questão do que pode ser pensado como *ações diretas*, com Chris Burden, assim como em um limite ético em algumas ações. E com Phillippe Petit, penso em uma noção de experiência, independentemente de sua significação enquanto fenômeno artístico. Meus projetos lidam com meu limite. Em seguida discorro sobre o limite de certas experiências que realizo, assim como limite da minha imaginação. Quatro trabalhos meus recentes que associo a esta ideia de limite são: *Quatro Quilômetros em quatro minutos (Freway-RS)*, de 2018; *Caminhada lunar*, de 2019; *Câmera nu nos fogos do Réveillon de Copacabana (depois de Aimberê César)*, na passagem de 2020 para 2021 e *Domingo na FIESP*, de 2020. Ficará claro no decorrer do texto o que entendo e pratico como liminaridade.

No terceiro capítulo, foco em alguns experimentos na arte brasileira contemporânea recente com corporeidades e atitudes contranormativas. Início esse capítulo com Ayrson Heráclito, artista que é Ogã, professor de performance e curador, e trabalha intensamente com questões de afro-brasilidade. Para tal, utilizarei como referências uma entrevista sua, textos indicados pelo artista, assim como uma conferência sua que tive a oportunidade de mediar. Em seguida, escrevo dois subcapítulos sobre artistas emergentes. Esses subcapítulos são nomeados como *Young Guns*, em que me atenho à produção de artistas jovens que tratam da questão afrodiaspórica, de transfeminismo e *contramonumentos*. Esta expressão, *Young guns*, é estadunidense e tem um significado biográfico para mim. Quando jovem, via filmes de surfe em que, quando apareciam jovens surfistas, aparecia esta expressão. Não entendia o porquê da ligação com armas, militar, mas hoje, dentro dos debates da arte, vejo sentido nessa aproximação, muito pelo tom reativo e politicamente engajado dos artistas. O subcapítulo

posterior intitula-se *Feminismos Black and White* e novamente utilizo uma expressão em inglês que também alude ao surfe, desta vez ao vídeo *Kelly Slater in Black and White*, em que *black and white* surge sem conotação racial e sim pelo vídeo ser em preto e branco. Ou seja, apropriada é que a expressão se racializa, ao ser utilizada para pensar em trabalhos de uma artista negra, Musa Michelle Mattiuzzi, e de uma branca, Juliana Notari, entre as quais destaco aproximações e distanciamentos.

O quarto capítulo dedico a trabalhos práticos desenvolvidos durante a pandemia, assim como de proposição coletiva de que participei. Nele reflito sobre ações feitas em espaços públicos e no espaço privado de casa – nas quais era parte constitutiva da apreensão dos trabalhos a questão do confinamento e da reclusão no período de quarentena. Então, discorro sobre diversos trabalhos realizados na pandemia, a maioria feita sozinho em casa, com utilização de tripé, e sem nenhuma ajuda, sem nenhum contato. A questão da apreensão das proposições em relação ao período dramático que vivemos não ocorre apenas por serem feitos dentro de casa, mas a partir de toda a dinâmica contida nos trabalhos. Como, por exemplo, ao estar sozinho na Páscoa e no Dia das Mães, tornar a solidão nesses dias específicos chave de compreensão dos trabalhos. No primeiro e nos últimos experimentos, realizei ações em locais públicos também, novamente. Compreendo que há uma noção de dissenso em fazer ações em espaços públicos neste período, recebi críticas e reflito a respeito. Deste período, destaco trabalhos como *O Equilibrista* (2020) e *Domingos solares pandêmicos* (2020).

No último capítulo da pesquisa, retomo uma ideia lançada com Phillipe Petit de pensar em não-artistas com gestos de extrema potência, assim como em um limite da institucionalidade da arte. Início inclusive comparando uma não-artista japonesa com um artista francês. Traço semelhanças visuais entre a produção de ambos e discorro sobre as experiências que proporcionam. Destaco um gesto de um rapaz que subiu um monumento em Londres e parou a cidade por horas, que se aproxima da tão contemporânea também noção de *contramonumentalidade*. Logo após, trato do fenômeno da arte indígena contemporânea, segmento artístico o qual me parece muito rico para se pensar no limite entre a arte e a antiarte, e que propositalmente não foi alocado em conexão com pautas decoloniais recentes, a despeito de sua profunda importância neste debate. Trato principalmente dos artistas Denilson Baniwa e Jaider Esbell e de suas críticas à ideia de antropofagia, que tanto prezamos

no meio artístico como um legado da modernidade brasileira. Concluo dissertando sobre a mais recente *performance* que desenvolvi, *Eu sou eu, e o cavalo não é meu* (2021), ação em que subi no Monumento ao general Osório, na Praça XV, e vejo como resultado de toda esta pesquisa, do contato com artistas e não-artistas, teorias das mais diversas, que vão desde a filosofia grega a textos recém escritos no calor da hora.

1 INCONFORMES

Não compreendo as leis.
Arthur Rimbaud, *Uma estadia no inferno*, 1873.

1.1 Banho no esgoto

Neste primeiro estudo, apresentarei o desenvolvimento de um projeto que realizei em 2017. O trabalho consiste em uma série de fotografias em que meu corpo se relaciona inicialmente com um lugar que acumula muito lixo, à beira do Rio Faria Timbó, e, nas experiências mais recentes, chego a entrar no rio e a imergir na água abjeta. Este lugar é a saída 7 da Linha Amarela, próximo ao bairro Higienópolis, onde vivo, entre as comunidades Complexo do Alemão, Manguinhos e Jacarezinho. Apontar o local exato cria sentido de diversas formas: há o sentido de um lugar de passagem em que por anos transitei a caminho para a Universidade – logo, um lugar com o qual me relaciono; há o sentido de ser um bairro na Zona Norte da cidade do Rio de Janeiro, localizado em área violenta, que difere da Zona Sul na medida em que há sempre uma tensão do que pode ocorrer em relação a possíveis reações dos transeuntes, sobretudo na última experiência. Nas primeiras experiências, o corpo se relaciona com o lixo desse espaço.

Estudos periféricos, 2017



Foto: Silvio Aguiar

Foram feitas diversas experiências relacionadas ao lixo. Fotografias com longa exposição à noite, em lugares muito próximos. Neste texto, apresentarei um recorte do desdobramento do trabalho em um local específico. Um interesse explícito do trabalho é a relação com o abjeto, com o estranho ou repulsivo, uma dimensão ancestral do que nos afeta. O Rio de Janeiro é uma cidade peculiar nesse sentido, pois tem diversas áreas com grande densidade demográfica sem saneamento básico; logo, somos cercados por canais e valões de esgoto que sempre atingem o nosso olhar no devir do cotidiano da cidade. Penso que há um repulsivo ancestral, mas também acompanho Georges Bataille quando diz que, em parte, muitas destas questões são socialmente construídas, a partir de frases veladas, pequenos gestos ou até mesmo a partir da violência. Reações que acreditamos ser naturais são culturalmente introjetadas. Mas penso que há elementos ancestrais e instintivos, da natureza do homem. Percebo que, estando em uma piscina com uma criança de três anos ao colo, inexplicavelmente ela não quer imergir a cabeça na água, mesmo sendo incentivada e cuidada. De forma oposta, devemos ter bastante cuidado com crianças em relação a tomadas elétricas e carros, grandes perigos que não fazem parte desse repertório ancestral. Acompanho também Sigmund Freud em seu texto *O Estranho* (1919), que, a partir da etimologia da palavra *estranho* em alemão, aproxima a ideia de estranho ao familiar, algo que só pode ser repulsivo na medida em que se aproxima de algo familiar, já que não sentimos repulsa por algo irreconhecível. Minhas experiências lidam com isto na medida em que entro no esgoto, lugar de repulsa conhecido; ao contrário, se eu imergisse em outro líquido de significado irreconhecível, a experiência não ocorreria de tal forma repulsiva. Apesar de indicar a importância de Georges Bataille, neste momento relaciono a uma teoria anterior, à teoria estruturante da psicanálise, não como uma bula para a leitura das ações e imagens, mas como uma fonte possível para compreensão dos desejos que movem este trabalho e os posteriores.

Estudos periféricos, 2017.



Foto: Silvio Aguiar

Em outra experiência, utilizo um plástico preto que, através de longa exposição do obturador relacionado ao movimento do corpo, cria um borrão na imagem. Penso neste borrão na imagem, no corpo, como uma espécie de autonadificação, de apagamento do corpo. De forma próxima a como Jacques Lacan desenvolve diversos termos que dão sentido a esta experiência. Para destacar apenas alguns: *das Ding*, elaborado a partir do jogo do carretel, que seria *a coisa*, a falta; sua elaboração de pulsão escópica, que nos diz ser a pulsão que melhor alude ao complexo de castração, no qual desenvolve termos como o “*empuxo* daquele que vê – algo de anterior ao seu olho”¹²; a passagem da anedota da lata de sardinha, e que o objeto que nos vê, nos coloca na condição de objeto. Nesta passagem Lacan lembra que quando jovem andou em um barco de pesca e durante a pescaria chamou a atenção dos pescadores ao dizer; “você estão vendo aquela lata de sardinha!?”; um pescador respondeu: “ela também não vê você!”, e todos da embarcação riram. O psicanalista se sentiu duplamente constrangido, primeiro pela vergonha, e segundo por ver o reflexo do sol na lata, que deu a impressão de que ele era a coisa olhada. Diz-nos ainda como que para a teoria psicanalítica a consciência é limitada “e a institui como princípio não só de idealização, mas de desconhecimento”¹³, para desenvolver o que chama de *escotoma*. Ao tratar do *Estádio do Espelho*, formula sobre o que seria ainda um buraco no sujeito, sempre em crise e em falta. O que Bataille chama de *sujeito descontínuo* na década de 30, Lacan pensa posteriormente no sujeito em angústia;

¹² (LACAN, J. 1985) p. 73

¹³ Ibid., p. 82

Correlativamente, a formação do [eu] simboliza-se oniricamente por um campo fortificado, ou mesmo um estádio, que distribui da arena interna até sua muralha, até seu cinturão de escombros e pântanos, dois campos de luta opostos em que o sujeito se enrosca na busca do altivo e longínquo castelo interior, cuja forma (às vezes justaposta no mesmo cenário) simboliza o isso de maneira surpreendente. E, do mesmo modo, desta vez no plano mental, vemos realizadas essas estruturas de obra fortificada cuja metáfora surge espontaneamente, como saída dos próprios sintomas do sujeito, para designar os mecanismos de inversão, isolamento, reduplicação, anulação e deslocamento da neurose obsessiva.¹⁴

Em 1999, o artista Marcos Chaves desenvolveu um trabalho que é uma frase, *Come into the (w)hole*, em que cria um jogo de palavras que problematiza essa questão. Ao colocar o *w* entre parênteses, a palavra é lida tanto como *whole* quanto como *hole*, sendo que a primeira pode ser traduzida por totalidade ou completude, enquanto a segunda, por vazio, incompletude ou buraco. A frase então pode ser traduzida como *Venha para dentro da totalidade/vazio* ou *completude/incompletude (buraco)*. O artista cria um trocadilho, sendo o humor recorrente em seus trabalhos; porém, o ponto abordado aqui é outro. Como lidamos com o buraco, com a incompletude? Em breve conversa, o artista diz que este buraco é algo que não se “tampa”, pode-se tampá-lo em parte, mas nunca cobri-lo, preenchê-lo. Que buraco é este, qual sua dimensão, quando se forma (no nascimento ou em algum momento da infância), quais suas implicações para determinados artistas? Pedi a ele para utilizar sua frase como título desta série que desenvolvo, por também pensar na relação entre completude e incompletude, pelo convite para entrar no buraco. Buraco na existência que Bataille remete ao pensar no ser descontínuo, angustiado pela consciência da morte inelutável. Nesta série de trabalhos, podemos pensar tanto em Bataille em seu termo *informe*, “o escarro ou cuspe”, da abjeção e experiência de afetação. Ao desenvolver esta série, foi feita outra experiência, em que entro em um cano de esgoto em outro bairro e em seguida retorno ao mesmo local narrado aqui. Ao desdobrar o trabalho, sinto a necessidade tanto de entrar no esgoto quanto de realizar esta ação nu. O corpo nu explicita *o máximo de vulnerabilidade imerso no máximo da abjeção*. Uma espécie de autonadificação ou de autoescotomização. Tive ajuda do meu pai para realizar as fotografias e descemos por uma escada levada de casa. O lugar era reservado, ficava logo abaixo de uma passagem de pedestre, sendo possível, porém difícil de ser visto pelas pessoas na rua. Ninguém viu. Após essa experiência, tive diarreia por dez dias, e me explicaram que ocorreu porque minha boca teve contato direto com o esgoto (estive duas vezes antes na água sem nada ocorrer).

¹⁴ *Ib*, 1998, p. 98

Come into the (w)hole- depois de Marcos Chaves, 2017.



Foto: Silvio Aguiar

Come into the (w)hole- depois de Marcos Chaves, 2017.



Foto: Silvio Aguiar

Em outro desdobramento, na última experiência da série, retornei a esse mesmo lugar, porém me posicionei poucos metros mais próximo, em um lugar visível. A ação agora toma uma dimensão pública, não mais uma ação intimista para a fotografia, desafiando o olhar dos transeuntes em uma ação ao vivo. Tanto a nudez quanto sua visibilidade pública se

tornam elementos recorrentes a partir deste momento. Quando apresento a nudez em espaço público, começo a perceber a importância que Aimberê César começa a ter sobre minha produção. Com esta proposição, inicio uma série com diversas ações em espaços públicos, o que fiz raríssimas vezes durante os quinze anos anteriores em que já pesquisava relação entre corpo e limite. Penso que neste trabalho retorna também uma pulsão de morte e provocação no espaço público, próxima à *Subways*(2008), em três ações: uma de abrir um extintor de incêndio em uma estação; em outra, no período em que só havia esses trens separados, coloquei-me em lugar de proibido acesso, entre vagões; por último, quando atravessei os trilhos energizados do metrô. Este trabalho é um marco para mim, pois foi o primeiro que continha um risco de vida real, que retornaria a partir de 2017 com o banho de esgoto, em seu risco de contaminação, e com as séries de *performances* subsequentes feitas ao longo desses últimos quatro anos. Há uma dimensão do estranho que podemos pensar com Freud, Bataille, Kristeva e mesmo com Ricardo Basbaum, que, em uma entrevista, fala justamente da necessidade do estranhamento na obra de arte, que o artista é bem sucedido quando não entrega o que se espera dele:

O problema é que o público não quer o novo. Quer ver confirmações do que já conhece. O que esse estranhamento mostra é que os artistas estão fazendo um esforço enorme para desafiar os hábitos perceptivos das pessoas. Isso não é ruim. Eles passam um tempão tentando formular os mesmos problemas já conhecidos, mas de outra maneira. Então, quando as pessoas sentem um estranhamento diante das obras, só estão comprovando que o artista foi bem-sucedido, porque ele não confirmou o que elas já sabiam. Mostrou outros modos de perceber as coisas... Esse estranhamento surgiu com a arte moderna, quando a busca pelo novo, como se dizia na época, passou a guiar o trabalho dos artistas. Mas as pessoas costumam encarar essa sensação de forma negativa, como se ela as afastasse das obras. Só que ela pode ser vista como um valor positivo. Pode funcionar como uma provocação: fazer pensar, modificar os hábitos das pessoas, seus modos de ver o mundo... Mas é preciso que elas aceitem essa provocação. O público que melhor se relaciona com a arte contemporânea é aquele que incorpora esse estranhamento como algo que faz parte do jogo e não se sente excluído por causa dele.¹⁵

Basbaum fala da importância do estranhamento, de não entregar o que se espera, mas também nos fala sobre mediação. Da importância dos diversos agentes do sistema de arte, como mediadores e curadores, por exemplo. Ricardo Basbaum tem longa pesquisa da relação artista-obra-espectador e destaca sua percepção e compreensão da necessidade do estranho. Em contato com este conjunto de ações/imagens Basbaum sugere uma noção de *ação direta*. Ações que seriam esvaziadas em sua literalidade. Lembra que Cildo Meireles ao pensar nas *performances* de Chris Burden as pensou enquanto *ações diretas*. Concordo com ele que

¹⁵ Entrevista publicada na revista *Aplauso*, n. 57, em julho de 2004, como parte da série *Por dentro da arte contemporânea*.

trabalhos como este, com nudez em espaços públicos, que não representam ações reconhecíveis, são diretas e sem mediação. A ação é direta por não representar um gesto ensaiado e por não ter a legitimação que um espaço da arte institui. Se você entra no museu e vê uma *performance* com nudez e se assusta, logo pensa: “estou num lugar que tem este tipo de coisa”, e ao mesmo tempo vê diversos outros espectadores agindo naturalmente, há um mediador para auxiliá-lo no *incômodo*. Então podemos pensar que uma ação direta em espaço público é uma ação sem mediação. Esta ação sem mediação é inclusive dificilmente vista como arte. Penso que esta ação direta dificilmente vista como arte possa ser pensada inclusive como um *fato social*. Emile Durkheim formulou esta expressão para pensar em diversas situações. Desde formas coercitivas de governo até a questão do suicídio, pensando-o não como um sintoma pessoal, mas sim social. Este é um viés para pensar estas ações, tanto minhas quanto de outros artistas, no decorrer da pesquisa. Mais que uma obra acabada e enquadrada dentro do sistema, performar nu na rua acaba sendo um *fato social* para os transeuntes independentemente de alguma repercussão midiática ou não. É um fenômeno que afeta e surpreende o transeunte.

Come into the (w)hole - depois de Marcos Chaves, 2017.

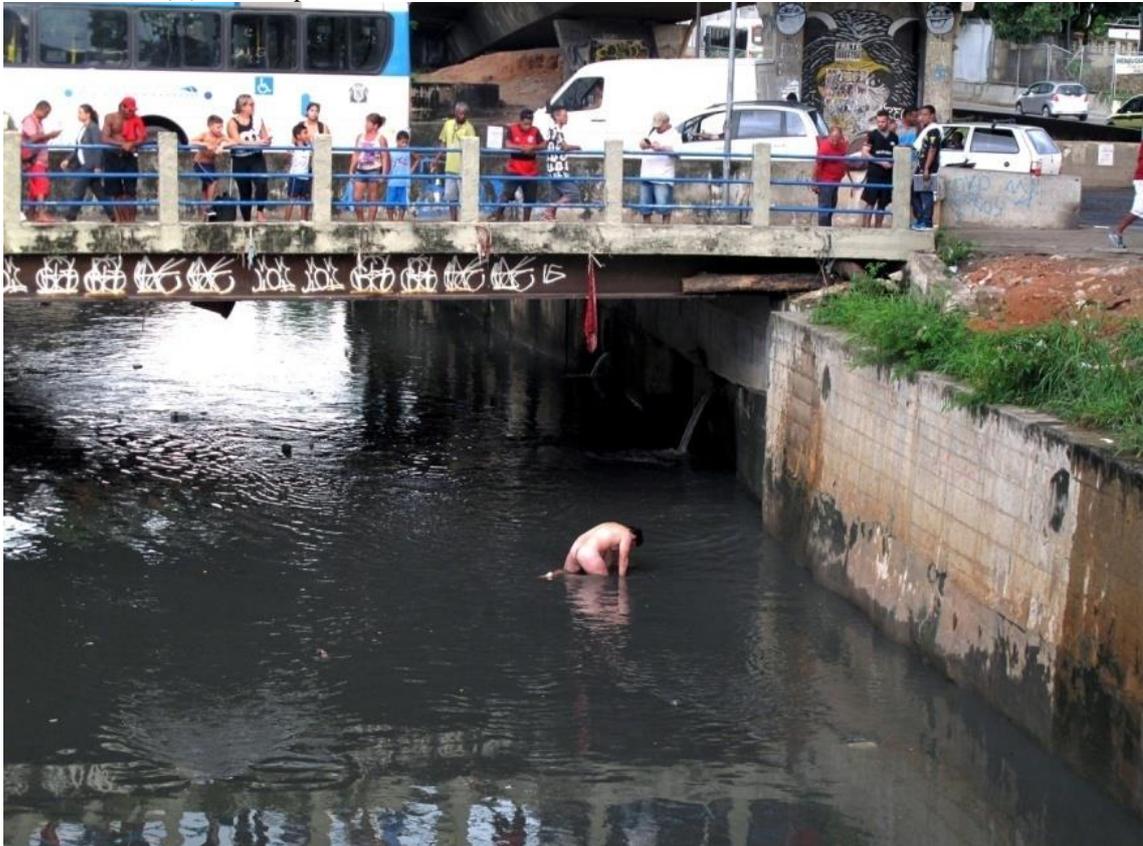
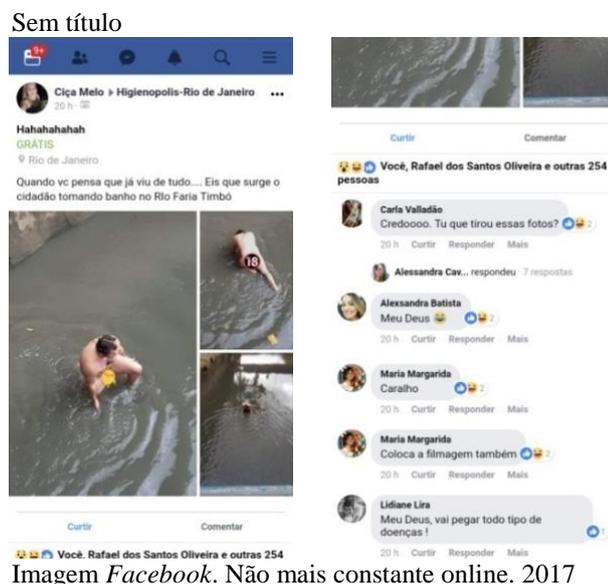


Foto: Silvio Aguiar

Ocorreu, por acaso, que essa ação que sou visto por transeuntes teve uma repercussão em grupo de *Facebook* do bairro, que achei interessante. Como repercutiu de forma autônoma a partir de registro de uma pessoa que passou pelo local e fotografou a ação. Nota-se que todos os comentários indicam uma dimensão insólita do gesto, o qual as pessoas associaram exclusivamente a uma possível doença mental, sem nenhuma aproximação com arte, o que é compreensível. Não me preocupo com isso, pois a afetação por um gesto insólito já é suficiente. Chama atenção, a partir dos comentários, o apelo cômico da ação – muitos com gargalhadas, assim como foi ao vivo. Esta dimensão cômica me interessa profundamente. A nudez em espaço público, com meu excesso de peso, é para fazer rir e se sensibilizarem, e não para fazer as pessoas se sentirem agredidas. Para terem a experiência do cômico, e não de um trauma. A comicidade é uma qualidade de experiência, como nos indica Bataille, não necessariamente artística, mas fundamentalmente de *afetação*. Fiquei feliz que na época, em 2017, não houve nenhum comentário moralista conservador, que vê como crime execrável a nudez. E víamos no mesmo semestre uma repercussão enorme com a *performance La Bête*, de Wagner Schwartz, durante o Panorama da Arte Brasileira no MAM-SP. Infelizmente, trabalhar com nudez em espaços públicos toca nesta questão, de provocação, entendida como partidária, na medida em que vivemos hoje um momento de repressão conservadora latente, legitimada pelas eleições de 2018. Mas o trabalho não se trata disso, apenas. É uma pesquisa sobre *performance*, imagem e experiência. Contém hoje uma dimensão política explícita. Porém, penso que essa dimensão faça sentido na medida em que potencializa a percepção desta série de trabalhos como a dos posteriores. E o sensorial, o cômico e o estranho se politizam na medida em que se opõem às forças antidemocráticas.



1.2 Presença de corpo no Grupo Empreza

Em 2002, conheci o artista Bruno Vieira, de quem sou próximo até hoje. Bruno já era artista há algum tempo e conhecia diversas pessoas do meio artístico. Ele tinha trabalhado como montador de uma exposição do Cildo Meireles no MAMAM, no Recife, e logo que nos conhecemos, fomos juntos ao ateliê do Cildo, provavelmente em 2003. Ele ficava hospedado na casa do Arthur Leandro, em Santa Tereza, e fui lá algumas vezes e andei algumas vezes em seu bugre. Fui com Arthur e Bruno a um seminário de Pesquisa no PPGAV-EBA-UFRJ, que pensava se tratar de apresentação de trabalhos dos artistas. Era o dia de o Arthur apresentar seu seminário e nem sabia até o momento de sua apresentação. Ele iniciou sua fala com um tom bem agressivo, criticou alicerces do que o próprio programa oferecia aos seus alunos, e que tais discussões não serviam para a realidade dele em Belém do Pará. Ele era professor da UFPA e obteve licença para cursar o doutorado na UFRJ. Acompanhando eles fui a encontros no *Rés do chão*¹⁶, mas, devido à minha juventude e à falta de intimidade com pessoas que se conheciam já há tempos, acabava por me envolver pouco nos encontros, nas discussões.

Foi muito importante na minha formação ter vivenciado tudo isso – esses encontros, as visitas ao Arthur, ter visto seu seminário e ido algumas vezes no Rés. Tinha dezenove anos, e ter contato com arte contestadora assim cedo me formou. Assim como ver o Aimberê Cesar performando nu, também em 2003. Lembro que, depois dos encontros do Rés, Bruno me contava as histórias, quem eram aqueles artistas que não conhecia. Lembro que dizia “aquele é o Babidu, do coletivo Grupo Empreza, tem uma *performance* ótima que corre nu contra a parede de uma igreja até a exaustão”. Esta ação, realizada por Babidu em 2001, foi uma das primeiras ações do coletivo, a primeira com nome de Grupo Empreza. O título era *Carma ideológico*, a primeira ação realizada dentro de um festival na cidade de Goiás, em 2001. Babidu corria contra uma Igreja e se chocava com a parede. Podemos interpretar de várias formas este gesto. Podemos pensar numa tradição da *bodyart* e *performance* que lida com concretude de corpo, limite e autossacrifício, como Marina Abramovic, Cris Burden, ou com o pensamento de Bataille, como o próprio coletivo cita diretamente. Podemos também fazer uma leitura decolonial, do corpo de carne que se choca contra a instituição de controle, de dominação, de catequização e colonização. Talvez hoje o trabalho fosse até literal demais

¹⁶ Coletivo artístico sediado no apartamento de Edson Barrus, na Rua do Lavradio.

sobre o que temos pensado por decolonialidade, e por tantos artistas estarem em caminhos próximos, como nos diversos trabalhos que contestam monumentos e instituições, e talvez, este trabalho tenha sido inspirador para diversos artistas posteriores, principalmente por ter circulado bastante, inclusive com uma grande exposição no MAR em 2014.

Carma Ideológico, 2001



Grupo Empreza

Depois desta primeira ação, o coletivo repetiu-a em diversos lugares e cidades. Começou a pensar no embate com a arquitetura moderna e realizou ações em Brasília, Belo Horizonte e no Rio de Janeiro, sempre contra prédios icônicos da arquitetura moderna, como o palácio Gustavo Capanema, antiga sede do Ministério da Educação, e sede da FUNARTE na época em que a ação foi realizada. O título *Carma ideológico* faz muito sentido no que tange ao carma, enquanto algo inevitável, inelutável, ao qual estamos obrigados a nos subjugarmos, que podemos pensar de forma religiosa, de um carma ao qual estamos condenados. Podemos pensar de uma forma foucaultiana, do carma enquanto adestramento ou docibilização dos nossos corpos reféns da biopolítica, ou de forma decolonial, de pensar o carma enquanto estigmas do colonizador sobre os colonizados. Daí não serem quaisquer espaços com o qual o corpo nu colide, e sim, espaços como a Igreja, instituição estruturante do processo colonial brasileiro, protagonista do processo de escravidão e genocídio indígena – quando inclusive alegava que, assim como animais, índios não possuíam almas, não sendo considerável crime punível com o Inferno o extermínio deles, o que possibilitou o processo de expansão territorial/colonial portuguesa em terras tupiniquins. Responsável também pelo processo de aculturação forçada de índios e negros, tornando-os católicos e falantes da nova língua. Se hoje vemos, em uma missa, negros presentes, isso é indício de uma violência ancestral, um carma tanto ideológico quanto biopolítico e colonial. Já quando realizam ações contra prédios icônicos do Modernismo, sempre nus, pensamos em uma demonstração de vulnerabilidade, organicidade e fraqueza do corpo em embate contra prédios de concreto.

Prédios que também são marcos de ideologias. Da ideologia de progresso impregnada no concreto armado e nas “paredes de vidro” que marcam a nova arquitetura. Símbolo da renovação ideológica na arquitetura de Le Corbusier, Niemeyer e Reidy. Construções que contrastam com prédios construídos anteriormente, mas que coabitam o Centro do Rio. Prédios de arquitetura singular que marcam a modernidade, de novos princípios, de novas ideias em arquitetura, que se desprendem das anteriores.

Carma Ideológico, 2001/2009



Grupo Empreza. Ação realizada por Babidu

Outro trabalho que conheci no início dos anos 2000 foi *Sopa de Letrinhas*, *performance* realizada diversas vezes e com documentação em vídeo. Nesse trabalho, o coletivo começa a utilizar roupas sociais que aludem tanto a trabalhadores subservientes de escritório quanto a empresários que dão ordens a subordinados. Se em arte tudo é simbólico – como a nudez, que pode ser pensada desde o erotismo até a fragilidade; a roupa neutra, hegemonicamente branca, que muitas vezes remete a uma pacificação ou ritualização (como com Ayrson Heráclito); ou as roupas negras, que remetem à negação (como com Marco Paulo Rolla) –, aqui cabe destacar este vestuário específico. Pois, assim como os diversos “vestuários” mencionados anteriormente foram utilizados por diversos artistas, esta roupa de empregado do escritório ou empresário, que dá nome ao coletivo, vira uma marca, uma singularidade. Pois com suas roupas de trabalhadores de classe média baixa que trabalham em escritórios com sapatos e cintos apertados com horas determinadas de entrada, almoço, utilização do banheiro e saída do trabalho, criam um contraste com os gestos incomuns que realizam. O empresário enquanto símbolo de uma sociedade cansada.

Sopa de Letrinhas, 2002/2005

Grupo Empreza. video-performance

Das diversas ações que realizam com estas roupas, às quais o nome do coletivo alude, em *Sopa de letrinhas*, Babidu, de cabelos longos, e outro integrante do grupo realizam uma ação de aproximadamente quarenta minutos (que varia um pouco em cada apresentação), em que Babidu toma a sopa e vomita no outro integrante de forma intermitente. Babidu possui uma técnica incomum de forçar o vômito sem usar a mão. Percebemos uma relação entre perversidade e submissão, perversidade de quem vomita e sujeição de quem recebe o vômito. Lembro de ouvir por amigos que Babidu não aguentava mais repetir esta ação de forçar o vômito muitas vezes em apresentações ao vivo. Babidu sempre foi o *vomitador*, sendo uma única vez o *vomitado*. Isto porque era o artista com mais facilidade e provocar vômitos sem as mãos. Algo extremamente difícil tecnicamente. Esta ação pode ser pensada com Bataille quando nos fala sobre seu clássico *informe*, ou mesmo de quando fala das excreções em *História do olho*, ou em *Ânus Solar*.

Com o passar desses primeiros anos, o coletivo passou a ter um número cada vez maior de integrantes, com alternância de participantes. Acredito que só o Babidu sempre esteve presente desde a primeira formação. Hoje o coletivo conta com os integrantes Aishá Kanda, Helô Sanvoy, Marcela Campos, Paulo Veiga Jordão, Rava e Thiago Lemos. Não tratarei de todos os trabalhos do coletivo, mas apenas destacarei os quais levantam questões que me interessam, como o já abordado *Carma ideológico*, por sua força contestadora e pulsão de corpo latente, e *Sopa de letrinhas* por sua estranheza e mesmo abjeção contidas nos

gestos. Em outros trabalhos, atrai-me a realização de ações em espaços públicos; em outros, a questão da dor; em outros, a *performance* apresentada ao vivo e a presença de corpo em diversas ações, em outras de forma oposta, como certos gestos são pensados e fazem sentido para o registro em fotografias e vídeos. Em texto autodescritivo o coletivo reflete sobre sua coletividade e processos artísticos:

Na constituição desse corpo-coletivo, desde o início de sua trajetória, o Grupo EmpreZa reúne um repertório absolutamente não trivial de corpos: não necessariamente oriundos do mundo das “artes do corpo” ou das “artes do movimento” – os emprezários e emprezárias enfatizam a diversidade dos corpos a cada gesto, cada som e cada movimento. Ativando, assim, concepções plurais de subjetividade e mundo, revelando, ainda, um aspecto crucial acerca da convivência no seio da multiplicidade subjetiva da vida: as relações de co-dependência. Tônica vertebral da produção do GE. Em algumas das ações que lidam com a dependência, corpos diferentes se transformam em unidades que exploram não somente os limites da individualidade, como também problematizam esses limites a partir da perspectiva do espaço, então compartilhado. Cientes da não solidão dos corpos, de modo antropófago, o Grupo EmpreZa institui situações de devoração, como na ambígua frase “Eu como Você”, que intitula um de seus manifestos.¹⁹

Diferentes corpos que criam juntos e instituem “situações de devoração”. Presença de corpos vindos de diversas áreas de formação, de diferentes lastros de vida, gêneros e matizes de cor. Em *SeHão*, realizam *performances* apresentadas em espaços públicos em Belo Horizonte, Brasília, Santos e Metz (França). Duas pessoas ficam de costas uma em relação à outra, ocasionando em uma ação de esforço, estranheza, pelas roupas que parecem roupas íntimas, enroladas pelo que parecem ser gazes de hospital, em que sempre uma é puxada pela outra, de forma que é feito um esforço enorme de maneira alternada. E havia uma alternância entre quem carregava e era carregado. Em entrevista à Concinnitas²⁰, o Grupo Empreza fala mais desta relação entre corpos, fusões, colaborações quando nos diz que o “nosso corpo coletivo nega peremptoriamente esse modelo de corpo individual... adotando outras regras políticas, como princípios não-hierárquicos, horizontalizantes”²¹. Pensam em um corpo acéfalo e lembram: “Bataille já dizia isso ali na primeira metade do século: Nossos corpos e nossas organizações coletivas são, comumente, hierarquias verticalizadas a partir da “cabeça”.²² O corpo duplo perambula, ora por desejo e força de um, ora por de outrem.

¹⁹ <https://www.grupoempreza.com/about> acesso em: 25/12/2020

²⁰ <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/39844/27918> acesso em: 05/04/2021

²¹ Ibid. p 11.

²² Ibid. p 10.

SeHão, 2009



Grupo Empreza. Belo Horizonte - MG

Sehã também desperta o interesse por ser um conjunto de ações realizadas em espaço público, que potencializa um estranhamento que não se alcança em instituições artísticas acostumadas com toda uma tradição do corpo. Algo que é considerado perturbador em espaço público, como por exemplo, a nudez, já é absorvida no repertório cotidiano dos espaços culturais a partir de uma longínqua tradição – das representações pictóricas, das fotografias e, principalmente, da avalanche de *performances* dos anos sessenta e setenta. Acredito que a *performance* em espaço público seja fundamental mesmo que (e talvez justamente por isto) não seja vista como arte. Quando vimos duas pessoas presas uma à outra, sendo uma carregada, revezando-se em um gesto de esforço, entre gazes e roupas íntimas, descalças, com cabelos que se emaranham, temos uma experiência sensorial, incômoda, *indizível*, ou cômica. Estes trabalhos incomuns, quando apresentados em espaços institucionais da arte, através de fotografias e vídeos, ganham simbologia, sentido artístico, através de legendas e títulos, da relação com outros trabalhos no espaço expositivo. Como podíamos perceber na exposição individual que o coletivo realizou no MAR, com uma sala dedicada a registros em vídeos e fotografias. O estranho e cômico da *experiência presente* no espaço público ganha outro sentido no espaço institucional, a depender do caso, pode se tornar experiência mais profunda ou não, mas certamente de outra ordem fenomenológica.

Como já indicado, não farei uma leitura panorâmica da ampla trajetória do coletivo, que valeria por si só uma dissertação ou tese inteira, mas sim levantar algumas questões. Depois de falar da contestação em certos trabalhos, abjeção e experimentações em espaços

públicos, gostaria de enfatizar a noção ritualística do coletivo, assim como a dor surge. Notem que, mesmo em *Carma Ideológico*, já há a questão do ritual, da dor, da nudez, da ação em espaços públicos, mas, como o coletivo sempre retoma estas questões, em cada momento/trabalho/apresentação certos elementos se tornam mais evidentes que outros. No início da pesquisa, conheci uma integrante do coletivo, a Aishá Kanda, que auxiliou neste pequeno levantamento de informações. Por já ter em meu projeto de pesquisa o coletivo, conversamos muito sobre seus processos, sobre diversas curiosidades que tinha. Falei para ela que vi a exposição no MAR, que achei muito boa, porém fiquei tímido para participar de proposições e interações que o coletivo abriu para o público em parte do museu. Arrependo-me de não ter aproveitado a oportunidade para conversar, sendo que já conhecia tantos trabalhos e admirava-os. Dentre as conversas e experiências da Aishá, ela destacava uma *performance* realizada chamada *Vesúvio* (2015) e *Arranque* (2014), em ações coletivas simultâneas chamadas *Serões Performáticos*.

Vesúvio #3 Serão Performático



Grupo EmpreZa (07/04/2015)

Aishá narrou muitas histórias interessantes desta experiência coletiva das quais destacarei duas, para indicar apenas algumas das possibilidades de questões que podemos pensar sobre o GE. Em primeiro lugar, destaco a ação *Vesúvio*, em que diversos participantes utilizaram cera e fogo. Nesta parte específica da ação, com o elemento incontrollável do fogo,

a tensão e o risco aumentam, e, por precaução, já contavam com uma ambulância na parte exterior do espaço. Todos os participantes utilizaram objetos protetores, como chapa de aço ou capacete para, por cima, poderem utilizar cera em chamas. Um “empresário” manuseava o fogo do alto de uma escada, ao final caiu lá de cima, mas sem se machucar. Paulo Veiga Jordão lia um texto com um capacete e com chamas sobre sua cabeça. Ao final, teve seu cabelo e couro cabeludo queimados. Aishá foi a que mais sofreu queimaduras, pois precisava realizar um percurso com uma placa em chamas nas costas (imagem acima). Concluiu seu percurso, mas sem não antes sofrer queimaduras de segundo grau em parte lateral de suas costas, coxas e panturrilhas, que criariam cicatrizes. Não se trata de romantizar a dor, mas de pensar na dor do corpo físico e como pode se transformam em potência poética. Em outros trabalhos, a dor surge de outras formas, como em uma proposição em que um dos artistas, vestido de calça preta e camisa social branca, risca na parede um triângulo, e parte do triângulo é feita sobre outro integrante, resultando em cortes em seu corpo nu. Em outra ação, um integrante do grupo, vestido de *empresário*, realiza um corte em sua testa, encosta na parede e caminha para a esquerda, criando uma linha quase reta, que se deforma na medida em que o sangue escorre. Ao pensar a dor é preciso distanciar do princípio do artista que sofre por sua arte. A dor é parte constitutiva do processo de trabalho. Paul Setúbal nos diz, de forma pouco romântica, que “não é nada perante as várias outras situações que são vividas cotidianamente por outros corpos, mas fazemos porque acreditamos que é potente.”²³. Vale retomar a ideia de que a dor, a expressão, para além de uma experiência interior, é uma experiência que comunica.

Bataille trata de certas noções de sacrifício, como quando reflete sobre a orelha de Van Gogh, sob a perspectiva da perda de lucidez, mas também dos sacrifícios enquanto dádivas divinas nas sociedades mais antigas. Mas, como pensarmos no gesto lúcido, programado, mas que também visa ao incontrolável, do qual a dor é parte do processo? As ações do coletivo se aproximam de diversos artistas que sentiram dor, como Marina Abramovic, Acionistas Vienenses, Chris Burden e Bas Jan Ader. Aqui no Brasil, penso nos em artistas que fazem pequenas inserções e cortes sangrentos, como Elton Panamby Dijon, Felipe Espíndola, Michelle Mathiusi e Jota Mombaça, sempre com dimensão crítica e decolonial. Outra aproximação possível com fogo e ritual é através da autora feminista indiana Guaytri Spyvak, que, em seu livro *Pode o subalterno falar?*, no último capítulo, narra o ritual de autoimolação que ocorria em determinados lugares da Índia, em que as viúvas, ao

²³ https://www.youtube.com/watch?v=wiB_YW38kuY acesso em: 08/10/2020

perderem seus maridos, tinham que *voluntariamente* juntar-se a eles durante a queima de seus corpos e morriam também. Diz-nos como o governo inglês impôs sanções à Índia até que estes rituais fossem extintos. E a questão de Spivak é sobre como a mulher é submissa em relação ao homem, primeiro ao homem indiano, que impõe um ritual dessa natureza, posteriormente a um homem inglês. A mulher nunca pode falar. Aishá, sem constrangimento e com certo orgulho, e com razão, exhibe suas marcas, índice de uma ação potente, que a marca, mas fruto de seu desejo. Resultado de um processo coletivo *de trabalho*.

Serão Performático#3 Arranque, 2014



Grupo EmpreZa Museu de arte do Rio.

Em mais trabalhos surge essa questão da dor, como em trabalhos com cortes na pele, com cabelos arrancados por pesadas pedras ou pelos próprios artistas ao terem seu cabelo grampeado na parede (imagem acima), arrancando-os com a força de seu corpo. Os exemplos são diversos, mas destaco mais um que lida com a dor, ação realizada dentro do MAI²⁴, quando um artista se coloca de costas para a parede e o público é convidado a atirar em suas costas, com estilingue, corações de galinha que ficam em uma bacia ao lado. Há nesta proposição diversas camadas que se sobrepõem ao que algum desavisado poderia pensar em “dor pela dor” ou “nu pelo nu”. Assim como quando Babidu se choca com a igreja, e a nudez simboliza o corpo frágil e orgânico que, no embate contra a instituição colonial se machuca, aqui o mesmo artista retorna nu, de costas, de forma submissa, e ao espectador cabe escolher provocar dor e participar do trabalho ou não. A nudez mostra o corpo em vulnerabilidade, e em dor, enquanto poética artística. Havia fila do público para jogar corações de galinha contra

²⁴ Marina Abramovic+MAI- SESC Pompéia, 2015.

o artista: era perceptível o impacto dos corações quando acertava e, mais ainda, quando errava, “*pof!* na parede!”. Além de terem escolhido um elemento que não causasse ferimentos mais graves, como pedras, mas que também não fosse tão facilmente suportável, pensaram em um elemento provido de simbologia: corações de galinha – que nos faz pensar em um duplo sacrifício: do animal e do artista. E por coração pensamos em nossa memória ancestral, no sacrifício, no coração sagrado. Na série de trabalho *Impenetrabilidade* (2014), o coletivo também lida com dor, mas de outra forma.

Serão Performático#3 Série Impenetrabilidade, 2011/2014



Grupo EmpreZa Fotografias apresentadas na exposição no MAR em 2014

Em meu foco sobre as ações do coletivo visava inicialmente às ações com presença de corpo. Em conversa com Aishá ela insistiu em enfatizar esta presença nesta série de trabalhos, e é inevitável que há tal presença apesar da apresentação em imagens. Falou-me do processo do trabalho, que foi feito em duplas, em lugares diferentes, que foi acordado que a linha do horizonte estaria sempre na mesma altura para a criação da série. Para além da dor específica da colisão entre corpos, que acho muito potente, principalmente por ter visto o conjunto de fotografias no MAR, penso em outras questões processuais. Aishá falou do processo do trabalho, do embate entre corpos, da linha do horizonte, e que este trabalho foi feito a partir de gravação de vídeo, que passado em monitor, era pausado, e tirada uma fotografia do instante/frame/still exato que desejavam. Então, a partir da escala em que as fotografias eram impressas, era possível ver o ecrã da tela do monitor. Ao longo desta conversa, surgiram-me referências que aproximei a este trabalho. Como as fotografias de Amilcar Packer feitas entre 1999 e 2005, em que performava em casa, filmava e fotografava de forma que também aparecia o ecrã. Realizei um trabalho intitulado *Tensões sem contato* (2005/2006), em que saltava em diversos lugares e meu pai fotografava com câmara analógica

ainda, e precisávamos de muitos disparos para capturar o momento exato. Trabalho que inclusive apresentei no Salão de Goiás de 2006, e Aishá, que trabalhava no educativo, lembra-se dele. E por último, lembro-me de uma *performance* feita por Rogério Gomes e Marepe no evento *Faxinal da Artes na Faxinal do Céu*, em 2002, na cidade de Faxinal do Céu, interior do Paraná, organizado por Agnado Farias. Na ação feita ao vivo, os dois artistas corriam um contra o outro e pulavam para se chocarem no ar. O título da ação era *O Balé dos bate-pança* (2002). Indico essas aproximações porque acredito na fundamental contaminação entre os diversos trabalhos artísticos, que ficará mais clara no decorrer da pesquisa, e porque, como já citado anteriormente, Basbaum nos diz que os artistas “passam um tempão tentando formular os mesmos problemas já conhecidos, mas de outra maneira”. Ou como brincou uma vez Agnaldo Farias, “em arte todo mundo é filho de alguém, quem não é filho de alguém é filho da puta”. Então, retomamos não apenas a ideia de diálogo entre artistas como podemos retomar o próprio manifesto do coletivo e tão cara ideia de antropofagia e sua importância em estudos sobre arte brasileira. Na mesma citação já referida ao coletivo, além de pensar na coletividade mais horizontal que vertical, de um grupo em que todos participam da elaboração das proposições, há esta menção à antropofagia. Retomaremos esta ideia de antropofagia mais adiante no texto a partir de outras perspectivas.

Se desejarmos criar relações entre as proposições do coletivo e Georges Bataille, faz muito sentido a leitura de *A experiência interior*, em que Bataille fala de um não-saber, de experiência; em *Hegel Morte e Sacrifício*, que trata da pulsão de morte, em uma visão que se opõe ao idealismo de Hegel, e a questão de uma corporeidade presente; em *Teoria da religião*, que, apesar do título, nada diz sobre metafísica e dedica uma parte importante ao sacrifício; e quando escreve sobre transgressão em *O erotismo*. Se for possível pensar em transgressão em arte e especificamente nas proposições do grupo Empreza, mais uma indicação possível é *O gaio saber visual segundo Georges Bataille*, de Georges Didi-Huberman. Há também a já citada entrevista realizada para a revista Concinnitas, com participação de Ricardo Basbaum, Alexandre Sá, Cecilia Cotrim, Daniela Labra, Edson Barrus e Tânia Queiroz. Parece-nos que o coletivo abriu portas no campo da *performance* no Brasil nos anos 2000. Apesar de uma tradição mais conhecida de artistas dos anos 70 e 80, como MárciaX, Aimberê Cesar, Coletivo 3nós3, Dupla Especializada, entre tantos de gerações anteriores que sedimentaram este terreno. Este coletivo inaugurou questões acerca de uma nova forma de coletividade, de um coletivo que muda sua formação de tempos em

tempos; da comunicabilidade, na medida em que diversos integrantes residem em regiões diversas do país; ao trabalhar com um limite do corpo, entre cabelos arrancados, queimaduras e interações do público; e com uma relação institucional que nos faz pensar em como certas *performances* apesar de contestadoras são absorvidas pelo sistema. É preciso ressaltar que mesmo o coletivo foi não apenas influenciado por referências brasileiras e do exterior de gerações anteriores, como por coletivos que surgiram na mesma época, como *Rés do chão*, *Grupo Urucum*, *Atrocidades Maravilhosas*, *Corpos Informáticos*, *Grupo Laranja* e *Grupo Camelo*. Espero que estes coletivos brasileiros sejam mais pesquisados futuramente, pois muitos artistas hoje seguem trilhas já percorridas com a impressão de estarem desbravando caminhos, e não por falta de pesquisa, mas sim pela falta de material de referência para pesquisa, tendo esses coletivos surgido e atuado em época de mais dificuldade em termos de *internet*. Já havia e-mail e *Skype*, mas era muito difícil fazer um site, por exemplo. Vi os vídeos do Grupo Urucum em VHS na casa de Arthur Leandro, mas onde encontrar hoje? O Coletivo Grupo Empresa surgiu em meio a esta riqueza cultural e permanece ativo e com o trabalho bem documentado, felizmente.

1.3 Aleta Valente: atração e repulsa

Poucos anos atrás conheci o trabalho de Aleta Valente de surpresa, compartilhado por alguém no *Facebook*. Uma imagem que chamava a atenção por ser provocadora e direta. Fui pesquisar mais trabalhos da artista e fiquei intrigado com sua produção e pensamento. Aleta é carioca, cresceu em Bangu, e possui uma poética que problematiza questões acerca de gênero, de ser mulher em uma sociedade opressora machista, mas também tensiona em seu trabalho questões como o fato de residir distante da Zona Sul/Centro do Rio de Janeiro, na periferia. Trata da questão através de um viés feminista, e nos lembra em entrevista que “o feminismo tem 300 facções”²⁶, e defende a questão da legalização do aborto, por exemplo. Constrói uma narrativa autobiográfica no *Instagram*, desde 2013, alimentada inicialmente com autorretratos que articulam críticas à sociedade patriarcal e de consumo, em imagens sempre em situações inusitadas. Também sempre teve interesse na criação e

²⁶ <https://acriatura.com.br/aleta-valente-ex-miss-febem2-artista-visual/> acesso em: 06/10/2019

compartilhamento de memes²⁷ provocadores, ao tratar do lugar da mulher, como também da periferia, de uma estética da vida precária. Vida precária na qual vivia, é preciso ressaltar, com dificuldade de ir até os locais mais centrais da cidade, em ser mãe e ir para a universidade, de precisar trabalhar em subempregos. Essa série de autorretratos constituiu o que a artista chama de “primeira fase”, tendo se distanciado desta linha de trabalhos posteriormente. Sua página do *instagram* chamava a atenção pela quantidade de seguidores e pela afetação que causavam seus *posts*, com muitos comentários e compartilhamentos. É curioso esse fenômeno e chama a atenção para o fato de seu trabalho circular por um ambiente muito maior do que o restrito *circuito da arte*. Isso ocorre pois suas imagens e articulação são pensadas para provocar uma experiência na própria plataforma, da relação entre imagem, texto e temporalidade que o *Instagram* proporciona. Tanto que ao longo de sua experimentação e tensionamento do limite da linguagem, do aplicativo, tem sua conta extinta mais de uma vez, pelo grau de contestação de suas imagens. Então, muitas de suas imagens são construções feitas para o *Instagram*. Possui uma conta chamada *Ex-Miss Febem3*, com algumas destas imagens que apresento aqui, de forte tom feminista, com autorretratos que lidam com o erotismo, mas que questionam a própria concepção de foto erótica, da mulher como objeto de consumo. Critica a sociedade tradicional, da “mulher bela e recatada”, trata da liberdade da mulher. É singular esta primeira fase da artista, na qual lida exatamente com este ponto limite entre exposição do próprio corpo e imagem que afeta. Apesar de a artista ter formação em artes, conta com foi difícil poder estudar ao morar longe e com sua filha. Não concluiu a graduação, mas foi bolsista na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, onde teve oportunidade de conhecer o meio artístico tradicionalmente hegemônico da cidade do Rio de Janeiro.

O primeiro trabalho seu que conheci foi *Not Pregnant Series* (2015), (título em inglês que remete à alegria de não estar grávida), em que lida com situações a partir de seu fluxo menstrual. Elemento tabu, motivo sempre de constrangimento para as mulheres, ao utilizá-lo de forma explícita e direta, joga em nossa cara a necessidade de refletir sobre o porquê do tabu, da dificuldade de lidarmos com o fenômeno com a mesma naturalidade que este ocorre. Então, há um engajamento feminista explícito em seu trabalho. Neste trabalho, a

²⁷ Meme é um termo grego que significa imitação. O termo é bastante conhecido e utilizado no "mundo da internet", referindo-se ao fenômeno de "viralização" de uma informação, ou seja, qualquer vídeo, imagem, frase, ideia, música etc, que se espalhe entre vários usuários rapidamente, alcançando muita popularidade. Fonte: <https://www.significados.com.br/meme/> acesso em: 29/05/2021. Ricardo Basbaum nos lembra da utilização primeira do termo em estudos de Biologia, em como certos organismos se multiplicam.

artista se retrata com uma calça branca que evidencia a marca da menstruação. Seu trabalho tem potência por relacionar estes elementos com força poética e criar algo de complexa apreensão. *The Best of my periods*, remete à frase “o melhor dos meus dias”, mas também *periods* é traduzido por período de menstruação, logo há um jogo entre o sentido das expressões — *o melhor dos meus dias* — ou — *o melhor da minha menstruação*, que indicam uma ironia, constantemente presente em seus trabalhos, e que complementam o sentido da imagem. Nesta imagem, a artista cria um jogo com planos e cortes, ao fazer uma foto antiaérea, com a marca na calça em close e seu rosto em segundo plano; logo, há um cuidado com a construção da imagem. Tanto neste trabalho quanto nesse conjunto de imagens dessa primeira fase, são explícitas a crítica à sociedade patriarcal, que institui normas estéticas, como depilações, tipos de roupa e comportamento, peso ideal. Ao postar a imagem no *Facebook*, recebe diversas críticas quanto a esta exposição. Muitas manifestações de repulsa. Então em seguida, cria um vídeo em que apresenta sua imagem editada junto com um rolamento dos diversos comentários.

Em outra imagem, Aleta faz um close de sua boca, porém em um período em que está com herpes, que é visto como um detalhe – mas que não passa despercebido pelo título, *Sexy with herpes*. Aleta cria o tempo todo este jogo entre os estereótipos da objetificação da mulher, da pose sensual, da boca que se propõe atraente, em contraposição ao “socialmente repulsivo”, à menstruação, ao herpes, aos espaços periféricos. Cria então um jogo entre algo que atrai, mas também nos toca de forma angustiante e profunda. Um jogo que resulta em uma *experiência sensorial*, mas também em *reflexão crítica*. Penso que fenômenos artísticos têm sempre que atrair, em certa medida, algo de perturbador, mas de, ao mesmo tempo, gerar algum incômodo, pois uma experiência apaziguadora, límpida, apolínea, não geraria tal experiência potente. Cabe lembrar, mais uma vez, que mesmo a *Vênus de Boticelli*, ícone da beleza e da razão renascentista, nasce da castração de Urano, do sangue e sêmen despejados ao mar.

Sexy with herpes. s/d



Sigmund Freud, em seu texto *O estranho familiar* (1919), a partir da etimologia da palavra *estranho* em alemão, *unheimlich*, mostra como a ideia de estranho está intimamente ligada à ideia de familiar, e conclui que algo só pode ser repulsivo na medida em que se aproxima de algo intimamente próximo, já que não sentimos repulsa por algo irreconhecível. Esta formulação de estranho nos faz compreender como determinados trabalhos, como o da Aleta, impactam o público ao gerar a sensação de atração, com elementos sociais inculcados pelo sistema, ao mesmo tempo em que repulsa, um sentimento ambíguo, estranhamente prazeroso. O *estranho familiar* freudiano indica-nos que o repulsivo só habita em nós por alguma experiência anterior à qual nos remete, como um retorno. Se sentimos repulsa ao ver um fluido menstrual, é porque em algum momento nos foi inculcada tal aversão. Em *O Erotismo*, Georges Bataille nos diz sobre como o abjeto surge, importante para pensar como a artista expõe seus fluxos menstruais e se aproxima em certa medida do *informe* como nos é dado, como mais um, mas bem particular fenômeno da cultura;

Como dizer que não é nada essa coisa fétida? Mas se protestamos, é porque, humilhados, recusamos ver. Acreditamos que uma dejeção nos enoja por causa de seu mau cheiro. Será que federia se, antes, ela não se tivesse tornado o objeto de nosso nojo? Parece que esquecemos depressa o trabalho que é comunicar aos nossos filhos as aversões que nos constituem, que fizeram de nós seres humanos. Nossos filhos não partilham nossas reações a partir deles mesmos. Eles podem não gostar de um alimento que recusam. Mas devemos lhes ensinar por gestos e, se preciso for, pela violência, a estranha aberração que é o nojo, que nos toca a ponto mesmo de

nos fazer perder o controle e cuja transmissão data dos primeiros homens, continuando através de inúmeras gerações de crianças reprimidas.²⁸

Nessa passagem o autor indica como em parte a repulsa é socialmente construída. Basta pensarmos em como crianças se relacionam com nossos excrementos sem o nojo que construímos ao longo de toda a vida. Roland Barthes fala em um ponto visceral na imagem ao tratar de *punctum*. Com Bataille podemos pensar em abjeção, em seu termo *informe*, dos fluídos e excreções do corpo enquanto potência. Bataille também trabalha muito com a noção de baixo materialismo, como também de *dispêndio*, excesso ou perda, como uma crítica marxista à sociedade capitalista. Em seu texto *Dispêndio improdutivo*, trata da questão dos excessos, em como o excesso é propositalmente produzido na sociedade capitalista. Discorre que a sociedade capitalista cria o excesso para *acumular*, e não para *gastar*. Esse desperdício ou excesso é negativado pela moral do negócio que visa acumular sem gastar. Denis Hollier inclusive indica posição marxista de Bataille. E o *informe*, desenvolvido em outro texto, é o rebaixamento, o elogio à sujeira, ao “escarro ou cuspe”, o corpo sujo; já o dispêndio seria a relação entre consumo e desperdício. O desperdício seria a finalidade principal da geração e do consumo de objetos inúteis como “o luxo, os enterros, as guerras, os cultos, as construções de monumentos santuários, os jogos, os espetáculos, a atividade sexual perversa (isto é, desviada da finalidade genital)”²⁹. Em Aleta tudo é baixo materialismo, sem a culpa da exploração do trabalho do outro. Os pequenos gestos, a luta pelo espaço de fala da mulher periférica indicam a potência política de sua atuação. O baixo materialismo é percebido em seu trabalho ao se retratar na periferia e mesmo no próprio tratamento da imagem, em imagens pouco definidas distantes de um acabamento *fine art*. Este baixo materialismo é fundamental para a poética desta artista, assim como para diversos outros.

Valão é vida, 2015



²⁸ Id. p.51-52

²⁹ (BATAILLE,G 2013) p.21

Sobre a noção de *atração* é preciso indicar a escolha não arbitrária pela sedução. Apropria-se da forma como o sistema oprime as mulheres, através dos estereótipos amplamente difundidos em imagens publicitárias. Trabalha esta sedução explícita, como elemento intencional de sua poética. Apesar de ser quase caricata sua explicitude em seu trabalho, ainda assim não pode deixar de ser comentada. Somente a partir do erotismo é possível pensar em experiência, transgressão, abjeção. Georges Bataille fala em “exuberância da vida”. Bataille pensa nos sujeitos e sexualidade em sua relação conflituosa; à sua maneira também relaciona ato sexual à experiência da morte. Em *O Erotismo*, o autor pensa o sujeito como ser descontínuo, exilado, diz-nos que o homem vive uma aventura solitária e ininteligível: “só ele nasce. Só ele morre. Entre um ser e outro, há um abismo”³⁰, e sobre o ato sexual nos diz que quanto mais intenso é, mais nos despropucamos com a possibilidade de gerar filhos, relação entre experiência e não-saber. Essa dimensão do apelo erótico está presente em outros trabalhos da artista: em outras imagens relacionadas à menstruação, como também em imagens de retratos seus em diversos lugares da Zona Oeste do Rio de Janeiro, com poses sensuais em lugares repulsivos como em um monte de entulho ou em um caminhão de lixo. Relacionar erotismo e lugares periféricos, sujos, é uma característica singular de seu trabalho. É recorrente em suas imagens a pose, que contém humor e crítica na medida em que remete às fotografias de modelos posadas, criadas para alimentar a indústria do consumo que objetifica a mulher. Aleta cria um jogo também a partir de seus títulos. Muitos em inglês, remetem ao universo *Pop*. Como por exemplo o já citado *Sexy with Herpes* (que articula desejo e estranhamento), *Brics Women* (que lida com a ideia de Bloco Econômico e entulho) e *Material Girl* (que remete a um materialismo, mulher interesseira ou consumista, mas também à música de grande sucesso de Madonna), títulos que indicam uma ironia ao consumo, ao lidar com baixo materialismo.

³⁰ Id., 1987 p. 12

Material girl, s/d.



O Capitalismo apela à nossa libido através da publicidade para nos vender objetos inúteis, roupas, perfumes, vitaminas. A utilização da economia libidinal é a base para se pensar em relações produtivas, de trabalho, de exploração, mas também estéticas, como os trabalhos artísticos nos afetam ou não. Utilizamos nossa energia libidinal para o trabalho. Aleta transgredir ao questionar normas impostas assim como ao profanar os dispositivos da forma como compartilha. Muitas vezes entendemos que acontece uma transgressão em arte, mas, ao ver de perto, nota-se que o ato transgressor se utiliza de estratégias já conhecidas; então, concluímos que tal trabalho mais faz elogio a uma determinada tradição do que algum tipo de contestação. Bataille aproxima erotismo e transgressão quando diz que a atividade sexual “é essencialmente uma transgressão. Não se trata, depois do interdito, de voltar à liberdade primeira”³¹. Em seu devaneio, que já indica a crítica a uma sociedade opressora, ele nos diz que a primeira transgressão é o casamento. Acredito que Aleta trabalhe com dois diferentes vieses de transgressão. O primeiro é a questão de como questões femininas latentes aparecem em seu trabalho, questionando o *status quo* da sociedade, que oprime a mulher. Lendo Nietzsche, Freud, Bataille e Foucault observamos como há uma moral disciplinadora na sociedade, sociedade fundada no capital e de moral cristã. A sociedade subjulga corpos, coloca “o cabresto em seu pescoço”³², e eventualmente, pensadores ou artistas criam pensamento que questiona o que é estabelecido. Freud indica também que o outro nome do Pai é a Lei. A lei é o grande pai que nos castra, reprime-nos, diz o que ou o que não fazer, do que ter repulsa, como sermos disciplinados. Da casa à escola, todas as instituições servem

³¹ (BATAILLE, G 1987) p. 94

³² Id. No breve ensaio *A moral de Miller*.

para nos enquadrar. Assim como o feminismo, o trabalho da Aleta é fundamental na luta contra o convencionalmente estabelecido. Ela mata o Pai ao não se subordinar, ao se expor como mulher desejante e pulsante, quando menstruada, ou com herpes, expõe-se. Esta é uma transgressão da Aleta: constranger o Pai, a sociedade, desta forma militante, expor imagens da liberdade e de sua soberania. Georges Didi-Huberman nos lembra que transgressão das formas não é iconoclastia:

Transgredir as formas não quer dizer, portanto, desligar-se formas, nem permanecer estranho ao seu terreno. Reivindicar o informe não quer dizer reivindicar não-formas, mas antes engajar-se em um trabalho das formas equivalente ao que seria um trabalho de parto ou de agonia: uma abertura, uma laceração, um processo dilacerante que condena algo à morte e que, nessa mesma negatividade, inventa algo absolutamente novo, dá algo à luz, ainda que á luz de uma crueldade em ação nas formas e nas relações entre formas – uma *crueldade nas semelhanças*.³³

A outra forma de transgressão de Aleta é justamente o uso do *Instagram* para difundir suas experiências. Mais uma vez, não se subordina às normas do ritual de absorção da comunidade artística regional. Participa de exposições e eventos, mas o alcance do seu trabalho atinge um público muito maior que a restrita cena artística – pois seu perfil é construído não apenas por estes trabalhos que descrevo, mas também por imagens compartilhadas, sempre com uma atmosfera de baixo materialismo, vezes feminista, vezes com apologia às drogas, tensionando erotismo e liberdade. Tendo esta centralidade do *Instagram* em sua atuação, acaba que as imagens são sempre *lowtech*, feitas com celular, acabam por conter ruídos que fazem parte de sua construção. Informa nossa sensibilidade que imagens potentes não são apenas aquelas que nos chegam montadas em molduras com vidro antirreflexo, feitas com grandes câmeras japonesas, tratadas em *softwares* de edição. Estas imagens contém ruídos, são de baixa tecnologia, todo o tempo atraem e repulsam nosso olhar, e para determinadas sensibilidades, provocam uma experiência prazerosa de “comer o pão”, como nos diz Bataille sobre experiência em a *Moral de Miller*. Na lógica do instante em que me abro para a imagem, ela me toca, sensibiliza-me e me enriquece culturalmente. Depois desta experiência não posso me deixar impressionar mais por “artistas profissionais”, que apresentam “imagens *fine art*”, polidas, sem de fato uma pujança fenomenológica. Há uma espetacularização nas imagens e na narrativa criada, mas não da ordem cenográfica, textual ou midiática. Uma poética que trata da vulnerabilidade da mulher, em uma forte tensão não apenas com a tradicional *sociedade patriarcal*, mas com as recentes forças conservadoras que

³³ (DIDI-HUBERMAN, G. 2015) p.29

tomaram o país de assalto em um nítido movimento de retrocesso. Logo, utilizar também estratégias similares a de artistas dos anos 60/70, infelizmente, são ainda atuais e necessárias, e a artista possui clara referências históricas.

Duas bocas, 2015.



ex_miss_febem2 · Seguindo



O fenômeno artístico potente não resolve o problema da falta e da incompletude, não visa à elaboração; experienciá-lo nos dá certo prazer, enriquece nosso imaginário de poéticas e liberdades, logo nossa experiência vivida, este que seria seu “lado apolíneo”. E gera em nós novamente a experiência de prazer e desprazer. De aproximação e distância. Podemos pensar como utiliza em suas poses o recurso do erotismo, o elemento de atração, em um sentido crítico, quando aproximada por Ivana Bentes, em seu texto sobre a artista, *Biopolítica feminista e estéticas subversivas*, aproxima a artista ao *Manifesto contrassexual* de Paul B. Preciado, e nas estratégias de uso do erotismo contra o sistema através dos conceitos de *tecnologias de gênero* e *contrassexualidade*. Podemos pensar também em Julia Kristeva e em sua concepção de *arte abjeta*, em uma expressão que contrapõe a palavra *arte*, que seria algo elevado, ao *abjeto*, que seria algo rebaixado. Diz-nos que a abjeção é “sobretudo

ambiguidade. Porque, ao demarcar, ela não separa radicalmente o sujeito daquilo que o ameaça – pelo contrário, ela o reconhece em perigo perpétuo”⁴⁰.

Bárbara, 2016



a presa saiu do isolamento com o bebê no colo e o cordão umbilical ainda no útero.

Em *Bárbara* (2016), único trabalho que não consta na primeira fase, Aleta se refere a uma detenta que saiu do isolamento com o bebê no colo e o cordão umbilical ainda no útero, conforme aparece em um relatório da prisão de Bangu de 2015. Nesse trabalho, a artista se aproxima da estratégia de Ana Mendieta, em *Rape scene*, de forma oportunista, no sentido positivo e provocador. Essa imagem remete muito à *Rape Scene* na medida em que aproveita uma oportunidade que capitaliza uma provocação e uma reflexão. A *performance* de Mendieta alude a um estupro e assassinato ocorrido no campus da universidade naquele momento, que remete de forma direta, em que fica por horas, em um quarto escuro, em posição submissa, ensanguentada. Esse oportunismo torna mais forte a mensagem do trabalho. Aleta de forma semelhante utiliza uma história recente e real para gerar uma experiência de afetação maior. Leva para o campo da reflexão artística a questão da violência estrutural. Provoca uma situação difícil de lidar, que nos atinge em nosso âmago, tira-nos do eixo e nos transforma. Trabalha a dor e a precariedade da vida de forma questionadora. O cárcere é importante referência ao tratar desta primeira fase da artista, junto à Bárbara, em sua

⁴⁰ (KRISTEVA, J, 1982) Pág. 9.

relação com a prisão de Bangu, como é uma marca em sua vida. Em entrevista lembra como o bairro em que cresceu é associado ao presídio, como sempre ao dizer que morava em Bangu ouvia piadas pejorativas. Lembra como o bairro ficou marcado, pois mesmo os presídios construídos depois em Gericinó, bem distante de Bangu, ainda estigmatizavam o bairro por levarem seu nome; Bangu III, VI, X. A marca do presídio é presente em sua vida e em seu trabalho. O presídio como sendo a marca mais profunda da sociedade opressora, a escola para os que não se adequaram à escola. Nesse trabalho expõe a violência carcerária e as condições violentas de uma detenta em desamparo durante a gestação. Situação limite, mas índice de uma violência estrutural mais ampla. Lembra-nos de Virginie Despentes e seu livro *Teoria King Kong* em um tipo de feminismo dissidente, com posições radicais como, por exemplo, em pensar no empoderamento da mulher que se prostitui, de forma oposta a outras correntes do feminismo que pensam na prostituição enquanto submissão ao patriarcado. Aleta parece poder ser aproximada a este tipo de pensamento, do erotismo feminino enquanto ferramenta de crítica ao sistema, e não de submissão, por utilizar da imagem do seu corpo dentro dos padrões impostos pela sociedade para colocar pautas políticas mas que oferecem uma experiência artística potente.

L'Origine du nouveau monde



2015

Outro trabalho seu que se destaca ao tratar dessas questões, um dos primeiros que conheci, razão da sua primeira exclusão do *Instagram*, é o *L'Origine du nouveau monde*. Autorretrato seu que fez de pernas abertas, com um close de sua vulva, menstruada. É impressionante como seu recado é dado, sem rodeios, como um tapa! O trabalho faz menção diretamente à *Origem do mundo* (1866), de Gustave Courbet. Ele é direto no que tange ao

tabu da menstruação, às normas estabelecidas do que se pode ou deve fazer. A imagem é de uma insubmissão irrestrita, mas também um jogo visual que gera uma experiência que não se restringe à militância exclusivamente. Lida com a tradição, ao referenciar um trabalho ícone do realismo francês, mas também uma subversão. Ao fazer uma referência marcada a um trabalho icônico nos faz pensar sobre sua própria atuação e relação com a tradição. Lembra-nos não apenas de Courbet, mas de diversas artistas radicais dos anos 70, como Carolee Sheneman, em seus trabalhos com fluxos menstruais, mas também Ana Mendieta. Esses trabalhos são transgressivos, mas também se alinham a uma tradição, uma tradição da transgressão. Essa relação da artista com a tradição potencializa seu trabalho. Ao pensarmos em tradição, podemos pensar nas artistas feministas dos anos 60, mas podemos pensar também em uma ideia de *avant-gard* a partir dessa imagem. Expressão que inspirou as vanguardas históricas, tem seu sentido original nos campos de batalha da primeira grande guerra, e remete aos soldados do *front*, os que primeiro sofriam os ataques inimigos. Aleta, em seu uso contestador dessas imagens no campo contemporâneo de batalhas, o espaço virtual, expõe questões difíceis e urgentes, de forma forte e direta. Provoca um embate com o que é difícil lidar, aberta a todo tipo de retorno que pode acontecer, o que evidencia a dimensão de luta de seu trabalho, o soldado no *front* que insiste em avançar, mas também de resistência, de quem se recusa a ceder. Através dessas imagens que comecei a me desprender do pensamento batailliano como alicerce central da pesquisa, e sem abandoná-lo, comecei a pensar como este pode ser torcido, revirado e atualizado.

1.4 Zenudismo em Aimberê César.

Outro artista de profunda importância em minha reflexão e produção prática é Aimberê César (1958-2016), em especial determinadas *performances* que realizou entre os anos 90 até seu falecimento. Em muitos de seus trabalhos, performava nu e os denominava, para além de um endereçamento artístico, *zen nudismo*, que aproximava a uma prática e filosofia de vida. O artista define esse termo em um texto de 1991 como “desmistificação de todos os dogmas... quebrando tabus, liberando o homem para experimentar fontes renováveis de prazer e energia”⁴¹. Há um sentido de utopia e fé em sua elucubração, mas também um

⁴¹ <http://www.geocities.ws/aimberecesar/portugues/index.html> acesso em: 11/08/2018.

questionamento do *status quo*. Uma de suas ações que presenciei foi um atravessamento durante uma palestra no Centro Cultural Hélio Oiticica. Logo no início da palestra, Aimberê tirava sua roupa e se dirigia à mesa do palestrante, deitava sob a mesa, permanecia imóvel, em posição fetal por um longo período, depois encerrava sua ação antes do término da fala. Em outra ação, a última que vi dele, o artista se vestia de branco e colocava logo acima de sua genitália um enfeite de árvore de Natal, e entre as pessoas que circulavam no espaço (expositivo) anunciava: “Ho, ho, é o peru de Natal!” – e, concomitantemente, apontava para o falo, conduzindo a ele o nosso olhar. Um trabalho para contexto específico, já que era época de Natal, e com um humor e simbologia atípicos, pois, de forma geral, trabalhava a nudez de forma mais direta e pouco metafórica. Meu interesse maior reside em suas ações com um embate entre seu corpo nu e a experiência direta que proporciona.

Conheci-o e tive oportunidade de conversar com ele poucas vezes, sempre o lembrava de algo que o vi fazer e que me marcara. Recentemente tive um encontro com seu companheiro de longa data, Mauricio Ruiz, e pudemos conversar por horas sobre o Aimberê. Tive acesso a diversos trabalhos que não conhecia, como sua série de cadernos, seus primeiros trabalhos. Eram cadernos com diversos desenhos muito lúdicos e intuitivos, que já indicavam uma dimensão que acho latente em seu trabalho: uma ode à liberdade. Possuíam imagens que se fundiam e remetiam a uma esfera surrealista, mas com muitas frases de devaneios, de um erotismo pulsante, tanto em relação a temas, quanto à fatura. Com uma energia que permearia todo seu trabalho posterior. No início dos anos 80, aproximou-se de toda uma geração que trabalhou *performance* no Rio de Janeiro. Artistas como Mauricio Ruiz, Alex Hamburger, Márcia X., Alexandre da Costa, Ricardo Basbaum, Xico Chaves, entre outros. Começam então uma vivência próxima e diálogo e colaboração para trabalhos. Aimberê, por exemplo, registrava alguns trabalhos da Márcia, entre outras formas de colaboração. Um trabalho que é bem significativo de sua produção é a *performance*, com posterior documentação em vídeo intitulado *O Câmera Nu na Fábrica Fallus*, que consiste em um atravessamento na exposição da Márcia no MAM, em que filma os trabalhos expostos (todos com uma dimensão erótica bastante latente, a partir de *dildos* eróticos ornados) e é visto pelas pessoas que circulavam no espaço. Esta imagem do câmara nu é recorrente em seu trabalho, e lida com a tensão do ver e ser visto, do estranhamento que gera ver um *cameraman* que está nu.

Câmera nu na Fabrica Falus

1994

Durante a *Eco-92*, Aimberê foi convidado por Xico Chaves a registrar e colaborar em uma ação artística na praia do Flamengo. Sua contribuição se tornaria um trabalho expressivo de sua produção, mesmo ele já tendo experimentado a imagem do câmera nu em algumas situações, este se destaca pelo momento, pela parceria, e por ser em espaço público, que potencializa o tom de transgressão se comparado a *performances* em espaços da arte. A ação é interrompida por uma abordagem policial. Nesse momento há um fervor na cidade em torno da Conferência sobre o Meio Ambiente com toda a polícia e exército estão nas ruas reforçando a segurança. O policial, ao reprimir o nu na praia, quando percebe ser filmado, fica inibido pela câmera. Aimberê ficou tão nervoso que não conseguiu ligar a câmera para registrar a reação constrangida do policial que foi abordá-lo. Tive a oportunidade de ouvi-lo contar essa história anos depois, no ateliê de Suely Farhi. Depois repete essa ação do câmera nu em diferentes contextos, cria esta provocação quando vemos um homem nu a filmar. Esta ação teve início no CEP 20.000 em parceria com Alex Hamburger e Márcia X, que trabalharam juntos até o início dos anos 90.

Preservando a Ecologia do Homem – ECO-92, da série Zen Nudismo



Aimberê Cesar, em parceria com Xico Chaves 1992. Praia do Flamengo, Rio de Janeiro, Brasil

Esse trabalho parte de uma ideia muito simples e, por isso, de muita potência. O câmara é sempre uma figura invisível, mas todos respeitam seu trabalho e espaço. Em casamentos, o câmara vai bem vestido para justamente se fazer invisível, orbita com liberdade o ritual, sendo a pessoa que fica mais perto quando o noivo coloca o anel no dedo na noiva; por seu close que eternizará o momento, fica mais próximo que o padre das mãos que performam. Nas artes visuais, em que nada passa despercebido, muitas vezes o câmara gera um anticlímax: ao vermos uma *performance* ou trabalhos em outras linguagens, quando vemos pessoas filmando e fotografando muitas vezes temos nossa sensibilidade de questões expressivas do trabalho atenuada. Cabe lembrar que além de filmar, Aimberê é filmado, tanto no Aterro quanto na abertura da exposição da Márcia, e ter sua ação insólita registrada por outro câmara, Maurício Ruiz, também ajuda em uma espécie de mediação, inteligibilidade da ação intencionada, apazigua uma perturbação que o nu pode (mas não deveria) causar.

Aimberê se interessava pelo ato ao vivo, a presentidade⁴² da *performance*, pensava que registros imagéticos não davam conta de transmitir a experiência. Dizia que “não adianta fotografar e filmar porque você não captura. Não captura momentos, emoção, um monte de coisas – captura uma imagenzinha quadradinha, tudo plano.”⁴³ Ao presenciar suas ações, é fácil perceber como o registro fica aquém da experiência do trabalho. A distância entre a fotografia de sua *performance* e a ação ao vivo se assemelham a olhar uma copulação sexual ao vivo em relação a registros imagéticos do ato. Tanto a ação ao vivo quanto as imagens resultantes provocam experiências, mas de ordens diversas. A *performance* para o Aimberê

⁴² Termo elaborado por Robert Morris para pensar o momento presente do espectador em torno da escultura minimalista, serve aqui para pensar a experiência do tempo presente do espectador na *performance*.

⁴³ TINOCO, Bianca. “Entrevista com Aimberê Cesar”. eRevista Performatus, Inhumas, ano 5, Acessado em: 18/02/2017.

ocorre principalmente no aqui e agora, e muitas de suas ações, seja por acontecerem de improviso, seja por ele acreditar que o registro não alcança o mesmo impacto no público, não têm documentação. De certa forma seu pensamento se aproxima da crítica de Robert Morris à fotografia, quando diz que “achata o tempo, o espaço, a experiência”⁴⁴. Para Aimberê, a *performance* ao vivo reivindica este tempo presente, como uma escultura minimalista, uma força de experiência ao vivo. E por sua qualidade e insistência nessa linguagem desde o final dos anos 80 e início dos 90, faz-nos pensar na importância de sua trajetória, pois, como o próprio artista dizia, ele começou a fazer *performance* antes de virar moda, e continuou a fazer depois que deixou de ser, pois essa era a linguagem dele.

Mergulho na Piscina da EAV Parque Lage.



2015.

Aimberê diz que “*zen nudismo* não surgiu, ele se cristalizou em 1990”. Mas apenas em 1997, formula um texto que aproxima seu termo *zen nudismo* de uma relação com o erotismo e vem pensar de forma próxima a Friedrich Nietzsche, Sigmund Freud, Georges Bataille e Michel Foucault. Pensa no convívio em sociedade e no trabalho enquanto fenômenos que redirecionam e castram nossa libido. Vem dizer que “nossa sociedade só admite como correta a fórmula Homem + Mulher = Família, mas na prática o desejo sexual se

⁴⁴ MORRIS, R In: Escritos de artista. P.410

manifesta das mais diversas formas...”⁴⁵. Neste breve texto publicado em seu site há ainda outras passagens que apontam para uma crítica ao cerceamento da libido na sociedade. Na imagem acima, vemos o artista se desnudar na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, em uma inauguração da qual não fazia parte – mas talvez nem caiba se falar em atravessamento nesse caso. Esse mergulho foi um gesto de improviso, capturado ao acaso, e o artista e Mauricio Ruiz gostam da foto pela presença do *flash* que oblitera a imagem completa do corpo, iluminando-o. Ricardo Basbaum aproxima esse improviso ao conceito do artista David Medalla de *improptu*. Medalla cria este termo para pensar não apenas na noção de improviso, mas na reação do artista a partir de determinado estímulo. Suely Farhi, artista e amiga de Aimberê, lembra de relatos em que o Aimberê se desnudava e realizava determinadas ações sem planejamento prévio.

É preciso indicar que por erotismo, em Aimberê, entende-se desfetichização do corpo⁴⁶, naturalização do corpo, inculcado culturalmente de restrições arbitrárias, e não imposição de uma ação sexual abusiva, perversa, não consensual. O trabalho é esvaziado de lascividade, por isso *zen*. Nas ações do *cameraman*, por exemplo, sempre aponta a câmera aos espectadores que conhece, nunca de forma agressiva ou invasiva. A arte do corpo nu ao vivo contesta o socialmente convencional, oferece imagens da liberdade contra a castração e submissão dos corpos. Esta seria a dimensão política da *performance*, a produção de sentido e cultura não material, efêmera, contra o *status quo* que criminaliza a nudez. Em entrevista dada a Bianca Tinoco, explica melhor sobre o *zen nudismo* e sua dimensão política:

O *zen nudismo* foi um aprofundamento. Ficar pelado é a parte simples, o aprofundamento é perceber a hipocrisia da sociedade, perceber que somos o que somos, e não o que a sociedade quer que sejamos. A roupa, a obrigatoriedade da roupa, é a hipocrisia vestida em nossos corpos, gravada em nossas leis.⁴⁷

A questão da hipocrisia é importante também, pois a própria lei é ambígua. Os termos “importunação sexual”, “ato obsceno” ou “atentado ao pudor” não cabem em uma ação *zenudística*. Através do nu, o artista vivencia a liberdade, mostra-nos a imagem dela, e, somente porque há restrição, é que tal liberdade é possível. Lembro-me de uma fala de crítico de arte que contou sua experiência em uma tribo indígena. Chamou sua atenção que os índios sempre falavam em língua indígena, porém sempre usavam a palavra *liberdade* em português. Ao perceber que a palavra não existia na língua indígena, concluiu que apenas em sociedades

⁴⁵ <http://www.geocities.ws/aimberecesar/portugues/index.html>

⁴⁶ George Glusberg em seu livro *A arte da performance* descreve algumas qualidades sobre as leituras do uso do corpo pelos artistas, e indica esta *desfetichização do corpo*, um corpo nu é só um corpo nu.

⁴⁷ (CESAR, A. 1996) p.72

que privam a liberdade das pessoas é que é preciso tal palavra existir. Os povos originários tinham tanta liberdade, que nem precisavam de uma palavra para ela. Hoje, que são massacrados, precisam utilizar uma palavra em português para remeter a algo que lhes foi privado. Aimberê, que possui nome indígena, também muito se inspirou nessa cultura, em sua liberdade, em sua não opressão da exposição do corpo nu. Coincidentemente outra relação possível entre o artista, cultura indígena e história da arte é a tela de Rodolfo Amoedo, de 1883, que retrata o índio tamoio morto na praia, pintura com título *Aimberê*.

Na ação da *Eco-92*, Cesar indica o desejo de fazer a *performance* naquele momento com a presença de muita gente de fora da cidade, e destaca as lideranças indígenas. Ruiz descreve a *performance Pindorama* relacionada a essa inspiração. Em 1994, em uma série de apresentações no CEP 20.000⁴⁸, espaço de poetas e artistas experimentais, Aimberê fez o que seria sua única *performance* (individual) em palco, para espectadores que observavam sentados, com horário para começar, seguindo uma ordem de apresentações. Chacal o anuncia: “Quero trazer algo para repousar os olhos, algo que relaxe a vista de vocês, e entendam que tem um sentido belo a visão, sim, quero chamar Aimberê César!”. Então o artista entra, ao som da música *Um índio*, de Caetano Veloso, nu, carregando uma cadeira de praia, um guarda-sol, e uma bolsa. Abre o guarda-sol e a cadeira, senta tranquilamente e tira da mochila um jornal que começa a ler. Lê por alguns minutos acompanhado pela música e, em seguida, guarda o jornal e retira um cigarro de maconha, que começa a fumar, dá umas duas tragadas e oferece-o ao público. O artista BobN interage, tirando a roupa, indo até Aimberê e fumando também, e a ação se encerra. Esse trabalho metaforiza o ideal de liberdade que o artista sugere que deveríamos ter na sociedade, idealmente em uma sociedade menos moralista, liberdade para frequentar a praia nu, fumar um fumo natural. Mas é importante indicar que metaforizar não é atuar, em um sentido do ator do teatro. Dentro do conjunto dos trabalhos de Aimberê, esse é o que mais se aproxima de uma atuação teatral, pela narrativa linear, projetada, mas também se distancia, pela síntese de elementos, e principalmente pelo uso de maconha real. Mauricio Ruiz indica que essa foi a ação com que Aimberê mais se preocupou, pois estava utilizando maconha dentro de um evento, em espaço da Prefeitura. Viviane Matesco tem uma reflexão interessante para pensar no lugar do *performer* que se apresenta ao vivo, dizendo-nos que o “artista no momento que performa não atua, mas também não é ele mesmo”. Aimberê não está representando alguém na praia ou um

⁴⁸ Cep 20.000 é um evento que relaciona diversas linguagens, e ocorre no Sérgio Porto desde os anos 80, gerido por diversos artistas. Um artista organizador ativo desde o início é o poeta Chacal.

cameraman, mas também ali ele não é ele mesmo, o sujeito Aimberê. Schechner discute a mesma questão, apontando para um estado de experiência intermediária.

Mesmo que eu me sinta totalmente eu mesmo, agindo de forma independente, apenas um pouco de investigação revela que as unidades de comportamento que compõem "eu" não eram inventado por "mim". Ou, bem pelo contrário, posso experimentar estar "fora de mim", "não eu mesmo" ou "dominado" como em transe. O fato de haver vários "eu"s em cada pessoa não é um sinal de distúrbio mas sim do modo como as coisas realmente são. (...) O comportamento restaurado pode ser "eu" em outra hora ou estado psicológico. (SCHECHNER, 2013. p.34/35)

Pindorama



Performance realizada no CEP 20.000.1994.

Outra parte de suas ações são *performances* com uso da fala, da voz. Em algumas ações, fala sobre o *zen nudismo*, de um estatuto do corpo; em outras, vem refletir sobre o sistema da arte. A questão da fala é uma dificuldade na tradição da *performance* brasileira, em que a maioria dos artistas visuais, e me incluo nessa lista, trabalha com *performances* mudas, o que talvez se deva às influências de categorias clássicas como a escultura, ou da instantaneidade da fotografia. Interessa-me a questão da fala e percebo sua falta em grande parte da produção atual de *performance* no Brasil. Certa vez, nos EUA, fui convidado para assistir a uma *performance* e fiquei surpreso por ter se desenvolvido em um auditório, com uma artista parada e falando ao microfone por quarenta minutos, o que me provocou grande estranhamento. As falas de Aimberê têm sempre o tom daquele que sabe qual é a sua contribuição: a libertação dos corpos, ou a indicação de sua necessidade. Em sua *performance O discurso do corpo*, de 2009⁴⁹, em uma ação coletiva para a qual foi convidado por mim e

49 Existem outras versões anteriores dessa ação, com relatos de 2003 e 2006, ao menos. "O Dono do Corpo" – discurso – série Zen Nudismo para as mentes – exposição "Jardim das Delícias" – Galeria do Lago – Museu da República / Rio de Janeiro – Brasil, 2006. "O Dono do Corpo" – discurso – série Zen Nudismo para as mentes – exposição "sinais na pista" – Museu Imperial / Petrópolis – Rio de Janeiro – Brasil, 2006.

André Sheik, o artista, com um megafone, realizava questionamentos acerca do corpo: “quem é o dono do corpo? O corpo do mendigo, o corpo do consumidor, do drogado?”. De certa maneira foucaultiano, critica a forma cruel da submissão, captura, dos sujeitos pelo sistema, via instituições e dispositivos. De forma geral, parece que a filosofia de Michel Foucault é a influência mais direta no pensamento do Aimberê, provavelmente porque Foucault veio ao Brasil na década anterior e realizou palestras na PUC – além de terem sido realizadas traduções de seus textos, como as de Roberto Machado. Em conversa, Ruiz indica como Aimberê era afirmativo em seus trabalhos, afirmava esse lugar da liberdade, diferente dele e da Márcia, que estes sim seriam mais contestadores, trabalhavam mais com a contestação de valores. Esta é mais uma forma de pensar o lado *zen* do artista: ele afirmava a positividade, enquanto Mauricio e Márcia fazem parte dos contestadores – grupo no qual também me incluo. Isso porque Aimberê cresceu em um ambiente totalmente livre quanto à questão da nudez, por exemplo, enquanto eu não. Levei muitos anos para me perguntar o que havia de arbitrário na norma social do uso da roupa e na criminalização de seu não-uso.

Sem título



Frames da entrevista de Aimberê Cesar na matéria do Bom Dia Rio (Rede Globo) sobre a exposição *Desempenho acontecimento ação*, organizada por André Sheik e Chico Fernandes na galeria Novembro Arte Contemporânea no Rio de Janeiro. A matéria foi exibida no dia 29 de abril de 2009

Seu lastro na filosofia e seu contato com poetas permitiram-lhe ter a fala como parte de sua linguagem. A *performance* nas artes visuais, constantemente muda, é aberta pela experimentação da fala e abre um leque de possibilidades, e surgem novos caminhos para a produção de sentidos e de experiências. Roland Barthes vem apontar para essa presentificação e surgimento de sentidos, já que a fala não oraliza um texto escrito, sendo fenômenos de ordens diversas. Diz-nos que o “imaginário do falante muda de espaço: já não se trata mais de

pedido, de apelo; trata-se de instalar, de representar um descontínuo articulado"⁵⁰ A fala fez parte de certas experiências do artista, mas convém aproximá-la de outra questão que pareceu dúbia anteriormente. César não era iconoclasta, no sentido de uma recusa da imagem pela imagem. Para ele, a fotografia ou o vídeo não davam conta da ação ao vivo, pois faziam perder muito da experiência. Entendia que, para determinadas ações, o registro não cabia, mas era diferente de outros artistas que, a fim de evidenciar apenas o aqui e agora da ação, recusavam todo tipo de registro. Aimberê tem trabalhos desenvolvidos para se tornarem imagens, para cujos registros contava também com ajuda de amigos, e quando atuava de improviso, procurava depois alguém que tivesse registrado sua ação. A imagem na piscina é um exemplo: um gesto de improviso que, com o registro fotográfico feito por algum conhecido, transforma-se, posteriormente, em outro trabalho do artista.

Discurso velado.



1991

Sua obra *Discurso Velado*, de 1991, funde palavra e imagem. No vídeo, cujo título brinca com a proximidade das palavras *velado* e *pelado*, o artista constrói uma narrativa não linear em que aparecem closes do seu corpo e imagens desfocadas dele em ações como

⁵⁰ BARTHES, Roland. O Grão da Voz Coleção Roland Barthes Martins Fontes 2004

meditar ou tocar saxofone no banheiro. Uma peça audiovisual que indica seu interesse pelo vídeo enquanto linguagem artística, *Discurso velado* parte de uma ideia muito simples: um discurso de fundo, em segundo plano, em que nunca aparece a boca do artista que fala. Um experimentalismo claramente caseiro, mas pujante, que endossa sua dimensão expressiva e libertária, sobretudo pela escolha cuidadosa das palavras e pela entoação afirmativa. Há toda uma construção com planos e contra-planos, vozes e musicalidades, pontos de vista diversos, gestos e closes do corpo. Uma experiência sensorial ao espectador nada próxima de estética documental de uma ação. Em sua fala, diz-nos: “Ah!! é! está certo, está errado. Isto podee... esquisitooo... minoria! democracia! Saláriooo! Maaasturbação. Livre arbítrio! Televisão. Religião. Diferente! Maioria. Natural. Juventude! Dedo na boca! Drogas! Vida. Tabu, salário! Arteee... arte isso não dá pra entender...!”. Dessa forma, o artista cria, com planos e palavras, uma experiência sensorial em vídeo, e, apesar do aspecto caseiro, fica clara sua experiência com filmagem e edição.

Uma ação sua que me marcou foi realizada no Cais do Porto, na mostra Zona Franca – que teve algumas edições entre 2001 e 2005. Era um evento autogerido por diversos artistas, entre eles Alexandre Vogler e Guga Ferraz, devia haver aproximadamente quinze artistas envolvidos. Devido à quantidade de gestores e de proposições artísticas, sempre atraía muito público, mas o enorme espaço disponível permitia um respiro entre os trabalhos, e muitas proposições eram efêmeras. Esse seu trabalho que me chamou a atenção – imagino ter sido na edição de 2003 – era uma ação de andar de bicicleta nu pelo espaço. Era visível sua expressão de quem experimenta a liberdade, com semblante sempre sereno. Fazia trajetos não programáticos, ziguezagueava pelo espaço. Não tenho a lembrança correta da duração da ação, mas lembro que o via e, tempos depois, via-o novamente. Não sei se foi uma ação de longa duração ou se fez por poucos minutos, mais de uma vez. Um gesto de tamanha beleza! Ao pensar nessa ação, lembro-me mais uma vez de Nietzsche – sem dúvida, uma referência para Aimberê e Bataille –, ao tratar da moral do pastor, das ovelhas e da águia, ser liberto que voa fora da alçada da moral pastoral. Aimberê em sua bicicleta nada mais é que uma águia liberta, em seu voo sobre nós, mostrando-nos a imagem da liberdade. Hachim Bey comenta Nietzsche e tal liberdade:

Nietzsche diz em algum lugar que um espírito livre não se move para que as regras ou mesmo para que sejam reformuladas, uma vez que é apenas quebrando as regras que ele se conscientiza de sua vontade de querer. Uma pessoa precisa provar (para si mesma, se não alguém mais) sua capacidade de romper com as regras do rebanho, de fazer sua própria lei e ainda assim não cair presa do rancor e do ressentimento próprios das almas inferiores que definem a lei e os costumes em QUALQUER

sociedade. A pessoa precisa, com efeito, de um equivalente individual da guerra para atingir a transformação do espírito livre...⁵¹

Aimberê faleceu em dezembro de 2016 e, alguns meses depois houve um evento em sua homenagem, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, chamado *Aimberê vive!* Organizado por Maurício Ruiz, Suely Farhi, Otavio Avancini, Clarisse Tarran, Cris Cabus e Ricardo Ventura, contou com a fala de diversas pessoas, entre artistas e poetas. Infelizmente, não estava na cidade nessa época, então não poderei apresentar uma descrição detalhada, porém, a partir de registros, percebe-se que foi um belo evento – o qual sinto ter perdido. A influência de Aimberê em mim, ou como vejo que melhor posso trazer o artista de volta à vida, não acontece apenas por meio da pesquisa de seu trabalho, o que faço com enorme prazer, mas também por meio da recriação de suas *performances*, mas que sempre se ressignificam em novo contexto.

Aimberê Vive!



Exposição no Parque Lage, em janeiro de 2018

Ainda é preciso comentar como, no período atual, com a nova escalada do conservadorismo que ataca a arte, o trabalho de Aimberê Cesar se torna novamente pujante, por sua diferença, por sua capacidade de proporcionar uma experiência sensorial estranha e profunda. Trabalhos que contestam o *status quo* do que é convencional e imposto são extremamente importantes na relação entre arte e política, mas não em um sentido da

⁵¹ (BEY, H. 2003) p.62

afirmação de uma partidarização, pois o *zen nudismo* é para todos. A dimensão política do trabalho é justamente a afirmação de uma experiência sensorial, libertária e experimental, não uma suposta literalidade de uma mensagem qualquer que seja. E o trabalho de Aimberê também se aproxima de teorias contemporâneas recentes, de diversas dicursividades atuais que tratam justamente dessa insubmissão, da qual ele foi um precursor local ao pensar na época em Michel Foucault, mas que poderíamos hoje aproximar, por exemplo, das teorias anticoloniais, na medida em que contestam o patriarcado, a Lei, que seria o outro nome do Pai. Aimberê fazia *Terrorismo Poético*, mas com ênfase no *poético*, seu trabalho revisto hoje torna-se uma potência extemporânea e atual.

1.5 Corpas indóceis

Michel Foucault formulou, com *Vigiar e Punir*, a expressão *corpos dóceis*, para se referir não apenas a um grupo de pessoas, mas a todos. Diz-nos como o poder perpassa nossos corpos via instituições e que nem todos *têm* poder, mas todos se *subjugam* ao poder. Mesmo um ditador autoritário, em algum momento, *subjuga-se* para se manter no cargo que ocupa. Essa rede de poderes-saberes é o que o filósofo chama de *biopolítica*. A *sociedade disciplinar* (que depois G. Deleuze chamará de *sociedade de controle*) que adentra todos os corpos por meio de escolas, prisões e manicômios nos inculca certos estigmas que, de tão bem enraizados, nós os naturalizamos. O próprio Bataille, décadas antes, já defendia que o trabalho e o casamento eram exemplos notórios de subjugação. Essa questão da submissão nos é cara, pois é acerca dela que nos questionamos. Por que a restrição da nudez? Na filosofia, os exemplos são inúmeros – penso inicialmente em Bataille, Foucault e Giorgio Agamben, como de formas diferentes pensam na noção de soberania e liberdade. Exemplos artísticos também são inúmeros – penso em toda uma geração de artistas desbravadores da década de 60, da *bodyart*, sobretudo as mulheres, as quais têm especial potência por terem suas corpas mais inculcadas de restrições.

Gostaria de introduzir, por meio do trabalho de três artistas muito potentes, a questão do feminino e do excesso de peso enquanto elemento poético. Laura Aguilar, Nona Faustine e Fernanda Magalhães são três artistas que trabalham com essas questões de forma diversa.

Para além das semelhanças em suas poéticas, elas também se afastam em termos de tempo, espaço e racialidade. Vale ressaltar, como já indicado na introdução, que sou homem com excesso de peso e também utilizo essa característica como elemento poético do meu trabalho. Dentro do meu pensamento, e de um pensamento contemporâneo sobre corpos não-normativos, que lidam com uma potência do estranho.

Laura Aguilar⁵⁴ (1959-2018) é uma artista que residiu na Califórnia, porém de família mexicana, o que é visto nos Estados Unidos como *chicana*, e visto com preconceito por certos grupos sociais. Para se ter ideia de quão grande é a comunidade mexicana nos Estados Unidos, basta saber que as cédulas de votação americanas são bilíngues, em inglês e espanhol. Laura trabalha com essa questão. Em uma imagem muito forte, aparece amarrada entre as duas bandeiras esticadas, envolta com a bandeira dos Estados Unidos até a cintura e a do México em sua cabeça. Estar com o rosto coberto e com mãos e pescoço amarrados têm uma força simbólica forte. Seria proposital a bandeira dos Estados Unidos ser a que cobre seu corpo e a do México a que sufoca? Essa pergunta parece carecer de resposta clara. Nesse trabalho, a artista lida com seu lugar de fala de migrante, oprimida, questão tratada por diversos artistas nos Estados Unidos.

Three Eagles Flying



1990. Gelatin silver print. Fotografia. 61 × 50.8 cm Coleção The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

Neste trabalho volto a pensar em algo que será retomado algumas vezes ao longo da pesquisa: qual o limite entre um trabalho que tem caráter político panfletário e um que não tem? Muitas pessoas, inclusive eu, sempre pensam nisso quando veem um trabalho explicitamente político. Qual o limite, e como esse caráter potencializa o trabalho de arte?

⁵⁴ A fonte de pesquisa principal sobre os trabalhos da artista e fotografias foram retiradas de seu livro *Show and Tell*, escrito por Rebecca Epstein e editado pela UCLA Chicano Studies Research Center Press. 2017.

Lembremos que todos os trabalhos já comentados – o do meu banho de esgoto, os do Grupo Empreza, os da Aleta e os do Aimberê – são carregados de leituras políticas. Para considerar dois extremos, penso nas Guerrilla Girls em contraposição à Ana Mendieta. Aquelas, com um trabalho extremamente panfletário, inclusive com designs bem gráficos, tipo slogans publicitários, e esta, com rituais corporais e simbólicos. As Guerrilla Girls pensam na própria forma de se manifestar politicamente, com cartazes e frases questionadoras da falta de espaço para mulheres artistas, e, à sua maneira, fazem uma crítica institucional ao sistema da arte como um todo. Já Mendieta trabalha com rituais relacionados à religião Santeria, com uma relação corpo e natureza, e na insistência, seja da aparição do seu corpo nu, seja com seus trabalhos com siluetas, faz um trabalho feminista mais sensorial. Possuem formas bem distintas de tratar da questão do feminismo e apesar de Mendieta ser uma artista que mais se adequaria ao escopo desta pesquisa, poderíamos pensar nas estratégias do coletivo enquanto uma arte mais panfletária, mas que não penso ser depreciativo, são escolhas poéticas.

As obras de Laura servem para pensarmos nessa discussão que se prolongará – do político, do sensorial e dos corpos dissidentes. Essa fotografia, um dos trabalhos mais icônicos da artista, pode ter seu título traduzido como *Três águias em voo*⁵⁵ e nos remete mais uma vez à ideia de águia, que pensamos anteriormente com Aimberê César e Friedrich Nietzsche. Coincidentemente, Nietzsche associa a ideia de liberdade à águia, o animal que foge à alçada da moral pastoral, disciplinadora. Com Aimberê em sua bicicleta, pensamos nessa passagem. Com essa obra de Laura, ao revermos o título e a imagem da artista, pensamos na ironia. A águia, símbolo dos Estados Unidos, símbolo de liberdade, é para ela, para as chicanas e lésbicas da Califórnia, um espaço de controle e coerção.

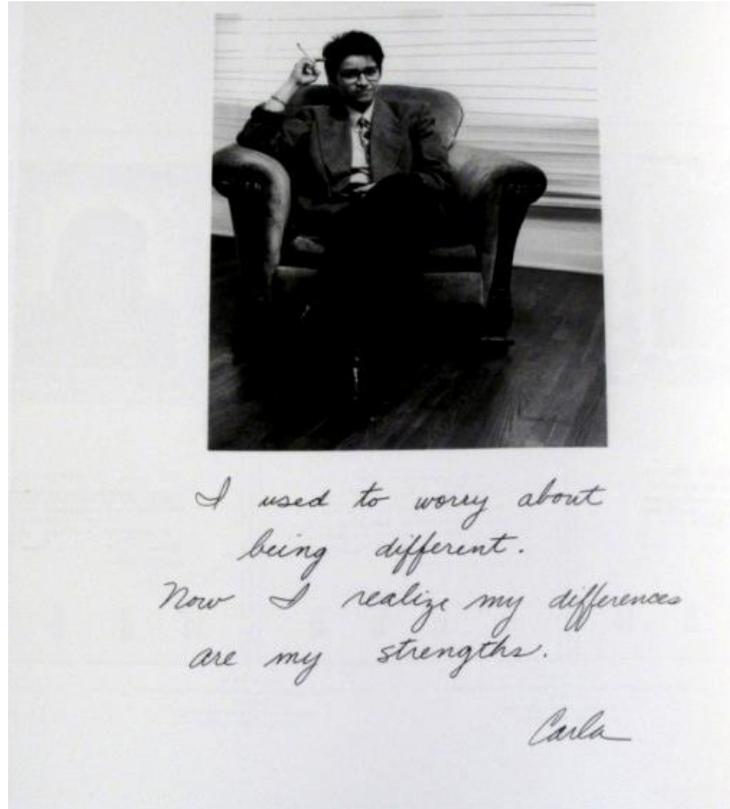
Em outras séries de trabalhos, que podem ser considerados mais documentais e etnográficos (no sentido ampliado em que acompanhamos Georges Bataille), Laura retrata casais de lésbicas, incluindo a si própria com sua companheira nesses registros fotográficos. Realiza diversas fotografias no formato de retratos, principalmente da comunidade LGBTQIA+ de Los Angeles, mas também de outras. Há certa dimensão etnográfica em seus retratos mais documentais, mas sem o risco de usurpação que por vezes acontece quando trabalhamos com a imagem do outro. O recente resgate do trabalho de Laura deve-se em parte ao recente debate decolonial. Hoje quando vemos uma fotografia de um casal gay de Laura,

⁵⁵ Tradução livre do autor.

pensamos no quão é importante que isso seja apresentado e difundido no sistema da arte. Há uma política, mas também uma experiência estética. Em uma fotografia de uma amiga, Laura pede também um relato para compor a obra. Sua amiga escreve: “Eu costumava me preocupar por ser diferente. Agora percebo que minhas diferenças são minha força. Carla”. A fotografia documental articula-se com a escrita à mão, e a imagem técnica, reproduzível indefinidamente, transforma-se em uma declaração autobiográfica única, pessoal e intimista. Político e poético. Da forma como o homoerotismo aparece em seus trabalhos, podemos retomar dois autores: Bataille e Foucault. Bataille, ao dedicar ao pensar nos homossexuais em parte de *O Erotismo*, nos quais utiliza muito o termo “invertido”, me pergunto não há algo de preconceituoso na expressão, mas assim como o termo *deficiente* foi atualizado para *PNE*⁵⁶ acredito ser uma expressão de uso comum da época, mas importante demarcar. Foucault, por seus estudos sobre a sexualidade e em expressão “corpos dóceis” também nos serve de pano de fundo. E, partindo de estudos contemporâneos, Laura se atualiza por meio do tão citado *Manifesto contrassexual* de Paul B. Preciado, que aborda as diversas potências fora do registro da heteronormatividade. Outra artista que se faz sentido aproximar é Catherine Opie, por também lidar com questões próximas ao retratar a comunidade gay, entre outros corpos “fora da norma”. Mas, no caso de Opie, há toda uma inserção institucional e um profissionalismo na fatura – se é que podemos pensar em fatura em imagem técnica – além de acabamento em termos de produção, escala e montagem das fotografias no espaço. As fotografias de Laura, em sua estética rebaixada, em pequena escala, acompanhadas de relatos, muitas em P&B, contrapõem-se às de Opie.

⁵⁶ Portador de Necessidades Especiais

Carla, from Latina Lesbians.



Os primeiros trabalhos de Laura que conheci são autorretratos realizados no deserto, onde aparece sempre nua em contraposição às rochas e à paisagem. Vejo neles um corpo *informe*, mole, que se funde às rochas milenares, que nos faz entender como realmente somos nada. Reflito sobre como o tempo passa e o planeta permanecerá. Como o tempo orgânico do nosso corpo é ínfimo em relação ao tempo cosmológico. Pelo simples fato de o planeta estar a uma distância do Sol que permite a vida, logo o planeta está condenado a ter vida. Já houve vida antes da humanidade, hoje existimos e exploramos a força de trabalho de outros, destruimos o meio ambiente, frequentamos museus, e, futuramente, haverá outras formas de vida. Esse não é um pensamento pessimista, e sim realista: para o tempo cosmológico, o nosso tempo orgânico, mesmo que coletivo e intergeracional, é nada. Suas fotografias nas rochas nos levam às estrelas e voltamos, vamos ao passado e ao futuro, e não vemos mais este corpo lá, vivo, a não ser por uma imagem que gera prazer e estranhamento. Esse trabalho une algo de íntimo e confessional a algo cosmológico e irracional. Lembra Ana Mendieta e seu desejo de se esvaír na natureza.

Grounded

2006.

Considero que essa parte da obra de Laura apresenta algo que me interessa porque, assim como o trabalho da Aleta, opera uma relação entre atração e repulsa. A beleza da paisagem em contraposição ao corpo com excesso de peso. Excesso de peso pensado enquanto *abjeção* na sociedade Capitalista. Em posições incomuns que escondem suas partes, como na imagem acima, foge do que entendemos como antropomorfismo (de um corpo inteiro, com braços, pernas, tronco e cabeça). Além disso, lembra-nos do dedão do pé em Bataille ou da própria idéia de acéfalo (corpo sem cabeça), presente nas Revistas *Achéphale* e *Minotaure*, assim como toda a noção de corpo fragmentado e não antropomórfico, como tratado por Eliane Robert Moraes⁵⁷ para pensar em Bataille e nos surrealistas. Recentemente, uma interlocutora próxima questionou-me se colocar o corpo de uma mulher gorda como repulsante não soaria machista e condizente com um discurso hegemônico. Argumentei que sou também um artista performático gordo e que exploro tal questão em minha poética, da visibilidade do corpo gordo, que é um elemento potencializador do trabalho, não se tratava de

⁵⁷ (ROBERT, Eliane. 2012)

uma repulsa pessoal minha, mas sim de como o corpo gordo é visto dentro da sociedade Capitalista, como diz Camiel Van Winkel:

O que torna os corpos magros tão atraentes, tão desejáveis? Por que os corpos pesados repelem? Um corpo magro parece ser uma coisa toda, uma forma singular, desenhada em um movimento flexível. Não parece ser montado a partir de partes separadas, como faz um corpo gordo. A corpulência mina a integridade física. Os corpos gordurosos parecem ter sido fixados a eles bolhas e nódulos – formas secundárias que, em vez de sustentar a forma principal, envolvem-na e retiram-na. Os corpos gordurosos são cheios de costuras e dobras visíveis que distorcem o ideal de vazão e suficiência. Um corpo sem costura é o ideal mítico. Paradoxalmente, um corpo magro é completo, um corpo gordo incompleto – e condenado a permanecer para sempre. Uma vez perturbada a unidade, tudo o que resta é uma forma insaciável e indefinível que deseja sugar mais. Assim que a primeira costura aparecer, outras deverão seguir. Mesmo quando despido, um corpo gordo não está nu, com os trapos do consumismo ao seu redor. As costuras entre as bolhas e os caroços são como cortes que ameaçam a autonomia do indivíduo. Eles representam a violência à qual o corpo é abusado como depósito de açúcar, gordura e álcool, a violência à qual indivíduos de todos os tamanhos são continuamente expostos.

Para dissipar tais pensamentos, nos cercamos de imagens efêmeras de corpos esbeltos que se movem e se tornam graciosamente. As imagens são discriminadas pelos mesmos meios de comunicação que também trazem produtos insalubres da indústria de alimentos ao alcance de todos. Esses componentes contrários podem até ser embalados.⁵⁸

Uma crítica dura ao sistema capitalista, sistema que paralelamente coloca o gordo como corpo abjeto “cheio de dobras”, diferente do corpo ideal magro, mas também paradoxal no sentido em que as grandes marcas de alimentos processados e refrigerantes têm como seu público alvo pessoas com excesso de peso, depósitos “de açúcar, gordura e álcool, [...] produtos insalubres”⁵⁹. Em outro trabalho, Laura se posiciona de forma que seu corpo se assemelha às rochas próximas, processo realizado em diversas imagens. Voltamos a pensar no corpo orgânico finito em contraposição à paisagem e às rochas com milhões de anos. Podemos acrescentar que ora seu corpo se contrapõe a paisagem, ora pretende se fundir, como na imagem abaixo. Em uma planície horizontal, com um conjunto de pedras mais ou menos do tamanho da artista, seu corpo, pela forma como está posicionado, funde-se na paisagem. Em alguns polípticos, fica claro como a artista tinha um interesse nas composições das imagens. Nesse díptico, por exemplo, realiza uma composição muito precisa da relação do seu corpo com as rochas.

⁵⁸ (VAN WINKEL, C. 2006) p. 88

⁵⁹ Ibid. p. 88

Nature Self-Portrait #2

1996

Vê-se que a câmera está posicionada da mesma forma em ambas as imagens, mas a artista não se encontra centralizada: está mais próxima da rocha menor, a da esquerda, com a rocha maior à direita. E seu posicionamento na composição é bem calculado para, quando estiver sentada, ficar mais distante da câmera, pois de perto pareceria muito maior que as rochas; e, quando estiver deitada, ficar mais perto, a fim de passar essa sensação de comunhão. É um jogo com pesos e construção da imagem, pode-se notar como as pedras ficam à mesma distância das bordas laterais. Há um cuidado extremo de fotógrafa nos trabalhos de Laura – mesmo sendo dela própria o corpo fotografado, o cuidado é rigoroso. Seu metiê é a fotografia, a imagem construída. Em determinados polípticos, ela brinca com as montagens, com a sequência das fotografias, apresentando, por exemplo, algumas “de cabeça para baixo”. Em outra imagem (abaixo) aparece somente um fragmento ainda menor de seu corpo, e disforme novamente. Diferentemente das imagens anteriores, há um riacho e uma vegetação de fundo. Aqui o corpo se propõe novamente a fundir-se na natureza. E também,

pela proximidade da câmera em relação ao corpo, fica mais evidente aquilo que surge em todos os seus retratos: a dobra do corpo gordo. Corpo que Van Winkel aponta como repulsivo pela sociedade, por suas dobras e costuras diferentes do corpo magro, sem dobras e ideal. Vale observar nesta imagem ainda o detalhe de seus cabelos, que aparecem sutilmente entre seu corpo, desprovido de identidade, e uma rocha secular, e vejo nesse detalhe, um *punctum*⁶⁰, um elemento que, “nela, me punge (mas também me mortifica, me fere)”⁶¹, ou algo também que acredito ser da ordem “da relação entre expresso, porém não intencionado, e o expresso não intencionalmente”⁶², o que se perde, ou melhor, ao contrário, o que se ganha na fricção provocada pelo trabalho artístico.

Center #73



2001

A obra de Laura, nesse escopo visual, representa um trabalho cuja experiência está na fotografia. O que se ressalta aqui não é a questão da ambiguidade entre fotografia documental versus fotografia construída, mas a experiência maior, do prazer que se tem no contato com determinados fenômenos artísticos. Como Bataille já nos dissera (em *A moral de Miller*) sobre o prazer de “comer o pão”, o prazer mais intenso que a criança tem justamente por não relacionar com o esforço do trabalho, “do ganhar o pão”, de que o adulto não teria o mesmo prazer em comer o pão na medida que trabalha para ganhá-lo. Com Barthes, pensamos em *punctum* não apenas enquanto um ponto de incômodo ou estranhamento na imagem, mas em uma relação fenomenológica com a imagem, de *afetação*. Inclusive indica em uma

⁶⁰ Conceito desenvolvido por Roland Barthes em a Câmara Clara.

⁶¹ (BARTHES, R. 1984). p. 46

⁶² (DUCHAMP, M. 1968)

fotografia de um condenado à morte que o *punctum*, o ponto visceral da imagem, não surge enquanto uma forma na imagem, e sim na condição fenomenológica da pessoa fotografada estar em seus últimos momentos de vida. Nos trabalhos de Laura Aguilar essa dimensão fenomenológica pujante e sensorial parece se destacar nos autorretratos nua em contraposição às rochas. Mas toda sua obra é sensível e importante por tratar de questões de gênero, raça e imigração, tão importantes na atualidade.

*

Pouco tempo depois que tive contato com o trabalho de Laura Aguilar, também conheci outra artista estadunidense, Nona Faustine. Laura e Nona têm proximidades entre seus trabalhos que em breve ficarão explícitas. Algo que cabe indicar inicialmente é que Laura é de uma geração anterior, tem um conjunto de trabalhos maior, desde os anos oitenta; enquanto Faustine, apesar de não ser uma artista jovem, começou a desenvolver seus trabalhos há menos tempo. Faustine tem como questão central a diáspora africana na cultura norte americana. Cabe ressaltar que, para além de gerações e tempos de produção diversos, há também uma distância geográfica entre as duas. Enquanto Laura residiu e trabalhou em Los Angeles, na Costa Oeste, Faustine vive e trabalha em Nova Iorque. É importante marcar essa diferença, pois há, ou havia até anos atrás, o que chamavam escola “californiana” e escola “nova iorquina” de arte. Isso para nós é menos relevante, mas faz sentido destacar na medida em que pensamos em Estados Unidos. Ambas as costas, Leste e Oeste, têm cultura mais progressista, enquanto o imenso interior do país tem majoritariamente tendências mais conservadoras.

Ambas as artistas trabalham com a questão da autorrepresentação com fotografia enquanto mulheres acima do peso que exploram a visibilidade máxima de seus corpos ao se apresentarem nuas, proximidade entre elas bastante significativa. O elemento da nudez sempre surge na pesquisa enquanto elemento de contestação, na medida em que vai contra o socialmente aceito, e em certa medida limite da vulnerabilidade, sobretudo no corpo feminino. Faustine, em seus primeiros trabalhos, representa-se nua em contraposição à paisagem. Nesses trabalhos, apresenta retratos com relação corpo/paisagem, algo que já era comum no período em que foi feito, mas chama a atenção seu corpo fora dos padrões de beleza impostos, com excesso de peso e negridade⁶³. É possível lembrar de Laura, do corpo mole em relação às pedras, mas seu corpo se relaciona com um deserto, que liga México e Estados Unidos. Nona,

⁶³ Mais adiante será explicada a opção pelo uso da palavra negridade ao invés de negritude.

por sua vez, surge nas pedras em um molhe, em frente ao mar, fluxo ancestral de imigração. Em outra imagem, funde-se à paisagem, de certa forma como Ana Mendieta e Laura Aguilar, porém seu título é incisivo – *Um cadáver grávida expulsa do navio para dentro do Patriarcado*⁶⁴.

Like A Pregnant Corpse The Ship Expelled Her Into The Patriarchy



Nona Faustine, 2012.

Pode-se pensar em *negridade* no trabalho de Faustine, na ancestralidade escravagista que a própria artista trabalhará e retomaremos adiante, na questão do corpo da mulher negra como mais objetificado em relação ao corpo da mulher branca, o que torna seu trabalho mais potente em termos de contestação. Pode-se pensar em toda a luta do movimento social negro nos EUA e, dentro dele, a do feminista negro, e ainda a da camada com o corpo fora da norma. Mais adiante, será feita uma comparação entre outras duas artistas: uma preta e uma branca, em estudo de caso que trata de fenômenos mais recentes no Brasil. E cabe lembrar como o próprio feminismo negro ressalta que, a despeito das diferenças de classe, a mulher negra ocupa o pior lugar de subalternidade: ela estaria abaixo da mulher branca e abaixo do homem negro, logo, a mulher negra está no limite da subalternidade. As próprias mulheres negras se sentem objetificadas, mais que as brancas, por homens negros, que as veem como fetiche da mulher sexualizada, assim como reclamam de não serem ouvidas por mulheres feministas brancas. Claro que isso é uma situação apresentada de forma generalizada e existem especificidades em diferentes locais. Ainda há a questão da homossexualidade, em que estaria a mulher negra homossexual abaixo da heterossexual. E aqui no Brasil, ainda há a particularidade da discriminação social, que intersecciona preconceitos de cor e de gênero. Apesar de pensarmos dentro de nossos nichos artístico-intelectuais em docolonialidade e em vozes femininas racializadas, como Djamila Ribeiro, Denise Ferreira da Silva, com o resgate do pensamento de autoras clássicas para o movimento negro, como Lélia Gonzalez e bell

⁶⁴ Tradução livre do autor.

hooks, ainda assim vivemos um momento de uma sociedade com um conservadorismo militar-miliciano-moralista, que assassinou uma vereadora negra, lésbica e de origem periférica. Teriam os assassinos matado um vereador negro heterossexual? Ou um vereador branco? Assim como Grada Kilomba nos lembra da ancestralidade da escravidão e seus símbolos, da máscara que os impedia de falar, das memórias de violência nas plantações de cana de açúcar, aqui no Brasil, Denise Ferreira da Silva tem seu célebre livro *Dívida Impagável*, que trata justamente desse trauma que não se elabora.

O trabalho da artista mostra como sempre vivemos sob um regime de racismo estrutural, que tem sua origem em uma lógica de colonização datada desde os primórdios da sociedade, como observamos nas sociedades egípcias e gregas, onde os escravos eram parte fundamental da economia. Mesmo na Grécia, e ao mesmo tempo em que formulam o ideal de democracia, fazem-no cercados por diversos escravos. A república grega era acessível a todos os cidadãos, a saber: homens livres, e com um mínimo de posses. Mulheres, escravos e pessoas com baixo poder aquisitivo não podiam votar em seus senadores. Foi nesse ambiente que surgiu tanto a ideia de democracia quanto a de voto. Mas esse escravagismo terá sua eclosão com as expansões marítimas do século XV e o tráfico internacional de escravos, o que virá a ser elemento da poética de Nona. Em 2015, realiza uma série de fotografias intituladas *White shoes*, nas quais se retrata em lugares de Nova Iorque em que se negociavam escravos: eram fazendas com escravos ou portos aonde eles chegavam. Nua, utiliza apenas um sapato alto branco, que dá nome à série, refletindo simbolicamente em como o negro deve se assujeitar à cultura branca. Uma anedota curiosa sobre essa forma de assujeição no contemporâneo é a história de Michelle Obama, ex-primeira dama estadunidense, que, ao visitar a família depois de alguns anos, ouviu de sua prima: “você está falando igual a uma branca agora!”. Nos Estados Unidos, a segregação racial é ainda maior que no Brasil. Não que não haja um racismo violento e institucionalizado aqui, mas lá existem, ainda hoje, em certos estados, bares exclusivos para brancos verem futebol americano, e bares para negros.

From Her Body Sprang Their Greatest Wealth (De Seu Corpo Saiu a Maior Riqueza Deles)



Nona Faustine., 2013

Então, além desse elemento recorrente dos sapatos brancos, em algumas ações, utiliza uma caixa de madeira, elemento utilizado em mercados de escravos, e uma corrente. Há uma literalidade na união desses elementos que torna tentador ver essa imagem como um engajamento panfletário desprovido de “coeficiente artístico” – e mesmo que não fosse considerada arte, que fosse apenas uma ação de afirmação política, engajada a algum movimento, provavelmente teria minha atenção da mesma forma, pela experiência que provoca. Há algo que escapa à literalidade, à apreensão fácil. É uma mulher negra, gorda e nua sobre um caixote de madeira em um local marcado por uma ancestralidade violenta, e de muito movimento no mundo atual. O que se observa aqui é essa relação entre literalidade e significação, ou entre uma política engajada e uma experiência sensorial. Quando vemos uma imagem não entendemos seu sentido, sua *artividade*. Nos conjuntos de fotografias, com títulos e na relação que criam entre elas é que percebemos a narrativa, a fabulação de artista. Após essas ações iniciais realizadas em lugares marcados da diáspora, Faustine começa a performar em locais icônicos e de poder, como o Tribunal de Justiça, a Bolsa de Valores, o Lincoln Center e a Estátua da Liberdade. Chama a atenção, em especial, a ação feita no Lincoln Center, por ser o mesmo local em que Yayoi Kusama realizou, em 1968, uma de suas três ações com nudez, em protesto contra a guerra do Vietnã, tendo inclusive o mesmo

enquadramento. Embora Kusama protestasse contra a guerra, e Faustine lute contra o racismo estrutural, essa repetição do espaço e da nudez não pode ser vista como coincidente, mas sim como uma menção desta artista à obra daquela. Esse diálogo entre artistas, referindo-se ao trabalho de outros é um processo que potencializa as ações recentes: sempre que uma menção a um artista anterior é feita, com o devido acréscimo da recontextualização, o trabalho cresce, e faz crescer também a obra aludida.

White Shoes.



Nona Faustine. 2015.

*The anatomic explosion
happeninig, 1968*



Yayoi Kusama, 1968

Em outras imagens, a artista sobe as escadas do *Tweed Courthouse* (o antigo Fórum de Justiça de Nova York), ao sul de Manhattan. O prédio foi construído em cima do maior cemitério de descendentes africanos que existiu durante o período colonial nos Estados Unidos⁶⁵. Nesse caso, além da ancestralidade, é possível pensar na escalada ao poder do corpo da mulher negra e nua, contra uma sociedade opressora, branca e patriarcal. São três imagens: uma em que ela está subindo as escadas; outra, com o corpo contorcido, como que se esforçando para derrubar uma coluna de mármore, e outra em que ela está posicionada no alto da escadaria, virada para a rua. Em 2018, Faustine teve trabalhos apresentados no MASP, na grande exposição *Histórias Afro-Atlânticas*, na qual apresentou uma imagem da série *White shoes* (a que está sobre uma caixa de madeira com um táxi passando ao fundo) e um bonito autorretrato em que aparece nua, sob um tecido azul reluzente, com seus sapatos brancos (melhor vistos nessa fotografia em close do que em ações na rua). Veste também luvas e tiara brancas, sempre com elementos da cultura elitista branca, de que se apropria, enriquecendo e complexificando sua imagem. A partir dessa exposição, foi feita uma matéria na revista *Select*

⁶⁵ Referência obtida na matéria *Nona Faustine, a América é também aqui*. <https://www.select.art.br/nona-faustine-a-america-tambem-e-aqui/> acesso em: 30/12/2020

que traz importantes informações além das que são explícitas em seu trabalho, como a já citada construção do antigo fórum de Nova York sobre o maior cemitério escravo. Vale destacar ainda alguns elementos que, embora tratados rapidamente na matéria, são fundamentais para o conjunto de trabalhos de todo o corpo desta pesquisa.

White Shoes



Nona Faustine. 2015. Tweed Courthouse

O primeiro é a intersecção entre teoria e prática. Claudia Calirman, a despeito do tom jornalístico da matéria, relaciona o trabalho de Faustine a duas intelectuais negras americanas Kimberlé Crenshaw e bell hooks⁶⁶. Cita uma linda passagem de hooks que potencializa as imagens de Nona: “nossas mentes precisam ser descolonizadas para podermos falar de nossas experiências. Sem poder dar nome à nossa dor, também não podemos nomear o nosso prazer”⁶⁷. Outra indicação importante nessa matéria é que Nona não se denomina *performer*, diz que faz autobiografias fotográficas. Provavelmente isso se deve a sua formação em fotografia e também a algo muito importante: o fato de suas ações serem de curtíssima duração, feitas para a fotografia. Isso ocorre porque, em Nova York, ficar completamente nu em espaço público é ilegal, considerado desobediência civil – diferentemente do Brasil, que trata como atentado ao pudor, mas com brecha para liberdade artística. Então, além de constatar que não há *performance*, e sim uma ação encenada para a fotografia (que não é problema algum para alguém que pesquisa Aleta Valente), percebe-se que seu sentido só é apreendido enquanto fotografia exposta em uma instituição cultural, já que não existe uma experiência para os transeuntes na rua. Mas penso que, se nudez lá é considerada desobediência civil e não atentado ao pudor, seria ferozmente mais pujante uma ação em espaço público, em espaços com grande circulação de pessoas, até mesmo com a chegada da polícia. Imagino que a artista não o faça, pois lá esse delito deverá gerar uma multa, e com a inclinação marxista que tenho, acho altamente justificável uma artista não querer/poder pagar

⁶⁶ Essa importante intelectual americana prefere ter seu nome escrito com letras minúsculas.

⁶⁷ HOOKS, bell, *Black Looks: Race and Representation* (1992).

uma multa. Ela não correria o risco de apanhar de pessoas ou da polícia na civilizada Manhattan, mas talvez se fizesse tais gestos em Mississippi. Concluo meu raciocínio enfatizando que decolonialidade e desobediência civil andam de mãos dadas, pois a obediência civil é a submissão à biopolítica, ao patriarcado, ao capitalismo contemporâneo. Como Giorgio Agamben nos lembra, há um paradoxo na ideia de soberania, na própria etimologia da palavra *sujeito*, há a submissão, aquele que se assujeita a algo.

*

Depois de já ter pensado em corpos indóceis, como Laura Aguilar e Nona Faustine, que se distanciam em termos poéticos, raciais, temporais e geográficos (apesar de ambas nos EUA), faz sentido tratar de um caso brasileiro – o qual endossa também a indicação do interesse em minha prática, do meu corpo que também se expõe nu, também gordo. Fernanda Magalhães, a despeito de suas referências, parece um exemplo de artista da performance brasileira que inspira o que temos pensado hoje enquanto decolonialidade. Ao considerar a recente ideia de corpos dissidentes na arte brasileira e no trabalho de uma artista mulher, é difícil não lembrar dela. Admito que não consegui pesquisar em profundidade a obra dessa artista tão importante para nós, mas é imprescindível mencioná-la como precursora dessa linha de investigação poética no Brasil e de uma geração que se iniciou nos anos 90, pois, apesar de não desejar construir uma historiografia de determinadas poéticas que começam a desenhar conexões, não falar dela daria a falsa impressão de que os artistas mais jovens têm como inspiração e diálogo apenas artistas estrangeiros, o que seria um equívoco.

É importante não apenas destacar uma artista brasileira, mas também considerar certas questões, como Magalhães, em sua prática artística e em sua pesquisa teórica, trata do corpo gordo, mais especificamente do corpo da mulher gorda. Em sua poética, difere-se das artistas anteriormente citadas Laura e Faustine, primeiro porque, quando trabalha com fotografia, não trabalha apenas com fotogramas, mas também com colagens, e segundo porque, quando performa, não faz apenas *performances* de curtíssimas durações para fotografia (como Laura faz na ausência de público, e Nona faz em espaços públicos visando à construção da imagem e não a uma experiência para transeuntes). Apesar de ser reconhecida como artista/fotógrafa⁶⁹, Magalhães é uma referência em *performance* no Brasil. O primeiro trabalho de Fernanda que conheci era em fotografia, apresentada na Funarte-RJ,

⁶⁹ Magalhães ganhou prêmios como Marc Ferrez de fotografia Minc/Funarte em 1995 e ter trabalhos nas coleções Joaquim Paiva (MAM-RJ) e *Maison Européenne de la Photographie* – MEP

entre 2003 e 2005. Era uma série de aproximadamente cinco fotografias em que aparecia de costas sobre uma cama e utilizava um pequeno espelho, mas que não servia para se olhar, refletia a câmera que a fotografava, logo, também o nosso olhar. E a imagem que se tem desta suposta mulher gorda de costas causa estranhamento, pois, na medida em que seu reflexo se amplia na sequência de fotografias, vê-se barba e bigodes postiços. Cada fotografia possuía um corte diferente, desde um ângulo mais aberto, em que seu corpo aparece inteiro e quase não se vê seu reflexo no espelho, até um enquadramento mais próximo, em que se vê o rosto da artista de costas e o reflexo de seu rosto com detalhes. Acredito que a força desse trabalho reside no estranhamento desse detalhe que se desvela aos poucos. Em uma obra anterior, feita quase dez anos antes, Magalhães fez uma série de colagens em que pesquisava a representação da mulher gorda nua na fotografia. São colagens não autorreferenciais, com imagens de outras mulheres e textos que remetem à questão da obesidade feminina e de seu repúdio na sociedade.

Da série A Representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia



Fernanda Magalhães. 1995

Desenvolveu essa série em seu mestrado, durante o qual sofreu com dois processos bastante doloridos. O primeiro, a descoberta e o tratamento de um câncer no útero; e o segundo, o repentino falecimento, durante uma disciplina que cursava, de Renato Cohen, por quem ela tinha admiração como professor e pesquisador da arte da *performance* no Brasil. Nesse momento, ela e suas colegas de disciplina começaram a pensar em trabalhos finais que se relacionassem com a ideia de morte. No breve trecho a seguir, trata dessa questão nesse período:

Um corpo de fronteiras instáveis transmuta-se ao assumir outras formas, um novo corpo, um corpo estranho. A mudança gera novas fronteiras e conexões. Penso na minha produção como forma de sobrevivência. Afogada nas relações devoradoras do

dia a dia e frente à lucidez da vida e da morte, eu penso a arte como única possibilidade de vida. Assim, o trabalho é resultado direto de minha ação como artista, não só em minha produção artística, mas também no cotidiano. Uma ação política de vida. Meus projetos abordam o corpo e em especial o da mulher gorda. Este interesse surgiu na vivência com o meu corpo a partir de questões muito pessoais.⁷¹

Fernanda tem esse lastro na relação corpo e fotografia, mas também com presença de corpo ao vivo. Em 2013, organizou o evento Semana das Cores na Universidade Estadual de Londrina e realizou a *performance Corpo Re-Construção Ação Ritual Performance*, em que aparecia nua dentro do campus e criava impressões coloridas em sua ação. Esse trabalho chama a atenção por ter sido realizado dentro do campus, em projeto idealizado pela própria artista e gerado um processo administrativo aberto por iniciativa de um vereador. A artista teve que passar por um processo interno que ameaçou seu emprego por trabalhar com liberdade de expressão dentro de uma universidade de arte. Isto mostra como o *status quo* é retrógrado. Por que esse vereador acreditou que tal iniciativa seria em nome da *coisa pública*? Não parece que esse trabalho lida com a transgressão de uma regra social. Não entra na questão da lascívia, é apenas um corpo presente *em expressão*. A artista passou aproximadamente dois anos envolvida nesse processo administrativo interno por causa dessa *performance*. Infelizmente não é o único exemplo.

Corpo Re-Construção Ação Ritual



Performance, Ação 13, 2011.

Como expressei anteriormente, é tímida essa abordagem sobre o trabalho de Magalhães comparada ao lastro de seu trabalho. Ela realizou ações importantes em sua trajetória, como em um festival em Paraty, onde performou nua no espaço público. E também cabe destacar sua fala na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, onde apresentou uma fala sobre questões sobre seu trabalho, nua. O que causa uma espécie de tautologia na ação. Falar

⁷¹Fonte: <http://www.pixfolio.com.br/arq/1305836609.pdf> acesso em : 11/01/2020

sobre a poética da mulher nua, estando nua. Como já indicado, ainda não houve tempo para estudos mais aprofundados que o trabalho da artista merece, mas endosso a importância da questão do feminino, e mais precisamente no exemplo destas três artistas que preconizam questões e, por isso, têm tido seus trabalhos mais discutidos recentemente. Com Laura Aguilar, Nona Faustine e Fernanda Magalhães, é possível pensar na questão do corpo fora dos padrões violentamente impostos pela sociedade, mas de forma complexa, sensível e potente. Podemos pensar essas artistas enquanto *corpas indóceis*, na medida em que elas criam trabalhos que lidam com a visibilidade e corporeidade gorda contra o sistema opressor que inculca padrões arbitrários de valores. Apesar dos já tão conhecidos conceitos foucaultianos de *biopolítica* e *biopoder*, e como todos os corpos, sem exceção, se subjugam aos *dispositivos*, elas, de forma micropolítica e artística, transgridem essas paredes invisíveis do sistema.

1.6 Ciclista nu

Como já indicado, presenciei Aimberê Cesar andar de bicicleta nu no Cais do Porto por volta de 2003. Essa *performance* de Aimberê César, em que anda nu de bicicleta, é uma ação que quis refazer devido à admiração que tenho por sua beleza, e por pensar que um gesto tão potente possa ter ficado apenas na lembrança dos que o viram ao vivo. Acredito que refazer um trabalho dele é uma forma de trazer sua potência de volta à vida, mas também experimentar o que ocorre em nova dinâmica. Nunca havia me referido ao trabalho de nenhum outro artista tão diretamente assim. Em julho de 2018, chamei os amigos Marcos Bonisson, André Sheik, Clarisse Tarran, Gabriela Noujaim e Eduardo Mariz para me ajudarem a documentar essa *reperformance*. Propus-me a andar de bicicleta nu, mas ao invés de em um espaço fechado, fiz no Largo da Carioca, no Rio de Janeiro. Peguei uma bicicleta emprestada com minha irmã, que era horrível, pequena, cujo pneu furou na primeira curva e começou a derrapar. A ação acabou sendo mais breve do que esperava – como em *performance* o tempo corre de forma diferente, não percebi que foi tão rápido –, pois a bicicleta era péssima. De certa forma, a homenagem foi feita e fiquei satisfeito com uma imagem, mas percebo que há uma grande diferença de percepção entre o trabalho original na Zona Franca e a minha *reperformance*. Ele, em sua grande bicicleta, com seu corpo esguio,

flutuava pelo espaço como um águia, enquanto eu, gordinho, em uma bicicleta pequena, de pneu furado, explicitava um lado cômico. Mas ainda viria a fazer de novo esse trabalho-homenagem.

Ciclista nu na Carioca (homagem a Aimberê César)



2018. Foto: Clarisse Tarran

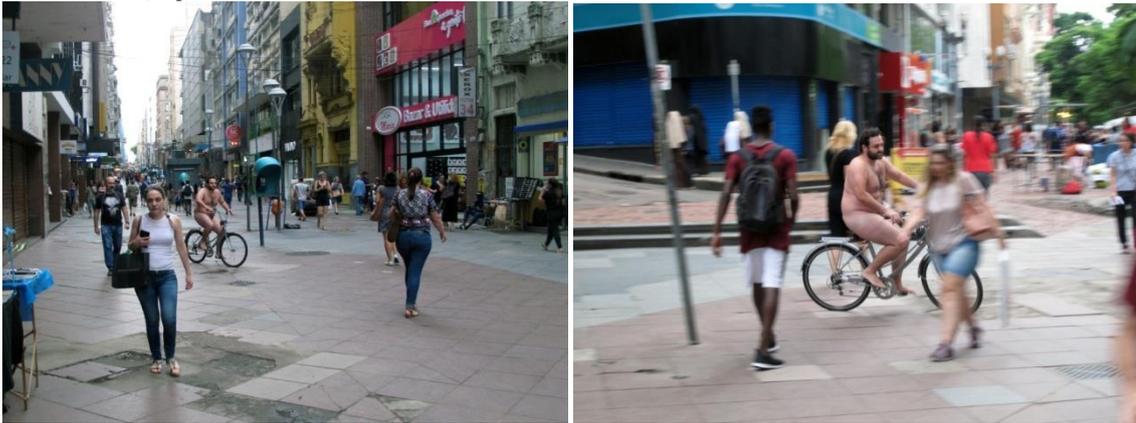
Aimberê intencionava intervir em espaços de arte, justamente apontar a experiência do estranho “dentro da esfera intelectual carioca, brasileira”, que imaginava “sem a capacidade e a dinamicidade de pensar a diferença”, em entrevista para a revista digital *Performatus*⁷⁵. Ao optar por fazer *performances* para o público de arte, com exceção do trabalho da Eco92, Cesar acabava por tensionar o limite da linguagem no espaço institucional, o limite da arte, no meio de pessoas iniciadas, que sabem o limite das regras, de pessoas que podiam até não gostar da ação, mas, devido ao contexto institucional, não podiam dizer, “isto não é arte”. Podiam não gostar, mas é arte, e, como nos lembra Duchamp, “a arte ruim ainda assim é arte, como o sentimento ruim ainda é sentimento” – o que não seria o caso, porque o trabalho de Aimberê é muito bom, mas apenas para indicar como o questionamento sobre ser arte simplesmente não cabe. Quando ando de bicicleta nu na rua, não há “arte”, pois arte na praça é malabares, música evangélica, homens-estátuas como elaborados inicialmente por Gilbert & George. Minha ação não se enquadra na inteligibilidade popular dos transeuntes, é loucura, insólita, inapreensível, porém cômica. Cômica no sentido batailleano e *terrorismo poético*, no sentido que apresenta Hakim Bey.

⁷⁵ Link: <https://performatus.com.br/entrevistas/aimbere-cesar/> Acesso em: 20/03/2018

Em 16 de janeiro de 2019, refiz pela segunda vez essa ação, dessa vez em Porto Alegre, na Rua dos Andradas, conhecida também como Rua da Praia – de muito comércio e onde não transitam carros, frequentemente comparada, por muitas pessoas, às ruas da Saara, local de grande movimento e comércio no Centro do Rio de Janeiro. Fiz por três minutos, tempo definido anteriormente. A ação gerou incômodo e reações adversas, bem como gritos de euforia. Parei um pouco antes por causa de certos gritos de rejeição. Acredito que, apesar da dimensão de uma contestação que há na nudez, prefiro não insistir no confronto. É compreensível que, pelos próprios alicerces da nossa sociedade, de formação cristã e com um tabu em relação à exposição do corpo, muitas pessoas vejam com aversão a proposição. Mas, na medida em que respeito, também a elas direciono a provocação. Que elas reflitam o porquê, qual seria o problema dessa exposição. Se não há lascívia no gesto, e já que também sempre evito olhar diretamente para as pessoas, em que medida elas se sentem agredidas? Se nascemos nu, qual o problema em se desvestir? Imagino que parte dessas pessoas venham a refletir, e que outras não. Então, ocorreu que, após a ação, fui abordado pela polícia e conduzido à delegacia. Preenchi um termo circunstanciado para depois ser aberto processo que seria encaminhado ao judiciário. Aí já ocorre um erro de percepção da própria polícia, pois, em *performances* artísticas, é permitido nudez, mesmo em espaços públicos, independentemente de qualquer autorização prévia, contanto que não haja lascívia. Há uma Nota do Ministério Público⁷⁶ que trata especificamente sobre nudez em trabalhos artísticos em relação ao Estatuto da Criança e do Adolescente. Além disso, na própria legislação criminal, a nudez não é passível de punição, não apenas a nudez artística. A polícia até pode, no máximo, pedir para que a pessoa coloque a roupa; mas, sem conotação sexual, a nudez não é crime, independente de quais sejam as razões para que ela ocorra.

⁷⁶https://crianca.mppr.mp.br/arquivos/File/legis/notas/nota_tecnica_11_2017_pfdc_mpf_liberdade_artistica.pdf acesso em 25/06/2018.

O ciclista nu (depois de Aimberê César)



2019. foto: Eduardo Montelli

Houve uma grande repercussão midiática dessa *performance*: viralizou o vídeo em correntes de *whatsapp*, e saíram matérias no ZeroHora e no G1. A mim interessou, assim como na ação do esgoto, como o trabalho pode repercutir de forma autônoma. E foi bem impactante nesse período, em que trabalhava como professor de artes no município de Viamão – vários colegas professores, coordenadores, diretores e alunos acessaram e se afetaram com a ação. Trabalhava em duas escolas, e ficou claro como em uma, que tinha uma direção com o perfil mais conservador, os alunos e colegas vinham me comentar, como em segredo, de suas afetações, enquanto na outra escola, com um perfil mais liberal, tive reuniões com colegas em meio a muitas risadas e com alunos falando abertamente sobre o assunto. Tendo a pensar novamente com o *Terrorismo Poético* de Hakim Bey, de não violar o outro, mas de um limite da provocação, não contra o outro, mas sim contra a ordem:

Ou seja, não crimes contra a natureza ou contra a humanidade, mas contra a ordem legal. Mais cedo ou mais tarde, o descobrimento e a revelação de ser/natureza transformam uma pessoa num bandoleiro – como se ela visitasse outros mundos e, ao retornar, descobrisse que foi declarada traidora, herege, um ser exilado... A Lei espera até que você tropece num modo de ser, uma alma diferente do padrão de “carne apropriada para consumo” aprovado pelo Sistema de Inspeção Federal – e, assim que você começa a agir de acordo com a natureza, a Lei o garroteia e o estrangula – portanto, não dê uma de mártir abençoado e liberal da classe média – aceite o fato de que você é um criminoso e esteja preparado para agir como tal.⁷⁷

Quando o autor termina o raciocínio, conclui com um argumento difícil, “aceite que você é um criminoso”. Penso que talvez este seja o limite com o qual tento lidar: como escapar ao limite de “mártir abençoado de classe média”? Pois, mesmo morando longe das áreas nobres da cidade, é inegável minha condição privilegiada. Essa expressão coloca várias questões acerca da liberdade do artista. Existe realmente o privilégio do artista homem-branco-heterossexual de classe média. E como lidar com isso? Espero conseguir lidar com

⁷⁷ (BEY, H. 2003) p. 18

isso ao longo da pesquisa. O que cabe ressaltar inicialmente é o questionamento sobre o que aconteceria se outros corpos ousassem fazer algo que já é ousado ao lidar com uma questão profunda. Como transeuntes no espaço público lidariam com um corpo feminino ou negro em espaço público? Como vimos há pouco, existem exemplos, como a Fernanda Magalhães, que sofreu processo administrativo na própria universidade em que trabalha, mas quando realizou *performance* nua em Paraty não teve problemas. Ou como Nona Fasustine fazia ações de curta duração para a fotografia, e evitava tanto a experiência mais longa com transeuntes, ou o risco de ser presa. Essa discussão será retomada mais adiante, pois toda esta pesquisa lida com a questão nevrálgica do meu corpo, mesmo desprovido de recursos materiais, e gordo, fazendo ações que contêm um risco, e que, quando escreve, pensa em outros corpos, com outros lugares de fala, em outros contextos.

Nessa ação, ocorreu novamente uma repercussão social, e, assim como no banho de esgoto, o gesto não foi relacionado com arte. Sempre penso nisso como um aspecto positivo. Em contraposição às *performances* feitas dentro do espaço da arte, essas ações fora do sistema da arte não contêm códigos que permitam tal aproximação. Assim como o banho de esgoto foi visto como um ato de loucura, no sentido patológico do termo, esse meu rápido passeio de bicicleta nu foi visto como uma cena inusitada da cidade, em sua principal rua comercial. Essa não relação com o léxico artístico como compreendida pelo senso comum em uma rua com grande densidade demográfica me interessa, pois causa uma afetação coletiva. O fotógrafo Eduardo Montelli, após sairmos da delegacia, disse-me acreditar que a chegada da polícia foi inclusive muito positiva, mesmo depois de eu já ter vestido as roupas, pois ele estava preocupado com uma possível reação de um grupo de homens que se reuniram durante a ação, cuja presença eu nem havia percebido.

Ciclista nu.

Homem é flagrado pedalando nu no Centro de Porto Alegre

Ciclista, de 34 anos, assinou termo circunstanciado por ato obsceno e foi liberado. 'Notei a quantidade de pessoas que pararam, e eu e minha colega começamos a girar para o homem parar', diz autora do vídeo.

Por G1 RS
19/01/2019 16:07 - Atualizado às 16:10

Um homem foi flagrado em um vídeo andando de bicicleta nu no Centro de Porto Alegre. Segundo a Brigada Militar, o fato aconteceu no final da tarde desta quinta-feira (17) na Rua dos Andradas, e o ciclista, de 34 anos, assinou termo circunstanciado por ato obsceno e foi liberado.

"Ele disse que era um trabalho artístico, tinha outra fotografia junto", disse o tenente-coronel Rodrigo Mohr Picon, comandante do 9º BPM.

O vídeo foi gravado pela advogada Vitoria Noronha, de 24 anos. Ela conta que havia saído do escritório onde trabalha, na Rua Uruguai, junto com uma colega, quando viu a cena inusitada e mostrou à amiga.

"Ficamos perplexas perto da esquina com a Rua General Câmara. Comecei a filmar pra enviar para os meus pais, pois era uma cena no mínimo incomum", contou a advogada.

Porto Alegre, 2018. Foto:G1⁷⁸

Em primeiro de abril de 2018, no Foro Central de Porto Alegre, aconteceu a audiência – da qual participei sem a presença de meu defensor público, que chegou apenas após o término. O juiz iniciou a audiência de forma clara e objetiva, dizendo: “eu e a promotora deliberamos e optamos pelo arquivamento, contudo com uma condição: que você se comprometa a não repetir tal ato.” Poderia parecer algo tentador de se aceitar rapidamente, mas o comprometimento de não repetir era inviável. Então, argumentei que se tratava de um trabalho artístico, relacionado à pesquisa prática que desenvolvia há bastante tempo, assim como à pesquisa escrita. O juiz indicou problema por não haver vínculo institucional: “se fosse no Santander não teria problema”, segundo ele. Não retruquei porque nem pensei na hora, mas imagine se a arte dependesse de qualquer aval institucional para acontecer. Imagine quantos trabalhos artísticos deixaríamos de ter. Não existiria liberdade artística se houvesse essa dependência. Curioso ele lembrar de uma insinuação marcada por um episódio de censura.

⁷⁸ <https://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/2019/01/19/homem-e-flagrado-em-video-pedalando-nu-no-centro-de-porto-alegre.ghml> acesso em 20/01/2019.

Fiz então uma contraproposta: não fazer de novo em Porto Alegre. O juiz e a promotora aceitaram, e fiquei feliz com o resultado e por poder expor minhas intenções e argumentar. Depois fiquei pensando que provavelmente eles nem poderiam restringir minha atuação fora da cidade, e nem mesmo na cidade, mas fui ter uma compreensão maior sobre a Lei após essa audiência.

Termo de Audiência

ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL
PODER JUDICIÁRIO

COMARCA DE PORTO ALEGRE
3º Juizado Especial Criminal do Foro Central
Rua Márcio Veras Vidor (antiga Rua Celeste Gobato), 10 - CEP: 90110160
Fone: 51-3210-6500

TERMO DE AUDIÊNCIA – JECRIM

Data: 01/04/2019 Hora: 13:48
Juiz Presidente: Artur dos Santos e Almeida
Processo nº: 001/2.19.0012938-6 (CNJ:0023090-14.2019.8.21.0001)

Natureza: Crimes de Ultraje Público ao Pudor
Autor: Justiça Pública
Autor do Fato: Francisco Fernandes, presente
Defensor Público Fabio Nery, presente
Vítima: Cristina Pereira Santos, ausente
Ministério Público: Maria Augusta Ongaratti, presente
Oficial Escrevente: Mauricio Leal

Aberta a audiência pelo(a) MM. Juiz(a) de Direito foi dito que embora afirme tratar-se de manifestação artística, compromete-se a não repetir o ato enquanto residente em Porto Alegre. Diante disso, pelo MP foi requerido o arquivamento. Pelo Juiz foi acolhida a manifestação determinando o arquivamento, com baixa. Nada mais.

Artur dos Santos e Almeida
Juiz de Direito

Maria Augusta Ongaratti
Ministério Público

Autor do Fato

Defensor

A partir dessa “ocorrência”, a camada de uma possível ilegalidade foi acrescida à minha pesquisa. O limite da pesquisa sobre a linguagem da *performance* tocou no limite do que é aceito socialmente enquanto conduta em espaço público. Ficou exposto aqui o paradoxo da legislação. Com Nota do Ministério Público que permite nudez em manifestações artísticas desprovidas de conteúdo lascivo, é um paradoxo que eu fosse acusado por “ultraje público”, já que intencionalmente esvazio minhas ações de obscenidade. O termo *inconforme*

pode ser retomado para pensar nesta ação estético-política⁷⁹, de insubmissão e contestação do *status quo*, da repulsa ao corpo nu que temos inculcada em nossa cultura. A arte serve para nos fazer pensar o porquê das coisas. Qual o problema do corpo nu, em sua crueza?

⁷⁹ Expressão formulada pelo professor Jorge Vasconcellos para pensar em ações que são tanto artísticas quanto políticas, na esteira do que entendemos por décadas enquanto arte-política.

2 DESEJOS DE LIMITE DO (IM)POSSÍVEL

2.1 Ações diretas e o paradoxo em Chris Burden

Dentro desse registro de limite, assim como penso com Georges Bataille, e na leitura de Denis Hollier sobre o *Valor de uso do impossível*, e também retomando a questão da dor como questão se faz sentido pensar mais uma vez em artistas como Chris Burden. Poderíamos utilizar de exemplo outros artistas, como a Marina Abramovic ou Bas Jan Ader, mas Burden traz duas questões interessantes para o nosso recorte: ações diretas, sem metáforas ou representações; e o limite enquanto potência, inclusive com ética questionável. Burden nos faz pensar em dor, sacrifício e ritual, que podemos aproximar de uma perspectiva batailleana, na medida em que realmente fura sua pele, passa horas confinado e em desconforto, se eletrocuta. Interessa inicialmente, ao tratar do trabalho do artista, pensar em ações diretas, e posteriormente em um limite ético de seus gestos. Existe limite para a liberdade artística? Os trabalhos de que tratarei são tão conhecidos que nem me atentarei a descrições minuciosas. Em *Locker Piece*, seu primeiro trabalho, Burden passa cinco dias trancado dentro do armário da faculdade, apenas com uma garrafa d'água para beber e outra para urinar. Imagino que à noite, com o campus fechado, ele saía para jantar, descansar e dormir e voltava antes do campus ser aberto novamente. Isso não é nenhum demérito para o trabalho, que não deixa de ser potente, assim como Beuys sair da cela com o coioote para jantar e dormir também não é um problema.

Locker Piece

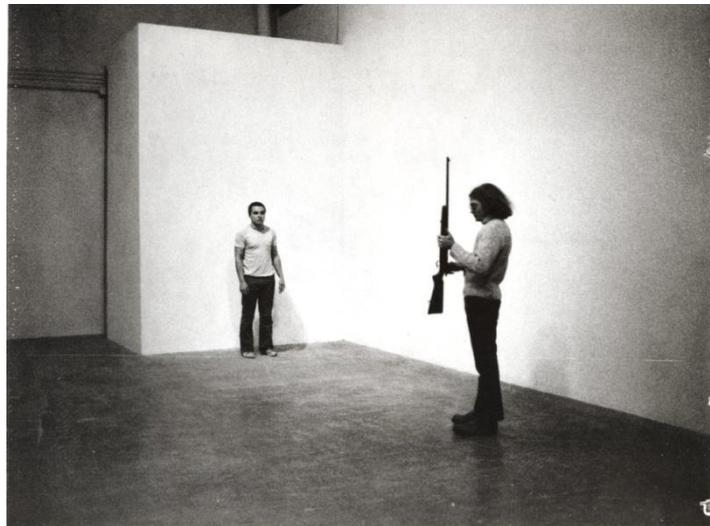
April 26-30, 1971, Irvine, California.

A questão central é que é uma ação de longa duração e que causou uma afetação no campus. Todos os estudantes sabiam que havia um aluno trancado no armário e muitos iam lá conversar com ele. Chama a atenção nessa obra o gesto conciso, de se trancar no armário, o esforço da longa duração, por cinco dias, e uma ironia incomum. Em documentário⁸⁰ realizado sobre sua produção, esse trabalho é comentado com a foto acima, com uns dois minutos de um áudio gravado de uma conversa com um aluno e uma descrição do artista. Então percebemos que há um desprezo pelo registro da ação em comparação à energia despendida com a ação ao vivo. Uma preocupação maior com a afetação que geraria o ato do que com a forma como seria finalizado posteriormente para absorção do sistema da arte. Interessa também em Burden pensar na ação direta, no esvaziamento de literalidade que ocorre em seus trabalhos, e afeta toda uma geração de *performers*. Este é o ponto preciso que me interessa, da ação direta, pois não se representa *andar de bicicleta nu*, se *anda de bicicleta nu*. Marina também pensava nesses termos e, de forma terrivelmente pejorativa, disse que “na *performance* o sangue é de verdade, enquanto no teatro é *ketchup*”. Apesar de muitas das minhas *performances* lidarem com ações diretas, e muito raramente eu utilizar o recurso da representação, penso que é possível criar ações representadas e ensaiadas interessantes também. Sempre lembro da frase do querido Marcos Bonisson: “pode tudo, só não pode

⁸⁰ Burden, 2016. Documentário dirigido por Timothy Marrinan e Richard Dewey.

qualquer coisa!”. Existem ações diretas boas e ruins, existem ações representadas boas e ruins. Em conversa recente com Bonisson ele se lembrou de outra referência importante; que José Oiticica⁸¹, avô de Hélio Oiticica, escreveu um livro importante com artigos anarquistas, intitulado *Ação Direta*⁸², que no sentido do anarquismo significa quando se age diretamente sem instituições do Estado. Por exemplo, dar comida a quem tem fome seria o exemplo de uma *ação direta* anarquista. Em nosso registro artístico, pensamos como Cildo Meireles, lembrado por Ricardo Basbaum, indica esta dimensão de *ação direta* no trabalho de Chris Burden, ação esvaziada de metáfora.

Shoot



1971

Em *Shoot* (1971), Burden pede para que um amigo dê um tiro em seu braço. Há aí um elemento de risco muito forte pelo alvo ser o braço esquerdo e, portanto, tão perto do coração. Seu amigo era um atirador experiente e provavelmente não erraria, mas em *performance* tudo é contingencial, o próprio artista poderia se mover dez centímetros para o lado perto da hora do tiro. Podemos novamente pensar em *Punctum*, que já pensamos como o buraco do esgoto, que aqui se torna o buraco na pele, *picada*, toque que dilacera, só que em vez de ser na imagem, é no corpo. Sigmund Freud fala em cena primária ao tratar de eventos traumáticos que vivemos inevitavelmente, mas seria um trauma a dor infligida propositalmente? Acredito que, para Burden, *Shoot* foi mais uma marca no sentido de um trabalho artístico marcar o artista do que uma marca traumática. E voltamos à questão da dor.

81 José Oiticica (1882-1957) foi filólogo, professor, anarquista. Foi muito importante para o levante anarquista de 1918, no Rio de Janeiro, e fundou, em 1929, o jornal *Ação Direta*.

⁸² Republicado na revista *Verve*, 30: págs 63-67, 2016

Para que serve a dor enquanto potencialidade artística? Marina diz não gostar e almejar a dor. Eu também não. Arrisco-me diversas vezes a apanhar de pessoas que vociferam enquanto performo nu na rua, ou da própria polícia, mas não é algo que almejo. Bataille pensa na dor de três formas. Primeiro, na do sujeito em sua condição abismal, de sujeito em descontinuidade. Segundo, através da arte, mas sobretudo na literatura, o que se difere ontologicamente do que é a dor provocada intencionalmente pelo artista a si mesmo – mesmo quando pensa em escritores como Marquês de Sade e Gean Genet, que escreveram de dentro da prisão, e na dor de Sade de sair da prisão sem seus manuscritos (encontrados e publicados postumamente). Por último, quando reflete sobre a dor e o sacrifício de um artista visual, pensa em Van Gogh e no corte de sua orelha, a partir de um momento de desrazão. Burden foi muito influenciado pelos escritores *beatniks* americanos, como Charles Bukowsky. Californiano e contemporâneo de Burden, Bukowsky fala de uma vida norte-americana precária, suburbana e cheia de intempéries. Fico muito curioso sobre o que Georges Bataille, que faleceu em 1968, diria sobre a avalanche de *performances* feitas nos anos logo depois de seu falecimento. E ele não tinha aversão a estadunidenses, tendo escrito um brilhante ensaio sobre Henry Miller, *A Moral de Miller*.

A dor em Burden pode ser pensada como algo antirromântico, diferentemente do que sugerem algumas leituras, de mártir da arte, do artista que sofre, do homem que faz o que ninguém mais faz, da autoimolação enquanto apelo à *afetação*. Penso que se trate de invenção de linguagem, de acreditar tanto no que faz, em sua potência, que a dor é suportada (se é que ele não utiliza anestésicos, o que não duvido, mas tampouco reprovado). A dor em Burden se distancia de uma leitura romântica, autobiográfica, do mártir. É um elemento poético intencional, algo que todos os artistas têm. Eliane Roberts, em seu livro que dedica aos surrealistas, com atenção especial a Salvador Dalí, André Breton e Georges Bataille, comenta sobre uma experiência curiosa e intencional de Dalí com a dor:

...em *Diário de um gênio*, de Salvador Dali: “Para escrever o que vai se seguir, estou usando pela primeira vez sapatos de verniz que nunca consegui utilizar durante muito tempo, porque são horrivelmente apertados. Em geral, calço-os exatamente antes de começar uma conferência. A pressão dolorosa que eles exercem em meus pés acentua ao máximo minhas capacidades oratórias. Esta dor fina e massacrante faz com que eu cante como um rouxinol ou como um desses cantores napolitanos que usam, eles também, sapatos apertados demais. A vontade física visceral e a tortura penetrante provocada por meus sapatos de verniz obrigam-me a fazer jorrar

das palavras verdades condensadas, sublimes, generalizadas pela suprema inquisição da dor suportada por meus pés”.⁸³

A dor é intencionalmente provocada pelo artista para provocar uma experiência mais intensa. Se escrevo sobre Burden, é porque me identifico, em certa medida, por buscar um limite, mas de outra forma. Penso que, no momento em que houve este *boom* inicial, com grande proliferação de *performances* e de grande ebulição cultural, no final da década de sessenta e no início da de setenta, muitos artistas experimentaram de diversas formas os usos do corpo. Jorge Glusberg fala em desfeticização do corpo em trabalhos com nudez, por exemplo, através da recorrência da utilização do corpo nu. Desfeticizar é tornar comum o incomum. Burden desfeticiza a dor enquanto experiência sensorial, não apenas daquele que sofre um acidente ou um atentado violento, mas principalmente do artista que sofre e imanta seu trabalho artístico de carga dramática, como podemos perceber no Romantismo e no Expressionismo, nos quais a dor é relacionada à biografia do artista, à expressão do artista. Georges Didi-Huberman nos lembra da noção de *páthos*, ao analisar as fotografias das históricas do Hospital da Salpêtrière e também nas montagens de Aby Warburg. Em Burden, não há *páthos*, “expressão das paixões”, há trabalho e processo. Fernando Cochiarella, inspirado na concepção de *poiesis* grega, nos diz que “a poética do artista é o conjunto de regras que ele escolhe intencionalmente trabalhar”, e “não como muitas pessoas pensam, da poética enquanto uma *inspiração* do artista”. Chris Burden cria uma *poética da dor* ou *poética do choque* através de suas ações extremamente diretas, concisas, porém de árdua execução.

Transfixed

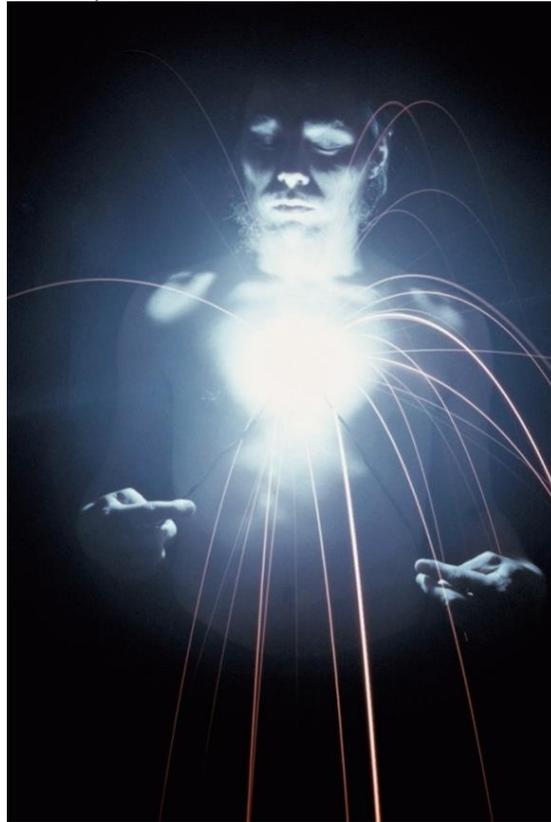


1974

⁸³ (MORAES, E. 2012) p.71

Mesmo em *Transfixed* (1974), que alude diretamente à crucificação de Cristo, a dor pode ser pensada como um elemento poético, intencional, desprovido de carga de personalidade. Uma questão que podemos relacionar para pensar em dor, desprovida do suplício do sujeito-artista⁸⁴ é a ideia de *morte do autor*, a partir de Roland Barthes e Michel Foucault, que, de maneiras muito próximas, rebaixam o estatuto do autor, pensando que o sentido de uma obra se completa no leitor ou espectador. Não importa quem fez, mas o que foi feito e o sentido que se completa no final, no espectador. O nome do autor serve para conduzir uma narrativa inteligível entre as ações e trabalhos de um artista. Cabe observar como este rebaixamento do autor não visa a afirmar o sujeito universal (como afirmado na tradição da filosofia moderna entre Descartes e Kant), mas também não se opõe ao contemporâneo *lugar de fala*. Examinando a morte do autor também de maneira decolonial – já que parte da teoria decolonial se debruça contra um pensamento hegemônico, desde o ideal moderno de universal, mas também em dissonância como os pós-estruturalistas, cujas ideias e forma de escrita acabam de certa outra forma afirmando um sujeito universal, como indica Spivak ao escrever sobre *Conversações* entre Foucault e Deleuze. Penso que o *lugar de fala* pode, em certa medida, se relacionar com a ideia de um autor rebaixado. Se Grada Kilomba escreve textos maravilhosos e faz uma exposição incrível na Pinacoteca de São Paulo, importa menos quem é a *sujeita* Grada do que o conjunto da sua obra, entre textos e trabalhos artísticos, que ganham sentido por meio de seu nome e conexão entre as produções. Não nos interessamos por como é a relação de Grada com seu pai, mas sim por seu lindo vídeo que conta a história de Édipo, com personagens negros em uma linda coreografia e narrativa oralizada pela artista em outro monitor. Então, o que importa em *Burden* é como a dor urge como elemento de sua *poiésis*, e não que o sujeito *Burden* sofreu dores físicas em determinadas ações. Ou como colocado antes: interessa mais o que Laura Aguilar, Nona Faustine e Fernanda Magalhães apresentam enquanto uma experiência de arte do que o uso da autorrepresentação enquanto cura ou sublimação de traumas pessoais.

⁸⁴ Esta expressão sujeito artista também foi elaborada pelo querido Fernando Cochiarralle.

Doorway to Heaven

1973

Em *Doorway to Heaven*⁸⁵(1973), Burden alude novamente à cultura cristã, pelo título, e por sua expressão facial de serenidade em contraposição ao próprio gesto de autoimolação. Podemos pensar novamente em uma ação direta, apesar do simbolismo a que o título remete, e em uma leitura da ação desprovida do lugar do autor expressivo que sofre. Novamente há a intencionalidade, o cálculo, o fotógrafo no lugar certo para fazer a fotografia no momento certo. Porém, essa intencionalidade visa a uma experiência, e essa experiência marca-o, e, por meio de seu registro, somos marcados. A experiência do choque elétrico é a de que mais tenho pavor, e ver essa imagem me provoca profundamente. O artista remete a uma dor muito forte – embora acredite que tenha sido por curtíssima duração para a fotografia –, mas contrapõe essa dor insuportável à experiência sensorial que a imagem provoca. É a nossa percepção de tal dor que nos afeta em primeiro lugar, seguida pela beleza da cena. Vejo novamente nessa imagem a relação entre atração e repulsa que já descrevi anteriormente. Talvez repulsa não seja a melhor palavra neste momento, pois a imagem não alude à abjeção, mas a aversão surge na nossa relação de medo do perigo. E há uma atração muito forte, da composição, do contraste, da forma como o choque elétrico cria um ponto de luz evanescente. Ilumina o rosto do artista, que supostamente pretende fazer a passagem para o paraíso. É

⁸⁵ Que pode ser traduzido como *Passagem para o Paraíso*.

inevitável não pensarmos no artista enquanto mártir, na medida que o artista visa o limite, porém são escolhas de elementos poéticos fundamentalmente. Mas há precisão calculista, e sobrevive, até falecer com câncer em 2014. Vendo a obra de Burden, penso que sempre fez o que todo artista faz, o máximo possível em termos de construção de linguagem. A dor que sentiu era de antemão resultado de um projeto. Diferentemente de Aishá Kanda e Paulo Veiga Jordão, que se queimam por um erro de cálculo, mas contam com auxílio de ambulâncias. Suportar essa dor é uma característica singular de Burden, assim como de diversas pessoas, mas que ele utilizou em sua poética, e com bastante frequência. Chama a atenção em seu documentário que ele, com suas palavras, dá uma atenção pequena à dor, apesar da afetação que gera. Talvez por ser um elemento tão fundamental quanto a tinta é a um pintor.

747



Chris Burden, 1973.

Ainda sobre alguns trabalhos seminais de Burden, é preciso destacar um certo banditismo em alguns de seus trabalhos. Há a questão da dor, de uma forte pulsão de morte imbricada, como visto em *Doorway to Haven* e em *Transfixed*, mas também há outra questão importante para se pensar o trabalho do artista, que é a dimensão ética, de gestos criminosos em seus trabalhos. Gesto criminal como Hackin Bay pensa – ao desenvolver sua ideia de *Terrorismo Poético*. Bay com certeza presta muito sentido para pensar Chris Burden. Nessa imagem acima, Burden dispara um tiro contra um avião que decola e vemos apenas a sua fotografia. Em seu documentário, aparece essa fotografia se aproximando em close e ouvimos

o som de um tiro. E um amigo dele narra essa situação: “Fomos até lá eu e Chris Burden, e perguntei para o Chris: você vai fazer mesmo isso? E quando olhei para o lado, ouvi o som do disparo”. Pela forma narrada e como vi no documentário, imaginei que talvez Burden não tivesse mirado no avião, já que, curiosamente, o amigo não viu o momento do disparo. Mas a ideia de um crime constrói um trabalho. E cria em nós uma experiência. E o artista sempre pensava em termos artísticos, tanto que, em seu documentário, chega a dizer que pensava na bala do revólver em *Shoot* como uma escultura em movimento. Considerando a hipótese de não ter de fato havido, em 747, disparo em direção ao avião, é possível imaginar que, em *Door to Heaven*, o artista também não tenha efetivamente sido atingido por choque elétrico. Talvez ele tenha apenas unido os cabos elétricos e criado um curto-circuito próximo de seu corpo. Tal afirmação não é uma crítica de uma suposta mentira do trabalho, ou de falta de rigor ou coragem. O artista é livre para fabular.

TV Hijack



Chris Burden. 1972.

Hugo Houayek escreveu um belo texto, publicado na *Concinnitas*⁸⁶, que trata de uma ideia de mau pintor. Para analisar esse assunto, ele pensa na questão de uma pulsão de morte, com várias citações interessantíssimas, de como a morte, sobretudo autoimolação (suicídio), é pensada e vivida ao longo dos séculos, nas sociedades e pelos artistas. Além da pulsão de morte e dor, em certos casos, reflete sobre arte e crime em diversos artistas, muitos contemporâneos, entre eles, Chris Burden⁸⁷ e uma de suas *performances*, intitulada *TV Hijack*⁸⁸, de 1972. Houayek a descreve: “Em 1972, o artista norte-americano Chris Burden, durante uma entrevista ao vivo para um canal de televisão, tomou seu entrevistador como refém”, e prossegue, com “uma faca em seu pescoço, ameaçou matar a repórter se a entrevista

⁸⁶ *Concinnitas* vol.20, número 35, 2019. Link: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/issue/view/2179>

⁸⁷ Pode ser que este trabalho também tenha sido tratado no documentário Burden.

⁸⁸ <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/284248> acesso em: 13/09/2021.

fosse tirada do ar”. Burden revelou que, antes da entrevista, avisara à repórter que iria executar algum ato obsceno e que era para ela ficar tranquila. Outro exemplo de *terrorismo poético*, mas em um limite que ultrapassa o tolerável. Digo isso porque quando Burden atira em um avião e este não cai, podemos conjecturar que ele nem mirou no avião, mas colocar a faca no pescoço de alguém é bem problemático. Apesar de que essa problemática é intenção do artista, estando muito distante de ser resultado de um erro. É curioso pensarmos nestes limites: arte/antiarte, tolerável/intolerável, bom gosto/mau gosto, verdadeiro/falso, panfletário/não-panfletário, ações diretas/ações atuadas. Nessa *performance*, como na do avião, Burden coloca o outro em perigo. Isso é aceitável? Sem dúvida alguma é um trabalho de arte, tradicional inclusive; com autor, projeto, título e duração. Mas está no limite do tolerável? Penso que, nesses dois gestos, o artista se excede, passa do limite. Assim como alterei a expressão *liberdade irrestrita*, subtítulo inicial da pesquisa, por *liberdade incondicional*, penso que o limite da liberdade não pode chegar à violência, pois endossa práticas do sistema que vivemos. Quando penso em *terrorismo poético* de Bey, penso em terrorismo contra o sistema e não contra as pessoas.

*

Mas para terminar de falar sobre Chris Burden, concluirei com o trabalho de uma jovem artista carioca que, em certa medida, relê um de seus trabalhos. Na verdade, é mais uma alusão do que uma releitura propriamente dita, pois tem diferenças significativas. Camilla Braga alude à ação em que Burden pagou um canal de televisão para exibir uma propaganda na qual aparecia uma imagem azul com os nomes de Leonardo da Vinci, Michelangelo, Rembrandt, Vincent Van Gogh, Pablo Picasso e seu próprio nome, Cris Burden, ao final – como se o artista tivesse o poder de se incluir nessa historiografia da arte. Camilla fez, então, uma série de camisetas que, pelo resultado visualmente parecido, remetem a esse trabalho: camisas azuis, com os mesmos nomes grifados em amarelo e o nome dela ao final. Dessa forma, percebemos mais nitidamente a hegemonia masculina na história da arte. Por ser um admirador de Burden e achar esse trabalho muito interessante, comprei uma dessas camisas. É muito inteligente como essa artista dialoga com a história da arte, de forma generosa, acresce questões feministas e decoloniais, critica a hegemonia de homens na história da arte, homens brancos, e transforma isso em seu trabalho. Traz Chris Burden de volta à vida e de volta à atualidade, potencializando-o, e assim também cria um trabalho potente. Enfatizo essa questão porque muitos jovens artistas pensam, imaturamente, que

decolonizar se trata de abolir ou, para utilizar um termo muito recente, mas bastante utilizado, *cancelar* determinados artistas – seja por serem homens, seja por serem franceses. Claro que não precisamos manter em evidência eterna, e nem seria possível, determinados artistas. Porém, é preciso defender a polifonia, a coexistência de vozes, sobretudo em um mundo não mais dependente de paredes de museu para exibição de arte e de editoras para a publicização de trajetórias artísticas. Clarissa Diniz diz uma coisa muito bonita: “que a maior dificuldade de ser curadora é ter consciência de que cada curadoria exclui um número enorme de artistas que poderiam estar ali e, por isso, ela precisa acreditar muito nos artistas que escolhe”. Camilla faz o que há de melhor na decolonialidade, antropofagiza a arte hegemônica, devora, regurgita, digere e transforma em outra experiência, atual e extemporânea. E é um trabalho sutil também, pois são camisas, vendidas por um valor acessível; não é um trabalho elitista, como poderíamos dizer de Burden e da quantia investida para ter sua intervenção midiática televisionada.

Camisa/trabalho de Camilla Braga.



2.2 No equilíbrio do (im)possível

Dei às pessoas a imagem de que nada é impossível
Philippe Petit

Em 6 de agosto de 1974, Philippe Petit fez uma ação um tanto ousada: atravessou as Torres Gêmeas do World Trade Center (WTC), equilibrado sobre cabo, utilizando apenas um bastão que o ajudava a se equilibrar. Petit não é artista sob o mesmo registro que os outros que aparecem nesta pesquisa. Poderia ser pensado como artista circense. Interessa-me em seu trabalho a beleza e a potência de seu gesto. Há um documentário sobre essa ação⁸⁹, descrevendo todo o processo de como ele e sua equipe foram desenvolvendo a ação de equilibrista em diversos lugares até chegar ao WTC. Foram feitas travessias em diversos lugares, como França e Austrália, sempre sobre um cabo de aço em lugares icônicos. O filme mostra todo o processo de treinamento e todo o seu estudo sobre como fazer a travessia no WTC. Um detalhe que chama a atenção é como fez passar um cabo de aço entre as Torres: utilizou arco e flecha, que levou uma linha fina e leve que foi amarrada em uma mais grossa, que foi amarrada em outra mais grossa, até que uma corda grossa o suficiente puxasse o cabo de aço. Houve todo um planejamento que contava, inclusive, com a invasão do prédio levando tantos cabos sem serem percebidos. Petit atravessou a corda oito vezes em quarenta e cinco minutos e, por vezes, ficava encoberto pelas nuvens. Ao final, foi levado à delegacia e liberado em seguida. Tempos depois, aconteceu uma audiência referente a isso, na qual o juiz o “sentenciou” a repetir a *performance* para crianças no Central Park.

⁸⁹ *O Equilibrista*. Diretor: James Marsh. 2008

Still do filme *O Equilibrista*

2014

Tenho um grande amigo que sempre me provoca sobre essa ação, e provavelmente é por ele que trago esta reflexão sobre ela aqui. Esse meu amigo, Marcos Bonisson, sempre lembra e diz que essa é a maior *performance* já feita, que deveria ser estudada, ter seus registros apresentados em exposições importantes. Diz que há uma bolha impenetrável e pertencente apenas aos que acessam aquele registro, a quem tem um lastro na produção artística instituída em museus e galerias, oriundos de escolas de arte. A princípio, não endossava esse discurso compartilhado por ele, pois achava que, na verdade, para pensar em algum fenômeno, era necessário localizá-lo em alguma escola ou tradição. Assim, não caberia estudar ou expor os belos registros de Pettit em uma exposição, se nem ao menos era seu desejo. Minha percepção se alterou com o passar dos anos, sobretudo com as leituras dos livros de Georges Didi-Huberman, *Apesar de Tudo Imagem e Invenção da Histeria*. Nesses livros, o autor pensa em fotografias fenomenologicamente, mas que não tem sua concepção na ideia de um autor, um artista. Em *Apesar de Tudo Imagem*, analisa quatro fotogramas feitos em Auschwitz por membros do *Sonderkommando*, judeus encarregados da solução final de outros judeus. Analisa de forma singular o estatuto da imagem, sua potência, seus limites éticos. Em *Invenção da Histeria*, que trata das fotografias das enfermas na Salpêtrière no final do século XIX, Didi-Huberman pensa também fenomenologicamente as imagens, o que, inclusive, indica que ele acredita que esta sequência de imagens pode ser pensada como um capítulo da história da arte. E lembro-me também de Georges Bataille, quando aborda o prazer da vivência do instante presente. E seus escritos sobre limite e experiência. A partir desses registros, mas sobretudo a partir de um desejo de potência e imensidão, cabe pensar no gesto de Petit como considerável no registro da arte contemporânea. Desejo de oferecer, enquanto uma dádiva mesmo, imagens da liberdade ao espectador, seja ao vivo, seja através

de fotografias que documentam o gesto. Em sua ação, há muitos elementos que contribuem para o nosso pensamento sobre as noções de experiência, limite e liberdade.

Consideremos a noção de experiência sob uma dupla perspectiva. Primeiro, na perspectiva de Petit, que se dedicou durante anos a essa atividade até este momento. O documentário é bastante detalhista sobre essas questões de processo e mesmo sobre a *vivência* do trabalho. Porém, interessa-me aqui examinar essa densidade do viver o instante presente. Mais uma vez com Bataille, vemos que a noção de experiência é presente em toda sua obra, principalmente em *A experiência interior* e em *O erotismo*. Em ambos os livros, o autor trata de uma dimensão de intensidade na experiência. *A experiência interior* contém sua célebre passagem, que diz: “(o não-saber) desnuda, então *vejo* o que o saber escondia até aí, mas se vejo, *sei*. De fato, sei, mas o que soube, o não-saber ainda o desnuda”⁹⁰. Essa frase nos interessa especialmente, pois o não-saber afeta o saber da mesma forma que o que não é arte afeta a arte. Diz-nos sobre experiência:

Chamo experiência uma viagem ao término do possível do homem. Cada um pode não fazer esta viagem, mas, se ele a faz, isso supõe negar as autoridades, os valores existentes, que limitam o possível. Por ser negação de outros valores, de outras autoridades, a experiência tendo uma existência positiva, torna-se positivamente o valor e a autoridade...⁹¹

A experiência não deixa de ser uma viagem, um devaneio. Em *Ânus solar*, Bataille devaneia sobre o erotismo dos corpos celestes. Além de sua comparação entre vulcões e ânus, em que as erupções seriam como grandes dejeções, compara diversos movimentos do corpo terrestre com o erotismo humano. Fala sobre o mar, com seus movimentos de marés incessantes que se aproximam de uma contínua masturbação. Pensa na vida orgânica natural, em como as plantas crescem em direção ao sol e sucumbem em direção ao chão. Aproxima o coito animal ao movimento de rotação da Terra. Os ciclos do desejo ligados ao planeta como uma “combinação expressa numa locomotiva de pistões e rodas”. Indica a dependência do movimento dos mares para o surgimento de qualquer vida – vida que surge da água salgada. Nesse que é um de seus primeiros ensaios, Bataille já chega a uma espécie de limite da imaginação, do possível, cria uma experiência em literatura. Pode-se dizer, inclusive, que a experiência é o sentido último na obra de Bataille. Ainda sobre essa densidade que dá sentido ao gesto de Petit, em *Experiência interior* lemos o que seria o cerne da experiência: vivê-la.

⁹⁰ (BATAILLE.G. 1984) p.58

⁹¹ Id., 1992 p. 30.

É preciso *viver* a experiência, ela não é facilmente acessível, e mesmo considerada de fora pela inteligência, seria preciso ver aí uma soma de operações distintas, algumas intelectuais, outras estéticas, outras enfim morais, e todo o problema a retomar; é somente a partir de dentro, vivida até o transe, que ela aparece unindo o que o pensamento discursivo deve separar.⁹²

É através de uma “íntima cessação de toda operação intelectual” que o espírito se expõe. Senão o *discurso* mantém-no em seu pequeno achatamento. O discurso, se ele quiser, pode trazer a tempestade; qualquer esforço que eu faça, ao lado da lareira, o vento não pode gelar. A diferença entre a experiência interior e a filosofia reside principalmente no fato de que, na experiência, o enunciado não é nada, senão um meio, e ainda, não somente meio, mas obstáculo: o que conta não é mais o enunciado do vento, é o vento. Neste ponto, vemos o segundo sentido da palavra dramatizar: é a vontade, acrescentando-se ao discurso, de não se ater ao enunciado, de se obrigar a sentir o gelado do vento, a estar nu.⁹³

Viver a experiência é uma contribuição batailleana. Que coincidência interessante sua menção ao vento, principal desafio de Petit. É curioso pensar sobre quanto tempo é preciso uma pessoa escrever sobre experiência, ou liberdade, mas como parece paradoxal tal movimento. Enquanto escrevemos ou lemos, em certa medida, deixamos de viver, no sentido da “aproximação intelectual” que diz Bataille. Uma amiga estudou o devir delleuziano por meses e falou sobre como parece estranho estudar sobre corpo, devir, vida, lendo muito e tendo que escrever muito. Como achava paradoxal, um dissenso, em relação à teoria que estudava, que tratava justamente dos devires do corpo. Em certa medida, sua observação faz sentido, assim como a bonita frase “o que conta não é mais o enunciado do vento, é o vento”⁸⁰. Porém, imaginemos a situação contrária: uma pessoa que não se dispõe a ler. Será que uma pessoa que nunca leu Foucault, Delleuze, Bataille, Freud, Kafka, Dostoyésky tem mais proximidade da experiência, da vida? Então, ocorre justamente o que Bataille diz: o não-saber desnuda, para o saber acomodar, e o não-saber voltar a desnudá-lo. O não-saber é não-literário, é “o vento gelado”. Porém, essa experiência é informada, informada pelos saberes. Existem diversas experiências fora do sistema da arte que são muito potentes, e há quem diga que a experiência da arte é muitas vezes menos potente. Bataille mesmo duvida que um amante da arte ame mais a arte que um feticchista ama um sapato.

Petit vive uma experiência limite e provoca uma experiência sensorial nos transeuntes e também através da repercussão que sua ação tem, ao sair nos jornais e, mesmo décadas depois, com o lançamento do documentário. Lembra também o *terrorismo poético* de Hackim Bay justamente por realizar um gesto poético que será lembrado por uma criança por sua vida inteira. A questão central sobre Petit e seus gestos é pensar em uma afetação de quem

⁹² Ibid. p.15

⁹³ (BATAILLE.G. 1992) p.21

a experiência. Uma real transformação de quem entra em contato com tal imagem da liberdade. Apesar de não ser possível a qualquer pessoa ter a liberdade de realizar tal gesto, não deixa de ser algo profundo, poético e transformador assistir a um equilibrista que, no ápice de sua experiência de vida, irrompe a crisálida da afetação e apresenta uma imagem da liberdade. Quando Dennis Hollier escreve sobre o *Valor de uso do impossível* com uma leitura marxista sobre Georges Bataille, apresenta uma forma de se pensar em limite e em sua relação possível entre liberdade (entre *poiesis* e insubmissão) e privilégio (fazer o que ninguém mais faz por ser o único a ter oportunidade para tal). Como atualmente tenho pensado com muita frequência na relação entre liberdade artística e privilégios materiais, tenho sempre confrontado os trabalhos e, muitas vezes, pesquisado as condições de vida de seus autores. Petit realmente tinha condições financeiras, e isso aparece de forma clara, porém não explícita, no filme, na medida em que viajava para realizar seus projetos em diferentes continentes, antes de sua ação no WTC. Apesar de privilégios materiais que Petit dipunha, sua ação nos faz pensar no prazer de comer o pão, como Bataille nos diz, experiência de limite. Também nos faz pensar em um *télos* da arte. Heidegger explica o que era *télos* para Aristóteles:

Com ele, o cálice circunscreve-se como utensílio sacrificial. A circunscrição finaliza o utensílio. Com este fim, porém, o utensílio não termina ou deixa de ser, mas começa a ser o que será depois de pronto. É, portanto, o que finaliza, no sentido de levar à plenitude, à (consumação) o que, em grego, se diz com a palavra *télos*. Com muita frequência, traduz-se *télos* por "fim", entendido como meta, e também por "finalidade", entendida como propósito, interpretando-se mal essa palavra grega.⁹⁴

Como já explicitado, a finalidade última da arte não é nem o mercado nem o museu, e sim a experiência transformadora. De acordo com Heidegger, citando Aristóteles, *télos* é como o cálice, seu sentido surge não ao final de sua construção, mas sim quando começa a ser utilizado para bebermos o vinho. O sentido último do cálice não é quando ele se circunscreve enquanto objeto, mas sim quando se circunscreve enquanto fonte de prazer. Ele começa a ser o que é depois de pronto. O fenômeno artístico potente se aproxima do cálice e de sua *télos*, pois nos interessa mais a vivência da densidade da experiência do que a relação com imagens e objetos, física ou mercantil. E essa ideia aristotélica sobre a relação entre o cálice, o vinho e o prazer de bebê-lo é o que mais interessa para nossa experiência. Assim como Bataille fala da experiência da criança que saboreia o pão justamente por não ter que trabalhar para ganhar o pão, penso que a experiência profunda seja semelhante ao vinho e ao pão,

⁹⁴ (HEIDEGGER, M. 2002) p.14.

independentemente de o fenômeno estar na instituição de arte, nomeada arte. Obviamente, se ampliamos a percepção sobre fenômenos artísticos em sua relação com fenômenos não-artísticos, podemos perder justamente a circunscrição, algo fundamental na *télos* de Aristóteles, e poderíamos acrescentar diversos gestos, como a beleza da ginasta olímpica Nadia Comaneci ou diversos outros feitos emblemáticos de atletas ou *fatós sociais*, mas dentro desta circunscrição, da relação entre imensidão, limite do corpo e imaginação, experiência do autor e do olhante, *O equilibrista* de Philippe Petit nos dá um sentido singular.

2.3 Quatro quilômetros em quatro minutos (Freeway-RS)

Diante da falência incontestável do racionalismo, falência que previmos e anunciamos, a solução vital não está em recuar, mas sim em avançar na direção de novos territórios.

André Breton, 1939

Em outubro de 2018, mais precisamente no dia do segundo turno das eleições, fiz esta *performance* que consistiu em andar de moto nu na *Freeway*, Rodovia que liga Porto Alegre ao litoral. Esta ação se assemelha à *performance* com bicicleta e também, com certeza, inspira-se em Aimberê. Diferentemente do que ocorre na ação com bicicleta, aqui há uma efetiva transgressão da Lei, que é andar sem capacete e sem habilitação para dirigir. Mas não por causa da nudez! Esse trabalho foi feito depois de andar de bicicleta no Rio e antes de andar em Porto Alegre, então ainda não pensava, e evitava ser pego pela polícia. Felizmente não fui pego nesta ação. A ação durou quatro minutos, tempo predeterminado por mim, e foi registrada apenas em fotografia. Assim como de bicicleta, penso em uma dimensão libertária do gesto. Tanto andar de bicicleta quanto de moto tem esta dimensão lúdica do passeio. E também esta dimensão da comicidade mais do que uma possível agressividade da ação. Ao vermos certas fotografias ampliadas, percebemos que ocorrem diversas reações de risos de pessoas que passam em outros carros. Penso que a vontade de rir é o melhor sentimento que pode ser provocado nas pessoas. Não por sua dimensão menos crítica, a de uma palhaçada ingênua, mas no sentido crítico, como Bataille aponta, do riso como algo profundo e transformador. Recentemente, conversando com a filósofa Carol Marim, ela me lembrou do bufão, funcionário da monarquia que se assemelha ao que entendemos como *bobo da corte*,

que frequentemente eram os únicos que podiam fazer crítica ao rei sem correr riscos, na medida em que sua função era fazê-lo rir, algo que se aproxima do palhaço de hoje. Ela lembrou também que bufão é aquele que importuna, expõe seus incômodos sofridos e também provoca incômodo. É nesse sentido que me interessa o incômodo, cômico, mas com densidade crítica.

Quatro quilômetros em quatro minutos (Freeway-RS)



2018

Quatro quilômetros em quatro minutos (Freeway-RS)



2018

Essa ação, mesmo sem causar perigo ou trauma a terceiros, é provavelmente a única em que ocorre efetiva transgressão da Lei. É um gesto provocador em uma rodovia que é passagem obrigatória a quem retorna do litoral em direção à capital. Para além da comicidade, fica clara a intenção transgressiva. Mais uma vez, cabe lembrar Hakim Bey, segundo o qual o *Terrorismo Poético* deve permear o imaginário de quem vê a ação:

Não faça Terrorismo Poético para outros artistas, faça-o para aquelas pessoas que não perceberão (pelo menos não imediatamente) que aquilo que você fez é arte. Evite categorias artísticas reconhecíveis, evite politicagem, não argumente, não seja sentimental. Seja brutal, assuma riscos, vandalize apenas o que deve ser destruído, faça algo de que as crianças se lembrarão por toda a vida – mas não seja espontâneo a menos que a musa do Terrorismo Poético tenha se apossado de você.⁹⁵

Acredito que essa *musa* à qual Bey se refere muitas vezes seja uma presentidade da *performance* – ou, como outras pessoas vão chamar, *encarnação* ou *incorporação*. Porque, quando começo a performar, na maioria das vezes, toda a ansiedade que existe até o início da ação se dissipa, e também não há uma preocupação de que a Polícia Rodoviária Federal me interrompa, ou de que algum carro me feche, ou mesmo que algum carro de passeio com um policial me pare. Aproveitei para sentir o vento que tocava minha pele, mas que incomodava um pouco meus olhos descobertos, e me esforcei para ver o sol naqueles quatro minutos de experiência. Em velocidade baixa, cerca de 60 km/h, percebia a quantidade enorme de carros e até caminhões que me ultrapassavam, numa via cujo limite é de 100 km/h. Um grito me chamou a atenção: “Bolsonaro!”, única voz que ouvi durante a ação. Apenas dois anos depois, em uma disciplina na UFRGS, apresentando diversos trabalhos que lidavam com datas, percebi que ter feito a *performance* no dia do segundo turno das eleições repetia a questão de fazer ações em datas marcantes (até então, havia pensado apenas na logística das pessoas que me ajudaram e que só podiam naquele dia) e então foi acrescida uma camada de dimensão política ao trabalho.

2.4 Caminhada lunar

⁹⁵ (BEY, H. 2003) p.7

No dia vinte de julho de 2019 completou cinquenta anos que o homem (supostamente) pisou na Lua. Nesse dia fiz uma ação nu, no Centro de São Paulo, em que emulo o gesto de caminhar em baixa gravidade, como se na Lua estivesse. Diferentemente de trabalhos anteriores, em que o gesto não remetia a algo, não representava, aqui ocorre dessa forma por dois motivos: primeiro, pela dimensão poética de uma marca de cinquenta anos de algo que marcou a humanidade, e, segundo, por uma questão de linguagem, fazer uma ação do corpo contida, lenta, em contraposição à provocação da aceleração dos transeuntes. Ir à Lua em meio ao caos. Vale lembrar que a face da Lua que vemos e na qual Apollo 11 pousou chama-se Mar da Tranquilidade (*Mare Tranquillitatis*). A *performance* é um desejo de se experimentar esse mar.

Caminhada Lunar



2019. Foto: Rodrigo Erib

Houve toda uma preparação e organização para essa *performance*. Fui de Porto Alegre para São Paulo de ônibus, chamei amigos para documentar a ação e imprimir a Nota do Ministério Público Federal, que autoriza *performances* com nudez em espaço público. Vivi a angústia de, pela primeira vez, fazer uma ação sem tempo determinado, com a ideia de fazer até ocorrer uma interrupção, que não conseguia imaginar de forma não violenta, mesmo que pela polícia. Surpreendi-me pela forma como fui abordado, com os policiais de mãos para trás,

mas que, de forma autoritária, disseram: “Coloca a roupa ou vai preso”. Como seguir, se o plano era fazer até uma interrupção, que ocorreria? Também não valia a pena o confronto, argumentar algo como “vou continuar porque posso” depois da advertência. Fiquei feliz que apenas ter que colocar a roupa de novo me e não ser levado á delegacia permitiria fazer uma *performance* a mais. Apesar de hoje acreditar que posso insistir nessa questão da nudez em espaço público e que não terei problemas judiciais nem perderei a condição de réu primário, me preocupo bastante com o intempestivo, a reação que pode ocorrer de transeuntes. Em minha reflexão sobre o cálculo, acredito que essa abertura à contingência é parte do trabalho. Como uma amiga me mostrou, se fizesse de forma segura, com seguranças, advogados, teria um outro sentido, e concordo. A angústia do que pode acontecer, de um final incalculável, faz parte do processo. Mais uma vez, associo a noção de transgressão batailleana ao *Terrorismo Poético* de Hakim Bey, quando este diz:

Fique nu para simbolizar algo... Terrorismo poético também pode ser criado para lugares públicos: poemas rabiscados nos lavabos dos tribunais, pequenos fetiches abandonados em parques e restaurantes, arte-xerox sob o limpador de pára-brisas de carros estacionados, slogans escritos com letras gigantes nas paredes de playgrounds, cartas anônimas enviadas a destinatários previamente eleitos ou escolhidos ao acaso (fraude postal), transmissões de rádio piratas.⁹⁶

Nesse trabalho, fiz algo novo também, que foi a divulgação prévia da ação por e-mail e por compartilhamento em redes sociais, anunciando a transmissão ao vivo no Instagram. Fiz isso em função da marca de cinquenta anos, e também para experimentar como as pessoas percebem uma *performance* transmitida ao vivo que envolve risco. Um amigo me lembrou também que a transmissão do homem na Lua foi uma das primeiras feitas ao vivo. Devo ainda fazer *performances* com transmissão, mas não acho hoje que anunciar faz tanto sentido. Fez para esse projeto, pela data, porém não deverei fazer mais divulgação prévia, não me parece mais necessário. Mais uma vez, ocorre uma midiaticização da ação, no compartilhamento de seu enunciado, e seu sentido talvez esteja na afetação que pode causar. Tratando-se de uma ação que pode ser interrompida de diferentes formas, ver ao vivo pelo celular pode resultar em outra forma de experienciar *performances*. Pensemos como uma transmissão ao vivo se difere de uma documentação em vídeo, usualmente vista em espaços de arte e mesmo on-line, mas sempre circunscrita a um tempo passado. Ver ao vivo em uma *live* se difere da experiência presencial mas ao mesmo tempo possibilita ver algo em uma cidade distante, cujo

⁹⁶ (BEY, H. 2003) p.6

final nem o *performer* tem em mente, no conforto de onde está, em contraposição à angustia de quem vê na rua.

Transcrevo a seguir, um texto que é muito importante para mim, da Marisa Flório César, escrito quando fiz uma exposição na galeria Novembro Arte Contemporânea, em 2008. O texto trata de trabalhos apresentados naquela exposição, que continha um trabalho relacionado à Lua, outro relacionado à passagem do tempo, e um terceiro que subvertia leis impostas de forma arriscada. Vejo tanta relação deste texto com *Caminhada Lunar*, que inclusive o utilizei quando divulguei a ação. Este texto da Marisa e o texto de Michel Foucault, ao qual Marisa alude, são referências para mim e para minha *práxis*, assim como para pensar em diversos artistas que compõem o escopo desta pesquisa, inclusive seu título é resgatado para pensar em Laura Aguillar, Nona Faustine e Fernanda Magalhães.

*

Corpos indóceis

No pavor – megalomania às avessas – nos tornamos o centro de um turbilhão universal, enquanto os astros fazem piruetas à nossa volta.

Cioran

Silogismos da amargura

Desde as primeiras incursões artísticas de Chico Fernandes, os astros parecem dar piruetas discretas à sua volta. Entre o corpo terrestre e o corpo de carne, um equilíbrio estranho e precário. Apenas um ponto de contato os mantém unidos. Em outras fotografias, nem isso. O homem em pleno voo ou queda – como saber? – anuncia que os corpos se desprenderam. O desastre iminente, o inevitável desligamento, fica, todavia, suspenso na fotografia: “ainda não!”. E somos por momentos serenados por aquele corte do tempo, naquele instante saqueado de seu escoar. A dispersão e o colapso foram, por agora, adiados.

Custávamos então a perceber o artifício: era a inversão da fotografia que provocava aquele jogo de escalas que sutilmente transtornava a ordem natural do universo. Algumas vezes, o infinitamente pequeno, o homem, ousava sustentar ou escalar o infinitamente grande, o orbe sobre o qual caminha. Em outras, ele é apenas um ínfimo grão quase (e esse “quase” resguarda um infinito) sem sustentação. Não é um Eu aterrorizado o centro de um turbilhão

universal: corpo, espaço e tempo orbitam em torno desse ponto de contato – gravidade extenuada – colocando às avessas o que supúnhamos em consonância.

Nesta exposição, corpo, tempo e espaço são ainda o foco das investidas do artista. Mas os astros fazem piruetas mais assombrosas, sonham com espaços e tempos além de nossa irrisória existência neste mundo. O artista amplia suas interrogações e mídias. Não apenas a fotografia, mas os vídeos e a ação performática. Os limites também são pressionados: o corpo ou está confinado ou extenuado – enfrentando vigilâncias e controles – ou algo é expandido: não apenas a escala invertida, mas os projetos ampliando tempos e espaços cósmicos.

“Corpos indóceis”, poderíamos assim nomear os trabalhos no metrô e as ações como essa que o artista realizará na abertura, colando-se na parede por um capacete e um sapato. Ali permanecerá, debatendo-se em sua docilidade vigiada. O corpo em exaustão mantendo-se em contato com a superfície do mundo por uma cola.

“Corpos dóceis” é uma expressão criada por Foucault ao analisar as transformações da natureza e do funcionamento do poder que marcam a transição para a sociedade moderna. Segundo Foucault, se nas sociedades pré-modernas o poder era centralizado em um soberano que exercia controle sobre a população pela violência, nas sociedades modernas o poder emerge centrado na administração da vida. O biopoder reduz agentes sociais a corpos dóceis, hábeis e úteis. Otimiza sua capacidade produtiva, tanto quanto reduz suas forças em uma política de disciplina e coerção. O corpo humano é assim submetido ao maquinário do poder. Mas o poder não é uma essência, sequer é exterior: é um campo de forças, uma rede de dispositivos de controle, de relações e saberes que investem sobre o corpo e a vontade e produzem formas de subjetividade. A vigilância é cada vez mais internalizada e introduz um estado de permanente consciência e visibilidade. Se a disciplina era praticada por técnicas de confinamento – como prisões, hospitais, escolas, fábricas – aos poucos foram transformadas em técnicas de controle contínuo e comunicação instantânea. São “máquinas cibernéticas” de uma sociedade não mais da “disciplina”, como definira Foucault, mas “de controle” como afirmou Deleuze.

Nos Subways, série de vídeo e fotografias, Chico Fernandes dribla a vigilância do metrô realizando pequenos atos interditos: atravessa os trilhos, confina-se entre vagões, libera o gás do extintor de incêndios. Apropria-se das máquinas de controle e de suas

imagens para convertê-las em arte. Se em Subways são câmeras de vigilância, em Projeto Lua e Ampulheta de 100 anos, são o satélite e a Internet, o olho difuso em circulação permanente, o olho absoluto e centralizado. Se, em Subways, o corpo de carne debate-se no interior do corpo terrestre, Projeto Lua é o salto além de qualquer confinamento, é a pirueta cósmica. São os corpos celestes que se exibem indóceis.

Uma ampulheta em que vemos areia escorrer em tempo real é instalada no espaço virtual da Internet. Cem anos passará, sem que sobrevivamos ao maquinário. Sequer sabemos se o maquinário sobreviverá ou se alguém, algum dia, talvez daqui a 99 anos, acessará o site sem solo, se ele estará operante ou desaparecerá no fluxo volátil da virtualidade.

*Projeto Lua, realizado em co-autoria com seu pai, Silvio Fernandes, arrisca-se de modo mais contundente. O projeto propõe instalar um espelho de 1km, no espaço reservado às estrelas e aos satélites, durante a lua cheia. A luz do sol, ao incidir sobre o espelho na lua, seria desviada e refletida sobre a Terra, convertendo noite em dia. Projeto Lua, ainda que permaneça inexequível, existe em sua enunciação poética. Realiza uma curiosa reversão: reverte a sombra que paira no título da exposição: *that's okay, we're afraid*. Transforma o colapso anunciado em alegria temerária; o medo em maravilhamento; o confinamento dos corpos em piruetas indóceis; a vigilância e o controle, em arte.*

Marisa Flório Cesar

Março de 2008

*

2.5 Câmera nu no réveillon de Copacabana 2019-2020

Minha pesquisa com *performance* nu em espaços públicos não se restringe a releituras de trabalhos de Aimberê, apesar de ser parte fundamental do conjunto destas ações. Para além das questões intencionadas por ele, do questionamento da submissão e da arbitrariedade de certas convenções, também trabalho com memória, por exemplo. Aimberê não remetia sua ação a de outro artista, enquanto remeto a dele. E assim faço algo que seria como trazê-lo de volta à vida. É possível pensar em como na arte artistas sempre se referem a

outros, e um trabalho de arte é sempre um comentário sobre algum outro. Então, além de um trabalho de memória, há um trabalho de história da arte. Trazer de volta à visibilidade um artista com produção pujante, efêmera, não discutida e vista suficientemente. Atualizada no tempo atual e com ampliação de sentidos.

Então, a partir de outra *performance* de Aimberê Cesar, *O Câmera Nu*, seu trabalho mais icônico, e referência mais importante em minha pesquisa, fiz uma segunda *reperformance* do artista, em que performei nu com uma câmera filmadora de 8mm, durante a queima de fogos do Réveillon de 2020, em Copacabana. Este trabalho explora, de forma lúdica, a ideia do ver e ser visto, do *cameraman* enquanto ser invisível em contraposição à nudez que chama a atenção da presença. Focalizei a câmera em direção apenas aos fogos, nunca às pessoas na praia. Cabe contar que já fiz cinco *performances* durante réveillons de Copacabana. Sempre de vestido de preto em recusa de olhar os fogos durante sua queima. Ocorre, assim, o alinhamento de dois interesses: a repetição de fazer *performance* durante a queima de fogos, e o interesse de *reperformar* e de trazer o trabalho do artista de volta à vida.

Houve todo um período de angústia e preparação que levou meses, pensando, inclusive, em como a *performance* seria interrompida, principalmente porque em meu trabalho anterior (*Caminhada Lunar*, 2019), performei até a interrupção da polícia – e o projeto era justamente este, fazer até ser interrompido. E como seria? No Réveillon havia uma preocupação a mais, que era a grande quantidade de pessoas, em um evento que muitos chamariam de familiar, e realmente havia um número enorme de crianças na praia, com pais alcoolizados. Jamais tinha feito uma ação nu em espaço público com uma densidade tão grande de pessoas. A *performance* durou um tempo significativo, aproximadamente dois minutos, em que todos que estavam perto de mim, em algum momento, perceberam a ação. Diferente de minha ação anterior, que faria até ter alguma interrupção, fosse qual fosse, neste trabalho tive isso em mente, mas aberto a planos diferentes de fuga. Neste trabalho dependi muito também da minha fotógrafa, Rafaela Celano, única pessoa comigo na praia e a quem sou eternamente grato. E como eu estava de costas para o grande público na areia, e ela de frente, Rafaela foi responsável não apenas por documentar, mas também pela nossa segurança. Tínhamos combinado de tentar fazer o máximo de tempo e de que seria importante documentar qualquer tipo de interrupção que ocorresse. Mas também combinamos que, se viessem muitas pessoas de forma agressiva, ela me avisaria. A preocupação era maior porque eu ficaria na beira do mar, o que poderia representar um perigo a mais caso ocorresse algo. Combinamos também que, se fosse possível, ela pegaria minha câmera filmadora, e eu

nadaria para o mar, e que, apenas se parecesse que havia uma reação fora de controle, ela não pegaria a câmera e fingiríamos não nos conhecer – afinal, assim como eu, ela tem filho também! Acabou que algo ocorreu – a movimentação brusca de algumas pessoas –, e ela me deu o pior sinal de aviso, afastando-se sem que pudesse entregar minha câmera. Imediatamente, lancei-a ao mar e comecei a nadar! Estava apenas com minha sunga, que tinha enrolado no pé, já prevendo a possibilidade de me desencontrar de Rafaela depois da ação. E realmente nos perdemos um do outro; saí de sunga do mar e apenas a encontrei bastante tempo depois na porta de sua casa. Rafaela narrou que viu uyma movimentação brusca de pessoas e se assustou, encerramos a ação mas foi apenas um susto realmente. Me preocupei porque demoramos muito tempo para nos encontrar depois, mas ela estava bem.

Câmera nu depois de Aimberê Cesar (Copacabana)



2019-2020. Fotos: Rafaela Celano

Câmera nu depois de Aimberê Cesar (Copacabana)



Fotos: Rafaela Celano

Acredito que a atualidade, o sentido, a força, tanto do trabalho do Aimberê quanto em refazer suas ações, não estão na contestação de infringir a Lei, mas na contestação dos costumes que inculcam certos valores nas pessoas de forma dogmática. Qual o problema do nu? Nascemos nu! Obviamente não cabe agir de forma lasciva, obter prazer de forma não consensual, e por isso sempre evito olhar diretamente para as pessoas nessas minhas ações. Então, se não há o olhar que se satisfaz lascivamente, o corpo se torna objeto, em máxima vulnerabilidade. Estar nu em espaço público é experimentar a vulnerabilidade, a contingência, onde tudo pode acontecer na reação dos transeuntes ou da polícia. Uma ação insólita pode gerar uma reação insólita. A nudez em meio à cidade provoca a experiência do estranho familiar, algo que nos toca profundamente na medida em que temos inculcada uma restrição a ela. Essa experiência do estranho visa fundamentalmente à dimensão cômica, do riso – experiência esta que, segundo Georges Bataille, seria a mais profundamente humana. Contestação do *status quo* que vemos tanto hoje em trabalhos que lidam com pautas políticas em correntes decoloniais. O trabalho no espaço público não é arte, quem vê não vê arte, vê loucura, vê devaneio. O trabalho desperta sensações que vão desde o riso até o incômodo. Performar nu na rua é incorporar uma espécie de bufão, provocar o incômodo, a provocação necessária na sociedade contemporânea. Então as pessoas se afetam das mais diversas formas, desde o riso até o mal-estar, e há também as pessoas que se sentem tão incomodadas que chegam a se sentir agredidas – e dessas pessoas sinto medo, porém para elas talvez é que seja mais fundamental o contato com esse estranho.

2.6 Domingo na FIESP

Domingo na FIESP

2020. Em parceria com Helena Marc 2:40 min

Domingo, dia 16 de fevereiro de 2020, eu e Helena Marc realizamos uma *performance* em parceria na Av. Paulista, em frente à FIESP (lugar marcado pelo Capital e pela política recente brasileira). Mais uma vez, foram evocados os gestos libertários do artista performático Aimberê Cesar, que ganharam novos sentidos. Fiquei extremamente feliz com essa parceria, já que tal *performance* conjunta também faz muito sentido no trabalho de Helena, que já realizou ações com nudez em espaços públicos de São Paulo, como no Centro e na própria Av. Paulista. Propus a ela essa ação conjunta, dela andar de bicicleta nua enquanto eu a filmava, também nu. A *performance*, que teve registros em fotografias e em vídeo, durou aproximadamente dois minutos, o que também me pareceu um tempo significativo para proporcionar uma experiência às pessoas que passavam pela rua – eram muitas em um domingo anterior ao carnaval, com vários blocos, e, por isso, a Av. Paulista estava aberta a carros nesse dia. Mais uma vez (assim como em *Caminhada Lunar*), a Polícia de São Paulo apenas interrompeu e pediu que colocássemos nossas roupas, ficando novamente claro como há uma abordagem tolerante com pessoas brancas nas áreas nobres da cidade. Fiquei feliz com a participação de Helena, que trouxe novos elementos poéticos ao

conjunto de ações que realizei, assim como acredito ter contribuído para um acréscimo de sentido ao conjunto de ações realizadas por ela. Às ações de Aimberê, foram acrescentados agora novos aspectos além da esfera pública: a relação de duas pessoas, um homem com excesso de peso junto com uma mulher, em frente a um lugar icônico, não da arte, mas da economia Capitalista, e a dimensão crítica que simboliza. Esse trabalho é o que talvez, de toda a pesquisa, seja o mais explicitamente anticapitalista, por ter sido feito em frente à FIESP. Poderíamos ter feito, por exemplo, no vão do MASP, que é bem próximo, e a ação teria uma simbologia do limite da institucionalização da ação inconveniente. Não me oponho a *performances* dentro das instituições, contudo, no sentido de oferecer a experiência do estranho, prefiro a rua, neste momento. Novamente, vale pensar na questão anticapitalista batailleana e mesmo sacrificial de se expor nu em uma sociedade conservadora, mas também em Hakim Bey, para pensar em arte e capital:

Terrorismo Poético é um ato num Teatro da Crueldade sem palco, sem fileiras de poltronas, sem ingressos ou paredes. Para que funcione, o TP deve afastar-se de forma categórica de todas as estruturas tradicionais para o consumo de arte (galerias, publicações, mídia)... Uma primorosa sedução praticada não apenas em busca da satisfação mútua, mas também como um ato consciente de uma vida deliberadamente bela - talvez isso seja o TP em seu alto grau. Os terroristas-poéticos comportam-se como um trapaceiro totalmente confiante cujo objetivo não é dinheiro, mas transformação.⁹⁷

Acredito que essas formas de terrorismo poético podem contribuir muito para a contestação de um gosto pequeno-burguês e atualmente claramente reacionário. Achille Mbembe e Denis Hollier são dois autores que atualizam Bataille de forma anticapitalista. Hollier, ao pensar no *valor de uso do impossível* em Bataille, demonstra como, sem mencionar Karl Marx, o autor francês dialoga com o marxismo ao elaborar seu pensamento mais genuíno sobre *excesso* ou *dispêndio*, em que a sociedade capitalista visa, mais do que ao lucro ou à exploração do trabalho, aos *luxos* e *excessos* nos mais diversos aspectos, desde jogos, festas e até enterros. O capitalismo visa ao acúmulo, ao *excesso* mas também ao *gasto* ou *deperdício*. Nos diz que “não é a necessidade, mas seu contrário, o “luxo”, que coloca para a matéria viva e para o homem seus problemas fundamentais”⁹⁸. Mbembe atualiza Bataille tanto ao pensar em sua concepção de morte, quanto ao refletir sobre soberania e sobre o paradoxo imbuído na ideia de sujeito soberano. Vale lembrar que sua concepção de necropolítica parte do texto *Hegel, morte e sacrifício*, de Bataille, para pensar em morte em contraposição à biopolítica foucaultiana. Mbembe foi, infelizmente, um visionário para nós,

⁹⁷ (BEY, H. 2003) p.8

⁹⁸ (BATAILLE, G. 1975) p 51.

pois muitas de suas reflexões servem para o Brasil contemporâneo. A ideia principal de seu texto é de que governos deixam deliberadamente sua população morrer, ideia que muito nos contempla. Relaciona a ideia de Bataille à ideia de morte enquanto excesso quando diz:

...Bataille firmemente ancora a morte no reino da despesa “absoluta” (a outra característica da soberania), enquanto Hegel tenta manter a morte dentro da economia do conhecimento absoluto e da significação... a morte é o ponto no qual destruição, supressão e sacrifício constituem uma despesa tão irreversível e radical – e sem reservas –, que já não podem ser determinados como negatividade... A morte é o próprio princípio do excesso – uma “antieconomia”. Daí a metáfora do luxo e do “caráter luxuoso da morte”.⁹⁹

Esta tríade (excesso, luxo e morte) pensada por Mbembe nos faz certamente refletir na política atual, que ainda será abordada, mas neste ponto destaco uma dimensão de *paradoxo do sistema da arte*. Como já indicado, o *télos* da arte não se dá com o objeto ou imagem acabados. Ocorre justamente a partir da conclusão de sua feitura, quando começa *a ser o que virá a ser depois de pronto*, como o cálice, que só começa a ser o que é quando o vinho é bebido. Retomo essa reflexão, a partir de Bataille e Mbembe, ambos marxistas em certo grau, para pensar justamente no trabalho realizado na FIESP como um apontamento anticapitalista, mas também seu paradoxo, que acaba sendo o paradoxo de todo trabalho de arte. O trabalho é anticapitalista por ser realizado em frente a uma instituição representante das indústrias, mas também é um gesto lúdico e imaterial, na medida em que é uma *performance*, e sua experiência enquanto tal ocorre no momento presente. Porém, existem os registros em fotografia e vídeo que, são importantes para documentação, e talvez possa algum dia ser apresentadas em instituições artísticas. Embora o *télos*, a finalidade última do gesto, seja a ideia de liberdade e a contestação de uma sociedade que explora a classe trabalhadora, a *performance* não foge ao paradoxo de todo projeto artístico. Uma reflexão que tem me ocupado recentemente é justamente como todo o trabalho de arte é fruto de um ser (*quasi*) liberto, para ser apresentado em instituições – cujos patrocinadores vejo com cada vez mais atenção; muitas vezes instituições financeiras – e para um público extremamente elitizado. O próprio fenômeno artístico é o produto do excesso. Ter tempo de elaborar, pesquisar, desenvolver e produzir um trabalho, mesmo que sem investimento financeiro, não deixa de ser um luxo que muitos não têm. Demorei muitos anos para entender esse paradoxo do excesso da arte. Tenho pensado na liberdade de todo artista, que dedica seu tempo ao devaneio. Isso é um enorme privilégio. E, a partir desse ato criador, seu trabalho entra em um

⁹⁹ (MBEMBE, A. 2015) p. 126.

sistema de complexa relação de poderes. As opções são poucas e todas oferecem contrapartidas tanto positivas quanto negativas. O artista, quando tem seu trabalho exposto no museu, por exemplo, alcança um público interessado e mais amplo e certa legitimação de sua pesquisa, porém acaba por servir como propagandista dos patrocinadores do museu. E talvez sejam essas empresas e o próprio museu que se legitimem com os artistas apresentados. Recentemente, vi um artista muito ativo no coletivo Esquerda Marxista descrevendo seu trabalho de *performance* realizada em edição passada da Bienal de São Paulo. Sua descrição foi muito bonita e seu projeto era realmente potente, mas, em determinado momento, comentou: “mas também tem o problema de ocupar estas instituições, e todos nós sabemos qual é o problema, mas não vamos falar”. A questão que o artista marxista ortodoxo colocava é a dificuldade de falar que a Fundação Bienal tem como principal mantenedor um banco. E esse paradoxo da liberdade artística que se une ao capital sempre ocorre, seja em galerias, seja em patrocínios ou negociações diretas. Se pensarmos em profundidade, perceberemos que mesmo um artista que faça uma arte efêmera e compartilhe-a em redes sociais, em certa medida, estará trabalhando para as grandes empresas que publicam anúncios entre uma postagem de arte e outra. O meu *amor* pela arte é tanto que nem sei o que sugerir para a dissolução desse paradoxo do excesso que é a arte, pois participo de projetos que caem nesse mesmo paradoxo. Assim, acredito que mesmo trabalhos que não saem das redes sociais também vão a favor desse sistema capitalista, competitivo no âmbito das diversas visibilidades, discursividades. Todo trabalho, do *mainstream* ou alternativo, que sai do mundo das ideias e circula, em algum momento utiliza ou é utilizado pelo sistema. Contudo, faço questão de indicar a consciência da participação desse sistema, que se beneficia da alienação e da subvalorização da força de trabalho de muitas pessoas.

3 RECENTE EBULIÇÃO DE CORPOS DISSIDENTES NA ARTE BRASILEIRA

3.1 Experiência e trabalho em Ayrson Heráclito

Um trabalho que me chamou atenção recentemente de forma profunda e que abre uma nova janela em minha pesquisa é a fotografia *Um menino na praia de Toubab Dialaw sinaliza o infinito*, de Ayrson Heráclito. Esse trabalho serviu como um disparador para mim, e conheci esta fotografia em um momento em que me debruçava sobre questões que o trabalho evoca. Nessa fotografia, aparece um garoto jovem na praia de braço erguido em posição imponente. Chamou-me a atenção a imponência do gesto, por se tratar de uma criança e, sobretudo, por não conseguir apreender o que significaria tal gesto, nem se foi um gesto encenado ou um momento encontrado pelo artista – uma fotografia construída ou documental. Remeti inicialmente à saudação nazista, um gesto encenado, pensado para gerar algum tipo de incômodo proposital. Ao conversar com pessoas próximas percebi que o gesto não é exatamente nazista, em que o braço se estenderia em um ângulo de quarenta e cinco graus, e tendo o significado de “acima da média, abaixo de Deus”. Pensei, então, nos *Panteras Negras*, grupo americano do final dos 60, que em sua saudação levantam o braço totalmente, assim como o menino, porém de punho cerrado. Seria um paradoxo? Um gesto entre uma e outra saudação? Ou não seria uma imagem capturada de forma documental? Essa última hipótese – sugerida a mim por um amigo – parece-me a menos provável. Da primeira vez que vi o trabalho, não havia legenda com título que pudesse me orientar e, mesmo posteriormente, ao conhecer o título, a dúvida permaneceu. Essa quantidade de perguntas sem respostas e a dificuldade de apreensão da imagem somadas à imponência do gesto de uma criança geraram algo que chamo de experiência. Algo que atrai, mas ao mesmo tempo desconforta, provoca estranhamento, e que imagino não ser universal. Não acredito também que seja necessário elucidar a questão do significado do gesto com o artista. Interessa-me uma espécie de incompletude da imagem ou inacabamento do sentido. A partir dessa experiência, interessei-me em pesquisar mais a trajetória do artista e suas obras.

Um menino na praia de Toubab Dialaw sinaliza o infinito



impressão fotográfica em papel de algodão, 75 x 105 cm.

Ayrson nasceu na cidade de Macaúbas, Bahia, em 1968. Fez graduação em Licenciatura em Educação Artística pela Universidade Católica do Salvador (UCSAL), mestrado em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica (PUC) de São Paulo e é professor da Universidade Federal do Recôncavo Baiano (UFRB). Sua relação com a religião é fundamental para a leitura de seus trabalhos e existem bibliografias que tratam melhor o artista por esse viés. Meu enfoque trata mais de como o artista cria experiências que afetam o espectador independentemente do fato de que espectadores que conhecem em profundidade os ritos e entidades que inspiram suas obras e nos oferecem uma experiência significativa. Como artista visual, realiza experiências com *performances* desde a década de 1980. Chama atenção sua formação artística e atuação profissional como professor, que era menos comum nos anos 90. Surpreendeu-me que muitos trabalhos de sua trajetória sejam *performances*. Desde que conheci sua obra tive mais contato com seus trabalhos em fotografia. É importante destacar esse percurso, que vem da *performance*, que nos faz ver seu trabalho de outra perspectiva comparado a um artista que inicia sua trajetória na fotografia, por exemplo. Em entrevista, revela suas influências iniciais:

Me considero um artista da ação. Durante muito tempo não pensava em termos de *performance*, mas hoje me enquadro nesse universo. Quando comecei a trabalhar, na década de 1980, tive contato com a obra de Joseph Beuys e fiquei encantado pelas concepções estéticas e pedagógicas do artista, por seu conceito de escultura social. Beuys não gostava de ser definido como artista da *performance*, pensava em uma ação direta no mundo, e a *performance* seria uma instância intermediária. Assim, durante muito tempo, não encarava meu trabalho como *performance*, mas como uma

ação que se ativava por situações, estas elaboradas a partir de questões e da manipulação de materiais. Os objetos e as instalações geradas eram uma produção residual dessa ação. Ou atuavam como uma estratégia para estender o tempo da ação [...]¹⁰⁰

O artista desenvolveu diversas *performances* nos anos 90, com muitos trabalhos feitos de forma coletiva. Destaco duas *performances* suas, não tão antigas, mas que fazem uma ponte entre suas experimentações iniciais e sua produção atual. Em seu trabalho *Moqueca – O Condor do Atlântico*, Ayrson apresenta em espaço expositivo uma *arraia jamanta* de cento e vinte quilos e uma mesa com diversos ingredientes utilizados no preparo da moqueca, como azeite de dendê, coentro, leite de coco. Como descreve em sua entrevista, no dia seguinte, “ao som dos instrumentos de percussão encontrados nas ruas e Candomblés de Salvador, o grande peixe foi servido como alimento para aqueles que participaram da ação performática.”¹⁰¹ Seu entrevistador Zmário observa a dimensão ritualística de seus trabalhos, e como essa dimensão ritual se aproxima das religiões, a “relação com os rituais de oferenda nas diversas religiões, principalmente no Candomblé, foi evidenciada nessa *performance*...”. O artista lida com questões importantes da religião, porém sempre oferece uma experiência que é rica ao observador. Hoje não podemos mais pensar em um sujeito *universal*, mas ainda é possível pensar em qualidades que geram afetação compulsória, como o gesto de queimar a carne, ou aproximar oleosidade ao erotismo. Há uma dimensão de carnalidade presente em seus trabalhos, uma presença de corpo muito forte. A presença física de uma grande arraia, dos corpos que ritualisticamente se unem para comê-la. Essa imanência da carne, do corpo, é latente em seu trabalho. Presença de corpo, mas também de imagem, amalgamados por influências artísticas e simbologias ancestrais. No trabalho do Heráclito tudo isso é importante porque a questão do corpo é fundante, para a performance e para a performance do Candomblé. Por ser religioso, Ayrson lida com as dimensões rituais que traz do espaço exclusivo do ritual para a ritualização do fazer artístico. No caso dele, fazer é fazer mesmo, fazer coisas (comer, preparar a comida, cobrir os corpos com comida). A fotografia e o vídeo são duas linguagens nas quais ele também é exímio, então seu trabalho trafega por essas dimensões e pela monumentalidade das ações, fotografias, vídeos e em trabalhos tridimensionais.

¹⁰⁰ SANTOS, J. 2017. ISSN: 2316-8102. Revista online sem paginação.

¹⁰¹ Ibidem. s/p.

Moqueca – O Condor do Atlântico



2002. Fotografia de Edgard Oliva. Acervo pessoal do artista

Em 2005, durante evento de moda em Salvador, o artista realizou a ação *Transmutação da Carne*, em que modelos desfilam utilizando “roupas” feitas de charque, carne seca, ao som de música e acompanhados por plateia – de forma semelhante a um desfile habitual de moda. Ao final, mesmo tendo assistido a vestuários estranhos e incomuns, as pessoas aplaudiram, como habitualmente fazem ao final de um desfile. Chama a atenção o fato de que as roupas de charque criam uma pele, uma pele deformada, que também deforma a carne dos corpos. Então, a partir de sua *performance*/desfile, pensamos na simbologia do charque, comida para escravos e trabalhadores comuns, transformado em pele, mas também em roupa. Então, essas vestimentas também remetem ao ato de se vestir/despir: os participantes se vestem, mas também se despem ao utilizar roupa informe que remete à carne/pele. Essa *performance* remete a uma outra próxima, realizada no mesmo ano, de Paulo Nazareth, intitulada *A carne* (2005). Nessa ação, o artista percorria o espaço expositivo com carne amarrada cobrindo apenas seu rosto, que o cegava. Nos trabalhos de ambos os artistas, percebemos a dimensão ritual, uma concretude carnal palpável, com poéticas bastante diversas. Esses corpos em desfile, com suas roupas de charque, fazem-nos pensar mais uma vez na relação entre atração e repulsa, assim como em *inconforme*: do corpo insubmisso (inconformado), e do corpo *informe* (deformado e, em certa medida, abjeto através da pele de charque). Alejandra Hernandez Munhoz ao tratar do artista nos diz:

A poética provoca uma permanente colisão entre o prazer sensorial das imagens e a dor provocada pela consciência do passado escravagista. É um processo duplo de formação da nossa sensibilidade artística e de informação do nosso juízo histórico

crítico; especificamente, uma relação indissociável entre a valorização da multiplicidade cultural da Bahia e a construção da consciência das suas origens.¹⁰²

Ayrson dá sentido a esta pesquisa por parecer ser um grande pai para uma genealogia pujante na arte brasileira atual. Segundo a classificação de Roberto Conduru seria arte afro-brasileira, mas penso em um sentido decolonial – na medida em que, da ancestralidade afrodiáspórica ou da questão da negridade (segundo Denise Ferreira da Silva), urge uma pauta de luta que se difere da mais conhecida noção de pluralidade que vimos quando pensávamos em multiculturalismo. Nesse sentido, seus trabalhos podem ser calcados em diversos autores que pensam o corpo negro atualmente. Poderíamos lembrar os escritos de Frantz Fanon, ao tratar da *soberania* (e não *insubserviência*) do corpo negro em *Peles negras, Máscaras brancas*, os intelectuais das lutas sociais e pensadores da cultura como Grada Kilomba, ao pensar nas máscaras escravagistas utilizadas na escravidão que impossibilitavam a fala, que trata em *Memórias da Plantação*. Para aprofundarmos em crítica no Brasil, lembro imediatamente de Roberto Conduru como de Marcelo Campos – que realizou a curadoria da mais recente e grande exposição de Heráclito no Museu de Arte do Rio, inaugurada em agosto de 2021. Marcelo Campos nos indica um caminho mais preciso às simbologias do artista:

Ayrson Heráclito representa a grande reinvenção poética desse Brasil Yorubano, vindo de uma Bahia *nagô* que incorporou em seu cotidiano os *oûnge*, as comidas, os temperos, o *iyô*, o sal, e, sobretudo, o *epo*, azeite de dendê, que, segundo o artista, compõe nossa impossível mistura no Atlântico, onde o azeite (*epo*) e água salgada (*omi iyô*) se separam...

A representação dos orixás, nas obras de Heráclito, ganha a complexidade e o orgulho necessários na observação dos corpos, ara, das danças, *ijo*, dos gestos, da condição fenotípica que culminam em cenas e encenações lendárias, onde cada corpo se apresenta, ativando jogos de correspondência em um misterioso diálogo com a beleza, *ewá*.

Heráclito se torna, cada vez mais, um dos mais significativos artistas do Brasil a elaborar ritos de cura, guardando uma obra singular que negocia as relações entre uma passado nefasto, constantemente sacudido e ritualisticamente eliminado em banhos de ervas (*iwê ori*) com águas frescas (*omi odó to ñ sàñ*) ou no alimento constante às cabeças (*bori*) para que se mantenha o equilíbrio do corpo e do espírito.¹⁰³

Em meu registro, tenho como referência o filósofo camaronês Achille Mbembe, principalmente por atualizar Bataille para formular sua concepção de necropolítica, mas baseado na diápora africana. Trata do trauma sofrido na África subsaariana e suas reminiscências na contemporaneidade. Em seu livro mais conhecido, *Crítica da Razão Negra*,

¹⁰² Alejandra Hernandez Munhoz FF >> DOSSIER 036 Videobrasil.

¹⁰³ Fragmentos do texto de Marcelo Campos, na exposição do artista no MAR.

faz uma alusão clara ao célebre livro de Immanuel Kant, *Crítica da razão pura*, mas, indubitavelmente, dialoga mais com a filosofia contemporânea após Friedrich Nietzsche, como, de forma mais direta, com Georges Bataille e Giorgio Agamben. Algo evidente em seu pensamento é o corpo negro marcado, em crise, contingente. Pensa na inacessibilidade do negro ao *Grande Outro*, como conceituado por Jacques Lacan. Detecta uma visão da África, de seus corpos e “da circularidade do discurso ocidental sobre os fatos da ‘ausência’, da ‘falta’, e do ‘não ser’, da identidade e da diferença, da negatividade, em resumo, do nada”¹⁰⁴. Sujeitos em falta, assim como todos, mas com o trauma ancestral da escravidão. Na teoria psicanalítica e em Bataille, todos estamos em falta, em angústia, mas, para além de todos, há a falta particular da mulher, do transexual, do indígena, do negro. Mbembe pensa no corpo negro em crise no continente africano, mas essa ideia também faz sentido se trazida à realidade brasileira e baiana. A marca que o lastro da escravidão ainda traz no Brasil, mais evidente em estados como a Bahia.

Elzo jovem lutador de Laamb,



2015

Retrato de lutador de Laamb



2015

Há erotismo e uma espécie de animalidade presentes no trabalho de Ayrson. Sobre o erotismo, parece-nos que ocorre de forma diversa de trabalhos como os de Aleta, por exemplo, em cujas imagens ela mesma surge como corpo erotizado que reivindica o direito das mulheres ao prazer. Em Ayrson, o corpo surge como uma dádiva ao espectador, mas da forma mais generosa e artística possível, sem incorrer em espécie de exotização ou

¹⁰⁴ MBEMBE, A. Cadernos de campo, São Paulo, n. 24, 2015 p. 372

fetichização do corpo negro e atraente. Adiante, retomaremos essa relação ética entre o artista e os corpos que representa. Essa animalidade – que penso muito pela perspectiva de Bataille, mas também pela de Giorgio Agamben em *Homo Sacer e a Vida Nua*, que é o outro nome de uma presentificação concreta do corpo – ainda aparece em outros trabalhos, como na série de fotografias *Piercing de pérolas* (2013) e na série de fotografias *Retrato de lutador de Laamb* (2015), que retratam jovens com vestuário de luta africana. Ao observar essa animalidade (pensada com Bataille e Agamben) presente dos corpos, dos lutadores, lembro-me das hienas, animal ícone africano. Ao pensar nessa iconologia africana, aproximo seu trabalho ao do fotógrafo sul-africano Pieter Hugo, que desenvolve uma série de fotografias em determinados lugares da África em que famílias têm esses animais como domésticos. Na verdade, não o são: as hienas precisam estar sempre de focinheira, e chama atenção em suas fotografias a domesticação dessa selvageria. Uma hiena é um animal incondicionalmente carnívoro. Não consigo precisar em qual filme, mas lembro da cena específica em que uma hiena persegue uma criança, enquanto o narrador nos informa que o animal nunca ataca uma presa maior do que ela, e a aventura da criança é fugir e, sempre que o animal está próximo, ela se vira e levanta uma tábua acima da cabeça, e o animal desiste. Na última cena dessa perseguição, a criança foge até o último instante, quando por fim se vira e levanta a tábua: à distância de um palmo, a hiena para, e a criança sorri. Em meio ao deserto, um riso frente à morte. O gesto imponente frente à hiena nesse filme lembra a criança na praia fotografada pelo artista, e seu gesto imponente frente ao implacável. Não se trata de aproximar o corpo negro às sociedades “simples ou da tradição” como diz Mbembe. Todo corpo, homem, mulher, negro, é animal, irracional, carnal. Muitas das nossas angústias existenciais relacionam-se com necessidades do corpo: a fome, o desejo sexual, a dor, o trauma da luz que toca nossos olhos e do ar que abre violentamente nosso pulmão. Todo devir é traumático, mas o devir negro no mundo vem com camadas de violências ancestrais, ao ponto de Denise Ferreira dos Santos indicar que há uma *dívida impagável*.

É importante destacar o erotismo como um fenômeno que toca profundamente a psiquê de todos, mesmo dos que se consideram assexuados. Digo isso para reforçar a ideia de evitar uma exotificação do corpo do outro. O erotismo está na atração que o fenômeno artístico pleiteia, independentemente de haver um corpo ao vivo ou um corpo representado. É escolha poética, do conjunto de elementos que o artista intencionalmente escolheu trabalhar. Em outros trabalhos, Ayrson utiliza óleo de palma, referência da matriz cultural africana, para cobrir a pele de jovens convidados a participar de seus registros. Tal óleo remete a algo

erótico e simbólico, e em uma fotografia particular o óleo se torna sêmem, o *sêmem dourado de Exu*, evidenciando a dimensão sexual e animal do corpo e da religião. Esse orgasmo de Exu encenado nos lembra o pensamento de Bataille acerca da eclosão que há no ato sexual – trata do quanto somos animais que despendem energia sexual no trabalho, todos somos, todo ser consciente é. Ele indica essa animalidade do ser nesta passagem de *O Erotismo*:

Do mesmo modo, a animalidade subsistente no homem, isto é, sua exuberância sexual, só poderia ser examinada como uma coisa se tivéssemos o poder de negá-la, de existir como se ela não existisse. Nós a negamos com efeito, mas em vão. A sexualidade, qualificada de imunda, de bestial, é mesmo o que mais se opõe à redução do homem a coisa: o orgulho íntimo de um homem está ligado à sua virilidade. A sexualidade não corresponde de modo algum em nós à negação do animal, mas ao que o animal tem de íntimo e incomensurável. É ela mesma que proíbe a nossa redução, como bois, a força de trabalho, a instrumento, a coisa. Há sem dúvida alguma na humanidade — no sentido contrário à animalidade — um elemento irreduzível à coisa e ao trabalho: sem dúvida alguma, e em definitivo, o homem não pode ser dominado, suprimido, como o animal. Mas isto só fica claro num segundo momento: o homem é primeiramente um animal que trabalha, submete-se ao trabalho e, por essa razão, deve renunciar a uma parte de sua força. Não há nada de arbitrário nas restrições sexuais: todo homem dispõe de uma soma de energia limitada e, se ele emprega uma parte dela no trabalho, não a terá na consumação erótica, que fica assim diminuída. Dessa forma, a humanidade no tempo humano, antianimal, do trabalho é aquilo que nos reduz a coisas, e a animalidade é, então, o que conserva em nós o valor de uma existência do indivíduo para si mesmo.¹⁰⁵

O Sêmem: líquido fertilizador O Sêmem: Bambar, integral e ancestral. O sêmem dourado de Exu



¹⁰⁵ (BATAILLE, G. 1987) p.139

Essa imagem do sêmen dourado de *Exu* parece-nos um ponto fora da curva na produção do artista, na medida em que todo o erotismo latente em diversas fotografias e ações eclodem em uma ejaculação estético-ritualística. Ápice de experiência sensória do corpo, a ejaculação, se funde à arte, na imagem construída e na relação com a religião, especificamente com *Exu*. O trabalho é singular na medida em que representa o prazer íntimo. Imanência do corpo, “brutalidade absoluta, o arrebatamento sexual e a morte”¹⁰⁶. Desenvolve diversas imagens com retrato de homens besuntados em óleo de palma, entre outras especiarias de valor simbólico, e utiliza-se desses elementos em suas ações ao vivo. Alejandra Hernández Munhoz diz-nos sobre estes elementos pulsantes:

Em *Sangue, sêmen e saliva*, o artista aprofunda o tema visual do dendê fervendo, como metáfora dos líquidos vitais negros em ebulição após anos de submissão ao branco. O dendê que antes era mar, o território atlântico do sofrimento, agora representa a vida pulsante. O mesmo fogo que antes esquentava o ferro para marcar a pele agora faz ferver o azeite que devém ora símbolo de resistência ora a ejaculação que garante a perpetuação da espécie. O que em princípio poderia aludir a um erotismo contido, pelo contrário, parece simbolizar um esforço da sobrevivência da nação negra.¹⁰⁷

O artista trata da representatividade dos discursos sociais, em especial da negritude, mas com exuberância e generosidade da arte. No trabalho do artista, vemos o corpo negro, os símbolos da religião de matriz africana, e os títulos dos trabalhos ainda nos fornecem mais referências. Exemplo dessa sobreposição de múltiplas camadas é o seu trabalho, imagino que o mais conhecido, *Bori*, em que realiza uma *performance*-culto. Acerca de seu sentido, ele explica: “da fusão bó, que em iorubá significa oferenda, com ori, que quer dizer cabeça, literalmente traduzido significa ‘Oferenda à Cabeça’.”¹⁰⁸ Consistiu em uma ação em que doze pessoas permaneciam deitadas no chão, em esteiras, e o artista cobriu o entorno de suas cabeças com elementos dos doze principais orixás do Candomblé. Diz-nos que “dar comida para a cabeça é nutrir a nossa alma”. O artista explicita e marca os elementos, que chama de “representações vocativas e iconográficas”. Há essa afirmação da identidade negra. Achille Mbembe fala sobre a visão africana – com a qual Ayryson não deixa de se relacionar, pois viajou algumas vezes ao continente ancestral – e desenvolve toda uma articulação para pensar o negro na contemporaneidade, delineando correntes de pensamento negro. Trata do afropessimismo, que seria algo como um complexo de inferioridade insuperável, a partir da diáspora e se estendendo à contemporaneidade, uma “neurose da vitimização que fomenta

¹⁰⁶ (MBEMBE, A. 2015) p..370

¹⁰⁷ <http://site.videobrasil.org.br/dossier/textos/831604/831838> acesso em: 20/03/2020.

¹⁰⁸ (SANTOS, J. 2017)

uma forma de pensamento que é, a um tempo, xenófoba, racista, negativa e circular”¹⁰⁹. Discorre também sobre o afrocentrismo, que seria uma apologização negra que acaba se aproximando do racismo a que visa combater, com “suas dicotomias: a diferença racial entre negros e brancos; o confronto cultural entre povos civilizados e selvagens.”¹¹⁰ Desenvolve então o que chama de afropolitanismo, que acho importante pensar aqui junto ao trabalho de Ayrson e à representação do negro, por seu viés antirracista e cosmopolita. Mbembe pensa em dimensão cosmopolita ao considerar a negridade em constante trânsito e em constante contaminação e hibridização. Indica que as correntes de pensamento anteriores colocavam o negro ou no lugar de vítima ou em certo tipo de pedestal, pois, no intuito de valorizar a diferença, acabavam endossando-a, com segregação. O afropolitanismo recorre “às noções de hibridismo, de multiplicidade e de contingência.”¹¹¹ A questão de representação, seja na arte, seja na filosofia, tem caráter antirracista e antixenofóbico, expõe, evidencia o contato com o olhar do outro, marca, mas ao mesmo tempo ameniza a diferença. Mbembe destaca profissionais que transitam no continente e internacionalmente, como artistas, escritores e poetas, que em “suas atividades cotidianas devem se confrontar não com a cidade vizinha, mas com o mundo de modo amplo”¹¹². Achille pensa em hibridismo, contingência, miscigenação, porém extremamente atento à sua representação, sua voz, com estratégias de embate às forças dominantes:

...tem-se indicado que os sujeitos da ação, submetidos ao poder e à lei (o colonizado, a mulher, o camponês, o operário, o refugiado, em suma, o dominado), são dotados de uma consciência rica e complexa; que eles são capazes de questionar a opressão que pesa sobre eles; e que o poder, longe de ser total, é incessantemente contestado, esvaziado e reapropriado por seus “alvos”.¹¹³

Bori é tanto uma *performance* ao vivo, apresentada mais de uma vez, e inclusive na mais recente exposição no MAR, como também resulta em uma série de fotografias, quase sempre em close das cabeças, que possuem uma potência autônoma. A primeira vez que a vi, foi em uma exposição dessa série de fotografias, que, pela quantidade e tamanho, ocupavam um enorme espaço na área expositiva e eram apresentadas de forma circular e inclinadas no chão, que geravam uma experiência de culto diferente, ao aterrar as fotografias no chão, tirá-las das paredes. Os dois atos do acontecimento tanto se complementam como funcionam

¹⁰⁹(MBEMBE, A. 2001) p. 183

¹¹⁰ Id., 2001. p.189

¹¹¹ Id., 2015 p.384

¹¹² Id., 2001. p.71

¹¹³ (MBEMBE, A. 2015) p.374

independentes.¹¹⁴ Ayrson Heráclito une, de forma generosa e sensível, representações da cultura afrobrasileira, que, em nosso registro aproximamos à Mbembe, e podemos pensar em afropolitanismo, mas também na série de significados que nos lembra do candomblé brasileiro e particularmente o baiano. O artista utiliza a farta cultura de matiz afro e provoca experiência à todos. Não se trata de pensar em universal, como na modernidade, mas sim no lugar de fala específico do Ogã-artista que provoca experiências de evocação de energias profundas. Tive a felicidade de ver sua *performance Bori* ser realizada na abertura de sua exposição e a energia que passa é extremamente forte. Ao lado de uma amiga, que indicava de quais entidades específicas se relacionavam aos elementos com cada corpo, sentia uma experiência também no meu corpo, imerso na polifonia de vozes e instrumentos musicais que davam a impressão, para um leigo como eu, que estava baixando o Santo no Museu.

Bori



Ayrson Heráclito (2008-2021)

¹¹⁴ <http://ayrsonheraclitoart.blogspot.com.br/> Acesso em: 02/02/2018

Bori



Ayrson Heráclito (2008-2011)

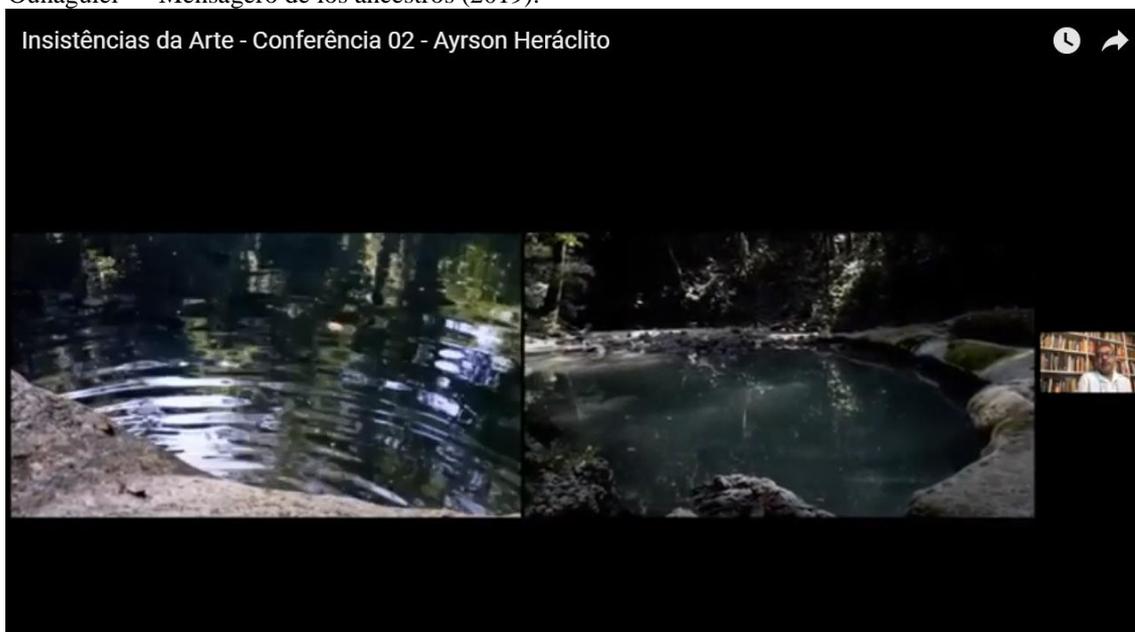
Conversa com Ayrson¹¹⁵

Depois de tantos anos pesquisando o trabalho do Ayrson Heráclito, tive oportunidade de convidá-lo para uma conversa pública no 8º Seminário de Pesquisadores PPGArtes/UERJ, em que ele apresentou uma conferência sobre seu processo artístico e optou pelo compartilhamento de obras recentes. Aproveitei também para fazer perguntas sobre questões que me interessam em minha pesquisa. Ayrson fez uma fala linda sobre dois trabalhos recentes seus em vídeo. Antes de iniciar sua conferência, perguntei-lhe se ele era realmente Pai de Santo. O artista gentilmente respondeu que não era, mas disse ser Ogã e explicou a diferença: Ogã não tem filhos de santo, enquanto Pais de Santo têm. Perguntei se o artista preferia ser apresentado como “Ogã, artista, professor e curador” – pois sei como a ordem das palavras diz como nos vemos existencialmente –, e o artista, respondeu que preferia ser apresentado como “Ogã, professor, artista, e curador”, sutil diferença que demonstra maior importância à atividade docente em relação à sua prática artística, provavelmente por compreender a importância que é formar sujeitos no mundo. Depois de uma breve apresentação, o artista compartilhou dois vídeos: *Floresta em transe* (2020) e, em seguida, *Ounagulei – Mensagero de los ancestros* (2019). Nesses filmes, ele trabalhou primeiro com questões do Candomblé baiano e o segundo foi pensado a partir da relação com a etnia caribenha dos Galífonas. Nesses trabalhos, o artista abdicou da representação de corpos como fizera em diversos trabalhos anteriores. Pelo fato de estar em outro país, na Guatemala, em outra cultura, Ayrson optou pela não exposição do outro em representação, em

¹¹⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=QNrY-14G57g>

imagens – por respeito, como ele próprio descreveu, ou, em minha perspectiva, como uma não violação. Desenvolveu sobre essa questão, explicando que não queria “etnografar ou antropologizar” esses corpos de uma comunidade que não é a dele e que estava na condição de viajante, como artista residente¹¹⁶, decidindo, então, fazer trabalhos que se relacionam com a cultura local, mas sem a representação da comunidade de forma explícita. Utilizou principalmente imagens de afrescos de um antigo hotel e imagens na natureza, principalmente do rio, utilizado por gerações. O artista, por escolha deliberadamente ética, não utiliza a imagem dos corpos nos vídeos. Ayrson por diversas vezes falou de se afastar de uma etnografia. Essa questão nos é muito importante, pois, na ampla maioria dos trabalhos, pensamos no corpo do próprio artista, mas, em Ayrson, pensamos em uma representação do outro, mesmo que este outro esteja em sua mesma condição de *lugar de fala*.

Ounagulei — Mensagero de los ancestros (2019).



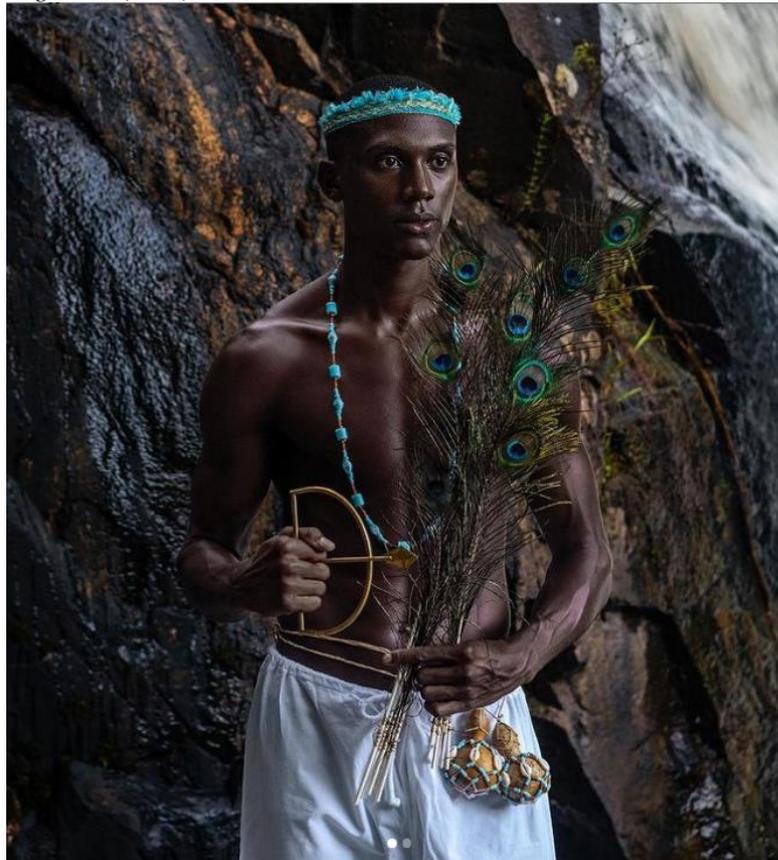
Depois de sua fala inicial, iniciaram-se as perguntas, e indaguei justamente sobre essa questão que o artista trabalha com tanta frequência: da representação do corpo do outro – que me tem sido urgente recentemente, sobretudo por ter me interessado, nos últimos dois anos, pelas relações de trabalho a partir de uma perspectiva marxista. Pareceu-me ainda mais urgente perguntar sobre representação, apesar de, justamente nesses trabalhos novos, não apresentar o corpo de forma explícita e compreender justamente o desejo do artista de não “etnografar ou antropologizar” dialogando com relações de trabalho. Introduzi tal questão comparando-a à obra de outra artista, também do corpo, que foi criticada por utilizar, em um

¹¹⁶ Projeto comissionado para a bienal da Guatemala.

vídeo, diversos corpos negros e por estes serem, na maioria, de jovens que passaram pela prisão. Além disso, em sua poética, a artista evocava, em certa medida, memórias da prisão pela forma com que os jovens atuavam nessa obra. Apesar de ver um ruído nesse trabalho, não deixo de pensá-la como uma artista potente. Obviamente que as diferenças são radicais entre esse trabalho dela e o de Ayrson, porém propus esse diálogo para pensarmos em alteridade e negridade. Indiquei ao Ayrson que esse problema não ocorria no trabalho dele de forma alguma. Pois estava em seu *lugar de fala*, como um artista negro que lida com uma questão ancestral, tratando de corpos negros como o seu, e quase sempre também com uma perspectiva religiosa da qual é profundamente ligado. Perguntei especificamente como ocorria a relação de trabalho entre o corpo representado e o artista, se trabalhava com amigos e pessoas próximas ou se havia contratos de trabalho – pois nas pesquisas que realizei sobre seu trabalho, apesar da constância da representação de corpos, pouco se falava sobre quem são as pessoas representadas e sobre sua relação com o artista, se afetiva ou profissional. Era uma dúvida minha. O artista foi muito generoso em sua resposta e falou em como essa relação ocorria. Explicou que às vezes registra corpos de forma mais casual ou documental, a exemplo do menino brincando na praia, filho de amigos que autorizaram o registro – *Um menino na praia de Toubab Dialaw sinaliza o infinito* (a primeira imagem a partir da qual discorri sobre inapreensão). E que, em outras ocasiões, fotografa pessoas próximas, como amigos e irmãos de Santo, e que, eventualmente, contrata modelos, como em seu trabalho mais recente: *Logunedé* (2021) – fotografia feita, segundo o próprio artista esclareceu, durante a pandemia, com todos os cuidados sanitários necessários e contrato de trabalho com o modelo. Ayrson enfatizou que, como quase todo artista brasileiro, costuma trabalhar com amigos, mas, quando há contratação de modelos, é atento também à realização de contrato de trabalho. Fiquei muito feliz por sua generosidade ao responder, pois falou de diversas obras que pesquisei. Ao abordar detalhes de trabalhos específicos, mostrou como existem situações diversas. Voltou ainda a falar em uma ética na relação de trabalho com pessoas que permeia o processo de realização de suas obras, o que compreendi e respondeu minha dúvida. Lembrou, por exemplo, que na *performance Bori* todos os participantes eram pessoas próximas, entre irmãos de Santo e amigos, e que havia todo um ritual, como já apresentamos da simbologia dos elementos, mas trouxe um detalhe novo. A *performance Bori* foi adquirida pela Pinacoteca de São Paulo, mas importante é destacar que o artista detalhou especificidades para alguma futura reapresentação desta sem sua presença. Disse-nos que quem vier a conduzi-la novamente precisará também ser Ogã, assim como Ayrson é, e os participantes

deverão também ser iniciados no Candomblé. Essa condição para aquisição de sua obra chama atenção e marca mais uma vez a posição do artista de afirmar a relação entre religião e arte de forma fenomenológica. O artista não vende apenas uma *performance* para uma instituição, mas endossa que esta ação não pode ser realizada por qualquer pessoa que o museu desejar, precisa seguir critérios estéticos, políticos e religiosos – cerne da produção do artista.

Logunedé (2021)



*Logunedé
É de Logunedé a doçura
Filho de Oxum, Logunedé
Mimo de Oxum, Logunedé, edé, edé
Tanta ternura.
É de Logunedé a riqueza
Filho de Oxum, Logunedé
Mimo de Oxum, Logunedé, edé, edé
Tanta beleza.
Logunedé é demais
Sabido, puxou aos pais
Astúcia de caçador
Paciência de pescador
Logunedé é demais.*

3.2 Young guns I

Como já indicado na introdução, este título em inglês remete aos filmes de surfe que via nos anos 90, mais especificamente os filmes *Momentum I e II*. Em recente pesquisa, descobri que essa expressão, que para mim originalmente aludia aos jovens surfistas, tem sua origem no cinema: *Young Guns* (Os Jovens Pistoleiros) é um filme de faroeste estadunidense de 1988, dirigido por Christopher Cain. Interessa-me relacionar essa expressão ao meu interesse pela produção de jovens artistas, mas a partir de uma visão politicamente engajada, pensar em *young guns* enquanto jovens artistas militantes. Tratarei rapidamente dos trabalhos de quatro jovens artistas negros, cuja potência artística se relaciona à poética da negritude (também vista em Ayrson Heráclito): Moisés Patrício, Max Willà Moraes, Helô Sanvoy e Diambe da Silva. Esclareço que por jovens entendo que são artistas que amadureceram suas práticas na última década, uma geração posterior a de um artista como Ayrson, por exemplo.

*

Moisés Patrício é um artista que trabalha com fotografia, vídeo, *performance* e instalações, em obras que tratam de elementos da cultura latina, afro-brasileira e africana. Desde 2006 Moisés trabalha de forma consistente. Formado pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, realiza obras que tratam de elementos sagrados da cultura ameríndia e afro-brasileira. Uma característica significativa de seu trabalho é a alusão ao Candomblé e à ancestralidade, assim como em Heráclito. Conheci o trabalho de Patrício em meados de 2020, a partir do prêmio “PIPA em casa” de apoio emergencial, do Instituto PIPA, que premiou dez artistas dentre os que enviaram trabalhos, sendo que pôde participar apenas quem já tinha sido indicado anteriormente. Muitos questionaram a instituição por criar um evento competitivo num momento em que artistas com mais dificuldades e que mais precisariam levariam desvantagem em relação àqueles com mais condições materiais. Outra crítica foi que o Instituto não levou em conta critérios socioeconômicos no edital. Por outro lado, cabe considerar que, devido ao contexto da pandemia de Covid-19, o prêmio provavelmente foi projetado às pressas.

Você aceita? 2016



Moisés foi um dos premiados, e então tive contato com mais trabalhos do artista, que tinha já participado de diversas exposições – entre elas, *Histórias Afro-atlânticas*, no MASP, em 2018, que infelizmente não pude ver. Chamou a atenção que para o prêmio (do qual também participei), se pedia uma espécie de minitexto comentando sobre seu trabalho e condição durante a pandemia. Dos 127 artistas proponentes apenas Moisés e um segundo artista utilizaram esse espaço para expor suas dificuldades financeiras enquanto trabalhadores da cultura durante a pandemia. Os dois ficaram entre os dez premiados, então entendo que o Instituto tentou considerar a dimensão socioeconômica. Além dessa observação, fiquei entusiasmado com o fato de que quatro artistas indígenas também ficaram entre os dez premiados. Tenho minhas ressalvas em relação ao Instituto, mas foi esse evento que me permitiu a oportunidade de ter contato com o trabalho de Moisés Patrício – assim como com a obra de Aleta Valente, em 2015. Lembro o texto em que ele explicitava sua condição, publicado no site do prêmio: “*Sou preto, periférico e essa experiência com o Covid -19 tem sido devastador em todos os sentidos, perdi o atelier, aulas e residências artísticas importantes, essa ajuda será fundamental para sobreviver e seguir pesquisando*”¹¹⁷. E por esse viés, entro em seu trabalho: pela questão da negridade relacionada à desigualdade social,

¹¹⁷ <https://www.premiopia.com/em-casa/> acesso em: 25/08/2020

sintoma de uma sociedade de origem escravagista. Há uma dimensão de precariedade, subalternidade e baixo materialismo que me interessa tanto em sua poética quanto na de artistas já citados e que ainda serão. Seu trabalho mais conhecido, *Aceita?* (2014-2020), lida com o gesto simples de ofertar coisas, uma chave, um gelo, um potinho de sal; cria pinturas corporais, uma mão surge dourada, noutra aparece a palavra “poder” pintada de branco assim como nas icônicas fotografias de Carlos Vergara no *Cordão do Bola Preta* em um carnaval dos anos 70. Sempre utiliza sua pulseira com búzios para explicitar não apenas sua racialidade, mas também sua religião, de ancestralidade afro-brasileira.

Da série “Aceita?”, 2014-2020



Fotografia, materiais diversos, 18 x 18 cm

Interessa-nos a simplicidade do gesto e sua simbologia, assim como o baixo materialismo, como já foi pensado em relação ao trabalho de Aleta Valente, por exemplo. Um baixo materialismo pensado de forma fenomenológica, não como uma impossibilidade de acesso a fotografias *fine-art* apresentadas em molduras, mas, de forma rebaixada, nos remete ao baixo materialismo batailleano, assim como à etnografia, em sua forma mais potente, e à questão afrodiáspórica e decolonial. O artista ainda nos diz em seguida, de forma a aprofundar:

Apresento para vocês uma série de fotografias “Aceita?” realizadas desde 2014 que traz cerca de 1800 imagens em que a minha palma da mão esquerda se estende para oferecer objetos encontrados nas ruas de São Paulo, palavras e gestos relacionados às situações que experimenta diariamente na cidade. A escolha pelo retrato da mão e do gesto de oferta (fundamental no candomblé) serve de crítica à herança racista e escravocrata, que reduz o papel da população negra ao de mão de obra (gari, empregada doméstica, segurança, jardineiros). De forte carga simbólica e social, na medida em que recupero e devolvo à circulação aquilo que foi considerado descartável pela sociedade, as fotoperformances refletem sobre o caráter excludente

de espaços urbanos e circuitos de arte. Durante a quarentena ofereço objetos, palavras e desenhos encontrados na minha casa localizada na periferia de São Paulo.¹¹⁸

Esse trecho indica diretamente um viés marxista de consciência de classes, ao explicitar a existência de resquícios da escravidão no contexto de corpos negros realizando os trabalhos mais servis, braçais e mal remunerados. Critica, antes de tudo, o sistema capitalista, que, como diz Bataille, produz o excesso, o dispêndio improdutivo. Traz de volta à “circulação aquilo que foi considerado descartável pela sociedade”, indicando uma questão processual de não apenas trabalhar um baixo materialismo nas imagens, mas também nos objetos descartáveis, mas que nos interessam enquanto *lixo* – o que faz lembrar o *objet trouvé* surrealista. Lixo enquanto um dos elementos poéticos que o artista utiliza e para o qual cria mais uma camada de significação anticolonial, do elemento descartável e oferecido ao outro, dado. Você aceita?

*

Já Max Willà Morais, uma artista bem jovem em idade. Nascida em 1993, fez graduação na UERJ e participou do Programa Definição, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (2019-2020). Originária da Baixada Fluminense, trata de narrativas contra-hegemônicas, periféricas, e também de baixo materialismo utilizado de forma crítica. Em seu trabalho *Série Corda Dourada* (2020), alude à obra *Por um fio* (1976), de Anna Maria Maiolino, em que a artista está sentada no meio de um sofá, entre sua mãe e sua filha, e uma linha liga a boca das três. A jovem artista se refere a esse trabalho, mas a outro tempo, a outra geração, a outra ancestralidade. É algo que também penso em minha prática, de referenciar outros trabalhos artísticos, de forma que pareçam muito semelhantes, mas só a questão de trazer de volta à vida já os transforma em outra coisa, pois, em um novo contexto, ganham um novo sentido. Com o trabalho de Maiolino, pensamos em ancestralidade e em feminino, e com o de Morais, o sentido do feminino é ampliado, acrescido das camadas da negritude e também do diálogo histórico, pois o trabalho de Maiolino não remete ao de nenhum artista anterior, enquanto Morais cita diretamente Maiolino.

¹¹⁸ <https://www.premiopipa.com/2020/05/conheca-os-artistas-selecionados-ao-apoio-emergencial-pipa-em-casa/>
acesso em: 05/07/2021

Série Corda Dourada.



2020. Fotografia 35 mm

Outra singularidade de muitas de suas fotografias é o uso de câmeras com filmes de 35mm, que utilizei muito em 2002 e que, por volta de 2010, começou a se tornar mais caro que a fotografia digital, pela necessidade de comprar filme e pagar pela revelação para, ao final, aproveitar poucas fotos. A forma como Willã trabalha remete tanto a uma nostalgia da câmera e do filme quanto a um rebaixamento material, apesar de que filmes 35mm são ótimos para fazer impressões em escala média/grande. Porém, em contraposição a esse benefício da possibilidade de uma impressão maior, Max utiliza o *flash*, o que muitos fotógrafos profissionais chamariam de errado ou de ingênuo. Acredito justamente no oposto: esse *flash* que achata a imagem, tira seu volume e altera seus níveis de saturação de cor, não apenas não é ingênuo, como também é parte constituinte do modo pelo qual a artista concebe a imagem, assim como Cézanne desconstruía a perspectiva intencionalmente, e não por falta de habilidade (salvo as devidas proporções). Há, inclusive, outros exemplos nos quais o uso do *flash* enaltece o corpo fotografado, como na série *Brasília teimosa* (2004-2007), em que a artista Bárbara Wagner realizava fotografias de banhistas na praia, utilizando o recurso do *flash* de forma mais profissional, assemelhando-se a uma estética de moda. Duas formas de utilizar um recurso técnico para duas poéticas diversas.

Arranjo (terceira formação)

2019

Na série *Arranjo*, a artista trabalha, à sua maneira, questões já apresentadas anteriormente e que me interessam. O corpo periférico, subalterno, dissidente, mas que provoca uma experiência das imagens, seja através do baixo materialismo, seja através do *informe* batailleano, do conjunto de elementos disformes como galhos e arames, vistos com estranhamento pelo uso incomum do *flash*. Nessa série, sua língua surge pintada de preto e nos faz imaginar uma experiência sensorial pouco agradável vivida pela artista. A língua como símbolo da sensorialidade do paladar aparece obliterada por uma matéria preta reluzente. Seria tinta? Seria óleo? Que gosto haverá de ter? Em memória ancestral, lembro-me nos pássaros que agonizam em derramamentos de óleo no mar. Mais uma vez surge o *estranho familiar*, a noção de algo que nos estranha e nos remete a um estranhamento profundo. Será o *Arranjo* um ninho? Leva-nos a pensar em diferentes ninhos, como no texto sobre ninhos de Gaston Bachelard, ou nos ninhos de Hélio Oiticica, ou ninhos de diversas aves da natureza. Será que a artista está em um ninho e, filhote, lambeu a graxa que, por algum motivo, caiu em seu lar, e de onde nunca sairá? Um ninho em meio a uma praia deserta, distante de cidades e humanos, rota de navios cargueiros que fazem parte da rotina de seus ancestrais. Será que sua mãe ou ela mesma conseguirá limpar sua língua antes da próxima refeição? Ou será que precisará ingerir esse material industrial ao longo de suas

próximas refeições e digeri-lo? Podemos ver ninhos, mas a própria artista os pensa enquanto *arranjos*. O aspecto *informe* nos faz pensar para além do arranjo, em seu oposto: um *desarranjo*. Gerardo Mosquera curou o Panorama da Arte Brasileira de 2003 e pensou na noção de desarranjo. É possível traçar uma conexão, uma tradição, entre a *estética da gambiarra* – sobre a qual Lisete Lagnado e Moacir dos Anjos escreveram –, os desarranjos de Mosquera, e esse baixo materialismo que vemos nos trabalhos de Max Willà Moraes. Conexão que pode se desdobrar em um novo estudo, devido á importância, complexidade e contexto de tais teorias.

*

Outro artista que destaco é Helô Sanvoy. Interessa especificamente um trabalho dele que antevê uma questão que retornará com mais força à frente na pesquisa, de movimento *contramonumento* – cujos alvos são personagens históricos reconhecidamente colonizadores e escravocratas. Primeiramente, cabe lembrar que o artista faz parte do coletivo Grupo Empresa, o que já indica uma prática e interesse por ações e experiências do corpo. Recentemente, vi uma fala sua, explicando que só se sentiu realmente negro ao passar pelo processo de heteroidentificação¹¹⁹ (com finalidade de evitar fraudes no sistema de cotas raciais) durante sua entrada na Universidade de Artes em Goiânia. Essa declaração mostra que nem todos os negros são racializados. Uma coisa é ser negro, outra coisa é assumir a negridade enquanto história e ancestralidade. Sanvoy diz que começa, então, a desenvolver uma série de trabalhos com cabelos e seu trançar. Possui um vídeo lindo em que sua mãe trança seus longos cabelos enquanto conversam sobre questões familiares e sobre o devir negro no mundo. Então, sua poética individual gira em torno da ancestralidade e da militância antirracista, além da potência de seu corpo negro dentro do coletivo. Porém, a ação específica apresentada lida com a questão da *contramonumentalidade*, pensada aqui como gesto anticolonial.

¹¹⁹ Processo de confirmação de raça ou de necessidades especiais.

Refazendo Mitos. 2020



Refazendo mitos é uma ação em que Helô, com ajuda de colaboradores, colocou fogo nos pés da estátua do Anhanguera. Esculpida por Luís Brizzolara, a estátua do bandeirante Anhanguera fica instalada em frente ao Parque Trianon, na Avenida Paulista, e retrata o Bandeirante Bartolomeu Bueno da Silva, o *Anhanguera* (em Tupi guarani, "homem que faz fogo"). A localização desse monumento é em área nobre, e o artista, para conseguir realizar a ação, precisou ir algumas vezes ao monumento, pois sempre havia viatura da polícia próximo,

mas acabou resolvendo fazer mesmo com a presença deles. Havia também moradores de rua, que, apesar de não correrem risco com o fogo, poderiam reagir de forma agressiva ao gesto do artista naquele espaço. Pelo próprio apelido ao bandeirante dado pelos indígenas, já imaginamos o que tal monumento representa. A própria ideia geral de bandeirantes remete a ocupação e colonização de territórios do litoral adentro, à base de queimadas, escravidão e assassinios. Ateou fogo na estátua com ajuda de colaboradores como Clarisse Tarran, que me descreveu o processo – contando sobre o receio de uma abordagem policial ou de transeuntes e sobre as várias idas na tentativa de concretizar a ação. Ela narrou também que um morador de perto, ao ser questionado sobre aquela ação, manifestou-se da seguinte forma: “Pode tacar fogo, este cara foi o maior filho da puta mesmo”. Essa ação de Sanvoy cria uma espécie de tautologia ao atear fogo no homem que faz fogo e, mesmo que o mármore não corra, o gesto simbólico é forte, alinhando-se aos diversos movimentos *contramonumentos*, desdobramento do *Black Lives Matter*, cujo evento mais emblemático foi a derrubada da estátua de um mercador de escravos, em Bristol, na Inglaterra – país de política colonizatória que nunca teve nem escravos nem guerras em próprio território, mas foi o que mais lucrou com a escravidão entre os séculos XVI e XIX. Essa questão dos *contramonumentos* enquanto práticas anticoloniais retornará ao cerne desta pesquisa. Em 2006, Achille Mbembe publicou um artigo intitulado *O que fazer com as estátuas e os monumentos coloniais?*¹²⁰, em que reflete sobre monumentos coloniais, quase sempre ícones militares em espaços públicos. Em introdução de sua reflexão, afirma:

Sabe-se que, para ser duradoura, toda dominação deve se inscrever não somente sobre os corpos dos sujeitos, mas também deixar marcas sobre o espaço que habitam, bem como traços indelévels no seu imaginário. A dominação deve envolver o assujeitado e mantê-lo em um estado mais ou menos permanente de transe, de intoxicação e de convulsão – incapaz de refletir por si com toda a clareza. É somente assim que a dominação pode levá-lo a pensar, agir e se comportar como se estivesse irremediavelmente preso nas redes de um insondável sortilégio. A sujeição deve igualmente ser inscrita na rotina da vida cotidiana e nas estruturas do inconsciente. O potentado deve habitar o sujeito de tal maneira que este último não possa, doravante, exercer sua faculdade de ver, de entender, de sentir, de tocar, de mover-se, de falar, de se deslocar, de imaginar ou mesmo não possa trabalhar e sonhar senão em referência ao significante mestre que, a partir desse momento, se debruça sobre ele e o obriga a gaguejar e a cambalear.¹²¹

Nessa passagem, o autor é sensível à questão da violência colonial e à simbologia dos monumentos construídos para assujeitar a comunidade transgeracionalmente. Tal

¹²⁰ Artigo traduzido por Juliana de Moraes Monteiro e Carla Rodrigues em <https://revistarosa.com/2/o-que-fazer-com-as-estatuas-e-os-monumentos-coloniais> acesso em 20/06/2021. Publicado originalmente em *Le Messenger*, 2006: <http://africultures.com/que-faire-des-statues-et-monuments-coloniaux-4354/>

¹²¹ <https://revistarosa.com/2/o-que-fazer-com-as-estatuas-e-os-monumentos-coloniais> acesso em 20/06/2021.

reflexão é importante para pensar na concepção de soberania, o que faz de forma brilhante em sua articulação com Bataille, Foucault e Agamben, e se atualiza com o surgimento do movimento *contramonumentos* após os acontecimentos do *Black Lives Matter*. No decorrer do texto, que vale lembrar que foi feito antes dos movimentos recentes de derrubadas e ateamento de fogo como na ação de Helô Sanvoy. Mbembe prossegue a afirma que o “papel das estátuas e dos monumentos coloniais é, portanto, fazer ressurgir, sobre a cena do presente, os mortos que, em vida, atormentaram, frequentemente pelo uso da espada”. Sugere uma solução apaziguadora, no sentido da preservação da memória ao dizer que “a ideia não é necessariamente destruir os monumentos cuja função anteriormente era diminuir a humanidade dos outros, mas assumir o passado como uma base para criar um futuro novo e diferente”. Indica que a destruição acaba por ser uma forma de negação do passado violento. Conclui seu artigo com a bela e otimista sugestão:

O que fazer, finalmente? Proponho que, em cada país africano, proceda-se imediatamente a um recolhimento tão minucioso quanto possível das estátuas e dos monumentos coloniais. Que se reúna todos em um único parque que servirá, ao mesmo tempo, de museu para as gerações por vir. Esse parque-museu pan-africano servirá de sepultura simbólica para o colonialismo neste continente. Uma vez que este sepultamento tenha ocorrido, que não seja jamais permitido utilizar a colonização como pretexto das nossas infelicidades do presente. Em seguida, que nunca se permita erigir estátuas a ninguém, seja lá quem for. E que, ao contrário, floresçam bibliotecas, teatros, espaços culturais, tudo isso que nutrirá, desde o presente, a criatividade cultural do amanhã.¹²²

É muito sensível em sua conclusão, propondo que essas estátuas e monumentos coloniais – estrategicamente colocados em praças centrais das cidades – sejam retirados de seus locais de origem e deslocados para um único lugar. Quanto a Helô Sanvoy, seu trabalho age no plano simbólico da luta *contramonumento*. Não se aproxima de uma destruição do monumento, sendo este esculpido em mármore, sendo efetivamente uma intervenção artística, com documentação em fotografias e vídeos, que alude à destruição, mas não destrói.

*

A ação do Sanvoy foi realizada no início de março, poucos dias antes de Diambe da Silva também realizar uma ação que lida com as mesmas questões e com processos de trabalho semelhantes. Diambe, com um conjunto de colaboradores, utilizou pedaços de tecidos embebidos em gasolina para atear fogo, não no monumento, mas em seu entorno, criando um círculo de fogo. Se mesmo o trabalho de Sanvoy, que colocou fogo nos pés de

¹²² O que fazer com estatuas e monumentos coloniais? Republicado em Publicado no 2º número do volume 2 da Revista Rosa em 10/11/2020. Revista Rosa, S.Paulo/SP, Brasil, <https://revistarosa.com>, issn 2764-1333 Acesso em : 15/08/2021

Anhanguera, podemos considerar como uma ação mais da ordem do simbólico do que como uma prática real de um crime de dano ao patrimônio, aqui o plano da simbologia é ainda mais evidente devido à distância do fogo em relação ao monumento a D. Pedro I, na Praça Tiradentes. Enquanto Sanvoy queima os pés do monumento, Diambe faz esse círculo de fogo que queima de forma breve, ritualística, e também pensada para a documentação e apresentação posterior em instituições de arte.

Devolta #1



Praça Tiradentes (2020)

Há no trabalho uma reatividade decolonial, mas ao mesmo tempo sutil, pois evita a destruição do patrimônio, e oferece experiência sensorial. Em texto sobre esse trabalho, a artista explica:

Devolta (2020) é uma coreografia de encantamento em torno de um espaço público que é a praça Tiradentes, no centro do Rio de Janeiro. Tendo em vista a naturalização da chacina de povos que hoje são colocados como minoritários mesmo sendo maioria no país, negros e indígenas, no dia 22 de janeiro organizei esse desenho coletivo de um círculo de fogo ao redor da estátua de D. Pedro I. Esse ritual de insurreição dura trinta minutos a partir do momento em que é iniciado e não incorreu em riscos a segurança de pessoas nem de patrimônios, mas age em forma de vibrar alguns símbolos e imagens, que já estavam ali e que tem o fogo como (i)material criador de sentidos. Enquanto trabalho em coletividade, busca negociar a narrativa violenta da história como nos é contada. Dançamos. No primeiro momento dessa coreografia, desenhamos um círculo com roupas no chão em torno da estátua. Depois, duas pessoas, uma vestida de branco e outra vestida de preto, molham as roupas com líquido inflamável. Por fim, o desenho da

emboscada é ativado com fósforos e fogo. A ação dura cerca de 30 minutos a partir do momento em que se inicia.¹²³

Cabe ressaltar que, para além desta permeabilização com outros trabalhos artísticos, inclusive com uma relação com dança e pautas sociais, faz sentido indicar seu local de fala também. Apesar de Diambe da Silva constar em certa medida no escopo desta pesquisa pela sua negridade e ancestralidade, particularmente tratada neste subcapítulo, sua presença também adianta tanto essa questão da *contramonumentalidade* quanto o interesse desta pesquisa ao tratar da pluralidade de corpos pulsantes e criadores, além do seu lugar de fala de uma artista não binária. Não pesquisei se ela é transsexual, drag ou se autodefine de outra forma, pois ao pensar este trabalho específico isso não parece urgente. Urgente é pensar que um corpo não branco e não binário eleva a ação em ousadia, na medida em que sabemos o quão violenta é a sociedade com corpos dissidentes.

3.3 Young guns II

Depois de tratar de fenômenos artísticos que lidam com questões de ancestralidade e *contramonumentalidade*(que será retomada adiante), faz sentido pensar em outro viés de pautas sociais, sobretudo para o nosso interesse em fenômenos artísticos realizados por diferentes corpos. Pensamos que arte *queer* talvez seja o termo mais preciso, ou talvez *transfeminista* ou *transmasculinista*(Paul B. Preciado). Primeiro exemplo que penso é na artista Lyz Parayzo e de como teve seu trabalho apresentado em exposição *Feminismos Plurais* no Farol Santander, em Porto Alegre, que seguiu um fluxo de exposições com a temática do feminismo, incluindo MASP, Pinacoteca de São Paulo e Museu de Arte do Rio (exposição *Mulheres na Coleção MAR*, da qual Lyz também participou). Cabe indicar que aquela realizada no Santander, além de seguir uma tendência, também foi resultado de decisão judicial que, após o encerramento precoce da exposição *Queermuseu*, que obrigou a instituição a realizar eventos artísticos com pautas inclusivas. Destaco artistas que trabalham por este viés também Ventura Profana, Raphael Bqueer e o coletivo Thêmonias, Élle de Bernardini e Bruna Kury. Assim como no subcapítulo anterior, pensaremos em artistas emergentes que transitam nessa linha de atuação, como Jota Mombaça, Miro Spinelli, e Bruno Novarovsky.

¹²³ <http://cargocollective.com/diambe/Devolta-2020> acesso em: 15/06/2021.

Para introduzir a questão do que podemos entender como arte *queer*, faz sentido pensar em Beatriz, que transicionou para Paul B. Preciado. Seu mais conhecido livro *Manifesto contrassexual* é como uma bíblia da arte *queer*. Apesar do filósofo não ter como escopo principal a teoria da arte, desenvolve em um capítulo do manifesto um bonito texto sobre um trabalho do artista Ron Athey. Um trabalho forte em que o artista remete à Bataille, ao seu livro *Ânus Solar*. Em sua definição de contrassexualidade, Preciado indica que:

A nova sociedade adota o nome de sociedade contrassexual por, pelo menos, duas razões. Uma, e de maneira negativa: a sociedade contrassexual se dedica à desconstrução sistemática da naturalização das práticas sexuais e do sistema de gênero. Duas, e de maneira positiva: a sociedade contrassexual proclama a equivalência (e não a igualdade) de todos os corpos-sujeitos falantes que se comprometem com os termos do contrato contrassexual dedicado à busca do prazer-saber.

O nome contrassexualidade provém indiretamente de Michel Foucault, para quem a forma mais eficaz de resistência à produção disciplinar da sexualidade em nossas sociedades liberais não é a luta contra a proibição (como aquela proposta pelos movimentos de liberação sexual antirrepressivos dos anos setenta), e sim a contraproductividade, isto é, a produção de formas de prazer-saber alternativas à sexualidade moderna. As práticas contrassexuais que aqui serão propostas devem ser compreendidas como tecnologias de resistência, dito de outra maneira, como formas de contradisciplina sexual.¹²⁴

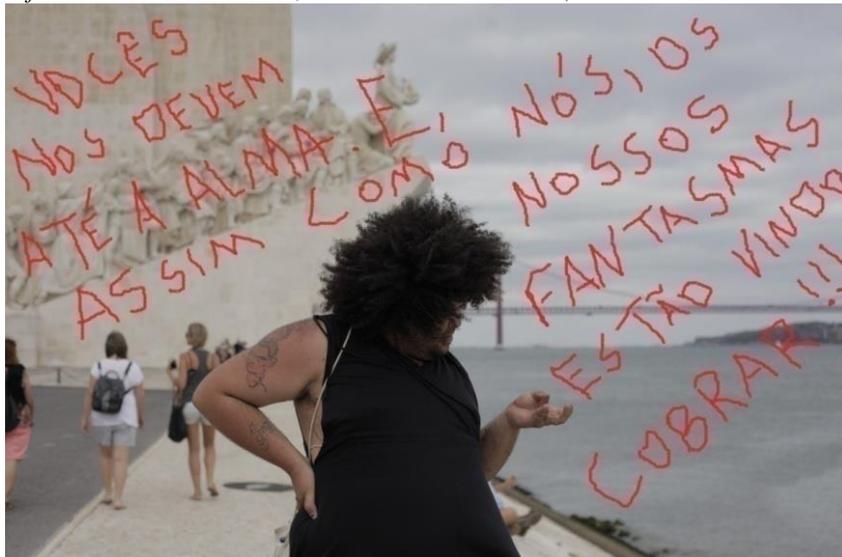
O pensamento de Preciado é contra-hegemônico, contra a sociedade patriarcal e heteronormativa e visa à dissolução de binarismos (homem/mulher). Por isso, é tão influente para uma recente geração de artistas que também contestam normas conservadoras da sociedade contemporânea. Há uma reatividade em Preciado que também parece muito inspiradora, quando, por exemplo, indica um posicionamento que contesta o filósofo Gilles Deleuze no último capítulo do *Manifesto*. Essa reatividade é uma característica decolonial, ou pelo menos parece ser pela forma como os artistas têm utilizado tais teorias. É compreensível e inteligível que ocorra essa reatividade que vemos em Preciado, na medida em que corpos historicamente invisibilizados têm ocupado um espaço nas discussões recentes. O mesmo ocorre com Denise Ferreira da Silva em seu livro mais conhecido, cujo título *Dívida impagável* tem essa reatividade. Porém, ao mesmo tempo em que Preciado é muito reativo com Deleuze, é muito lisonjeiro com Michel Foucault, a quem atribui a inspiração de pensar em contrassexualidade e seus dispositivos em meio a uma sociedade disciplinar.

Jota Mombaça é uma artista e escritora que atua nessa seara. Tem uma escrita acelerada que condiz com suas pautas, e como esta se articula com sua prática artística.

¹²⁴ (PRECIADO.P, 2014). p. 24

Artista trans, tem como centro de seu pensamento a crítica à heteronormatividade, patriacado, intitucionalidades, subalternidades, e de certa forma também pensa como Mbebe no poder de morte que o estado exerce sobre os corpos, mas no seu caso, trans, nordestinos e pobres. Sua forma de escrita é menos acadêmica do que Paul B. Preciado e Achille Mbembe, por exemplo. É mais literária. Tive a oportunidade de ver a fala da Jota Mombaça em uma mesa da Flip de 2020 e, no dia seguinte, ver Preciado. Jota trata de questões relacionadas a corpos dissidentes, transexuais e invisibilizados, e de forma exaltada nos conclama: “Eles querem nos matar e não vamos nos deixar morrer”. Fala importante de ser compartilhada neste momento político brasileiro, de intolerância com a alteridade dita minoritária, com a violência assassina contra tais corpos. Em uma *performance* realizada em Portugal, Mombaça se fura e escreve com sangue “vocês nos devem até a alma”. Um trabalho radical e que levanta questões como uma dimensão de *revanchismo anticolonial*, presente em sua prática e na de outros artistas. Esse revanchismo, que tem outros nomes como *lacrção*, em sua forma mais popular, ou *reparação histórica*, em sua forma mais erudita, interessa-me e considero importante. Tanto quanto acho importante que trabalhos de arte contestem as convenções, façam *Terrorismo poético*, como Hackim tipifica, ou *transgridam*, como indica Bataille. Parece-me necessário que uma jovem artista trans realize um trabalho – intitulado *Revanche* – que consiste em uma grande frase escrita “agora é a sua vez de ser o outro”. Penso na reatividade e contestação de idéias, mas também em coalisões e coexistências.

A ferida colonial ainda dói, vol. 6: vocês nos devem,



2017 Videoinstalação

Então, a meu ver, Mombaça tem sua potência mais exacerbada na escrita, que chama a atenção pela reatividade antipatriarcal e pela crítica à branquitude. Dessa parte de sua obra,

destaco os textos *A coisa tá branca!*, *Notas estratégicas quanto aos usos do lugar de fala* e *Pode um cu mestiço falar?*¹²⁵. Outro texto que merece destaque é a introdução de *Dívida Impagável*, escrito em parceria com Musa Michelle Mattiuzzi. Seus textos dialogam com outros importantes como *O que é lugar de fala?*, de Djamilia Ribeiro – sendo este relativizado por Mombaça em relação a corporeidades dissidentes e transgêneres –, e *Pode o subalterno falar?*, de Gayatri Spivak. É latente em Mombaça essa reatividade, ao ponto de inclusive criticar a institucionalização de poéticas/corpos dissidentes. Preocupa-se com uma cooptação de tais corpos, historicamente invisibilizadas, para que não se tornem entretenimento de elite branca. Em suas *performances*, também sempre lida com essas questões *contracoloniais*. Em *Corpo-Colônia* (2012) realiza ação em que uma colaboradora a enterra com brita e areia enquanto a artista, agachada e de forma submissa, lê um poema. Em um breve texto que acompanha esse trabalho, a artista trata da opressão do patriarcado, da sociedade disciplinar heteronormativa e da recente violência conservadora. A artista critica este sistema que mata pessoas transsexuais cotidianamente e, por isso, o gesto do soterramento e o recurso da fala na *performance*.

Corpo-Colônia (2012)



Uma obra estético-política na linha do que o professor Jorge Vasconcellos descreve, de tensão entre corporeidade dissidente, arte e política em prol de um trabalho mais do que

¹²⁵ Textos disponíveis em <https://jotamombaca.com/texts-textos/> Acesso em: 10/06/2021.

gesto de resistência, gesto de *contra-ataque* ou *revanche* mesmo. Em texto sobre *Corpo-Colônia*, lemos:

Corpo, território ocupado pelo sex-Império. Objeto a ser moldado pela tecnocultura heterocapitalista. Corpo de macho. Corpo de macho castrado de cu. Corpo-colônia. Corpo marcado. Corpo usurpado pelos sistemas classificatórios. Corpo lacrado, embalado a vácuo ou triturado e encapsulado para facilitar o tráfego. Tráfico de corpos. Corpo produto. Corpo de macho emburrecido enlatado. Corpo-colônia. Corpo desencarnado. Corpo submisso ao Eu, à identidade transcendente. Corpo de macho dominador submisso. Corpo de macho enclausurado em seus privilégios. Corpo de macho vigiado. Corpo de macho drogadicto e vigiado. Corpo de macho covarde drogadicto e vigiado. Corpo devastado. Corpo photoshopado devastado. Corpo photoshopado sarado devastado vazio. Corpo desabitado. Ruína de corpo. Corpo bombardeado em Gaza. Corpo que se atira da ponte. Corpo suicidado. Corpo sem vida. Corpo impensável. Corpo, território isolado pelo sex-Império. Corpo prozac. Corpo scotch. Corpo cocaine. Corpo desidratado. Corpo de nóia. Corpo amputado de nóia desidratado. Economia de corpos. Corpo, objeto a ser moldado e descartado pela tecnocultura heterocapitalista. Corpo gramacho. Corpo de lixo. Lumpencorpo.

Então... Como vergar esse corpo? Como dobrá-lo?¹²⁶

Jota Mombaça trabalha em sua luta discursos antifascistas, contra-hegemônicos e em defesa de visibilização trans e periférica. Sua escrita nos lembra questões levantadas por Paul B. Preciado, do corpo *junkie*, intoxicado, do *devir ciborgue*, mas também Virginie Despentes, com seu livro também extremamente importante para a teoria *queer*, *Teoria King Kong*. Neste texto que ainda fala em corpos gordos, abjetos e em dobras, nos lembra também da passagem de Camiel Van Winkel apresentada em relação com Laura Aguilar. No Brasil, para citar um exemplo entre tantos possíveis, podemos pensar no pesquisador Guilherme Altmayer, o qual também trata de teoria que intitula *Tropicuir (movimentações, rebolados, erotização de corpos transviados desobedientes e suas ações estético-políticas*¹²⁷). Cabe indicar que Mombaça se mudou do Rio Grande do Norte para Berlim, tendo, assim, seu contexto alterado, vivendo agora longe do conservadorismo transfóbico, mas na condição de imigrante latino no contexto europeu.

*

Outro artista que lida com essa corporalidade dissidente e que, inclusive, já trabalhou com Mombaça é Miro Spinelli. O artista, além de trans, tem sobrepeso e lida justamente com essa sobreposição de camadas. Em sua série de trabalhos *Gordura trans*, performa em meio a diversos tipos de gordura transgênica, como margarina, graxa, óleos, maionese etc. Criava

¹²⁶ <https://jotamombaca.com/works-trabalhos/corpo-colonia/> acesso em: 10/06/2021

¹²⁷ Artigo publicado em *Concinnitas*, ano 17, volume 01, número 28, setembro de 2016. Acessado em 03/06/2021.

uma espécie de tautologia¹²⁸: um artista gordo e trans, utilizando como elementos poéticos gorduras transgênicas, também chamadas *trans*. O trabalho é de uma concisão conceitual singular e provoca uma experiência sensorial no espectador. Só conheço os registros em fotografias destas ações, não as vi ao vivo, então minha análise é limitada. Porém, quando o artista opta por determinadas imagens para colocar em seu site¹²⁹, pensamos que aquele será por diante o que nos dará a experiência posterior do trabalho.

Gordura trans #17 / gordura localizada #7



material: azeite de oliva e dendê foto: Bruno Claro

Sem ver a performances ao vivo, resta-nos seus registros em fotografias e os relatos escritos do artista. Em seus textos, percebemos uma espécie de escrita performativa, como percebemos em diversos *performers*, tanto que chega a expor um trabalho em que apresenta um texto coberto com manteiga. Em um ensaio visual para a revista *Concinnitas*, e também trabalha a escrita: uma sobreposição de textos intitulada *Gordura Trans #9 / Gordura Saturada #3* (2016)¹³⁰. Interessa-nos a tautologia, a experiência que ocorre em suas imagens e

¹²⁸ A tautologia era um termo importante para diversos artistas conceituais como Joseph Kosuth e é uma figura de linguagem que configura uma repetição de sentido, logo uma redundância, um erro. Ex: “subir para cima”

¹²⁹ <https://www.mirospinelli.com/>

¹³⁰ Fotografia. Impressão de textos, comentários e mensagens, azeite de dendê. Disponível em <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/25924/1857> acesso em: 11/08/2021.

em seu pensamento que se aproxima da visão de pensar a gordura como excesso de peso e abjeção que o artista descreve:

O programa de ação de Gordura Trans é muito simples: nu, me cubro com algum material gorduroso e experimento a corporalidade que o material, o espaço, o chão e, sobretudo, o outro incitam em mim. Há, no entanto, uma segunda ação, talvez mais importante que o programa em primeiro plano: a de olhar diretamente para as pessoas presentes, uma a uma, quando possível para todas elas, mais de uma vez. Deixo-me penetrar pelo o olhar do outro e, ao fazê-lo, divido com ele a responsabilidade pelo acontecimento performativo e pelo meu corpo, por como ele é percebido e pelos discursos em grande parte violentos que recaem sobre ele enquanto corpo gordo transmasculino.¹³¹

Como já indicado anteriormente, entende-se por *corpo abjeto* não o que um indivíduo ou outro particularmente pensa como tal, mas sim o que é imposto arbitrariamente como tal pela sociedade de consumo. No caso do excesso de peso, como já foi desenvolvido em relação aos trabalhos de Laura Aguilar e mesmo em meus trabalhos realizados, sendo que possuo tal excesso também. No caso de Miro, há a intersecção entre obesidade e transmasculinidade. E no caso dos registros de suas *performances*, há a relação entre atração e repulsa novamente, por meio de fotografias muito bem construídas que ultrapassam o mero documentar. Uma experiência para o olhar, que nos remete mais uma vez a Lacan, para o olho *ruminar*. O artista pensa na experiência sensorial do olhar. Em passagem citada acima o artista descreve o gesto intencional de olhar para os espectadores. Chama a atenção esse gesto, que cria uma potência relacional na *performance*. Particularmente sempre evitei olhar os espectadores/transeuntes em minhas ações. Ao buscar o encontro do olhar do outro, Spinelli reafirma sua presença existencial, fundamental para a experiência que provoca. Ao trabalhar com diversos tipos de gorduras, acaba por estimular outros sentidos no espectador. Mombaça descreve uma de suas ações, realizada na Trienal de Artes de Sorocaba, em 2017:

Na ocasião, o artista convidou três outros performers situados na intersecção entre gordura e desobediência de gênero para o que teria sido a maior instância de seu trabalho, com quase 1 tonelada de gordura, 12 horas de performance e quatro corpos em ação simultânea. Ocorre que, com o desenrolar da *performance*, o cheiro da gordura tornou-se um problema sensorial para parte dos visitantes e funcionários da instituição, a ponto de o trabalho ter de ser encerrado a meio caminho, no segundo dia da ação que estava prevista para durar três dias, e permanecer ainda, na materialidade dos resíduos de gordura, ao longo de toda a exposição. As imagens que aparecem aqui como registro exibem o processo de limpeza, e dão a ver, em vez da *performance* dos artistas (cuja imagem tem sido explorada de diversas formas), a *performance* da instituição.¹³²

131 Disponível em <https://medium.com/@miro.spinelli/descentramentos-do-olhar-performance-desde-as-dissid%C3%A2ncias-e46ea4c5dc3d> acesso em:20/05/2020

132 Disponível em <https://www.select.art.br/se-nao-puder-ser-livre-se-um-misterio/> acesso em:20/05/2020

Mombaça descreve tanto uma experiência sensorial dos espectadores, que transcende o olhar, quanto de agentes da instituição, que chama de *performance* da instituição. Essa ação nos remete a outros trabalhos artísticos. Lembra, por exemplo, o de Ricardo Basbaum, apresentado na 25ª Bienal de São Paulo, em que realizou uma interação com o público usando bolas de futebol – trabalho que, por causa do barulho causado na interação dos espectadores, acabou sendo cerceado pela curadoria. Este é um exemplo de cerceamento, mas também faz pensar sobre a contingência do trabalho de arte, no caso de Basbaum, ao trabalhar com sonoridade ou, no de Spinelli, de lidar com o cheiro da gordura. Essa relação sensória também se encontra no trabalho de Regina José Galindo *Ambiente* (2015), em que, deitada sobre uma base de madeira, nua, com oito ratazanas mortas sob essa base e de forma não visível, criando uma oposição entre atração e repulsa, da mulher nua sobre a mesa em contraposição ao cheiro abjeto que nos perturba. Então, nesse trabalho específico de Miro ocorre esse incomodo sensorio e reação da instituição.

Para além da experiência da relação corpo-imagem e *performances* ao vivo realizadas por Miro, cabe ainda retomar sua condição de transmasculinidade. Como já indicado, Paul B. Preciado e seu *Manifesto Contrassexual* é fundamental para pensarmos em desobediência de gêneros, em contestação da sociedade patriarcal e em estratégias dissidentes anticoloniais. No livro *Testo Junkie: Sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica*, Preciado escreve sobre seu processo de utilização de testosterona e trata do que chama de *devir ciborgue*¹³³. Parece importante destacar que Miro e Preciado fizeram suas transições do corpo biológico feminino para o de gênero masculino e, para isso, precisam da utilização de testosterona. Mais do que diferenciar gêneros, o que é importante ressaltar é esse *devir ciborgue*. Pensemos como o conceito de devir é caro à filosofia, desde Heráclito, quando diz que "nenhum homem jamais pisa no mesmo rio duas vezes", até Nietzsche, Deleuze e Guattari, quando pensam em uma experiência de vida do tempo presente, baseados mais na noção de caos(do que na noção de origem como pensada na psicanálise). Preciado ainda nos apresenta sua concepção de ciborgue através de Donna J. Haraway, e esse *devir ciborgue* proposto por Preciado dá sentido para pensar não só a experiência do artista em *performance*, mas também a do espectador, em diferentes e potentes devires, ao experienciar a ação de Miro no SESC por exemplo, com a participação de *performers* trans, e com gorduras que incomodam o olfato.

133 (PRECIADO.P, 2018) p. 328.

*

Bruno Novarovsky é um jovem artista e graduado em artes visuais da UFRGS que conheci durante um trabalho que fizemos juntos em um coletivo de *performers*. Sua primeira obra que conheci foi um vídeo em que registrava uma ação em que atravessava nu a Avenida Farrapos em Porto Alegre. Uma ação rápida feita para a câmera de aproximadamente trinta segundos. O artista pensava o espaço da Avenida como um lugar subalterno, caminho do Centro às zonas periféricas e que é conhecido por ser ponto de prostituição e de uso de drogas em toda sua extensão. Por isso, havia uma preocupação de que o risco de agressão por parte de transeuntes ou policiais pudesse ser maior, se comparado a outras áreas mais nobres da cidade. No entanto, foi uma opção do artista fazer nesse espaço por sua simbologia marginal, longe dos espaços elitizados, em ambiente com trabalhadores do sexo e viciados. Novarovsky também tem toda uma poética e pesquisa acadêmica que lidam com a questão do cu enquanto elemento poético, de forte militância LGBTQIA+. Se inspira diretamente em sua Preciado e Foucault, principalmente, pela questão de seus interesses no surgimento do erotismo e de controles sociais. Poética que é possível aproximar de artistas como Ron Athey, Abel Azcona, Lyz Parayzo, Pedra Coxta, Bruna Kury, por também lidarem com poéticas do ânus.

Zona de Prazer



Bruno Novadvorsky, 2020. Lembe-lambe e intervenção urbana 41x 29,7cm Foto: Yasmim Silva

Bruno realizou diversas intervenções na cidade de Porto Alegre, com colagens que provocam ao apresentar de forma explícita o ânus e que foram feitas de forma clandestina, com os lambes sendo colados sem autorização. Paul Preciado em seu *Manifesto Contrassexual*, tange a especificidade do ânus ao tratar de um trabalho do artista Ron Athey e sua *performance* para vídeo *Anus Solaire*, claramente inspirada no primeiro livro de Georges Bataille, de mesmo título. Neste livro o escritor francês pensa nos vulcões como orifícios

anais da Terra, que expellem lava, pensadas como “dejeções alvinas”¹³⁴ do globo terrestre, que “está coberto de vulcões que lhe servem de ânus”¹³⁵. Curiosamente, apesar da ação de Athey remeter ao livro de Bataille, Preciado não faz nenhuma alusão a essa relação entre os dois. Na ação de Athey, ele aparece com diversos ornamentos que furam sua pele, dildos nas pontas de seus sapatos, que penetra em seu ânus, com um sol tatuado ao redor. Para pensarmos, ainda com Preciado, sobre essas práticas de dissidências sexuais, que têm o ânus como símbolo, lembramos quando ele especifica:

O ânus apresenta três características fundamentais que o transformam no centro transitório de um trabalho de desconstrução contrassexual. Um: o ânus é o centro erógeno universal situado além dos limites anatômicos impostos pela diferença sexual, onde os papéis e os registros aparecem como universalmente reversíveis (quem não tem um ânus?). Dois: o ânus é uma zona primordial de passividade, um centro produtor de excitação e de prazer que não figura na lista de pontos prescritos como orgásticos. Três: o ânus constitui um espaço de trabalho tecnológico; é uma fábrica de reelaboração do corpo contrassexual pós-humano. O trabalho do ânus não é destinado à reprodução nem está baseado numa relação romântica. Ele gera benefícios que não podem ser medidos dentro de uma economia heterocentrada. Pelo ânus, o sistema tradicional da representação sexo/gênero vai à merda.¹³⁶

É curiosa essa relação de Preciado de pensar em uma potência anticapitalista do ânus através de sua dimensão improdutiva, ou como *despesa* ou *dispêndio*, como diz Bataille. Bruno conhece a *performance* de Ron Athey e tem o *Manifesto Contrassexual* como referência importante em sua pesquisa, e, a partir disso, realiza sua ação *A origem da arte* (2021). Nessa ação, o artista tatua em seu ânus a frase que dá título ao trabalho e sobrepõe camadas em um trabalho conciso mas que tece diversos diálogos. Constitui, assim, um diálogo com o trabalho de alguns artistas: Ron Athey; Georges Bataille; *A origem do Mundo*, de Gustave Courbet (1866); *L'origine du nouveau monde* (2015), de Aleta Valente; Abel Azcona que tatua em seu ânus a frase *Make America Great Again*, em clara crítica ao governo de Donald Trump; e ainda *Merda d'artista* (1961), de Piero Manzoni, por unir escatologia e crítica institucional. Há uma quantidade considerável de camadas e referências artísticas nessa ação, que, apesar de concisa, marca o corpo de forma permanente. Lembra-nos do realismo francês de Courbet, que estava interessado em chocar ao representar uma vulva realisticamente. Além disso, aproxima-se de Aleta pelo tabu da apresentação de órgão íntimo de forma explícita. Com Athey e Azcona se relaciona com o processo de tatuar o ânus. Com Bataille e Manzoni, pensamos no ânus enquanto fonte abjeta. Se Courbet aludiu à vulva como nascimento da humanidade através do título e lembrou que nascemos *entre sangue e urina*,

134 (BATAILLE.G, 2011). p.15

135 Ibid., p.15

136 (PRECIADO. P, 2014) p. 34

Bruno alude ao ânus como origem da arte, podendo esta vir da criação escatológica, sempre na relação entre atração e repulsa. Fezes podem ser arte? Manzoni, há sessenta anos, já nos disse que poderiam ser sim. Porém, o ânus como *dispositivo* anticolonial e potencializador de experiência artística na relação corpo-imagem é um fenômeno artístico contemporâneo recente. Bruno não foi o primeiro artista a lidar com essa questão, mas a quantidade de camadas que suscitou seu trabalho é notável.

A origem da arte



Bruno Novarovsky, 2021. Crédito: Frame Chris, The Red, vídeo Hugo Faz

3.4 Feminismos black and white

Dentro do feminismo existem diversas vertentes, como o feminismo negro e o transfeminismo. Em um momento anterior, tratei de artistas explicitamente feministas, como Aleta Valente, Laura Aguilar, Nona Faustine e também Fernanda Magalhães, referência brasileira na área de *performance*. Escrevi sobre elas de forma mais isolada para poder destacar questões fenomenológicas em seus trabalhos, como a ideia de *atração e repulsa*, que julgo estar presente em Aleta e Laura, por exemplo. Foram apresentados pequenos estudos de caso de jovens artistas transfeministas, ou, como Miro Spinelli nos diz em acordo com outros autores, de “dissidentes de gênero”, que no seu caso esbarra na transexualidade. Neste momento, faz sentido colocar em relação duas artistas que possuem um engajamento com a

questão do feminino por viéses diversos. Agora, são duas artistas brasileiras, com o diferencial de uma ser negra e a outra branca. Não se trata de escrever sobre artistas mulheres, e sim sobre mulheres cuja potência do feminino faz seus trabalhos pulsarem, mas não de forma panfletária, pois seus trabalhos sempre se dirigem à experiência do público que se transforma em espectador. A experiência é fermentada, como o pão batailleano, pela questão política, mas essa não é o seu fim – ou sua *télos*. Essas duas artistas lidam com corporeidade e imagem, porém são bem mais jovens se comparadas às tratadas anteriormente. Uma é negra, da qual tratarei de três trabalhos, crítica à branquitude e consciente de toda nossa cultura racista, machista e conservadora. A outra é uma artista branca, da qual tratarei de dois trabalhos. Em ambas há forte pulsão antipatriarcal e, como não poderia faltar, uma afirmação política feminista, e até mesmo pode-se dizer que ambas expressam uma pulsão de castração. O segundo trabalho dessa segunda artista é um dos poucos de toda a pesquisa que não relaciona o corpo do artista a uma experiência ao vivo ou pensada para a imagem, e sim constitui-se de uma construção tridimensional para ser experienciada ao vivo no espaço.

*

A primeira artista que destaco é a Michelle Mattiuzzi, que conheci poucos anos atrás a partir de uma série de autorretratos com adereços, mas que já tinha algo que me chamava a atenção: o corpo de uma mulher negra e com excesso de peso – ela não é gorda, mas não está dentro dos padrões de beleza feminina violentamente impostos pela sociedade –, mas ao meu ver sem algo a mais de provocativo em meu primeiro olhar. Mattiuzzi escreveu a quatro mãos a introdução de *A Dívida Impagável*, de Denise Ferreira dos Santos, livro que inclusive dá muito sentido ao trabalho da artista. Em uma escrita performativa em colaboração com Jota Mombaça colocam questões anticoloniais muito potentes. Anos depois revi esse mesmo trabalho com mais atenção e o percebi mais intenso, pois estas miçangas, vistas abaixo, eram colocadas com agulhas que furavam a sua pele. Não se trata aqui de um fetiche por sangue ou dor em *performance* ou em arte, assim como por nudez. Trata-se de como a utilização destes recursos, e neste caso específico a artista se fura para se ornar com penas e miçangas que cria uma potência no trabalho. Em outras imagens, seu rosto é registrado bastante ensanguentado, tanto que o título é *Experimentando o vermelho em dilúvio* (2016).

Experimentando o vermelho em dilúvio



2016. foto: Marcelo Paixão

A potência não se dá, como disse, pelo sangue e pela dor, mas sim pela simbologia do gesto, que remete à dor e ao sangue dos ascendentes africanos escravizados no Brasil, que tinham seus corpos e subjetividades transformados em mercadorias, propriedades para o trabalho forçado, rebaixados ao nível de objeto, comprados e vendidos. Assujeitados em um sentido muito mais violento que o foucaultiano, talvez, em que nos assujeitamos através das instituições, da biopolítica. É um assujeitamento radical, das famílias separadas propositalmente, da impossibilidade de manifestação cultural e religiosa, como indicam diversos estudos sobre a escravidão brasileira, bem como Achille Mbembe pensa a diáspora africana e cunha seu conceito de necropolítica. Denise Ferreira dos Santos, em seu livro *A dívida impagável*, diz:

A poética negra feminista vislumbra a im/possibilidade da justiça, a qual, desde a perspectiva do sujeito racial subalterno, requer nada mais nada menos do que o fim do mundo no qual a violência racial faz sentido, isto é, do Mundo Ordenado diante do qual decolonização, ou a restauração do valor total expropriado de terras nativas e corpos escravos, é tão improvável quanto incompreensível.¹³⁷

Para além dessa dor que remete à ancestralidade negra brasileira, há também a questão dos adereços. Do exotismo e beleza das penas vermelhas em sua cabeça aos adereços de miçangas, fincadas com agulhas que fazem o sangue escorrer. Assim, ocorre mais uma vez o fenômeno que tanto me interessa, da relação entre atração e repulsa, do que agrada o olhar, mas, ao mesmo tempo, incomoda. A mulher negra com suas plumas vermelhas nos lembra

137 (FERREIRA DA SILVA, D. 2016). p. 37

das corpos esbeltas que desfilam na Sapucaí, quase sem roupas, com adereços e sapatos desconfortáveis, mas que mantêm o *riso* e a aparência de felicidade, ao mesmo tempo em que prendem a urina por uma hora e meia¹³⁸ *de alegria*. Alegria e sorrisos para as câmeras de televisão, e principalmente durante toda a passagem em frente aos jurados. Uma remissão tanto aos corpos marcados na escravidão quanto à hiperssexualização da mulher, exacerbada em mulheres negras, midiaticizada na Sapucaí. Vale lembrar que é tão marcante essa questão da hiperssexualização das mulheres negras, que o feminismo negro nos lembra que tais corpos não são hiperssexualizadas e objetificadas por homens brancos apenas, mas por homens pretos também. Ponto que não ameniza a questão do racismo estrutural – pelo contrário, demonstra o quão profundamente enraizado é.

Em 2013, Mattiuzzi apresentou a *performance Merci beaucoup, blanco!* em duas oportunidades, uma em Salvador e outra na Suécia, em 2014 apresentou na exposição *Multitudes*, no SESC Pompéia. A fotografia a seguir é da ação realizada em Salvador. Não há registro em vídeos da ação, apenas em fotografias, que são bastante impressionantes, e de certa forma entendemos o gesto da artista, mas não como uma narrativa de um gesto linear. O gesto é conciso, e o recado é facilmente compreendido. A artista negra se cobre com tinta branca. Sugiro pensarmos em como seria a recepção de uma *performance* de uma artista branca se cobrindo de tinta preta nos dias de hoje. Possuo um amigo artista branco que realizou uma *performance* de se cobrir com graxa preta por volta de 2003. Na época, antes dessa urgência das pautas identitárias, seu trabalho não foi lido como seria hoje, infeliz na melhor das hipóteses, e antiético. Não cabe criticá-lo por questões que surgiram muito após. Entretanto, imaginemos hoje o quanto de mau gosto seria uma artista branca se pintar de preto, entendendo como hoje as pautas antirracistas e antifascistas têm sido amplamente difundidas nos debates e nas práticas. Pensemos também que no Rio de Janeiro já ocorreram diversas vezes manifestações racistas em que jogaram tinta branca no monumento ao Zumbi dos Palmares. Pintar o monumento de branco é racista enquanto uma artista negra se pintar de branco é antirracista. Então, para além dos elementos políticos dessa ação de Mattiuzzi em suas fotografias, com a utilização de iluminação focal que abstrai o local da apresentação e contrasta a mulher negra pintada de branca com o fundo negro, é criada uma forte experiência sensorial. A própria Michelle escreve para tratar dessas questões, de que a branquitude é a hegemonia, o *status quo*, o poder, o capitalismo, o Pai. Em publicação lançada comissionada

138 Este é o tempo de desfile. Lembremos que toda a organização e privação de ir a banheiros e utilização de adereços desconfortáveis ocorre por um tempo bem maior antes da entrada.

pela 32ª Bienal de São Paulo, com dezesseis páginas, e que mescla imagens de *Merci beaucoup, blanco!* com um ensaio crítico destas problemáticas explícitas em seu trabalho.

Merci beaucoup, Blanco!

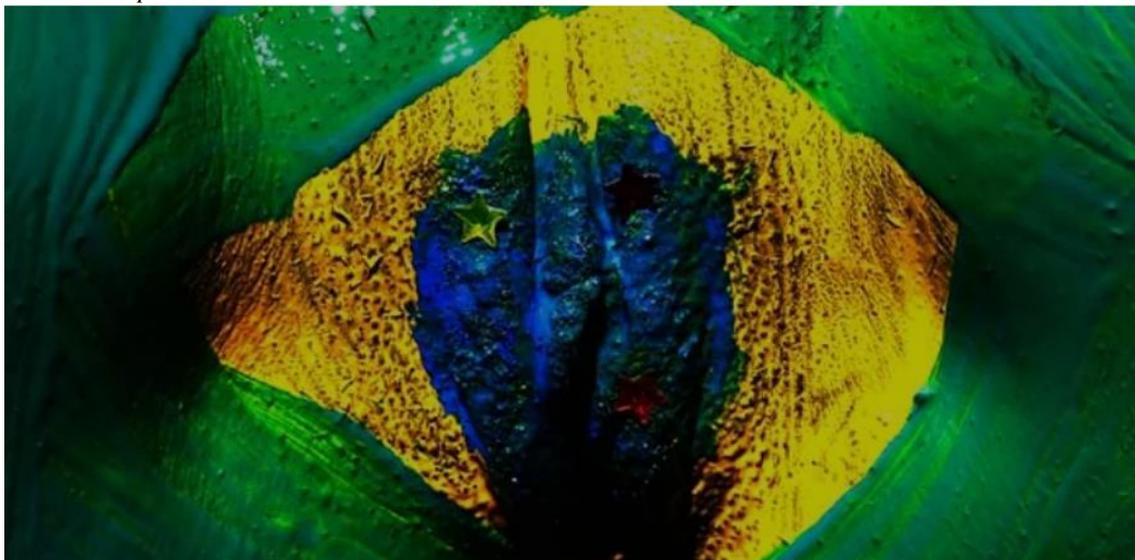


2013 foto: Hirozuke Takamura

Mattiuzzi inicia o texto com uma frase de Jota Mombaça: “Pode o homem branco calar?”, que se relaciona com o livro de Gayatri Spivak, *Pode o subalterno falar?*. Cabe ressaltar, sobre o livro de Spivak, que há um problema de tradução da língua inglesa. O título original é *Can the underling speak?*, e podemos pensar na questão de como o machismo estrutural aparece mesmo na linguagem, na medida em que “*underling*” foi traduzido para o masculino, sendo todo o livro dedicado ao lugar de fala da mulher, que culmina com a análise do ritual de autoimolação das viúvas indianas. Não houve erro de tradução, pois não há gênero no título em inglês, porém, por todo o conteúdo do texto se referir à subalternidade das mulheres, o mais correto seria “Pode a subalterna falar?”. Depois de citar a frase de Mombaça, Mattiuzzi faz como boa parte dos textos decoloniais: enfatiza seu lugar de fala, de mulher negra, não periférica ou pobre, e sim que pôde estudar em universidade particular, com acesso a espaços que negros normalmente não ocupam, mas também não entrou em outros que apenas os brancos acessam. Ao longo de todo o breve ensaio, articula a questão da mulher negra, da nudez, e embasa seu pensamento com intelectuais como Frantz Fanon, Cíntia Guedes, Jota Mombaça, Denise Ferreira da Silva, Grada Kilomba e bell hooks. Esse seu trabalho pode muito bem ser aproximado aos seus textos de referência, como *Peles*

negras, máscaras brancas, de Frantz Fanon, e o capítulo de Kilomba que trata da questão da máscara em *Memórias da Plantação*. Esse capítulo do livro de Kilomba é muito interessante e potencializa a própria leitura da *performance* de Mattiuzzi. Kilomba escreve sobre a máscara específica utilizada na escravidão, a que não permitia os escravos falarem. Utiliza como metáfora para, na contemporaneidade, pensarmos no silenciamento das mulheres negras e diz que a máscara nunca deverá ser esquecida, a ferida nunca se fechará, o trauma nunca deverá ser silenciado e a história da dor transgeracional deverá ser sempre lembrada.

Nascimento pintado



2010 fotoperformance: s/crédito

Ao pesquisar mais trabalhos de Mattiuzzi, conheci *Nascimento pintado* (2010), que se relaciona muito ao escopo da pesquisa. A própria artista chama de *fotoperformance*, termo do qual não sou adepto, mas também não rejeito, e acho importante indicar aqui como a artista pensa. Essa fotografia contém elementos que me interessam, como o erotismo, e como a explicitude da vulva feminina pode ser pensada como transgressão. O trabalho consiste na pintura da bandeira do Brasil sobre sua vagina e posterior registro em fotografia. Como a artista pinta sobre uma superfície *informe*, irregular e sinuosa, surgem sombreamentos que indicam volume. Chama a atenção o uso da bandeira do Brasil enquanto símbolo representado, que nos lembra ora de nossa historicidade particularmente violenta, ora de nossas melhores qualidades, e também de como tal símbolo foi apropriado por movimentos conservadores recentes. Na medida em que conservadores radicais idolatram símbolos nacionais, em especial a bandeira brasileira, um trabalho que utiliza esse símbolo pintado na vagina, Mattiuzzi cria uma imagem com potência. Há profanação, qualidade tão rica em

fenômenos artísticos, que em nada atinge o que o símbolo representa, mas sim o *staus quo*, o convencional. Apesar de ter sido feito em 2010, o trabalho faz sentido tanto para aquele momento quanto ao atual. Há uma profanação criativa, ou melhor, construtiva, e não destrutiva. Como Georges Didi-Huberman diz sobre Bataille, a transgressão visa à construção de formas, e não à destruição. Nesse sentido, seu trabalho nos lembra de *Desenhando com terços* (2000-2003) de MarciaX (1959-2005), em que a artista desenha falos com terços, símbolos da fé cristã. Difere-se da profanação terrorista, como quando alguém depreda ícones de resistência, como o monumento ao Zumbi dos Palmares ou a escadaria com a imagem de Marielle Franco. Ao utilizar o símbolo da bandeira, a artista, ao mesmo tempo em que *transgride/profana*, também cria *poiésis*, em um sentido inclusive patriótico, por que nos faz refletir sobre a brasilidade, a cultura, a relação da mulher com a sociedade, sempre de forma poética. Com sua ousadia e beleza, Mattiuzzi nos faz ter esperança de um futuro mais tolerante e plural. Ademais, além de claramente política, a obra gera uma experiência sensorial, seja através da cor, das formas indefinidas ou das suas possibilidades de sentido. Penso mais uma vez em Bataille e sua noção de *informe*, da representação disforme sobre o corpo e suas dobras, corpo orgânico, da vulva que urina, mas também pare. De forma diferente de *Origine du Nouveau Monde*, de Aleta Valente, cujo corpo é mais reconhecível e há uma percepção mais direta do corpo da mulher, em *Nascimento pintado* há um velamento. A imagem e o processo deste são menos explícitos, porém ambos os trabalhos se assemelham em concisão e contestação. Se na imagem de Aleta Valente ocorre a experiência do *infamiliar*¹³⁹, da repulsa de algo que temos internalizado como sujo – a menstruação –, na imagem de Mattiuzzi o velamento proporcionado pela tinta provoca outra experiência, pois demoramos a entender que é sua vulva pintada, e ver o órgão genital pintado de uma cor tão artificial não gera a experiência da repulsa como a menstruação nos proporciona. Há um estranhamento em um primeiro olhar pela bandeira disforme, símbolo facilmente reconhecível, mas demoramos a compreender que sua deformação se trata de pintura corporal. E demoramos a entender que as dobraduras azuis no centro da imagem, que remetem inicialmente a uma colagem ou simplesmente a um excesso de tinta que pode ser causado pela sua densidade ou pela pincelada, na verdade se trata de uma vulva, da artista, negra, que contesta valores tradicionais da sociedade brasileira. Mais uma vez, podemos pensar no neologismo dos *inconfornes*, da união entre o informe batailleano e os diferentes corpos que não se conformam.

139 Outras traduções para o texto “O estranho familiar” são infamiliar, estranho e inquietante.

*

Até aqui, foi indicado o interesse nos diversos tipos de feminismos, tratado desde o primeiro capítulo, e que chega neste ponto da construção de um dualismo na expressão feminismo *Black and White*. Já abordamos as obras de Musa Michelle Mattiuzzi, que se destaca pelo ativismo afrodiaspórico, com um trabalho potente como tantas outras artistas que poderiam ser citadas, como Salisa Rosa, Aline Motta e Rubiane Maia. Passamos também por diversas artistas brancas, como a Aleta Valente, Fernanda Magalhães e Laura Aguilar – branca, porém de ascendência mexicana, o que cria outro lugar de fala. Depois de tudo isso, gostaria de, nesta subparte, contrastar a apresentação e as percepções sobre o trabalho de Mattiuzzi com uma artista branca, de família classe média, que, diferentemente de Mattiuzzi, acessa determinados locais de privilégio branco e que tem seu corpo dentro dos padrões estéticos violentamente impostos, de certa idealização capitalista. Há realmente uma proposição dualista, mas também um diálogo, já que ambas as artistas tratam da questão da castração enquanto propulsor da experiência de seus trabalhos.

Proponho pensarmos em Juliana Notari (1975) e em seus trabalhos *Mimoso* e *Diva*. Inicialmente trataria só de *Mimoso*, mas devido à recente repercussão de *Diva*, farei algumas observações. Notari é natural do Recife, mas residente no Rio de Janeiro há alguns anos. Possui diversos trabalhos que lidam com a questão do feminino como, por exemplo, a *performance Doutora diva* (2008), em que abre uma fenda na parede da qual escorre sangue de boi. Já aparecem aí elementos como o sangue, a ferida e a alusão à vulva em sua poética. Em 2012, participamos juntos da exposição *Transperformance*, curada por Marisa Flório César, na Oi Futuro do Flamengo, e Juliana apresentou um trabalho que consistia em um jantar, sendo metade da mesa na instituição, e havia uma projeção ao final da mesa, com uma transmissão ao vivo de sua família e ela jantando no Recife. Lembro que ajudei nesse detalhe fundamental: além de posicionar bem o projetor no térreo do espaço no Flamengo, ainda orientei a artista em como posicionar a câmera lá no Recife, para que desse a impressão que ela queria, a de que houvesse uma continuidade entre as duas mesas. Para além da parte tecnológica, que não me interessa de forma alguma, destaco a questão do jantar, do comer, do ritual, como mais um elemento poético da artista. Fizemos parte do doutorado juntos, pois ela entrou na seleção anterior à minha. Entrou em 2016, e eu em 2017. Encontramos muitas vezes na Universidade e já nos conhecíamos de muito tempo antes. Em outros trabalhos a artista

trabalha com cabelos, e os relaciona à comida, o que gera uma experiência do estranho como pensamos com Freud e Bataille. Anteriormente ao trabalho do jantar espectral, realizou um outro que consistia em uma mesa de jantar coberta de cabelos. É importante destacar que o cabelo como aparece no trabalho dela é tido como um excesso do corpo, excessos que continuam a crescer depois mesmo de nossa morte. O cabelo em sua poética muito se difere de um artista como o Tunga, que também tem esse elemento marcado em seu trabalho. Em outra ação, ela ficou dois anos sem depilar nenhum pelo do corpo, das axilas às genitais e, em conversa, relatou-me situações de estranhamento de certas pessoas assim como uma cobrança por determinada estética. Em *Symbebecos* (2011), caminhou por uma trilha de cacos de vidro de taças quebradas, e descalça, mesmo que em uma caminhada lenta em que arrasta os cacos para poder caminhar, termina a ação com pequenos cortes, que se iniciam no meio do trajeto, e então, de forma sutil, vemos um pequeno rastro de sangue na trilha entre os cacos. É importante mencionar esses trabalhos para indicar interesses que se intensificam em *Mimoso* e em *Diva*. O interesse na corporeidade, através de uma pesquisa no campo da *performance*. O ritual que, como nos lembra Bataille, é presente na arte, na religião, no erotismo, e até no sacrifício. O feminino revisitado através de seu corpo nu explícito e em vulnerabilidade. A pulsão de vida e de morte, amarradas, como lembra-nos Sigmund Freud ao pensar justamente no ato de comer, em que a pulsão de morte e vida se amalgamam, através da destruição do alimento, anteriormente vivo, que possibilita a manutenção da vida ao ser que come. Comer enquanto pulsão de vida e morte juntas, destruição, assassinio, mas fonte de energia, vida e libido.

Mimoso



Frames da videoperformance (vídeo projeção em três telas), 2014. 05:16 minutos

Em *Mimoso* (2014), a artista viaja para a ilha de Marajó, no Pará, onde sabia que havia criação de búfalos no local. Sua ideia inicial era de fazer um vídeo em que seria arrastada pelo animal. O título do trabalho é o nome do animal protagonista. A ideia inicial era que fosse arrastada pelo animal apenas, o que por si só já contém uma dimensão de risco, pois, apesar do suporte de uma equipe de produção, vários imprevistos poderiam ocorrer – o búfalo poderia correr, provocando o esfolamento da pele da artista em atrito com areia, por exemplo. Lembro da artista apresentando e narrando esse processo em disciplina no PPGArtes-UERJ. Então o projeto seria exclusivamente esta cena, este gesto, que é a primeira imagem posicionada no canto direito da videoinstalação. Ao chegar lá, durante as preparações para a filmagem, Notari conheceu Mimoso, búfalo que seria utilizado na ação e que, coincidentemente, seria castrado no dia seguinte. Decidiu então acrescentar uma ação, que aparece no vídeo do lado esquerdo, com imagens do animal no momento de sua castração. No vídeo central a artista aparece almoçando os testículos recém-tirados do animal, “ainda quentes”, crus, segundo a artista. Então a videoinstalação consiste na apresentação de três vídeos; o primeiro, da esquerda, com cenas do animal e sua castração; a cena central, da artista comendo seus testículos recém-arrancados; e na direita, vídeo da artista sendo arrastada pelo animal antes de sua castração (seu projeto original).

Mimoso



Frames da videoperformance (vídeo projeção em três telas), 2014. 05:16 minutos

O projeto tem uma forte carga de pulsão de morte¹⁴⁰: na castração do animal – que, cabe enfatizar, foi um acréscimo não planejado ao trabalho da artista –, no ritual de comer seus testículos crus e recém-arrancados – há closes da artista comendo-os e do prato – e na própria cena em que a artista é arrastada também há essa pulsão. Como disse antes, Freud pensava que no ato de comer ocorria concomitantemente a pulsão de vida, consumo de energia e morte, destruição da vida, do próprio mastigar enquanto ato de destruição e reabsorção de energia. Bataille pensa ao longo de toda sua escrita na relação com a morte, desde o erotismo até o sacrifício, sempre tencionando seu limite da nossa impossibilidade de sua significação e, em passagem de *O Erotismo*, diz:

É preciso muita força para perceber o elo existente entre a promessa de vida, que é o sentido do erotismo, e o aspecto luxuoso da morte. A humanidade concorda em não reconhecer que a morte é também a renovação do mundo. De olhos vendados, recusamos ver que só a morte garante incessantemente uma eclosão sem a qual a vida declinaria. Recusamos ver que a vida é a armadilha feita ao equilíbrio, que toda ela significa uma situação instável, desequilibrada, para onde nos conduz. É um movimento tumultuoso que se encaminha constantemente para a explosão. Mas se a explosão contínua não consegue esgotá-la, ela só prossegue sob uma condição: que entre os seres que ela gerou, aqueles cuja força de explosão está esgotada, cedam o lugar a novos seres, entrando no círculo com uma força nova.¹⁴¹

Nesse trabalho que lida com a castração real, do ato destrutivo de se comer testículos, a pulsão de morte se explicita de forma pujante. É importante frisar que o animal já seria castrado e não houve um *projeto de castração*, o que remeteria à violência animal. Então, a castração surge na ordem do simbólico, que nos remete ao mito de Édipo desde como surgiu na Grécia, passou por Freud e Grada Kilomba. Pensamos novamente em Spivak e nos rituais de autoimolação das mulheres indianas e na cultura machista em que vivemos. Faz sentido ressaltar, mais uma vez, que o tom reativo é feminista e decolonial, pois os corpos historicamente subalternizados e seus gestos revanchistas não se tornam opressores. Para além de pulsão de morte e castração, há também pulsão de vida no trabalho. Não apenas no ritual de comer, no qual o alimento mastigado se transforma em energia para seu corpo, mas na criação. A pulsão de vida que há neste trabalho está na poética, na experiência que causa. No inapreensível, indizível, experiencial. Compreendo que esse trabalho não seja unanimemente visto como potente, como nenhum trabalho de arte é. Já o apresentei em cursos, e certos alunos odiaram, outros tiveram náuseas, outros, a partir de minha descrição inicial, recusaram-se a ver. Apesar dos diversos tipos de afetação que pode causar, é inegável que o trabalho causa afetação a qualquer espectador que entre em contato com ele. Nesses casos de

¹⁴⁰ Cabe ainda mencionar seu trabalho *Soledad* para pensar em pulsão de morte, ação com documentação em vídeo feita em cemitério de Belém do Pará.

¹⁴¹ (BATAILLE, G. 1987) p.52

rejeição em que as pessoas dizem que uma obra de difícil apreensão não é arte, costumo lembrar, e já citei esta passagem nesta pesquisa, de Duchamp quando diz que “um trabalho de arte ruim ainda é arte assim como um sentimento ruim ainda é sentimento”¹⁴². Mas se antes o citei para pensar em institucionalidade da arte agora penso no sentimento que provoca, todos sentem algum sentimento sobre este trabalho, algum grau de afetação.

Depois de ter escrito este pequeno ensaio, cujo foco era o trabalho *Mimoso*, saiu na mídia, com muita intensidade, um novo trabalho de Juliana Notari, intitulado *Diva*. Realizado ao final de 2020, se trata de uma intervenção escultórica na paisagem. Não trataria desse trabalho a princípio, mas devido à enorme reverberação, e também pelas camadas de sentido na relação arte-política, fez sentido colocá-lo aqui em relação. Foge do escopo de fenômenos que lidam com o corpo e o olhar, mas dão muito sentido ao tratar de corporeidade sob a ótica do feminismo como propulsora do trabalho. Feito em concreto armado, o trabalho é em grande escala e mede trinta e três metros de largura por seis de profundidade. É coberto por resina colorida com diversos tons da cor vermelha, aludindo tanto a uma vulva quanto a uma ferida, como desejado pela artista. Não representa nem uma nem outra claramente. Se virmos melhor, ele não é nem cem por cento fidedigno a uma vulva, mas também não é fidedigno/realista em relação a um corte na carne. Porém remete aos dois como um meio termo entre ambos, é ambivalente ou polivalente.

Diva



Juliana Notari, 2020. Foto: Divulgação Folha de São Paulo¹⁴³

¹⁴² Frase retirada de sua palestra *O ato criador*, em 1957.

¹⁴³ <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/01/quem-e-a-artista-que-abriu-uma-vulva-gigante-num-canavial-e-viralizou-nas-redes.shtml> acesso em: 04/01/21

Essa obra suscitou grande polêmica, resultando em vasta repercussão midiática. Foram publicadas diversas matérias em vários sites culturais e em jornais como Diário de Pernambuco, O Globo, Folha de São Paulo, Daily News, The Guardian. E toda essa divulgação se deu por antes ter tido uma enorme repercussão nas redes sociais da artista, (*Facebook* e *Instagram*), nas quais algumas postagens com registros do trabalho tornaram-se alvo de inúmeros ataques, tanto de conservadores críticos ao feminismo, quanto até mesmo de feministas e de outros agentes do meio. Surgiram ataques de pessoas tanto da direita reacionária, quanto das feministas militantes, que viram ali uma vulva explícita e criticaram a literalidade e um suposto rebaixamento da questão do feminismo à imagem do órgão sexual feminino. Já outras reclamaram da falta de realismo, dizendo que, para ser uma vagina, precisaria de lábios e clitóris mais bem reconhecíveis, como se fosse um trabalho realista mal esculpido. Sofreu críticas também de ambientalistas que vieram falar que aquilo era uma violência ambiental por ter sido aberto um buraco de seis metros na terra e coberto por concreto e resina, material que supostamente contaminaria a terra – crítica infundada, pois a resina não entra em contato direto com a terra por estar por cima do concreto, segundo Juliana. Outras pessoas criticaram por ter havido um investimento para se fazer um trabalho de arte em vez de investir em outras causas como, por exemplo, um fundo de apoio a mulheres. Esse pensamento é de quem não gosta de arte, pois arte realmente é fruto de um excesso (paradoxo de qualquer trabalho de arte), porque é óbvio que todo trabalho de arte que demande qualquer investimento material poderia ser não feito para se transformar em ação social. Porém, se seguíssemos essa lógica, não teríamos obras de arte tão sensacionais como às dos artistas Christo e Jeanne-Claude, Robert Smithson, Richard Serra, as grandes instalações de Doris Salcedo, os trabalhos ambientais de Hélio Oiticica, como diversos outros trabalhos. Esse tipo de crítica lembra Platão, que achava mais nobre a cadeira feita pelo marceneiro, porque além de ser útil, aproximava-se mais da ideia de cadeira, enquanto a cadeira pintada pelo artista estaria mais distante do ideal, que seria a cópia da cópia. Porém, realmente o trabalho de arte é um dos luxos e excessos da sociedade contemporânea – da forma como Bataille já era sensível.

Li diversos textos sobre este trabalho, primeiro as críticas diretamente a ela, assim como textos que davam sentido ao trabalho. Clarissa Diniz¹⁴⁴ escreveu um bonito texto que traçou todo o desdobramento dessa linha de trabalhos da artista até chegar a *Diva*, que reforçou a ideia de ferida e crítica antipatriarcal. Achei curioso que Clarisse não encaixou

¹⁴⁴ <https://revistacontinente.com.br/secoes/critica/-diva---de-juliana-notari--e-uma-ferida> acesso em: 10/02/2021.

Mimoso dentro do lastro de trabalhos de Juliana, pois amplia sua dimensão feminista e reforça a ideia de castração. Li textos críticos defendendo ponto a ponto cada crítica feita, li textos de ambientalistas. O *The Guardian* sintetizou o trabalho na polarização entre direita conservadora versus esquerda progressista. Li o também britânico *Daily News*, que inclusive fez algo muito estranho ao pixelar a imagem, como se faz com uma imagem erótica para não ser vista com clareza pelo seu público, o que endossa uma suposta vulgaridade da intervenção da artista. As únicas relações que não li em lugar algum foi uma comparação com outras obras da *Land Art* e do Antropoceno, aos quais, segundo a própria artista, esse trabalho se filia. É bonito pensar na relação dessa obra com o Antropoceno, corrente filosófica que pensa as relações humanas para além das lutas de classes marxistas, mas sobrepostas por questões ambientais. Há inclusive um feminismo antropocênico que nos diz que a culpa do desequilíbrio natural do planeta é do Capitalismo (que pode ser visto em metáfora com o homem, o Pai), e que a solução é a própria natureza (que pode ser pensada como o feminino, a Mãe). Outra consideração possível é relacionar essa fenda/ferida/vulva ao texto *Ânus Solar* de Georges Bataille. Como já indicado anteriormente, o escritor alude às erupções vulcânicas às “dejeções alvinas” do planeta e compara vulcões a ânus: o “globo terrestre está coberto de vulcões que lhe servem de ânus”¹⁴⁵. Assim como Bataille pensou em um vulcão como um grande ânus do Planeta, podemos em *Diva* enquanto grande vulva/ferida. E em uma passagem, Bataille aproxima o movimento das marés ao erotismo:

Do movimento do mar, coito uniforme da terra com a lua, procede o coito polimorfo e orgânico da terra com o sol. Do movimento do mar, coito uniforme da terra com a lua, procede o coito polimorfo e orgânico da terra com o sol. A vida animal descende toda do movimento dos mares, e dentro dos corpos a vida continua a sair de água salgada. Assim foi que o mar interpretou um papel de órgão-fêmea, líquido pela excitação do macho. O mar está continuamente a masturbar-se. E ainda que este globo nada coma, às vezes deita fora o conteúdo das entranhas. Conteúdo que salta com estrondo e cai e escorre nas faldas do Jesúvio, a espalhar morte e terror por todo o lado.¹⁴⁶

Enquanto Bataille pensa em vulcões como ânus e no surgimento da vida através do movimento das marés, Juliana nos apresenta uma grande vulva/ferida que pode parir ou jorrar sangue. Uma vulva/ferida na paisagem que nos lembra da potência do feminino e na ferida em nós como sujeitos e como viventes em comunidade. Outra camada de sentido que surgiu e que, em entrevista à Folha de São Paulo, a artista reconheceu como um erro foi a publicação de uma *selfie*, feita durante a obra, com diversos pedreiros negros ao fundo. Além desta foto

¹⁴⁵ (BATAILLE, G. 1985). p.15

¹⁴⁶ Ibid., p.15

compartilhada pela artista, na legenda da postagem, Notari inicia seus agradecimentos pelos diretores, engenheiros e curadores do projeto – todos referenciados por seus nomes e sobrenomes –, mas, ao agradecer os operários, lembra-se apenas de alguns nomes e apelidos “e mais outros que não lembro o nome agora”. Como a própria artista diz à Folha, “isso é reflexo da sociedade em que vivemos, né?”, e ela está certa. Sobre esse caso, uma outra artista amiga minha, conversando comigo, comentou: “Ela deveria ter utilizado engenheiras e pedreiras mulheres”. Retruquei, dizendo: “Mas você utilizou engenheiro e pedreiros homens na reforma da sua casa!?” e ela respondeu: “É porque saía mais barato!”. Que ótimo argumento. A mão de obra mais barata na construção civil é do homem negro. Mas como diz Juliana, isso é um reflexo social. A imprecisão dela foi postar essa *selfie*, da artista branca que manda, com os operários negros e sem nomes ao fundo. Provavelmente nem foi ela que os escolheu diretamente, deve ter sido escolha do engenheiro ou da instituição. A crítica mais profunda relativa ao trabalho foi o texto de Fabiana Moraes para o Intercept¹⁴⁷ e tocou exatamente nessa questão. Jornalista negra e marxista, apontou essa infelicidade da artista, mas também do sistema, de precarização do trabalho do negro. Fez questão de nomear todos os pedreiros que construíram *Diva*. Ao final, penso que hoje vivemos em um momento em que tanto há uma exacerbação “lacratória”, uma cultura do cancelamento, por erros das pessoas, mas também me sinto no lugar de quem tem pouca paciência com pessoas fascistas, racistas e homofóbicas, tanto que me alinho e trabalho com coletivo artístico que se denomina antifascista. Apesar de visível o ato falho racista (através da fotografia dos trabalhadores com uma legenda que invisibiliza seus nomes), percebo como um paradoxo. O paradoxo ou um dissenso no trabalho. Tento ver da forma mais generosa possível e penso na própria noção de *dissenso* (como Jacques Rancière muito bem trabalha no texto *Paradoxos da Arte Política*). Acredito que talvez seja o *dissenso* que realmente transforme o trabalho de arte em um projeto monstruoso, fraturado, no bom sentido, pois gera uma experiência transformadora, mas também mostra algo de incômodo em potência. Fenômeno semelhante ao que Rancière descreve como: “modos de apresentação do sensível e as formas de enunciação, mudando quadros, escalas ou ritmos, construindo relações novas entre a aparência e a realidade, o singular e o comum, o visível e sua significação”¹⁴⁸ Ainda sobre a experiência do dissenso no fenômeno artístico Rancière afirma que:

Cinema, fotografia, vídeo, instalações e todas as formas de performance do corpo, da voz e dos sons contribuem para reconstruir o âmbito de nossas percepções e o dinamismo de nossos afetos. Com isso, abrem passagens possíveis para novas

¹⁴⁷ <https://theintercept.com/2021/01/26/trabalhador-negros-escravos-abolicao-precario/> acesso em: 28/01/2021

¹⁴⁸ (RANCIÈRE, J.) p.64

formas de subjetivação política. Mas nenhum deles pode evitar a ruptura estética que separa os efeitos das intenções e veda qualquer via larga para uma realidade que estaria do outro lado das palavras e das imagens. Não há outro lado. Arte crítica é uma arte que sabe que seu efeito político passa pela distância estética. Sabe que esse efeito não pode ser garantido, que ele sempre comporta uma parcela de indecidível.¹⁴⁹

A meu ver, Juliana Notari cria uma enorme ferida na Terra e em nós, e lida com trauma, erotismo, *Antropoceno*, relações de trabalho e *dissenso*. Fico extremamente dividido, pois conheço a artista há mais de uma década, estudamos juntos e conheço algumas de suas questões pessoais, e sei que não é racista. Então, tento, com todas as forças, extrair o que há de positivo nessa questão. Penso na afetação, que é uma questão muito batailleana e muito cara a mim. Como o trabalho atrai, ao impor um feminismo latente, mas repele se pensarmos nesse pequeno ato falho elitista. Acredito que há um racismo que se entrega de forma não consciente, como camada de contingência e laceração. Acredito que não posso defender uma obra de arte de uma acusação de racismo estrutural, que é latente, mas é possível pensar no que há de positivo no trabalho – a experiência que proporciona e suas diversas camadas de significação – e mesmo, e isto é um risco que assumo, compreender sentimentos pouco nobres envolvidos, por humanos que somos, demasiado humanos. Também vivemos em uma cultura da *lacrção* e do *cancelamento*, do qual sou radicalmente contra. Sou muito sensível e às vezes excessivamente crítico sobre ética de determinados artistas, cooptação pelo sistema e sobretudo em relações de exploração do trabalho e imagem do outro. Ao pensar neste trabalho me sinto na beira de um abismo. Apesar de indicar um problema, e ao final pensar em *dissenso*, assim como na concepção de *fratura* (com Agamben e Didi-Huberman). Ao tratar de preconceitos nos educamos e criamos uma cultura mais plural, heterogênea e antifascista, ou ainda, como diz Rancière, de “novas formas de subjetividades políticas”.

*

Fiz questão de reunir propositalmente, em uma subparte da minha pesquisa, uma artista feminista negra e outra branca (apesar das diversas mulheres já tratadas), mas pensando em uma aproximação, através das noções de crítica antipatriarcal e *dissenso*. O paralelo que estabeleci entre elas é a aproximação da noção de castração, que inclusive já havia tratado em Aleta. Em Mattiuzzi, a castração ocorre quando, por exemplo, inicia seu ensaio com a citação de Mombaça, “pode o homem branco calar?”, e desdobra-o com críticas à branquitude, assim como com potentes imagens de sua *performance*. A obra de Juliana Notari, que contém uma castração real de um animal, mostra a força do reativo do feminino, e a castração masculina

¹⁴⁹ Ibid., p.81

no plano simbólico. Castração do sistema capitalista-patriarcal-falocentrado. Já *Diva* une feminismo e Antropoceno, duplamente anticapitalista. Com o possível risco de cair no fetiche e na literalidade, indiquei como mais contestadores os trabalhos de Mattiuzzi e Notari que continham o ícone vulva na sua centralidade. Em *Mimoso*, Juliana apresenta uma castração em que come os testículos recém-tirados de um animal, o que nos atinge o âmago, pois minha descrição reduz absolutamente a experiência do trabalho, que contém o som do urro do búfalo no momento de sua castração e o som do garfo e da faca batendo no prato. *Diva* perdeu parte da cor com o passar dos meses, ficou menos saturada, e paradoxalmente parece que ficou mais viva.

Diva



Juliana Notari, 2020 Foto: Instagram

4 PRÁXIS EM TEMPOS DE PROVAÇÃO

Quando se iniciou o drama da pandemia de Covid-19, o mundo mudou, e problemas que já eram explícitos se agravaram às custas de milhões de mortes no mundo: concentração de renda; concentração de acesso à saúde e necessidades básicas; avanço do conservadorismo; avanço das *necropolíticas*, como Mbembe anteviu, mas de modo exacerbado devido às ações dos governos em relação à crise sanitária. No Brasil vivemos o colapso, pois, no meio da maior crise sanitária vivida desde o final da gripe espanhola em 1920, ainda conseguimos ter uma desunião em relação a como lidar com fatos científicos, com a negação da própria letalidade do vírus e, posteriormente, com a negligência proposital em relação às vacinas – o *deixar morrer*, como diz Mbembe. Nunca se tratou de incapacidade ou incompetência. O governo foi extremamente capaz e competente em seu projeto *necropolítico*. Foram escolhidos a dedo ministros da Saúde para aturarem contra a saúde, com destaque para o ex-ministro e general da ativa Eduardo Pazuello. Na Educação, tivemos o ministro Arthur Weintraub, que fazia reiterados ataques às universidades federais, com cortes de importantes verbas de estímulo à pesquisa e só deixou o cargo depois das ameaças que fez a juízes do STF, que o levariam à prisão. No Meio Ambiente, tivemos o ministro Ricardo Salles, que, em reunião gravada, disse para aproveitásem o momento da pandemia para deixar passar decretos infralegais para avanços no desmatamento. Todos os ministros tinham a missão de destruir a pasta a qual assumiam. O já extinto Ministério da Cultura se transformou numa secretaria dentro do Ministério do Turismo, comandada inicialmente por Roberto Alvim, exonerado ao realizar discurso que plagiava Joseph Goebbels, e a ele se seguiram Regina Duarte e Mario Frias. Sempre com a missão de destruir o patrimônio que deveriam proteger. Outro exemplo marcante é o presidente da Fundação Palmares, Sérgio Camargo, que só comete atitudes contra a memória dos povos negros.

Dentre desse cenário catastrófico, temos os agentes culturais, que tanto sofreram com a pandemia. Com a impossibilidade de reunião de pessoas para grupos de trabalhos e apresentações, quase todas as atividades culturais foram paralisadas. Em pouco tempo, grandes empresas do entretenimento e artistas muito populares conseguiram atuar com *lives* patrocinadas na televisão, *links* de *streamings* e até mesmo via Instagram. Porém, o impacto foi enorme. Com museus fechados, equipes inteiras que lidavam diretamente com o público foram dissolvidas, e muitos artistas, sem demandas de trabalho, tiveram suas produções

cerceadas. Nesse contexto, o Instagram tornou-se a grande plataforma de divulgação de trabalhos de arte, tanto individuais quanto coletivos. Surgiu também a possibilidade de encontros em plataformas como o *Zoom*, que, no drama de termos todos os espaços físicos fechados, permitiram que pessoas de diversos lugares pudessem dialogar. Uma pequena coisa positiva em meio ao caos.

Em minha pesquisa, tive como uma das fontes a série *Pandemia crítica*, organizada pela editora N-1, que consiste num compilado de textos em que importantes intelectuais escrevem sobre a crise que vivemos e como reatualizaram as relações sociais. A coleção é enorme, e destaco os textos que mais se alinham à minha pesquisa, como os de Achille Mbembe, Paul B. Preciado, Giorgio Agambén, Renan Marcondes, Jorge Vasconcellos, Georges Didi-Huberman, Vladimir Safatle, Davi Kopenawa, Virginie Despentes, dentre tantos¹⁵⁰. Nesses diversos textos, fica evidente uma preocupação com o futuro em relação ao drama atual. Em breve texto de Achille Mbembe, intitulado *Do direito universal à respiração*, o autor acresce a todo o seu pensamento sobre políticas de morte em poderes autoritários e à sua noção de *soberania* o direito de respirar, que deveria ser universal. Além disso, ele propõe, como única solução possível, uma profunda revolução:

Um mero remendo não será suficiente. No meio da cratera, será preciso reinventar literalmente tudo, começando pelo social. Quando trabalhar, se abastecer, se informar, manter contato, nutrir e conservar os laços, se falar e trocar, beber junto, celebrar cultos e organizar funerais só puder acontecer por intermédio de telas, é hora de nos darmos conta de que estamos cercados, de todos os lados, por anéis de fogo. Em grande medida, o digital é o novo buraco escavado no chão pela explosão. Ele é o bunker onde o homem e a mulher isolados são convidados a se esconder, ao mesmo tempo trincheira, entranhas e paisagem lunar.¹⁵¹

Cabe ressaltar que, no momento da escrita desse texto, não havia vacinas em nenhum lugar do mundo, então o cenário era ainda mais catastrófico. Dentro dessa conjuntura, desenvolvi uma série de trabalhos onde sempre havia a questão da crise sanitária. Realizei um conjunto de ações, muitas para os registros em fotografia e vídeo, algumas dentro de casa e outras fora, tendo sempre o drama da pandemia como contexto. Como já mencionado, nos primeiros meses de pandemia não havia sequer expectativa de vacina, então a possibilidade de se ver o futuro era dramática num nível ainda maior. Essa contingência e a proximidade com a morte permeiam todos os trabalhos em suas diferentes dinâmicas.

¹⁵⁰ <https://www.n-1edicoes.org/textos>

¹⁵¹ (MBEMBE, A. 2020). Pág 7. In; *Pandemia crítica*. <https://www.n-1edicoes.org/textos/53> Acesso em 20/01/2021.

4.1 O equilibrista (Redenção)

Dia 31 de março de 2020, no período de quarentena imposto pela pandemia do Covid-19, realizei a *performance* para câmera *O equilibrista*, registrada pela fotógrafa Marla Pritsch. A ideia era realizar uma ação no principal Parque de Porto Alegre, em um momento em que manter o distanciamento social e ficar em casa eram extremamente recomendados. Nossa ação foi planejada, fomos a pé, com máscaras faciais e saímos para nos encontrar com distanciamento, fizemos o trabalho e voltamos para nossas casas. E em seguida mantive-me em isolamento para, caso tivesse me infectado, não transmitisse a ninguém depois. Diferentemente de minhas ações anteriores – com nudez em espaços públicos, com muitas pessoas e que almejavam justamente provocar o olhar, a moral, contra o *status quo* –, nesta proposição há o risco de um autoinfligimento do corpo, que se aproximaria mais de uma experiência anterior, de me banhar no esgoto, por exemplo, ao me arriscar a contrair uma doença. E o gesto de se equilibrar alude a isto, a um risco de se desequilibrar e cair, nesse caso de me infectar, alusão poética que pensei. Cabe ressaltar que estava em isolamento social restrito, seguindo orientações bem difundidas e embasadas, do isolamento social para desaceleração da propagação do coronavírus. Digo isso para reafirmar que não endossava o discurso de minimização do risco dessa doença. Porém, mesmo minha rotina de cuidados e privações não me pouparam de duras críticas ao fazer uma ação na rua naquele momento.

O equilibrista



2020 foto: Marlah Pritsch

Surgiram críticas de forma muito rápida de duas pessoas próximas e sem que elas tivessem o conhecimento da ação propriamente dita, o que, no entanto, nem faria diferença, pois não alteraria a percepção do problema ético que apontavam: o cerne da questão era de que, no contexto sanitário que enfrentávamos, sair de casa para se fazer qualquer coisa que não fosse de extrema necessidade era uma imensa irresponsabilidade para com o social, e que fazer arte que ultrapassasse tal linha era inadmissível. A única resposta possível para esses interlocutores era que a arte se adequasse à necessidade de ficar em casa. Um deles disse inclusive que meu trabalho endossava a fala do presidente da República, que minimizava a doença e estimulava as pessoas a saírem às ruas. Uma professora da Universidade UFRGS, onde cursava uma disciplina, falou em “jovens assassinos”.

O equilibrista



2020 foto: Marlah Pritsch

A conclusão que tirei dessas críticas é a de que o trabalho opera em uma espécie de *dissenso*. Mas uma vez penso no *dissenso* com Rancière, mas também na noção de paradoxo. Como havia um esforço coletivo de isolamento social e o recomendado era ficar em casa sempre que possível e de somente sair para atividades essenciais, sair para fazer um trabalho artístico seria considerado desnecessário e antiético. Entendi que o trabalho realmente operava nesse *dissenso*, como as críticas indicavam. Mas ainda considero esse trabalho hoje, talvez desista futuramente. Penso nele também como uma obra de transição da esfera pública para a esfera privada, que veio a seguir. E também acho importante aproximar a dois gestos

similares: no dia anterior, a artista Luanda Francisco fizera uma bonita ação de escrever Covid-19 na beira do mar de Copacabana, e filmar o processo tanto de sua escrita quanto do mar apagando sua frase, como num apelo pelo fim da tragédia; no mesmo dia da minha ação, um grupo de bombeiros se reuniu e, utilizando uma grua da corporação, elevaram um deles ao alto para tocar um solo de saxofone para as pessoas confinadas em casa – fato que foi amplamente divulgado como um belo gesto pela grande mídia. Acredito ser possível fazer uma aproximação com estes dois gestos, que não acredito ser de forma alguma ignóbeis. Mas acho importante incorporar a crítica como imbricada ao trabalho, já que houve.

O equilibrista



O equilibrista, 2020 foto: Marlah Pritsch

4.2 Ações no banheiro e Dia das Mães

Depois do trabalho da Redenção, ocorreu como um giro na produção artística, ao voltar depois de tanto tempo à esfera privada. Apesar das críticas, acredito em alguma força e sentido no trabalho anterior, tanto que compartilho aqui, e também vejo-o como um trabalho símbolo dessa transição. Tratarei agora do primeiro trabalho que fiz dentro de casa, em uma ação pensada exclusivamente para o registro em vídeo. A ação durou uma hora e meia e resultou em um vídeo de três minutos, em que refaço uma ação minha, de 2003, em que raspei

todos os pelos do corpo. Foi feito durante a madrugada entre sábado e domingo, pois seu sentido estava na ação ser feita no dia de domingo de Páscoa. Editei domingo e compartilhei nas redes sociais segunda-feira. É importante essa questão da data e do momento do compartilhamento. Desde alguns trabalhos, tenho trabalhado com ações feitas em datas específicas, e compartilhando logo em redes sociais para que as pessoas tenham a experiência do tempo, se não instantâneo, muito recente. O vídeo é acompanhado por uma fala minha com legenda que contextualiza a ação e explica o sentido de refazê-la no dia da Páscoa.

Hoje, domingo de Páscoa, 12 de abril de 2020, temos uma Páscoa separados durante uma pandemia. Sozinho neste dia, sem ver meu filho de cinco anos há três semanas, e que provavelmente só verei ao final da quarentena, principalmente agora que sua mãe foi para outra cidade ficar com seus pais, e distante também dos meus, que estão no Rio de Janeiro enquanto estou em Porto Alegre... pensei neste dia refazer uma ação que já havia feito em 2003, de tirar os pelos do corpo. Naquela época, com 19 anos, pensava em uma ação para a câmera, mas também em criar a experiência de um estranhamento nas pessoas que encontraria no período posterior. Hoje, em quarentena, este estranhamento de outras pessoas na rua não ocorrerá. Mas algo que dá um novo sentido a esta ação hoje, é o fato de ser feita em um dia que marca um renascimento, uma confraternização familiar da qual estou totalmente privado, e porque também não mencionar, uma das datas mais importantes de estímulo ao consumo no Capitalismo. Algo que ocorre em ambas ações, na de 2003 e de hoje, é o pensamento de que se desnudar já é em certa medida se tornar mais vulnerável, e tirar os pelos do corpo é uma exacerbação desta vulnerabilidade, potencializada por ser feita na solidão de um dia de Páscoa.¹⁵²

Ação de Páscoa



2020. 2:50 min. Link: <https://vimeo.com/407028340>

Então ocorre que nesse trabalho há uma carga expressiva que destoa tanto dos trabalhos recentes quanto de todos os trabalhos que já havia feito, talvez por estarmos vivendo um momento nunca antes vivido. Estar distante do meu filho e de meus pais nessa data foi

¹⁵² Texto meu postado em redes sociais

marcante para mim, e essa ação é justamente sobre essa marca, que representa uma ferida, um desamparo, mas também, de certa forma, um renascimento. Além da *Ação de Páscoa*, fiz diversos experimentos no banheiro, sempre pensando no banheiro como lugar de confinamento dentro do espaço de isolamento que nossas casas se transformaram desde o início da pandemia. Em *Escape*, solto diversas folhas de papel em branco no banheiro e realizo uma sequência de fotografias. Cabe lembrar que esse gesto de soltar papéis já é algo incorporado ao meu repertório de ações e que volta e meia retorna recontextualizado. A primeira ação fiz com o tigre em 2011¹⁵³, e depois retomei em diversos lugares e contextos, como no alto da Pedra da Gávea, nas Ilhas Cagarras, no Parque Lage, em duas residências artísticas e em casa, com meu pai jogando os papéis e eu fazendo fotografias antiaéreas em que só apareciam os papéis com diversos tipos de céu ao fundo, inclusive à noite, com uso de *flash* para que os papéis aparecessem. A todas essas ações, exceto com o tigre, denominei *Nirvana*, por pensar em uma espécie de desprendimento material. Logo, a questão da repetição é importante. Repetição mas que sempre se ressignifica em novos contextos.

Escape



2020

¹⁵³ Cage Rage, 2011. Fotos: Marcos Bonisson

Em *Mise en abyme pandémique* (2020), fiz uma montagem com fotografias que resultam em uma imagem. O trabalho lida com a ideia de *mise en abyme*, de uma construção na imagem com espelhamentos, que criam aberturas, abismos, que podemos observar em trabalhos desde *As meninas*, de Velásquez, como em experimentos contemporâneos. Rosalind Krauss, em *O fotográfico*, discorre sobre essa experiência de *mise en abyme* nas fotografias de Brassai, principalmente em restaurantes com espelhos no ambiente, acresce a noção de vertigem e aproxima Jacques Lacan a esse jogo de espelhamentos, não como mero efeito visual, mas como fenômeno artístico e existencial pujante. A partir desse *abyme* fotográfico, realizo um mosaico de imagens que cria rebatimentos, tanto pela quantidade quanto por conter imagens do espelho do banheiro e de meu corpo fragmentado refletido, potencializado por ser feito em um momento cujo confinamento é essencial, pois a morte está lá fora à espera.

Mise en abyme pandémique



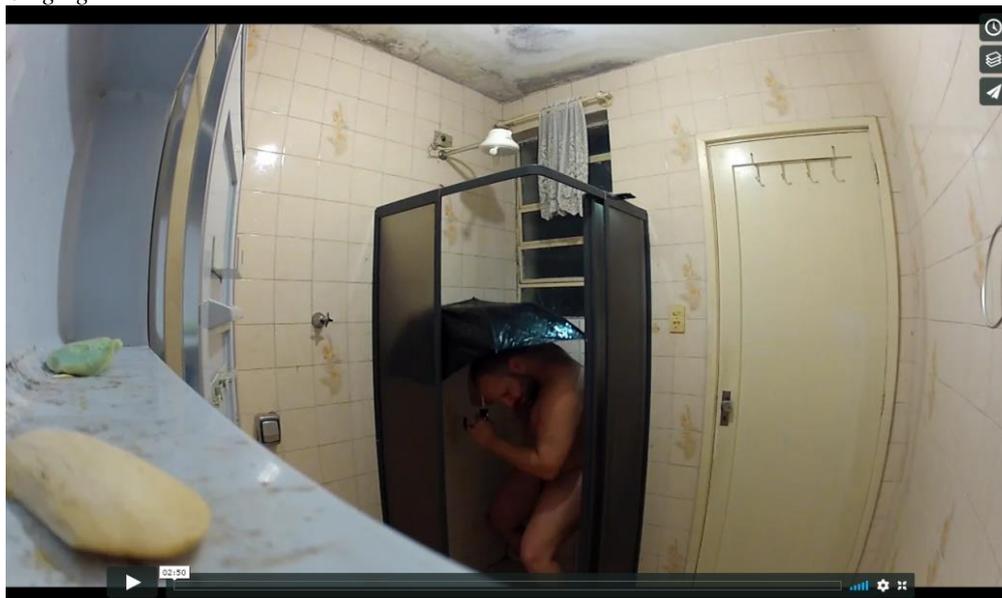
2020.

Aqui, dimensões do repulsivo aparecem na imagem, com teto, chão e paredes com fungos aparentes. Retomo esta noção de abismo como surgiu no trabalho do esgoto, do buraco no sujeito, relacionado à psicanálise, ao Estádio do Espelho lacaniano, mas também a como Georges Bataille também pensa nesse tipo de experiência. Em passagem de *O Erotismo*, Bataille pensa em experiência abismal:

Cada ser é distinto de todos os outros. Seu nascimento, sua morte e os acontecimentos de sua vida podem ter para os outros certo interesse, mas ele é o único diretamente interessado. Só ele nasce. Só ele morre. Entre um ser e outro há um abismo, uma descontinuidade. Esse abismo situa-se, por exemplo, entre vocês que me escutam e eu que lhes falo. Tentamos nos comunicar, mas nenhuma comunicação entre nós poderá suprimir uma primeira diferença. Se vocês morrerem, não sou eu que morro. Nós somos, vocês e eu, seres descontínuos.¹⁵⁴

O último trabalho que realizei no banheiro, enquanto residia em Porto Alegre durante a pandemia, alude diretamente ao filme *Cantando na chuva* (1952), especificamente à cena clássica de Gene Kelly dançando na chuva e cantando uma canção cuja letra fala da alegria de se estar apaixonado durante uma tempestade. Cabe lembrar que essa música também foi utilizada por Berna Reale em um vídeo feito em um lixão de Belém, em que contrapunha a felicidade expressa pela canção ao ambiente abjeto em que estava. Vale indicar que Berna utiliza, com frequência, elementos cênicos e cinematográficos – nesse caso utilizou um tapete vermelho e uma roupa dourada, e toda uma produção com múltiplas câmeras de altíssima resolução. A minha versão se aproxima um pouco da de Berna por utilizar a música alegre em uma situação não condizente, mas possui outras camadas.

Singing in the viral rain



2020 3min. link: <https://vimeo.com/418641943>

¹⁵⁴ (BATAILLE, G. 1984) p 12.

Utilizo a mesma música, mas altero a letra, e quase todos os adjetivos são trocados por seus antônimos, como na frase “*what a glorious feeling*” (que sentimento maravilhoso), é transformada em “*what a horrible feeling*” (que sentimento horrível). E assim segue. A própria versão do título, *Singing in the viral rain* (Cantando durante a chuva viral) remete ao drama da crise sanitária que vivíamos em meados de 2020. Encaminho abaixo minha letra alterada, que canto no vídeo, em inglês, com a tradução acessível ao final da página.

I'm singing in the viral rain
 Just singing in the rain
 What a horrible feeling
 I'm unhappy again
 I'm crying at clouds
 So dark up above
 The sun is not in my heart
 And I'm not ready to die
 Don't let the stormy clouds chase
 Everyone from the place
 Don't go with the viral rain
 I've the death on my face
 I won't walk down the lane
 With a unhappy refrain
 And singing
 Just singing in the viral rain¹⁵⁵

Destaco que minha forma de apropriação da música é diferente da de Berna: para além dos diferentes contextos, penso em certo acréscimo de dramaticidade, pela alteração na letra da música e sobretudo pelo momento. Interessa-me um baixo materialismo presente no ambiente e mesmo na construção das fotografias e vídeos. Utilizo esse baixo materialismo também como crítica ao Capitalismo, como o trabalho na FIESP indica mais explicitamente. Também por isso, recuso o uso espetacular e cinematográfico no trabalho. Há uma dimensão do íntimo, da baixa produção, e uma dimensão cômica de um homem gordo e nu que não sabe cantar nem dançar – elemento que me interessa poeticamente.

*

Em seguida e não mais no banheiro, mas na sala, e na esteira de trabalhos anteriores cujas datas são importantes, como Réveillon, dia de eleição e Páscoa, já em confinamento, acabei, assim como na Páscoa, além de passar a data familiar sozinho, transformando novamente a solidão em elemento poético. Então, no Dia das Mães realizei outra ação. Fizemos um experimento fotográfico, que começou a ser imaginado e desenvolvido na semana anterior. No início da semana fiz fotos em diversas posições, enviei para minha mãe e

¹⁵⁵ Eu estou cantando na chuva do vírus/Apenas cantando na chuva viral/Que sensação horrível/Estou infeliz de novo/Estou chorando nas nuvens/Tão escuro lá em cima/O sol não está no meu coração.

pedi que ela fizesse as mesmas posições, fotografadas pelo meu pai, e que me enviasse o mais rápido possível, para que pudesse editar. Tais imagens resultaram em nove dípticos, dos quais compartilho dois aqui. No domingo, Dia das Mães, já tinha as imagens prontas e compartilhei-as nas redes sociais. Era importante para mim que o trabalho fosse experienciado no ambiente virtual no próprio dia e acompanhado da seguinte legenda:

Hoje estou distante da minha mãe assim como muitos brasileiros, por medidas de segurança ou outros motivos. Mas ainda assim é preciso comemorar ter mãe. Primeiro porque muitas pessoas já não têm este privilégio desde antes da pandemia, e agora, com mais de 10.000 óbitos devido à pandemia, muitos filhos perderam a sua, e pior, muitas mães perderam seus filhos. Estar distante não é o mais difícil, difícil é não ter confiança, garantias, que em um prazo tão curto quanto dois ou três meses nos veremos. Meses que serão uma prova de fogo. Espero te encontrar em breve!¹⁵⁶



Notas sobre a distância (Dia das mães) foto: Silvio Aguiar (Rio de Janeiro)

¹⁵⁶ Texto postado no Instagram junto às imagens no Dia das Mães de 2020.

*

Então, esses foram alguns dos trabalhos que desenvolvi dentro de casa, em Porto Alegre, em um período de aproximadamente oito meses que passei sozinho. Destaco *Ação de Páscoa*, *Singing in the viral rain*, e *Notas sobre a distância (Dia das mães)* como os mais expressivos desse período. Os outros experimentos também funcionam para endossar o conjunto, por ter continuado a insistir na repetição de gestos já realizados que se ressignificam na condição dramática em que vivíamos em 2020, da solidão inelutável, do banheiro pensado como um espaço de solidão dentro do espaço de solidão que nossas casas se tornaram. Há, também, o diálogo com obras de outros artistas (MárciaX e Lenora de Barros¹⁵⁷), que nem foram mencionados, e trabalhei mais uma vez com a noção de alusão a certos trabalhos, como os diversos de Aimberê que refiz, e que ganham outras camadas de significação em outro contexto. Cabe lembrar que, em boa medida, são as obras de outros artistas que inspiram novos trabalhos artísticos, e não apenas reflexões teóricas e pesquisas escritas, das quais, para esse momento, as diversas leituras da *Pandemia Crítica* foram essenciais.

4.3 Domingos solares pandêmicos

Depois de ter feito a primeira ação durante a pandemia, na rua, e em um momento de muita angústia coletiva, e em seguida ter feito um significativo conjunto de trabalhos dentro de casa, voltei à rua. Seis meses se passaram e, em setembro de 2020, parecíamos estar em um momento mais tranquilo, após a primeira onda da covid-19, com UTIs disponíveis, o que fez com que as pessoas relaxassem quanto aos cuidados depois tantos meses de confinamento. Essa foi a impressão que tive ao retornar ao Rio de Janeiro, vindo de Porto Alegre depois de dois anos. Então, logo fiz uma nova ação, no domingo do dia 15 de setembro, a partir de um incômodo gerado pelas imagens das pessoas que lotavam as praias aos domingos. A ação consistiu em engatinhar nu na praia, porém utilizando máscara de proteção contra a Covid-19. O trabalho lida com o dissenso das praias que enchem em plena pandemia, mas sem nenhum moralismo meu nesse sentido. Desejo provocar as pessoas a pensarem: “o cara está nu e de máscara, enquanto estamos de sunga e sem máscara”. Fiz na praia do Leblon com ajuda de Clarisse Tarran, Cacau Costa e Fabiano Fernandes. Obviamente minhas ideias se distanciam

¹⁵⁷ Dentro do espaço do banheiro fiz trabalhos que aludiam a *Desenhando com terços*, de MárciaX, e a *Homenagem a George Segal*, de Lenora de Barros.

da percepção das pessoas, que não veem arte, mas experienciam o cômico, experiência existencial profunda, que vai desde o riso, a gargalhada, até o incômodo, e em seu limite, a raiva. Tenho ciência de que a ação não é vista como arte, pois não há elementos que indiquem isso facilmente. Com certeza, ter três pessoas em volta registrando a ação acaba gerando uma espécie de mediação, mas ainda assim a nudez em espaço público é provocativa. Fui interrompido por um amigo devido ao excesso de gritos de apenas dois senhores, homens de bem, defensores fervorosos de crianças que não podiam ver um homem daquela forma – em posição de vulnerabilidade em que o falo nem visível era –, mas que não pouparam fôlego ao chamarem, na frente das mesmas crianças, as fotografias de “putas”.

Domingo pandêmico no Leblon



2020. Fotos: Clarisse Tarran e Cacau Catarina

Domingo pandêmico no Leblon



2020. Fotos: Clarisse Tarran e Cacau Catarina

Domingo pandêmico no Leblon



2020. Fotos: Clarisse Tarran e Cacau Catarina

Duas semanas depois, no domingo do dia 28 de setembro de 2020, refiz a ação feita no Leblon para experimentar novamente a *performance*, sua percepção e para saber se haveria alguma diferença em termos de reação devido ao local, dessa vez em Ipanema. No Leblon, houve um excesso de xingamentos, sobretudo dirigidos às fotógrafas, de um senhor que também estava chamando a atenção de outros amigos, o que fez meu amigo Fabiano intervir. Em Ipanema não houve nenhuma reação mais agressiva dessa forma, mas um rapaz que trabalhava nas barracas entreviu, pedindo à fotógrafa que me entregasse a bermuda. Depois conversamos por alguns minutos. Esse rapaz, pacífico e educado, veio falar: “Sem nenhum moralismo nem nada, mas porque você não faz numa praia mais deserta? Tem criança aqui, imagina se seu filho visse isso, você iria querer?” Respondi que meu filho tinha 6 anos e não veria problema.

Domingo pandêmico II (Ipanema 40 graus)



Foto Cacau Costa.

Essas ações na praia lidam com o dissenso das pessoas que, em um momento que não havia sequer previsão de vacinas, lotavam as praias aos domingos. Cabe ressaltar que foi

uma discussão na época a lotação das praias. Isso porque, como não estávamos com restrições severas de circulação, muitos trabalhadores acabavam passando a semana inteira se aglomerando em transportes públicos lotados, e aglomerar na praia seria um risco aceitável para quem se expunha tanto ao vírus no cotidiano. Por isso, digo que o trabalho lida com um dissenso, mas sem moralismo, por pensar que não era uma elite privilegiada que trabalhava de forma remota e explorava a força de trabalho alheia que enchia as praias, mas sim, em sua maioria, trabalhadores que estavam continuamente expostos, e continuavam a se expor em seu momento de lazer. Cobrar que o proletário vá para a fábrica trabalhar e cobrar que faça isolamento em seu momento de folga é paradoxal. Talvez eu que estivesse mais errado, pois mesmo de máscara, vinha de um longo período de isolamento restrito, mas atravessei a cidade e marquei com fotógrafos para realizar essas ações. Ressalto, ainda, que tinha em minha memória o conhecimento da ação de Pope L. em que engatinhava nas ruas de Nova Iorque nos anos 70. Mesmo que de roupa, havia forte carga de contestação, pois como um artista negro, nos remetia à ancestralidade afrodiáspórica também presente no Norte Global, sendo de tal perturbação que, inclusive, teve sua ação interrompida pela polícia da cidade.

4.4 Réveillon na laje

Como já foi mencionado quando tratei do *Câmera nu no réveillon* e depois, mais enfaticamente, ao tratar das ações realizadas dentro do apartamento que morava em Porto Alegre, tenho como método a repetição de certos gestos. Um deles é o de realizar ações durante os fogos do Réveillon, sempre em Copacabana, pela magnitude que é tal evento, e porque morei lá por aproximadamente oito anos logo também há afetividade. Fiz diversas ações lá, mesmo depois que me mudei. Houve uma vez em que fui com minha ex-companheira e meu filho pequeno, quando morávamos no Catete. Em outras vezes, fiz enquanto morava com meus pais em Higienópolis. Houve, também, um ano em que atravessei a cidade com meu pai, e, em outro, dormi em Botafogo, na casa do namorado da minha irmã, que me fotografou. Na virada de 2019 para 2020, fiz o *Câmera nu*, homenagem ao Aimberê Cesar. Vale destacar que realizei essa *performance* em uma visita de férias, pois ainda morava em Porto Alegre, o que mostra que ser em Copacabana era importante para o processo. Importava o dia e o lugar. Nesse Réveillon de 2020/2021, não houve fogos, por causa da

pandemia. Imaginava que mesmo sem fogos a praia encheria de pessoas para a passagem do ano. Porém, sem fogos e shows e com inúmeros bloqueios policiais, a praia ficou vazia, o que gerou uma imagem marcante da passagem de ano. Como raramente acontece, tive a ideia de fazer uma ação na antevéspera do dia marcado. Primeiro, estranhei o fato de no Natal soltaram fogos no Complexo do Alemão, como de costume. Então, aquilo ficou gravado em mim, até que, três dias depois, concluíse que haveriam fogos na comunidade na passagem de ano. Quase no dia da virada, comecei a pensar no que fazer, de onde fazer, e em qual gesto faria sentido. Esse trabalho se assemelha às *performances* realizadas nas praias do Leblon e de Ipanema em dias de sol e com a praia cheia, pois ele não se dá como uma crítica, mas sim como uma lembrança ancestral e como uma marca no tempo presente.

Revéillon na Laje



2020/2021 foto: Silvio Aguiar

Nesse trabalho, penso que há novamente uma antiespetacularidade, por sair do espaço icônico de Copacabana, por razão totalmente contingencial: a maior crise sanitária que minha geração, e até mesmo a de que meus pais viveram. Há a presença do corpo nu que se apresenta como vulnerável e não sexual, e a indicação, sem moralismo, de pensar como, em algum momento, as pessoas conseguem abstrair totalmente a possibilidade da própria morte ou da de pessoas próximas, como nas praias cheias. Isso evidencia o lado humano, demasiado humano, mesmo na coletividade, que lembra Bataille quando diz que “quanto mais intenso o

prazer erótico, mais distante estamos da compreensão de que tal ato pode gerar filhos”, e toda sua formulação de um *não-saber*, irrazoabilidade do ser humano. Depois de meses de pandemia, pessoas ainda celebram festas, se aglomeram e encontram com desconhecidos por aplicativo para copular. Isso não é a moral pastoral, é enxergar o humano da forma mais explícita possível. Lembra Cazuzza quando escreveu: “Eu vi a cara da morte e ela estava viva”. Todos nós a vemos nesse momento, a cara da morte se apresentou a todos, e infelizmente, no Brasil, com apoio do Governo *necropolítico*. Nesse momento que contamos centenas de milhares de mortos, existem pessoas que vivem o presente, e outras que abdicam de viver o presente na esperança de viver melhor o futuro. Porém, alguém é menos humano? De forma alguma.

4.5 Construção

Desde muito antes do início deste projeto de pesquisa, trabalho com a noção de fotografia construída. Em meus primeiros projetos, fazia ações que eram registradas em fotografias e apresentava-as de forma invertida na parede. Havia um pensamento anterior que já antevia como deveria ser a percepção do espectador no contato com a fotografia. De certa forma, toda ação realizada para fotografia é *construção*. Como nos diz Jeff Wall, existe o *fotógrafo pescador* e o *fotógrafo agricultor*. O fotógrafo pescador é aquele que encontra as imagens que captura – o que pode ser aproximado à ideia de documental, mas esse é um pensamento que, se analisado em profundidade, não se sustenta. Pois mesmo na noção de uma fotografia direta, há construção. Já o agricultor é aquele que constrói a imagem, mesmo que a fotografia ocorra através do *clique*, tudo antes é construído. Todo o escopo desta pesquisa lida com imagens construídas, como já vimos com Aleta Valente, Ayrson Heráclito e Laura Aguilar, por exemplo. Mesmo em relação a Cartier-Bresson, com sua ideia de *instante decisivo* e sua recusa em realizar cortes nos negativos, ainda se trata, de certa forma, de fotografia construída. Concluimos, então, que toda a fotografia é construída. Em *Construção* (2020), retomo a noção de fotografia construída, presente em todos os trabalhos, mas central nesse experimento.

Construção



2020.

Esse trabalho alude tanto à ideia de fotografia construída quanto a uma das músicas mais importantes de Chico Buarque na época da Ditadura Militar. Penso que a experiência na arte deva se aproximar ao *comer o pão*, semelhante à experiência da criança que Bataille nos diz em relação ao escritor Henry Miller, da experiência do tempo presente. A expressão *comer o pão* relaciona-se justamente ao prazer sensorial no tempo presente, daqueles que não se preocupam em *ganhar o pão*. Sei que tal ambição não ocorre de forma equânime, pois a percepção de um trabalho não ocorre da mesma forma com todos, não é universal. Robert Morris, em seu texto sobre a *presentidade*, desenvolve toda uma articulação pensando na experiência presente para tratar da escultura minimalista. Diz que o corpo percebe o trabalho ao percorrer o espaço, ao se relacionar com o espaço, seja arquitetura ou natureza, ou em relação ao objeto escultórico. Utiliza como referência a psicanalista austríaca Melanie Klein e sua teoria do *self*. Para defender essa presentidade da experiência do corpo que percorre o espaço, Morris ataca a experiência da fotografia, dizendo que “achata o tempo, o espaço, a experiência” – a experiência que ele propõe. É curioso que contemporâneo ao seu ataque à fotografia é o surgimento da *Land Art*, movimento que acredito ter redimensionado a experiência da fotografia. Morris diz que é no caminhar, no desenvolver do corpo do espectador no espaço e no tempo, que a experiência ocorre. É potente seu texto, e parte da importância do minimalismo se deve a ele, mas não à custa de outra linguagem. A fotografia é

outra experiência de tempo e de espaço. Podemos pensar mais uma vez no trabalho *Campo de raios*, de Walter De Maria, que instala inúmeros para-raios na paisagem, para capturar raios, e que um espectador desavisado veria apenas como uma sorte de fotógrafo que capta um instante decisivo ao acaso, um *fotógrafo pescador*, documental. Saber que houve todo um planejamento de colocação dos para-raios em um local pensado para a captura deles somado à experiência da fotografia realizada é que constroem a percepção total do trabalho. Na Bienal de Veneza de 1972, Robert Morris apresenta seus trabalhos minimalistas em uma sala, e, na sala ao lado, foi apresentada uma fotografia aérea de *Spiral Jetty* (1970), de Robert Smithson. Percebemos, então, que são duas formas diferentes de proporcionar uma experiência ao espectador.

A fotografia proporciona uma experiência rica e transformadora. Não pela linguagem em si, mas pela potência das propostas de determinados artistas que as utilizam. Acredito que essas imagens proporcionam a experiência de *comer o pão*. O mesmo *aqui e agora* que Morris defendia no espaço ativado pela escultura minimalista, penso em relação a uma imagem. Parar de frente para uma fotografia e poder deixar o olho percorrer, como Lacan dizia, para o “olhar ruminar” a imagem, como “pastagem para o olhar”. Jacques Rancière, no texto *O Espectador emancipado*, trata desta questão que problematiza a noção de espectador. Ele compara como a percepção do espectador é tratada em Antonin Artaud e Bertolt Brecht. Aborda a busca no teatro do século XX de romper com o limite entre público e cena, como se fosse um avanço o público interagir. No final, conclui que não é necessário que o público saia de seu lugar, pois ele já é, através do olhar, sujeito privilegiado do acontecimento artístico. O olhar percorre, lê, ativa relações, dá sentido à narrativa e ao autor – conclui a obra, diria Barthes. Rancière reflete sobre o lugar ativo de quem contempla:

Por que identificar o fato de uma pessoa estar sentada, imóvel, com inatividade, se não pela pressuposição de uma lacuna radical entre atividade e inatividade? Por que identificar “olhar” com “passividade”, se não pela pressuposição de que olhar significa olhar para uma imagem ou para uma aparência e isso significa estar separado da realidade que está sempre atrás da imagem? Por que identificar o ato de ouvir com ser passivo, se não pela pressuposição de que agir é o oposto de falar, etc? Todas as oposições – olhar/saber; olhar/agir; aparência/realidade; atividade/passividade – são muito mais que oposições lógicas. Elas são o que chamo de partilha do sensível, uma distribuição de lugares e capacidades ou incapacidades vinculadas a estes lugares. Em outros termos, são alegorias da desigualdade... O espectador é geralmente desmerecido porque ele não faz nada, enquanto os atores no palco – ou os operários lá fora – fazem alguma coisa com seus corpos. Mas é fácil inverter a questão afirmando que aqueles que agem, aqueles que trabalham com seus corpos, são obviamente inferiores àqueles que são capazes de olhar – isto é, aqueles

que conseguem contemplar ideias, prever o futuro, ou ter uma visão global do mundo.¹⁵⁸

Ao se deparar com uma imagem, mesmo que bidimensional, o olhar percorre-a, ruma-a, atravessa planos, temporalidades, sentidos. A expressão lacaniana do olhar que ruma é um grande exemplo da atividade do olhar, e não passividade. E as obras de arte são um dos grandes exemplos desse desafio ao olhar de que fala Lacan, tanto que pensa nessa ruminância a partir de uma pintura de Cézanne. Olhar é, então, o sentido privilegiado do corpo, assim como o tato. Rancière é muito preciso ao indicar o paradoxo que existe em se afirmar que *ouvir* ou *olhar* se relacionam à *inatividade* enquanto *falar* se aproxima à *atividade*. A experiência da fotografia pode não ser plurissensorial como no Minimalismo ou Neoconcretismo, mas com certeza não “achata o tempo e o espaço”, e sim os abre de outra forma. Em seu texto *Manual do artista- ETC.*, Ricardo Basbaum diferencia o que seria “público” (de exposições) e “espectador”. Diz que o primeiro é como uma estatística, um número, o “público do museu”, já os espectadores seriam este público após a experiência sensorial da obra de arte. O indivíduo, segundo Basbaum, entra público e sai espectador, “tocado pela obra de arte”. Denis Hollier diz que o “espectador, em lugar de ser o homem que olha um vaso, deve entrar no espaço do objeto e colocar-se na posição do homem que bebe”¹⁵⁹, o que nos remete ao *télos*, ao cálice, de Aristóteles.

Construção (2020) não deixa de ter uma entoação política pela música a que se refere, relacionada ao momento atual em que vivemos, mas visa propor uma experiência em fotografia. Há inclusive questões formais de composição em uma imagem e como o conjunto se apresenta. Lida propositalmente com um baixo materialismo, enquanto experiência não apenas do estranho, do abjeto, mas de uma dimensão crítica em relação a imagens *fine art*, que, de certa forma, endossam questões negativas de mercado e de como a arte se insere no sistema capitalista. Novamente pensamos em *O valor de uso do impossível* de Denis Hollier, e sua visão sobre Bataille e da *Documents* como um todo. Penso em uma experiência da fotografia, mas sempre relacionada às experiências que desejo para meu corpo. *Construção* se assemelha ao me banhar no esgoto, mas com dimensão intimista (assim como os diversos trabalhos feitos em isolamento): não é performático, mas tem pulsão de corpo e indica um interesse no fotográfico e em como sua significação é apreendida pelo espectador.

¹⁵⁸ (RANCIÈRE, J. 2012) p.7

¹⁵⁹ (HOLLIER, D) p. 6

4.6 Quase-oração

Ao longo do dramático período da pandemia de Covid-19, tivemos transformados, de forma radical, nossas vidas, nossas formas de trabalhar e de nos relacionar. Esse vírus, que matou e mata milhares de pessoas, encontrou no Brasil a situação particular da necropolítica do Governo Federal. Nesse período, conheci projetos artísticos coletivos, todos com forte cunho político, e me integrei a alguns deles. Ambos, através de processos totalmente diversos, são políticos e contra o sistema de governo atual. O primeiro coletivo ao qual aderi a convite de seu idealizador Diego Groisman, e de que ainda participo, é o Quase-Oração (@quaseoracao no Instagram). A questão sobre quem idealizou é secundária, pois, desde seu início, explicitou-se um rosto coletivo e anônimo. O projeto consiste na contagem de números de mortos por Covid no Brasil. Diego iniciou sua pesquisa ao final de 2020 em uma disciplina com a professora Cristina Ribas na UFRGS, em que entregou, como artigo final, um texto com sequência de números escritos por extenso, que na época chegava a cem mil. O trabalho desdobrou-se no desejo de sair às ruas com carros de som contando números em sequência. Posteriormente chegou-se ao formato de sequência de *lives* de uma hora de duração, com duas pessoas contando alternadamente, cada uma por quinze minutos. Foi iniciada a contagem dia vinte e cinco de janeiro de 2021, quando havia aproximadamente duzentos mil óbitos registrados, e a ideia inicial era que a contagem ocorresse até este número marcado – duzentos mil. Foi planejado inicialmente cinco dias de contagens ininterruptas para que alcançássemos esse número. Ao final dessa sequência ininterrupta, percebemos que o número do dia seguinte chegaria a duzentos e vinte e quatro mil. Decidimos, então, chegar até o número do dia – última vez que conseguimos alcançar. Fizemos aproximadamente quatro ativações que mobilizaram quase cem participantes para o projeto. Na última ativação, encerrada em 7 de julho de 2021 chegamos ao número de 500.000 óbitos, às custas de muitas pessoas em seus limites, muitas enlutadas por perderem parentes, amigos e pessoas próximas ao longo do projeto, e chegou-se a esse número cravado, o que era um desejo coletivo na época.

Quase-Oração



Ação coletiva 2020-2021

Por sua monotonia e longa duração, esse trabalho se assemelha a uma espécie de vigília. Cabe indicar também um rebaixamento visual do projeto: todos vestidos de preto, contando números de forma sequencial, em ambiente neutro. Com muito pouco apelo aos sentidos, é um trabalho difícil de acompanhar. Sempre digo que esse projeto não é para ser “seguido”, no sentido de ser acompanhado, usufruído ou contemplado. Como em certos exemplos da arte conceitual, ele existe em seu enunciado. As pessoas só precisam saber que ele existe. Um trabalho que exige um esforço coletivo grande, porém de resultado rebaixado. É importante isso, pois, em um grande coletivo do qual pertencem diversos artistas que trabalham com *performances*, se fossem feitas ações, o assunto principal do trabalho, o luto, ficaria reduzido ao ponto de sugerir que a contagem de mortos fosse uma estetização da dor dos outros, e não uma ação artística coletiva de vigília. Apesar de a maioria dos participantes serem artistas e agentes do meio cultural – como o próprio idealizador, que é curador e mestre em História da Arte –, também havia profissionais de diversas outras áreas, e uma quantidade significativa de pessoas de fora do sistema da arte.

Quase-Oração



2020-2021. Projeções em Porto Alegre. (Fotos: Kevin Nicolai)

Um elemento que poderíamos pensar como um resultado mais estético, a despeito da dificuldade de utilizar essa palavra hoje, foram as projeções feitas em locais urbanos. Foram muito poucas. A intenção era a de infiltrar o trabalho por outras vias para além de nossas bolhas circunscritas ao meio artístico. Imaginar que um público transeunte, ao perceber que havia uma *live* do projeto naquele instante, poderia ver ao vivo em seu celular. Houve projeções em algumas cidades em que residiam participantes, como principalmente em Porto Alegre, mas também em cidades do exterior, como Porto e Barcelona. Mesmo através dessas projeções, essa obra não se torna um trabalho com apelo visual. Retomo esta questão da falta de apelo pela sua dimensão quase tântrica, que muitos projetos conceituais utilizam, de um esforço muito grande para um resultado em certa medida com a escala do mínimo, do íntimo. Há um paradoxo nesse gesto na relação de contar os números de mortos. Lembro que uma grande emissora de televisão, no início da pandemia, costumava apresentar uma breve biografia, com entrevistas de familiares, de diversos brasileiros que vieram a falecer, justamente para não reduzirmos a morte do indivíduo a um número abstrato, que aumentava dia após dia. Nós contamos os números, mas pensamos na importância da homenagem a todos e sempre tivemos como única regra inviolável não pular números. No início, tentávamos fazer

lives seguidas, depois concluímos que poderia haver intervalos, já que não pulávamos números. Houve também um esgotamento coletivo, com diversos parentes de integrantes sendo acometidos pela doença principalmente em meio ao ápice da crise, em março e abril de 2021.

A contagem com números por extenso foi a nossa forma de dignificar os números e explicitar o desconforto com o projeto de destruição e morte implementado pelo Governo. Hoje, dia 20/08/2021, temos registrado 569.492, e de forma alguma pensamos nos números em sua abstração, como desejada pelo Governo, que inclusive trabalhou deliberadamente para a subnotificação de casos e óbitos. Hoje temos a vacina aplicada em cinquenta por cento da população, vinte e cinco por cento com a imunização completa. Um cenário muito melhor do que nos meses entre janeiro e abril, período principal do *Quase-Oração*. Guilherme Mautone, que também participou do projeto, escreveu algumas linhas logo quando começamos a ação, ajudando-nos a perceber melhor o projeto:

Quando a ação foi planejada há algumas semanas, a expectativa era a de que 120 horas ininterruptas seriam suficientes para chegar até 200.000; ou seja, nosso nefasto marco auriverde. Agora, no entanto, sabemos com certeza que 120 horas não serão suficientes. E sabemos disso através de um saber do corpo, difícil de explicar e ainda mais difícil de atravessar. Alguns, em vigília, varam a madrugada, mantendo a sequência viva; outros, à tarde, combatem o tédio natural, a tristeza crepuscular, a dor de garganta, a nova estafa, de novo, de novo. O corpo pede silêncio depois de duas horas; mas a soma segue aberta, então os números não param, precisam ser contados, pedem enunciação, consideração, um dizer só deles. Por essa razão é que a ação é coletiva: para que não seja interrompida até que se conte tudo e para que esse trabalho lento e árduo continue.¹⁶⁰

Em uma matéria escrita para o Jornal da Universidade (UFRGS), Júlia Provenzi¹⁶¹ reflete sobre como há uma dimensão de trabalho de luto na ação. Segundo ela, psicanaliticamente, no luto trabalhamos de duas diferentes formas: o desligamento do ente falecido ao longo de aproximadamente quatro meses (tempo aproximado indicado por Sigmund Freud) e a ideia da fala e da rememoração. Através de nossas falas sobre o assunto, repetimos e elaboramos tais perdas. Não em definitivo, obviamente, mas em termo de desligamento do sujeito, a dura compreensão de que tais pessoas não existem mais em nossas vidas. É um trabalho coletivo, trabalho de luto muito antes de ser um trabalho de arte. Diz que “os voluntários da *Quase Oração*, de alguma forma, cumprem o papel das carpideiras – mulheres cuja profissão consiste em chorar nos funerais dos outros para reforçar o coro da

¹⁶⁰ <https://www.nonada.com.br/2021/01/um-numero-e-mais-um-a-proposito-da-acao-coletiva-quase-oracao/> acesso em: 15/05/21.

¹⁶¹ <https://www.ufrgs.br/jornal/performance-coletiva-quase-oracao-se-opoe-ao-silencio-sobre-as-vitimas-da-covid-19/> acesso em: 15/05/21.

tristeza diante da morte”.¹⁶² Reitera o pensamento de que tal projeto *não* é para ser acompanhado, seguido e contemplado como uma página que gera conteúdos, mas sim como uma ideia que precisa ser difundida. Esse projeto chegou também a ser tema de matéria na Globonews¹⁶³ com a repórter Aline Midlej com impressionantes oito minutos e meio no ar, e ficamos muito felizes pelo compartilhamento da ação em grande escala. Foi feita uma entrevista com dois participantes que falaram sobre o projeto. Essa matéria televisiva para um público de maior alcance transforma o trabalho em um *fato social* mesmo que, como disse anteriormente, o que importa é a difusão da ideia, como em diversos trabalhos conceituais. Especificamente em minha pesquisa, também me interessa quando projetos se infiltram em meios de circulação mais amplos que os próprios do sistema artístico, que é levado para a grande massa heterogênea. Outra forma de repercussão do trabalho foi a menção da Prof^a Dr^a Marisa Flórido Cesar em seu bonito texto *O morto e a máscara*, em que trata de fenômenos ocorridos durante a pandemia, descrevendo uma nuance do projeto:

O cansaço na fala ininterrupta, a garganta seca, a atenção exigida na enumeração, a respiração que falha extenuada, confundem-se com a exaustão destes tempos de asfixias, de dor da perda de parentes e amigos, da dor pela indiferença, da dor pela ausência de dor. Os números enunciados têm a sonoridade mântica das orações. Sua (quase) repetição compassada retira a morte e sua tragédia da chave da indiferenciação quantitativa, revertendo-a nela mesmo. Converte torpor em lamento, número em luto. Nas telas, os rostos dos sobreviventes se olham especularmente; velam os sem rosto, sem voz, sem corpo da opacidade das estatísticas.¹⁶⁴

Ao longo desse texto Marisa Flórido destaca imagens e acontecimentos ocorridos durante a pandemia e aproxima também o famoso texto *Necropolítica*, de Achille Mbembe, e à política da morte provida pelo governo brasileiro durante a crise sanitária. Além disso, lembra que Mbembe é lido e contextualizado por Vladimir Safatle em seu texto *Para além da necropolítica*¹⁶⁵, em que pensa em um *Estado suicidário* brasileiro. O Brasil tende a ser o país com mais mortes por Covid no Mundo (hoje está apenas atrás dos Estados Unidos, mas com número de mortes diárias mais elevado), e temos clara e transparente a política de morte do governo. Realizar um trabalho artístico coletivo cria uma rede de apoio e transforma a morte em vida. Talvez este seja o grande sentido de se produzir na pandemia: transformar a pulsão de morte em pulsão de vida.

¹⁶² <https://www.ufrgs.br/jornal/performance-coletiva-quase-oracao-se-opoe-ao-silencio-sobre-as-vitimas-da-covid-19/> acesso em: 15/05/21.

¹⁶³ <https://g1.globo.com/olha-que-legal/blog/pela-lente-da-gente/post/2021/03/06/o-desepero-pede-oracao.ghtml> acesso em: 24/08/2021

¹⁶⁴ Flórido Cesar, M. *O morto anônimo e a máscara* In: Concinnitas | v.22 | n.40 | Rio de Janeiro de 2021 DOI: 10.12957/concinnitas.2021.59446

¹⁶⁵ SAFATLE, Vladimir. *Para além da necropolítica*. Disponível in: <https://www.n-1edicoes.org/textos/> 191.

Ao longo da pesquisa, tratei de diversos artistas que lidam com questões de ancestralidade, feminismo, *queer* e diversas outras corporeidades. Tratei neste capítulo de experimentos que realizei durante a pandemia e cuja significação estava relacionada ao drama que vivemos. Conheci e escrevi muitos trabalhos realizados durante a pandemia, como *Diva* (2020), de Juliana Notari, e *A Origem da obra de arte* (2020), de Bruno Novarovsky. Apesar da potência de seus trabalhos e de terem sido feitos durante a pandemia, o período em que vivemos não é camada de sentido em suas obras. Isso não é uma crítica, pois nenhum artista é obrigado a trabalhar com nenhuma questão específica. Porém, estranho que tão poucos trabalhos foram produzidos em que a crise sanitária seja parte constitutiva de seu entendimento, não enquanto um tema, mas enquanto chave de compreensão. Desejava, neste momento da pesquisa, indicar outros artistas com tal anseio, mas encontrei experimentos muito pontuais. Marisa Flórido indica alguns, mas ainda tenho a impressão de serem poucos se comparados à mudança estrutural que o mundo viu em 2020. Lembro também que tão poucos artistas tiveram a gripe espanhola do século passado como mote do processo de trabalho. Os exemplos são escassos. É difícil separar o evento da gripe espanhola da Primeira Guerra Mundial, mas, pensando na década de 1920, talvez a resposta que os artistas tenham dado seja o abstracionismo, o Dadaísmo, o Surrealismo e o Modernismo paulistano de 1922. Talvez a negação e a abstração também sejam futuramente aproximadas aos trabalhos de arte feitos durante a pandemia de Covid-19, pois certamente haverá algum estudo metapsicanalítico sobre este período.

5 ARTE X ANTIARTE

5.1 Não-artistas com potência

Neste último capítulo da pesquisa, retomarei uma ideia que já se esboçou com *O Equilibrista* das Torres Gêmeas, sobre ações com potência fenomenológica, expectoral, feitas seja por não artistas, seja por artistas que lidam com o limite da institucionalidade e com *fatossociais* que nos afetam e nos fazem refletir sobre arte. Nesta primeira subparte do capítulo, farei uma comparação entre dois fenômenos aparentemente semelhantes, porém ontologicamente divergentes. Algumas referências que penso para calcar o interesse por essa questão são, por exemplo, o que Rosalind Krauss escreve em *O fotográfico* sobre a carreira do fotógrafo Auguste Salzmann, que produziu por menos de um ano, comparando-o com Eugène Atget e seus mais de 10.000 negativos, porém de difícil inteligibilidade. Penso também em Georges Didi-Huberman, com *Imagens apesar de tudo*, quando trata fenomenologicamente de quatro fotogramas dos campos de concentração de Auschwitz feitos por judeus que também estavam à espera da morte. Ele fala, por exemplo, a respeito de uma fotografia torta que é reenquadrada em posterior impressão, e reflete sobre como a própria falta de enquadramento da fotografia é o que a torna mais visceral, pois precisava ser feita escondida, porque quem a fotografou teria punição de morte caso fosse flagrado. Em outro livro, *Invenção da histeria*, aborda o conjunto de imagens feitas no Hospital da Salpêtrière, no final do século XIX, e as pensa como um capítulo da história da arte. Um livro muito denso, que aproxima arte e psicanálise e que pensa na *páthos*, seja como enfermidade psíquica, seja como expressões corporais e faciais retratadas. Essa hipótese de que esse conjunto de imagens compõe um capítulo na história da arte pode ser contestada por qualquer pessoa, ou aceita, mas há uma profundidade e complexidade no pensamento do autor. Vale a leitura. Penso que essa *páthos*, mesmo que tradicional na história da representação, não deixa de ser uma exploração da imagem do sofrimento do outro – no caso, mulheres doentes. Mesmo dedicando atenção à enferma mais conhecida, Augustine, não me parece atenuar tal exploração. E não se trata de Didi-Huberman ser homem, e sim de estetizar a dor. Pensar nas fotografias da dor, não de forma científica, catalográfica ou documental, mas vê-las como arte é, em certa medida, uma insensibilidade ante a dor do outro. Talvez seja um atenuante o fato de ser o seu primeiro livro publicado. Em *Imagens apesar de tudo*, escrito depois, dedica as últimas trinta páginas do

livro para responder a um psicanalista que o acusa de explorar a imagem do judeu em seu martírio. Entretanto, neste livro, posterior, ele não propõe em momento algum que tais fotografias sejam exemplo de arte. Essa questão nos interessa, pois, quando o autor tenta enquadrar um conjunto de imagens dentro do campo da arte (*Invenção da histeria*), cria um problema, porém, quando deixa de fazer tal movimento (*Imagens apesar de tudo*) e trata as imagens da dor como fenômenos de grande intensidade, pulsão e pujança, ele parece ser mais assertivo. No primeiro livro, sobre as histéricas da Salpêtrière, ele se debruça sobre diversas enfermas e propõe que tais imagens constituam um capítulo da história da arte. No segundo livro, escrito anos depois, se debruça sobre quatro fotogramas, destituídos de intencionalidade artística, e pensa em uma fenomenologia do devir do judeu nos campos de concentração, que cometem um crime passível de morte ao se arriscarem a fotografar, e que tem como resultado quatro imagens tortas, distorcidas e desfocadas. O autor entende que esses defeitos devem ser vistos em sua significância mais profunda, na empatia com aquele que fotografa. Uma última menção a mais um livro de Didi-Huberman é *Ser Crânio: lugar, contato, pensamento, escultura*, em que analisa alguns trabalhos de Giuseppe Penone. Um deles se chama *Duas pedras*. Esse projeto consiste na junção de duas pedras, ambas retiradas do mesmo rio, mas uma delas é esculpida para ficar com uma forma mimética à outra. Logo, vemos duas pedras iguais, porém uma natural e outra esculpida. Parte da relação entre arte e antiarte desta pesquisa se deve a leituras de Georges Didi-Huberman, cujo livro *A semelhança informe ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille* foi o mote inicial da pesquisa e é retomado aqui em seu final, pelo interesse que há nos fenômenos não artísticos que afetam a arte, nos não-saberes que afetam os saberes. Obviamente, os surrealistas que tinham suas inspirações nas recentes pesquisas psicanalíticas e o Dadá também estão em nosso horizonte, assim como a revista Documents, que tinha, entre os editores-chefes, Georges Bataille.

*

Fiz esta introdução para refletir sobre possíveis relações entre a arte a alguns fenômenos sociais, e inicio com uma comparação entre uma não artista e um artista. Em meu devaneio, penso que o primeiro exemplo, da não-artista, seria como a pedra no rio, bruta, e o segundo exemplo, de um artista com carreira, site, currículo e diversas séries de trabalhos, seria como uma pedra esculpida. Claro que é uma metáfora, pois, assim como em Penone, as duas pedras se complementam. Essa não artista que menciono se chama Tsukimi Ayano¹⁶⁶ e vive no pequeno vilarejo de Nagoro, no Japão. Ayano faz bonecos feitos com crochê e com

¹⁶⁶ <https://www.dailymail.co.uk/news/article-3553992/The-village-dolls-Artist-creates-mannequins-leaves-village-Japan-local-population-dwindles.html> Acesso em : 29/05/2021

roupas doadas pela população. Faz porque a cidade sofreu um êxodo de habitantes, como é comum em cidades pequenas no Japão, e quando foi entrevistada em 2016, só moravam trinta e seis pessoas na cidade. Ela começou a fazer isso não como um trabalho artístico, mas sim como uma necessidade existencial, para dar vida à cidade. Fazia dezoito anos que não nascia nenhuma criança na cidade. Há poucos anos, foi fechada a sexta série da escola local. Como muitos moradores saíram para cidades maiores e não houve nascimento nos últimos 18 anos, a cidade tende a desaparecer. Ayano inicia sozinha a feitura desses bonecos, e, depois de algum tempo, mais pessoas se unem a ela e confeccionam mais bonecos. Hoje, a cidade conta com trezentos bonecos, dez vezes mais bonecos do que moradores da cidade.

Sem título



Tsukimi Ayano foto: reprodução Daily news

Mesmo Ayano morou dezesseis anos fora da cidade, pois saiu de lá com seu pai e só voltou quando ele se aposentou, para cuidar de outros parentes idosos. Ela continuou lá quando seu pai faleceu e fez, inclusive, um boneco semelhante a ele. Apesar de ser um grande trabalho, a confecção de crochê inicialmente feita por Ayano e depois de forma coletiva tem um cunho existencial, de uma luta contra a melancolia que se instaurou no lugar. Conheci o trabalho dessa senhora através de uma fala da pesquisadora Paola Fabres, doutoranda da USP, em que ela falava de Ayano e seus bonecos como introdução à arte contemporânea. Achei linda a sua apresentação e também ousada, por partir de Tsukimi Ayano – que nunca se viu, nem se verá como artista – para se pensar em arte contemporânea. Inclusive, perguntei à Paola sobre essa questão: “Paola, compreendo que alguns artistas não são artistas, mas depois são legitimados pelo sistema. Por acaso aconteceu isso com Ayano? Já foi absorvida por uma

instituição ou essa aproximação com arte contemporânea é um pensamento seu?”. Pensei no caso Bispo do Rosário e em outros exemplos. E ela respondeu: “Ah, fui eu que vi uma matéria de jornal sobre ela e fiz essa aproximação”. Paola também lembrou que, apesar de os bonecos terem sido criados com um intuito puramente antimelancólico, Nagoro acabou se tornando uma cidade turística. Muitos japoneses passaram a visitar a cidade dos bonecos. Ou seja, a criação desses bonecos, além de proporcionar uma espécie de cura de uma melancolia ou elaboração de um trauma, passou a realmente trazer pessoas para a cidade – não sei ao certo se para residir, mas até imagino que sim, na medida em que, se o turismo aumenta, surgem novas oportunidades de trabalho. Com sua não intencionalidade artística, Ayano alude à pedra bruta do rio.

Sem título



Tsukimi Ayano foto: reprodução Daily news

Poucos meses depois de ouvir essa fala de Paola Fabres, conversei com uma amiga pelo *WhatsApp*. Sempre conversamos sobre coisas novas que vemos, como trabalhos de arte, principalmente em fotografia. Essa amiga, Helena Marc, é a artista que performou comigo na FIESP. Certo dia, ela me indicou o fotógrafo Bernard Faucon, mesmo sem ter visto a apresentação da Paola. Ela me mandou um *link* por achar interessante o trabalho, e estávamos pensando em ministrar um curso de fotografia juntos. Logo notei que era um artista profissional, com site bilíngue, currículo e várias séries de trabalhos. Suas fotografias são bem

construídas. É possível dizer que suas cenas, que também contam com bonecos, manequins de plástico, são um tanto polidas e acabadas. Comentei com Helena que achei o trabalho muito montado, cenográfico, artificial. Um tanto artístico demais. Como de costume, penso no coeficiente artístico duchampiano, na relação entre o que não é expresso, apesar de intencionado, e o que é expresso, embora não intencionalmente, e este trabalho parece carecer de inacabamento. Vejo com desconfiança certos tipos de fotografia, por ser um campo de pesquisa que há muito me dedico. Além do excessivo acabamento e polimento, parece que falta algo no trabalho. Parece que falta vida. Em meu estágio de docência, ministrei aula junto com a professora Regina de Paula, que criticou a obra de outra artista que tinha exposto em um grande museu. Ela disse: “Não gosto daquele trabalho. Para mim, naquele trabalho só há *studium*, nele não há *punctum*”. E explicou para turma o conceito barthesiano de *punctum*, do ponto lacerante na imagem que afeta o espectador. Penso a mesma coisa sobre o trabalho de Foucon. Falta *punctum*, não apenas um ponto visceral na imagem, mas uma experiência de afetação, que nos desconforte e nos desconcerte. Ao vermos estas duas imagens, ainda podemos pensar em uma espécie de inacabamento, mas que se desfaz quando vemos o conjunto maior de suas fotografias.

L'avion et la balançoire



Bernard Foucon. S/D

Cérémonie.



Bernard Foucon. *Cérémonie*. S/D

Uma vez o artista Davi Cury, em palestra no Parque Lage, foi perguntado sobre a espetacularidade de seus trabalhos. Ele, então, respondeu que não interessa a ele uma espetacularidade cenográfica, mas sim expor uma espetacularização da vulnerabilidade humana. Achei potente essa dicotomia criada pelo artista. Acredito que, a partir dessa diferença essencial, é possível observar melhor as diferenças entre Tsukimi Ayano e Bernard

Faucon. Em Faucon há um polimento, uma construção, pensada milimetricamente para se criar uma imagem que se aproxima do espetacular cenográfico que Davi Cury critica, do espetacular enquanto um apelo, um artifício, em contraposição à espetacularidade de vulnerabilidade que Ayano provoca. Então, relaciono essas imagens polidas de Faucon ao gesto de esculpir a pedra de Giuseppe Penone. São fotografias precisamente esculpidas, sem angústia, sem pulsão, seja de vida ou de morte. Para não falar em *studium* novamente, diria, mais uma vez, que falta o coeficiente artístico duchampiano, algo que escapa na relação entre o que desejamos expressar e não conseguimos e o que expressamos não intencionalmente. Algo que escape à intencionalidade e afete. Como artista, não me interessa levantar uma bandeira contra a arte, mas sim a favor de uma experiência pulsante, vibrátil e pujante, seja como for. Os bonecos/personagens de Ayano remetem à melancolia e à pulsão de morte, constroem algo que escapa. Um gesto trabalhoso e ao mesmo tempo melancólico transformou inesperadamente a cidade morta em cidade turística, transformou-se em mais um fato social, que ecoou em matérias de jornal em diversos países, e chamou a atenção de uma pesquisadora de arte e a minha.

5.2 Olhar iniciado que institui legitimidade

Para seguir nesse pensamento de não-artistas (ou artistas que fogem à tradição da formação e atuação formal em instituições) que tem uma potência fenomenal, podemos lembrar-nos de mais alguns casos que são muito conhecidos, como, por exemplo, o Bispo do Rosário (1909-1989). Interno da Colônia Juliano Moreira, produziu objetos a vida inteira para se encontrar com Deus quando morresse, e nunca para um sistema da arte. E sua potência reside aí, além da qualidade que oferece a quem vê tais objetos de desrazão. Sua intenção nunca foi artística, mas, devido à potência do seu trabalho, acabou sendo descoberto e incluído no meio artístico – com sala especial na 30ª edição da Bienal de São Paulo (2012), inclusive. Mais uma vez, podemos pensar sobre Duchamp em *O ato criador*, quando diz que não adianta o artista subir em um muro, se espernear e se autoproclamar pertinente ao cenário artístico. O artista primeiro precisa do reconhecimento de seus pares, os artistas, depois o do público e, por último, o da posteridade, e, para enfatizar essa ideia de posteridade, fala que artistas sem reconhecimento em vida podem ser resgatados e ter seu trabalho valorizado

posteriormente. Bispo do Rosário foge a essas etapas iniciais por não ser um artista de formação, sendo catapultado ao reconhecimento pela posteridade por agentes do sistema. Outro exemplo semelhante e próximo é Mestre Didi (1917-2013), que foi Pai de santo baiano e coordenador do Conselho Religioso do Instituto Nacional da Tradição e Cultura Afro-Brasileira, com estudos afrodiaspóricos, mas que também construía objetos ritualísticos. Lembro desse artista por ter participado da exposição *Magiciens de la Terre*, em 1989, que tinha tanto artistas quanto não artistas. Pelo próprio nome, que traduzido significa *Mágicos da Terra*, o curador já nos faz pensar em uma exposição realizada não apenas por artistas de carreira. O Brasil foi representado nessa importante exposição por Cildo Meireles e Mestre Didi. *Magiciens de la Terre* intencionava justamente oferecer experiências ontologicamente diversas. Essa exposição foi marcada também por ser uma das primeiras exposições em que o curador constrói uma metanarrativa cujos espaços são preenchidos pelos artistas, e surge então, de forma inaugural, a figura do curador como conhecemos hoje. Podemos pensar em Bispo do Rosário e Mestre Didi, em certa medida, como artistas no limite da institucionalidade no sistema da arte, sendo que o Bispo era enfermo de instituição psiquiátrica e Mestre Didi tinha o foco na atuação religiosa. É importante que esse conjunto de fenômenos absorvidos pelo sistema seja demarcado como multiculturalismo, pensamento difundido nos anos 90, que muito se difere da atual concepção de decolonialidade.

Nos últimos anos, muitos teóricos da arte têm pensado em imagens que nem ao menos são absorvidas pelo sistema da arte, como a recém citada Paola Fabres, a Pollyana Quintella ou a Marisa Flório César, dentre outros. Pollyana Quintella, em uma fala, destaca uma iconografia de gestos absurdos do presidente Bolsonaro, como quando oferece cloroquina a uma ema. Já Marisa Flório, no mesmo artigo em que cita o Quase-Oração, escreve sobre diversas imagens icônicas desse período da pandemia em que podemos pensar em *atos sociais* e na necropolítica como política de governo. Analisarei poucos exemplos, que considero fatos importantes, e que precisam ser indicados dentro da minha narrativa, pois afetaram o desenvolvimento das minhas ações. Descobri, recentemente, através de relato de Ricardo Basbaum, por ocasião do falecimento do crítico de arte Guy Brett, que Ricardo, anos atrás, sempre via um livro de Brett no mesmo lugar na livraria Leonardo Da Vinci, até que um dia comprou o tal livro – que tratava justamente sobre pensar uma sensibilidade artística em fenômenos não artísticos. Os limites entre o que é arte e o que não é se desdobram ao longo do tempo, e, se nos esforçarmos, pensaremos em exemplos até mesmo muito anteriores ao

ready-made duchampiano. Todo o esforço dos editores da *Documents* foi nesse sentido também. Porém, não se trata apenas de avaliar um fenômeno não artístico com posterior legitimação, e sim de avaliar a potência de fenômenos não-artísticos, como “o não-saber desnuda o saber”, segundo Bataille. Então, é possível considerar um pensamento cíclico, que volta e meia retorna atualizado por novos pensadores. Um primeiro exemplo que me afeta é de 22 de novembro de 2012, em que um inglês subiu e permaneceu por três horas sobre o monumento em homenagem ao Duque de Cambridge, na área central de Londres, causando grande tumulto durante seu gesto. Lembro-me de pessoas terem compartilhado a matéria nas redes sociais. Esse gesto, apesar de feito supostamente por um não artista, não pode deixar de ser pensado como no mínimo insólito, incomum, imprevisto, fora da ordem, contra o *status quo*.

Sem título



A naked man sits on top of a statue of the Duke of Cambridge in London (Rex Features via AP Images)

Segundo relatos de jornais¹⁶⁷, o homem teria subido durante a noite, e sua ação teria sido percebida no início do dia com o início do fluxo no Centro, e permaneceu por três horas gerando um grande caos, sendo necessário que fossem fechadas ruas próximas e que a Scotland Yard trabalhasse em sua remoção. Seu gesto foi tratado como distúrbio de conduta devido a um surto mental. Mas será que foi? Não poderia ser uma manifestação política ou ação artística? Poderia ser ou não. Interesse-me pela afetação que causa o gesto, mais do que por como ele se circunscreve. Essa ação de 2012 foi revista em minha pesquisa em 2018 e foi

¹⁶⁷ Fonte: <https://www.nydailynews.com/news/world/naked-man-climbs-statue-london-article-1.1206919> acesso em 11/03/2019

fundamental para que fizesse meu último trabalho, uma *performance* em que também subo nu em um monumento. Não a teria feito sem o contato com esse gesto. Essa ação me inspirou profundamente, assim como ocorreu com todas que fiz que aludem a outros tantos artistas que exploram a nudez em espaços públicos enquanto contestação da arbitrariedade do tabu da nudez desprovida de perversidade sexual. Em minha leitura, penso que a nudez pela nudez apenas não proporciona uma experiência no sentido artístico, senão as praias de naturismo seriam lugares privilegiados da experiência de *performance*. Penso também na necessidade de um sentido no gesto, sua significância. Uma vez, uma amiga me perguntou: “Tá, você vai lá ficar nu e fazer o quê? Só ficar nu na rua?”, e então expliquei a sequência de gestos que justificavam a ação com nudez em espaço público enquanto *performance*. Penso no sentido dessa ação, o gesto simbólico potente, no fato de o homem subir em um monumento histórico e representante de um duque, símbolo de poder, e, com seu gesto irracional, esnobá-lo junto à sociedade. É possível considerar a comicidade e a afetação de tal gesto, lúdico, mas também trágico, como um exemplo de *terrorismo poético*. A partir desse gesto, retomo mais uma vez Bataille e sua concepção de não-saber que afeta os saberes:

O NÃO-SABER DESNUDA

Esta proposição é o cimo, mas deve ser entendida assim: desnuda, então vejo o que o saber escondia até aí, mas se vejo, sei. De fato, sei, mas o que soube, o não-saber ainda o desnuda (experiência). Se o contra-senso é o sentido, o sentido que é o contra-senso perde-se, torna-se de novo contra-senso (sem parada possível)... Se a proposição (o saber desnuda) possui um sentido – aparecendo, e tão logo desaparecendo – é que ela quer dizer: O NÃO-SABER COMUNICA O ÊXTASE. O não-saber é antes de tudo ANGÚSTIA. Na angústia aparece a nudez, que extasia. Mas o próprio êxtase (a nudez, a comunicação) se furta se a angústia se furta.¹⁶⁸

Quero dar ainda mais uma vez o esquema da experiência que chamo de experiência pura. Primeiro, atinjo o extremo do saber (por exemplo, imito o saber absoluto, pouco importa a maneira, mas isso supõe um esforço infinito do espírito querendo o saber). Sei então que não sei nada. Ipse, eu quis ser tudo (pelo saber) e caio na angústia: a ocasião desta angústia é o meu não-saber, o contra-senso sem remédio (aqui, o não-saber não suprime os acontecimentos particulares, mas o seu sentido: ele retira-lhes todo sentido)... De repente, percebo que este saber supremo deixa como, a noite, uma criança nua dentro do mato.¹⁶⁹

Nessa passagem, Bataille diz muito bem que o não-saber desnuda o saber e nos faz ver o que estava escondido, que torna-se saber, que volta a se desnudar pelo não-saber. Proponho a expressão ligada à arte da seguinte forma: *a antiarte desnuda a arte, que torna a se circunscrever, se tornar arte (sua télos!), para em seguida se tornar antiarte novamente; que dará uma nova circunscrição para uma nova arte*. A partir desse gesto, desse fato social

¹⁶⁸ (BATAILLE, G. 1992) p. 58

¹⁶⁹ Ibid p. 59

feito por um jovem inglês, me afeto e me inspiro para também realizar uma ação nu em um monumento. E, para além da questão do dissenso que há na liberdade de expressão via nudez, penso agora também na relação entre performance e *contramonumentos*, em ações de contestação de monumentos ícones de poderes colonizadores, escravocratas, etnocidas, bandeirantes. Para além de Achille Mbembe, que já foi citado ao tratarmos de Helô Sanvoy e Diambe Silva, podemos refletir também sobre monumentos de ícones de guerras coloniais, a partir da perspectiva do próprio Georges Bataille, que escreveu texto intitulado *Against Architecture*¹⁷⁰, em que diz:

É a expressão do próprio ser de cada sociedade.... [Mas] apenas o ser ideal da sociedade, aquele que ordena e interdita com autoridade, se expressa nas composições arquitetônicas no sentido estrito da palavra... Assim, grandes monumentos erguem-se como diques, opondo a qualquer confusão a lógica da imponência e da autoridade: Igreja e Estado na forma de catedrais e palácios falam: as multidões se silenciam. É óbvio que os monumentos inspiram bom comportamento social nas sociedades e, muitas vezes, até medo real. A tomada da Bastilha é um símbolo desse estado de coisas: é difícil explicar esse movimento de massa a não ser pela animosidade do povo (animus) contra os monumentos que são seus verdadeiros mestres. (Tradução livre) (BATAILLE, G. 1974. p.19)¹⁷¹

Então, já vimos com os artistas Helô Sanvoy e Diambe ações *contramonumentos* que aproximamos a Mbembe e seu pensamento anticolonial. A partir de Bataille, pensamos na desrazão do jovem, mas também na reflexão sobre a relação entre monumentos e disciplinarização, e Bataille indica a própria queda da Bastilha como um *fato social anticolonial*. Outra imagem que chamou muita atenção em 2020 foi a fotografia feita por Susana Hidalgo da manifestação no Chile, também conhecido como Satiagaço, em que a maioria da população de origem indígena se rebelou contra a atual situação política do país. A revolta iniciou-se com o aumento das passagens de trem para estudantes e foi agravada por outros fatores, que evocaram diversas outras camadas da população. Isso gerou uma revolta e uma manifestação popular em que um milhão e duzentos mil chilenos saíram às ruas. Susana Hidalgo fotografa um momento e relata:

E lá estava a estátua do General Baquedano (um herói militar do século XIX) ocupada pelo povo, por todos nós, sendo montada por um jovem que ainda não sei

¹⁷⁰ (BATAILLE, G. 1993)

¹⁷¹ No original: “is the expression of every society's very being . . . [But] only the ideal being of society, the one that issues orders and interdictions with authority, is expressed in architectural compositions in the strict sense of the word . . . Thus great monuments rise up like levees, opposing the logic of majesty and authority to any confusion: Church and State in the form of cathedrals and palaces speak to :the multitudes, or silence them. It is obvious that monuments inspire social good behavior in societies and often even real fear. The storming of the Bastille is symbolic of this state of affairs : it is hard to explain this mass movement other than through the people's animosity (animus) against the monuments that are its real masters”. p. 19

quem é e que gostaria de saber. Eram dois jovens, mas um deles erguia a bandeira Mapuche, que aparecia linda entre todas as bandeiras dali.¹⁷²

Cabe lembrar que a bandeira Chilena é diferente da bandeira Mapuche que foi erguida no alto do monumento ao General Baquedano. Esta imagem teve muita repercussão, e foi muito aproximada à pintura *A liberdade guiando o povo* (1830), de Eugène Delacroix, pintura ícone da Revolução Francesa. Além da semelhança formal com uma pintura que tem uma composição triangular e com uma bandeira no topo da composição, ainda há a aproximação conceitual entre duas imagens de manifestações populares. Depois das manifestações, o presidente do Chile, Sebastián Piñera, decretou estado de emergência, impôs toque de recolher e recrutou as forças armadas, mas, devido à força das manifestações, recuou e alterou legislações para atender às reivindicações populares. Revendo hoje esta pintura de Delacroix, penso como em 1830 foi pintada uma mulher como protagonista de uma revolução civil violenta, com seios a mostra, e como hoje tal pintura seria vista como feminista, imoral, pelas mesmas inumeráveis pessoas que atacaram o trabalho de Juliana Notari.

Sem título



Foto: Susana Hidalgo/BBC Fonte:G1

Outra imagem icônica e potente é uma das tantas imagens feitas depois da morte de George Floyd, que foi brutalmente assassinado pela polícia dos EUA, gerando inúmeras manifestações pelo país inteiro contra o racismo e a violência policial, que afeta

¹⁷² Fonte: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2019/10/29/o-chile-acordou-autora-da-foto-viral-que-marcou-protestos-conta-o-que-sentiu-ao-capturar-imagem.ghtml> acesso em 09/01/2021.

majoritariamente negros. Com reverberação inclusive aqui no Brasil, que sofre também com a violência policial que mata muitos negros com a constante invasão de comunidades – mais marcadamente, a recente chacina do Jacarezinho. A imagem que se destaca entre tantas que surgiram nos dias seguidos de manifestações nos Estados Unidos é a de um rapaz negro segurando a cabeça de um porco. Cabe lembrar que nos Estados Unidos os policiais são chamados de *pig* (porco). A imagem explicita a revolta e o desejo de revanche e de busca por igualdade contra a necropolítica implantada sobre os corpos negros especificamente, mas também aos subalternos de forma geral. Vale destacar que o movimento negro nos Estados Unidos é mais antigo e mais organizado, pelo menos desde os anos 60. Essa relação entre fenômenos sociais e pautas artísticas é tratada também no recente livro de Hall Foster, *O que vem depois da farsa?* (2020), em que o autor aborda justamente como as manifestações após o assassinato de George Floyd e o movimento *#MeToo* pautaram os debates artísticos posteriores. Foster se junta a uma quantidade de teóricos que vêm pensando em narrativas anticoloniais.

Sem título



Protesto contra o assassinato de George Floyd pela polícia em Minneapolis”
(JeffWheeler/Star Tribune via AP/27-05-20)

Outro evento que também teve claramente cunho *anticolonial* e *antirracista* foi a derrubada do monumento na Inglaterra em homenagem ao mercador de escravos Edward Colston, logo em seguida da onda de protestos e indignação pelo assassinato de George Floyd. Em 6 de junho de 2020, ocorreu uma manifestação popular que derrubou esse

monumento no espaço público de Bristol. Cabe lembrar que na Inglaterra nunca houve escravidão, mas o país organizava o mercado internacional de escravos. O monumento foi derrubado por cordas e jogado no rio. É notável que a escultura estivesse há tanto tempo no local, e, ao mesmo tempo, que tenha sido retirada com a facilidade com que foi, com apenas duas pessoas que a puxaram com uma corda. Caída, foi facilmente levada pelos manifestantes e jogada no canal da cidade. Houve repercussão internacional de tal derrubada, influenciada por desdobramentos do movimento *Black Lives Matter*. A ação surgiu do incômodo do assassinato de Floyd, que resultou em manifestações antirracistas em todo o mundo. Tanto as imagens das manifestações nos Estados Unidos quanto a derrubada em Bristol podem ser consideradas imagens que incitam a insubmissão. São contra o racismo, nos afeta, são gestos *inconformes*, e poderíamos pensar, inclusive, em uma *performance social*.

No lugar do monumento derrubado em Bristol, poucos dias depois, foi colocada por Marc Quinn uma escultura sem permissão. O artista é muito conhecido internacionalmente, pois fez parte da Geração de 90 londrina, e participou da grande exposição *Sensation*. Sua escultura representa uma mulher negra, Jane Reid, com o braço erguido e punho cerrado – gesto que alude ao movimento negro, desde os seminais Panteras Negras até o movimento recente *Black Lives Matter*. Por não ter permissão para sua instalação, a escultura foi retirada e colocada num museu ao lado da estátua de Edward Colston, que fora retirada do canal. Então, houve dois momentos: uma revolta social que retirou coletivamente um monumento símbolo escravagista, e, posteriormente, a realização e instalação de um trabalho de cunho antirracista de um artista muito conhecido. Cabe ressaltar que Quinn é um artista branco e tem seu trabalho circulado mundialmente desde os anos 90. O artista sempre trabalhou com a representação do *outro*. É curioso o fato de a escultura de Quinn ter sido retirada rapidamente do espaço público e então instalada no museu da cidade ao lado do monumento anteriormente derrubado. O diretor do museu diz que é para vermos e podermos comparar a história de ontem e a de hoje. Porém, uma coisa que me intriga, e que ninguém que conheço levantou como questão aqui no Brasil, pelo menos do meu círculo de relações, é a questão de que tal escultura foi feita por um homem branco e artista de sucesso. Ao procurar matérias a respeito, descobri que esse trabalho foi muito criticado por isso, mas também houve manifestações de apoio. No jornal *The Guardian*, fizeram uma matéria em que ouviram pessoas de opiniões opostas. Como já indiquei as qualidades do trabalho, o tema do antirracismo e a instalação sem autorização, mencionarei algumas críticas que acredito fazer sentido. Thomas J. Price diz

que “infelizmente, parece uma façanha oportunista”, e prossegue: “Acho que seria muito mais útil se os artistas brancos confrontassem a sua branquitude em vez de usar a falta de representação negra na arte para trazer relevância para eles”. Em outra crítica, feita por Edwin Coomasaru, lemos: “Estive ouvindo e aprendendo e uma das frases que realmente me impressionou foi: ‘Silêncio branco é violência’. Tem certeza que ocupar mais espaço é a resposta? Se realmente quisesse se envolver poderia ter encomendado a um artista negro.” Concordo com essas considerações. Não utilize como artista temas de pautas sociais das quais não lhe pertence o *lugar de fala*. Price ainda diz: “Eu posso entender as reações positivas iniciais daqueles que procuram abordar a falta de diversidade visível dentro da escultura pública e gestos em direção à aliança, mas, em minha opinião, Quinn literalmente criou esta estátua como apropriação.” Concordo novamente. Se ao mesmo tempo sou a favor de alianças e contra uma reatividade “lacradora” exacerbada, existe um limite para como lidar com alteridade, pois, em certa medida, o público sempre é *outro*, e a quem o trabalho se destina. Quinn se revela no lugar de autor, intelectual, artista, enquanto Jane Reid, articuladora do movimento social na cidade, é colocada como um objeto representado ou um tema, como centenas de mulheres representadas na história da arte. Em minha formação, conheci diversos trabalhos do artista e admiro parte deles. Fiquei muito impressionado com *Blood Head* quando o vi em uma aula do professor Charles Watson. Essa obra consiste na retirada de seu próprio sangue durante dez meses, que é colocado numa fôrma com o formato de sua cabeça e congelado. Uma escultura feita de sangue permanentemente congelado. Um autorretrato expandido, que lida quase que com uma tautologia ao se representar com parte orgânica de seu corpo. Em outras esculturas, esculpe em mármore pessoas com problemas físicos, como, por exemplo, mulheres sem braço, e diz: “As pessoas acham tão belas as Vênus clássicas sem braços, o que devem achar de esculturas de mulheres realmente sem braços?”. Em outra escultura, representa uma amiga que possui nanismo, com braços e pernas com formação incompleta. Faz uma escultura dela no momento em que ela está grávida, ao final da gestação, com a barriga bem grande. Sempre admirei esses trabalhos de Quinn, mas, já há algum tempo, a partir de algumas leituras, como de Susan Sontag em *Diante da dor dos outros* e do comentário de Price, tendo a pensar em algumas das obras de Quinn como exploratórias da dor do outro. A dor do outro enquanto tema de arte. É curioso que, apesar da escultura não ser indicial, Quinn faz questão de aludir a pessoas reais. Se esculpisse mulheres reais, sem nenhuma deficiência, com características contemporâneas, mas, ao longo do processo de esculpir, retirasse os braços, provavelmente não incorreria nesse problema de explorar a dor

do outro. Em *Buck and Allah* (2014), o artista representa um casal transgênero, e, apesar de haver um desejo de tratar de visibilidades subalternas, ainda soa estranho. O giro decolonial, em parte, se trata disto: no interesse maior nas vozes recalcadas historicamente silenciadas do que propriamente em suas visibilidades. E, por isso, mais importante do que a representação de corpos dissidentes é que suas produções circulem e que suas histórias e narrativas ocupem espaços. E ainda endosso a crítica sobre um oportunismo feito, pois uma escultura em ferro fundido não se faz em um ou dois dias, mas sim é pensada e construída com antecedência, e com todo um trabalho coletivo para a instalação. Marc Quinn não previu a derrubada do monumento de Edward Colston, mas foi oportunista ao instalar sua escultura. Isso é apenas uma observação sobre processos artísticos, pois obviamente não sou contra ações clandestinas nem oportunismos – sou a favor do oportunismo da ação de instalação sem licença, mas contra a apropriação do lugar de fala – que diversos artistas fazem para catalisar a potência de suas ações.

A Surge of Power (Jen Reid)



Marc Quinn. 2020

É muito sutil e delicado tratar dessas questões. Darei outro exemplo para pensarmos em sutileza: uma escultura feita por outro artista homem que lida com questões do feminino. Essa escultura, intitulada *Medusa With the Head of Perseus* (2020) e feita por Luciano Garbati, foi instalada em Nova York legalmente e representa Medusa segurando uma espada com uma mão e a cabeça de Perseu com a outra. Originalmente, na mitologia grega, é Perseu

quem corta a cabeça de Medusa, mas essa escultura vai mais fundo na história. Lembra-nos a história de Medusa, que foi estuprada por Poseidon e, além de violentada, foi amaldiçoada por Atena a se tornar um monstro com cobras na cabeça que transforma quem a olha em pedra. Na história/mitologia original, Perseu corta sua cabeça utilizando sempre o reflexo de sua espada. Uma violência tripla: um estupro, uma maldição e sua decapitação. Lembremos da *Cabeça de Medusa* (a primeira em 1596 e a segunda, presumivelmente, em 1597/1598) de Caravaggio e como, além de tema da mitologia, também alude à história da arte. Então, essa escultura é lida como uma espécie de reparação ao propor um final alternativo em que Medusa não termina decapitada. Cabe lembrar que não foi instalada em local aleatório, mas sim na frente de uma instituição de acolhimento a mulheres vítimas de abusos sexuais. Desde Bristol e os primeiros gestos *contramonumentos*, há um alinhamento de falas conservadoras que indicam um apagamento da história nesses gestos de contestação, e certamente estão certos, pois há um desejo de reescrever a história, sempre feita à base de opressão colonial, e repará-la. Walter Benjamin diz que a História é sempre a versão contada pelos vencedores, e hoje temos muito clara essa relação de vencedores e colonizadores estrangeiros, ou os bandeirantes paulistas.

Michel Foucault com certeza se destaca se formos ampliar a noção de monumento para arquitetura disciplinar em seus estudos que tratam da origem das instituições psiquiátricas, médicas, escolares, entre outras. Entre alguns teóricos brasileiros que se dedicaram recentemente à questão de *contramonumentos* em relação às artes, a ideia tão cara a nós de iconoclastia e transgressão, são Paulo Miyada, Thiago Fernandes e Giselle Beiguelman, para citar alguns. Thiago é um jovem pesquisador de arte e escreveu um texto aproximando esse movimento *contramonumentos* ao trabalho *Ensacados* (1979), do coletivo 3nós3. Então, aproxima um gesto não-artístico contemporâneo a um trabalho artístico. Giselle Beiguelman escreve o breve texto *Ataque a monumentos enunciam desavenças sobre o direito a memória*, e diz que se tratam das lutas no presente “contra as desigualdades que atualizam o colonialismo contra o apagamento das vítimas dos autoritarismos que essas modalidades de ativismo voltadas ao patrimônio se constituem e se organizam”¹⁷³. Outra aproximação artística possível de ser feita é com Gordon Matta-Clark e sua concepção de *anarquitectura*. Em seus trabalhos mais conhecidos, Matta-Clark sempre intervia em prédios abandonados e realizava cortes sutis e às vezes grandes intervenções, mas sempre com a ideia anárquica

¹⁷³ <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/06/ataques-a-monumentos-enunciam-desavenças-pelo-direito-a-memoria.shtml> acesso em 25/06/2020

relacionada à destruição ou desconstrução enquanto potência. Em *Day's End* (1975), Gordon Matta-Clark e amigos foram com picaretas e martelos ao desativado e antigo píer de Nova York e começaram a destruir seus alicerces. Foram interrompidos pela polícia, e Gordon quase foi preso por essa ação, tendo que ficar meses fora da cidade. Muitas pessoas aproximam a ideia de *contramonumentos* ao belo trabalho *Ensacados*, de 1979, mas também faz muito sentido pensar na *anarquitectura* expressa principalmente nos experimentos de Gordon Matta-Clark.

Medusa With the Head of Perseus



Luciano Garbati, 2020 foto: Sarah Patt

É sutil a diferença entre a escultura de Marc Quinn e Luciano Garbati. Ambos são homens que realizaram esculturas que tratam de pautas feministas. Quinn foi muito criticado por seu oportunismo de realizar uma escultura de uma ativista negra e instalá-la quando o monumento à Colston foi derrubado. Não encontramos nenhuma crítica ao trabalho de Garbati no sentido de ser um homem que realiza um trabalho de cunho feminista. Talvez isso tenha ocorrido porque o artista foi mais feliz em seu trabalho de pesquisa, pois não se apropriou de uma imagem icônica – a imagem de Jane Reid que Quinn utilizou era referência local –, mas fez um trabalho de pesquisa indo na origem da história da Medusa como consta na mitologia grega. Fez um trabalho que propõe outra narrativa para uma história mil vezes contada, através de séculos, de uma mulher que sofreu diversas violências e ainda foi

amaldiçoada, tornada monstro. O artista propõe um final em que a monstruosa decapita o herói, permitindo uma leitura contemporânea na qual se pode pensar numa vitória contra o patriarcado, contra narrativas hegemônicas, e tudo o que representa de ruim, como em sua manifestação mais cruel, o sistema capitalista. O artista argentino foi feliz e teve apoio de movimentos feministas. Isso nos faz pensar na sutil diferença entre as esculturas e contextos. Ambas as esculturas são de grande potência, justamente por nos fazer pensar sobre essas questões. Porém, o trabalho de Luciano Garbati parece ter tido uma melhor percepção em relação ao contexto que vivemos hoje, o que não impede que futuramente outras leituras e comparações surjam.

*

No dia 24 de julho de 2020 ocorreu mais uma intervenção em monumento público. Desta vez, no monumento em homenagem ao bandeirante paulista Borba Gato, em São Paulo, que foi incendiado por um coletivo de manifestantes. Cabe lembrar, inicialmente, que Borba Gato foi um bandeirante que atuou na busca pelo ouro e na expansão territorial paulista. Foi incumbido de encontrar ouro e pedras preciosas no interior do estado, e, nesse processo, utilizou forçosamente a mão de obra de negros e indígenas. O coletivo Revolução Periférica reivindicou a autoria da ação, e cabe destacar que esta se difere das intervenções de Helô Sanvoy e Diable, artistas com intencionalidade artística que vinculam essas ações a outras ações em suas poéticas. Outro fato que chama atenção é que foi um coletivo não artístico, com articulação de movimento social, de motociclistas entregadores de aplicativos, o que traz outras chaves de leitura para a dimensão de ato político e *fato social*. Fora do sistema da arte. Acho curioso e importante essa dissociação, pois mostra que os artistas estão atentos aos movimentos sociais (como Helô, Diable e também minha prática) e aos debates em diferentes esferas sociais, e podemos imaginar que o contrário também talvez ocorra, na medida em que artistas questionam monumentos há décadas (3nós3 e Gordon Matta-Clark). E há a sincronicidade, a percepção de que questões urgentes são captadas e materializadas sem influência consciente ou intencional. A ação foi organizada pelo coletivo Entregadores Antifascistas e três de seus idealizadores, Paulo “Galo” Lima, Danilo Oliveira “Biu” e Géssica Lima, foram presos e libertados ao longo das semanas seguintes. Já podemos observar que há uma segregação aí, pois, se fosse alguma pessoa com ensino superior completo, teria sua liberdade por menos tempo cerceada. Apesar da notória diferença desta intervenção em relação aos artistas, pensamos em como ela exacerba em escala e densidade, por ter sido feita com um volume muito maior de fogo. Se pensarmos nos símbolos de

Anhanguera (ação de Helô Sanvoy) e Dom Pedro I (*Devolta*, de Diambe Silva), percebemos como eles são figuras mais emblemáticas na história violenta do Brasil. Então, há essa primeira diferença crucial da relação arte *versus* antiarte, da realização feita por um movimento social. Esta ação utilizou muito mais fogo, entre pneus e líquidos inflamáveis, e houve articulação de um grupo grande de pessoas, com a utilização de um caminhão, inclusive. Sinto que houve uma reverberação maior justamente pela maior densidade do fogo que efetivamente aproximou o gesto da destruição, com muito mais reverberação midiática. Tanto nos gestos de Sanvoy quanto de Diambe o fogo não pôs em risco a integridade dos monumentos, então as ações atuaram mais no campo do simbólico e da sutileza.

Sem título



Foto: Gabriel Schlickmann

Giselle Beiguelman, em texto anterior a este evento, mas já sensível a esse movimento, considera ser “importante demarcar que não se trata de atos de vandalismo, mas de táticas ativistas, que não são as únicas, e nem de um movimento isolado”¹⁷⁴, e, ainda, que “reconhecer e interrogar a memória da barbárie é crucial para confrontar a continuidade das

¹⁷⁴ <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/06/ataques-a-monumentos-enunciam-desavencas-pelo-direito-a-memoria.shtml> acesso em 25/06/2020

suas práticas e das políticas de esquecimento”¹⁷⁵. Imagino que a afetação central tenha ocorrido pela magnitude do fogo, que, insisto em acreditar, se fosse mais sutil, não geraria a experiência de afetação nas pessoas e na mídia como ocorreu. Esse evento não é inaugural e, como já vimos, segue na esteira de diversos acontecimentos internacionais inspirados no movimento *Black Lives Matter*. Já conhecíamos os *Ensacados* (3Nós3) e Gordon Matta-Clark, mas eles são repotencializados com esses eventos atuais. Apesar dos inúmeros exemplos da arte, o movimento *contramonumento* é perceptível na sociedade de diversos países, e talvez seja a expressão mais radical da *contracolonialidade*, mais anarquista, e menos associada a instituições. As pessoas começaram a entender que aquele monumento sem sentido instalado na praça é a representação de alguém que em algum momento foi reconhecido seja por uma façanha militar ou colonizatória, que afetou diretamente nossos ancestrais da classe trabalhadora mais baixa, negros, mulheres e indígenas.

Desde o início das manifestações, apoio tais gestos por entendê-los enquanto ressignificação desses símbolos coloniais. Não vejo de forma alguma como destrutivos, como muitas pessoas falam. Houve muitas reclamações por agentes entusiastas da arte que pensam que, mesmo em homenagens a bandeirantes e militares genocidas, não caberia a depredação. Pondero que, também como entusiasta da cultura, defendo uma postura semelhante, em defesa da cultura e memória, porém a favor de tais ações. E não vejo paradoxo. Ressalto que existem monumentos e monumentos, e que não cabe pensar em todos da mesma forma. Imaginemos as depredações do Monumento Zumbi dos Palmares, que diversas vezes teve tinta branca jogada em si. Apesar da não destruição do monumento, houve uma depredação, de cunho racista, e por isso sim, crime. Poucos dias após a queima de Borba Gato, a escadaria Marielle Franco, em São Paulo, foi depredada. Jogaram tinta sobre seu rosto e desenharam um falo em direção à sua boca. Abaixo, escreveram: “Viva Borba Gato!”. Ou seja, não se trata de depredação ou preservação do patrimônio público, pois quem se incomodou com a depredação de Borba Gato também foi a outro espaço para depredar outra homenagem. Então, o que se evidencia é uma luta entre discursividades fascistas e antifascistas, com forte reverberação midiática.

Outra questão que lanço é que, mais uma vez, penso no *télos* a partir da ideia de cálice que Heidegger tráz de Aristóteles. Quando vejo fotografias do monumento de

¹⁷⁵ <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/06/ataques-a-monumentos-enunciam-desavencas-pelo-direito-a-memoria.shtml> acesso em 25/06/2020

qualidades estéticas e morais tão escusas e totalmente imersas em labaredas de fogo, penso que essas imagens dão o sentido último deste monumento, que deixa de ser um monumento colonial e *passa a ser o que virá a ser depois de pronto*. A imagem da estátua em chamas instaura, circunscreve o fenômeno, o monumento que antes era sem vida se torna vivo, assim como o cálice que começa a ser cálice quando o vinho é bebido. Então, a ação se torna menos destrutiva, mas sim construtiva, uma ação política carregada de força simbólica inaugura seu sentido último, sua *télos*, do monumento ao Borba Gato. Ao ser incendiado, alcançou sentido último. Não de finalidade, mas de experiência pujante que arrancou a densidade de morte que havia ali para dar uma nova vida à experiência do tempo presente.

Outro ponto de vista em defesa de tal gesto está na própria legislação de danos morais e preservação do patrimônio público. É possível que nem todos saibam, mas para toda lei, há exceção no que tange à punição. A lei que criminaliza danos ao patrimônio público é clara quanto a sua definição tanto de patrimônio público quanto de depredação, mas abre uma brecha – uma licença poética, talvez –, chamada de princípio da insignificância, que, na análise de um juiz que entenda o gesto como reparação histórica, pode ser utilizado:

O princípio da insignificância é um princípio jurídico aplicado ao direito penal, que tem como objetivo afastar a tipicidade penal de um delito cometido. Isso significa descaracterizar um ato que, ao levar a lei ao pé da letra, seria compreendido como crime, mas, por ter impacto insignificante, é destituído de sua tipicidade, isentando o autor da ação de pena. Ele é um princípio que não está disposto em legislação específica. Portanto, é utilizado enquanto ferramenta do direito penal a partir da jurisprudência originada em torno de situações que se enquadrem no princípio. O princípio da insignificância se apóia, dentro do ordenamento jurídico brasileiro, sobre outro princípio: o da intervenção mínima. Este estabelece que o direito penal só deve ser aplicado como última possibilidade, impedindo que o Estado exerça poder punitivista sobre a sociedade. Dessa forma, deve-se tentar resolver a conduta ilícita de outras formas que não a penal, usando o poder punitivo do Estado, no que trata o encarceramento e a privação de liberdade, em última instância. O princípio da insignificância ou bagatela, portanto, descaracteriza a tipicidade penal de um ato que é insignificante aos olhos do Poder Judiciário, tornando a pena prevista para o mesmo muito desproporcional com as consequências do ato praticado.¹⁷⁶

Este princípio da insignificância diz que a pena deve ser extinta quando o dano praticado é pouco ou nada danoso à sociedade. O princípio seria aplicado pelo juiz que conduziria o processo a partir justamente da lógica de que o monumento de Borba Gato se tornou o que passará a ser depois de pronto, sua depredação teve um sentido mais construtivo do que destrutivo. A partir de sua simbologia de expropriação e violência, seja dos corpos dos povos originários, seja de escravos, é insignificante o gesto de atear fogo em um

¹⁷⁶ <https://www.projuris.com.br/principio-da-insignificancia/> acesso em: 01/06/2020

monumento à exploração colonial. O dano feito é insignificante se comparado aos danos feitos aos ancestrais e sentidos ainda por seus descendentes, ao ponto de unir movimentos sociais – a Revolução Periférica e os Entregadores Antifascistas – e proletariado não artístico a tamanho gesto reativo de inconformidade e insubmissão.

5.3 Fumaça antifascista

Em 2020, participei de alguns coletivos artísticos, como o já citado Quase-Oração, mas também destaco o coletivo voltado para uma apresentação *online* Tamanduás, assim como o Acocoré. Estes dois coletivos propuseram de formas bastante distintas experiências artísticas pensadas para o ambiente *online*. Outro coletivo que atuo e destaco e que trabalha com um viés artístico e político é o Fumaça Antifascista, que também considero importante em minha trajetória recente. Este coletivo de artistas criou a galeria Reocupa (fechada no início da pandemia), no Centro de São Paulo, e é articulado com movimentos sociais como o MSTC (Movimento Sem-Teto do Centro). O coletivo Fumaça Antifascista conta com artistas como Débora Bolsoni, Marcelo Zocchio, André Komatsu, Ding Musa, Lucas Bambozzi, entre outros, e se articula com o MSTC. O coletivo atua de forma a preservar o anonimato dos participantes para justamente endossar a dimensão de coletividade, mas, ao mesmo tempo, não é antiético nomear os participantes, e neste relato apresento ações do coletivo em cuja força acredito e indico como colaborei em projetos específicos.

É preciso, de forma introdutória, delinear o que seria o fascismo, para assim compreendermos rapidamente o que seria o antifascismo. O fascismo, em sua origem na década de trinta, se implementou em determinados países com idéias comuns ao que até hoje são aproximados: a defesa de uma idéia de pureza, de limpeza, de valores tradicionais de família heteronormativa e de valores culturais conservadores, contra a liberdade de expressão, em especial a de imprensa. Em essência, não tolera as diferenças (diferenças étnicas, migrantes estrangeiros, comunidade LGBTQIA+), reivindica um estado relacionado à religião, e a favor do armamento da população. Assemelha-se tanto ao fascismo como surgiu na Europa no início do século XX quanto aos Estados Unidos trumpista, bem como ao nosso Brasil contemporâneo governado por Bolsonaro. Mas como diz o jornalista Guga Chacra, é

sempre bom lembrar: “Para um supremacista branco americano, um supremacista branco brasileiro é um inferior qualquer, é latinoamericano, como um boliviano ou hondurenho”¹⁷⁷.

Fui indicado para entrar no coletivo pela professora, crítica e curadora Gabriela Motta, que fazia parte do coletivo e, por volta do início de 2020, já durante a pandemia, propôs que fizéssemos uma ação em Porto Alegre. Convidou-me para fazer esta ação assim como a artista Andressa Cantergiani, e fizemos a ação em Porto Alegre, no terraço de sua residência, que também é um espaço cultural de referência na cidade. Apenas depois do convite da Gabriela e antes da ação que fui conhecer o trabalho do coletivo. Que se trata sempre no gesto conciso de lançar um fumaça preta, que remete ao anarquismo, ao mesmo tempo que outra vermelha, que remete ao socialismo. Vi diversas ações muito potentes, como na escadaria da Marielle Franco, em frente à BOVESPA, e durante algumas manifestações contra o Governo. Entendi como o trabalho tem uma mensagem direta. Cabe ressaltar que o meu contato com o movimento maior denominado Antifa se deu meses antes, ao entender a simbologia das cores, em que o vermelho remete ao socialismo e o preto ao anarquismo. Já conhecia o pensamento antifascista como tal, mas estava conhecendo seu resgate e atualização do seu sentido. Antes de conhecer o coletivo, estava familiarizado e inclusive muito engajado com a série de imagens compartilhadas nas redes com *slogan* do tipo: “Artistas visuais antifascistas”, “Professores antifascistas”, “LGBTQIA+ antifascistas” e muito difundidas. Cito estas imagens, pois foram amplamente difundidas em redes sociais, de forma que as penso como um *fato social midiático*. O professor da UFPA Orlando Maneschy criou um meme dessa série que alude à arte, à conhecida frase de Ricardo Basbaum, e ao lugar de difícil circunscrição e atuação do artista que se desdobra em diversas atividades para além de artista.

¹⁷⁷ <https://blogs.oglobo.globo.com/guga-chacra/> acesso em: 05/09/2021.

Sem título



Meme Instagram feito por aplicativo

Então, depois de já estar mergulhado neste espírito, em que compartilhei diversas dessas imagens e me alinhei a este pensamento que se mostra fortemente antissistema e contra o governo atual, houve um desejo de realizar ações com o coletivo. Apesar de ter a maioria de seus integrantes residentes fora do Rio de Janeiro, achei importante realizar ações na cidade. O trabalho ocorre em uma tensão entre a ação política e artística, contra este governo de descaso com a pandemia, com centenas de milhares de vítimas no Brasil, em especial os indígenas. Os povos originários viveram uma prova de fogo sob este governo, pois além de índice de mortalidade maior por terem menos anticorpos, tiveram cortes de abastecimento de água potável e suas terras usurpadas e incendiadas. O movimento Antifa (não digo o coletivo Fumaça Antifascista) ficou tão claramente marcado como antigoverno que o Ministro da Justiça iniciou um levantamento de funcionários públicos (na maioria policiais, mas que contava também com profissionais de outras áreas, como três professores), que precisou ser interrompido, ou melhor, ter a sua inconstitucionalidade marcada por um ministro do STF. O que se evidenciou neste processo é o pensamento de que o governo se assume fascista na medida em que vê como ameaça um grupo de pessoas com ideologia antifascista. Assumem-se fascistas neste momento e em diversos outros, como no exemplo do Secretário Especial de Cultura Roberto Alvim, quando plagia discurso do ministro da propaganda nazista Joseph Goebbels. Pode-se pensar, mais uma vez, nas noções de sujeito soberano de Georges Bataille,

atualizados pelos textos *Bataille e o paradoxo da soberania*, de Giorgio Agamben e *Necropolítica* de Achille Mbembe.

Fumaça Antifascista



Escadaria Marielle Franco/ BOVESPA fotos: Coletivo Fumaça Antifascista.

Fui adicionado ao grupo de comunicação do coletivo por Gabriela e logo me senti dentro do projeto, com desejo de contribuir para sua ampliação. Fiz a primeira ação em Porto Alegre, mas nas seguintes estava residindo novamente no Rio de Janeiro. Impressionei-me, principalmente, com a ação feita na escadaria da Marielle, assim como em frente à BOVESPA – lugar marcado pelo capital, assim como minha *performance* com Helena na FIESP, o que deixa claro o enfoque antígenocida e anticapitalista dessas ações. A primeira ação com fumaças antifascistas que propus foi em frente ao Monumento Zumbi dos Palmares, na Avenida Presidente Vargas, no Rio de Janeiro. Neste projeto fica claro como as fumaças fazem sentido quando se relacionam a movimentos antifascistas – nesse caso, mais especificamente antirracista. As fumaças ganham sentido no contexto em que são apresentadas. Em manifestações políticas eles se rebaixam, ficam mais sutis e apelam menos ao simbólico, ganham um sentido mais literal, têm outra chave de leitura. Ganham a camada de ação artística e política quando artistas participantes compartilham em suas redes sociais, com título e legenda. Novamente, gosto de pensar o trabalho como um acontecimento social, neste caso de uma sutileza em meio aos transeuntes unidos em uma causa. Particularmente, quis contribuir com a realização de fumaças fora do ambiente de manifestações políticas, a despeito de sua importância. Optei por fazer em lugares emblemáticos, sendo o primeiro no monumento a Zumbi. Fiquei feliz que o crítico de arte Roberto Conduru se mostrou sensível ao gesto, o qual descreveu em breves linhas.

Fumaça Antifascista

27/09/2020. fotos: Clarisse Tarran

O monumento a Zumbi de Palmares no Rio de Janeiro é mais do que lugar de memória. É lugar de protesto contra a injustiça e de luta por uma sociedade antirracista e igualitária. Com a Fumaça Antifascista #fumaçaantifascista, projeto da @galeria_reocupa, Exu é convocado para reativar a guerra de Zumbi contra a barbárie. Roberto Conduru¹⁷⁸

Cerca de um mês depois, fizemos a Fumaça Antifascista em frente ao Copacabana Palace, lugar marcado por grandes eventos, mas também politicamente. Seja pelos manifestantes pró-impeachment em 2014 ou pró-Bolsonaro em 2020/2021, mas também pela manifestação da ONG Rio de Paz, que fixou 100 cruzeiros quando completaram 100.000 óbitos pela Covid-19 este ano. Fiz em parceria com o grande interlocutor Marcos Bonisson, que realizou as fotografias. Apesar de toda a simbologia e referências que tenho, fiquei feliz que a única reação de transeuntes foi gritar “Flamengo!!!”. Então, volto a me perguntar sobre o quanto é difícil pensar em um gesto ou em uma ação como artísticos, e, mais uma vez, penso que talvez nem caiba a aproximação, e o sentido maior de ações em espaço públicos sejam justamente a saída da esfera de uma experiência de uma elite cultural, rumo a uma afetação dos transeuntes em suas mais variadas experiências de vida.

¹⁷⁸ Roberto Conduru In: https://www.instagram.com/p/CFffBagpNAF/?utm_source=ig_web_copy_link acesso em:20/05/2021.

Fumaça antifascista

22/10/2020. foto: Marcos Bonisson

Em 2 de novembro de 2020, Dia de Finados, fizemos mais uma vez a ação. Desta vez, em frente ao condomínio Vivendas da Barra, número 3.100 da Avenida Lúcio Costa, na Barra da Tijuca, na porta do assassino de Marielle Franco e da família responsável pelo descaso de tantas milhares de pessoas que morreram diante da pandemia. Não coincidentemente, realizamos mais esta ação nesta data em que havia uma enorme campanha de negação da letalidade da pandemia e um desdém com as vacinas que ainda estavam em estudos, sem perspectiva nenhuma de chegar aos nossos braços. Com o apoio do meu pai, que há tempos não participava de nenhuma, fomos de ônibus até a porta do condomínio na Barra da Tijuca para realizar a ação com um tom crítico em relação a tudo que vivemos. O trabalho demonstra, a partir desta ação, seu caráter pacifista e estético em sua efemeridade, pois não agride ninguém e não irrompe a crisálida de uma manifestação não violenta. Apesar de ter sido na porta da casa de pessoas, não atenta contra a vida. Atenta contra a moral, a moral fascista. Fizemos de forma clandestina a partir da percepção da direção do vento, então fizemos com cerca de vinte metros de distância, considerando que a fumaça foi em direção à entrada do portão. Os seguranças ficaram muito raivosos, e aos gritos nos mandaram embora.

Só não houve uma reação mais violenta pela distância que estávamos do portão e pela efemeridade da ação.

Fumaça antifascista



22/10/2020. foto: Silvio Aguiar

Em 17 de fevereiro de 2021, realizei a última ação (até agora) com a fumaça antifascista. Eu e meu pai fomos em frente à Igreja Universal, na Avenida Dom Hélder Câmara, a principal sede da igreja. Pensamos neste lugar por considerá-lo um símbolo de um pensamento retrógrado e opressor. Um sistema que inculca preconceitos contra a comunidade LGBTQIA+, intolerância com outras religiões e exploração do povo pobre e trabalhador. Entendo que há um questionamento em soltar essas fumaças nestes lugares, mas sempre pensando na pluralidade de sentidos que despertam. Em frente ao monumento ao Zumbi, houve um sentido de notoriedade do monumento, como indica o breve texto de Conduru. Ao fazer no Copacabana Palace, ocorre uma ambiguidade, pois o espaço é marcado por manifestações diversas. No condomínio Vivendas da Barra, no Dia de Finados, há outro sentido. Na Igreja Universal, ganha o sentido de contestação na medida em que os próprios líderes religiosos defendem princípios pouco humanistas. De forma oposta, talvez seja

possível pensar, que em um terreiro, essas fumaças remetariam a outras ancestralidades e com certeza não seriam vistas como uma afronta, como indica Conduru.

Fumaça antifascista



17/02/2020. fotos: Silvio Aguiar

Em 14 de março de 2021, completou-se três anos do assassinato de Marielle Franco. Na semana anterior, o coletivo manifestou o desejo de fazer novamente a ação na escadaria da mesma forma que havia sido feita antes. Fiquei feliz, pois pude dar uma pequena contribuição à distância. Depois de manifestado o desejo coletivo, indiquei que a primeira ação já tinha sido muito potente, e, por isso, a segunda poderia ficar no máximo tão boa quanto. Então, em diálogo com o coletivo, sugeri que fosse colocada uma placa indicando que havia passado três anos. Fiquei feliz que alguém se dispôs a fazer e achei um detalhe importante, pois, pessoalmente, me interessei por datas e marcações de tempo. Abaixo, foi colocada também outra faixa escrito “Quem mandou matar?”, completando a ação que, a meu ver, tem uma potência em imagem muito forte. Apesar de o trabalho ser coletivo e visar a um anonimato mais do que afirmar trajetórias de artistas de forma individual, acho importante demarcar, dentro de uma pesquisa que trata de processos artísticos que desenvolvi, como dialoguei com este coletivo, desenvolvi projetos, e de certa forma até me expus fisicamente, principalmente na porta do Vivendas da Barra.

Fumaça antifascista



14/03/2020. fotos: Fumaça Antifascista

Gostaria de retomar uma reflexão já discutida ao longo da pesquisa, que é a noção muito difundida no meio da arte de *arte panfletária*. Uma arte cujo posicionamento político é muito explícito na leitura do trabalho. Lembro que esse termo era muito difundido nos anos 2000 e utilizado de forma pejorativa. Essa noção pode ser indicada (ou não) nos trabalhos em que performo nu na rua, como algo claramente contrário a um *status quo*, do convencional arbitrariamente, do que supostamente é proibido e dos valores conservadores. Na verdade, a maioria das ações nem são vistas como arte na rua, beiram o insólito, não são vistas muitas vezes como gesto artístico e menos ainda como ação político-partidária. Minha pesquisa se relaciona com a linguagem, com um limite do corpo e do simbólico, mas que, sejam nas *performances*, sejam nas fumaças, acredito que extrapolem uma vinculação político-partidária e provocam uma experiência sensorial e do estranho. Essa experiência sensorial é enriquecida por estas camadas de contestação: do conservadorismo, da moral, do incomum etc. Gosto de pensar e propor que se pense qual é o limite, na arte política, do que seria panfletária em um sentido pejorativo. Existem trabalhos de arte política que quase escapam à experiência da arte, e cito o próprio coletivo Fumaça Antifascista quando realiza ações em meio a manifestações,

muitas vezes se afastando da experiência sensorial-artística e se aproximando de um gesto infrafino em meio à luta social. É maravilhoso e importante também, mas, particularmente, prefiro quando as fumaças são realizadas fora das manifestações e contenham uma significância na relação com os espaços em que são feitas. Acredito no protagonismo da experiência, em que a política sobrepõe uma camada de potência do trabalho. De forma oposta, acredito que trabalhos destituídos completamente de qualquer camada política que seja, sem nenhum grau de tangenciamento, também sejam pouco assertivos e ricos, por mais que causem prazer ou contenham uma inteligência de processo. Novamente, lembrando que existe uma ampla possibilidade de formas de trabalhar arte política. Uma mulher negra, ao realizar uma pintura não figurativa, é altamente política e revolucionária.

5.4 Artistas indígenas inconformes

Em termos de pautas identitárias, artísticas e anticoloniais, outro fenômeno que se destaca na contemporaneidade brasileira é a arte indígena contemporânea. Optei por tratar sobre este pequeno recorte de fenômenos neste subcapítulo em vez de tratá-lo no capítulo sobre corpos dissidentes na recente arte brasileira, pois acredito que também faz sentido pensar em uma relação entre arte e antiarte. Inicialmente pesquisei gestos de presença de corpo indígena que fossem possíveis relacionar a um gesto de afetação, que criassem a experiência de tensão e limite da não artisticidade. Com meu olhar já sensível a gestos não artísticos, de forma análoga a como pensei em Philippe Petit, pensei em propor pensarmos em *performance*, e *arte versus antiarte* na fala de Ailton Krenak na Câmara dos Deputados em 1987, em que discursou emocionado defendendo a comunidade indígena ao dizer que aqueles povos que viviam sob tendas e dormiam no chão não teriam condições de atrapalhar o desenvolvimento econômico do país. Durante essa fala, Krenak passava jenipapo em seu rosto, como em ritual de sua comunidade, em situações de luto. Esse discurso é emocionante e foi crucial para a implementação das demarcações indígenas. Ele se aproxima do gesto de Petit por conter uma possível significância artística, porém mais explicitamente e vorazmente político.

Discurso de Ailton Krenak, em 04/09/1987, na Assembléia Constituinte, Brasília.



Explicitamente não artística e política, extrapola os limites da fala política estrita. Ao se pintar com jenipapo enquanto fala, oferece-nos uma experiência sensorial e rica em simbologia. Mais do que um gesto que provoca experiência sensorial e reflexão política, parece que algo se perde, e é nesta inapreensão que dá seu sentido. A partir dos exemplos já tratados, da Ayano, o rapaz do monumento em Londres e o equilibrista, podemos pensar como a antiarte informa a arte. Penso novamente em uma ação estético-política, como o professor Jorge Vasconcellos formula ou como há muitos anos já entendemos por arte-política. Interesse-me por esta ação do Krenak enquanto um *fato social* e antiartístico, por sua militância e pensamento.

Inicialmente me decruçaria apenas sobre este gesto para pensar em corporeidade indígena. Porém no início da pesquisa tive contato com o que tem sido formulado recentemente enquanto *Arte Indígena Contemporânea*. Este pensamento advém de falas de Denilson Baniwa e Jaider Esbell, que indicam que tal arte indígena se baseia em critérios outros, e que não cabe utilizar os mesmos critérios para pensar o que chamam de *arte de branco*. Acredito que certos artistas indígenas que têm contato e têm participado de diversas exposições têm contribuído bastante para a ampliação do limite do que seja arte, e como mais uma voz que surge entre tantas vozes. Iniciei minha pesquisa apresentando o termo *inconforme*, união entre o informe batailleano e a ideia de corpo inconformado e insubmisso. Penso nesses artistas também em relação a esse termo.

Atualmente, percebo que artistas como Jaider Esbell já vinham colocando questões pertinentes desde 2015, mas acredito que foi a partir de 2019 que tais produções tiveram uma visibilidade maior. Tenho pensado, inclusive, se tais absorções tenham ocorrido de forma pouco crítica, talvez, mas com muita perspicácia. Por exemplo, chama a atenção quando vejo em um jornal a foto do próprio Esbell inaugurando exposição na Galeria Millan, e, mais do que estar na galeria, chama a atenção seu sorriso, sua pose de braços cruzados, sua máscara contra a covid. O que é inaugurar uma exposição de pinturas em meio à pandemia, no período dramático, entre 20 de fevereiro e 30 de abril de 2021? Ano passado, em 2020, vi uma bonita fala de Jaider Esbell junto com Daiara Tukano na mesa de abertura da ANPAP e fiquei muito feliz com a oportunidade de escuta. Minha pontuação neste momento é sobre como o sistema se aproveita do artista e como o artista se aproveita do sistema mutuamente. Jaider Esbell se aproveita do sistema, e diria até que de uma forma louvável, pois ajuda com o retorno que obtém sua comunidade local, indígena – coisa que poucos brancos fazem. Notem que, mais uma vez, me inspiro em culturas com as quais estou tendo contato recentemente, mas sempre a partir da perspectiva da arte *anticolonial*. Em *performance* na mais recente Bienal, Esbell circulava pela exposição com um cartaz enrolado, que eventualmente abria e surgia uma frase em prol da causa indígena. Tal frase indica questões como a participação indígena na Bienal, sua participação, mas também o desejo de visibilidade em espaços de poder.

Denilson Baniwa trabalha com variadas linguagens, que vão desde pinturas até intervenções urbanas, sempre de crítica à colonização violenta. Contesta a ideia de antropofagia no Modernismo brasileiro. Segundo o próprio artista, que tem sua fala endossada pela crítica Clarissa Diniz, houve apropriação cultural de Oswald de Andrade em seu célebre *Manifesto Antropófago* (1928), ou seja, em vez de um enaltecimento da cultura nacional, como sugere o autor modernista, segundo o artista indígena, trata-se apenas de mais uma expropriação ou violação cultural dos povos originários. Denilson e Clarissa também mencionam a ideia de *Macunaíma*, apropriada e expropriada de seu sentido original por Mário de Andrade. É importante refletirmos sobre isso, pois sempre temos como internalizado em nossa cultura que somos antropófagos enquanto artistas e pesquisadores, enquanto trabalhadores da cultura sempre inspirados em todo e qualquer fenômeno. Um entre tantos exemplos é a autodeclaração do coletivo no Grupo EmpreZa, em que se descrevem como antropófagos. Muitos artistas e pesquisadores pensam assim. Também penso dessa forma, ao ter como referência artistas como Chris Burden ou Aimberê Cesar, entre tantos outros. A ideia

de antropofagia faz muito sentido para pensar no fazer artístico, a ideia de absorver a cultura estrangeira, ou mesmo de nossos pares mais próximos, regurgitá-la e criar novos pensamentos. Utilizá-la para criarmos nossa arte e nossas teorias parece extremamente razoável, melhor que seu oposto, a negação ou recusa de certos autores enquanto prática decolonial. Clarissa Diniz indica com muita perspicácia, mas também colocando-se em um lugar ambíguo:

E, como não há como adentrá-las sem de algum modo reencenarmos a invasão, é sobre essa incontornável e radical diferença que se sustenta a posição política do futuro que Makunaima cultivou para seus descendentes: deixando-se iconizar pela modernidade branca, agora dá a ver que a arte brasileira que se constituiu sobre a violação das cosmopolíticas ameríndias só pode sustentar seus cânones e mitos expropriadores se, em muitos níveis, perversamente se mantiver conivente com as práticas coloniais, atualizando-as.¹⁷⁹

Clarissa utiliza como exemplo Denilson e sua pintura em que representa a cabeça de Mario de Andrade em uma bandeja, como quem faz a antropofagia do antropófago. Trabalho este que excede em literalidade. Baniwa questiona conceitos formulados por uma elite paulistana, que diz expropriados da cultura indígena. Coloca-se em uma posição de conflito com a tradição. Reivindica seu lugar de fala, sua ancestralidade. Afirma, como lembrado por Clarissa: “Eu sou a resistência através da antropofagia/ Eu sou aquele que degola Tarsila do Amaral/ Eu sou aquele que empala Mário de Andrade/ Eu sou aquele que come o coração de Oswald de Andrade/ Eu sou o Indígena contemporâneo”¹⁸⁰. Lembra-nos, como Grada Kilomba, que a máscara (o trauma) nunca deverá ser esquecida ou, como Denise Ferreira dos Santos, que a *dívida é impagável*. Em uma *live* com Ailton Krenak, Denilson Baniwa reflete sobre o porquê da arte: por que fazer trabalhos para serem expostos em museus no Sudeste do país sentado em frente ao Rio, lugar onde reside, em Roraima. Pensa que talvez faça muito mais sentido ajudar sua comunidade local do que fazer tais objetos. Passa a impressão de que ser artista em sua comunidade é uma atividade menor e, inclusive, indica que talvez não faça sentido continuar a ser artista num sistema da arte como este. Denilson e um grupo de artistas indígenas, como Jaider Esbell e Daiara Tukano, pensam a arte indígena e atuam fortemente na militância dos povos originários. Sua ideia de que arte indígena contemporânea é outra coisa comparada à arte contemporânea é interessante enquanto enunciado, mas parece não se sustentar quando apresentada em espaços tradicionais da arte, em especial na Bienal de São Paulo e no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Se consideramos, por exemplo, a arte que

¹⁷⁹ (DUARTE, L. Org. 2020) p.67

¹⁸⁰ (BANIWA 2020 apud DUARTE) p. 67. Texto original publicado em *Aparição do pajé-onça no pavilhão da Bienal de São Paulo*. Ação realizada na 33a Bienal de Sao Paulo, 17 nov. 2018.

lida com a questão afrodiáspórica ou a arte feminista tanto como ramificações da arte contemporânea quanto da anticolonial, a ideia desse grupo de artistas seria de que tal arte indígena não seja uma ramificação ou um braço, mas sim outro corpo. O projeto é bonito em sua luta por afirmação identitária, sobretudo em um país que existe às custas do genocídio indígena, mas acaba sendo um argumento frágil, pois, apesar do desejo de ser uma outra arte, diferente da do homem branco, acaba por ocupar os mesmos lugares, a Galeria e o Museu da capital paulistana. Parece que há um *dissenso*, porém, como já vimos, nem todo o *dissenso* é destituído de sentido. Muitas vezes uso do sistema pelo artista (ou vice-versa) é que faz o pensamento se difundir.

Em outra série de trabalhos, Baniwa realiza intervenções em São Paulo, projetando ícones indígenas nos prédios da cidade. As intervenções ficam interessantes, ao vermos desenhos de animais como cobras, jacarés e pássaros, feitas com linhas de luz, como um grafismo. São imagens nos moldes de como são representadas nas tradições dos povos originários, em oposição aos grandes prédios da cidade, símbolo de desenvolvimento e indústrias do Brasil. Também em São Paulo, o artista projeta grafias e símbolos indígenas no *Monumento às Bandeiras* (1954), de Victor Brecheret, que homenageia os bandeirantes paulistas que desbravaram territórios de forma para garantir a terra aos Capitães (donos das Capitânicas) e para exterminar os habitantes originários de São Paulo. Além dos grafismos, vimos surgir uma frase enérgica: “Brasil Terra Indígena”. Essa frase projetada sobre o monumento acaba por se tornar o recado mais literal, mas não menos urgente, que precisa ser dado. Essa projeção no *Monumento às Bandeiras* se alinha ao conjunto de intervenções *antimonumentos* de cunho *anticolonial*, que provavelmente tenha o incêndio da estátua de Borba Gato como seu maior expoente.

Brasil Terra Indígena

Denilson Baniwa no Monumento das Bandeiras © Coletivo Coletores

A arte indígena por muito tempo foi associada à arte *naif*, uma arte passada de geração em geração, com repetição de símbolos e técnicas artesanais, ingênua como nos diz a tradução literal de *naif*, sem contaminação do mundo exterior, de outras culturas. Esses artistas se conectam com o mundo através da *internet* e das redes sociais, através da própria circulação de seus trabalhos, de diálogos com intelectuais indígenas e não indígenas. Dos intelectuais indígenas, destaco Ailton Krenak e Davi Kopenawa. Em minhas pesquisas, aproximei-me mais de Krenak do que de Kopenawa. Pensadores que desenvolvem potentes teorias a partir de um conhecimento dos povos originários e nos trazem reflexões importantíssimas sobre a relação do corpo humano com a natureza e suas cosmovisões. Não se trata de criarem teorias que se alinham a uma tradição hegemônica da filosofia, mas, em seu olhar sobre a longínqua tradição dos povos originários, colocam-se fora dessa tradição, dessa episteme. Krenak, em *Ideias para adiar o fim do mundo*, diz uma coisa muito bonita: que o mundo não está em perigo, quem está em perigo somos nós. Tanto os homens brancos da cidade quanto os indígenas, se coletivamente não cuidarmos da natureza, estamos condenados ao desaparecimento. O planeta continuará a dar voltas ao redor do Sol. Se o processo de industrialização, ou o agronegócio brasileiro, de acelerada destruição do meio ambiente e emissão de gases poluentes, não cessar, será inevitável não pensar na inviabilidade

da vida humana em tão pouco tempo. Krenak cita diretamente Eduardo Viveiros de Castro, assim como as teorias do antropoceno. Então, escreve sobre o perigo que o mundo enfrenta já em relação ao capitalismo avançado, como com o antropoceno: da difícil relação entre o desequilíbrio da humanidade, que vive de forma que agride o planeta com seus excessos. Dialoga com Baniwa e Esbell, e endossa as críticas feitas ao *Manifesto antropófago* de Oswald, e ao uso de *Macunaíma* por Mário. Em uma fala radical, citada por Clarissa, Krenak pontua:

Mário de Andrade fez o sequestro-relâmpago bem-sucedido do Makunaima. E até hoje tudo que se reproduz ainda vem daí. Ele parece ter feito uma coisa imbatível e, por isso, é interessante querer retornar, fazer um *street fight* com Mário de Andrade. [...] A apropriação de um ovo em ninho alheio é uma batalha monumental, que merece ser confrontada. É preciso denunciar a arte moderna.¹⁸¹

É impossível pensar em decolonialidade e novas perspectivas epistêmicas sem pensar em lugares de fala como nos diz Djamilia Ribeiro. E como a autora nos lembra, essa expressão não indica a restrição de certas pessoas à fala sobre determinados assuntos, mas que todos têm o seu lugar específico no jogo social. Retomo esta questão do lugar de fala justamente por repensar a forma como Clarissa Diniz a desenvolve. Em determinado momento, ela critica a suposta usurpação de questões indígenas por Oswald e Mário de Andrade, sobretudo quando em seu texto cita Denilson Baniwa e Ailton Krenak, indígenas. Causa-me certo desconforto quando vejo a crítica ao citar passagens tão reativas. Parece que, quando diz que a “proposição anticolonial da branquitude antropófaga foi, entretanto, persistentemente colonial em suas dinâmicas de apropriação e de extrativismo em relação aos povos indígenas”¹⁸², refere-se a um processo longo que cita inclusive a Bienal da antropofagia (1998), curada por Paulo Herkenhoff, como exemplo de um sistema opressor. Mas não estará ela também no lugar do branco que ocupa espaços de poder e se apropria de tais narrativas a seu favor? O problema não está apenas aí. O cerne da questão parece ser em não se posicionar enquanto branco questionador da branquitude. Seu texto é escrito de forma que parece que a autora é indígena, e não uma intelectual aliada. Parece, sem conhecer em profundidade sua pesquisa de tese sobre o tema, que a crítica entra em uma disputa de narrativa, na qual uma deve se sobrepor. Não acredito que, para a projeção fenomenal da arte indígena, Tarsila do Amaral

¹⁸¹ Citado por Clarissa Diniz. P. 67. Original publicado em Depoimento de Ailton Krenak no *Encontro Arte Indígena. Discussão sobre criação, produção e disseminação cultural indígena*. São Paulo, Instituto Goethe, 2 dez. 2017. Arquivo da autora.)

¹⁸² (DUARTE, L. 2020). p.64

deva ser expulsa da historiografia brasileira. Penso que a luta deve sempre ir ao sentido da inclusão.

O que parece problemático, e tenho percebido tanto nesse conjunto de indígenas quanto em diversos outros grupos artístico-ativistas, é o discurso lacratório. Se lermos apenas o texto da Clarissa Diniz, tendemos a pensar em uma espécie de crítica irrefutável do termo antropofagia como formulada por Oswald, de fundamental importância a certa cultura brasileira. Depois de ler seu texto, fui pesquisar um pouco mais, e reler o manifesto antropófago, e com comentários do professor Lucio Agra¹⁸³. O professor não cita a jovem crítica, mas fala em uma série de novas críticas contra a noção da antropofagia oswaldiana. Em sua bela argumentação, o professor fala da vida de Oswald, como veio a falecer sem reconhecimento e como seu trabalho atravessou os anos. Lembrou de como nos anos 90 foi lançada uma revista que tinha matéria chamada “70 anos de uma mentira” e destaca como essa revista fazia matérias para desmoralizar pessoas. De forma mais aprofundada, Agra cita Beatriz Azevedo, que teria feito uma leitura minuciosa de Oswald. Ao longo de sua fala, Agra é sempre generoso ao pensar o conceito e o contexto em que o manifesto antropófago foi criado, mas indicando inclusive questões sensíveis também, como um elitismo exacerbado antes de Andrade se tornar mais radicalmente comunista.

Ao lermos Krenak, Diniz ou Agra, a despeito das disputas e diferentes perspectivas que tecem sobre a antropofagia oswaldiana, existe uma ponte que as une: Eduardo Viveiros de Castro. É curioso que esse autor citado tanto por Krenak, que critica um certo modernismo brasileiro, por Clarissa Diniz, quanto na perspectiva oposta de Lúcio Agra. Todos tratam do perspectivismo ameríndio como formulado por Viveiros de Castro. Tanto este autor será citado para se pensar em uma crítica contra o modernismo e a usurpação do termo indígena acusada por certos intelectuais, quanto será utilizado em defesa de Oswald. Pensemos então como Viveiros de Castro coloca a questão em uma entre tantas passagens:

Assim, uma descrição culturalista do perspectivismo implica a negação ou deslegitimação de seu objeto, sua retroprojeção como uma forma primitiva ou fetichizada de raciocínio antropológico: uma anti ou pré-antropologia. O que equivale a uma péssima tradução, uma “baixa traição” do pensamento indígena – “baixa traição” no mesmo sentido (e direção) em que Oswald de Andrade distinguiu a “baixa antropofagia” capitalista da antropofagia superior vigente no matriarcado primitivo.

¹⁸³ Canal Arte ao Vivo do professor Lucio Agra. Video sobre perspectiva ameríndia antropofágica: https://www.youtube.com/watch?v=PIKkg7T_YKU Acesso em : 04/06/2021

O conceito de perspectivismo propõe uma inversão dessa inversão: agora é a vez do nativo – the turn of the native. Não “the return of the native”, como Adam Kuper (2003) ironizou, parodiando um título de Thomas Hardy, o grande movimento etnopolítico que inspira esta deslocação reflexiva, a saber, a “indigenização da modernidade” (Sahlins 2000), mas the turn, a torção, o καιρός, a hora, a vez, a virada inesperada.¹⁸⁴

Nessa passagem específica de *Metafísicas Canibais*, Viveiros se aproxima ao “antropofagicizar o antropófago”, que nos diz Baniwa. Eduardo Viveiros de Castro acaba por ser citado tanto por intelectuais que pesquisam Oswald de Andrade e desdobramentos do seu pensamento como também por pesquisadores das culturas dos povos originários, através do perspectivismo ameríndio e da *anticolonialidade* indígena. Georges Didi-Huberman, ao tratar da querela entre Michel Fried e Donald Judd sobre a noção de teatralidade no minimalismo – vista por Fried como um problema grave, e por Judd como uma potência da experiência do trabalho minimalista –, conclui com uma bela metáfora que cabe comparar aqui. O autor francês pensa que não há uma verdade universal e pensa na imagem de uma luva que serve à mão direita, mas, se a tiramos e a viramos do avesso, ela serve perfeitamente à mão esquerda. Essa metáfora criada por Didi-Huberman faz muito sentido, pois indica a necessidade da polifonia – não existem verdades universais, mas narrativas que se criam. O meu ponto é que se faça uma crítica à antropofagia oswaldiana, seu lugar de branquitude, privilégio e mesmo usurpação, se houver, mas também um cuidado com um conceito que influenciou e ainda influencia artistas: contra um discurso lacratório, do cancelamento, mas a favor de uma polifonia de discursos. É preciso evitar o derramamento de sangue, pois independentemente de posicionamentos intelectuais, sobretudo datados de décadas atrás, é desconfortante ver a cabeça de Oswald de Andrade em uma bandeja – porém acharia lindo se fosse a cabeça do ex-ministro do Meio Ambiente Ricardo Salles ou do próprio atual presidente Jair Messias Bolsonaro.

Meu intuito inicial era pensar na fala de Krenak como um ato estético-político, mas, ao longo dos recentes anos, foi tão marcante a presença indígena nas pautas políticas e artísticas que foi inevitável uma atenção um pouco maior. Em 2017, pensava na fala de Krenak enquanto *performance*, de uma relação entre gestos não artísticos e artísticos. Em 2021, vi pessoalmente Jaider Esbell, na Bienal de São Paulo, percorrendo os espaços quase que como em um ritual xamânico, ao som de uma cantoria coletiva e acompanhado por indígenas e público, o qual volta e meia abria um cartaz que dizia: “A Bienal dos Índios”.

¹⁸⁴(VIVEIROS DE CASTRO, E. 2002) p. 55

Cortejo de enunciado da Bienal dos Índios.
Gratidão e perdão transgeracional. Foto: Levi Fanan/Bienal de São Paulo



É importante ver esses brilhantes artistas indígenas que surgiram pautando debates artísticos, mas também pensar nas institucionalidades de tais agenciamentos. Fiquei impressionado que no prêmio PIPA de apoio emergencial, lançado durante a quarentena, dos dez selecionados, quatro eram indígenas, que penso significar mais que além das qualidades que os trabalhos certamente têm, é clara a intenção da instituição em mostrar que a arte indígena é a arte com a qual a instituição quer se vincular. As instituições não escolhem o que há de melhor (não defendo o conceito ambíguo de meritocracia), mas sim os trabalhos que melhor representarão a instituição. A percepção desse fato inclusive incomoda Denilson Baniwa e Jota Mombaça, que observam que, em certa medida, fazer arte anticolonial é entreter homens brancos de São Paulo, responsáveis, mesmo que indiretamente, pelas desigualdades nas lutas de classes, assim como pelo desmatamento da Amazônia. Contudo, dentro desse paradoxo do sistema, destaco os artistas indígenas, primeiro pela qualidade de suas produções, e também por afirmarem a importância de utilizarem a mais-valia que seus trabalhos geram em prol de suas comunidades locais, em seus processos de luta por sobrevivência.

*

Dia 2/11/2021 o artista Jaider Esbell faleceu de forma repentina. Todo o texto anterior foi escrito antes deste dia. Todas as percepções indicadas como estratégias de inserção no sistema se alteram drasticamente, assim como todo o sentido do seu trabalho. Fica explícita a extrema sensibilidade do artista.

5.5 Eu sou eu, e o cavalo não é meu

"Excelente monumento em memória do General Osório, o homem que ajudou Caxias a eliminar boa parte da população do Paraguai. O estado de conservação da peça é péssimo. Faltam placas de ferro, roubadas por moradores de rua" autor desconhecido

Eu sou eu, e o cavalo não é meu



2021. Foto: Cacau Catarina

Início a última parte da pesquisa refletindo sobre a última ação feita por mim ao longo deste período de pesquisa e que acredito que seja como o ponto culminante de amadurecimento das questões tratadas. Uma *performance* política, que defende a liberdade de expressão, a necessidade da vacina em um momento extremamente dramático em meados de março de 2021, e a noção de uma certa conexão com a história da *performance*, ao realizar ação que alude mais uma vez ao Aimberê Cesar. De forma oposta, também lida com a ideia de como gestos não artísticos influenciam a arte e, neste trabalho específico, indico a ação realizada pelo transeunte anônimo em Londres, tratada recentemente, como forte referencial. Penso neste trabalho como ápice de um lastro na prática de ações, seja para a percepção ao vivo, das ações feitas após 2017, seja para ações pensadas para registros em fotografia e vídeo, iniciados em 2003. Resultado também de uma pesquisa específica com nudez em espaços públicos, de agir nas ruas para provocar a experiência do estranho, do insólito, do cômico, e de suas eventuais repercussões midiáticas e principalmente de afetação, mais do que a experiência de um trabalho reconhecidamente artístico. O resultado do amadurecimento da sequência de trabalhos feitos anteriormente e de reflexões teóricas desenvolvidas neste período.

Dia dezessete de março de 2021, fiz esta ação que mais uma vez aludia em parte ao artista Aimberê Cesar, mas também com distinções claras. Subi no monumento ao General Osório, localizado na Praça XV de Novembro, e, com um megafone, falei sobre diversas questões, entre políticas e artísticas. Se formos iniciar uma reflexão sobre a origem desse gesto, e não pelo que está mais latente, indicaria a origem desta forma como fiz em fala pública: “sou filho de um artista plástico que a vida inteira trabalhou como expoente, vendendo suas pinturas na Feira Hippie de Ipanema da Praça General Osório”. Cresci atrás do seu painel nas feiras de domingo, sem poder ficar em casa sozinho e nem poder ir à praia tão perto dali, pois meus pais estavam trabalhando. Outra questão relacionada à Praça de Ipanema era que minha mãe tinha uma amiga paraguaia, a Perla, que dizia ter horror de trabalhar em um lugar que leva o nome dessa pessoa. Essa é uma origem, em uma tentativa de lembrança.

E quem é essa pessoa homenageada em monumento público? General Osório. Para resumir em poucas palavras, foi um genocida. Patrono da cavalaria brasileira. Homem à frente do exército brasileiro na guerra e no extermínio de parte significativa da população paraguaia. Sem entrar em uma análise minuciosa, que apenas um historiador ou um militar formado na Academia da Agulhas Negras poderia expor em detalhes, atendo-me às informações mais conhecidas. Qualquer pessoa em pesquisa rápida descobre que 150.000 soldados paraguaios morreram, número total de seu exército. Compreensível. Porém, além dos soldados, mais de 150.000 civis foram assassinados. Foram trezentos mil paraguaios mortos. Dom Pedro II propôs em um documento assinado com os líderes de Uruguai e Argentina de que não seria aceita a rendição, de nenhuma forma. O Brasil dizimou o Paraguai nessa guerra, recebeu terras e multa de guerra. Então, é possível questionar que, apesar da tensão política ter sido iniciada pelo governo paraguaio, houve uma desproporção, um crime de Guerra, contra a humanidade. Todo conflito armado é. Não foi de forma desatenta que escolhi este monumento, neste momento! Momento em que o exército ocupa diversos postos estratégicos dentro do Governo e tem Osório como herói! Por coincidência, na semana posterior a que fiz a ação, alcançamos a marca de trezentos mil mortos pela Covid-19 no Brasil, mesmo número de paraguaios mortos na guerra.

Outra referência importante é a ação de 2012 do inglês que subiu e permaneceu por três horas sobre o monumento em homenagem ao Duque de Cambridge, na área central de Londres, causando grande tumulto. Esse gesto, apesar de feito supostamente por um não artista, não pode deixar de ser pensado como no mínimo insólito, incomum, imprevisto, fora da ordem. Como expus anteriormente, essa é a fórmula que gosto de pensar, semelhante a uma fórmula de Georges Bataille, em que: *a antiarte desnuda a arte, que volta a se vestir, para em seguida a antiarte voltar a desvesti-la novamente*. Esse é o segundo motivo de alocar este trabalho como último subcapítulo da pesquisa. Nele há toda uma relação limite entre o que é e não é arte. O gesto não é claramente artístico. Se estivesse sentado em frente a um cavalete, pintando uma paisagem, nu, transeuntes fariam; “artista louco!”. Porém, como o gesto não se aproxima ao que o senso comum entende enquanto fenômeno artístico, é visto então enquanto manifestação do estranho, do ridículo e, apesar das pessoas não saberem o que é comicidade, ninguém deixa de sentir uma provocação, uma afetação, um sentimento amplo entre o riso e o ódio. A afetação é um interesse que permeia todos os fenômenos artísticos e não artísticos presentes na pesquisa, inspiração batailleana.

Houve todo um projeto de preparação. Dois dias antes da *performance*, comprei a escada na Leroy Merlin, com pagamento parcelado em seis vezes no cartão de crédito. Esse detalhe é importante, pois demonstra o meu lugar e condição de artista com limitação de recursos, diferente do artista que tudo pode em um mundo onde quase todos não têm liberdade como nos diz Pasolini. Então, comprei a escada na antevéspera do evento e trouxe para minha casa com frete. No dia da *performance*, fui com meu pai direto para a Praça XV com a escada, e os colaboradores nos encontraram lá à hora definida: uma da tarde. Foi elaborado um plano de trabalho com as pessoas que trabalharam comigo – Clarisse Tarran, Eduardo Mariz, Cacau Catarina, Rafaela Celano e meu pai, Silvio Fernandes, que ficou ao pé da escada. Então, houve toda uma articulação, uma preparação para que fôssemos realizar a ação. Todos chegaram pouco antes, e iniciei a *performance* no horário planejado. Abrimos a escada perto da Travessa do Comércio e iniciamos nossa caminhada. Eu e meu pai a levamos até o monumento e tivemos como primeiro desafio levantá-la, o que foi muito difícil, pois ela já tinha sido aberta e era feita de alumínio pesado. Essa demora e a presença de um carro da polícia a uns trinta metros de distância me deixaram preocupado. Temi não conseguir realizar a ação, mas finalmente conseguimos subir a escada, e eu subir até o alto, apenas de sunga – que tirei logo em seguida para ficar nu –, e ainda com máscara facial e *face shield*. Utilizei o megafone do coletivo Vade Retro Abacaxi, muito utilizado por Aimberê, para, em cima do monumento, não apenas trazê-lo de volta à vida, mas dizer o que precisava ser dito: “Quem é o dono do corpo? Quem é o dono do corpo do bebê? Quem é o dono do corpo da criança? Existe cemitério de pessoa jurídica?”, frases do Aimberê em sua *performance* de 2009 que repeti. E acrescentei: “Quem é o dono do corpo do negro? Quem é o dono do corpo? Do indígena? Nossa! tá muito quente aqui!”. Antes que pudesse nomear mais corpos, como femininos, transgêneres e da classe trabalhadora, me rendi à energia do momento pelo calor infligido. Inicialmente, pensei em manter no rosto máscara e *face shield*, porém, assim que subi no monumento, depois de todo um longo processo, percebi algo extremamente óbvio: aquele bronze sujo, feito com o bronze dos canhões paraguaios apreendidos, estava estupidamente quente! Oh! O Calor! A contingência do trabalho! Sabia que seria quente, mas imaginei que seria como outras peças de ferro, que esfriam após algum tempo em contato com o corpo. Entretanto, um monumento de bronze, mesmo que oco, absorve a temperatura de uma forma que não se dissipa. Toda a *performance* foi realizada com esse enorme incômodo do calor. Depois da ação, um policial perguntou-me: “Por que esta hora, não de manhã?”, e respondi: “Por causa da hora que o sol ilumina o monumento!”. Dias antes da ação fui lá ver o

espaço e percebi que, por ser rodeado de árvores, como em uma clareira, era preciso fazer com o Sol alto, no início da tarde.

Eu sou eu, e o cavalo não é meu



2021. Foto: Cacao Catarina

Então, depois de tudo isso, percebi que o tempo do suplício seria o mesmo tempo da ação e que o calor não cessaria. Então, peguei meu *face shield*, e coloquei onde pisaria, para poder ficar mais tempo em cima do monumento e me proteger um pouco do calor. Minha ideia inicial era que, no momento com o megafone, estaria utilizando máscara facial abaixo do queixo, como fiz, para poder falar melhor, e com o *face shield* na cabeça, virado para trás – detalhes para afirmar a proteção coletiva e evitar o descuido, ou mesmo o paradoxo, de que já fui acusado antes em *O Equilibrista*. Estávamos no ápice da pandemia no Brasil. Apesar dessa mudança imprevista, da necessidade de utilizar o *face shield* para amenizar (minimamente) o calor, entendo que fiz minha ação sem colocar ninguém em risco real de contágio, pois nenhuma pessoa chegou tão próximo de mim, exceto o policial que se aproximou da base do monumento, mas, mesmo assim, ele devia estar a uma distância de mais de cinco metros. Reforço essa questão para endossar que numa ação cujo pedido da vacina é fundamental, seria

um dissenso realizar tal gesto sem máscara e sem cuidados. Questão essa que já se apresentava nas ações na praia, que fiz com máscara e nu justamente para chamar a atenção para tal dissenso.

Quando estava lá em cima ouvi frases violentas como, por exemplo: “Ah, mas se fosse no Jacarezinho seria diferente!”. Então, lá de cima, respondi: “Moro perto do Jacarezinho!”. Moro perto desta comunidade e já fui lá algumas vezes, mas sei que morar perto de comunidade não é morar dentro. Tenho a consciência de que na comunidade esses gestos ousados poderiam ter consequências violentas. Em conversa pública, o artista Carlos Contente inclusive indica pensar que na verdade a fala deste morador do Jacarezinho não era nem uma fala moralista no sentido de se opor a tal forma de expressão, mas indica apenas que, em certas áreas nobres da cidade, os órgãos reguladores do Estado funcionam como devem, enquanto em áreas pobres da cidade a lei não é exercida em sua plenitude. Houve manifestações mais agressivas, como gritos de “Pula, pula, pula!!!”; um transeunte arremessou uma amêndoa em minha direção, que explodiu na cabeça do cavalo, e respingou em meu rosto. Nesse trabalho, ocorreu algo inédito que foi a impossibilidade de que fosse interrompido, pois apesar da rápida chegada da polícia, nenhum policial se arriscaria a subir lá para me tirar à força e, na verdade, nem apelo para tal fizeram. Isso é importante, pois inicialmente determinava quantos minutos ia performar e, em seguida, comecei a trabalhar com a ideia de agir até ser interrompido como sempre fui. Nessa ação, pude fazer o tempo que quis, ou melhor, suportei, na medida em que o calor do ferro permitiu, mas com a consciência de que ninguém me derrubaria daquele monumento tão alto nem subiria para me tirar de lá. Para mim, isso foi muito rico, porque, nas *performances* recentes na praia, sempre fui interrompido e, nesta *performance*, pude fazer na totalidade do meu desejo e do meu limite físico. No torpor do calor, pedi ao meu pai que me jogasse a bermuda para que pudesse pisar em cima, amenizando o calor nos pés. Ele pegou a bermuda na mochila e fez uma trouxinha com ela para que ficasse bem densa e pequena e, com todas suas forças, jogou a bermuda, que abriu e não subiu mais do que o limite do possível. Porém, não chegou nem aos pés do cavalo. Todos na praça deram gargalhadas! A comicidade de uma pessoa gorda no alto de um monumento muito quente pedindo ajuda e não sendo amparada é patética. Apesar de minha frustração e dor, entendi que talvez esse momento de gargalhadas e histeria coletiva tenha sido o ápice da *performance* ao vivo. Então, depois de falar tudo o que quis e poder performar o máximo possível, terminei minha ação e coloquei a sunga. Meu pai teve o esforço de recolocar a escada até lá em cima com certa dificuldade e precisou da ajuda do Eduardo

Mariz. Obviamente, enquanto descia da escada – que balançava muito por não ter sido colocada com precisão – já me via cercado por aproximadamente seis policiais que me conduziram à delegacia. Fui acompanhado do meu pai e do Eduardo Mariz. Clarisse Tarran se recusou a entrar na van da polícia e não foi à delegacia junto com Cacau e Rafaela. A caminho da delegacia, tive diálogos com os policiais que questionaram o porquê de se fazer naquela hora, naquele lugar. Expliquei algumas de minhas intenções. Eles pareciam muito confusos e também perplexos por verem um conjunto de pessoas adultas organizadas coletivamente para fazer uma ação com tantos riscos. Ficamos aproximadamente duas horas na delegacia até sermos dispensados após a abertura de boletim de ocorrência.

Outro aspecto da ordem da contingência foi a reverberação midiática que teve essa ação. Dimensão incontrolável de repercussão que torna a ação um fato social. No próprio dia da ação, viralizou um vídeo em grupos do *WhatsApp* e se tornou assunto mais comentado do dia no *Twitter* (*trending topic*). Além disso, foram publicadas matérias sobre a ação em telejornais das emissoras Band e SBT e em jornais impressos de diferentes estados. Foi curiosa a forma como ocorreu, a partir de um vídeo de um transeunte que narrava o que via e dizia: “Ele disse que só vai descer quando tiver vacina”, tornando-se este o foco público e notório do trabalho. E um detalhe insólito, pois como o vídeo é cortado, fica a dúvida sobre como desceria ao fazer tal afirmação. Assim como pedi vacina, também falei de liberdade de expressão, lembrei do Aimberê Cesar, chamei o governo de genocida, mas esse detalhe da vacina se tornou protagonista da ação, fora do meu controle. A ação não ficou reconhecida pelo debate político, entre ser a favor ou contra o governo, mas por pedir vacina para todos – o que me deixou satisfeito, pois é uma questão de saúde pública. Foi amplamente divulgada sem nenhuma conotação artística, e sim como uma peripécia social e, até hoje, surgem citações do evento sem menção à autoria. Aproximadamente dez dias depois, fui entrevistado por Eliane Santos¹⁸⁵, do site G1, e expliquei que a ação era resultado de uma pesquisa prática e teórica em artes, fiz questão de mais uma vez endossar que em nenhum momento disse que era Napoleão, como afirma o autor do vídeo que foi divulgado, mas nunca essa retificação foi publicizada. Desde as primeiras incursões no esgoto, visível a transeuntes, intentava essa afetação social, tanto que fui buscar sua repercussão no grupo do bairro. Essa ação na Praça XV foi o resultado de um processo que perpassou as diversas ações em esfera pública ao

¹⁸⁵ <https://g1.globo.com/tj/rio-de-janeiro/noticia/2021/03/27/o-homem-que-subiu-nu-em-uma-estatua-da-praca-xv-no-rio-fazia-uma-intervencao-artistica.ghtml> Acesso em 27/03/2021.

ponto de parecer ter atingido seu *télos*. Mais uma vez, lembramos que *télos* se distingue do sentido de finalidade, ultrapassa-o, é o que passa a ser o que será depois de pronto, como o cálice, que ganha seu sentido não ao término de sua fabricação, mas sim quando é utilizado para beber o vinho. Em uma mensagem recebida, um interlocutor narrou que estava em um uber e conversou sobre essa ação com o motorista, que tecia elogios a ela, dizendo que gostaria de ter feito o mesmo. Tal interlocutor me disse, então, que esta talvez seja uma das experiências mais interessantes que um artista pode causar: a afetação no imaginário coletivo popular.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É importante e difícil concluir um trabalho de quatro anos. Iniciei esta pesquisa vindo de uma Universidade que, até o momento, era excessivamente influenciada por intelectuais franceses, tanto que iniciei minha pesquisa com muitos autores franceses como Jacques Derrida, Jacques Lacan, Georges Didi-Huberman, entre outros. Através de Didi-Huberman, tive contato com o maravilhoso trabalho de Georges Bataille. Iniciei minha pesquisa tentando pensar em fenômenos artísticos (e depois não artísticos) sob a óptica batailliana. De certa forma, segui este projeto. Tanto que, ao pensar na arte e nas reflexões sobre outros artistas, o autor sempre permaneceu como uma referência de fundo. Logo ao início da pesquisa, seu conceito de *informe* já foi reatualizado para a expressão *inconforme*, que seria uma aproximação ao interesse pelo de/dês/anticolonial de corpos que se recusam a se subjugar. Michel Foucault, ao tratar da sociedade disciplinar, pensava em corpos dóceis, aqui pensamos justamente em corpos que se recusam a tornar-se dóceis. Achille Mbembe atualiza Bataille ao colocá-lo em relação com Michel Foucault e Giorgio Agamben e ao pensar em sua concepção de soberania, tão fundamental para pensarmos em liberdade incondicional. Precisamos lembrar que a liberdade artística é incondicional, e não irrestrita. Buscamos a liberdade, mas o limite da liberdade cessa quando encontra o limite da liberdade do outro. Quando trabalho com nudez em espaço público, reivindico um limite previsto em lei. Se minhas ações interviessem no limite da liberdade de outrem, e se houvesse lascívia, seria preso.

Certamente que essas inspirações são advindas de experiências com a arte. Talvez nunca tivesse pensado na nudez enquanto elemento poético sem o contato com o trabalho do Aimberê Cesar. Junto com Fernanda Magalhães e Grupo Empreza, tive meu repertório imaginário enriquecido por trabalhos com nudez desde os meus primeiros contatos com a arte, nunca como um tabu. Devo ter visto a primeira *performance* de Aimberê Cesar nu em 2003, então faz parte de uma formação muito ancestral. O que me chamou a atenção em seu gesto de andar de bicicleta nu foi a dimensão lúdica. Entendi que não adiantava apenas utilizar o recurso da nudez, mas que tal recurso deveria gerar uma experiência. Tanto que ao longo de todos os anos que se seguiram, mesmo tendo a nudez em meu repertório, nunca tive o desejo de utilizá-la como recurso. Apenas em 2017, ao mergulhar no esgoto, percebi que, para transmitir a ideia de máxima vulnerabilidade em relação ao máximo da abjeção, só faria

sentido fazer nu. E em seguida tive o *insight* que acredito ter sido fundamental para o trabalho tanto prático quanto teórico que foi o deslocamento da nudez de um espaço privado ou da arte, no qual a nudez é conhecida e acolhida há muitos anos, para o espaço público. Apesar de Aimberê ter realizado uma ação em espaço público durante a Eco92 e essa sua ação ter sido de fundamental inspiração para mim, insisti em mais ações neste enfrentamento no espaço público, no que penso enquanto *inconforme*, insubmisso e contra o status quo.

A partir destes primeiros estudos de Georges Bataille, como também via Didi-Huberman, e com Achille Mbembe comecei a me interessar por estudos *anticoloniais*. Já víamos um conjunto de exposições pensando a questão dos feminismos, de artistas que lidam com poéticas ligadas à diáspora afro-brasileira e de indígenas que surgiram como uma grande eclosão. Houve importantes exposições sobre feminismos, arte afro-brasileira e indígena nos anos recentes. Na 34ª Bienal de São Paulo ficou claro como essas diversas pautas políticas têm assumido um protagonismo no atual momento. E pensemos na Bienal como uma consolidação de um momento histórico. É importante a visibilização dessas diferentes pautas e de novos processos artísticos feitos por grupos historicamente invisibilizados, e como se contrapõem às forças reacionárias que se implementaram no Brasil recentemente. Apesar dos constantes avanços de políticas progressistas de esquerda, é preciso lembrar o fechamento da exposição *Queermuseu* (2017), no Centro Cultural Santander (Porto Alegre), e a repercussão negativa da *performance* de Wagner Schwartz no MAM-SP (2017). Ao mesmo tempo que houve o avanço de poéticas *anticoloniais* nos debates artísticos, houve também um avanço do conservadorismo. Apesar da pluralidade de pautas importantes que surgiram, sinto ter havido um enxugamento de trabalhos que lidem com esse viés da nudez. Além da percepção de menos trabalhos que lidem com esse tipo de poética neste período, tive dois trabalhos com nudez, propostos por duas diferentes curadorias, impossibilitados de serem apresentados. Fiquei extremamente surpreso com o trabalho de Ayrson Heráclito que retrata um homem com ereção e com dendê representando *o sêmen dourado de exu* no MAR. Acredito na importância desta imagem específica no conjunto de trabalhos do artista, e é louvável ter sido apresentada na instituição. Dentre as diversas pautas levantadas pela mais recente Bienal de São Paulo, senti muita falta da nudez, categoria tradicional da história da arte, apresentada em mais trabalhos (havia apenas um trabalho com nudez na exposição). Tendo-a como um dos pilares da minha pesquisa, sinto que a nudez ainda enfrenta fortes resistências para sua circulação. Outra questão tratada na pesquisa – e que vendo a recente Bienal chama a atenção – é a falta de trabalhos, muitos feitos em 2020 e 2021, que lidassem com a pandemia.

Obviamente que trabalhos artísticos não precisam tematizar questões específicas, e os artistas têm suas poéticas. Mas chama a atenção a falta de trabalhos que tensionem algo que marcará uma geração da humanidade sem que tal desastre afete sua poética. Apesar de em seu título, *Faz escuro mas eu canto*, esta relação ser criada constantemente pelos curadores, ainda assim parece pouco refletir nas obras. Obviamente a pandemia afetou a todos e ninguém foi insensível aos fatos. É curioso perceber como uma crise sanitária mundial afeta a práxis artística. Em minha curiosidade, fui pesquisar o que os artistas da década de 1920 (os vencedores que conhecemos hoje) fizeram durante a gripe espanhola e também pouco encontramos no exterior e também no Brasil. O Dadá e o Surrealismo estão muito associados ao caos provocado pela Primeira Grande Guerra. Talvez em uma leitura meta-psicanalítica, o desdobramento mais evidente da gripe espanhola tenha sido a abstração.

Muito foi dito sobre artistas mulheres, gays, trans, gordos. Corpos antissistema, anticoloniais ou inconformes. Durante a pesquisa realizada, chegamos ao momento de questionar qual a função de pensar tais artistas. No início, já indicamos a importância de não assumir um lugar de fala de outros, como o da mulher ou do negro, que não faria sentido, e nem pelo outro. Nosso intuito foi fazer um recorte de experimentações artísticas que lidem com a relação entre corpo, olhar e experiência. Se, nesse intuito, foi necessário tratar de um conjunto de trabalhos que lidam com lugares outros de fala que não o meu (de homem branco e heterossexual), foi por causa da potência dos experimentos. Como a Aleta, que traz a questão de um feminismo radical. Como Fernanda Magalhães, Nona Faustine e Laura Aguilar tratam de um corpo fora das normas. Como o coletivo Grupo Empreza lida com um risco, com a dor, mas também com toda uma simbologia em seus gestos. Como pensamos Ayrson Heráclito fora de uma leitura relacionada estritamente à religiosidade, mas sim pensando em relações de experiência e trabalho, por exemplo. Como Aimberê Cesar ocupa uma centralidade no projeto de pesquisa, pois, além de ter seu trabalho pesquisado, ainda foi inspiração para um conjunto significativo de trabalhos. Pensamos na noção de reperformance, ou como é muito utilizado fora do Brasil, de *reenactment*, ou reencenar, mas em novo contexto tanto traz de volta a vida a ação original como se torna outra ação, pois o novo tempo traz novas chaves de leituras. A nova geração traz questões que enriquecem o debate, pois, na medida em que lidam com arte política, afirmam um caminho que imagino sem volta: se não um protagonismo, pelo menos uma presença nunca mais invisibilizada pelas experiências que os artistas proporcionam. Apesar de pensarmos no multiculturalismo como fenômeno marcado dos anos 90, endossamos que a decolonialidade a transpõe na medida da

nova forma em que os artistas se posicionam nas construções de narrativas. Há uma diferença ontológica na forma em que Ayrson ou Mombaça colocam seus trabalhos em relação a como artistas eram absorvidos no momento multicultural. É importante demarcar essa posição, pois muitas pessoas foram à mais recente Bienal de São Paulo e não entenderam o giro decolonial ocorrido na arte recente. A imposição de Jaidier Esbell para a inclusão de mais artistas indígenas na Bienal é um sintoma deste momento.

Em estudos sobre Bataille e seus comentadores contemporâneos, como Denis Hollier e Achille Mbembe, pensamos na influência de Karl Marx. Bataille foi muito inspirado pelos estudos de Maurice Mauss e, em *A noção de dispêndio*, pensa como em certas comunidades antigas as pessoas mais ricas queimavam seus pertences acumulados em vida. A partir desse estudo, concluiu-se que a sociedade capitalista não visa ao acúmulo, e sim ao *gasto*, à *despesa*. Em sua célebre passagem, diz sobre a noção de despesa é presente desde os jogos até os funerais. Podemos cogitar que a arte também faça parte desse excesso. No contato com pensadores influenciados por Marx, começo a refletir como a arte é um produto de elite. Em nossos devaneios de artista, em que pensamos sobre a *télos* da arte ou a experiência sensorial do estranho familiar ou cômico, por vezes nos distraímos e esquecemos que há toda uma rede de trabalhadores na base da pirâmide do capitalismo, que colhem nossas batatas e nos servem no supermercado e no ônibus, e que não têm acesso nem a exposições públicas. Fico pensando, em relação com Jota Mombaça, se não acabamos por nos tornarmos “entretenimento da elite branca”. No mesmo seminário em que conversei com Ayrson Heráclito, um grupo muito potente de jovens artistas fez um conjunto de falas muito interessantes. Todos unidos contra o sistema capitalista, a heteronormatividade e o reacionarismo latente na sociedade atual. Chamou-me a atenção o desejo de ocupar os espaços institucionais da arte. Em diversas oportunidades, participei de exposições em instituições como Itaú Cultural e Oi Futuro. Fui cinco vezes a Inhotim e nunca me incomodou o fato do espaço cultural ser financiado com isenção fiscal do minério de ferro. Porém, quando foi aberto processo contra o diretor do espaço, com acusações de trabalho escravo infantil, comecei a repensar minhas relações com esses espaços de poder da arte. Como já fica claro neste momento, percebo um paradoxo entre a produção artística também como um luxo, um excesso do Capital, e sua circulação, baseada principalmente na isenção fiscal de impostos, logo, iniciativas financiadas com dinheiro público. Este parece ser o paradoxo da arte. Chama a atenção que a abertura da Bienal de São Paulo é feita por um representante do banco que a mantém e que proporciona sua entrada gratuita. A pergunta fundamental que me

faço depois de tantos anos trabalhando com arte é como atuar no sistema. Toda a luta contra as injustiças e o esforço pela realização de um fenômeno artístico culmina na instituição financiada pelo banco que lucra com as dívidas da grande maioria do proletariado. Tal paradoxo é atenuado por editais e centros culturais financiados por prefeituras, mas ainda há um deslocamento de dinheiro público que poderia ser utilizado para questões mais básicas como moradia e alimentação da população. Porém, não podemos dizer, como artistas, que a arte não é uma atividade essencial, pelo menos para nós. Em 2012, Cildo Meireles boicotou a Bienal de São Paulo porque Edemar Cid Ferreira estava no conselho, mas, em entrevista sete anos depois, disse que “a arte é uma prostituta, vai onde o dinheiro está”. Então, para mim, este é o maior paradoxo que o artista enfrenta: produzir pensamentos sensacionais que se difundem via instituições que proporcionam tais experiências baseadas em uma exploração capitalista. Arte como fruto do excesso. É possível ser artista e marxista ao mesmo tempo? Como fazer a *poiesis* transformar público em espectadores? Como sou artista antes de ser qualquer outra coisa na vida, e esta é minha paixão, entrego-me à cooptação do sistema para, por dentro dele, poder tensioná-lo, e acredito que é isso o que esta geração toda vem fazendo. Entendo o paradoxo e assumo o desejo esnobe de querer criar em um mundo em que a criação é um privilégio. Grande parte desta pesquisa foi financiada com recursos públicos, e isso não indica uma menor cooptação ao sistema. O Estado indica que se deve investir em pesquisa em vez de se investir mais em infraestrutura básica. E ainda há uma forma meritocrática e produtivista de indicar quem deve ter sua pesquisa incentivada. Ao final de minha pesquisa, concluo que o fenômeno artístico visa (no sentido do *télos*) à experiência de afetação potente, paradoxalmente sustentada pela produção de excesso da sociedade capitalista. E ainda devemos agradecer ao banco Itaú, por preferir colocar indígenas, pretos, trans, migrantes nas paredes do Ibirapuera e garantir certa pluralidade na arte, a despeito dos excluídos.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. *In*: BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BASBAUM, Ricardo. **Além da pureza visual**. 2. ed. [S.l.]: Ed Zouk., 2016
- BASBAUM, Ricardo. **Manual do artista-etc**. Rio de Janeiro: Ed.Azougue, 2013
- BATAILLE, Georges. **A experiência interior**. Tradução: Celso Libânio Coutinho, Magali Montagné e Antonio Ceschin. São Paulo: Ed. Ática, 1992.
- BATAILLE, Georges. **A parte maldita**; precedida da “A Noção de Despesa”. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1975.
- BATAILLE, Georges. **A moral de Miller**. Tradução Cibele Noronha de Carvalho. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, 2018. (Cadernos de leitura, n. 75).
- BATAILLE, Georges. **Ânus Solar**. Tradução de Anibal Fernandes. Lisboa: Hiena Editora, 1985.
- BATAILLE, Georges. Hegel, a morte e o sacrifício. Préfácio e tradução de João Camillo Penna. **ALEA**, Rio de Janeiro, v. 15, n. 2, p. 389-413, jul./dez. 2013.
- BATAILLE, Georges. **História do olho**. Tradução: Eliane Robert Moraes. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BATAILLE, Georges. **Visions of excess**: selected writings, 1927-1939. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.
- BATAILLE, Georges. **Sobre Nietzsche**: vontade de chance. Mémoire; Discussion sur le péché; Le rire de Nietzsche; Zarathoustra et l'enchantement du jeu. São Paulo: Autêntica Editora, 2017. (Coleções: Filô).
- BEY, Hakim. **Caos**: terrorismo poético e outros crimes exemplares. Tradução de Patricia Decia & Renato Resende. São Paulo: Conrad Editora do Brasil., 2003
- CESAR, Aimberê. Zen Nudismo. **Revista Item**, Rio de Janeiro, v. 4, p. 72, nov. 1996.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Préfácio de Sthephane Huchet; tradução de Paulo Neves. São Paulo; Ed.34, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Semelhança informe**: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille. Tradução: Caio Meira, Fernando Scheibe e Marcelo Jacques de Moraes (Ed.). Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

- DESPENTES, Virginie. **Teoria King Kong**. São Paulo: Ed. N-1 HYPERLINK "https://www.estantevirtual.com.br/editora/n-1" \o "veja mais livros da editora N-1" N-1 Ano,: 2016.
- DUCHAMP, Marcel. O ato criador. *In*: BATTCOCK, G. (org.). **A nova arte**. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 71-74.
- DURKHEIM, Émile. **As regras do método sociológico**. 17. ed. Tradução de Maria Isaura Pereira de Queiroz. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2002.
- EPSTEIN Rebecca **Show and Tell**. Los Angeles: UCLA Chicano Studies Research Center Press. 2017
- FANNON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008
- FERREIRA, Glória (org.). **Escritos de artistas anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Ed. FUNARTE, 2006.
- FERREIRA DA SILVA, Denise. **A dívida impagável**. Tradução: Amilcar Packer e Pedro Daher. São Paulo: Oficina de Imaginação Política e Living Commons, 2019.
- FLÓRIDO CESAR, Marisa. O morto anônimo e a máscara. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, v.22, n.40, 2021. DOI: 10.12957/concinnitas.2021.59446.
- FOUCAULT, MICHEL. **Microfísica do poder**. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2016.
- FOSTER, Hal. **O retorno do real: a vanguarda no final do século XX**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- FREUD, Sigmund. **As pulsões e suas vicissitudes (1915)**. Edição Standart das Obras Completas (ESB). Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- FRIED, Michael. Arte e objetividade. **Arte & Ensaios**, v. 9, dez. 2002.
- GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. Tradução de Renato Cohen. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2004.
- HEIDEGGER, Martin. A questão da técnica. *In*: HEIDEGGER, Martin. **Ensaio e conferências**. Tradução: Emmanuel Carneiro Leão. Petrópolis: Vozes, 2002.
- HOOKS, Bell. O olhar opoitor: mulheres negras espectadoras. *In*: HOOKS, Bell. **Olhares negros: raça e representação**. São Paulo: Elefante, 2019.
- HOUYAEK, Hugo. Verbetes iniciais do pequeno glossário sobre o mau pintor. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, v.20, n.35, p. 185-212, set. 2019.
- JUDD, Donald. Objetos específicos. *In*: FERREIRA, Gloria; COTRIM, Cecilia (org.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KRAUS, Rosalind. **O fotográfico**. Barcelona: Editora Gustavo Gili, 2012.

KRISTEVA, Julia. **Powers of horror: an essay on abjection**. New York: Columbia University Press, 1982.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. 1. ed. São Paulo : Companhia das Letras, 2019.

LACAN, Jacques. **Escritos**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LACAN, Jacques. **O Seminário (livro 11 – os quatro conceitos fundamentais da psicanálise)**. Tradução de M. D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

MBEMBE, Achille. Afropolitanismo. Tradução de Cleber Daniel Lambert da Silva. **Áskesis**, v. 4, n. 2, jul./dez. 2015.

MBEMBE, Achille. Formas africanas da escrita de si. Tradução de Marina Santos. **Estudos Afro-Asiáticos**, ano 23, n. 1, 2001.

MBEMBE, Achille. Necropolítica: biopoder soberania estado de exceção política da morte. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 32, dez. 2016.

MBEMBE, Achille. **O que fazer com as estátuas e os monumentos coloniais?** Artigo traduzido por Juliana de Moraes Monteiro e Carla Rodrigues. Disponível em: <https://revistarosa.com/2/o-que-fazer-com-as-estatuas-e-os-monumentos-coloniais>. Acesso em: 20 jun. 2021. Publicado originalmente em *Le Messenger*, 2006: <http://africultures.com/que-faire-des-statues-et-monuments-coloniaux-4354/>

MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível: a decomposição da figura humana de Lautréamont a Bataille**. São Paulo: Iluminuras, 2012.

OITICICA, José. Ação direta. **Verve**, v. 30, p. 63-67, 2016.

PRECIADO, Paul. **Manifesto contrassexual: práticas subversivas da identidade sexual**. Tradução: Maria Paula Gurgel ribeiro. São Paulo: Ed. N-1, 2014.

PRECIADO, Paul. **Testo Junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica**. Traduzido por Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: Ed. N-1, 2018.

RANCIÈRE, Jacques. Paradoxos da arte política. In: RANCIÈRE, Jacques. **O espectador e mancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

RIBEIRO, Djamila **O que é: lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017.

SAFATLE, Vladimir. **Para além da necropolítica**. Disponível em: <https://www.n-ledicoes.org/textos/191>. Acesso em: 20 out. 2021.

SANTOS, José Mário Peixoto. Ayrson Heráclito: Performances, Espaços e Ações. **eRevista Performatus**, Inhumas, ano 5, n. 17, jan. 2017.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. Tradução: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. Tradução: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SPIVAK, Gayatri. **Pode o subalterno falar?** Tradução Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2010.

THOREAU, Henry David. **A desobediência civil**. Tradução: Sérgio Karam. Porto Alegre: L&PM, 1997. p.5-56

VAN WINKEL, Camiel. **The regime of visibility**. Rotterdam: Ed. nai010 publishers, 2006.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Metafísicas canibais**: Elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: Ed. Cosac & Naif, 2002.