



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Fernanda Correa da Silva

**Reflexões sobre precariedade e colonialidade:
poéticas revisionistas na arte contemporânea brasileira**

Rio de Janeiro

2020

Fernanda Correa da Silva

**Reflexões sobre precariedade e colonialidade:
poéticas revisionistas na arte contemporânea brasileira**

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora, 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. Marcelo Gustavo Lima de Campos

Rio de Janeiro

2020

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

S586 Silva, Fernanda Correa da.
Reflexões sobre precariedade e colonialidade : poéticas revisionistas na arte contemporânea brasileira / Fernanda Correa da Silva. – 2020.
136 f.: il.

Orientador: Marcelo Gustavo Lima de Campos.
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes.

1. Arte moderna - Brasil - Teses. 2. Arte brasileira – Séc. XXI - Teses.
3. Racismo na arte - Teses. 4. Artes e sociedade – Teses. I. Campos, Marcelo. 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

Fernanda Correa da Silva

**Reflexões sobre precariedade e colonialidade:
poéticas revisionistas na arte contemporânea brasileira**

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

Aprovada em 18 de dezembro de 2020.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Marcelo Gustavo Lima de Campos (Orientador)

Instituto de Artes – UERJ

Profª Dra. Marisa Flórido César

Instituto de Artes – UERJ

Profª Dra. Fernanda Pequeno da Silva

Instituto de Artes – UERJ

Profª Dra. Bárbara Andrea Silva Copque

Faculdade de Educação da Baixada Fluminense – UERJ

Prof. Dr. Ivair Junior Reinaldim

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2020

AGRADECIMENTOS

Ao orientador da pesquisa, Marcelo Campos, obrigada pelas trocas, pelos ensinamentos (tantos), pelo tempo e dedicação, pelo acolhimento e pelo apoio nos mais diversos momentos que nos atravessaram nos últimos quatro anos.

Aos membros da banca, Bárbara Copque, Fernanda Pequeno, Ivair Reinaldim e Marisa Flórido, agradeço por dedicarem a sua atenção e o seu tempo à leitura da tese e por aceitarem participar do encerramento deste ciclo.

Aos amigos e amores, sou grata pelos afetos, pela paciência e pelo apoio ao longo da jornada.

Ao Rafa, meu companheiro de vida, e à Maya, que se juntou a nós no meio do caminho, agradeço pelo amor, pelo cuidado, pela empatia e pela parceria de todos os dias. Sou imensamente grata pelos abraços que recompunham as forças e por, muitas vezes, acreditarem mais em mim do que eu mesma. Sem eles, esta pesquisa não teria sido possível.

*

RESUMO

SILVA, Fernanda Correa da. *Reflexões sobre precariedade e colonialidade: poéticas revisionistas na arte contemporânea brasileira*. 2020. 136 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

A proposta da pesquisa consiste em tecer conexões possíveis entre arte e *precariedade* no cenário contemporâneo brasileiro, em especial a partir de poéticas que buscam revisar questões acerca dos processos históricos do país, como a *colonialidade* e o *racismo*, apontando a atualidade destas problemáticas. Para tanto, buscou-se conceituar a precariedade em diálogo com a noção de *devir-negro do mundo*, de Achille Mbembe, e da ideia de *vulnerabilidade*, de Judith Butler. No que tange à arte, percorremos o trajeto através de alguns trabalhos selecionados das/os artistas Ana Lira, Paulo Nazareth e Rosana Paulino.

Palavras-chave: Precariedade. Colonialidade. Arte contemporânea. Brasil.

ABSTRACT

SILVA, Fernanda Correa da. *Reflections on precariousness and coloniality: revisionist poetics in Brazilian contemporary art*. 2020. 136 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

The research proposal consists of weaving possible connections between art and *precariousness* in the contemporary Brazilian scenario, especially from poetics that seek to review questions about the country's historical processes, such as *coloniality* and racism, pointing out the current situation of these problems. Therefore, we sought to conceptualize precariousness in dialogue with Achille Mbembe's notion of *becoming-black-of-the-world* and Judith Butler's idea of *vulnerability*. As far as art is concerned, we walk the path through some works that we highlight by the artists Ana Lira, Paulo Nazareth and Rosana Paulino.

Keywords: Precariousness. Coloniality. Contemporary art. Brazil.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
1 CAPÍTULO 1.....	21
1.1 Precariedade, perversidade e colonialidade(s).....	21
1.2 Precariedade e o <i>devir-negro do mundo</i>	40
1.3 Precariedade, vulnerabilidade e interdependência	47
2 CAPÍTULO 2.....	51
2.1 A precariedade como herança indesejada/imposta	53
2.2 Precariedade e brasilidade.....	66
2.3 Com(tra) a precariedade (pós-anos 1960)	83
3 CAPÍTULO 3.....	90
3.1 Arte e precariedade: perspectivas globais/globalizadas	90
3.2 Arte e precariedade no Brasil: entre o local e o global	96
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	126
REFERÊNCIAS	130

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa é um exercício de reflexão sobre determinada produção de arte do momento atual; um pensamento sobre os seus fundamentos estéticos, éticos e políticos; uma inquietação de entender as questões, as dores e as potências do mundo atual materializados em poéticas. A tese central vem da precariedade como prerrogativa na arte brasileira entre a última década do século XX e as primeiras deste século XXI, através da qual a/o artista conjuga aspectos éticos e raciais, enquanto evoca outras possibilidades para as subjetividades e existências na contemporaneidade. Obras e artistas se impõem à invisibilidade dos corpos racializados em um país ainda ancorado em uma estrutura patriarcal colonialista e racista.

Neste sentido, optamos por focar na precariedade manifestada / denunciada / enunciada em trabalhos artísticos que, em maior ou menor grau, assinalam questões da ordem do pertencimento, indicando ainda as dimensões e as consequências da não elaboração das violências do passado brasileiro, do regime de colonialidade (em constante reatualização no presente) e dos traumas acumulados e inextricáveis ao autoritarismo que acompanha toda a trajetória do país. O revisionismo acerca da colonialidade inerente à construção histórica do Brasil e a análise sobre as violências que ainda permeiam as relações de poder na contemporaneidade constituem as pesquisas de artistas no desenvolvimento de processos/poéticas que sugerem alternativas às narrativas vigentes e que, ao nosso ver, articulam a precariedade como dispositivo poético. Assim, interessou à pesquisa as/os/es artistas que articulam seus modos de existência aos próprios processos de criação, desestabilizando um sistema de mundo no qual a opressão é racializada e oriunda de uma lógica colonial, capitalista e heterossexista. Se, antes, tais relações seriam abrigadas sob a rubrica genérica e imprecisa da “precariedade”, a tese procura vincular esse conceito a outros endereçamentos, para além dos aspectos formais. Para tanto, nos debruçamos sobre as produções artísticas de Ana Lira (Pernambuco, 1977), Paulo Nazareth (Minas Gerais, 1977) , Rosana Paulino (São Paulo, 1967).

Desde já, cabe pontuar que a noção de precariedade se desenvolve na tese em diferentes conotações. A partir dos anos 1990, a condição se reorganiza no embate entre circunstâncias normativas sobre a (in)visibilidade dos corpos e as vidas que (não) importam. Quais seriam, portanto, as relações possíveis entre precariedade e arte no Brasil hoje? De que maneiras a arte brasileira tem articulado crítica e simbolicamente a normatização da precariedade, presente tanto no corpo subjetivo quanto no corpo social? Ou ainda, até que

ponto podemos classificar como precárias as obras produzidas no Brasil agora, já que outras clivagens, como classe, raça e gênero, apresentam interseccionalidades diferentes? Na tentativa de responder tais questões, recorreremos também às narrativas críticas sobre a precariedade, entre a estratégia discursiva e a sua naturalização enquanto condição de vida, em especial, a partir do binômio precariedade/vulnerabilidade, proposto pela pensadora Judith Butler, e a noção de devir-negro do mundo, de Achille Mbembe.

Nas proposições elencadas para a pesquisa, notamos e destacamos a necessidade de se intensificar as relações entre arte e vida, de provocar rupturas no fluxo cotidiano em função do imbricamento entre a dimensão estética e o caráter político que perpassam essas produções. São trabalhos que levantam e apresentam questões de pertencimento, identidade, diversidade, combate ao preconceito, ao racismo e às desigualdades, mas também que tratam com intensidade sobre afetos e imaginação política, novas/outras possibilidades de vida/viver em sociedade a partir/com(trá)/apesar da precariedade.

Por um lado, é possível argumentar que há determinada literalidade da precariedade na arte como denúncia/visibilidade/exposição da condição, em que aspectos precários e violentos – históricos e estruturais – da nossa sociedade são replicados/reproduzidos, como em alguns trabalhos de Paulo Nazareth. Mas, por outro lado, denota-se uma certa virada “vitalista”, no sentido mesmo da vida, em artistas/obras/processos que lidam com a precariedade de outros modos, a fim de romper com o imaginário simbólico fetichista e violento que acompanha nosso passado/presente. São propostas que se dão numa plataforma de sensibilidades outras, em que o precário não se limita às noções de fragilidade e/ou efemeridade, mas emerge em intensidade e densidade. A materialidade ganha contornos outros, da ordem da matéria-prima e bruta, mas, que, sob a luz negra,¹ é iluminada em potência de/do ser, da vida, como em Rosana Paulino. A vulnerabilidade exposta pelas condições de precariedade emerge ainda nas obras-projeto de Ana Lira, que articula coletividade e escuta às dinâmicas de (in)visibilidade e poder.

¹ A partir de um exercício prático-reflexivo sobre a poética feminista negra e suas potencialidades, a pensadora Denise Ferreira da Silva traz a noção de *luz negra*. No sentido científico, a luz negra ou a radiação ultravioleta “*age através* daquilo que ela faz brilhar (...) ela tem a capacidade, por exemplo, de transformar no nível do DNA, ou seja, ela reprograma o código genético numa coisa viva que a ela se expõe e provoca o caos na capacidade auto reprodutiva dessa coisa, em nível celular. (...) Uma vez liberada pela luz negra, a matéria torna-se disponível para algo que pode ser denominado recodificação (...). Em outras palavras, a matéria torna-se disponível a interpretações poéticas, ao tipo de re/de/composição que não mobiliza os pilares onto epistemológicos do pensamento moderno, a saber, a separabilidade, a determinabilidade e a sequencialidade”. Ver: FERREIRA DA SILVA, Denise. Em estado bruto. *Revista ARS*, São Paulo, v. 17, n. 36, 2019.

Diversas entre si, as obras elencadas convergem nos mesmos desejos, que ressoam: as histórias de desejos reprimidos/violentados; a conexão entre arte e vida como experiência que exige uma estrutura diferente de temporalidade, marcada não pelas expectativas do porvir, mas pelo fato de que o (nosso) presente é um tempo de camadas profundas e múltiplas que devem ser desveladas; a urgência de reclamar as vozes e os corpos silenciados e apagados; dar a ver a instrumentalização da violência e do poder latentes nos modos precários de vida que seguimos (re)produzindo e refletindo. Cada qual em suas próprias expressões, as/os/es artistas analisadas/os/es tensionam suas poéticas a fim de uma expansão crítica do lugar da arte no mundo social. São trabalhos cuja força ético-política se apresenta não somente na dimensão plástica e visual, mas também na relação de forças com a vida social, de onde os trabalhos partem em origem e se desenvolvem enquanto processos. Trata-se, aparentemente, de trabalhos distintos, mas cuja potência nos permite pensar efetivamente a dimensão poética e política que cada um deles contém e de que forma as proposições se articulam com a precariedade.

A arte, em sua multiplicidade de papéis, pode exercer diversas funções, sobretudo, a partir dos processos e pesquisas elaborados e materializados pelas/os artistas em seus trabalhos. Entre os caminhos possíveis, encontra-se uma arte que não se dissocia da esfera política, sendo um convite não apenas à reflexão, mas que também nos convoca/incita a mudar nossas posturas e perspectivas ainda no tempo presente. Não é por acaso que parte destas poéticas se conecta, às vezes de forma estreita, a experiências efetivas de ativismo (como os Movimentos Negro, Feminista e LGBTQIA+); proposições que se abrem como meios possíveis para a (re)afirmação das vidas e derivam da vontade de uma nova imaginação simbólica coletiva. Enquanto algumas partem de experiências e fatos concretos da realidade/vida real/cotidiano, outras transitam entre revisões e recriações de narrativas, de modo que todas evocam, em maior ou menor grau, consciente ou inconscientemente, sutil ou radicalmente, dimensões da existência (e não uma condição formal ou material) que dialogam com a precariedade.

No atual momento histórico, há a consciência de que vivemos tempos de ruínas dos projetos civilizatórios (iluministas), com o esvaziamento das forças subjetivas, cada vez mais assimiladas por processos de objetividade. Do esgotamento dos ecossistemas e do empobrecimento das relações, deflagra-se a precariedade da condição humana. A este respeito, Ailton Krenak nos convida a (re)pensar a ideia que construímos de humanidade:

“Será que ela não está na base de muitas escolhas erradas que fizemos, justificando o uso da violência?”², ou ainda, “Somos mesmo uma humanidade?”³.

Talvez estejamos muito condicionados a uma ideia de ser humano e a um tipo de existência. Se a gente desestabilizar esse padrão, talvez a nossa mente sofra uma espécie de ruptura, como se caíssemos em um abismo. Quem disse que a gente não pode cair? Quem disse que a gente já não caiu?⁴

Uma das vozes mais importantes no país em defesa do meio ambiente e das pautas indígenas, sua atuação foi determinante para as conquistas dos povos indígenas na Constituição de 1988. Da região do médio Rio Doce, em Minas Gerais, onde vive no território do povo Krenak, Ailton tece pensamentos e diálogos constantes sobre as consequências das nossas ações no planeta.

Embora a sociedade pareça ter cada vez mais consciência do padrão imposto pela perspectiva ocidental patriarcal branca heteronormativa, há ainda uma notória dificuldade coletiva de escapar da dinâmica social autoritária que nos foi legada como herança colonial. A empreitada europeia de exploração de territórios, como sabemos, culminou na devastação de regiões, no genocídio e no controle dos corpos colonizados, colaborando, portanto, sistematicamente, para o extermínio também de subjetividades. A consolidação desta lógica, estruturada ao longo dos séculos, expandiu-se em escala global – tal como um vírus que se alastra – porém, diferentemente deste, o projeto colonialista moderno e imperialista não foi algo dado pela natureza, muito pelo contrário, foi e segue sendo (re)elaborado e sustentado por pessoas – a verdadeira minoria do planeta: os bilionários e “tomadores de decisão”⁵.

A revisão de valores e paradigmas acerca da vida e da morte, como veremos, não apenas dialoga com o que entendemos por precariedade, mas também está no centro de interesses de diversas/os pensadoras/es da atualidade. Desde já, cabe explicitar que a noção de precariedade que a pesquisa abarca está relacionada à ideia de vulnerabilidade, mas não a uma poética formal e material, e sim à de potência (poder/empoderamento); um estado precário indissociável da colonialidade indelével do processo histórico brasileiro, marcado, portanto, por violências diversas (física, simbólica, material, etc.). No sentido teórico-metodológico, o trabalho passa por um determinado enquadramento que se julgou necessário para o

² KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras 2019, p. 11.

³ KRENAK, 2019, p.12.

⁴ KRENAK, 2019, p. 57.

⁵ Termo que tomo emprestado do movimento *Fridays for future*, formado por jovens que de forma histórica estão lutando para que o futuro do planeta e as questões ambientais, sobretudo acerca do aquecimento global, estejam na agenda política mundial; jovens que lutam “contra a inércia dos tomadores de decisão em relação à contenção das mudanças climáticas”. Ver: <http://fridaysforfuturebrasil.org>. Acesso em: 29 nov. 2020.

encadeamento proposto de ideias, por meio de questões históricas, políticas, filosóficas e estéticas acerca da precariedade. Para tanto, pareceu-nos imprescindível recorrer a pensadoras/es de distintas matrizes de conhecimento – como Achille Mbembe, Aníbal Quijano, Denise Ferreira da Silva, Judith Butler, Milton Santos, entre outra/os –, com suas experiências, visões de mundo e contribuições conceituais acerca da temática da precariedade ou que a tangenciam.

Ainda em termos metodológicos, para além das análises das obras, interessou-nos os escritos de/sobre os artistas e contextos, em que é possível mergulhar no processo e no universo criativos através de proposições teóricas e também poéticas dos autores. Para não perder de vista a problemática da pesquisa, estabelecemos caminhos de análise em torno de um debate interdisciplinar, tendo como estratégia uma abordagem que privilegia o cruzamento entre temporalidades e tramas de conceitos, imagens e práticas artísticas. Não é nossa intenção debater a gênese deste estado precário, mas importa perceber alguns ecos na arte brasileira e a relação inextrincável entre o conceito de precariedade e outras noções, como colonialidade, racialidade, vulnerabilidade e necropolítica, na tentativa de compreender os embates engendrados pela perpetuação do precário na contemporaneidade.

De modo mais geral, a pesquisa se localiza numa chave interpretativa decolonial, considerando as reflexões de Aníbal Quijano sobre as dinâmicas entre colonialidade, racialidade, poder e globalização. O seu pensamento, marcado pelo giro decolonial, apresenta-se para nós como um pensamento aberto, orgânico e fértil, que permite novas ramificações. Trata-se de uma mudança de perspectiva, para além da racionalidade iluminista europeia, a fim de organizar a realidade de forma diferente. Para Quijano, o sistema-mundo atual não seria possível sem a colonialidade prévia, ou seja, sem o processo anterior de colonização. Por isso a necessidade desta perspectiva de afirmar o par conceitual “colonial-moderno”, pois, sem as Américas, sem o chamado “evento americano”, sem o “descobrimento”, não haveria modernidade. Por outro lado, também é possível argumentar que, sem a modernidade, não haveria institucionalização da categoria de arte, artista(s), museu(s) e a autonomia da linguagem artística de modo geral.

Na perspectiva da colonialidade do poder, a questão da raça é central, ou seja, o epicentro da teoria decolonial é a racialização do mundo. A decolonialidade nos mostra que entender o mundo de hoje é compreender que, a partir do processo colonial, o planeta é

racializado, suas pessoas e suas paisagens são racializadas; de modo que a raça é a atribuição de uma natureza outra, imposta às vidas precárias ⁶.

No que tange à questão racial como ponto nevrálgico do quadro contemporâneo, consideramos ainda a pensadora Denise Ferreira da Silva e a noção de “evento racial”, aquele que é marcado pela violência racial, sendo esta um efeito do aparato ético-jurídico do capital global, que “toma a forma da violência simbólica (no nível da representação, termos e lógica) e violência total (o trabalho da modalidade colonial de poder, a expropriação de terra, labor e vida)”⁷.

O pensador Achille Mbembe fundamenta a problemática central da pesquisa com as noções de “devir-negro do mundo” e “necropolítica”. O autor afirma que não é possível a compreensão das dinâmicas do mundo sem a percepção de África e todo o processo que se desdobrou a partir deste continente e seus habitantes. Ele nos mostra como o que se entende como ser negro e o pensamento sobre África são concepções que estão sempre relacionadas também com a questão da escravidão. São noções construídas e que nos são apresentadas como correspondentes, inscrevendo um determinado entendimento sobre o que é África e sobre a continuidade das práticas coloniais.

Como sabemos, há uma relação intrínseca entre capitalismo e colonialismo e Mbembe evidencia isso com o conceito de devir-negro no mundo. Com isso, ele nos alerta que a agudização da precariedade no mundo, provocada pelo neoliberalismo, pode culminar no devir-negro no mundo, ou seja, a condição negra construída pela colonialidade para pessoas negras – fruto da escravidão, do *apartheid*, entre outros movimentos racistas, sustentada na precariedade e na devastação das possibilidades de vida – afetará também os brancos. Em outras palavras, significa que as condições de pobreza e a violência serão (ainda mais) generalizadas, afetando todos, em maior ou menor grau. A questão do deslocamento em massa de imigrantes, espoliados da terra que atravessam as fronteiras e os muros da sociedade em busca de dignidade, é um exemplo deste quadro designado por Mbembe. As respostas e tentativas de solução (ou controle?) oferecidas pelos Estados a respeito de como lidar com este contingente de pessoas que perambula (in)visível em carne e imagem, entre o mundo e as mídias, têm se mostrado não apenas ineficazes, mas também perversas. E nós somos testemunhas dos desdobramentos destas questões em tempo real.

⁶ QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. *In: A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

⁷ FERREIRA DA SILVA, Denise. Pensamento fractal. *PLURAL*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP, São Paulo, v.27, n. 1, p.206, jan./jul. 2020.

Urge ainda o fato de que o neoliberalismo predatório vigente difunde a precarização em ampla escala. Mantém-se a lógica de obliteração das subjetividades individuais com o objetivo de obtenção de lucro. Para Mbembe, hoje já não podemos mais afirmar que existem trabalhadores propriamente ditos, mas o que ele denomina de “nômades do trabalho”⁸:

Se ontem o drama do sujeito era ser explorado pelo capital, a tragédia da multidão hoje é já não poder ser explorada de modo nenhum, é ser relegada a uma “humanidade supérflua”, entregue ao abandono, sem qualquer utilidade para o funcionamento do capital.⁹

A isto se relaciona o que Mbembe caracteriza como práticas de gestão/produção de morte e que ele denomina necropolítica. Preocupado com “a instrumentalização generalizada da existência humana e a destruição material de corpos humanos e populações”, Mbembe aponta como

experiências contemporâneas de destruição humana sugerem que é possível desenvolver uma leitura da política, da soberania e do sujeito, diferente daquela da modernidade. Em vez de considerar a razão a verdade do sujeito, podemos olhar para outras categorias fundadoras menos abstratas e mais palpáveis, tais como a vida e a morte¹⁰.

Em suma, a necropolítica é a política da morte que se alastra em estado de exceção e se materializa quando o Estado é ineficaz na proteção da nação ou de grupos específicos (como negros e indígenas), potencializando a precariedade, injustiças, opressões e violências, a partir de seus próprios mecanismos. No contexto brasileiro, entender essa temática é compreender que a lógica necropolítica age diretamente em pessoas racializadas, sendo sustentada pelo racismo que estrutura a sociedade. De acordo com o Atlas da Violência, divulgado em 2019, 75% das vítimas de homicídio no país são negras. Segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), negros têm 2,7 mais chances de serem mortos do que brancos. O Estado, que tem o dever constitucional de proteger a vida dos cidadãos, quando age pela necropolítica, dita o uso coercitivo da força, o extermínio e a violência. Assim, o genocídio, a marginalização e o encarceramento em massa da população negra fazem parte da lógica necropolítica. Também podemos inserir entre os alvos destas práticas de

⁸ MBEMBE, Achille. *Crítica da Razão Negra*. São Paulo: n -1 edições, 2018b, p. 15.

⁹ MBEMBE, 2018b, p. 15-16.

¹⁰ MBEMBE, A. *NECROPOLÍTICA*. Biopoder, soberania, estado de exceção, política de morte. São Paulo: N-1 edições, 2018a, p. 11.

gestão de morte outros conjuntos de pessoas, categorizados como grupos minoritários, entre os quais, estão as mulheres, as pessoas trans, gays e indígenas.

Entre 2008 e 2018, o Brasil teve um aumento de 4,2% nos assassinatos de mulheres. Em alguns estados, a taxa de homicídio em 2018 mais do que dobrou em relação a 2008, segundo o Atlas da violência no Brasil 2020, realizado pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública (FBSP)¹¹. Publicado em junho de 2020, o documento intitulado “Violência doméstica durante a pandemia de covid-19”, também realizado pelo FBSP a pedido do Banco Mundial, dá conta de que os casos de feminicídio cresceram 22,2%, entre março e abril deste ano, em 12 estados do país, comparativamente ao ano passado¹².

O Atlas chama a atenção para a escassez de fontes em relação aos registros de tentativas de homicídio e homicídio contra a população LGBTQI+. De acordo com as fontes que puderam ser apuradas, houve um aumento de 88% na taxa de tentativa de homicídio contra esta população, entre 2017 e 2018. Segundo a instituição, esta taxa é considerada o “ápice da série histórica¹³”.

Em relação à população negra, segundo o FBSP, em 2019, os negros foram 65,1% dos policiais assassinados, 79,1% das vítimas de intervenções policiais com resultado de morte, 74,5% das vítimas de homicídio doloso, 68,3% das vítimas de lesão corporal seguida de morte e 55,8% das vítimas de latrocínio¹⁴.

Em relação à violência racial, apenas em 2018, os negros representaram 75,7% das vítimas de homicídios, com uma taxa de homicídios por 100 mil habitantes de 37,8. Comparativamente, entre os não negros (soma de brancos, amarelos e indígenas), a taxa foi de 13,9, o que significa que, para cada indivíduo não negro morto em 2018, 2,7 negros foram mortos. Entre 2008 e 2018, as taxas de homicídio apresentaram um aumento de 11,5% para os negros, enquanto para os não negros houve uma diminuição de 12,9%.¹⁵

No que diz respeito à população indígena, o relatório divulgado em setembro de 2020, pelo Conselho Indigenista Missionário (CIMI), com dados de 2019, aponta um aumento sistêmico

¹¹ IPEA – INSTITUTO DE PESQUISA ECONÔMICA APLICADA; IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. *Atlas da violência no Brasil 2020*. Brasília: Ipea; IBGE, 2020. p.34-35.

¹² BONDY, Letícia. Casos de feminicídio crescem 22% em 12 estados durante pandemia: Números da violência contra a mulher caíram em apenas três estados. *Agência Brasil*. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2020-06/casos-de-feminicidio-crescem-22-em-12-estados-durante-pandemia>. Acesso em: 24 nov. 2020.

¹³ IPEA – INSTITUTO DE PESQUISA ECONÔMICA APLICADA; IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. *Atlas da violência no Brasil 2020*. Brasília: Ipea; IBGE, 2020. p.54-55.

¹⁴ Disponível em: <<https://forumseguranca.org.br/>>. Acesso em: 24 nov. 2020.

¹⁵ IPEA – INSTITUTO DE PESQUISA ECONÔMICA APLICADA; IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. *Atlas da violência no Brasil 2020*. Brasília: Ipea; IBGE, 2020. p.47.

da violência contra povos indígenas e seus territórios. Entre as categorias que mais chamam a atenção, está a de “invasões possessórias, exploração ilegal de recursos e danos ao patrimônio”, na qual houve um salto de 109 para 256 casos, de 2018 para 2019. As ocorrências atingiram 151 terras indígenas, 143 povos, em 23 estados¹⁶.

O aumento foi verificado também em outras cinco categorias: conflitos territoriais, que passou de 11 para 35 casos; ameaça de morte, que subiu de oito para 33; ameaças várias, que foi de 14 para 34 casos; lesões corporais dolosas, que passou de cinco para 13; e mortes por desassistência, que aumentou de 11 para 31 casos.

Assim sendo, é a partir desta perspectiva sobre o devir-negro do mundo e a agudização da precariedade na contemporaneidade que esta pesquisa se localiza. A dimensão existencial do precário aqui compreendida se materializa em processos artísticos que tocam em questões sobre identidades, (não) pertencimento, sobre violências e traumas, mas também sobre potências. Numa chave mais geral, o que todos os trabalhos nos apontam – e isso vale tanto para os de arte quanto para os estudos teóricos mencionados – é que há uma relação intrínseca entre a precarização da vida e a (est)ética, ou melhor, a falta dela.

A precariedade enquanto conceito, a partir das problematizações levantadas pela pensadora Judith Butler, é outra das balizas que estrutura a pesquisa e se relaciona com a dimensão ética. Para Butler, a precariedade como inerente à vulnerabilidade decorre da dependência resultante da estrutura relacional da sociedade (sociabilidade), mas também se apresenta como uma questão de poder e consiste no agravamento da precariedade de algumas pessoas em relação a outras. É a partir do corpo como objeto da biopolítica foucaultiana, sempre exposto à distinção entre corpo matável e corpo vivível, que Butler tece suas críticas ao neoliberalismo.

Butler sugere uma “nova ontologia corporal que implique repensar a precariedade, a vulnerabilidade, a dor, a interdependência, a exposição, a subsistência corporal, o desejo, o trabalho e as reivindicações sobre a linguagem e o pertencimento social”¹⁷. É relevante pontuar, como a própria autora o faz, que estas noções não são externas à sua organização social e política, ao seu contexto. Butler refere-se a uma ontologia do “ser” do corpo que “está

¹⁶ Disponível em: <<https://cimi.org.br/2020/09/em-2019-terras-indigenas-invadidas-modo-ostensivo-brasil/>> . Ver também: <<https://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2020-09/violencia-contra-povos-indigenas-aumentou-de-2018-para-2019-diz-cimi>>. Acesso em: 24 nov. 2020.

¹⁷ BUTLER, Judith. *Quadros de Guerra: quando a vida é passível de luto?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019 [2009], p. 15.

sempre entregue a outros, a normas, a organizações sociais e políticas que se desenvolveram historicamente a fim de maximizar a precariedade para alguns e minimizar a precariedade para outros”¹⁸. Neste sentido, se os predicativos/significações sociais antecedem o estar do corpo no mundo, a ontologia do corpo se torna também uma ontologia social.

Em outras palavras, o corpo está exposto a forças articuladas social e politicamente, bem como a exigências de sociabilidade – incluindo a linguagem, o trabalho, e o desejo –, que se tornam a subsistência e a prosperidade de corpos possíveis¹⁹.

A predominância da palavra precariedade entre as descrições de uma variedade de questões econômicas, políticas e sociais é uma característica reveladora dos problemas que caracterizam a paisagem contemporânea e a sua legitimidade corre o risco de operar entre o fetiche e a banalização. Vários modos de existência, comunidade e associação/situação econômica foram caracterizados pelo termo após mudanças nas condições instituídas pela globalização, austeridade e crescente casualização de indústrias e instituições (incluindo a educação). Como Butler destaca, essa precariedade deve ser considerada juntamente com os vários modos de vulnerabilidade que parecem inerentes à própria vida: a natureza frágil da existência humana, a vida animal e o meio ambiente.

No entanto, parece permanecer limitada a atenção sobre como a precariedade tem sido culturalmente, bem como socialmente e economicamente, arraigada. A reprodução de condições precárias é agora, talvez mais significativamente, uma reprodução cultural, operando por meio de imaginários e suposições sobre como a vida cotidiana é e deve ser vivida. Isso não quer dizer que essas duas esferas, afetos/imaginários coletivos e experiências do cotidiano, devem ser entendidas como distintas. Em vez disso, devem ser vistas como ferramentas conceituais distintas. Elas iluminam formações de precariedade interligadas, mas variadas.

Não se trata aqui de generalizar a precariedade, o que pode levar à diminuição de sua acuidade conceitual ou ao risco de torná-la a-histórica, nivelando diferenças cruciais entre as relações sociais, não sendo suficiente para explicar as forças que moldam o mundo contemporâneo. Também não se trata de reduzir a condição e fazer da precariedade algo apenas vinculado a materiais e ambientes precários. Trata-se de perceber como a precariedade é mediada por um conjunto de afetos e imaginários coletivos que normalizam ativamente os

¹⁸BUTLER, 2019, p.15.

¹⁹BUTLER, 2019, p.16.

modos de vida precários na sociedade contemporânea, demarcando-os. Em outras palavras, nosso argumento é de que a precariedade se relaciona a vidas que atravessam o(s) sistema(s) da(s) arte(s) com discursos identitários e de pertencimento a gênero, classe e raça.

Como um tema de poder – e também da falta dele –, a precariedade sempre foi uma característica das sociedades capitalistas, definindo permanentemente a vida de centenas de milhares de pessoas, em particular nos países ditos periféricos ou subdesenvolvidos, como é o caso do Brasil. Assim sendo, se vista apenas pelo viés sociopolítico, o conceito de precariedade encontra barreiras no caso brasileiro, uma vez que a precariedade é uma condição que antecede o mergulho do país no neoliberalismo, principalmente por nossa experiência colonial. Logo, é a leitura polissêmica da precariedade que nos interessa, em que o sentido ontológico (= de ser) do precário mostra-se embutido nos seus domínios sócio-políticos, sem ignorar dados sociais, políticos e culturais que afetam os modos de existência.

Neste sentido, cabe ressaltar os apontamentos e críticas do pensador Milton Santos acerca dos efeitos perversos da globalização, fundamentada na “tirania da informação e do dinheiro, na competitividade, na confusão dos espíritos e na violência estrutural”²⁰. A partir da noção de “esquizofrenia do território”, Santos nos aponta a centralidade da periferia do sistema capitalista mundial como fator dinâmico do atual momento histórico e o papel da precariedade na produção do presente e do futuro. Ao trazer sua perspectiva da globalização como fábula, o pensador desconstrói os mitos sobre a ideia de aldeia global e do encurtamento das noções de espaço e tempo, mostrando-nos a contraface perversa desta lógica, que é o mundo como ele é, ou seja, a globalização como perversidade²¹.

Entretanto, cabe pontuar que a mesma precariedade não se destaca na história da arte, na arquitetura, no urbanismo, de modo geral, ou seja, não se procurou incluir na história as “vidas precárias”, as “arquiteturas precárias”. Porém os séculos XX e XXI se configuram de outro modo, com um interesse de intelectuais da elite por questões estético-políticas nas/das vidas precárias. Desde a compreensão e a apropriação dos objetos tidos como primitivos, em fins do século XIX, aos mais recentes discursos artísticos que inseriram a chamada “estética da gambiarra”, há um empenho em rever e incorporar ao sistema o que antes seria considerado popular, *naïf*, bruto – deste modo, talvez não seja incorreto afirmar que a

²⁰ SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. Rio de Janeiro: Record, 2020 [2000]. p. 15.

²¹ SANTOS, 2020, p. 18.

precariedade na arte atravessa as mais diversas convenções e construções tipológicas. Lembremos ainda que a precariedade na arte está usualmente associada à questão da materialidade e da temporalidade, aos conceitos materiais, ao uso de coisas descartadas, orgânicas, efêmeras.

Parte da produção artística contemporânea, na qual as/os artistas elencadas/os – Ana Lira, Paulo Nazareth e Rosana Paulino – se inserem, busca afirmar-se como presença distinta no mundo, problematizando convenções (estéticas, morais, legais) vigentes, evocando a “presença de algo para o que não existe nome certo nem lugar simbólico estável, que nega o que aí está e que afirma um devir incerto, mas no qual é depositada a esperança daquilo que é diferente”²² – presença que, no entanto, demanda “um ato de reconhecimento do outro (daquele que está sendo negado) para que possua inscrição e vigência social”²³. A evocação da presença emerge porque há ausência; tentativas de preencher vazios construídos subjetiva e objetivamente; elaboração da presença como forma de inscrição no mundo real e também simbólico – inscrição que opera também no campo da memória, daquilo que deve ser dito e visto para que não seja esquecido, daquilo que ativa outros repertórios simbólicos a fim de se criar outras narrativas possíveis.

É também neste sentido que pensadoras/es como Butler, Mbembe e Denise Ferreira da Silva apontam a necessidade de uma alteração (onto)epistemológica, ou seja, a necessidade de invenção de outros termos (e lógicas) para os discursos, e não mais da tentativa de inserir nos discursos vigentes (opressores) as pessoas marginalizadas dos/pelos mesmos. Em última instância, o que essas/es pensadoras/es nos mostram é que a forma como pensamos e apreendemos o mundo, soterrada em uma complexa e violenta estrutura de redes de poder, não nos permite articular estratégias e discursos políticos capazes de efetivamente enfrentar a violência racial (que é colonial).

O campo da precariedade é potencialmente infinito no que tange suas possibilidades de representação visual. Em sentido amplo, precariedade significa “característica do que é ou está *precário*”²⁴ ou, mais estrito, “algo concedido por mercê revogável” ou tomado como empréstimo. Significa ainda algo ou situação insuficiente, escassa ou inconsistente; alheia,

²² ANJOS, Moacir dos. ARTE BRA – *Crítica*: Moacir dos Anjos. Rio de Janeiro: Automatica, 2010, p. 127.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Ver verbete PRECARIIDADE. In: Dicionário *Houaiss*. Disponível em < <http://houaiss.uol.com.br>>. Acesso em: 06 out. de 2018.

estranha, passageira. Do latim *precarĭus,a,um.*, sua raiz deriva do latim *prēces,um*, correspondente a “pedidos, súplicas”, “votos, desejos”, “imprecações, pragas” – o que insere o termo também na esfera da religiosidade. Devido a este léxico polissêmico, à multiplicidade de significações e sentidos, a noção de precariedade apresenta um vasto campo simbólico e constitui desafios diversos no próprio campo da arte. Neste sentido, mais do que uma condição ou um estado de coisas, a precariedade como dispositivo poético pode ser interpretada como um conceito possível. Como argumentam Deleuze e Guattari:

O conceito é o contorno, a configuração, a constelação de um acontecimento por vir (...). O conceito é evidentemente conhecimento, mas conhecimento de si, e o que ele conhece é o puro acontecimento, que não se confunde com o estado de coisas no qual ele se encarna.²⁵

A palavra é um signo que cobre uma articulação móvel, por isto a relevância do nome, do conceito escolhido para dar conta desta articulação. Neste sentido, a escolha do termo precariedade, no lugar de outros, como pobreza ou miséria, dá-se pela aproximação possível com questões existenciais, em conexão com a natureza (do ser, do corpo); um conceito político e ontológico, que abarca a vulnerabilidade da vida em sua face mais perversa, mas também emerge como outras possibilidades de valor, de força, de potência. Um conceito, portanto, formado por diversos componentes, de onde se costuma destacar as ideias de fragilidade e efemeridade. Neste ponto, vale ressaltar desde já que a precariedade, tal como compreendida nesta pesquisa, é, ao contrário, dotada de densidade, um acúmulo de camadas do tempo que pesa no presente e, por isso, demanda força e presença para um outro estar no mundo. Isto não quer dizer que ignoramos os dados da fragilidade e efemeridade que permeiam o precário; aliás, inevitavelmente, passamos por eles ao longo do trabalho. No entanto, não são estas as condições que fundamentam as obras e as questões aqui colocadas. Também não se trata de fazer uma apologia à pobreza ou à miséria como um valor transcendental (no sentido cristão de sacrifício) ou de romantizar a violência como forma de legitimar (superficialmente) traumas profundos, individuais e coletivos. Mas trata-se sim de perceber que o dado precário se trata também de potência e valor.

A tese é composta por três partes. O primeiro capítulo se configura como um lastro mais conceitual, no qual buscamos mostrar a noção de precariedade enquanto conceito e os seus desdobramentos, começando pelo pensador Robert Castel, que associa o fenômeno da precariedade ao neoliberalismo e cuja perspectiva é passível de críticas, como tentamos

²⁵ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a Filosofia?* São Paulo: Editora 34, 1993. p. 42.

demonstrar, em especial, através da relação entre globalização e perversidade, do pensador Milton Santos. Em seguida, trazemos a perspectiva da decolonialidade a partir de Aníbal Quijano e os estudos da pensadora Denise Ferreira da Silva sobre o evento racial; passando pelas reflexões de Judith Butler sobre as vidas precárias e as concepções de vulnerabilidade e interdependência; e os apontamentos do pensador Achille Mbembe acerca do devir-negro do mundo, a lógica necropolítica e sua imbricada relação com a precariedade.

O segundo capítulo traça um retrospecto no qual busco mostrar que a ideia de precariedade atravessou parte dos mais significativos conceitos identitários do Brasil – como as visões do Novo Mundo, as teorias racistas e positivistas do século XIX, a brasilidade inventada nos anos 1930 – e continua ativa no século XXI. Já neste capítulo, buscamos evocar poéticas e artistas da contemporaneidade como contrapontos que desestabilizam as narrativas cristalizadas em nosso passado-presente.

O terceiro capítulo busca mostrar algumas leituras atuais sobre a relação entre arte e precariedade, começando por Nicolas Bourriaud e Hal Foster. Localizando a produção de arte no Brasil no contexto global, recorreremos às tensões entre as noções de local e global em diálogo com Moacir dos Anjos e a perversidade da globalização, que acentua as precariedades, além das ressonâncias de tudo isto na arte atual. Ainda neste capítulo, trazemos a memória como dispositivo poético que se articula com a precariedade, em especial, a partir da pensadora Maria Angélica Melendi. Por fim, esta parte se dedica a apresentar mais profundamente as obras e as/os/es artistas que, ao nosso ver, articulam a precariedade em suas poéticas em uma chave de leitura que extrapola os aspectos negativos do dado precário, oferecendo-nos outras perspectivas possíveis, ainda que partam da precariedade.

Importa ainda dizer que temos consciência de que as problematizações colocadas seguem em pleno desdobramento no atual momento histórico que vivemos, tornando complexa qualquer possibilidade de conclusão ou resposta fechada. Portanto, o que se almeja aqui é oferecer uma possível chave de leitura interpretativa sobre determinados atravessamentos do conceito de precariedade na arte do nosso tempo. Um exercício de análise teórico-crítico sobre olhar a precariedade como dispositivo poético que atravessa as dobras do tempo linear; uma precariedade trans-histórica que devolve ao presente possibilidades de potência de vida e também poder, no sentido de empoderamento dos corpos, das subjetividades, das narrativas.

1 CAPÍTULO 1

1.1 Precariedade, perversidade e colonialidade(s)

Nos últimos anos, a precariedade ganhou outros contornos, em especial, após a crise financeira de 2008, que afetou a lógica global neoliberal vigente, emergindo como um conceito-chave nas ciências sociais e políticas. Isso tem sido particularmente pertinente, especialmente no contexto do chamado Norte Global, na sequência da recessão e da cultura de austeridade instaurada. Como um conceito multifacetado, a precariedade define uma visão geral da condição social em escala global, associada a um conjunto de termos que lhe conferem sentido, como precário, precarização e precariado. Nesta perspectiva, a precariedade é configurada como um fenômeno em expansão, vinculada às mudanças generalizadas na economia capitalista mundial ao longo das últimas décadas, afetando significativamente a vida das pessoas em todo o mundo. Seu caráter pluridimensional atravessa a sociedade e seus variados contextos, do industrial ao de classe, gênero, relações e política. Nas linhas a seguir, tateamos definições sobre a precariedade que coadunam com os interesses da pesquisa, dividindo-as em três momentos: primeiro, a sua definição conceitual como efeito do neoliberalismo – o que também contra-argumentamos, em diálogo, respectivamente, com as reflexões de Milton Santos e com a perspectiva decolonial de Aníbal Quijano; em seguida, apresentamos a perspectiva ontológica/ético-política de Judith Butler; e, por fim, buscamos relacionar a precariedade às noções de devir-negro do mundo e necropolítica, do pensador Achille Mbembe – sem perder de vista que a nossa problemática central se localiza no Brasil.

No âmbito acadêmico hegemônico, a precariedade emergiu como uma preocupação central no início da década de 1990, sendo impulsionada no século XXI, em parte como resposta às mobilizações políticas contra o desemprego e a exclusão social. Reivindicada como efeito das crises neoliberais, a precariedade passou a ser encarada como um fenômeno em expansão. Assistimos à normalização da precariedade, na qual as questões de insegurança e instabilidade constantes (no trabalho e na vida) se tornaram a norma, em que grande parte da população mundial carece de emprego e renda estável, sendo o trabalho informal, temporário ou contingente o modo predominante de subsistência no mundo contemporâneo.

Com estudos sobre o contexto de desemprego massivo na França na década de 1970, o pensador Robert Castel compreende o processo de institucionalização da precariedade através da crise capitalista iniciada na mesma década, que culminou na emergência de um novo modelo de organização do trabalho e de regulação social baseado na flexibilidade da produção e das relações de trabalho²⁶. Inserida em um processo central conduzido pelas novas exigências tecnológicas do capitalismo, esta desestruturação da então sociedade industrial e a consequente perda de autonomia do indivíduo assalariado revelam a substituição do “proletariado” pelo “precariado”²⁷, uma classe de indivíduos que trabalha, porém em condições que não são capazes de garantir estabilidade social. São indivíduos que trabalham para sobreviver. Até então, o emprego havia sido o suporte que garantia ao indivíduo assalariado possibilidades de integração social, bem como certa autonomia emancipadora²⁸. Com o crescente desemprego estrutural e a fragilização das relações de trabalho, centenas de milhares de pessoas perdem o *status* concedido pelo salário e são relegadas a uma vida instável, submetidas a situações de dependência e vulnerabilidade.

Com efeito, a posição de inutilidade social impacta também os âmbitos cívico e político, culminando em um processo de invisibilidade por inadequação à sociedade salarial por parte destes indivíduos, em que se observa a corrosão dos suportes relacionais de família, relações de vizinhança, participação em grupos, associações, partidos, sindicatos. A perspectiva francesa de Castel traça uma relação direta entre a precariedade e as transformações nas condições de trabalho impostas pela etapa atual de desenvolvimento neoliberal. Seus estudos são ainda hoje uma referência geral nos estudos que envolvem a precariedade como questão social nos cânones ocidentais.

No século XXI, a percepção da precariedade como uma fase ou consequência do desenvolvimento capitalista emerge, em parte, em resposta às mobilizações de diversas partes do mundo. Os movimentos denominados como “mobilizações dos precários” deram voz ao que alguns consideram um sujeito político emergente, cujas relações sociais com o capital ou o Estado não são mais determinadas pelo trabalho assalariado, mas por sua exclusão de

²⁶ Ver CASTEL, Robert. *As metamorfoses da questão social: uma crônica do salário*. Petrópolis: Vozes, 1998; CASTEL, Robert. As transformações da questão social. In: BELFIORE-WANDERLEY, M.; BÓGUS, L.; YAZBEK, M. C. (org.). *Desigualdade e a questão social*. São Paulo: EDUC, 2000.

²⁷ Nos últimos anos, várias pesquisas se dedicaram às análises sobre a formação do “precariado” enquanto classe. Ver mais em CASTEL, Robert. A dinâmica dos processos de marginalização: da vulnerabilidade à “desfiliação”. *Caderno CRH*, Salvador, n. 26/27, p. 19-40, jan./dez. 1997.

²⁸ VARGAS, Francisco Beckenkamp. Trabalho, emprego, precariedade: dimensões conceituais em debate. *Caderno CRH*, Salvador, v.29, n.77, p. 313-331, maio/ago. 2016.

empregos estáveis e do *status* de “cidadão-trabalhador”²⁹. Estes movimentos, articulados em paralelo às questões sociopolíticas desdobradas após os ataques ao World Trade Center, em 2001 – e, sobretudo, à resposta bélica estadunidense – tornaram-se tópicos sobre a crescente normalização da precariedade como categoria política usada como método de controle e poder estatal.

Lembremos, no entanto, que no Brasil já havia movimentos de resistência de/por vidas precarizadas, desde os quilombismos, aldeamentos urbanos e assentamentos a associações e ONGs, nos quais a precariedade já era percebida, por alguns, como uma condição sociopolítica a ser combatida. O pensador e artista Abdias Nascimento é um exemplo que merece ser destacado neste sentido. Desde a década de 1940, ele promovia o debate acerca do racismo e da precariedade em relação às pessoas negras. O Teatro Experimental Negro, elaborado por ele, configura um papel substancial na esfera cultural brasileira. No final da década de 1970, Nascimento publicou *O Genocídio do negro brasileiro – processo de um racismo mascarado*, no qual o autor, mantendo seu tom crítico e de denúncia, aponta as violências do racismo sistemático no qual o país sempre esteve submerso³⁰. Logo na abertura do livro, encontramos o significado do termo genocídio dicionarizado

Genocídio s.m. (neol.) Recusa do direito de existência a grupos humanos inteiros, pela exterminação de seus indivíduos, desintegração de suas instituições políticas, sociais, culturais, linguísticas e de seus sentimentos nacionais e religiosos. Ex.: perseguição hitlerista aos judeus, segregação racial, etc³¹.

Este dado é importante porque, ainda hoje, há um esforço no discurso hegemônico ocidental em associar a ideia de genocídio principalmente à *Shoah*, ainda que pensadoras/es especialistas no tema, como Hanna Arendt, tenham reconhecido que os mecanismos de poder utilizados pelo regime nazista tenham sido implementados no período do imperialismo

²⁹ O *EuroMayDay*, o *Occupy Wall Street* e o 15M exemplificam alguns dos vários movimentos engendrados por indivíduos que incluíram a dignidade entre as suas pautas – a luta por uma vida digna. O primeiro, inaugurado em 2001, em Milão, foi classificado como um movimento “anti-precariedade”, influenciado por anarquistas, para protestar contra a falta de empregos estáveis, moradia acessível e provisões de assistência social, especialmente para jovens. Em 2011, com a Primavera Árabe e movimentos como *Occupy Wall Street* (EUA) e o 15M (Espanha), centenas de milhares de pessoas ocuparam praças públicas e se manifestaram nas ruas durante as medidas de austeridade, exigindo, sobretudo, “dignidade” para combater a ampla vulnerabilidade provocada pelo colapso do sistema bancário internacional. Ver KASMIR, Sharryn. “Precarity”. In: The Cambridge Encyclopedia of Anthropology. Publicado em março de 2018. Disponível em: <http://www.anthroencyclopedia.com/entry/precarity>. Acesso em: 12 dez 2019.

³⁰ NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio do negro brasileiro – processo de um racismo mascarado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

³¹ NASCIMENTO, 1978, s/p.

colonial³². Não se trata de negar o caráter catastrófico da *Shoah* ou de outros acontecimentos, mas, nesta esteira de pensamento, estamos de acordo com a pensadora Maria Angélica Melendi, quando esta afirma que

A *Shoah*, Hiroshima, Vietnã; às catástrofes citadas pela maioria dos intelectuais – de Adorno a Hobsbawn, de Shoshana Felman a Andreas Huyssen – é urgente agregar as que aconteceram no âmbito latino-americano, começando pelo extermínio dos americanos nativos e a escravidão dos africanos – e a exclusão que persegue até hoje os descendentes de ambos (...)³³.

Para fundamentar a noção de catástrofe, Melendi traz à luz as observações de Walter Benjamin: “A catástrofe é o progresso, o progresso é a catástrofe. A catástrofe é o contínuo da história”³⁴. É neste sentido que a autora argumenta sobre a possibilidade de que o contínuo da história seja talvez o dos vencidos, “pois para eles o passado não é senão uma série interminável de derrotas”³⁵ – ou seja, dos precarizados/das vidas precárias.

Além disso, cabe também recordar, ainda em contraponto à precariedade como fenômeno atual da mobilização dos precários, que o proletariado configurou um assunto relevante para as artes da primeira metade do século XX, principalmente, na América Latina, como os trabalhadores de Tarsila do Amaral, Cândido Portinari e Diego Rivera. Naquele contexto, a condição de precariedade emerge na esfera da chamada arte social, desde artistas que se dedicaram às temáticas operárias aos que se ocuparam em registrar os intensos processos de urbanização das cidades. Sabemos que o discurso da modernidade em prol do progresso, para além do âmbito da arte, ancorava-se em bases ideológicas e, portanto, nos casos latino-americanos e brasileiro, este discurso, principalmente emitido por intelectuais de esquerda, tem suas bases fundantes anteriores ao neoliberalismo. Ainda que esta ideia de progresso se enunciasse como uma condição de possibilidade de futuro (considerando aqui especificamente as ex-colônias), é possível encontrar exemplos na arte daquele tempo que acabaram por representar, de modos diversos, também a precariedade das vidas como o avesso da retórica do progresso vigente à época em personagens ruralizados e “primitivizados”, como Jeca Tatu e Macunaíma³⁶.

³² Como aponta Mbembe, em MBEMBE, 2018a, p. 20-21 e p. 32.

³³ MELENDI, Maria Angélica. *Estratégias da arte em uma era de catástrofes*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017, p. 16.

³⁴ BENJAMIN *Apud* MELENDI, 2017, p. 16.

³⁵ *Ibidem*

³⁶ Nas artes visuais podemos citar aqui as cenas de guerras de Lívio Abramo, os trabalhadores de Quirino Porfiriato, as prostitutas de Ismael Nery, os retirantes de Portinari, a produção de Abelardo da Hora, entre outros.

Retomando a ideia de precariedade neste século XXI, partilhamos do pressuposto de que o neoliberalismo não se restringe à política econômica, mas trata-se de um “sistema normativo que ampliou sua influência ao mundo inteiro, estendendo a lógica do capital a todas as relações e a todas as esferas da vida”³⁷. Em outras palavras, o neoliberalismo consiste em uma racionalidade e, como tal, tende a estruturar e organizar não apenas a ação dos governantes, mas também a conduta dos governados³⁸. Neste sentido, a lógica neoliberal se define como o conjunto de discursos, práticas e dispositivos que não intervém apenas em regras, instituições e direitos, mas também “*produz* certos tipos de relações sociais, certas maneiras de viver, certas subjetividades”³⁹ – no mesmo compasso em que exclui outras, vale frisar.

Longe de ser apenas uma ideologia de mercado, o neoliberalismo configura uma racionalidade política global que convoca condutas normativas, relegando às supostas margens tudo e todos que não se encaixam no modo de vida padronizado impulsionado pelo capital. Hoje, a lógica da concorrência e o modelo de empresa, universalizados na esfera econômica, estendem-se para todos os demais aspectos, do político ao social e ao subjetivo. O fato fundamental é que a extensão da exigência da competitividade como um modo de governo para um modo de vida escora-se num quadro normativo global que acentua a individualização das relações sociais e a polarização entre ricos e pobres⁴⁰. A generalização desta “forma-empresa” é também a generalização da desigualdade como norma⁴¹. Este fato se apresentará com muita frequência na arte produzida no século XXI, na qual artistas lidam com a crítica e o empoderamento que passa pelo capital, pelo desejo de consumo, como nos trabalhos de Maxwell Alexandre (Rio de Janeiro, 1990), por exemplo.

No entanto, como sabemos, a precariedade nunca foi uma novidade no Brasil, nem mesmo na arte – nunca é demais recordar que os povos precarizados se tornaram fetiches. Assim, esta abordagem que vincula a precariedade à conjuntura histórica do capitalismo neoliberal é ampla e dois argumentos relacionados são condicionados por este viés: primeiro, que se trata de um fenômeno novo, que manifesta uma fase distinta do desenvolvimento capitalista; segundo, que a precariedade altera fundamentalmente as relações de classe e que

³⁷ DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. *A nova razão do mundo* – Ensaio sobre a sociedade neoliberal. São Paulo: Ed. Boitempo, 2016.

³⁸ DARDOT, LAVAL, 2016, p.16.

³⁹ *Ibidem*

⁴⁰ DARDOT; LAVAL, 2016, p. 21.

⁴¹ DARDOT; LAVAL, 2016, p. 27.

novas identidades e políticas coletivas estão (ou deveriam estar) em formação⁴². No âmbito global, a precariedade permanente de regiões como América Latina, sul da Ásia e África é um dado relevante que desafia a ideia de precariedade como resultante direta do capitalismo neoliberal.

Imagem 1 - *Éramos as cinzas e agora somos o fogo*, da série *Pardo é papel* – Maxwell Alexandre – 2018



Fonte: catálogo da exposição *Pardo é Papel*⁴³

A teoria da dependência e do subdesenvolvimento é uma das bases do debate sobre o crescente número de pessoas pobres, desempregadas e subempregadas, ou a “massa marginal”, nas cidades em desenvolvimento, então industrializadas, e como este contingente populacional é absorvido pela sociedade. Além disso, o paradigma da modernização indicava que nações ditas “não desenvolvidas” alcançariam o desenvolvimento e o progresso através

⁴² KASMIR, S. *Precarity*. In: *The Cambridge Encyclopedia of Anthropology*. Publicado em março de 2018. Disponível em: <http://www.anthroencyclopedia.com/entry/precarity>. Acesso em: 10 dez. 2019. Entretanto, cada uma dessas afirmações provoca debates sobre conceitos, pressupostos históricos e afirmações teóricas que não serão desdobrados aqui por questões de limite de espaço e também para que não se perca o foco da pesquisa. Apesar disso, reconhecemos e consideramos as discussões desenvolvidas.

⁴³ MAXWELL ALEXANDRE ... [et. al]. *Maxwell Alexandre: Pardo é papel*. Organização: Instituto Inclusartiz. - Rio de Janeiro: Instituto Inclusartiz: Instituto Odeon, 2020, p. 93.

de investimentos de capital, mercados livres e transferência de tecnologia, para dar alguns exemplos. Como sabemos, não foi o que aconteceu. Apesar da tendência de homogeneização do capitalismo, e contrariamente às afirmações neoliberais de que a globalização aperfeiçoa o mundo, a desigualdade – e com ela a precariedade – mostra-se uma característica intrínseca a este processo global. Urge ainda o fato de que o próprio sistema da arte se aproveitou disso: museus de arte contemporânea se espalharam nas grandes cidades do mundo, exposições com itinerâncias intercontinentais, etc.

Neste sentido, cabe apontar as reflexões do pensador Milton Santos a respeito da globalização e a sua contraface perversa, tal como testemunhamos no Brasil. Em suma, o autor desmistifica a ideia de “aldeia global” e a compressão espaço-tempo – retóricas enfatizadas como efeitos da globalização como fenômeno. Como sabemos, uma das premissas deste imperativo global é a ideia de alargamento ou desmanche das fronteiras, culminando em uma “humanidade desterritorializada”⁴⁴, uma “cidadania universal”⁴⁵. A crítica fundamental do autor vai de encontro a estas questões, a fim de ressaltar que não passam de mitos, como muitas das realidades concretas brasileiras são capazes de demonstrar/confrontar. É verdade que as fronteiras foram ressignificadas, mas, como o autor afirma, “nunca estiveram tão vivas”: “A humanidade desterritorializada é apenas um mito. Por outro lado, o exercício da cidadania, mesmo se avança a noção de moralidade, é, ainda, um fato que depende da presença e da ação dos Estados nacionais”⁴⁶.

É neste sentido que Milton Santos nos apresenta o mundo como fábula, e, para ele, “sem essas fábulas e mitos, este período histórico não existiria como é”⁴⁷. A globalização enquanto fenômeno conhecido por diminuir as distâncias e o tempo, conectando em tempo real toda uma trama de pessoas, relações, ideias e práticas, sustenta-se através da difusão da informação, mais precisamente pelo sistema de técnicas, composto pela técnica da informação, pela cibernética, informática e eletrônica⁴⁸. Entre as tiranias desta lógica, encontra-se o seu papel determinante sobre o uso do tempo, que tem como consequência a aceleração dos processos históricos. “A história”, nos diz Santos, “é comandada pelos grandes atores desse tempo real, que são, ao mesmo tempo, os donos da velocidade e os autores do

⁴⁴ SANTOS, 2020, p. 42.

⁴⁵ *Ibidem*

⁴⁶ *Ibidem*

⁴⁷ SANTOS, 2020, p. 43.

⁴⁸ SANTOS, 2020, p. 25.

discurso ideológico”⁴⁹, o que significa que nem todas as pessoas partilham do mesmo tempo real e simultâneo, a mesma realidade em si: “Fisicamente, isto é, potencialmente, ele existe para todos. Mas, efetivamente, isto é, socialmente, ele é excludente e assegura exclusividades, ou, pelo menos, privilégios de uso”⁵⁰. Ou seja, como a informação instantânea é mediada por grandes empresas de informação – em função de seus objetivos/interesses particulares –, então ela não é de fato globalizada e generalizada.

Assim, o domínio da informação, concentrada nas mãos de poucos agentes, acaba por aprofundar os processos de criação de desigualdades e agudização da precariedade:

É deste modo que a periferia do sistema capitalista acaba se tornando ainda mais periférica, seja porque não dispõe totalmente dos novos meios de produção, seja porque lhe escapa a possibilidade de controle⁵¹.

Nesta perspectiva da violência da informação, destaca-se a “relação carnal entre o mundo da produção de notícia e o mundo da produção das coisas e das normas”⁵², interpelada pela onipresença da publicidade, a cujas regras até mesmo a política mostra-se subordinada. No final do século XX, a violência da informação se vale do fato de que a linguagem ganha mais autonomia, “constituindo a sua própria lei”, facilitando “a entronização de um subsistema ideológico”⁵³.

Além da tirania da informação, a globalização se sustenta no que Santos denomina “violência do dinheiro”, através da lógica financeira sustentada no crédito, na dívida e na especulação⁵⁴; em outras palavras, na monetarização da vida de modo geral, segundo a qual “essa presença do dinheiro em toda parte acaba por constituir um dado ameaçador da nossa existência cotidiana”⁵⁵. Em última instância, o dinheiro “se torna o centro do mundo. É o dinheiro como, simplesmente, dinheiro, recriando seu fetichismo pela ideologia”⁵⁶. Assim, o dinheiro move e deforma não somente a economia, estendendo-se também a todos os outros domínios da vida, sustentando um sistema em que a ideologia é coisificada e generalizada,

⁴⁹ SANTOS, 2020, p. 28.

⁵⁰ SANTOS, 2020, p. 28.

⁵¹ SANTOS, 2020, p. 39.

⁵² SANTOS, 2020, p. 40.

⁵³ SANTOS, 2020, p. 43.

⁵⁴ Como bem lembra o autor, “àquilo que Marx chamava de loucura especulativa”. Ver SANTOS, 2020, p. 44.

⁵⁵ *Ibidem*

⁵⁶ *Ibidem*

culminando, de um lado, em “percepções fragmentadas”⁵⁷ da realidade e, de outro, em “um discurso único do ‘mundo’, com implicações na produção econômica e nas visões da história contemporânea, na cultura de massa e no mercado global”⁵⁸.

Em um mundo, portanto, regido pelo consumo, pela competitividade e concorrência, destacam-se os individualismos e pragmatismos. É neste sentido que o autor argumenta sobre os “individualismos arrebatadores e possessivos” que se justificam em todas as instâncias – da econômica e do território à ordem social e individual.

A competitividade comanda nossas formas de ação. O consumo comanda nossas formas de inação. E a confusão dos espíritos impede o nosso entendimento do mundo, do país, do lugar, da sociedade e de cada um de nós mesmos⁵⁹.

Pensando a partir do Brasil, é possível aproximar estes argumentos do que os estudos franceses de Dardot e Laval apontam hoje sobre a lógica mundial, como vimos. “A concorrência se estabelece como regra”, nos diz Santos, e “a competitividade tem a guerra como norma”, o que se reflete, muito, no sistema comercial da arte, fortemente ampliado, a partir dos anos 1980, no Brasil. Mas, há décadas, Santos já denunciava e alertava sobre a violência estrutural e a perversidade sistêmica das dinâmicas do mundo, e é neste sentido que ele nos traz a noção de globalitarismo.

A nosso ver, a violência estrutural resulta da presença e das manifestações conjuntas, nessa era da globalização, do dinheiro em estado puro, da competitividade em estado puro e da potência em estado puro, cuja associação conduz à emergência de novos totalitarismos e permite pensar que vivemos numa época de globalitarismo muito mais que de globalização⁶⁰.

A concentração da informação e do dinheiro nas mãos de poucos agentes (sendo estes representados pelas grandes empresas) dependem da fluidez e porosidade das fronteiras, bem como da flexibilização do papel do Estado, propiciando as privatizações. Deste modo, delineia-se uma forma de fazer política que busca primordialmente atender aos interesses das empresas: “nas condições atuais, e de um modo geral, estamos assistindo à não política, isto é, à política feita pelas empresas”⁶¹. Deste modo, o Estado, como no caso brasileiro, tem menos recursos para as questões sociais, interpeladas agora pelo setor privado. Porém, como frisa o

⁵⁷ *Ibidem*

⁵⁸ SANTOS, 2020, p. 44-45.

⁵⁹ SANTOS, 2020, p. 46.

⁶⁰ SANTOS, 2020, p. 55.

⁶¹ SANTOS, 2020, p. 67.

autor: “Não é que o Estado se ausente ou se torne menor. Ele apenas se omite quanto ao interesse das populações e se torna mais forte, mais ágil, mais presente, ao serviço da economia dominante”⁶². Há, portanto, uma relação direta entre as condições de precariedade da atualidade e a perversidade ideológica global enquanto lógica vigente, na qual o Estado se omite quanto às desigualdades sociais.

Além disso, há de se considerar os efeitos desta forma de fazer política na geografia dos territórios, uma vez que se “supõe que o território se adapte às necessidades de fluidez, investindo pesadamente para alterar a geografia das regiões escolhidas”⁶³. As paisagens – e as vidas que nelas habitam e com as quais elas interagem – tornam-se margens de negociação e conciliação políticas. Lembremos aqui da construção da usina hidrelétrica de Belo Monte, na região de Altamira, onde consta⁶⁴ o Xingu, no Pará. O projeto (re)começou a ser arquitetado ainda no primeiro mandato do governo de Lula e a ser materializado em 2011. Milhares de habitantes foram forçosamente removidos do local para a implementação da obra, apoiada na retórica do desenvolvimento e do progresso. Entre estas pessoas, que foram (e seguem sendo) afetadas, estão povos originários, populações ribeirinhas, pequenos produtores e agricultores. Trazemos este exemplo, como um parêntese, porque partilhamos com Eliane Brum a ideia de que “não é possível compreender o Brasil sem entender a centralidade do acontecimento chamado Belo Monte nas primeiras décadas do século 21”⁶⁵.

A materialização de Belo Monte, entre muitos outros exemplos de usinas, barragens e obras do tipo que poderiam ser também mencionadas, e a aparente invisibilidade da gravidade dos seus impactos sobre a região, a floresta, as paisagens e as pessoas são questões que (não) chamam a atenção no debate público – um quadro que parece estar sendo gradualmente modificado pela crise ambiental planetária.

Diante deste quadro, e retomando os pensamentos de Milton Santos, urge a necessidade de repensar(mos) a utilização de concepções como democracia, opinião pública e

⁶² SANTOS, 2020, p. 66.

⁶³ *Ibidem*

⁶⁴ Projeto elaborado inicialmente na ditadura militar-empresarial, Belo Monte foi retomado por Lula. Sua implementação e exaltação como obra relevante seguiram no governo de Dilma Rousseff, sendo devidamente concluída pelo atual presidente Jair Bolsonaro – “Belo Monte é o ovo da serpente que revelava tanto o que já era como o que seria”. Cimentada em episódios de violências e corrupção, a construção da usina é questionada por violações de direitos humanos e ambientais em ações por parte do Ministério Público Federal no que já é classificado como “etnocídio”. Ver BRUM, Eliane. *Brasil, construtor de ruínas* – um olhar sobre o país, de Lula a Bolsonaro. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2019, p. 67, 71 e 78.

⁶⁵ BRUM, 2019, p. 78.

cidadania – “conceitos que necessitam urgente revisão, sobretudo nos lugares onde essas categorias nunca foram claramente definidas nem totalmente exercitadas”⁶⁶. São temáticas de fato complexas e caras ao contexto brasileiro. O que está em jogo, como Santos pontua, é o uso da força e, por isso, o seu exercício “em estado puro” nas mais diversas instâncias⁶⁷. Os individualismos exacerbados, potencializados por uma visão econômica pautada na competitividade, vêm “acompanhado pela desnecessidade de responsabilidade perante o outro, a coletividade próxima e a humanidade em geral”⁶⁸. A partir de uma “violência difusa, mas estrutural”, a precariedade se espalha e se aprofunda, atrelada ao medo, à insegurança, à instabilidade, ao desamparo:

O abandono da ideia de solidariedade está por trás desse entendimento da economia e conduz ao desamparo em que vivemos hoje. Jamais houve na história um período em que o medo fosse tão generalizado e alcançasse todas as áreas da nossa vida: medo do desemprego, medo da fome, medo da violência, medo do outro⁶⁹.

É a partir deste entendimento que o autor afirma que “a realidade pode ser vista como uma fábrica de perversidade”⁷⁰: um mundo em que o desemprego, a pobreza, a fome não são fatos isolados, mas dados generalizados e, pior, naturalizados, como condições inerentes aos processos.

Já a noção de solidariedade, podemos afirmar, vem sendo retomada pela arte, principalmente em coletivos⁷¹, como é o caso do projeto Birico Arte, que reúne cerca de 40 artistas, com ações voltadas para a cracolândia, em São Paulo. São artistas que trabalham com linguagens diversas, e a interseção entre eles/as se dá pelas suas relações e vivências com a região, seja porque integram outros projetos que apoiam o lugar, seja porque vivem ou já viveram lá. Como se sabe, a cracolândia é um território estigmatizado pela violência e pela miserabilidade, bem como seus habitantes, em situação de vulnerabilidade e constantemente expostos à diversas formas de violência. Mas também sabemos que tanto a região como os que lá (sobre)vivem, são resultado da ineficácia do Estado e de políticas públicas.

⁶⁶ SANTOS, 2020, p. 55.

⁶⁷ SANTOS, 2020, p. 58.

⁶⁸ *Ibidem*

⁶⁹ *Ibidem*

⁷⁰ SANTOS, 2020, p. 58-59.

⁷¹ Há outros exemplos que poderiam ser citados, como o *Pimpy My Carroça*, um movimento que atua para dar visibilidade aos catadores de recicláveis e aumentar sua renda por meio de projetos que envolvem arte, tecnologia e coletividade. Atualmente o projeto envolve 2.022 catadores/as, 2.524 voluntários, 1.240 artistas, 50 cidades, 15 países e 23 cooperativas. Disponível em: <pimpymycarroca.com>. Acesso em: 30 nov. 2020.

Através da venda de pôsteres com impressões de tiragem limitada das obras e a preços acessíveis, a intenção do grupo é arrecadar recursos para contribuir com movimentos e ações que atuam no território, além de também fortalecer os/as/es artistas participantes⁷². A proposta consiste em um esforço horizontal de economia colaborativa, na qual os recursos e as decisões são divididos igualmente entre os/as/es participantes, longe da hierarquia do mercado de arte. A intenção, além de buscar efetivamente não alimentar a competitividade, é também fortalecer e dar visibilidade a artistas em situação de vulnerabilidade. Como descrito pelo coletivo: “Birico é o nome dado à pedra de crack repartida. Uma estratégia de sobrevivência, e muitas vezes, de solidariedade e parceria, de quem está acostumado a viver com poucos recursos”.⁷³

Imagem 2 - *Genocídio gera genocídio* – Coletivo Transverso/projeto Birico Arte – 2013



Fonte: reprodução do site do projeto

⁷² O coletivo se formou em 2020 durante o contexto da pandemia do Covid-19, marcado pelo agravamento das desigualdades sociais e segue em andamento. Ver mais no site do grupo. Disponível em: <https://mungunzadigital.com.br/birico/>. Acesso em: 30 nov. 2020.

⁷³ Trecho retirado do site do projeto. Acesso em: 30 nov. 2020.

Imagem 3- *Isso é um cachimbo* – Dentinho/projeto Birico Arte – 2020



Fonte: reprodução do site Projeto Afro

A fim de localizar ainda mais pontualmente a precariedade e a violência estrutural que (de)formam o país, importa-nos as questões levantadas pela teoria decolonial, em especial a partir do pensador Aníbal Quijano⁷⁴. Como ele aponta, a globalização se apresenta como o ápice de um processo que se iniciou “com a constituição da América e do capitalismo colonial/moderno e eurocentrado como um novo padrão de poder mundial”⁷⁵. A classificação social das pessoas a partir da ideia de raça, que se desdobrou desde então, compõe um dos eixos fundamentais deste padrão de poder que se mantém efetivo ainda hoje – um eixo, portanto, de “origem e caráter colonial, mas [que] provou ser mais duradouro e estável que o colonialismo em cuja matriz foi estabelecido”⁷⁶. Isto significa que a noção de raça se trata de “uma construção mental que expressa a experiência básica da dominação colonial e, que desde, então permeia as dimensões mais importantes do poder mundial, incluindo sua racionalidade específica, o eurocentrismo”⁷⁷. Com efeito, isto implica a colonialidade como o padrão de poder vigente/hegemônico ainda hoje, como nos alerta Quijano.

⁷⁴ Ver também QUIJANO, A. *Antología Esencial: Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Buenos Aires: CLACSO; Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2020; QUIJANO, A. *Colonialidade do poder e classificação social*. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Almedina, 2009, p. 73-118; QUIJANO, A. Colonialidade, poder, globalização e democracia. *Novos Rumos*, ano 17, n. 37, 2002, p. 4-28.

⁷⁵ QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. In: *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2005, p. 117.

⁷⁶ QUIJANO, 2005, p.117.

⁷⁷ QUIJANO, 2005, p.117.

A ideia de raça, como uma construção mental da modernidade/colonialidade, foi elaborada como referência à supostas diferenças biológicas/fenotípicas, culminando na produção de identidades sociais até então inexistentes – índios, negros, mestiços – e redefinindo outras. Se, até então, os termos “europeu”, “português” e “espanhol” designavam somente a procedência geográfica, “desde então adquiriram também, em relação às novas identidades, uma conotação racial”⁷⁸. E foi também a partir desta noção de raça que se desenvolveram as relações sociais na modernidade.

E na medida em que as relações sociais que se estavam configurando eram relações de dominação, tais identidades foram associadas às hierarquias, lugares e papéis sociais correspondentes, com constitutivas delas, e, conseqüentemente, ao padrão de dominação que se impunha. Em outras palavras, raça e identidade racial foram estabelecidas como instrumentos de classificação social básica da população⁷⁹.

Assim, as relações de dominação impostas pela invasão europeia eram legitimadas na própria ideia de raça. Como aponta Quijano:

A posterior constituição da Europa como nova identidade depois da América e a expansão do colonialismo europeu ao resto do mundo conduziram à elaboração da perspectiva eurocêntrica do conhecimento e com ela à elaboração teórica da ideia de raça como naturalização dessas relações coloniais de dominação entre europeus e não-europeus. Historicamente, isso significou uma nova maneira de legitimar as já antigas ideias e práticas de relações de superioridade/inferioridade entre dominantes e dominados. Desde então demonstrou ser o mais eficaz e durável instrumento de dominação social universal, pois dele passou a depender outro igualmente universal, no entanto mais antigo, o intersexual ou de gênero: os povos conquistados e dominados foram postos numa situação natural de inferioridade, e conseqüentemente também seus traços fenotípicos, bem como suas descobertas mentais e culturais⁸⁰.

Com isto, a noção de raça se destacou como parâmetro substancial nos modos de classificação social universal, afetando fundamentalmente a distribuição da população mundial em diferentes níveis, lugares e papéis na estrutura de poder⁸¹. Mais ainda, Quijano nos mostra a relação intrínseca entre a(s) raça(s) e a divisão sistêmica de trabalho que se desdobrou naquele período e a permanência destes efeitos estruturais ainda hoje. É, portanto, no processo de constituição da América que o capitalismo se configura como a nova estrutura de controle de trabalho.

⁷⁸ QUIJANO, 2005, p.117.

⁷⁹ *Ibidem*

⁸⁰ *Ibidem*

⁸¹ *Ibidem*

(...) todas as formas de controle e de exploração do trabalho e de controle da produção-apropriação-distribuição de produtos foram articuladas em torno da relação capital-salário (de agora em diante capital) e do mercado mundial. Incluíram-se a escravidão, a servidão, a pequena produção mercantil, a reciprocidade e o salário⁸².

Cabe ressaltar, como o próprio autor o faz, que, naquele contexto, tais formas de controle do trabalho não se tratavam de “uma mera extensão de seus antecedentes históricos”, mas “todas eram histórica e sociologicamente novas”⁸³. Assim, somou-se à categorização racista de novas identidades sociais uma divisão (racial) do trabalho, resultando “sobretudo, numa quase exclusiva associação da branquitude social com o salário e logicamente com os postos de mando da administração colonial”⁸⁴, como nos aponta Quijano. “O fato é que já desde o começo da América, os futuros europeus”, ele continua, “associaram o trabalho não pago ou não-assalariado com as raças dominadas, porque eram raças inferiores”⁸⁵. O outro ponto determinante desta lógica exposta por Quijano é como esta colonialidade do controle do trabalho afetou a distribuição geográfica, isto é, “determinou a geografia social do capitalismo”:

O capital, na relação social de controle do trabalho assalariado, era o eixo em torno do qual se articulavam todas as demais formas de controle do trabalho, de seus recursos e de seus produtos. Isso o tornava dominante sobre todas elas e dava caráter capitalista ao conjunto de tal estrutura de controle do trabalho. Mas, ao mesmo tempo, essa relação social específica foi geograficamente concentrada na Europa, sobretudo, e socialmente entre os europeus em todo o mundo do capitalismo. E, nessa medida e dessa maneira, a Europa e o europeu se constituíram no centro do mundo capitalista⁸⁶.

Assim, a Europa se impôs não somente como novo padrão de poder, mas também como nova intersubjetividade mundial, ampliando seu domínio sobre “todas as formas de controle da subjetividade, da cultura, e em especial do conhecimento, da produção do conhecimento”⁸⁷. Este domínio sobre o conhecimento, como sabemos, corrobora o papel da história da arte em impor escolas, estilos e gostos sobre os colonizados. Este “acidentado processo”, a longo prazo, provocou “uma colonização das perspectivas cognitivas, dos modos de produzir ou outorgar sentido aos resultados da experiência material ou intersubjetiva, do

⁸² QUIJANO, 2005, p. 118.

⁸³ *Ibidem*

⁸⁴ QUIJANO, 2005, p. 119.

⁸⁵ QUIJANO, 2005, p. 120.

⁸⁶ *Ibidem*

⁸⁷ QUIJANO, 2005, p. 121.

imaginário, do universo de relações intersubjetivas do mundo; em suma, da cultura”⁸⁸. Aos europeus, portanto, coube a elaboração de uma perspectiva temporal (própria), na qual

re-situaram os povos colonizados, bem como a suas respectivas histórias e culturas, no passado de uma trajetória histórica cuja culminação era a Europa (Mignolo, 1995; Blaut, 1993; Lander, 1997). Porém, notavelmente, não numa mesma linha de continuidade com os europeus, mas em outra categoria naturalmente diferente. Os povos colonizados eram raças inferiores e – portanto – anteriores aos europeus⁸⁹.

Em suma, “a modernidade e a racionalidade foram imaginadas como experiências e produtos”⁹⁰ do ponto de vista europeu, a partir do qual

as relações intersubjetivas e culturais entre a Europa Ocidental, e o restante do mundo, foram codificadas num jogo inteiro de novas categorias: Oriente-Occidente, primitivo-civilizado, mágico/mítico-científico, irracional-racional, tradicional-moderno. (...) Sob essa codificação das relações entre europeu/não-europeu, raça é, sem dúvida, a categoria básica. Essa perspectiva binária, dualista, de conhecimento, peculiar ao eurocentrismo, impôs-se como mundialmente hegemônica no mesmo fluxo da expansão do domínio colonial da Europa sobre o mundo⁹¹.

Quijano tensiona a noção de modernidade pela perspectiva eurocêntrica e pontua como ela moldou o sistema-mundo atual. Com ele, partilhamos do fato de que o que impressiona neste processo todo não é a pretensão europeia de “pensar-se como os modernos da humanidade e de sua história, isto é, como o novo e ao mesmo tempo o mais avançado da espécie”⁹² ou ainda de se perceber como “a culminação de uma trajetória civilizatória”⁹³, mas em como eles “foram capazes de difundir e de estabelecer esta perspectiva histórica como hegemônica dentro do novo universo intersubjetivo do padrão mundial de poder”⁹⁴. Apesar da Europa designar para si o protagonismo e a exclusividade do que entende por modernidade (“e de que toda modernização de populações não-europeias é, portanto, uma europeização”), o pensamento decolonial de Quijano busca extrapolar esta noção, não reduzindo o conceito de modernidade às questões referentes à racionalidade, à ciência e à tecnologia. É neste sentido que o autor nos indica para uma concepção de modernidade diferente, a partir de um conjunto

⁸⁸ QUIJANO, 2005, p. 121.

⁸⁹ QUIJANO, 2005, p. 121.

⁹⁰ QUIJANO, 2005, p. 122.

⁹¹ *Ibidem*

⁹² *Ibidem*

⁹³ *Ibidem*

⁹⁴ *Ibidem*

de elementos exposto de modo esquemático, “que dá conta de um processo histórico específico ao atual sistema-mundo”⁹⁵.

Em primeiro lugar, o atual padrão de poder mundial é o primeiro efetivamente global da história conhecida. Em vários sentidos específicos. Um, é o primeiro em que cada um dos âmbitos da existência social está articulado a todas as formas historicamente conhecidas de controle das relações sociais correspondentes, configurando em cada área uma única estrutura com relações sistemáticas entre seus componentes e do mesmo modo em seu conjunto. Dois, é o primeiro em que cada uma dessas estruturas de cada âmbito de existência social, está sob a hegemonia de uma instituição produzida dentro do processo de formação e desenvolvimento deste mesmo padrão de poder. Assim, no controle do trabalho, de seus recursos e de seus produtos, está a empresa capitalista; no controle do sexo, de seus recursos e produtos, a família burguesa; no controle da autoridade, seus recursos e produtos, o Estado-nação; no controle da intersubjetividade, o eurocentrismo. Três, cada uma dessas instituições existe em relações de interdependência com cada uma das outras. Por isso o padrão de poder está configurado como um sistema. Quatro, finalmente, este padrão de poder mundial é o primeiro que cobre a totalidade da população do planeta⁹⁶.

Este sistema-mundo atual, que “começou a formar-se com a América”, através do tripé colonialidade do poder, capitalismo e eurocentrismo como elementos cruciais, “afeta a vida cotidiana da totalidade da população mundial”⁹⁷, como pontua Quijano.

Diante deste quadro (precário), convém trazer as reflexões de Denise Ferreira da Silva, que identifica na racialidade uma raiz a partir da qual seja possível tecer uma análise crítica do presente global, inclusive no tipo de reorientação do pensamento que este processo parece exigir. Sua proposta é a descolonização entre as questões ético-políticas mais urgentes do momento atual, incluindo entre tais demandas a desocupação da imaginação. Na elaboração possível deste enunciado decolonial, combina-se uma tarefa ética, jurídica e econômica, mas também uma problemática que nos leva às considerações estéticas (do mundo como o conhecemos).

De acordo com a autora, a colonialidade não se trata mais de um episódio no espaço-tempo, se vista como parte da arquitetura política moderna e como modalidade de subjugação jurídica caracterizada pelo uso da violência total. Vista desta forma (ou seja, como forma), é possível perceber como a colonialidade se mantém operante no momento atual (global). Do mesmo modo, a racialidade, se encarada como uma dimensão da política moderna, como elemento de subjugação simbólica, não pode ser entendida apenas como um desvio ou falha

⁹⁵ *Ibidem*

⁹⁶ QUIJANO, 2005, p. 123.

⁹⁷ QUIJANO, 2005, p. 124.

em assimilar os pressupostos do pensamento moderno. Em Ferreira da Silva, a racialidade deve ser vista como estratégia política simbólica, à qual opera em conjunto com a subjetividade e a humanidade no programa ético moderno, operando simultaneamente em níveis coletivos e individuais. É neste sentido que a racialidade constitui a globalidade como um horizonte ontológico, do mesmo modo que a humanidade e a subjetividade se referem à historicidade como universo ontológico, também ao nível coletivo e individual.

As operações conjuntas das duas, da modalidade jurídica (colonialidade) e do arsenal simbólico (racialidade), performam um papel vital para o capitalismo global, desde a expansão do capitalismo mercantil no séc. XVI, do capitalismo industrial no século XIX, do imperialismo no começo do século passado e da globalização. Por isto, combater tais estruturas demanda a destruição deste modo tal como conhecemos o mundo, da imagem de “mundo ordenado”, mas uma destruição, como propõe a pensadora, que leve à reorientação do pensamento, animada pela imagem do que ela chama de *corpus infinitum*, i.e, na existência do que existe, do que acontece, daquilo que não se presume, a não separação corpo/mente/mundo/natureza⁹⁸.

O que está em disputa? O que precisará ser renunciado para conseguirmos libertar a capacidade criativa radical da imaginação e dela obtermos o que for necessário para a tarefa de pensar O Mundo outramente? Nada menos que uma mudança radical no modo como abordamos matéria e forma⁹⁹.

De certo modo, esta outra possibilidade de abordar matéria e forma se alinha com as proposições da tese. A autora percorre o pensamento moderno através de seus personagens principais para analisar e situar o “mundo ordenado” não somente na base do aparato onto-epistemológico moderno e nas condições do pensamento pós-iluminista, mas também como base da arquitetura política global. É uma tarefa filosófica que abarca as bases da compreensão do pensamento científico e também as bases da experiência/apreciação estética e é neste ponto que Ferreira da Silva identifica o cerne do problema: o conhecimento científico e a estética têm as mesmas bases, a saber, o projeto kantiano da cognição (modelo tripartido em sensação, imaginação e entendimento/razão). A nossa concepção prevalente de

⁹⁸ FERREIRA DA SILVA, D. *A Dívida Impagável*. São Paulo: Oficina de Imagem Política/Living Commons/A Casa do Povo: 2019a, p. 46.

⁹⁹ FERREIRA DA SILVA, 2019a, p. 37.

estética, portanto, está imbricada a esta noção de “mundo ordenado”, cujos pilares são a determinabilidade, a separabilidade e a sequencialidade¹⁰⁰.

Ao recorrer e confrontar estes princípios modernos, a autora nos mostra como eles estão ligados tanto à racialidade e à colonialidade, como também à temática estética. Nesta revisão do programa kantiano, ela destaca três pontos: o primeiro, indica como esta imagem do “mundo ordenado” está vinculada à estética moderna; em segundo, mostra que a racialidade limita a experiência estética à branquitude europeia (e seus descendentes); e, por fim, como a racialidade, um arsenal produzido por experimentos científicos empíricos, é um produto do entendimento que opera também no âmbito da imaginação, uma vez que traços físicos chamados raciais são tidos como naturais. Deste modo, o aparato da racialidade tem como bases a diferença racial e a diferença cultural. Como afirma a autora:

A diferença cultural sustenta um discurso moral cujo pilar é o princípio da separabilidade. Esse princípio considera o social um todo composto de partes formalmente independentes. Cada uma dessas partes, por sua vez, constitui tanto uma forma social quanto unidades geográfica e historicamente separadas que, como tal, ocupam posições diferentes perante a noção ética da humanidade – identificada com as particularidades das coletividades branco-europeias.¹⁰¹

O que mais importa aqui é o fato de que estes princípios, como a autora aponta, operam no âmbito subjetivo, entre a imaginação e o entendimento, dimensão na qual está localizada a possibilidade da apreciação estética porque concerne à capacidade reflexiva, produzindo uma imagem do mundo (ordenado), na qual a cognição humana é própria ao ser racional, sendo este apenas o homem branco europeu. Uma imagem de mundo que, segundo a autora, é re/produzida por formulações científicas, estéticas e éticas que circulam também no presente momento global. Urge ainda que a falta de compreensão (ininteligibilidade) da significância da colonização tem a ver com esta imagem da existência que prevalece.

Quando Denise Ferreira da Silva convoca a urgência do fim do mundo tal como o conhecemos, ela está se referindo a este “mundo ordenado”, e por isso ela nos oferece uma recomposição possível do mundo a partir do rompimento com as bases onto-epistêmicas ocidentais modernas da desocupação da imaginação pelo entendimento e através dos princípios mencionados. Partilhamos do seu interesse em soltar a imaginação das amarras do pensamento moderno e, junto com elas, tudo o que existe e acontece.

¹⁰⁰ FERREIRA DA SILVA, 2019a, p. 38-39.

¹⁰¹ FERREIRA DA SILVA, 2019a, p. 43.

Assim, pensamos que um dos caminhos para entender a(s) precariedade(s) do/no Brasil atual e a relação com a arte, além de estar imbricado à racionalidade neoliberal (como em Dardot e Laval), perpassa a perversidade global (como é posta em Milton Santos), mas está diretamente relacionado à colonialidade/modernidade (na esteira de Quijano) e ao arcabouço colonialidade/racialidade (como propõe Denise Ferreira da Silva).

*

1.2 Precariedade e o *devir-negro do mundo*

Ainda que o mundo globalizado de hoje insista em sistematizar uma dinâmica própria, as singularidades que marcam os processos históricos de cada lugar e sociedade devem ser consideradas para uma compreensão possível das questões que se desdobram ainda no tempo presente. Em relação ao continente americano, os processos de colonização foram divergentes, de modo que cada história colonial é diferente; cada lugar (colonizado) tem a sua história de gestão do racismo, assim como a sua história de independência enquanto colônia – e o Brasil, neste caso, é um exemplo pertinente devido ao seu processo peculiar de independência. Frisamos a importância da compreensão destas particularidades históricas porque acreditamos que não há desenvolvimento possível em uma sociedade que se pensa/percebe a partir de referenciais ou esquemas externos. É, de certo modo, trilhar os caminhos recém-abertos do pensamento decolonial, orgânico, fértil e aberto; uma mudança de perspectiva que possibilita outras ramificações, capaz de organizar a realidade de forma diferente.

O Brasil, ainda que tenha conexões de um passado colonial com outros territórios do continente latino-americano, possui diversas características singulares no seu processo histórico que nos auxiliam a identificar a perpetuação da precariedade como solo fértil para a implantação da necropolítica. Além de ter sido o último país a abolir formalmente a escravidão, foi também a colônia tropical que abrigou a corte portuguesa, o que lhe configurou um *status* ambivalente entre colônia e metrópole. Além disso, seu processo de independência também se diferencia, uma vez que não derivou diretamente da conquista popular, mas foi, antes, a separação entre pai (D. João VI que retornou para Portugal) e filho

(D. Pedro I que decide ficar no Brasil), de modo que a monarquia portuguesa se manteve vigente no poder. Não significa que não houve lutas e outras formas de resistência durante o período colonial por parte da população, mas, no que tange o processo de independência, diferentemente de lugares como o México e a Bolívia, para ficar nos exemplos mais conhecidos, este não foi resultado direto de insurreições populares contra a metrópole. Diferentemente de outros países, em que a abolição foi reconhecida como resultado de um longo processo de lutas internas, no Brasil, a narrativa oficial exalta o papel da monarquia, com a Lei Áurea de 13 de maio de 1888 suprimindo diversas manifestações populares que se opuseram ao projeto escravagista. Além disso, como sabemos, após a abolição, a liberdade dos indivíduos escravizados não significou igualdade social; ao contrário, é fato que a precariedade permanente da sociedade brasileira tem suas raízes na lógica colonial escravocrata e segue sendo uma das suas principais contradições.

Brasil, um país historicamente novo, foi construído na base do colonialismo extrativista escravocrata que moldou nossa sociedade atual. Dos 520 anos de sua história, 353 deles se sustentaram no regime escravocrata. Ou seja, há apenas 167 anos, oficialmente, deixamos de escravizar pessoas. Porém, como sabemos, na prática, a abolição não significou exatamente liberdade. Muito menos igualdade. Os acordos estabelecidos entre os grandes latifundiários e a monarquia, para que aqueles não perdessem suas terras com o processo da abolição, e o fato de que eles é que foram ressarcidos porque haviam perdido suas propriedades (pessoas escravizadas) são dados que ainda hoje estruturam as desigualdades sociais no Brasil.

Cabe lembrar que o país, hoje, é a 11ª economia do mundo e um dos países com maior nível de desigualdade social. Estes são dados que não devem ser ignorados, ao contrário, merecem a nossa atenção. O fato é que a desigualdade brasileira é naturalizada, apresentada como uma herança histórica, uma característica de nossa sociedade com a qual temos de conviver. Não é vista como uma construção histórica que se apoia nas próprias (ausências de) políticas públicas e que tem no Estado seu principal motor. O Brasil precário não é mera consequência de um desvio no funcionamento do sistema de poder, mas é inerente a esse sistema de forças e dele constitutivo. Não somente o Brasil, mas os brasileiros e a invenção da brasilidade também são construções destas determinadas relações de poder e saber correspondentes. A precariedade que subordina o país e o faz se assumir como dependente, a partir de uma postura conformista, são efeitos sustentados por um dispositivo composto por

relações de poder que se produzem e reproduzem através da incitação a esta condição e se sustentam em práticas econômicas, políticas e culturais.

A sociedade brasileira é marcada por traços da colonialidade que tem, ao longo da história, subalternizado territórios, corpos e subjetividades. O racismo que estrutura as relações tem base em uma lógica imperialista que desenvolve mecanismos de controle dos sujeitos para que sejam submetidos ao poder hegemônico. Historicamente as pessoas escravizadas foram destituídas de sua humanidade e reduzidas à subalternização e objetificação. Em outras palavras, a ideia de que as mesmas não eram sequer dignas de sentimentos humanos – como a empatia – foi culturalmente construída a partir do processo de escravização. Quando se nega a humanidade de um grupo de pessoas, a morte e a violência contra elas passam a ser aceitáveis e naturalizadas, como a categoria de vidas “enlutáveis” de Butler, ou seja, aquelas vidas que não são sequer dignas de luto.

O pensador Achille Mbembe afirma que não é possível a compreensão do mundo sem entendermos a África e todo o processo que se desenvolveu a partir deste continente e seus habitantes. Ele nos mostra como o pensamento sobre África e o que se entende como ser negro é um pensamento que também se revela como a contraface perversa das práticas coloniais. O seu discurso é construído a partir de um lugar da sua experiência africana, mas também a partir da conexão de África com o mundo, de modo que ele não trata somente do continente africano, mas percebe como se dá a sutura do mundo ocidental a partir de uma perspectiva construída sobre África e que serviu como meio de perpetuação do colonialismo.

As noções do que entendemos por ser negro e por ser África estão sempre relacionadas também com a questão da escravidão. São termos que surgem e são apresentados como absolutamente correlatos, marcando uma compreensão sobre o que é África e sobre a continuidade das práticas coloniais. Mbembe explica como o substantivo Negro é uma invenção que serviu aos interesses econômicos (capitalistas) na época das grandes transações atlânticas e, como dispositivo dialético, sua função era despersonalizar o diferente, o outro. É neste sentido que o título do seu livro *Crítica da Razão Negra* é proposital, uma espécie de releitura da crítica da razão pura de Immanuel Kant. A crítica de Mbembe à razão europeia é a de que ela se dá a partir não apenas da definição de si, mas da diferenciação e desvalorização de seu outro. Na sua suposta missão civilizadora, os europeus também se viram no direito de explorar e domesticar. Enquanto, por um lado, o universalismo iluminista europeu se ocupou em pensar o sujeito da razão e o seu lugar na humanidade, por outro, também se ocupou de

inventar o outro para dele se diferenciar. A tendência do pensamento europeu, como o autor pontua, era lidar com a identidade “não em termos de pertencimento mútuo (copertencimento) a um mesmo mundo, mas antes na relação do mesmo com o mesmo (...)”¹⁰². Vale ressaltar ainda que o projeto de conhecimento moderno era também um projeto de governo.¹⁰³

Em suma, o que Mbembe chama de razão negra é o discurso que o branco europeu colonizador criou sobre o ser negro. Uma retórica que, como sabemos, é permeada por estereótipos, além de ser superficial. Por ser um discurso absolutamente inventado, o autor faz referências às noções de delírio e ficção, aproximando-se da teoria psicanalítica. Uma vez que o discurso tem o potencial de legitimar situações e/ou práticas de opressão, urge então a necessidade de se examinar minuciosamente o que está sendo, portanto, legitimado. De certo modo, a legitimação simbólica sustenta a realidade em que vivemos, o que não significa dizer que a ordem simbólica provoca (necessariamente) a violência, mas, como Mbembe afirma, seguindo uma linha de pensamento foucaultiana, não é possível mudar a dinâmica estrutural de mundo que vivemos sem mudar o discurso.

Em *Crítica da Razão Negra*, o autor tematiza mais profundamente a questão da raça e do racismo dando-nos mais subsídios para pensar a necropolítica. Mbembe mostra como, ainda hoje, a maioria das sociedades escravizadas, inclusive aquelas que também se tornaram escravocratas, no sentido de participação ativa no tráfico comercial transatlântico de pessoas, mantém estas estruturas. O Brasil se encaixa neste perfil, o que, em outros termos, significa que seguimos (re)produzindo relações e condições de servidão e subalternização nos modos de funcionamento da sociedade.

A necropolítica, como um mecanismo propriamente dito, tece uma certa camuflagem da democracia neoliberal, que visa criar, desde o lado de dentro das estruturas democráticas, uma forma de produção calcada em mecanismos de inimizade. O que Mbembe denomina inimizade remete à ideia que temos no senso comum de inimigo, um lugar que também sempre pertence a um outro específico, como grupos terroristas ou, ainda, no caso brasileiro, podemos acrescentar as pessoas racializadas, marginalizadas, precarizadas em múltiplos níveis. Temos assim, em uma democracia que se encarrega de produzir inimizades, uma genealogia da violência. A necropolítica enquanto política de morte tece justamente uma

¹⁰² MBEMBE, 2018b, p. 11.

¹⁰³ *Ibidem*

urdira, uma certa articulação, entre alguns mecanismos, em que a palavra violência é o núcleo central e, neste caso, a violência é sinônimo de poder.

Embora Mbembe comece a partir do conceito foucaultiano, o que ele nos aponta é que a biopolítica não é suficiente para a compreensão de sociedades que foram colonizadas e também não é suficiente para explicar as complexidades das sociedades contemporâneas. Isto não significa que Mbembe nega ou rejeita os preceitos de Foucault, ao contrário, ele nos aponta sua relevância ao partir deles. A filosofia de Michel Foucault tem uma tradição de pensar o poder (sua temática principal) e as suas metamorfoses históricas a partir da modernidade. A partir desta genealogia e de transformações específicas sobre a noção de poder, Foucault compreende como a população/a sociedade é encarada também como um alvo do poder¹⁰⁴. É neste sentido que ele desenvolve seu pensamento sobre a política como gestão da(s) vida(s) e já tece também algumas críticas ao neoliberalismo que, na época, estava ainda em pleno processo de desenvolvimento e implementação. O que Foucault denomina de biopolítica é, portanto, um poder específico que serve para gerenciar as vidas das populações: as métricas e números, desde o controle de natalidade e campanhas de vacinação aos modos de habitação, para dar apenas alguns exemplos. No entanto, são políticas (escolhas) implementadas que acabam por definir as vidas das pessoas.

Portanto, quando Mbembe retoma a noção de biopolítica, no início do século XXI, ele está tratando de uma estrutura fundamental do capitalismo que incide sobre a questão do racismo. Em outras palavras, falar de necropolítica é, de certo modo, falar de uma estrutura inextricável ao racismo. As relações de poder a que a necropolítica visa, de alguma forma, recorrer e também coibir, são relações de poder que incidem também sobre territórios (específicos) e, na medida em que lidam com estes territórios, elas visam a mecanismos plenos de controle.

Evidentemente, não é nenhuma novidade que a política e o poder operam com a instrumentalização da morte através de guerras e conflitos. Mas o que Mbembe destaca, e, talvez, infelizmente, ainda demore para a sociedade em geral entender (sobretudo o mundo ocidental), é que a necropolítica se trata de um projeto. Estes mecanismos de controle acontecem das mais variadas formas e de modos muitas vezes imperceptíveis ou implícitos e aí reside parte de sua perversidade. Isto se dá através de discursos que se mantêm por mecanismos absolutamente ideológicos, segundo os quais a maioria das pessoas sequer percebe aquilo que se impõe sobre os mais diversos domínios das vidas. O outro dado

¹⁰⁴ Ver FOUCAULT, Michael. *O Nascimento da biopolítica*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2008.

relevante que o autor denuncia é o racismo como um regulador desta maneira de se administrar a morte. Isto significa que esta política é gerida de tal modo que precisa do racismo para definir quem morre e quem vive, onde morre e onde vive, como morre e como vive.

É neste sentido que Mbembe questiona os limites da soberania quando o Estado escolhe quem deve viver e quem deve morrer, de modo que a noção de soberania que a necropolítica coloca em relevo é uma forma de poder que dialoga com o conceito foucaultiano de biopolítica. A soberania, na visão de Mbembe, é o mecanismo que gera dispositivos de acúmulo de força biopolítica, visando ao controle, à dominação e à subjugação de pessoas, muitas das quais já marginalizadas ou alienadas do discurso da sociedade branca heteronormativa patriarcal. Portanto, esta ideia de soberania que o autor nos traz é sobre um mecanismo de poder que atua à margem da lei, mas que, por outro lado, é também sustentado por ela.

No Brasil, a exemplo de cidades como o Rio de Janeiro, esta condição é notória através das práticas policiais violentas que extrapolam os limites dos direitos humanos, bem como nas disputas de poder entre o tráfico, as milícias e o Estado. Há, de certo modo, uma formalização da lei com o aspecto de morte que advém destas práticas que são, como sabemos, localizadas. Os episódios de violência policial ocorrem majoritariamente em territórios que já são marginalizados, que já se encontram entre as periferias das cidades, lugares, portanto, já abandonados pelo poder público. O que vemos, apenas através dos noticiários cotidianos e como pautas já aparentemente naturalizadas, são práticas de controle pleno sobre os corpos das pessoas e não se restringem às violências físicas, incidindo também na ordem simbólica, no imaginário coletivo. Não é à toa que o símbolo máximo da chamada polícia de elite, o BOPE, é uma caveira com uma faca, uma alusão direta à morte e cujos integrantes costumam tatuar, inscrever na própria pele¹⁰⁵. Assim, o conceito de necropolítica envolve a noção de poder soberano como um poder de construção de guerra(s) constante, em termos absolutos. Porém se trata de uma guerra na qual todos lutamos, conscientemente ou não, sutilmente ou não, contra as forças da morte. Neste sentido, o soberano é quem tem o poder de decidir sobre quem vai morrer e quem vai viver e, portanto, não precisa ser/estar

¹⁰⁵ A polícia militar brasileira se destaca no quesito violência, o que é contraditório à sua suposta função de assegurar a proteção, a ordem e a paz da sociedade em geral. O policial, aquele que deveria proteger, ao contrário, usa da força e da violência como imposição de poder. As contradições e os formatos de se fazer segurança são diversos.

representado por uma figura pública eleita pela Constituição, mas, como dito anteriormente, pode ser pela milícia, pela polícia, etc.

Com a necropolítica, Mbembe denuncia que a política não é gerida por uma racionalidade, digamos, positiva, e sim que, na verdade, utiliza a morte como dispositivo para gerenciar aquilo que lhe interessa. Em outras palavras, a morte passa a ser a forma de gestão política: “matar ou deixar viver”¹⁰⁶. Uma das perversidades desta lógica está no fato de que não se trata de uma exceção ou anomalia, mas que, ao contrário, em muitas sociedades, ela já se configura como uma norma, uma regra.

Em diálogo com o pensador Giorgio Agamben, a necropolítica também lida com a questão do estado de exceção. Em suma, Agamben nos fornece uma outra base para pensarmos a política quando afirma que somos iludidos quanto à ideia de democracia e em relação à questão da racionalidade, uma vez que tendemos a acreditar que a razão é moralmente positiva, ainda que a realidade nos mostre o contrário diariamente – ou seja, trata-se de algo que foi enraizado em nós, em nossas subjetividades, e que ainda hoje estamos tentando compreender, e também nos desvencilhar. Uma das questões que se coloca, então, é sobre como a democracia, inserida no estado de direito, admite aquilo que não deveria ser permitido no estado de direito. Afinal, como uma democracia, constituída por um estado de direito definido e instaurado, aceita o que, teoricamente, não cabe em um estado de direito? É a partir desta brecha, entre o que se entende por democracia e estado de exceção, que Agamben e Mbembe tecem seus pensamentos.

Para Agamben, as histórias das democracias recentes são histórias de estados de exceção, o que nos leva a perceber que a exceção, nas democracias contemporâneas, constitui a regra¹⁰⁷. Ao relacionar a necropolítica com a noção de estado de exceção, Mbembe torna possível afirmar que as democracias atuais utilizam o dispositivo genocida como forma de manutenção do poder.

Assim, tratando-se de Brasil, não podemos ignorar o racismo estrutural que deriva da escravidão colonial e suas representações no cotidiano e na arte, porém não se trata de percebê-lo como um resquício do período escravagista, e sim como o resultado de uma reconfiguração estrutural no período pós-abolição, ou seja, o racismo foi reconfigurado na nova institucionalidade brasileira com o fim da abolição. Em outras palavras, a maneira como

¹⁰⁶ MBEMBE, 2018a, p. 5.

¹⁰⁷ Ver AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004.

as pessoas negras eram tratadas e retratadas ao longo da escravidão foi reestruturada no período pós-abolição como racismo, e mantém, ainda hoje, uma lógica de desigualdade¹⁰⁸.

Em uma chave interpretativa semelhante à de Mbembe, o pensador Silvio Almeida afirma que não existe racismo sem teoria, o que significa que, para combatê-lo, é preciso uma reorientação ideológica e política da sociedade. Almeida procura deslocar o racismo da questão da raça para os elementos da política, das relações de poder, do direito, da economia e das relações subjetivas. O conceito “racismo estrutural” não foi criado pelo autor, mas tem tradição nos estudos das relações raciais e nos mostra como o racismo depende de toda uma estrutura de instituições e agentes que reproduzam as subjetividades para funcionar a partir desta lógica de desigualdade¹⁰⁹. Ou seja, mais do que ser *produzido* pelos indivíduos, o racismo *produz* os indivíduos. Como um processo, configura-se como um fenômeno atrelado a outras condições, como a política, a econômica e também as condições da própria produção de subjetividades.

Ainda, o racismo depende de narrativas e, trazendo o debate para as esferas da visualidade e da representação, é fundamental disputar o simbólico, ou seja, discutir a eficácia política do poder simbólico, pois o simbólico também configura o real. Se é possível esboçar um eixo de aproximação entre condição de precariedade sistêmica (como é posta em Butler) no Brasil e a noção de devir-negro do mundo (tal como em Mbembe), o campo visual contemporâneo apresenta tensões e sobreposições que contribuem para pensar a precariedade em outra chave simbólica de equivalentes sensíveis.

1.3 Precariedade, vulnerabilidade e interdependência

Como a precarização não designa apenas condições de trabalho e vida, mas também formas de subjetivação, incorporação e, também, agência, trata-se de uma dimensão do precário conjurada pelos discursos de segurança no âmbito do biopoder, ou seja, sob uma perspectiva foucaultiana. A precariedade, neste sentido, pode ser entendida como uma categoria de ordem que denota posicionamentos sociais de insegurança e hierarquização, acompanhada da ideia do “outro” perigoso, com potencial ameaçador. Além destas duas

¹⁰⁸ Ver ALMEIDA, Silvio Luiz de. *O que é racismo estrutural?* Belo Horizonte: Letramento, 2018.

¹⁰⁹ ALMEIDA, 2018.

dimensões do precário – a precarização e a precariedade –, evoca-se ainda uma terceira: a precariedade como condição relacional do ser social, que não pode ser evitada.

Neste sentido, nos importa a proposta de Butler, que distingue a precariedade entre um estado inerente à vulnerabilidade (*precariousness*) e uma condição sociopolítica (*precarity*), que é consequência de relações desiguais de poder. A escolha pelas reflexões da filósofa como uma das estruturas conceituais desta pesquisa se fundamenta em aspectos que circulam e acompanham a sua própria trajetória intelectual. Ler e apreender as suas linhas de pensamento se impõem como desafios não somente pela densidade de suas problematizações, mas também pelo fato de sua produção acadêmica ser tão contemporânea e, por isso mesmo, estar em um fluxo aberto, em constante elaboração. Outro ponto relevante de suas obras é que, através de uma teia conceitual que extrapola a filosofia, Butler transita por várias áreas de conhecimento¹¹⁰, apropria-se de conceitos e termos e os rearticula ao seu pensamento, sem perder de perspectiva o corpo em sua materialidade e sua vulnerabilidade.

A pensadora chegou à noção de precariedade através da ideia de luto enquanto um direito, não só individual, mas também coletivo, embora o luto só apareça mais enfaticamente como categoria de análise no livro *Quadros de Guerra* (2009). Antes disso, em 2004, a autora publicou o ensaio *Vidas Precárias*, no qual argumenta sobre o caráter precário da vida e nossos vínculos morais e éticos em uma perspectiva ontológica (ser), revelando-nos a relação intrínseca entre precariedade e alteridade (ser-com), como ao explorar a noção de "rostos", proposta pelo filósofo Emmanuel Lévinas, como a própria imagem da "extrema precariedade do outro"¹¹¹. A noção levinasiana de "rostos", que imprime este outro (precariedade/alteridade), faz exigências éticas e reivindicações morais sobre nós a partir do direito à existência:

Mas aquele rosto que me enfrenta, em sua expressão – em sua mortalidade – convoca, exige, requer de mim: como se a morte invisível encarada pelo rosto do outro [...] fosse “problema meu”. [...] A morte do outro homem me coloca no centro das atenções, me evidencia, como se eu, pela minha possível indiferença, me tornasse cúmplice daquela morte, invisível para o outro que está exposto a ela; como se, mesmo antes de ser condenado, eu tivesse de responder pela morte do outro e não deixar o outro sozinho em sua solidão mortal¹¹².

¹¹⁰ Carla Rodrigues, uma das principais estudiosas da obra de Butler no Brasil, costuma afirmar que a pensadora estadunidense é uma filósofa em trânsito. Cf. verbete JUDITH BUTLER (por Carla Rodrigues). Disponível em: <<https://www.blogs.unicamp.br/mulheresnafilosofia/judith-butler/>>. Acesso em: 17 ago. 2020.

¹¹¹ BUTLER, Judith. *Vida precária: os poderes do luto e da violência*. Belo Horizonte: Autêntica Ed., 2019, p. 163 [2004].

¹¹² LÉVINAS *Apud* BUTLER, 2019, p. 165.]

"Responder ao rosto, entender seu significado", argumenta Butler, "significa estar desperto para o que é precário na vida de um outro, melhor, para a precariedade da própria vida"¹¹³. Essa perspectiva existencial coloca em evidência os sentimentos de vulnerabilidade, deslocamento e insegurança que atravessam a sociedade e seus variados contextos, do industrial ao de classe, gênero e relações, política e construção de subjetividades. Neste sentido, a precariedade é menos a transformação das relações de classe e mais uma estrutura de sentimento e experiência, que emana de condições existenciais da vida social, do contato incompleto nas relações Eu/Outro.

Em diálogo com a teoria psicanalítica, Butler busca articular as noções de despossessão e desamparo em uma dimensão política, em especial, as categorias freudianas de luto e melancolia. A ideia de despossessão (despossuído) tem, por um lado, um sentido político no vocabulário dos direitos humanos, referindo-se àquele(a) que está/se encontra em condição de vulnerabilidade e, por outro, articula-se com a categoria psicanalítica de desamparo, que se refere também à nossa condição inerentemente humana.

Butler pensa o regime de inteligibilidade dos corpos, dos desejos, que fazem com que determinadas vidas sejam consideradas vivíveis e outras sejam consideradas matáveis. Em *Quadros de Guerra*, ela mobiliza o conceito de enquadramento, no sentido de como percebemos a vida social, isto é: não temos acesso ao conjunto total da vida em sociedade, mas apenas a determinados quadros da vida social a partir das referências que podemos apreender. Em outras palavras, nós não somos capazes de apreender o mundo enquanto tal, mas, somente a partir de como nós o percebemos, de como ele se apresenta pra nós – ou seja, compartimentado por quadros sociais. Assim, após um percurso pensando o sujeito e o seu desejo de reconhecimento bem como os problemas que existem na definição de um sujeito ontológico, Butler passou a se interessar tanto pela ideia de reconhecimento, quanto pela condição de possibilidade do reconhecimento; interessava pensar não somente na noção de luto, mas também na condição de possibilidade de uma vida ser enlutável. E a isto ela acrescenta tanto a precariedade de um corpo como a condição de precariedade que torna um corpo mais precário, isto é, mais exposto a violências do que outros. Ou seja, não se trata mais do reconhecimento do sujeito, mas sobre quais são as condições de possibilidade para que este sujeito obtenha reconhecimento, o que significa que o reconhecimento não vem só de

¹¹³ BUTLER, 2019, p. 164.

uma relação intersubjetiva (entre eu e o outro), e sim que esta relação depende das condições sociais, econômicas, políticas em torno deste eu e deste outro.

*

2 CAPÍTULO 2

Este capítulo, de modo geral, faz um retrospecto, no qual busco mostrar que a ideia de precariedade atravessou parte dos mais significativos conceitos identitários do Brasil – como as visões do Novo Mundo, as teorias racistas e positivistas do século XIX, a brasilidade inventada nos anos 1930 – e continua ativa no século XXI. O breve recuo até a nossa *plantation* colonial se dá por, em consonância à Mbembe, considerarmos aquele espaço-tempo como “uma das primeiras manifestações da experimentação biopolítica”¹¹⁴. “Em muitos aspectos”, nos diz ele, indicando os alicerces da necropolítica, “a própria estrutura do sistema de *plantation* e suas consequências manifesta a figura emblemática e paradoxal do estado de exceção”¹¹⁵. A dominação colonial “revelou um potencial de violência até então desconhecido”¹¹⁶ e cujo aspecto trágico que permanece em evidência é que

no pensamento filosófico moderno, assim como na prática e no imaginário político europeu, a colônia representa o lugar em que a soberania consiste fundamentalmente no exercício de um poder à margem da lei (*ab legibus solutus*) e no qual a “paz” tende a assumir o rosto de uma “guerra sem fim”¹¹⁷.

A necropolítica, portanto, remonta à colonialidade, e, como afirma o pensador Peter Pál Pelbart, em seu breve “nem ensaio, nem análise, nem manifesto – colagem do sinistro” *Necropolítica Tropical*, no qual dialoga com as reflexões de Mbembe: “que a política seja declinada como necropolítica, como política de extermínio, diz algo da sobrevivência da matriz colonial no contexto contemporâneo”¹¹⁸.

Importa ainda a configuração territorial das colônias como espaço difuso, instável e de disputas. Como nos diz Mbembe:

As colônias são semelhantes às fronteiras. Elas são habitadas por “selvagens”. As colônias não são organizadas de forma estatal e não criaram um mundo humano. (...) Em suma, as colônias são zonas em que guerra e desordem, figuras internas e externas da política, ficam lado a lado ou se alternam. Como tal, as colônias são o lugar por excelência em que os controles e as garantias de ordem judicial podem ser suspensos – a zona em que a violência do estado de exceção supostamente opera a serviço da “civilização”¹¹⁹.

¹¹⁴ MBEMBE, 2018a, p. 27.

¹¹⁵ *Ibidem*

¹¹⁶ MBEMBE, 2018a, p. 32.

¹¹⁷ MBEMBE, 2018a, p. 32-33.

¹¹⁸ PELBART, Peter Pál. *Necropolítica Tropical* – Fragmentos de um pesadelo em curso. São Paulo: n-1 edições, 2018, p. 16.

¹¹⁹ MBEMBE, 2018a, p. 34-35.

No âmbito do século XIX e das teorias (pseudo)científicas, o arcabouço da racialidade ganhou outros contornos na fusão entre o que se entedia por “civilização” e por “cultura”, oferecendo-nos possibilidades de conectar a precariedade enunciada em poéticas contemporâneas como contranarrativas que respondem a tais questões. Esta mescla entre sociedade e cultura, na qual o que nos define como “civilizados” são, portanto, nossos aspectos culturais, é alicerçada pela diferença racial. Trata-se de um projeto político e estético que fundiu questões e ideais nacionais à esfera social, tendo a racialidade como um dos marcadores – cujos desdobramentos, a partir da década de 1930, têm implicações profundas no imaginário social brasileiro.

Na arte, como mencionado, a condição da precariedade emerge categorizada como questão social, sendo associada às posturas políticas dos artistas. A temática operária torna-se recorrente e consagra artistas modernistas, como Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti e Portinari. A construção da brasilidade se desenvolve como dispositivo estético-político e evocam-se as particularidades/singularidades da sociedade brasileira. No entanto, os estereótipos raciais não foram rompidos, ao contrário, foram muitas vezes sublinhados pelos modernismos e fomentados pelo Estado como projeto político-cultural. De modo que, talvez não seja incorreto afirmar que os projetos brasileiros de nação têm, historicamente, a matriz cultural como norte ou, como nas palavras de Antonio Candido, desenvolveram-se na dialética da ordem e da desordem, na nossa “ambiguidade fundamental”¹²⁰.

As questões acerca da brasilidade¹²¹ nos são relevantes à medida que ecoam os diversos modos com que a arte lidou com as noções de povo, nação, sociedade, ou seja, questões da ordem do pertencimento, aliadas a temáticas sociais que expunham a precariedade da realidade brasileira – um estado precário alicerçado às complexas contradições históricas, às ambivalências políticas e culturais do país.

O contexto pós-Segunda Guerra deu lugar à hegemonia norte-americana como referencial econômico, político e cultural. Há toda uma problemática, de origem europeia, sobre a crise da hegemonia da imagem, e que Walter Benjamin já ressalta em seus escritos¹²², que chega a nós um pouco mais tardiamente. Os reflexos desse embate balizaram questões

¹²⁰ CANDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade*. Estudos de teoria e história literária. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.

¹²¹ A respeito da brasilidade sugerimos a leitura da tese de Marcelo Campos. Ver CAMPOS, Marcelo Gustavo de Lima. *Brasilidades Contemporâneas: hibridismos culturais na arte brasileira - (1965-2005)*. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2005.

¹²² BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre literatura e história da cultura – Obras Escolhidas I*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2012.

próprias da arte brasileira e de toda uma rede que desde então começou a ser tramada institucionalmente, mesclando as fronteiras entre o público e o privado, a política e sociedade, entremeando as camadas diversas que tecem os sistemas de artes no Brasil. O processo simbólico de transferência do poder cultural da Europa para os Estados Unidos constitui o deslocamento da hegemonia da produção de visualidade, abrindo espaço para o “início de uma civilização da imagem em grande escala”¹²³. É neste vertiginoso contexto que começou a ser gerada a arte contemporânea, no Brasil e no mundo, dando outros contornos às relações entre arte e precariedade (principalmente nas discussões entre obras de arte e objetos banais).

*

2.1 A precariedade como herança indesejada/imposta

Ambivalências e contradições largamente naturalizadas, mas que se explicam por motivos circunstanciais e históricos, encontram-se ainda nos escritos de origem sobre o território que veio a se chamar Brasil. As divergências se destacam, sobretudo, nos relatos de viajantes europeus, que oscilavam entre ver o “novo mundo” como paraíso ou inferno, o éden ou a barbárie; relatos que exaltavam a natureza tropical, mas não exatamente os “naturais da terra”, os povos originários que habitavam a região e cujos costumes causavam estranhamento, classificados como selvagens, primitivos e/ou ingênuos. Assim, o que não correspondia ao que se conhecia era interpretado ou logo traduzido como “falta” ou “carência”, e não como costumes diversos. Não vou me ater aqui às narrativas de origem e sua relação com o imaginário brasileiro, tema que já foi largamente estudado e aprofundado¹²⁴, mas faço este breve retrospecto, principalmente, para apontar esta noção de “falta”, presente em diversos relatos, e tentar traçar desde aí relações possíveis com o que estamos chamando de precariedade. Como aponta a antropóloga Lilia Schwarcz, um dos relatos que colaborou para a construção desta noção de “falta” foi o do português Pero Magalhães Gândavo, em que descreve:

¹²³ VENÂNCIO FILHO, Paulo. História, cultura periférica e a nova civilização da imagem. In: VENÂNCIO FILHO, Paulo. *A Presença da Arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 39-45.

¹²⁴ Ver SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008 [1990].

A língua deste gentio toda pela costa é uma: carece de três letras – *scilicet*, não se acha nela F, nem L, Nem R, coisa digna de espanto, porque assim não tem Fé, nem Lei, nem Rei; e desta maneira vivem sem Justiça e desordenadamente¹²⁵.

O relato de Gândavo é conhecido, especialmente o trecho mencionado, vindo a se tornar uma máxima representativa sobre os nativos brasileiros. Esta ideia de *ausência* ou *falta* como característica dos povos que aqui residiam seria um dos marcadores da noção de *diferença* entre os nativos da terra e os brancos europeus. A estranheza diante do *outro*, no caso, o “nativo brasileiro”, permaneceria dominante enquanto representação, sendo potencializada no século XVIII a partir de discursos como o do “bom selvagem”, de J.J. Rousseau¹²⁶, e de retóricas mais negativas como a do Conde de Buffon e do abade Corneille de Pauw¹²⁷. Apesar de se pretender mais otimista, a visão de Rousseau contribuía para cristalizar um ideal, com referência no homem nativo americano, “como um modelo melhor para pensar a civilização ocidental¹²⁸”. As visões mais negativas insistiam em teses que apontavam para a *debilidade* do continente americano, corroborando com a ideia de que o então *novo mundo* era, na verdade, um mundo “degradado, imaturo, inacabado”¹²⁹. Como mostra Schwarcz,

Dessa forma, apesar do elogio à natureza tropical, contido nos relatos desses “viajantes filósofos”, a humanidade daquele local parecia representar algo por demais diverso para que a percepção europeia encontrasse local certo, ou mesmo humanizado, em sua definição, mostrando-se mais disposta a apontar o exótico do que dar lugar à alteridade. A América não era apenas imperfeita, mas também decaída, e assim estava dado o arranque para que a tese da inferioridade do continente, e de seus homens, viesse a se afirmar a partir do século XIX. O fato é que, seja nas versões mais positivas, seja nas evidentemente negativas, esse então Novo Mundo sempre foi “um outro”, marcado por suas gentes com costumes tão estranhos¹³⁰.

Assim, o caráter de inferioridade que predomina nos discursos desde os primórdios do projeto colonial, sempre em comparação aos graus de civilidade europeus, anuncia a precariedade e as desigualdades que assentariam o país já na sua gênese retórica. Como

¹²⁵ GÂNDAVO *Apud* SCHWARCZ, Lilia. *Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na sociabilidade brasileira*. São Paulo: Claro Enigma, 2020 [2012], p. 14.

¹²⁶ Refiro-me ao *Discurso sobre a origem e o fundamento da desigualdade entre homens* (1775), analisado por Lilia Schwarcz. *In*: SCHWARCZ, 2020, p. 16.

¹²⁷ Refiro-me, respectivamente, à *Histoire naturelle* (1749), em que Buffon aponta a “imaturidade” do novo continente e suas gentes; às *Recherches philosophiques sur les américains* ou *Memoires interessants pour servir à l’histoire de l’espèce humaine* (1768), em que de Pauw radicaliza as noções de Buffon e recorre à noção de “degeneração” para designar a América – discursos analisados por Lilia Schwarcz. *In*: SCHWARCZ, 2020, p. 16-17.

¹²⁸ SCHWARCZ, 2020, p. 16.

¹²⁹ SCHWARCZ, 2020, p. 17.

¹³⁰ SCHWARCZ, 2020, p. 18.

destaca o trecho, a humanidade das pessoas que habitavam o território foi posta em questão, exaltando-se as diferenças pelo viés do exótico, e não da alteridade. Logo, a violência da lógica colonial já se impõe sobre o “outro”, negando não apenas os sentidos múltiplos da existência, mas também negando a sua voz, a sua perspectiva de mundo. Ao contrário, optou-se por falar e historicizar *sobre* este “outro”, tentando enquadrá-lo nas dinâmicas de mundo já pré-elaboradas pelo viés europeu. Como sabemos, no âmbito visual, todo este panorama é encontrado em ilustrações e álbuns, desde Hans Staden (1510-1576), Jean de Léry (1536-1613), Albert Eckhout (ca.1610-ca.1666) a Rugendas (1802-1858) e Debret (1768-1848), e, depois, fotografias como as de Victor Fond (1821-1881) e muitos outros. Talvez não seja errado afirmar que o fetiche e a curiosidade talvez tenham sido as primeiras tentativas de observação da alteridade como precariedade, no Brasil, porém, através de práticas preocupadas em ressaltar as diferenças raciais pelos traços fenotípicos de indígenas e negros, que viriam a embasar a retórica da racialidade.

“O progresso das nações”, “a salvação das almas”, “o amor pela ciência”. As três frases abrem a obra-livro *¿História Natural?* (2016) da artista Rosana Paulino. Elaborada em doze pranchas (páginas) de tecido, a obra reúne um conjunto de elementos visuais e materiais, entre desenho, impressão digital, colagem e costura, cujo objetivo é literalmente – como mostra o título em interrogação – questionar as (pseudo)ciências do século XIX e as teorias raciais. As frases mencionadas estão sobrepostas ao desenho de um crânio e metade da página está coberta por um pedaço de tecido costurado pela borda, de modo que é preciso virá-lo (como uma página sobreposta) para poder visualizar as frases completas. No avesso do tecido, há o padrão de um azulejo português com uma gota vermelha, que escorre do centro para baixo, como uma gota de sangue. Com todos os elementos à vista – as frases “o progresso das nações”, “a salvação das almas”, “o amor pela ciência”, o crânio e o azulejo português manchado de sangue –, temos uma conexão simbólica que nos convoca à reflexão sobre o violento processo de colonização do Brasil e à suposição da ciência como verdade única. Uma história longe de ser natural.

Mais adiante, na página intitulada “As Gentes”, três figuras – uma mulher negra escravizada ao centro e dois indígenas nas laterais – têm seus rostos recortados em retângulos, por onde vazam o fundo da cena, onde temos novamente o padrão de azulejaria portuguesa, desta vez, representando caravelas ao mar, de modo que

O azulejo ao fundo invade esses espaços, evidenciando a ausência dos rostos, mas também sugerindo a presença portuguesa como invasora responsável pela perda de suas identidades. Por outro lado, esses vazios sugerem que os recortes podem ser

ocupados por novos rostos, incluindo os daqueles que folheiam o livro e que conseguem se reconhecer naquela cena¹³¹.

De modo geral, o livro trata das relações entre escravidão e ciência que corroboraram para a objetificação de uma dinâmica de mundo supostamente racional, interessada na catalogação/categorização/hierarquização de tipos – de pessoas, de plantas, de animais etc. Como um gesto crítico, Paulino trata destas questões, utilizadas para justificar a dominação de um povo sobre outros. Ao longo das páginas de tecidos, alternam-se imagens de pessoas escravizadas (negras e indígenas), elementos da fauna e da flora brasileiras, mapas, azulejos portugueses; há ainda a planta de um navio “negreiro” e caveiras/esqueletos fragmentados – estes em alusão à ciência, mas também, evidentemente, à morte. A artista se apropria de imagens de viajantes europeus, como Auguste Stahl (1824-1877), e tece intervenções nas imagens a fim de desestabilizar as narrativas cristalizadas, subvertendo o sentido das mesmas.

Com uma produção de mais de duas décadas, Rosana Paulino é considerada hoje uma referência na arte contemporânea brasileira, em especial, para a geração de jovens artistas deste século XXI. Uma das vozes singulares, desde meados da década de 1990, a tecer críticas sobre questões étnico-raciais e de gênero sistematizadas/naturalizadas, com ênfase nas diversas violências que embasam estas problemáticas, como a invisibilidade e o silenciamento constantes de corpos não brancos (em especial, afrodescendentes e indígenas), que persistem como parte da herança perversa do nosso passado escravagista.

A precariedade em suas obras emerge mais como enunciado, inerente às condições e violências do regime colonial e estão longe de se restringirem ao passado. São questões que, em diversos graus, lidam com a memória, com a ancestralidade, com a (não) humanidade dos corpos marcados pela colonialidade. Neste sentido, a artista, enquanto mulher negra, artista, pesquisadora e professora/educadora, demonstra estar consciente dos lugares que ocupa. Em uma sociedade que parece não medir esforços para camuflar a lógica racista na qual se estrutura há mais de cinco séculos, Paulino levanta abertamente debates sociopolíticos sobre o silenciamento e o apagamento tanto das pessoas comercializadas como mão de obra forçada, quanto de tantas outras que descendem do evento racial¹³². No caso brasileiro, a colonialidade é marca indelével de todos nós e é crucial considerar este aspecto precário e perverso das

¹³¹ BEVILACQUA, Juliana Ribeiro da Silva. O vazio na obra de Rosana Paulino. In: *ROSANA PAULINO: a costura da memória / curadoria Valéria Piccoli, Pedro Nery; textos Juliana Ribeiro da Silva Bevilacqua, Fabiana Lopes, Adriana Dolci Palma*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018, p. 158.

¹³² FERREIRA DA SILVA, 2020, p. 206.

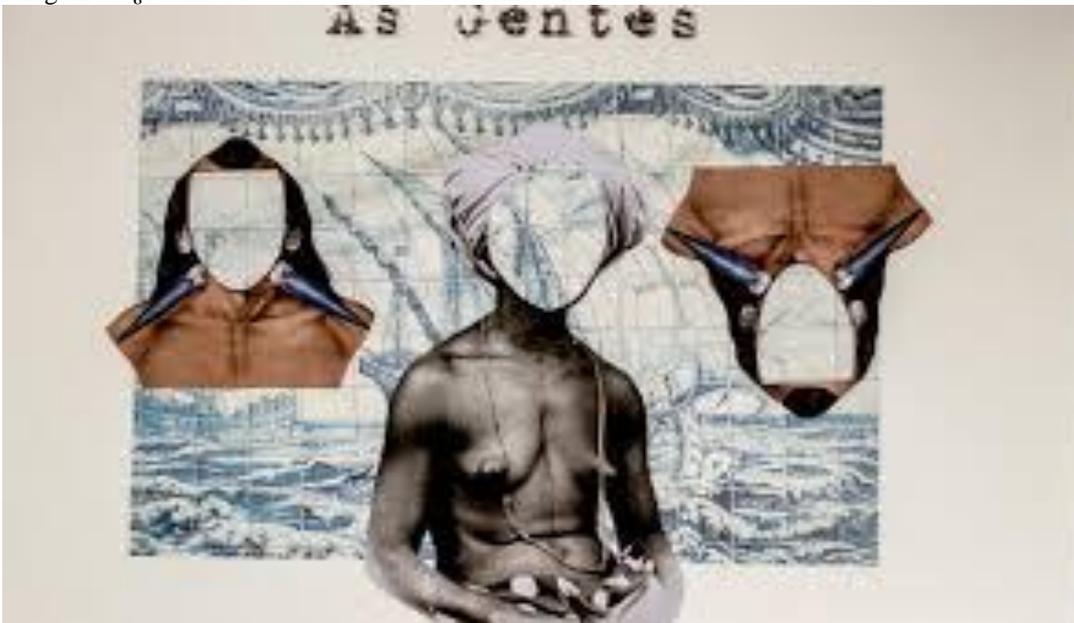
bases fundantes da sociedade, de modo que a produção da artista lida com o precário, também, no sentido da ruína, de uma sociedade mal costurada, inacabada.

Imagem 4 - *¿História Natural?* – Rosana Paulino – 2016



Fonte: imagem digital/reprodução site da artista

Imagem 5 - *¿História Natural?* – Rosana Paulino – 2016



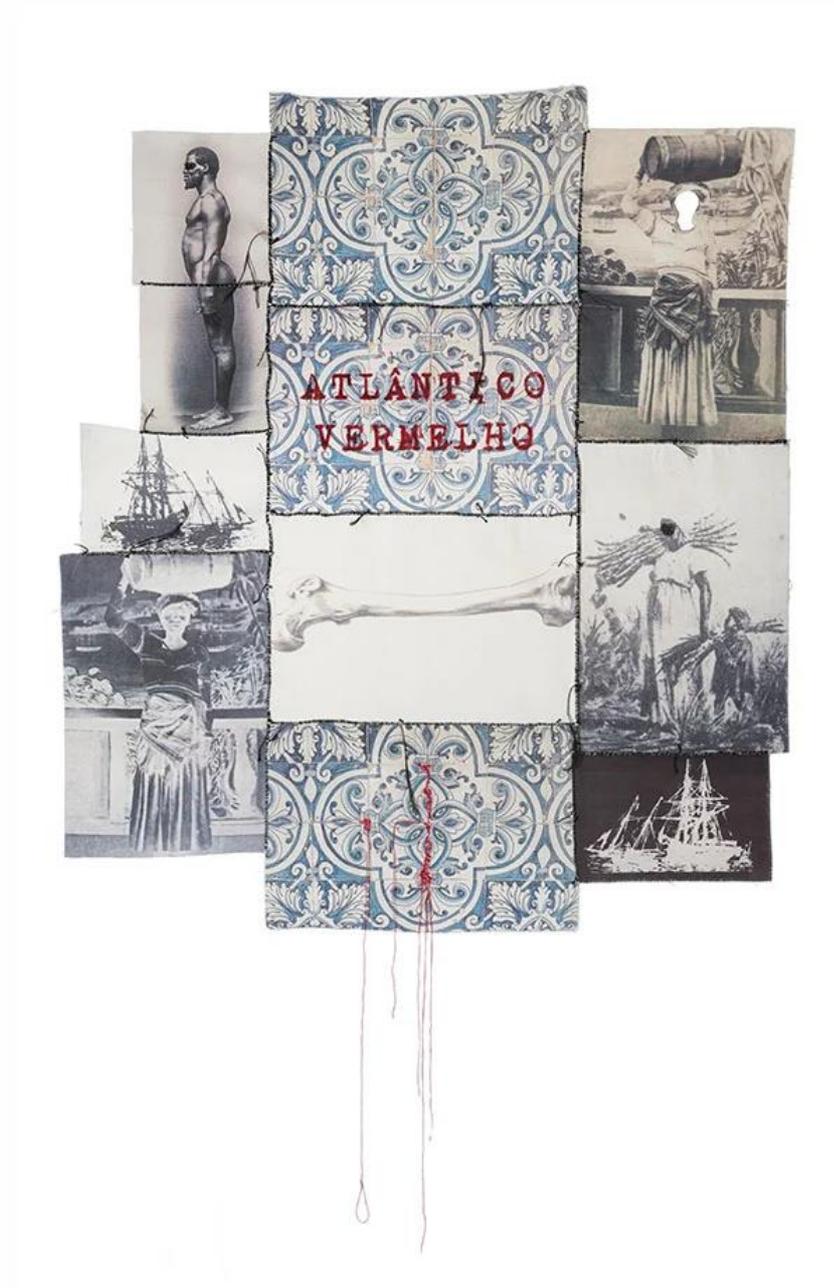
Fonte: imagem digital/reprodução site da artista

Na série *Atlântico Vermelho* (2016-2017), em referência ao livro *Atlântico Negro*, de Paul Gilroy, a artista elabora uma espécie de mosaico, em que partes de tecido são reunidas através de uma costura grosseira, agora em escala maior. Apropriando-se das fotografias e do

imaginário da construção racial brasileira, Paulino emenda, de maneira desalinhada, imagens de corpos escravizados, esqueletos, azulejos portugueses – elementos apresentados em obras anteriores e que são rearranjados em outras/novas composições. O vermelho que compõe o título aparece também na inscrição “Atlântico Vermelho” sobre fundo de azulejaria portuguesa (impressão digital), que compõe a coluna vertical do centro do mosaico; entretanto, a coluna é entrecortada por um tecido que apresenta a imagem de um osso em preto e branco; de outro tecido-azulejo partem linhas de costura na cor vermelha, novamente aludindo ao sangue. O azul dos azulejos e o vermelho-sangue das linhas e do título ocupam a parte central do trabalho e são as únicas outras cores que contrastam com as demais imagens, em preto e branco, de escravizados – entre eles, mulheres, crianças e um homem – e caravelas, nas laterais.

Assim como em *¿História Natural?*, Paulino intervém nas faces das mulheres, representadas, desta vez, em diferentes cenários de trabalho forçado. Enquanto uma delas tem o rosto recortado, as manipulações das imagens em preto e branco nos impede de enxergar os rostos das outras. A aparente sutileza das linhas vermelhas, que evocam sangue, inscreve as violências que demarcaram os regimes colonialistas em geral, uma vez que o Atlântico estava entre as rotas compartilhadas por aqueles que traficavam pessoas para serem escravizadas.

Imagem 6 - *Atlântico Vermelho* – Rosana Paulino – 2016-2017



Fonte: imagem digital/reprodução site da artista

Além de Stahl, outro viajante europeu cujo escopo de imagens “científicas” serviu de base para a produção da artista foi Karl Friedrich Philipp von Martius (1794-1868). Cabe lembrar aqui o papel expressivo do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), desde meados do século XIX, na construção de uma história *do e para* o Brasil e a influência de Von Martius neste processo. A questão étnico-racial, levando em conta a miscigenação, não passou alheia ao grupo de intelectuais do Instituto, porém, em consonância com o romantismo

próprio da época, destacou a figura do indígena como modelo nacional, desconsiderando a população negra, o que não se deu por acaso, já que era mais interessante para a monarquia recém-instalada ser representada em uma simbologia tropical e indígena do que destacar a presença negra, já que esta lembrava a escravidão. Inclusive houve o esforço de afastar do momento presente o regime escravista recém-abolido, como mostra o hino nacional, elaborado apenas poucos anos depois da lei Áurea¹³³.

Existências mestiças, vidas precárias

Ao destacar a figura do indígena como modelo nacional, o Instituto se baseou na tese do cientista alemão Karl von Martius, que expôs “a ideia de que o país se definia por sua mistura – sem igual – de gentes e cores”. Von Martius destacou a miscigenação como particularidade brasileira a partir de uma metáfora fluvial sobre o encontro de três rios, um maior, correspondente às populações brancas, que absorveria outros dois menores “pequenos confluente das raças India e Ethiopica”. A narrativa sugere uma suposta harmonia entre as raças que então delinearão o Brasil. No entanto, como mostra Schwarcz:

(...) harmonia não significa igualdade, e no jogo de linguagem usado pelo autor ficava evidente uma hierarquia entre os rios/raças. Era o rio branco que ia incluindo os demais, no seu contínuo movimento de inclusão. Mais ainda, na imagem forte do rio, muitas vezes usada nesse momento, estava presente a ideia de “depuração”, e de como as águas iam ficando cada vez mais “límpidas”, “puras” – ou seja, brancas.¹³⁴

Assim, a retórica de exaltação indigenista contribuiu ainda mais para a sua exotização, embasando tais estereótipos *no* e *sobre* o imaginário social brasileiro, em associação às teorias raciais difundidas (e amparadas) junto às ideias científicas, evolucionistas, naturalistas e positivistas, cujos reflexos no pensamento brasileiro foram expressivos, em geral, corroborando com a ideia de inferioridade indelével e o mito da harmonia racial que se instalou. Legitimadas pela biologia, as teses deterministas se baseavam em aspectos externos e fenotípicos como elementos fundamentais nos marcadores sociais, cujos adeptos acabavam por naturalizar as diferenças, atrelando questões políticas e históricas a elementos e

¹³³ “Não por coincidência, o hino da República, criado em inícios de 1890 – portanto, um ano e meio após a abolição da escravidão –, entoava orgulhoso: ‘Nós nem cremos que escravos outrora/ Tenha havido em tão nobre país!’”. SCHWARCZ, 2020, p. 22.

¹³⁴ SCHWARCZ, 2020, p. 27.

argumentos supostamente inquestionáveis da ciência¹³⁵, impulsionando os debates sobre a noção de “raça”.

As teorias científicas eram objetivas: seus pressupostos eram baseados na evolução do “simples” (povos primitivos) para o “complexo” (sociedades ocidentais) em nível de civilização, o que sugere, em outras palavras, que os europeus, devido ao seu estágio avançado de ciência, tecnologia e civilidade, decorrência de sua suposta superioridade racial, deveriam ser os condutores da humanidade rumo ao progresso, à ordem e à civilização. Nesta perspectiva, os ideais de pureza e superioridade da sociedade europeia se mantinham como referencial e, no Brasil, a diversidade racial e ampla miscigenação se imporiam como barreiras a serem enfrentadas para que a nação pudesse então alcançar um alto nível de civilização.

Assim, ainda naquele século, à questão racial vinculou-se a discussão sobre identidade nacional e cultural, trazendo à tona os debates acerca da miscigenação existente no país. Entretanto, no Brasil, houve uma espécie de releitura particular das teorias raciais: “ao mesmo tempo que se absorveu a ideia de as raças significavam realidades essenciais, negou-se a noção de que a mestiçagem levava sempre à degeneração”¹³⁶, no sentido de que, além de tais teorias ajudarem a explicar a desigualdade como inferioridade, houve também uma aposta numa miscigenação “positiva”, sobretudo a partir de políticas de branqueamento aplicadas neste mesmo período. Apostando em uma política agressiva de incentivo à imigração, porém vislumbrando as possibilidades de branqueamento desse processo, o Brasil abriu as fronteiras para receber milhares de imigrantes europeus, vindos também para substituir a mão-de-obra negra recém-saída da escravidão. Aliás, em paralelo, questionava-se que lugar ocuparia o contingente de pessoas ex-escravizadas, antes tidas como “propriedades” ou “bens privados”, e agora sujeitas ao arbítrio de um Estado republicano embrionário.

No que tange às tensões entre raça e identidade brasileira, são conhecidos (e questionáveis) os escritos do médico Nina Rodrigues, que acreditava que a miscigenação era sinônimo de degeneração, contribuindo para intensificar o debate acerca do status de inferioridade que acompanhava o Brasil. Relacionando questões biológicas e sociais, ele afirmava a diferença entre povos e culturas, mas suas análises eram condicionadas por pressupostos evolucionistas racistas. Ao considerar a aplicação da lei jurídica, por exemplo, Rodrigues acreditava que as raças (ditas) inferiores não deveriam ser julgadas pelos mesmos

¹³⁵ SCHWARCZ, 2020, p. 20.

¹³⁶ SHWARCZ, 2020, p. 39.

códigos de povos então (supostamente) civilizados, já que haveria diferentes estágios evolutivos de civilização. Ao relativizar a criminalidade mestiça como uma particularidade nacional, Nina Rodrigues esbarra na noção de *cidadania*, que já naquele período se mostrava uma questão complexa. Lidar com cidadania ou direitos e deveres dos cidadãos, a partir do referencial dominante e homogeneizante de civilização europeia, em uma sociedade que se percebia heterogênea, misturada e, justamente por isso, “atrasada”, parece ser um desafio ainda atual no contexto e imaginário brasileiros.

A visão do médico baiano, no entanto, não estava isolada e encontrou ecos no debate público. Aos desafios da construção de uma identidade nacional vinculada à questão étnico-racial, somava-se a instabilidade política que permeia toda a história do país, que, após alguns séculos como uma monarquia estrangeira, passou a ser uma república tutelada pelos militares. A instauração da República constituiu um período de mudanças muito sutis na contraditória estratificação social do país (apesar do sentimento de esperança na efetivação de ideias republicanas jamais concretizadas): a cena política seguia protagonizada pelos grandes latifundiários e, socialmente, a desigualdade era mantida pela falta de oportunidades e marcada pela lógica cultural predominante dos modelos europeus¹³⁷.

Em termos de discurso, aqui já estava evidente quais vidas (ou tipos sociais) importavam ser (des)consideradas e representadas no processo de construção de uma identidade nacional. Assim, a história oficial do Brasil começou a ser elaborada: pelo olhar de fora e pela inscrição de uma suposta harmonia racial que ainda encontra ressonância em nós.

Como um contraponto, evocamos dois trabalhos do artista Paulo Nazareth, *Antropologia do negro I* e *Antropologia do negro II* (2014), que são vídeo-performances em branco e preto, nos quais o artista se deita e tem a cabeça recoberta por crânios. No primeiro, o gesto de cobrir o rosto do artista é realizado por outra pessoa, o que é sinalizado pela presença e movimento de mãos outras que manuseiam os restos mortais, acumulando-os sobre a cabeça de Nazareth. No segundo vídeo, é o próprio artista que realiza a operação de sobrepor os crânios sobre si mesmo. Em recente e breve análise sobre estas mesmas obras, Moacir dos Anjos nos recorda que “os crânios pertencem ao acervo do Museu Antropológico e Etnográfico Estácio de Lima, em Salvador, instituição cuja origem remonta ao museu de antropologia criminal fundado em 1901”¹³⁸, por Nina Rodrigues. Apoiado nas teorias raciais,

¹³⁷ FAUSTO, Boris. *História Concisa do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2006.

¹³⁸ ANJOS, Moacir dos. *Como resistir à asfixia*. Artigo publicado pela *Revista Zum* (vinculada ao IMS) em 20 de novembro de 2020. Disponível em: revistazum.com.br/colunistas/para-resistir-a-asfixia/. Acesso em 21 de nov. 2020.

Rodrigues “criou uma coleção de objetos e outros vestígios que, no seu entender, demonstravam a propensão ao crime das parcelas inequivocamente racializadas da população brasileira”¹³⁹.

Ao soterrar-se (ainda que parcialmente) com os restos mortais de pessoas objetificadas pela (pseudo)ciência – e violentadas de outras tantas inúmeras formas –, Nazareth nos dá a ver as camadas precárias, violentas e indeléveis da história brasileira. Em alusão à(s) asfixia(s) do atual momento histórico que atravessamos, para Dos Anjos, os crânios “empilhados sobre a cabeça de Paulo Nazareth parecem dificultar sua respiração e metaforicamente reclamar, através desse contato próximo com alguém vivo, algo da humanidade subtraída de tantas pessoas”¹⁴⁰.

O crânio como elemento simbólico presente e tensionado, tanto em Paulino como em Nazareth, para responder aos aspectos violentos de nosso processo histórico, atualiza-se na necropolítica brasileira – como não lembrar da já mencionada caveira como símbolo de exaltação da polícia de elite do Rio de Janeiro? Por outro lado, podemos argumentar que, em ambas as poéticas, o aspecto da morte não só é evocado, mas de igual forma é extrapolado, no sentido mesmo da(s) vida(s). Se Butler indaga “O que é uma vida?”¹⁴¹, os artistas parecem nos devolver a questão, mas aos moldes do memorável discurso “Não sou eu uma mulher?” de Sojourner Truth¹⁴²: não eram estes crânios também vidas?

¹³⁹ ANJOS, 2020.

¹⁴⁰ ANJOS, 2020.

¹⁴¹ BUTLER, 2019, p. 14.

¹⁴² Sojourner Truth (1787), mulher afro-americana, ex-escravizada, que se tornou ativista abolicionista e defensora dos direitos das mulheres. O discurso mencionado foi proferido em 1851 na Convenção das Mulheres (*Women's Rights Convention*), em Akron, Ohio, nos Estados Unidos. Embora Truth tenha tido direito à liberdade em 1797 e a convenção tenha ocorrido em 1851, cabe ressaltar que a escravidão nos Estados Unidos só foi formalmente abolida em 1865 após a chamada Guerra de Secessão. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/e-nao-sou-uma-mulher-sojourner-truth/>. Acesso em: 19 de nov. 2020. Ver também DAVIS, Angela. *Mulher, Raça e Classe*. Tradução livre Plataforma Gueto, 2013 [1982], p., 49-51. O discurso de Sojourner Truth também inspirou o título do primeiro livro de bell hooks *E não sou eu uma mulher?*, publicado em 1981 e traduzido para o português em 2019. N. A.: Trazemos esta referência com a ressalva de que o discurso de Sojourner Truth tem implicações diretas com o feminismo negro, mas que, ao nosso ver, toca também em questões profundas imbricadas ao tripé colonialidade, modernidade e racialidade.

Imagem 7- *Antropologia do Negro I* – Paulo Nazareth – 2014



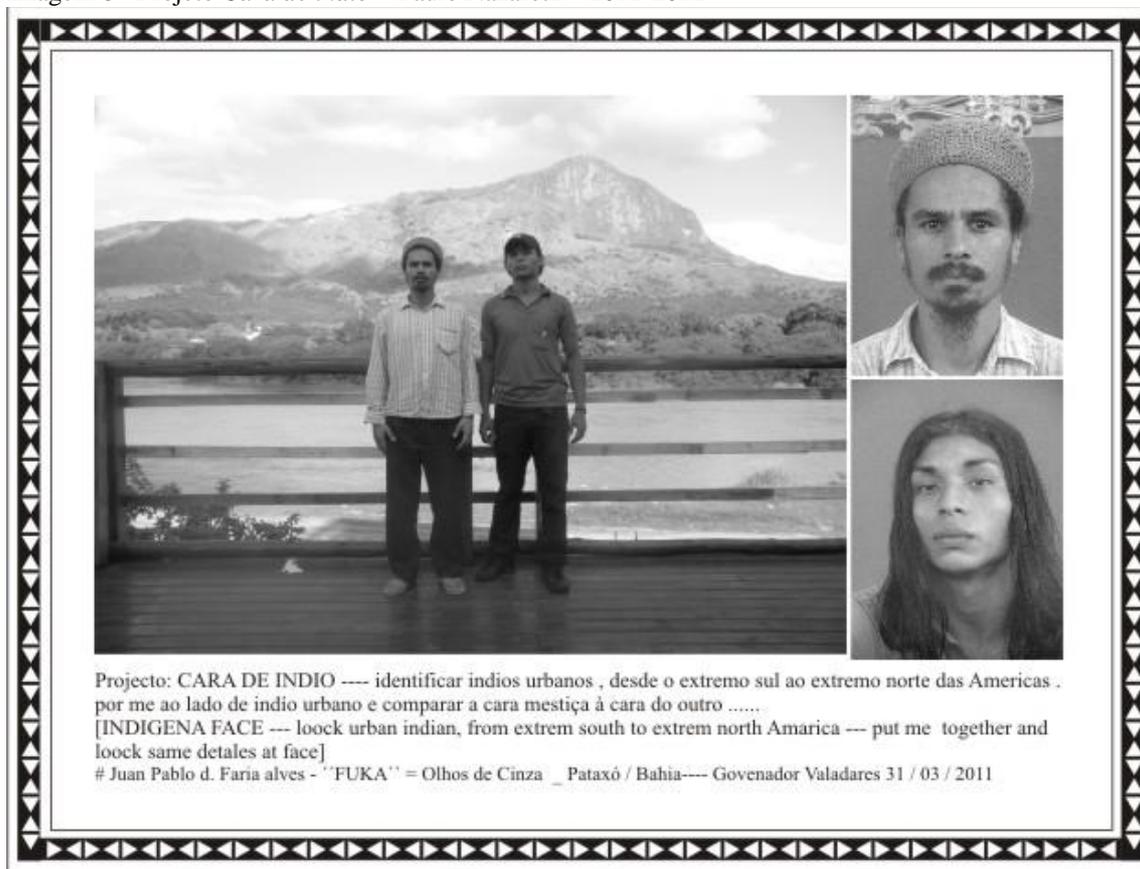
Fonte: Imagem digital/reprodução site Galeria Mendes Wood

Como um fio condutor, o precário alinhava as vivências de Nazareth a uma poética que desafia a ordem e evidencia a precariedade que a contemporaneidade insiste em naturalizar. No seu conjunto de obras, este fio não costura, mas, como em Rosana Paulino, sutura suas ideias e práticas, expondo o avesso contemporâneo que inquieta a sociedade. É por meio de jogos identitários que o artista renegocia a todo o momento a sua identidade: ora como um espelho do sistema de arte, denunciando o discurso colonizador dominante e demarcando seu espaço como artista afro-indígena latino-americano; ora como um reflexo do mal-estar no mundo atual.

Contidos por uma poética autoral, os temas se desenvolvem na produção de Paulo Nazareth em dispositivos criativos e desfechos distintos. Tópicos que vão desde a biografia de sua família ao racismo estruturado no sistema de artes, constantemente, entrecruzam-se como instrumentos de poder e memória em suas obras. Ao colocar o corpo em trânsito, Paulo Nazareth provoca um deslocamento identitário no qual o contexto acaba por ressignificar o que o define, de modo que a sua ascendência afro-indígena é percebida de maneiras diferentes por onde ele passa¹⁴³.

No projeto *CARA DE ÍNDIO* (2011-2012), Nazareth é fotografado ao lado de indígenas (e descendentes), colocando em questão os pressupostos da miscigenação e da racialidade acerca dos traços físicos e sua (suposta) relação cultural.

¹⁴³ DIEGUES, Isabel (org.). *Outras fotografias na arte brasileira séc. XXI*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

Imagem 8 - Projeto *Cara de índio* – Paulo Nazareth – 2011-2012

P. NAZARETH EDIÇÕES / LTDA -- Governador Valadares - MG / BRASIL abril 2011

Fonte: Imagem digital/reprodução site do artista

A imagem é tripartida e conta com a descrição do projeto na parte inferior. Ocupando a maior parte, temos uma fotografia de dois homens em pé, lado a lado, com uma paisagem natural com um rio e montanhas ao fundo. À direita, duas imagens menores apresentam o rosto de cada um, nas quais se evidenciam, sobretudo, as diferenças entre ambos. Ao se fotografar ao lado de Juan Pablo d. Faria Alves, o artista Paulo Nazareth busca provocar e mesmo desestabilizar a noção de miscigenação, com todas as problemáticas e cristalizações reducionistas ou generalizantes que esta implica.

Das questões levantadas pelas imagens, os rostos em evidência e a paisagem natural ao fundo nos evocam novamente *As Gentes*, de Rosana Paulino, na qual as figuras negra e indígena não têm rosto e é por esse buraco que vazam os mares e as naus pintados na azulejaria portuguesa. No entanto, na proposta de Nazareth, temos rostos que preenchem os vazios das tantas violências promovidas pela colonialidade, racialidade, miscigenação; rostos

e corpos que não são atravessados pela invasão europeia, mas que se colocam com e diante da natureza, compondo-se em imagem junto da mesma, cujo cenário agora é a paisagem da antiga cidade de Santo Antônio das Figueiras, hoje conhecida por Governador Valadares (MG). De modos diversos, Rosana Paulino e Paulo Nazareth nos evidenciam que as narrativas históricas são construções discursivas e, por isso mesmo, podem e devem ser reescritas, recontadas, recompostas, redefinidas.

O arcabouço da racialidade se reconfigura a partir dos desdobramentos políticos internacionais (e seus efeitos locais) dos anos 1920 e 1930, que culminaram, de modo geral, em uma guinada nacionalista, revelando uma nação em busca de identidade, ou melhor, um projeto nacional de construção da brasilidade, então a identidade brasileira. O apoio do governo no fortalecimento do nacionalismo contribuiu para se discutir uma ideia de nação e de povo brasileiro, assentando as contradições e as precariedades de todo este processo.

2.2 Precariedade e brasilidade

No que concerne aos âmbitos artístico e cultural, há de se considerar os desdobramentos da Semana de Arte Moderna de 1922 e o que veio a ser entendido por brasilidade enquanto dispositivo estético-político na construção do que se entendia por identidade nacional/brasileira. Como primeira manifestação pública de um evento cultural de caráter coletivo em São Paulo e de grande repercussão para a época, a Semana de Arte Moderna foi um dos pontos de gravidade do modernismo no Brasil, mas não foi nem o seu começo e nem o seu fim. Enquanto a Europa se encontrava em um panorama industrial avançado, na presença de uma burguesia em ascensão, assentado em ideais racionalistas e positivistas, no Brasil o contexto era outro, embora enraizado nas mesmas premissas. Os ideais de progresso e desenvolvimento – já em circulação pelos fluxos da arte europeia desde as primeiras décadas do século – esbarraram em um Brasil predominantemente rural, numa economia majoritariamente latifundiária e atrelada a uma tradição colonial predatória, em um processo ainda embrionário de industrialização. Diante disso, a intelectualidade artística e literária do período se dedicou às questões relativas à modernidade, brasilidade, tradição e

origens populares. Portanto, pensar “o nosso futuro – e a identidade que se constituía simbolicamente – implicava inventar um passado próprio que se projetasse na cultura”¹⁴⁴.

A ampla bibliografia dedicada ao período, em especial a que revê criticamente a abrangência e os limites do modernismo, demonstra que o movimento artístico modernista expressou determinada percepção da modernização da vida nacional, vista como inserção do país no concerto internacional, envolvendo certa compreensão do processo histórico¹⁴⁵. Porém, como se sabe, os ideais modernizantes externos, supostamente universais, esbarraram aqui em problemáticas particulares que não escaparam às narrativas de origem do Brasil e à própria colonização como fato histórico a ser revisto – o que não impediu que o nosso referencial se mantivesse voltado para fora, ou seja, nossos ideais seguiam em busca do reconhecimento do país no quadro internacional. Não à toa, entraram em cena também os debates acerca do que se entendia por “povo” – o principal conceito do século XX –, conjurando o elemento racial na composição da sociedade e do que significava, portanto, ser brasileiro/a.

Ainda nos anos 1920, os modernistas reivindicaram a questão indígena na formação de uma identidade nacional e, neste sentido, tanto o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (1924) quanto o *Manifesto Antropófago* (1928), de Oswald de Andrade, constituem momentos relevantes no debate cultural. O país, entretanto, seguia sendo visto como uma nação subdesenvolvida e atrasada, inclusive pelos próprios modernistas, que não deixariam de ter como referência o reconhecimento internacional. Atrasado em relação aos países mais desenvolvidos e consciente das disparidades entre os progressos de tais nações e o Brasil, o projeto modernista brasileiro se viu convocado a redefinir o que entendia por universalismo no âmbito da discussão sobre a brasilidade. Sem conseguir se destacar na ordem internacional e imerso em uma “crise de participação”, como aponta o pensador Eduardo Jardim de Moraes, “o Brasil só podia comparecer no cenário internacional como um participante *pobre e indefinido*”¹⁴⁶. Neste sentido, a poesia pau-brasil, enquanto projeto de elaboração de uma arte própria, “deve ser compreendido como proposta de participação na ordem ampla da modernidade”. “É, antes”, continua Moraes, “a busca de uma definição própria de

¹⁴⁴ HERKENHOFF, Paulo. Brasil/Brasis. In: BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte Contemporânea Brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2001, p. 360-361.

¹⁴⁵ Ver COELHO, Frederico. *A semana sem fim: celebrações e memória da Semana de Arte de 1922*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.

¹⁴⁶ MORAES, E. Modernismo Revisitado. *Revista de Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 1, n. 2, 1988, p. 220-238, p. 229. (grifos nossos)

reconstrução para o Brasil que possibilita o comparecimento do modernismo brasileiro no cenário internacional moderno”¹⁴⁷.

É neste contexto que a ideia de brasilidade, do que significa ser brasileiro/a, torna-se não apenas um elemento qualquer em disputa no imaginário coletivo, mas um elemento constitutivo de um projeto cultural nacional, atravessado por contradições e ambivalências. O desafio brasileiro naquele momento se localizava na construção de uma postura estética inédita, consonante à vida moderna, no sentido de produzir linguagens artísticas capazes de dar conta da realidade presente, “numa espécie de realismo que o modernismo propõe, no sentido mesmo da adequação do mundo e da sua representação”¹⁴⁸. E é, sobretudo, a partir de então, que as questões relativas à identidade nacional e cultural se tornaram parte do centro de interesse do debate modernista – momento a partir do qual o ingresso na modernidade não será mais solicitado “dentro de uma vertente imediata, mas, ao contrário, serão discutidas as mediações que irão ao mesmo tempo constituir o seu caminho e sua garantia”¹⁴⁹.

A produção de cultura no Brasil era vista pelos próprios intelectuais como defasada em relação aos países europeus, o que não significava que não poderíamos chegar ao mesmo nível da ordem moderna dos países mais adiantados. Mas o caráter universalista do modernismo, equiparado a uma espécie de “espírito do tempo”, foi o que orientou os discursos modernistas brasileiros desdobrados ao longo da década de 1920. Como aponta Moraes, uma perspectiva que pode ser qualificada como internacionalista, já nos primeiros anos modernistas, reflete-se na realidade moderna paulistana: “Mário de Andrade não se cansa de comparar e de lamentar a posição atrasada de São Paulo no processo de absorção dos ingredientes inovadores”¹⁵⁰ – e os padrões europeus eram aos parâmetros pelos quais a nossa modernidade deveria ser pensada.

Esta discussão sobre o universalismo brasileiro percorre toda a sua história e não poderia ser diferente, uma vez que o ingresso na modernidade se identifica com o ingresso do país no cenário mundial¹⁵¹. Como aponta o autor, mesmo nos momentos em que o modernismo radicalizou sua dimensão nacionalista, o que estava em jogo era sempre uma forma de se entender o movimento da relação entre o particular e o universal – ou ainda, acrescentamos, entre a tradição e o novo, entre o local e global. Assim, somos levados a nos questionar de que forma está sendo entendida a participação ou o ingresso da produção

¹⁴⁷ MORAES, 1988, p. 231.

¹⁴⁸ MORAES, 1988, p. 224.

¹⁴⁹ MORAES, 1988, p. 229.

¹⁵⁰ MORAES, 1988, p. 228.

¹⁵¹ MORAES, 1988, p. 227.

cultural local em uma ordem mais ampla, de que maneiras são elaboradas as mediações e contradições do nacionalismo nos diferentes momentos modernistas do país e como a precariedade se conecta com estas questões.

O que se considera como primeiro tempo modernista são os anos iniciais do movimento, que expressavam em seu quadro um empenho de se contrapor ao “passadismo entendido como inatural”¹⁵² e de produzir uma linguagem conforme o tempo e a vida presentes. No processo de adequação da representação a uma nova realidade, os modernistas destes primeiros anos exploraram nas orientações vanguardistas europeias os dispositivos que lhes possibilitaram elaborar a atualização da produção nacional¹⁵³. Assim, a inserção do país no cenário mundial e a sua incorporação na modernidade se faz pela assimilação dos novos e importados mecanismos de expressão, “e pelo seu uso intensivo e polêmico na disputa com o passado”¹⁵⁴. É nesta esteira da modernização e de integração na ordem universal que será vista a conferência feita por Oswald de Andrade na *Sorbonne*, em 1923, intitulada “O esforço intelectual do Brasil contemporâneo” e celebrada com orgulho pelos modernistas brasileiros. Moraes nos recorda que a recepção internacional do evento resultou na inclusão da poesia brasileira na antologia *Les Cinq continents - anthologie mondiale de poésie contemporaine*, publicada por Ivan Goll em 1922 – e que se pretendia uma coletânea mundial¹⁵⁵. E, como mostra Moraes,

O Brasil participa assim, como apêndice atrasado de uma antologia mundial, do concerto das nações cultas. Naquele momento era esta a forma que se percebia de garantir a integração. *Precariamente*.¹⁵⁶

É, portanto, na disputa direta com seu passado precário, que – “precariamente” – o país busca construir, por dentro e para fora, uma identidade nacional em moldes modernos. O compromisso do projeto modernista com a tradição, alicerçado na ideia de que seria nas classes populares que se deveria buscar os motivos substanciais da cultura nacional, é destacado por Moraes a partir das análises dos discursos de figuras cruciais do modernismo brasileiro, como os críticos e escritores Oswald e Mário de Andrade.

¹⁵² MORAES, 1988, p. 227.

¹⁵³ *Ibidem*

¹⁵⁴ *Ibidem*

¹⁵⁵ Moraes apresenta um trecho da carta do ensaísta Rubens Borba de Moraes a este respeito: “Ivan Goll (...) vai acrescentar um apêndice consagrado à poesia brasileira moderna”. MORAES *Apud* MORAES, 1988, p. 228.

¹⁵⁶ MORAES, 1988, p. 228-229. (grifo nosso).

Na busca do compasso com o cosmopolitismo irradiado pelas inovadoras orientações europeias, os modernistas neste primeiro momento estavam “preocupados em superar tudo aquilo que viam como retrógrado na cultura brasileira, como a tradição agrária, regional e popular, além da acadêmica e parnasiana (...)”¹⁵⁷. O projeto corroborava para a projeção de uma imagem de São Paulo como

cidade aberta à modernização, em constante mudança, livre do passado e em permanente marcha para o futuro, (...) lugar de ininterrupta destruição das tradições, ansiosa por todos os tipos de inovação, receptiva às novas linguagens artísticas e às transformações sociais, políticas e culturais caudatárias das ondas imigratórias¹⁵⁸.

Vale apontar que a noção de brasilidade, “com tudo o que ela implica de dimensionamento da proposta modernista e até de redefinição daquilo que se entende como sendo moderno”¹⁵⁹, só se tornou uma preocupação para os modernistas na perpetuação de sua discussão sobre a própria modernidade e, neste sentido, o ano de 1924 é considerado um marco historiográfico¹⁶⁰. Assim, é “na exigência do comparecimento na ordem universal que se instaura no modernismo a questão da brasilidade”, ou seja, é “no próprio cerne da definição do acesso à modernidade”¹⁶¹ que a brasilidade se destaca como ponto de inflexão. O que aconteceu nos trópicos é que a lógica modernizante que insistia na adequação “a um novo tempo” não se deu em uma ruptura direta com o passado, mas tratou-se “de compreender o ingresso na modernidade como uma passagem de um momento a outro”¹⁶²; mais como uma *atualização* (para enfatizar o termo usado pelo autor) mesmo de narrativas, sem necessariamente excluir a tradição:

Diferentemente do que ocorre em outros modernismos, onde a ideia de revolução ou de descrédito do passado se situa no centro das indagações, no caso brasileiro a modernização vem caracterizada como atualização, onde não está afastado o compromisso com a tradição¹⁶³.

Na medida em que não houve uma ruptura direta com o passado e a instauração do paradigma moderno – o *novo* – não confrontou a ordem lógica e social vigente, o caso brasileiro se apresenta, assim, como heterodoxo. Ao ser posta em questão, principalmente por

¹⁵⁷ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Modernismo brasileiro: entre a consagração e a contestação. In: *Perspective*, n. 2 | 2013, sem paginação. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/perspective/5539>>. Acesso em: 30 de jul. 2020.

¹⁵⁸ SIMIONI, 2020.

¹⁵⁹ MORAES, 1988.

¹⁶⁰ MORAES, 1988, p. 222.

¹⁶¹ MORAES, 1988, p. 229.

¹⁶² MORAES, 1988, p. 224.

¹⁶³ MORAES, 1988, p. 224.

aqueles afinados ao projeto, a noção de brasilidade, em toda a sua complexidade, viabilizou a definição do próprio conceito de modernidade para o caso brasileiro¹⁶⁴.

Neste sentido, cabe apontar aqui a análise crítico-filosófica de Moraes em *Brasilidade Modernista*, na qual ele destaca alguns pontos de fragilidade no processo de construção da brasilidade¹⁶⁵. O autor demonstra como a ideia de brasilidade serviu, a um só tempo, a projetos nacionalistas divergentes, como as agendas modernistas e o integralismo verde-amarelo de Plínio Salgado. Ao aproximar discursos (aparentemente) ideologicamente diferentes, utilizando a brasilidade como elemento de intersecção, Moraes nos mostra como os debates acerca dos sentidos e potencialidades do que poderia significar “ser brasileiro” ocorreram e se fundamentaram em um terreno poroso permeado por contradições, estereótipos e autoritarismos.

Outro dado significativo nesta análise é que os aspectos em comum que fundamentavam os projetos de construção da brasilidade tangenciavam substancialmente as noções de diagnóstico/cura, universal (cosmos)/nacional (singular) e integração, propostas n’*A Estética da Vida* (1921), do também modernista Graça Aranha, o que nos mostra que a formulação da problemática da brasilidade tem suas raízes ligadas à tradição do pensamento brasileiro.

No panorama geral da época, a recessão econômica, derivada da crise liberal de 1929 nos EUA, cujos impactos foram mundiais, contribuiu para que a década de 1930 se iniciasse já voltada para a política nacional, com o aumento da preocupação com a participação política, o avanço de questões sociais e a valorização da identidade brasileira. Convém apontar o contexto de movimentações sociais no início do governo de Getúlio Vargas, como a Revolta Constitucionalista de 1932 e a Intentona Comunista em 1935, assim como a organização de grupos como a Ação Integralista Brasileira (AIB), de cunho fascista, e a Aliança Nacional Libertadora (ANL), como oposição. Um cenário, portanto, marcado por momentos políticos tensos, cujos desdobramentos, significativos para a sociedade de modo geral, iriam também corroborar com a arte de cunho social produzida no Brasil.

Entre os anos 1930 e 1940, temos outros dois momentos relevantes para a transformação do pensamento sobre o Brasil, influenciados pelo impacto do modernismo, que são os conhecidos ensaios *Casa Grande e Senzala* (1933), de Gilberto Freyre, e *Raízes do Brasil* (1936), de Sérgio Buarque de Holanda. De maneiras distintas, ambos discutem as

¹⁶⁴ MORAES, 1988, p. 224.

¹⁶⁵ MORAES, E. *A Brasilidade Modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1978.

transformações que o país atravessava durante o século XX e questionam as narrativas de origem e formação do Brasil. Vale lembrar que eles são da geração da instituição do Estado Novo, da revolução constitucionalista em São Paulo, ou seja, situações de ruptura política no país (inclusive entre os próprios modernistas). Em outras palavras, significa que, naquele momento, repensar os nossos mitos de origem era importante (as raízes do Brasil) e discutir a nossa formação era fundamental (a casa grande e a senzala) – dando novos contornos à questão de brasilidade.

É neste contexto que a figura do mestiço retorna ao debate, através de uma perspectiva mais idealizada, como um ícone nacional, “um símbolo de nossa identidade cruzada no sangue, sincrética na cultura, isto é, no samba, na capoeira, no candomblé, na comida e no futebol”¹⁶⁶. Tanto em âmbito político quanto social, era importante que o país se descolasse da imagem negativa levantada pelas questões de miscigenação do início do século, de uma identidade que desde a época da colonização foi marcada pela “falta”. A arte modernista, de modos diversos, está relacionada a estas questões e à sua difusão no imaginário brasileiro, acrescentando outras camadas à suposta harmonia racial do povo brasileiro.

No que concerne à concepção de uma linguagem visual própria, ainda que em consonância com as manifestações vanguardistas europeias, o artista Di Cavalcanti se destacou na história e na crítica de arte pelo seu interesse voltado para questões sociais através de temáticas nacionalistas, mas não necessariamente em tom de denúncia. Ao contrário, parte da crítica percebe como uma das suas singularidades o caráter mais lírico e menos dramático de sua produção. Através de temas relacionados ao cotidiano do povo, como o samba e a favela, as prostitutas e os bares, os pescadores e a boêmia, as vertentes social e nacionalista em Di Cavalcanti se tornariam alguns dos pontos substanciais da sua produção, como em *Samba*, 1925; *Scène Brésilienne [Cena Brasileira]* (1937/1938); *Três Raças* (1941); *Favela* (1958); *Carnaval no Morro* (1963). Independente da temática, a figura constante nas obras do artista e que o consagraria como criador de uma linguagem visual particular (inclusive no cenário internacional) é a “mulata”.

Esta constante presença em sua obra serve como metáfora da mestiçagem racial e cultural brasileira. Se, por um lado, o interesse pelas questões sociais é uma das características que consagra a figura de Di Cavalcanti na cena (e na crítica) artística, por outro, não podemos ignorar estudos mais recentes que apontam ressalvas na produção do artista, seja em relação à

¹⁶⁶ SCHWARCZ, Lilia. *Op. Cit.*, p. 28, 2020.

questão racial e às representações de seus tipos sociais¹⁶⁷, seja sobre o esforço do próprio artista em demarcar seu lugar oficializado nos cânones da arte brasileira¹⁶⁸. Neste sentido, são trabalhos que nos orientam a levantar questionamentos e olhar mais criticamente as obras de Cavalcanti, conhecido, por exemplo, por ser o “pintor oficial das mulatas”¹⁶⁹.

As suas “mulatas” se tornaram conhecidas à medida que validavam o imaginário social da época e o seu impacto no senso comum, ainda entremeado a um passado colonial escravocrata e a todo um estereótipo em torno da representação da mulher negra. Entretanto, a sua sexualização e objetificação nas artes plásticas, inclusive nas representações de Di Cavalcanti, são pontos que só vieram a ser mais abordados na contemporaneidade com o avanço das teorias feministas e decoloniais nos debates acadêmicos. A representação de um tipo social, “a mulata”, sob o olhar de Di Cavalcanti, reflete um discurso ideológico de construção de imagens que reproduzem a complexidade em se representar a diversidade étnica e as relações raciais e de gênero em nossa sociedade. Assim, o estereótipo da mulata acabou definitivamente se tornando um símbolo da identidade nacional naquele período.

Os primeiros desenhos deste tema que se tornaram emblemáticos no seu trabalho foram realizados em Paris e, nas palavras do próprio artista, em sua autobiografia, em trecho destacado por Simioni, a experiência de sua passagem por Paris é exaltada como um marco na sua produção artística:

(...) Paris pôs uma marca na minha inteligência. Foi como criar em mim uma nova natureza e o meu amor à Europa transformou meu amor à vida em amor a tudo que é civilizado. E como civilizado comecei a conhecer minha terra¹⁷⁰.

O trecho também deixa evidente como o artista estava afinado aos preceitos do projeto modernista, na medida em que exalta e relaciona os ideais europeus à noção de civilidade. Em sua trajetória, além de pintor, Di Cavalcanti atuou como jornalista, desenhista, ilustrador, caricaturista; conviveu com diversos artistas e intelectuais e foi um dos principais articuladores da Semana de Arte Moderna de 1922; filiou-se ao Partido Comunista do Brasil

¹⁶⁷ Ver ALMEIDA, Marina Barbosa. *As mulatas de Di Cavalcanti: representação racial e de gênero na construção da identidade brasileira (1920 e 1930)*. Dissertação de Mestrado em História, Universidade Federal do Paraná, 2007; TANNUS, Maria Auxiliadora Ferreira Schwartz. *A Imagem da Mulher em Di Cavalcanti – Sedução. Lirismo. Brasilidade*. Dissertação de Mestrado em Cognição e Linguagem, Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, 2006.

¹⁶⁸ Cabe apontar dois livros autobiográficos de memórias escritos pelo artista, como *Viagem da minha vida (memórias) I*, de 1955, e *Reminiscências líricas de um perfeito carioca*, de 1964.

¹⁶⁹ CHAMOM, A. R. M.; NASCIMENTO, A. R. A. As “mulatas” de Di Cavalcanti: um estudo em psicologia social. *Memorandum*, n. 35. ISSN 1676-1669. Belo Horizonte: UFMG; Ribeirão Preto: USP, nov/2018, p. 133-160. Disponível em: deseer.ufmg.br/index.php/memorandum/article/view/12709. Acesso em: 28 de jul. de 2020.

¹⁷⁰ DI CAVALCANTI *apud* SIMIONI, 2020.

(PCB) no final da mesma década. Sabemos que, em resposta aos momentos de efervescência político-social, sobretudo nas fases mais repressivas, houve uma crescente politização da vida artística. Amaral delinea três períodos em que a questão social emerge mais enfaticamente na produção de arte, a saber: “a partir dos anos 30 até fins de 1935; do período de meados da Segunda Grande Guerra até por volta de 1956; de inícios dos anos 60 até fins dessa década”¹⁷¹ – momentos que, em maior ou menor grau, tangenciam a trajetória de Di Cavalcanti, mas também esta parte da pesquisa. A autora atribui à temática social o “desejo de participação” do artista, movido então por certa vontade de ação e intervenção na realidade.

De acordo com Amaral, o artista Di Cavalcanti foi o autor da primeira manifestação escrita (por um artista plástico) sobre a problemática social e a arte como ferramenta político-social¹⁷². O texto data de 1933 e foi escrito em ocasião de uma exposição da Tarsila do Amaral, no qual o artista defende uma revolução artística, em que a produção da arte estivesse comprometida com o povo:

A arte é determinada pela situação econômica. A nossa atual situação econômica leva-nos à revolução. A arte de nossa época tem que ser revolucionária. O que há de vivo no mundo é a revolução. É na revolução (eu falo da revolução social) que as imagens de nossa época perdem a inanição e se movimentam. (...) Portanto, o artista tem que ir para as massas. Ir a elas não para chamá-las a si. Essa demagogia já é impossível. Ir às massas, ao conhecimento das razões e do amor popular não com como se vai ao jardim zoológico levar o pão às feras, não para se repousar como um “snob”, nem para pescar novos elementos de pitoresco na miséria e na grandeza das multidões oprimidas. (...) Ir às massas com o coração aberto para se fortalecer e para se glorificar. (...) Cerrarmos fileiras ao lado do realismo social quer dizer: ditadura do social, emprego do individual à serviço do coletivo, demolição e marcha revolucionária¹⁷³.

A exposição em questão, vale lembrar, ocorreu após a volta da viagem de Tarsila à URSS e incluía as duas obras mais conhecidas da sua fase de preocupação social, *Operários* (1933) e *2ª classe* (1933)¹⁷⁴. Assim, a reivindicação da participação do artista, com seu trabalho, no processo revolucionário, tal como proposto por Di Cavalcanti no texto, estava alinhada a um discurso político que realçava as questões sociais do período.

¹⁷¹ AMARAL, Aracy A. *Arte pra quê? – a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970: subsídios para uma história social da arte no Brasil*. São Paulo: Studio Nobel, 2003, s/p.

¹⁷² AMARAL, 2003, p. 33.

¹⁷³ DI CAVALCANTI *Apud* BORTOLOTTI, Marco Marcelo. In: *Cinco Décadas de Di Cavalcanti na Imprensa Brasileira* (2011). Pesquisa vinculada ao Programa Nacional de Apoio À Pesquisa, financiada e publicada pela Biblioteca Nacional. Disponível em: <https://www.bn.gov.br/producao/documentos/cinco-decadas-di-cavalcanti-imprensa-brasileira>. Acesso em 04.06.20, p. 17. (trecho publicado no jornal *Diário Carioca*, em 15 de outubro de 1933).

¹⁷⁴ Ver AMARAL, 2003, p. 33.

Aracy Amaral não problematizou a temática da mulata de Di Cavalcanti, embora tenha reconhecido “a vontade de ação e intervenção na realidade” do então artista social. Pode-se argumentar que tanto nos tempos do pintor como na década em que Amaral nos perguntava “Arte para quê?”, o mito da harmonia racial vigorava no imaginário brasileiro. Em parte (e infelizmente), esta afirmação não é incorreta. No entanto, já no final dos anos 1970, a pensadora Lélia Gonzales denunciava como a perversidade deste mito difundia a crença da inexistência do racismo através da miscigenação e alimentava uma gama de estereótipos sobre pessoas afrodescentes e também sobre indígenas¹⁷⁵. A pensadora também nos alertou sobre o racismo enquanto uma construção ideológica, baseado não somente em um discurso de exclusão, mas perpetuado e reproduzido também através de práticas que culminam em processos diversos de discriminação racial. No caso da mulher negra, Gonzales nos aponta a questão da interseccionalidade (embora não utilize este termo) ou a tripla discriminação (por causa da raça, da classe e do sexo) que relega, ainda hoje, as mulheres negras à precariedade e vulnerabilidade nos mais diversos âmbitos da vida¹⁷⁶.

Neste sentido, cabe evocar outros trabalhos de Rosana Paulino. Ainda valendo-se da iconografia científica do século XIX sobre o Brasil, a artista apresenta a série *Assentamento*, na qual se apropria de fotografias de Auguste Stahl, em especial, a imagem de uma mulher negra escravizada. Reproduzidas em escala humana, as imagens mostram a mulher nua, posando de perfil, de frente e de costas; previamente recortadas em partes na horizontal, nota-se que os pedaços foram costurados grosseira e desordenadamente, de modo que o todo das imagens apresenta um corpo propositadamente deformado/desalinhado. Porém, também com linhas de costura, a artista subverte os sentidos violentos da imagem ao intervir com ramificações, raízes que brotam do corpo da mulher. Como destaca Bevilacqua:

A mulher exposta de forma indigna para fins científicos ganha vida e “refazimento”, nas palavras da artista, por meio de raízes profundas que brotam dos seus pés. Da sua cabeça saem ramificações, simbolizando todo o conhecimento e saberes carregados por pessoas escravizadas, apesar da escravidão. O corpo antes coisificado se transforma em um elo fundamental entre céu e terra. A humanidade dessa mulher é também devolvida quando Paulino lhe restitui um potente coração que parece pulsar.

Em outra chave de leitura, as raízes acrescentadas pela artista podem ser alusões às veias e o sangue que circula pelas cartografias dos corpos. Esta relação emerge, por exemplo,

¹⁷⁵ GONZALES, Lélia. A mulher negra na sociedade brasileira. In: LUZ, Madel T. (org.). *O lugar da mulher: estudos sobre a condição feminina na sociedade atual*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1982, p. 87-106.

¹⁷⁶ GONZALES, 1982, p. 94.

em *Seios com leite e sangue II*, da série *Ama de Leite* (2005). A respeito dos estereótipos criados sobre as pessoas escravizadas, Lélia Gonzales destaca a figura da mucama ou da “mãe preta” como elemento substancial na formação psicossocial brasileira, bem como critica a apropriação desta figura como um dos elos de sustentação do discurso dominante sobre a suposta harmonia racial¹⁷⁷. Em consonância, a obra de Rosana Paulino e o pensamento de Lélia Gonzales nos apontam as precariedades e as violências vividas por estas mulheres, mas também resgatam e sublinham a sua importância fundamental na formação da sociedade brasileira.

Gonzales ressalta a função de cuidar e educar que cabia às chamadas mucamas, tanto sobre os filhos/a família dos senhores quanto sobre suas próprias famílias, quando as tinham. Diante do fato de que estas mulheres, neste maternar imposto, (re)contavam e (re)costuravam histórias permeadas por meio de narrativas de origens africanas, a pensadora sugere à figura da “mãe preta” um lugar de identificação e disseminação de saberes e valores no imaginário brasileiro. Em diálogo com a teoria lacaniana, segundo a qual a linguagem demarca o aspecto de humanização ou acesso à ordem cultural, Gonzales fundamenta seu argumento de que “a cultura brasileira é eminentemente negra”¹⁷⁸.

¹⁷⁷ GONZALES, 1982, p. 94.

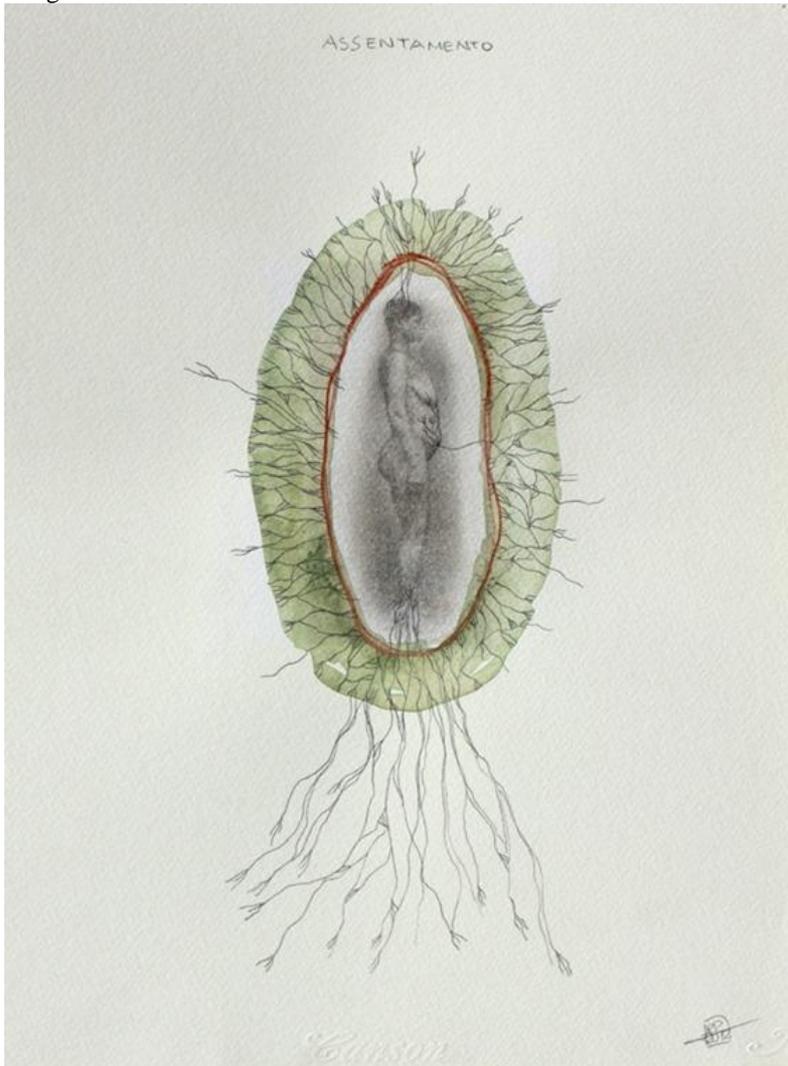
¹⁷⁸ GONZALES, 1982, p. 94.

Imagem 9- Série *Assentamento* – Rosana Paulino – 2012-2013



Fonte: reprodução site da artista

Imagem 10- Série *Assentamento* – Rosana Paulino – 2012-2013



Fonte: reprodução site da artista

Imagem 11- *Seios com leite e sangue II* (série *Ama de Leite*) – Rosana Paulino – 2005



Fonte: reprodução site da artista

Di Cavalcanti, no entanto, como sabemos, não foi o primeiro e nem o último a reproduzir discursos baseados em estereótipos que ajudaram a alimentar o imaginário social brasileiro. Os conhecidos e consagrados trabalhos *O Mestiço*, de Portinari, e *A Negra*, de Tarsila do Amaral, também são exemplos cabíveis na retórica da harmonia racial que molda a brasilidade.

Não estamos contestando a questão social geral na modernidade e o aspecto da preocupação com a cultura, porém, é fato que, apesar da preocupação de determinados artistas com a questão social, os próprios agentes do povo, isto é, as pessoas representadas, seguiam não somente invisibilizados, mas relegados às retóricas reducionistas e preconceituosas. Não se trata de reduzir as produções modernistas às tais tensões, mas as transformações que ocorreram nesse período deixaram marcas e reflexos sentidos até hoje, encerraram algumas questões e abriram outras ainda por resolver. É fato que a presença negra é marcante em toda a trajetória do Brasil enquanto país nos mais diversos âmbitos, da cultura à arte, da política à religiosidade. Entretanto, o racismo já se encontrava enraizado e naturalizado na sociedade,

corroborando para que as vozes e os corpos afrodescendentes seguissem sem protagonismo, sendo intermediados e representados majoritariamente por pessoas brancas.

Podemos fazer um brevíssimo paralelo quanto a uma antecipação destas questões na literatura brasileira em relação às artes plásticas, entre a obra *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos, e *Grande Sertão Veredas* (1956), de Guimarães Rosa. Enquanto no primeiro, o protagonista (Fabiano) não parece ter voz própria, ou seja, não fala por si, no segundo romance, valoriza-se o protagonista (Riobaldo) e uma inteligência própria, particular da sua vertente popular. Aliás, o regionalismo e a cultura popular seguiram assentados em contradições na esfera visual e no debate da brasilidade no âmbito do pensamento social brasileiro.

Neste sentido, uma questão que vem sendo cada mais discutida na esfera artística e que, ao nosso ver, pode ser estudada a partir de relações com a precariedade e as vidas precárias, é a arte *naïf* e a arte popular. Como vimos/sabemos, nos movimentos modernistas, houve uma preocupação em elaborar uma cultura nacional/brasileira, que culminou na recuperação de raízes populares, na busca pela inspiração através do nosso “primitivo”: o povo, o trabalho rural, a arquitetura colonial, os povos originários etc.

Com o desenvolvimento do *corpus* institucional da arte e do *corpus* crítico da arte (debates que se desenrolavam através da imprensa/mídia/jornais), houve uma maior visibilidade da arte *naïf*, entretanto, os artistas assim classificados não eram tratados pela crítica da mesma maneira que os artistas ditos eruditos. Em geral, a crítica de arte de meados do século XX categorizou os artistas *naïf* como autodidatas, que se resumiam a pintar o cotidiano e o próprio entorno, cujas obras não apresentavam complexidade, quase como pinturas “anti-modernas”. Como se o gesto criador fosse algo inerente à ingenuidade destes artistas, como se eles/as não tivessem noção e consciência da complexidade dos próprios trabalhos (isto é, quando a crítica concordava que havia algum nível de complexidade). Entre exemplos de artistas considerados *naïf* podemos citar Agnaldo Manoel dos Santos, Heitor dos Prazeres, Djanira da Mota e Silva, José Antônio da Silva. Para alguns críticos, eles representavam o exótico da arte brasileira, no entanto, eram artistas que conviviam e expunham lado a lado com artistas das chamadas vanguardas.

Os artistas *naïf* não estavam fora do tempo (como a crítica costuma entender). Eles estavam perfeitamente dentro do seu tempo – Djanira mostra bem isso com seus trabalhos sobre o desenvolvimento da industrialização) – valendo-se de linguagens modernas, mas trazendo visões que passavam ao largo da discussão da crítica de arte (elite muito bem localizada, aliás, no eixo RJ-SP).

Em 2016, aconteceu a 13ª edição da Bienal Naifs do Brasil, com o tema *Todo mundo é, exceto quem não é*, com a curadoria composta por Clarissa Diniz, Claudinei da Silva e Sandra Leibovici. O projeto, de cunho provocativo e desestabilizador, permite diversos sentidos e leituras, entre os quais, a enunciação do *naïf* como condição generalizada, numa tentativa de costurar relações e experiências poéticas, estéticas e políticas entre vários/as artistas¹⁷⁹. Retomar a arte *naïf* e popular através de perspectivas críticas atuais é um debate fundamental e com significativa importância simbólica e cultural, que aponta um Brasil múltiplo e diverso¹⁸⁰.

Mas, naqueles tempos modernistas, sabemos que o eixo Rio de Janeiro (então capital) – São Paulo (cidade com maior concentração de renda) acabou sendo privilegiado no âmbito econômico e também cultural, no processo de institucionalização do sistema de arte no país. O final da década de 1940 é de suma importância para o cenário cultural e artístico, com a fundação do MASP, em 1947, e do MAM, em 1949, em São Paulo, contribuindo para o desenvolvimento institucional e do mercado de arte no Brasil. A década de 1950 é marcada pela consolidação da cena artística brasileira, a expansão da crítica¹⁸¹ e o desenvolvimento de grupos de artistas como o Grupo Ruptura (SP) e o Grupo Frente (RJ). Duas mostras internacionais (sobre Le Corbusier e Max Bill¹⁸²) em instituições culturais paulistas e a realização da 1ª Bienal de São Paulo, em 1951, atualizaram a arte brasileira, colocando-a em contato direto com as produções recentes dos EUA e da Europa. O desenvolvimento de novas/outras linguagens visuais foi um dos desdobramentos desses contatos, influenciando a multiplicidade cultural que se desdobrou nas vanguardas brasileiras a partir de então.

¹⁷⁹ Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/programacao/102238_BIENAL+NAÍFS+DO+BRASIL+2016>. Ver também <<https://www.premiopia.com/2016/08/todo-mundo-e-exceto-quem-nao-e-tema-da-13a-bienal-naifs-do-brasil/>>; <<https://www.ps2.com.br/projetos/13a-bienal-naifs-do-brasil/identidade-comunicacao-visual-da-exposicao-e-catalogo/>>. Acesso em: 13 nov. 2020.

¹⁸⁰ Sobre a invisibilidade e produção de alguns destes artistas, também em uma chave crítica contemporânea importante, recomendamos a pesquisa de Hélio Menezes. Ver MENEZES NETO, Hélio Santos. *Entre o visível e o oculto: a construção do conceito de arte afro-brasileira*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo (USP), 2017.

¹⁸¹ Em 1949, foram criadas a Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA) e a Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA), algumas das principais instituições voltadas para a profissionalização da crítica de arte. Em 1949, quando foram aprovados os estatutos da AICA, anunciou-se a criação de treze seções nacionais, uma das quais a brasileira. Assim, nesse mesmo ano, foi fundada a Associação Brasileira de Críticos de Arte.

¹⁸² A exposição *As obras de Max Bill* foi organizada no MASP em 1951 e foi a maior e mais completa mostra individual fora do continente europeu do artista Max Bill (1908-1994), pintor, escultor, arquiteto, designer e teórico suíço. Sua obra “Unidade Tripartida” foi negociada e adquirida pelo MAM na 1ª Bienal de SP, ao ganhar o Grande Prêmio Internacional de Escultura. Lina Bo Bardi (1914-1992), em seus depoimentos, disse que Max Bill é representante de uma geração que quer explicar os fatos, que assistiu à catástrofe da guerra e à falência da cultura tradicional. A influência da exposição se estendeu a vários artistas brasileiros como Geraldo de Barros (1923-1998), Franz Weissman (1911-2005), Abraham Palatnik (1928-2020) e Lygia Clark (1920-1988).

Do projeto desenvolvimentista que se seguiu nas décadas seguintes e de aparentes progressos no quadro industrial e institucional, acentuou-se a ideia de Brasil como país do futuro¹⁸³, já implícita nos discursos modernistas anteriores. Como afirma Paulo Herkenhoff: “Há um Brasil. Há muitos Brasis. Há dois Brasis”¹⁸⁴. Uma terra múltipla e unitária, em constante contradição, na qual “se faz(em) uma/várias arte(s)”¹⁸⁵; em que ver o mundo a partir de *um* Brasil é reduzir-se a apenas uma perspectiva. O autor continua: “Quase como uma tautologia, pode-se dizer que o Brasil existe porque há no Brasil um certo desejo de Brasil, como se unificado por alguma dimensão consensual desse país múltiplo”¹⁸⁶. Este “certo desejo de Brasil”, submerso em paradoxos próprios da história do país, norteou parte das propostas modernistas e das chamadas vanguardas que se seguiram.

Os ideais de progresso, modernização e desenvolvimentismo se tornaram promessas entre alianças e acordos internacionais, mascarando desde interesses geopolíticos a investidas ideológicas de cunho imperialista. Como aponta Amaral:

A utilização do expressionismo abstrato, a partir da guerra fria, pelos Estados Unidos, como vitrina para a exportação de uma imagem “aberta” do mundo livre, em contraposição ao famigerado realismo socialista soviético, constitui um novo capítulo, de que participariam também as multinacionais, colocando materiais novos à disposição dos artistas experimentais e vanguardistas, patrocinando exposições e certames artísticos em toda a América Latina¹⁸⁷.

Ao mesmo tempo, enquanto o Brasil ainda se moldava aos padrões modernos, “a ordem cultural, também visual, hegemônica, já era outra”¹⁸⁸. Sabemos que os intentos e os efeitos da hegemonia dos Estados Unidos, sobretudo no continente latino-americano, desde o momento classificado como Guerra Fria, estendem-se do campo cultural ao político em uma disputa que é também simbólica, desdobrando-se em diversas contradições e precariedades – implicações próprias da lógica do capital neoliberal em pleno processo de consolidação como força predominante. Assim, “um tanto impotentes e sem escolha, assistíamos, à substituição do legado europeu, que se estendia desde a colonização, pelo capitalismo acelerado norte-americano”¹⁸⁹.

¹⁸³ HERKENHOFF, 2001, p. 359.

¹⁸⁴ *Ibidem*.

¹⁸⁵ *Ibidem*.

¹⁸⁶ *Ibidem*.

¹⁸⁷ AMARAL, 2003, p. 3.

¹⁸⁸ VENÂNCIO FILHO, 2013, p. 40.

¹⁸⁹ VENÂNCIO FILHO, 2013, p. 40.

Na medida em que fomos tradicionalmente colonizados pelos paradigmas europeus, o nosso quadro referencial cultural era orientado pela norma “universal” europeia, portanto, o fenômeno da crise da imagem não se restringiu à Europa, mas também afetou a nós, não-europeus ou “para-europeus”, como denomina Paulo Venâncio Filho¹⁹⁰. Talvez valha pontuar que esta noção de “para-europeu” alude à ideia de “lateralidade”¹⁹¹, concepção que seria um dos paradoxos da posição do artista brasileiro contemporâneo, convocado então a articular a tradição da história da arte moderna e um determinado contexto social, a encontrar a medida inteligível dessa relação através de um olhar transversal¹⁹². Mas, sobretudo, “para-europeus” porque temos sido confrontados com a compreensão de que conformamos o lado menos ocidental do Ocidente; porque, apesar de inseridos nesta lógica dita “universal”, não estamos nem dentro nem fora, mas deslocados a uma espécie de margem instável, dependente e, portanto, precária.

Deste modo, podemos dizer que a crise como um fenômeno constante na história brasileira está diretamente relacionada ao esgarçamento das subjetividades no quadro contemporâneo, com efeitos e consequências nas formas de expressão do indivíduo e, portanto, na esfera artística. A arte contemporânea, gestada em meados do vertiginoso século XX, parece mesmo convocar o artista-indivíduo ao embate expressivo com o real e, no caso brasileiro, à precariedade que lhe é intrínseca na perspectiva de país fadado ao subdesenvolvimento.

*

2.3 Com(tra) a precariedade (pós-anos 1960)

A história e a crítica de arte recentes do país também nos mostram que a precariedade não é novidade nos trópicos. Como se sabe, a singularidade das condições de (sub)desenvolvimento, sob o argumento da modernização, e a vigência de um regime militar entre as décadas de 1960 e 1980 conduziram a uma crescente politização da vida artística já

¹⁹⁰ VENÂNCIO FILHO, 2013, p. 40.

¹⁹¹ A noção de “lateralidade” é proposta pelo autor em outro texto, definida mais como uma posição estrutural e não uma identidade, “esta ainda é cheia de impasses, indefinida, múltipla, e não pode aceitar uma fase única. Nossa identidade é esse esforço de introjeção, de obsessiva vivência e reflexão das matrizes culturais. O que na Europa é dado, nós devemos conquistar. Essa é a nossa experiência.”. Ver FILHO, Paulo Venâncio. Situações-limite. In: FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006, p. 319.

¹⁹² FERREIRA, 2006, p.319.

naquele período. A precariedade emerge como um denominador comum nas propostas de alguns artistas, em que o desapego e a desconstrução da materialidade da obra dariam ainda lugar à vivência e à experimentação. No panorama mundial, como sabemos, os desdobramentos de mudanças e movimentos sociais mobilizavam os imaginários e os desejos por uma transformação social e comportamental, que viriam a se manifestar na esfera artística sob uma rubrica transgressora.

Ainda que existam lacunas, há também uma gama de pesquisas e leituras acadêmicas sobre a produção de arte no Brasil e que busca dar conta das problemáticas levantadas no período. Neste sentido, nos limitamos aqui a alguns nomes e momentos como ecos da precariedade na arte atual. Acreditamos que a premissa experimental daquele tempo se manteve na arte brasileira.

Para tentar dar conta da multiplicidade cultural que se desdobrava nas vanguardas brasileiras no período, Hélio Oiticica sugere a “nova objetividade” como o termo que melhor traduziria a arte produzida no Brasil. Organizada por um grupo de artistas e críticos de arte, em abril de 1967 e realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ), a mostra Nova Objetividade Brasileira reuniu diferentes vertentes das vanguardas nacionais - arte concreta, neoconcretismo, nova figuração - em torno da ideia de "nova objetividade". A ideia começou a ser elaborada por Oiticica no Propostas 66, evento realizado na Fundação Armando Álvares Penteado (Faap), em São Paulo, que visava analisar a situação da arte no país.

Oiticica defendia que a “nova objetividade” era um estado, “uma 'chegada' constituída de múltiplas tendências, onde a falta de 'unidade de pensamento' é uma característica importante (...)”¹⁹³. Mais do que constituir um movimento ou grupo artístico, a exposição tendia à confluência de diversas tendências. O artista conduz a uma tomada de posição política em “defesa de soluções propriamente nacionais, que não sejam cópias do que se produz nos centros internacionais”. Ele atenta ainda para uma tomada de consciência como condição fundamental, ou o Brasil estaria “fadado a permanecer numa espécie de colonialismo cultural ou na mera especulação de possibilidades”¹⁹⁴. Assim, Oiticica enxerga o artista como “um ser social”¹⁹⁵, capaz de transformar consciências através de suas práticas.

¹⁹³ OITICICA, Hélio. Esquema Geral da Nova Objetividade. In: COHN, Sergio (org.). *Ensaio Fundamentais: artes plásticas*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010, p. 111-122.

¹⁹⁴ OITICICA, 2010, p. 120.

¹⁹⁵ *Ibidem*

Ademais, defende o “ressurgimento e novas formulações do conceito de ‘anti-arte’”¹⁹⁶. Cabe recordar que pouco antes, na Mostra Opinião 65, o artista havia sido expulso do evento ao apresentar seus parangolés vestidos por passistas da bateria da escola de samba da Mangueira – um ocorrido que possivelmente acentuou seu interesse em desenvolver uma arte indissociável de questões sociais.

Em diálogo com a teoria do não-objeto de Ferreira Gullar, Oiticica já tinha superado a categoria de objeto de arte, redefinindo o papel não só do artista, mas também convocando o espectador/público à condição de participante, a um comportamento aberto, capaz de conduzir ao que o pensador Mário Pedrosa chamou de “exercício experimental da liberdade”. E os parangolés exprimem esse momento do artista, “implicando uma nova definição da ideia de ‘obra’/ ‘objeto plástico’”¹⁹⁷.

Em *Aspiro ao Grande Labirinto*, Oiticica afirma que “o próprio ato de não criar já conta como uma manifestação criadora”, no qual o pensamento pode reduzir-se a um simples ato – “nada além de um posicionamento do sujeito”¹⁹⁸. Nesse sentido, o simples viver torna-se uma proposição possível, em que o objeto de arte se torna uma releitura da relação entre sujeito e cultura, indivíduo e sociedade. Sobretudo, “trata-se de pôr em primeiro plano o sujeito: um viver que não é individual, mas seria o acontecimento humano por excelência, podendo se dar entre pessoas, no campo da arte como no da vida”¹⁹⁹. “O acontecimento humano por excelência” convoca a questionar sobre a existência. Ao indagar as potências do existir, o artista compartilha sua visão de mundo através de sua obra e valoriza como o espectador é afetado pela mesma. Ademais, a obra não precisa mais ser permanente, porque a vida não o é. Valoriza-se a efemeridade da ação e nega-se o pressuposto modernista do artista como herói, atualizando definitivamente o papel do artista como agente social.

Nas palavras de Frederico Morais, no texto *Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da “obra”*, publicado em 1970: “quanto mais a arte confunde-se com a vida e com o cotidiano, mais precários são os materiais e suportes, ruindo toda a ideia de obra”²⁰⁰. Por um lado, a radicalização da ideia de fruição artística, mas por outro, uma evidente preocupação social que move as fronteiras entre a arte e a vida. Porém, na medida em que a realidade

¹⁹⁶ OITICICA, 2010, p. 111.

¹⁹⁷ OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

¹⁹⁸ RIVERA, Tania. *Hélio Oiticica e a arquitetura do sujeito*. Niterói: Editora da UFF, 2012, p. 13.

¹⁹⁹ RIVERA, 2012, p. 14.

²⁰⁰ MORAIS, Frederico. *Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da “obra”*. Publicado originalmente com o título “Contra a arte afluyente” pela revista *Vozes*, janeiro-fevereiro – 1970. In: COHN, 2010, p. 123.

concreta se torna objeto das pesquisas artísticas, intensifica-se a problemática de uma identidade subdesenvolvida fadada ao sentimento de inferioridade.

No entanto, a indeterminação dos limites entre arte e vida não levou, no Brasil, à tomada desmedida da vida pela arte, mas sim à necessidade de remarcar os contornos entre ambas. A consciência da condição colonial, impulsionada pelos estudos pós-coloniais, foi uma virada de chave importante no campo artístico e intelectual do país²⁰¹. Em um universo dominado pela cultura europeia, a identidade brasileira moldou-se enquanto seu reflexo, mas nunca foi incorporada por ela – o que se transformou em uma questão crucial ao longo da história.

No cinema, esta guinada se dá com o manifesto-tese *Eztetyka da Fome*, de Glauber Rocha, apresentado em Gênova, em 1965, no congresso Terceiro Mundo e Comunidade Mundial²⁰². Em seu discurso como orador, o cineasta atravessa os limites da discussão sobre a colonização cultural, convidando o colonizador a adotar o ponto de vista do colonizado, e não o contrário, ao questionar, na Europa, “a validade do ponto de vista europeu sobre a arte do terceiro mundo”²⁰³. Para legitimar seu discurso, Glauber se apoiou na recepção e circulação de obras literárias brasileiras na Europa, sobretudo as que foram elaboradas na década de 30 e que apontavam as condições miseráveis do interior do país, por exemplo.

A partir da leitura de Frantz Fanon e a dialética entre colonizado e colonizador – no caso, o latino e o civilizado –, o cineasta utiliza como base da sua argumentação “os temas da Fome e da Violência, onde a última é ao mesmo tempo consequência e possibilidade de superação da primeira”²⁰⁴. No entanto, quando transpostas ao contexto brasileiro, as ideias de Fanon repercutiram como uma metáfora da violência. Esta relação é analisada pelo sociólogo Renato Ortiz:

Somente Glauber Rocha recuperou no Brasil uma discussão do tema proposto por Fanon. E aqui, creio eu, podemos falar de influência direta, pois o manifesto sobre uma ‘Estética da Fome’ possui uma inspiração acentuadamente fanoniana. Mas o que Glauber propõe é simplesmente uma estética violenta, isto é, uma violência simbólica que exprima no cinema a miserabilidade dos povos do Terceiro Mundo.

²⁰¹ Frantz Fanon, nome central nos estudos culturais, pós-coloniais e africano-americano, entrou na cena cultural brasileira “quando a violência revolucionária estava na ordem do dia”. Suas ideias se disseminam principalmente durante a estadia de Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir, em 1963, no Rio de Janeiro. Ver: ALMEIDA, Julia (org.). *Crítica pós-colonial: panorama de leituras contemporâneas*. Rio de Janeiro: 7letras, 2013.

²⁰² ROCHA, Glauber. *A Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981, p. 28.

²⁰³ FREITAS, Artur. *Arte de guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013, p. 138.

²⁰⁴ FREITAS, 2013, p.138.

Existe, porém, uma distância entre a violência como realidade e a violência como metáfora²⁰⁵.

Em consonância com Frederico Morais, o cineasta acreditava que a tópica da arte brasileira deveria girar em torno de uma condição miserável, isto é, exatamente o que nos diferencia da lógica oficial imposta pelos cânones artísticos, segundo a qual o Brasil sempre teve como modelo a ser seguido. Para Fanon, “no momento que se dá o trabalho de fazer obra cultural, o intelectual colonizado não percebe que utiliza técnicas e uma língua emprestadas pelo ocupante”²⁰⁶. Portanto, quando Glauber propõe o *Cinema Novo* como estratégia para dar visibilidade às questões sociais do Brasil a partir de uma perspectiva diferente daquela estrangeira e introjetada, disseminada de cima para baixo, significa que há uma consciência clara sobre o papel crítico do artista no que diz respeito à vida em sociedade.

A precariedade como condição imposta ao contexto brasileiro pelo grau de subdesenvolvimento socioeconômico, em relação aos países do chamado “Primeiro Mundo”, também será problematizada por Ferreira Gullar em *Vanguarda e Subdesenvolvimento*, publicado em 1969. Através de uma análise histórica do surgimento das vanguardas artísticas na Europa, Gullar questiona se a ideia de vanguarda presente nos países desenvolvidos é também válida nos países subdesenvolvidos como o Brasil e se tais países têm uma visão de mundo própria capaz de orientar o surgimento de uma vanguarda.

Compreende-se que, no século XVIII, conceba-se a História como um movimento circular. Compreende-se que essa mesma noção renasça na mente dos intelectuais europeus imersos numa sociedade que se massifica e ameaça-lhe os valores espirituais. Mas os homens dum país subdesenvolvido têm ao alcance de sua vista os dois pólos da questão: estão imersos numa sociedade atrasada, pré-industrial, e vêem à distância as nações desenvolvidas, onde as condições de vida são outras. Nada os convencerá de que a história não caminha e que seu caminhar não muda nada. Eles são contraditoriamente miseráveis e otimistas. Não obstante, a arte de vanguarda européia, como as concepções irracionistas, floresce em muitos países subdesenvolvidos. Como se explica isso²⁰⁷?

Para o autor, as vanguardas seriam os movimentos artísticos nascidos na Europa na segunda metade do século XIX, que promoveram evidentes transformações no campo formal da arte. Seu surgimento ocorre nas revoluções burguesas, que possibilitaram a liberdade do artista, e a sua ruptura com a burguesia, que viria a ser ainda mais acentuada no Romantismo.

²⁰⁵ ORTIZ *apud* FREITAS, 2013, p. 137.

²⁰⁶ FREITAS, 2013, p.135.

²⁰⁷ GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e Subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1978, p. 34.

No entanto, as condições do Brasil não correspondem às condições históricas que originam esses movimentos na Europa, o que acabaria por influenciar na maneira como essas ideias repercutiram na sociedade, fazendo, por exemplo, com que o Romantismo brasileiro fosse diferente, em diversos aspectos, do Romantismo europeu.

Apesar de questionar o universalismo da noção de “vanguarda”, o crítico parece reconhecer que as práticas que assim são denominadas, por apresentarem uma nova postura diante do mundo, podem ser uma via de enfrentamento às estruturas dominantes da sociedade, como explicita o trecho a seguir:

Mas essas “vanguardas” trazem em si, embora equivocadamente, a questão do novo, e essa é uma questão essencial para os povos subdesenvolvidos e para os artistas desses povos. A necessidade de transformação é uma exigência radical para quem vive numa sociedade dominada pela miséria e quando se sabe que essa miséria é produto de estruturas arcaicas²⁰⁸.

Sobretudo, Gullar parece buscar uma transformação na experiência estética do indivíduo contemporâneo em processo, cujos sintomas teriam sido causados pelo fenômeno da cultura de massas. Nesse sentido, enfatiza o caráter anti-imperialista da batalha que, a seu ver, caberia à arte dita de vanguarda no Brasil:

Por isso mesmo é que a luta pelo novo, no mundo subdesenvolvido, é uma luta antiimperialista. E isso é tanto verdade no campo da economia, como no da arte. A verdadeira vanguarda artística, num país subdesenvolvido, é aquela que, buscando o novo, busca a libertação do homem, a partir de sua situação concreta, internacional e nacional²⁰⁹.

Vale ressaltar que o crítico estava imerso em uma esfera política e cultural da esquerda dos anos 1960, que, aliás, passava por um momento crucial de autocrítica, logo após a instauração do regime militar. Podemos afirmar que Gullar recebeu influências das diversas culturas políticas do período, compreendendo por cultura política um conjunto de normas, valores, símbolos, crenças, interpretações de passado, projeções de futuro, ideias e práticas políticas que só existem no âmbito coletivo, sendo correspondente a um determinado grupo, estabelecido historicamente.

Este breve retrospecto das narrativas de origens sobre o Brasil, passando pelas pseudo-ciências do século XIX às noções de brasilidade e identidade nacional modernistas e as chamadas vanguardas artísticas de meados do século XX, buscou apresentar algumas possibilidades de relações com o precário e a história sociocultural brasileira. Aqui foram

²⁰⁸ GULLAR, 1978, p. 23.

²⁰⁹ GULLAR, 1978, p. 24.

percorridos alguns caminhos de análises numa perspectiva trans-histórica, entre tramas de conceitos e imagens, mas sabemos que outros trajetos poderiam ser traçados de outros modos, como, por exemplo, investigar as possíveis relações entre a precariedade e a chamada arte/cultura marginal naquele contexto, no qual Oiticica, Glauber Rocha e outros poderiam ser mencionados²¹⁰.

*

²¹⁰ Para um maior aprofundamento, sugerimos: RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade Revolucionária: um século de cultura e política*. São Paulo: UNESP, 2010; COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

3 CAPÍTULO 3

3.1 Arte e precariedade: perspectivas globais/globalizadas

A relação entre arte e precariedade, objeto de problematização desta tese, não é inédita: no âmbito dos movimentos histórico-artísticos ocidentais, exemplos que vão de colagens do Picasso e ready-mades duchampianos aos trabalhos da arte povera italiana, proposições da pop art, do minimalismo e da arte conceitual são atravessados por ideias, conceitos e materiais da esfera do precário, levantando debates sobre a desmaterialização do objeto artístico e a superação da categoria “obra de arte” no sentido de materiais nobres e categorias estandardizadas. A produção de arte pós-anos 1960 em diante, classificada então como arte contemporânea, apostou na lógica de dissolução da obra e na utilização de objetos/materiais precários; há também a emergência de uma ideia de precariedade mais associada a noções como efemeridade, transitoriedade e instabilidade. Mas, ainda, pretendemos desenvolver ao longo do trabalho, a presença da precariedade em poéticas que entrelaçam questões da ordem do pertencimento, apontando para um estado precário que está além da matéria e desafia a compreensão espaço-tempo, circunscrita em determinada sequencialidade e linearidade.

Tais questões emergem na arte através da inclusão de discursos, antes periferizados, como as relações identitárias em lugares geograficamente localizados às margens de um sistema estabelecido. Assim, depois do que a teoria da arte chamou de “fim da história da arte”, tais discursos emergiram em exposições situadas nos próprios centros hegemônicos, como *Primitivismo na arte do século XX*, *Magiciens de La Terre*, entre várias outras. Uma arte, então, se evidenciava com artistas indianos, africanos, árabes, o que contribuiu para o que chamamos, hoje, de “arte global”.

Vale relembrar que, a partir de meados da década de 1980, houve um aumento na produção de textos críticos e exposições (localizadas nos centros), como formas de apreender a dinâmica multicultural da produção contemporânea nas artes visuais. Até então, os caminhos percorridos pelos discursos oficiais da arte transitavam entre a afirmação de narrativas que buscavam inserir as artes consideradas periféricas (latino-americana, africana, asiática) nos cânones da história da arte ocidental, entendendo-as como manifestações derivadas de uma “linguagem internacional” legitimada, e as narrativas empenhadas em

indicar somente o universo simbólico dessas regiões – que estereotipou tais artes através de designações recorrentes em textos críticos como “primitivo”, “fantástico”, “mágico”. Com o intuito de evitar quaisquer tipos de discursos reducionistas, há um esforço atualizado em considerar as consequências dos processos de transculturação na redefinição gradual das fronteiras simbólicas dos países contidos nesses continentes, esquivando-se que tais regiões sejam tratadas como blocos homogêneos (como “Sul Global” ou “Terceiro Mundo”). Sobretudo, a partir da década de 1990, há um aumento das críticas às narrativas reducionistas, que buscam valorizar a diversa dinâmica da produção simbólica dos artistas nascidos ou residentes nestes territórios – “cada qual ao seu modo e desde os ambientes em que vivem”²¹¹. Tal posicionamento – em que esta pesquisa se encaixa – reconhece que as expressões “arte latino-americana”, “arte africana” e “arte asiática” não são suficientemente capazes de dar conta da vasta, múltipla e heterogênea produção simbólica destas regiões.

Neste século XXI, as fronteiras entre arte, vida e política, já em processo de suspensão há tempos, parecem se dissolver totalmente depois do “fim da arte”. Artistas, obras e exposições se mostram cada vez mais preocupados em tratar as questões sociopolíticas do mundo atual, mesclando-as com seus processos artísticos.

O crítico Nicolas Bourriaud fala da precariedade de outro modo, propondo uma observação sobre um “regime precário da estética” ao se referir à produção artística contemporânea e os novos modos de espacialização e experiências propostos. Bourriaud relaciona a transitoriedade dos objetos, ou seja, a curta duração de vida útil dos produtos vendidos no mercado, a uma precariedade geral característica da sociedade atual, cujos laços sociais mostram-se mais frágeis do que nunca, “cuja breve validade já impregnou nossa percepção do mundo”²¹². Para ele, a arte contemporânea é dotada por uma tendência relacional, existindo principalmente a partir das relações propostas. Ele aponta que, na estética relacional, a “prática artística consiste em criar uma forma capaz de ‘durar’, fazendo com que entidades heterogêneas se encontrem num plano coerente para produzir uma relação com o mundo”²¹³.

Assim, a noção de realidade é uma das linhas que conecta a precariedade à arte contemporânea. A ênfase de Bourriaud está na ação do artista no tecido social e as interações

²¹¹ ANJOS, 2017, p. 10.

²¹² BOURRIAUD, Nicolas. *Radicante* – por uma estética da globalização. São Paulo: Martins Fontes, 2011, p. 79.

²¹³ BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins Fontes 2009, p. 149.

e possibilidades de intercâmbios que se desdobram destas relações interpessoais e atravessam a vida cotidiana²¹⁴. Nesta perspectiva, a forma da obra de arte contemporânea está além da sua materialidade, regida por uma dimensão de integração, onde depende das relações estabelecidas pelos objetos através de um ciclo infundável de negociações e agendamentos²¹⁵. O autor indaga: “Em suma a precariedade hoje impregna a totalidade da estética contemporânea. Seria esse um paradoxo? (...) Será a precariedade algo ruim em si? Será possível redescobrir algo de incisivo no universo precário?”²¹⁶. Para o autor, “novos tipos de contratos parecem estar se constituindo entre cultura e precariedade, entre duração física da obra de arte e sua duração como informação, alterando a base de certezas sobre as quais se apoiava até então o pensamento crítico”. A hipótese de Bourriaud é de que

A arte parece não só ter encontrado meios de resistir a esse novo ambiente instável como também de extrair dele uma nova força – e que uma nova forma de cultura, com novos tipos de escrita formal, poderia de fato se desenvolver em um universo mental e material que tem a precariedade como tela de fundo²¹⁷.

Trata-se de uma precariedade, portanto, manifestada em oposição “à fragilidade dos territórios humanos sob o efeito do maquinário econômico globalizado”²¹⁸.

Em 2009, em um breve artigo publicado pela revista *Artforum*, o crítico Hal Foster destacou a precariedade (“*precariousness*”) para definir a arte produzida na primeira década deste século²¹⁹. Para ele, não há um determinado conceito que defina a produção artística do período, mas a precariedade se destacaria como uma condição compartilhada²²⁰ entre os trabalhos analisados que chamaram a sua atenção. Para exemplificar, ele destaca cinco momentos artísticos: a instalação de Robert Gober, em 2005, na *Matthew Marks Gallery*; *O Palácio*, de John Kessler, às 4 da manhã no ponto 1; o *Estado Britânico*, de Mark Wallinger, no *Tate Britain*; a instalação de Isa Genzken, no *Skulptur Projekte Munster*, em 2007; e “*As 7 luzes*”, de Paul Chan, no *New Museum*. Para o autor, são manifestações que evocam, de diferentes maneiras, estados de incerteza, instabilidade, insegurança e impermanência.

²¹⁴ BOURRIAUD, 2009, p.149.

²¹⁵ MELENDI, Maria Angélica. *Estratégias da arte em uma era das catástrofes*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017, p. 85.

²¹⁶ BOURRIAUD, 2009, p. 83.

²¹⁷ BOURRIAUD, 2009, p. 85.

²¹⁸ BOURRIAUD, 2009, p. 85.

²¹⁹ FOSTER, Hal. Precarious: Hal Foster on the Art of the Decade. Revista *Artforum*, vol. 48, nº4, dez. 2009.

²²⁰ FOSTER, 2009.

Assim, de modo mais subjetivo, mas não menos sutil, a precariedade, na sua qualidade *do que é ou está precário*, irrompe na produção artística atual para além dos limites da matéria, não se reduzindo, portanto, aos materiais utilizados, mas sendo uma espécie de condição que busca (re)negociar os sentidos de ser e estar no mundo em constante estado de crise. Assim como a precariedade, a *crise* remete às ideias de instabilidade e à escassez, mas também ao desequilíbrio e ao conflito, potencializando um modo de tensão. Esta inquietação, sentida tanto no âmbito coletivo quanto no individual, é perpetuada pelo próprio sistema neoliberal, a ordem vigente que rege as coordenadas do mundo, que, através de uma política do medo, insiste em manter um discurso sobre a ameaça constante da segurança.

Foster chegou ao termo precário através de Thomas Hirschorn e muitos de seus projetos, como o *Museu Precário Albinet*, encenado em Paris em 2004. Foi também importante para os seus argumentos o breve texto do poeta francês Manuel Joseph sobre *la précarité* “como um aparato político e estético”²²¹. Mas é precisamente na definição do dicionário que Foster fundamenta sua análise, tal como expõe no texto: “Precário: do latim *precarius*, obtido por súplica, dependendo do favor de outra, portanto incerta, precária, de *precem*, oração”. A ideia de vulnerabilidade, a nota de súplica e dependência inscritas na obra de referência conduzem seus argumentos para o caráter ontológico do termo – não à toa, o autor recorre às reflexões de Butler sobre o “rosto” levinasiano. Nesta perspectiva, esse estado precário não deve ser encarado como um processo natural, mas construído – uma condição política produzida por um poder de cujo favor dependemos e do qual só podemos pedir. Para representar o precário, então, não basta evocar seus efeitos perigosos e privativos, mas também intimar como e por que eles são produzidos. “Esse é o rosto proposto pela arte de a década passada que mais me afetou”²²², nos confessa Foster.

Entretanto, as observações de Foster podem ser relativizadas, já que ele parte do *mainstream* do sistema, ou seja, os exemplos citados ainda partem dos artistas que já estavam inseridos em discursos institucionalizados. Mas, por outro lado, torna-se importante pensar o próprio papel de Foster, como teórico da arte, tentando rever seus próprios paradigmas e abrindo leituras, antes, mais lineares. E embora muito diferente das propostas analisadas por Foster, o *corpus* de artistas e obras que compõe esta pesquisa, de certo modo, corresponde às noções de vulnerabilidade e interdependência, que veremos mais adiante também a partir de Butler.

²²¹ FOSTER, 2009, s/p.

²²² FOSTER, 2009, s/p.

Em 2015, Hal Foster publicou *Bad New Days: art, criticism, emergency*, no qual também se dedicou a pensar a arte nas últimas décadas a partir dos termos abjeto, arquivo, mimético, precário e pós-crítico, mas não exatamente como paradigmas, e mais como estratégias e/ou predicativos²²³. Foster assinala uma mudança nas concepções de realidade durante o final dos anos 1980 e início dos 1990: uma mudança do real, entendido como um efeito de representação (como em grande parte da arte dita pós-modernista), para o real visto como um evento de trauma, como na maioria das artes abjetas. Trata da arte de impulso arquivístico, que assume a forma de sondagens históricas sobre pessoas, lugares e práticas que estão perdidas, ultrapassadas ou abandonadas. Concentra-se na arte após o 11 de setembro que imita – excessivamente, criticamente – tanto o *junkspace*²²⁴ (ou espaço-lixo) capitalista quanto as políticas terroristas ao nosso redor. Em suma, Foster trata da arte que põe em primeiro plano sua própria natureza insegura para enfrentar as condições precárias da sociedade neoliberal e reflete sobre as implicações da preocupação atual com os modos de arte performativos e participativos.

Em um artigo publicado em 2017, o pensador Gerard Vilar aponta que a precariedade é “um fenômeno que não pertence à ordem natural, mas sim social, e embora não seja novo na história, somos apresentados agora a uma força que desafia nossos discursos, bem como nossas práticas”²²⁵. Vilar, como outros diversos teóricos que serão apresentados aqui, atribui uma posição mais central à precariedade a partir da crise financeira de 2008 e afirma: “A precariedade é o contemporâneo *κατεξοχήν* (kat'exogen) – o contemporâneo por excelência”. Neste sentido, a arte produzida hoje que se permite ser atravessada pelo precário tem papel preponderante na construção das narrativas contemporâneas em desenvolvimento.

Vinculada a variadas formas de poder, a precariedade atravessa a realidade como um espectro, fomenta a fragilidade das relações e práticas sociais, converte em instável aquilo que é seguro, desde as tecnologias até os significados, do trabalho até a arte, dos valores até as verdades. Em última instância, sobrepõe-se às formas de vida, minimizando valores e essências, extinguindo as existências. A precariedade é um tema de poder – e também da falta dele. Ainda no seu artigo, Foster afirma não se surpreender que o termo “estado de exceção”

²²³ FOSTER, Hal. *Bad New Days: art, criticism, emergency*. Londres: Editora Verso, 2015.

²²⁴ *Junkspace* ou “espaço-lixo” corresponde aos espaços criados a fim de atender as demandas instantâneas do capitalismo integrado; contaminados por excessos de marketing, design e da lógica de consumo. O termo foi proposto por Rem Koolhaas (2011), como aquilo que a humanidade deixa no planeta como resíduo, em uma lógica de “hierarquia de acumulação”, sendo o *junkspace*, portanto, marcado pela imprevisibilidade, em constante devir.

²²⁵ VILAR, Gerard. Arte Contemporânea e Precariedade. *Revista-Valise*, Porto Alegre, v. 7, n. 13, ano 7, setembro de 2017.

²²⁶ tenha sido reavivado, entretanto “não [como] a exceção, mas a regra” ²²⁷, em um resgate do que foi escrito por Walter Benjamin em 1940.

Em *Experiência e pobreza*²²⁸, Benjamin identificou que o indivíduo e suas formas de experiências não estavam preparados para a introdução tecnológica que marcou a modernidade na passagem do século XIX ao XX – uma época marcada pelo individualismo e por um fetiche pelo *novo* (a reivindicação constante da novidade que, rapidamente, pode ser substituída por uma mais nova). Benjamin foi um dos teóricos que observou como esta demanda contínua pelo novo é intrínseca ao capitalismo, cujo poder transforma tudo em produto, inclusive os indivíduos.

Se, por um lado, a ocorrência da industrialização consagrou a modernidade na Europa do século XIX, neste século XXI podemos afirmar que nossos modos de ver e fazer também são afetados pela mundialização econômica, como aponta Nicolas Bourriaud²²⁹. No final do século XX, a globalização já era um fenômeno disseminado por todo o mundo, responsável por encurtar as distâncias, aproximar o tempo e potencializar o *agora*. Há, na contemporaneidade, uma espécie de esgarçadura do tempo vivido e em devir que, somada a uma fricção do espaço, coloca o indivíduo neste constante estado de crise. Esta inquietação remete a uma crescente normatização da precariedade, necessária para a manutenção dos modos de vida de uma parcela exclusiva da sociedade. É possível resistir à naturalização deste estado precário?

Por meio dos trabalhos aqui apresentados, partimos do pressuposto de que a arte, também como expressão de uma cultura, reflete esta lógica de precarização do mundo, apresentando-se, portanto, como um meio potente para a compreensão crítica do contemporâneo, como partilha Vilar: “A arte, no entanto, não é apenas uma espécie de espelho de um mundo cada vez mais dominado pela precariedade, mas é também um meio de refletir sobre estas realidades.” ²³⁰.

A lógica do capital neoliberal, sob o discurso da segurança, da liberdade individual e do lucro, se alimenta de crises impostas à sociedade, corroborando para o crescimento vertiginoso da precariedade. A lógica do precário também segue o ritmo cíclico do sistema,

²²⁶ Foster faz questão de nos lembrar que o termo “estado de exceção” foi cunhado pelo jurista nazista Carl Schmitt.

²²⁷ FOSTER, 2009, s/p.

²²⁸ BENJAMIN, Walter. *Experiência e Pobreza*. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaios sobre literatura e história da cultura – Obras Escolhidas I*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2012, p. 123-128.

²²⁹ BOURRIAUD, 2011, p. 15.

²³⁰ VILAR, Gerard. *Arte Contemporânea e Precariedade*. *Revista-Valise*, Porto Alegre, v. 7, n. 13, ano 7, setembro de 2017, p. 144.

onde a necessidade de substituição do novo, tal como apontada por Benjamin, implica novas categorias “do que é ou está precário”.

Ao seguir na esteira global e adotar o discurso neoliberal a partir da década de 90, o Brasil determinou um *modus operandi* desafiador para um país ainda em desenvolvimento industrial e tecnológico, com questões sociais e políticas complexas e um considerável contingente de pobreza. O aumento das privatizações e a ausência do Estado em demandas sociais alargou o abismo entre as classes, e os índices de violência aumentaram, induzindo a uma situação social majoritariamente precária. Com a popularização e livre circulação de imagens, já não é possível des-ver a pobreza e a miséria instaladas ao redor do globo, culminando na naturalização da precariedade. Como aponta Melendi, a partir do diagnóstico agambeniano (sobre a sociedade do espetáculo debordiana), “o fluxo imagético impede que se vejam as imagens, assim como a comunicabilidade impede a comunicação”²³¹. A questão da precariedade retorna aqui como um conceito ou atitude crítica, que nos força a pensar o intolerável da sociedade em que vivemos.

*

3.2 Arte e precariedade no Brasil: entre o local e o global

Como sabemos, “arte” e “artista” são termos polissêmicos, elementos de um pertencimento estrutural, de dinâmica social, que mudam de sentido de acordo com os contextos. Nos tempos modernistas, consagrou-se uma ideia de artista, na qual o seu sentido não era dado previamente, levando o/a artista a se defrontar com a necessidade constante de re-definir/re-delinear este campo e os seus agentes.

Nota-se na produção de arte que emerge no final do século XX, a leitura crítica da ideia de artista tal como foi trabalhada pelo conceitualismo na arte da década de 1960, em uma esfera marcada pela incerteza, na qual a demanda estava em fazer arte sem ter uma noção fechada, à priori, do que era a obra de arte/quem era o artista – um lugar que guarda, pela própria natureza das questões levantadas, uma intrínseca politização do campo. De certo modo, partir da arte conceitual pra pensar a arte contemporânea demarca uma politização do campo da arte, que, sabemos, ser repleto de ambiguidades, e não um campo com um sentido único. Podemos, por exemplo, pensar na relação entre arte e política e todas as relações que o

²³¹ MELENDI, 2017, p. 75.

campo da arte estabelece historicamente com os centros de poder, uma vez que a arte gravita em torno de núcleos de poder (poder financeiro, poder institucional). É certamente um campo muito maleável e com o qual, ao nosso ver, é preciso lidar com cuidado/atenção: o sistema da arte, além de ser uma esfera de imensa devoração, é um campo de fácil apropriação – o mercado se apropria com facilidade; as instituições, quando querem demarcar um lugar/uma postura hegemônica, constroem seus discursos com certa fluidez –, e no entanto, conforme adentramos neste território, vamos percebendo o quanto precisamos arrancá-lo de certas cristalizações e colocá-lo de novo na sua dimensão permeável.

O campo da arte pode ser facilmente cristalizável (algo que pode ser notado através dos discursos das mídias, no cotidiano, do senso comum, das redes, imprensa), ao ponto de reconhecermos que a obra de arte hoje pode ser um agregado de interesses. Tomemos como exemplo a Bienal de São Paulo, um lugar bem delineado institucionalmente, um evento de grande porte que se abre para uma dinâmica global, que é atravessado tanto por forças de mercado quanto por forças para-institucionais; além de ter grandes patrocinadores, sendo o Banco Itaú um dos principais nas últimas edições – o não significa que devemos simplificar ou ser reducionistas ao ponto de afirmar que determinada obra exposta em uma Bienal patrocinada pelo Itaú estaria contribuindo apenas como propaganda para o banco (no entanto, tal afirmação não é totalmente incorreta). Além dos patrocinadores, os trabalhos de arte têm um agregado de interesses em torno que estão em disputa entre o que é a obra, o que o/a artista faz/quer fazer, o interesse institucional, o olhar curatorial, o interesse do público, as questões construídas pelos educativos etc.

Na atualidade, esta relação entre arte e política configura-se como uma questão para artistas preocupados/as/es em “desenvolver um processo de contestação no interior de um sistema que é capaz de neutralizar e incorporar qualquer perturbação”²³². Para Melendi, uma das estratégias da produção de arte atual

parece ser resistir a essa institucionalização, inserindo-se no cerne da instituição, contaminando-a com um vírus que não a destrua, mas que denuncie suas cicatrizes e suas chagas, suas forças e suas fraquezas. A recusa dos objetos e a fuga para a ação coletiva e/ou efêmera poderiam ser mais que uma solução final, apenas uma tática de sobrevivência.²³³

As críticas de trabalhos direcionadas ao conservadorismo e ao racismo estrutural das instituições/do sistema de artes, na visão da autora, ocorrem mais veementemente porque

²³² MELENDI, 2017, p. 70.

²³³ *Ibidem*

“ainda se mantém uma posição simbólica cujas raízes estão profundamente fincadas na cultura democrática e no espaço público: de fato, na própria noção de cidadania”²³⁴, o que significa considerar estes espaços como “potenciais para o encontro e a negociação”, mas também a demanda de “se manter alerta para examinar as possibilidades de se apropriar de uma parte do poder institucional e, ao mesmo tempo, manter, em relação a ele, uma margem de autonomia razoável”²³⁵. Como crítica a este processo de institucionalização, o que parte da produção de arte atual se propõe é uma fusão com o real que extrapole este campo institucional: “se fundir no real, ser no real”²³⁶. Nas palavras da autora, obras “antiartísticas, ordinárias, impermanentes, [que] se dissolvem, de fato, como ações comuns da vida urbana, vida cotidiana”²³⁷, que extrapolam os princípios estéticos, políticos ou didáticos, de modo que, para apreendê-los, “talvez seja necessário nos colocarmos frente a esses trabalhos da mesma maneira que seus autores – uma maneira fluida, porosa, instável, descompromissada – então poderemos reconhecê-los, vê-los, senti-los”²³⁸.

Apesar da tendência à homogeneização por parte do capitalismo, e contrariamente às afirmações neoliberais de que a globalização aperfeiçoa o mundo, a desigualdade se mostra uma característica intrínseca a esse processo global. Desde a década de 1990, alguns autores investigam práticas culturais locais que, ao enfrentar o rolo compressor da homogeneização, acabam por configurar também estratégias de resistência. Paradoxalmente, a globalização, na tentativa de padronizar os códigos culturais da sociedade, acaba por evidenciar potentes discursos locais que, por sua vez, são atravessados de diversas maneiras por outras tradições, tempos e espaços. Neste sentido, contribuem as reflexões de Stuart Hall sobre os possíveis efeitos da globalização nas identidades culturais, consideradas por ele como um dispositivo discursivo²³⁹. O discurso, portanto, desenvolve-se enquanto potência nos processos de identificação do indivíduo. A aceleração dos processos globais simula o encurtamento entre distâncias, eventos, pessoas e lugares a ponto de fazer o mundo parecer menor, promovendo o que Hall chama de “compressão espaço-tempo”²⁴⁰. Vale frisar que as categorias de espaço e tempo são também as coordenadas básicas dos sistemas de representação, nos quais a narrativa traduz os eventos numa sequência temporal “começo-meio-fim”. Por fim, a tese de

²³⁴ *Ibidem*

²³⁵ MELENDI, 2017, p. 70.

²³⁶ MELENDI, 2017, p. 71.

²³⁷ *Ibidem*

²³⁸ *Ibidem*

²³⁹ HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Editora DP&A, 2005.

²⁴⁰ HALL, 2005, p. 69.

Hall nos interessa também por trazer à tona a tensão entre o “global” e o “local” na transformação das identidades. Por identidade cultural estamos de acordo com Moacir dos Anjos sobre se tratar, antes, de “uma construção fincada em tempo e espaço específicos (todavia moventes) e em permanente estado de formação”²⁴¹ ou ainda como “resultado de processos de expressão humana (discursiva e performativa) por meio das quais são estabelecidas e continuamente reelaboradas diferenças entre grupos diversos”²⁴².

O debate em torno dos conceitos de local e global são embasados pelas análises de Moacir dos Anjos, nas quais o autor aponta as relações assimétricas de poder entre as ideias de centro e periferia, que culminam no caráter paradoxal do processo de globalização que, ao tentar homogeneizar as grades culturais num âmbito global, provoca respostas e posicionamentos locais. O autor nos propõe outra maneira de pensar o espaço-tempo na arte, denunciando o desmonte da ideia de que a contemporaneidade é global, e apresenta a assimetria nos fluxos de informações entre os chamados países centrais e periféricos, em consonância com as propostas que apontamos do pensador Milton Santos.

A interconexão progressiva entre localidades diversas provoca, contudo, a corrosão gradual das fronteiras simbólicas que as apartam e, conseqüentemente, as limitam, forçando cada comunidade a refazer, contínua e criticamente, seus laços imaginados de pertencimento²⁴³.

Importa ainda o fato de que estas noções – global e local, centro e periferia – são relacionais e não devem ser restritas a categorias descritivas de territórios físicos ou simbólicos²⁴⁴. As relações entre tais instâncias, contudo, não cessam de tecer redes que dependem da “negociação de diversidades”²⁴⁵. A intensificação do fluxo global de bens simbólicos “comprimindo o tempo e o espaço em que se desenrolam ação e pensamento, flexibiliza as fronteiras que apartam lugares distintos e provoca a proposição e a permuta incessantes de posições diferentes de mundo”²⁴⁶. Para Anjos, o que distingue uma cultura local de outras são as formas específicas pelas quais uma comunidade se posiciona nesse contexto de interconexão e estabelece relações com o outro, ou seja, o que até então era natural e espontâneo desloca-se para o campo aberto da constante (re) invenção.

²⁴¹ ANJOS, Moacir dos. *Local/global: arte em trânsito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005, p. 13.

²⁴² Nesta definição, o autor está parafrazeando o pensador Arjun Ap.adurai. ANJOS, Moacir dos. *Local/global: arte em trânsito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005, p. 12.

²⁴³ ANJOS, 2005, p. 12-13.

²⁴⁴ ANJOS, 2005, p. 15. (grifo do autor)

²⁴⁵ ANJOS, 2005, p. 15.

²⁴⁶ ANJOS, 2017, p. 17.

Ainda que os locais de vida permaneçam fixos, os espaços vividos, nos quais se articulam e criam os produtos culturais que registram a individualidade de grupos, sofrem um processo permanente de desterritorialização e estranhamento, de desmanche da geografia e da distensão temporal específicas em que se fundam e se afirmam sistemas de representação²⁴⁷.

Em referência à Agamben, Moacir dos Anjos afirma que “ser contemporâneo”, nesse sentido, implica ser necessariamente anacrônico por não pertencer a essa contemporaneidade excludente – a contemporaneidade só existe para aqueles que a reviram pelo avesso e a rebatem. Deste modo, o autor busca pensar sobre como o global pode ser localizado ou mapeado, desmistificando a ideia de que é possível globalizar-se e é neste sentido que ele nos traz a noção de “sotaque” como uma inflexão, uma caracterização para tratar da arte como linguagem. Dos Anjos aponta que é possível participar das estruturas dominantes a partir de um lugar de subordinação e questionamento e na relevância de lidarmos com as propostas contra-hegemônicas não como propriamente reações, e sim como respostas, ou, ainda, estratégias de resistência. Aqueles que não participam da dinâmica hegemônica são denominados pelo autor como “sobras” – são aqueles que enfrentam crises de representação, em uma equivalência do real no campo sensível, “restos que encarnam um espelho de visões de mundo”²⁴⁸.

Em diálogo com Hall, Moacir dos Anjos investiga as possibilidades de estratégias representacionais que são acionadas para construir nosso senso comum sobre o pertencimento ou sobre a identidade nacional. É neste sentido que consideramos seus apontamentos sobre a ideia de cultura nacional como ponto de união e identificação simbólica, sobretudo por ser uma estrutura de poder cultural. Há um esforço em dar voz a essas “sobras” nas últimas décadas, no entanto, há ainda uma dificuldade maior em lidar com o “outro”, certo grau de opacidade que limita a visão que os centros têm das periferias. Como um reflexo, a mesma dinâmica ocorre nas regiões periféricas: a partir de relações de poder locais, a tendência é a autorrepresentação das “sobras”, que cada vez mais reivindicam para si seu protagonismo. Assim, nota-se a progressiva mudança no lugar de enunciação dos discursos críticos da arte, um deslocamento fundamental para outros territórios, produzindo perspectivas descentradas. Gradualmente, a ampla visibilidade destes discursos particulares ganha legitimação institucional, o que não significa, porém, a subversão total das hierarquias ou conciliação de

²⁴⁷ ANJOS, 2017, p. 17.

²⁴⁸ ANJOS, 2017, p. 17.

interesses divergentes envolvidos. O jogo de interesses continua sendo uma das principais engrenagens da sociedade contemporânea regida pelas regras do capital.

Vale ressaltar que estes territórios, ainda que deslocados para as margens do sistema, reúnem uma ampla gama de experiências e lutas sob a rubrica da precariedade; realidades que se aproximam ou se afastam diante das particularidades de cada lugar, suas histórias e seus desdobramentos no presente, mas conectados historicamente por um estado contínuo de subordinação imposta pelos processos colonizadores.

Com o cuidado de não delimitar o que pode ser entendido por arte brasileira em uma categoria reducionista, Moacir dos Anjos denomina como “sotaque” o aspecto que se destaca em parte dos trabalhos pós-anos 1990, como aquilo que se desloca entre as tradições, fora do espaço-tempo linear, uma “noção de pertencimento ambígua”²⁴⁹. Desta ambiguidade, ressaltase seu efeito:

Impacto que não se expressa, por necessidade, em uma iconografia ou em conteúdos narrativos específicos, mas, sobretudo, nos modos distintos e particulares em que neles são contrapostos e encadeados – recusando qualquer síntese – elementos próprios de uma cultura local e outros oriundos de uma cultura que, como tendência que nunca se efetiva plenamente, homogeneiza o que lhe é diferente²⁵⁰.

Neste sentido, o sotaque como aspecto peculiar da produção de arte atual do país destaca-se como

Modos que implicam não somente aproximações singulares entre componentes internos e externos (...) Sotaque que revela inclusões e exclusões simbólicas e que declara, ao mesmo tempo, aquilo que a arte brasileira é e aquilo que ela não mais comporta com traços que a distinguem dentre as produções de outros cantos²⁵¹.

Compartilhamos com o autor que a presença (ou nas suas palavras, a “incorporação”) deste sotaque no circuito hegemônico das artes tem a capacidade de “gradualmente corrompê-lo”²⁵². A ambiguidade deste processo, como ele nos explicita, é a atual “valorização da cultura popular nacional no interior de um circuito globalizado de propagação e afirmação simbólicas promovida pela produção contemporânea em artes visuais do país”²⁵³. É a partir destas compreensões que acreditamos ser pertinente trazer à discussão alguns trabalhos da artista

²⁴⁹ ANJOS, 2017, p. 59.

²⁵⁰ ANJOS, 2017, p. 59.

²⁵¹ ANJOS, 2017, p. 60.

²⁵² ANJOS, 2017, p. 61.

²⁵³ ANJOS, 2017, p. 61.

Ana Lira, como *Mandalla e Terrane*, em convergência com as poéticas desse sotaque criativo que o autor nos traz.

Artista visual e fotógrafa, Ana Lira vive atualmente em Recife, mas sua trajetória articula experiências e vivências em diversas cidades do Brasil, entre as quais destaca-se a participação em coletivos e a fotografia como uma de suas principais ferramentas. Em projetos que acontecem por meio de parcerias e criações coletivas, Lira atenta para as relações de poder e suas dinâmicas, para os modos como nossos processos de comunicação são afetados e as articulações possíveis entre o cotidiano e a produção de conhecimento. Suas pesquisas, de modo geral, apresentam conexões entre arte, vida e política, de modo que é complexo apreender seus trabalhos apartados de suas experiências e vivências. Neste sentido, a própria artista utiliza dois termos que são relevantes para compreender sua produção, a noção de “obra-projeto”, em vez de “obra-objeto”, e a ideia de “vivência nas entrelinhas”. Estas noções são relevantes porque reforçam a postura crítica da artista, cujos trabalhos acabam por afetar a ideia categórica de objeto de arte e a sua apropriação pelo mercado. Nas cidades em que trabalha, a artista mapeia e acompanha dinâmicas coletivas para compartilhar experiências e fortalecer práticas de colaboração criativa e política.

Nas suas propostas, a arte emerge como ferramenta para evidenciar situações sociopolíticas e impulsionar questionamentos sobre as complexidades do contexto em que vivemos. É o caso do projeto *Mandalla*, iniciado em 2012²⁵⁴ e exibido no 36º Panorama de Arte Brasileira (2019) em formato de “livro de artista”. Lira registrou o cotidiano de diversos(as) agricultores(as) e as circulações das suas produções, desde o processo de cultivo (zonas rurais) até às feiras (a parte da produção que vai pros centros urbanos). Como forma de mostrar estes cotidianos, a artista reuniu um material que nos aproxima destas relações, do dia-a-dia destas pessoas, para além das imagens. O livro escapa de um formato tradicional: por um lado, remete a uma cartilha e, por outro, é também uma referência aos discos de vinil e às músicas populares que embalam o cotidiano destes homens. Nas imagens, é possível ver agricultores sob o sol do semiárido, os instrumentos e ferramentas de trabalho, mãos que carregam o peso da terra. As imagens são alternadas com poemas escritos pelos trabalhadores; ao final, segue um caderno de notas com contos e relatos da artista e suas experiências na região do semiárido pernambucano, além de um mapa impresso com as regiões/cidades visitadas marcadas e anotações diversas (impressas com a letra da artista), escritas durante o

²⁵⁴ O projeto começou em 2012 e continua em desdobramento ainda hoje.

processo de construção do próprio livro. O título – *Mandalla* – remete ao sistema cíclico de produção articulado pelos agricultores e ressalta os ciclos da natureza e o envolvimento e as dinâmicas destes trabalhadores no âmbito da cultura.

Ao se colocar em deslocamento e ação nos seus processos, Ana Lira insere o próprio corpo como dispositivo micropolítico, parte da realização, mas não traz pra si o protagonismo, pois ela está sempre em relação, desenvolvendo e tecendo conhecimento, saberes e registros, buscando nas trocas e nas experiências cotidianas diversas as possibilidades de outros modos de existência e vivências.

Imagem 12- *Mandalla* – Ana Lira – 2012



Fonte: portfólio da artista

Imagem 13- *Mandalla* – Ana Lira – 2012-.



Fonte: portfólio da artista

Imagem 14- *Mandalla* – Ana Lira – 2012



Fonte: portfólio da artista

A partir deste trabalho, a artista nos mostra que o espaço da agricultura é também espaço de criação, no qual os(as) agricultores(as) elaboram processos de criação ao, por exemplo, (re)definir/(re)desenhar/designar a espacialidade (quando escolhem quais culturas ficarão próximas uma da outra ou a partir do lugar das cisternas), ao elaborar mapeamentos, ao experimentar e articular o que funciona do que não funciona (as práticas de outros locais/de outras vivências com outros(as) agricultores(as)). As trocas e intercâmbios entre estes(as) trabalhadores(as) são processos que, em *Mandalla*, ganham visualidade e visibilidade para o entendimento dos próprios agricultores(as), no sentido de que é necessário visualizar e utilizar a imagem como instrumento de articulação para que essas práticas sejam cada vez mais difundidas.

Durante as vivências no semiárido, Ana Lira desenvolveu ainda o projeto *Terrane* (2015-), um desdobramento do anterior, mas desta vez focado nas mulheres pedreiras, construtoras de cisternas no sertão do Pajeú, em Pernambuco. *Terrane* é um projeto construído por meio do desenvolvimento de uma narrativa visual em diálogo com a trajetória das mulheres pedreiras do semiárido, que parte de uma memória da experiência pioneira da Casa da Mulher do Nordeste (CMN), iniciada em 1980, na cidade Afogados da Ingazeira, no Sertão do Pajeú. Segundo a artista,

Elas iniciaram edificando cisternas de 16 mil litros e 52 mil litros, mas, hoje, fazem construções de caixas de filtragens e casas em diversos locais do Nordeste. Um dos grupos mais antigos é do Sertão do Pajeú (PE), responsável pela formação de outros grupos no semiárido brasileiro, que se estende do Ceará até Minas Gerais. Por exemplo, no Rio Grande do Norte, há mulheres trabalhando pelo CF8 (Centro Feminista 8 de Março) que estão atuando e foram formadas por Dona Lourdes da Silva. Ela também formou mais de 200 mulheres pelo Nordeste inteiro.²⁵⁵

Em Lira, o desejo de elaborar uma narrativa visual sobre as mulheres pedreiras veio da percepção de que, embora seja uma temática importante para desmistificar a imagem estereotipada que se tem do semiárido, ela segue restrita a uma invisibilidade, mesmo por aqueles/as que desenvolvem trabalhos pela região. Ao pesquisar o acervo da Articulação do Semiárido Brasileiro (ASA) por 7 meses e revisar mais de 100 mil fotos, a artista notou que, com a exceção de registros de cursos desenvolvidos pelas organizações, pouco se sabia a respeito destas mulheres, das questões que as circundam e de como elas lidam com a cultura

²⁵⁵ LIRA, Ana; MARUGÁN, Paola. *Terrane*. Entrevista publicada em *Cadernos de Subjetividade*, Revista do Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade, Programa de Estudos Pós-graduados em Psicologia Clínica, Pontifícia Universidade Católica (PUC), São Paulo, ano 13, nº20, 2019, p. 10.

patriarcal que tenta impedir o deslocamento dos papéis sociais na região. Há uma memória visual muito restrita destas ações, o que levou a artista a dar atenção à sistematização destas experiências em imagem, ajudando a preencher esta profunda lacuna que existe no processo de fortalecimento de outros lugares possíveis para as mulheres.

Da reflexão sobre estas mudanças surgiu o nome do projeto. Lira explica que

Na geologia, o termo terrane é utilizado para mencionar pedaços da crosta terrestre que se descolam de suas estruturas de origem e se alojam em outros locais. Os pedaços deslocados, contudo, carregam as características de onde vieram, produzindo uma sensação de estranhamento no local onde se sedimentam, provocando transformações no ambiente.²⁵⁶

De um projeto sobre as mulheres pedreiras, *Terrane* tornou-se um projeto com elas, sobretudo, a partir dos aprendizados e vivências que transformaram não somente o escopo do trabalho, mas o próprio fazer artístico de Ana Lira. Embora utilize a fotografia na maioria de suas propostas, a artista se afasta da perspectiva tradicional da linguagem fotográfica documental de lidar com as pessoas e comunidades retratadas como “tema”, “assunto” ou “objeto”. Como em diversos de seus trabalhos, Ana Lira nos mostra a coletividade como estratégia estético-política que ativa outras possibilidades e espaços.

Trabalhar na construção de cisternas, no caso destas mulheres, implica também as suas possibilidades de autonomia financeira, promovendo rupturas nas construções e divisões de gêneros enraizadas nos papéis e funções sociais. Assim, uma das suas potências é que *Terrane* toca em questões que extrapolam a imagem precarizada criada sobre o Nordeste e o sertão. Com as mulheres pedreiras, Lira nos mostra como o semiárido é permeado por produções de conhecimento, por diversas narrativas e percepções cuidadosas sobre ciclos de existência, sobre o trabalho em coletividade, sobre formas de lidar com fenômenos naturais de escassez e longa duração como os períodos de seca. Neste sentido, a artista aprofunda epistemologias que envolvem saberes ancestrais de lutas das mulheres no sertão, conectando estes conhecimentos aos que recebeu de suas ancestrais, como afirma na conversa com Paola Marugán²⁵⁷. Segundo Lira, suas avós e tia-avó “sabiam ler o tempo” e os ciclos da natureza e observar isso no próprio corpo, passando estes ensinamentos a ela. Nas palavras da artista:

Esta leitura é essencial para circular na região e para entender os ciclos da água, da estiagem, dos ventos e as relações disso com as fases de dormida e de florada da

²⁵⁶ LIRA; MARUGÁN, 2019, p. 10.

²⁵⁷ LIRA; MARUGÁN, 2019, p. 6-19.

caatinga – que influenciam em todo o processo construtivo e produtivo das famílias na região²⁵⁸.

Assim, a porta aberta pela sua ancestralidade é também um dos caminhos que conectam a artista ao universo simbólico presente no cotidiano das mulheres pedreiras. Como afirma:

Eu não produziria estas imagens e nem desenvolveria este projeto se a minha existência não tivesse sido atravessada por estas conexões emocionais, espirituais, simbólicas, sensoriais e por uma sabedoria que não acredita na noção mais pragmática de tempo e espaço. O tempo do semiárido é outro. É outro, inclusive na observação de como a cultura urbana é recebida e transformada pelas experiências da região²⁵⁹.

Observadora atenta às entrelinhas e movida por estas questões, Ana Lira sabe de sua responsabilidade neste debate, na imagem que ela mesma elabora do Nordeste, entremeada às suas próprias vivências e, por isso, o seu esforço em dar visibilidade, mas também em ser escuta e em estar com estas mulheres, defendendo e valorizando suas existências. A artista passou cerca de dois anos registrando o cotidiano destas mulheres e acompanhou de perto, entre elas, as instabilidades políticas (bem no período de transição entre o *impeachment* em 2016 e o governo seguinte), a redução dos pedidos de construção de cisternas, levando muitas destas mulheres a perderem o emprego. Destacamos aqui a notória relação entre a precariedade e a condição de precariedade (como em Butler) e a precarização das vidas, na tentativa de compreender estas articulações no trabalho da artista.

Lira passou a documentá-las em suas casas, no cotidiano das famílias, olhando como se davam estas relações. O projeto culminou em outro livro, desta vez, todo produzido manualmente: na parte interna há um acervo de fotos do cotidiano das “cisterneiras” em suas casas, com as fotos da artista, tiradas do lado de fora (sua perspectiva/demarcando seu lugar). Na assinatura do livro, constam também os nomes de Luiza Simões e Lourdes da Silva, as mulheres que Ana Lira acompanhou, documentou e com quem teceu relações e processos acerca do próprio projeto. *Terrane* é um produto gráfico de crítica, criado em coletividade, contra a mentalidade criada sobre a região e, por isso, a paleta de cores variada entre tons que remetem ao Nordeste; dentro há uma página dupla com crochê feito por uma das cisterneiras com imagens de N. Sra. Aparecida (padroeira do Brasil e também do Sertão do Pajeú) de um

²⁵⁸ LIRA; MARUGÁN, 2019, p. 13.

²⁵⁹ LIRA; MARUGÁN, 2019, p.13.

lado – costurados pela artista – e do lado inverso, ela também costurou outras referências/nomes atribuídos a N. Sra. Aparecida e seus sincretismos.

A artista se coloca em trânsito para acompanhar as condições de precariedade que afetam a vida das cisterneiras e de suas famílias. Tanto em *Mandalla* quanto em *Terrane* há o esforço crítico de romper com uma imagem construída e estereotipada do Nordeste e do sertão. Cabe lembrar que a cristalização desta ideia de região começou ainda na primeira metade do século XX²⁶⁰, cuja precarização foi impulsionada pelo termo “indústria da seca”, cunhado no contexto da ditadura militar-empresarial, corroborando para uma ideia de Nordeste como território que precisa ser tutelado pelo Estado²⁶¹.

Nesta esteira crítica, os trabalhos da artista desmontam a ideia de região como algo cristalizado, reconstruindo-a como espaços de trocas, fazendo do Nordeste “um território movente imerso numa temporalidade que se contrai e distende”²⁶².

Imagem 15- *Terrane* – Ana Lira – 2019



Fonte: portfólio da artista

²⁶⁰ ANJOS, 2017, p. 18.

²⁶¹ Para um maior aprofundamento sobre a construção a ideia de Nordeste sugerimos as pesquisas/leituras: ALBUQUERQUE, Durval Muniz. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 1999; DIMITROV, Eduardo. *Regional como opção, regional como prisão: trajetórias artísticas no modernismo pernambucano*. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas na Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

²⁶² ANJOS, 2017, p. 26.

Imagem 16- *Terrane* – Ana Lira – 2019



Fonte: portfólio da artista

Imagem 17- *Terrane* – Ana Lira – 2019



Fonte: portfólio da artista

As obras-projeto de Lira são como fios desses nossos desafios contemporâneos, tecendo redes de presenças, afetos, escutas e amparo. Lira nos atenta para a necessidade de permanecermos com o olhar disposto a incluir o que antes não era percebido, pois era invisibilizado, limitado, silenciado; da relevância das trocas, entre saberes e epistemologias, do re/conhecimento enquanto presença, afeto e potência em/da coletividade.

Embora Ana Lira esteja em trânsito constante, o deslocamento não é o mote principal dos processos da artista, mas é uma das prerrogativas da arte contemporânea, em especial, pós-anos 2000. Neste sentido, apontamos o artista Paulo Nazareth, que se destacou no circuito artístico global após a performance *Notícias de América*.

A proposta *Notícias de América* (2011) consiste em um conjunto de ações que parte do deslocamento do artista Paulo Nazareth entre o município de Palmital (MG) e Miami, nos Estados Unidos. Em uma viagem de custo relativamente baixo²⁶³ e que durou treze meses e sete dias, Nazareth percorreu o trajeto calçando o mesmo par de chinelos de borracha (da tradicional marca brasileira Havaianas) e deixou de lavar os pés, levando a poeira da América Latina aos Estados Unidos. Ao chegar à Nova York, lavou os pés à beira do rio Hudson, deixando nas águas norte-americanas toda a terra acumulada das mais variadas regiões das Américas – e uma imagem de São Judas Tadeu que carregou consigo desde o México. O percurso resultou em registros diversos que eram publicados, paralelamente, em seu blog²⁶⁴.

A caminhada tinha como destino certo os Estados Unidos, mas ele optou por iniciar seu percurso passando por territórios e regiões ao sul do continente. Com poucos recursos, o artista ficou à mercê de caronas para atravessar determinados trechos e negociar sua estadia nas moradias de desconhecidos, deixando o acaso atravessar a sua experiência. Em *Caminhos e Conversas de Viagem*, a curadora e crítica de arte Janaina Melo destaca o despojamento proposital de Nazareth:

O que se coloca em todos os momentos são as possibilidades de ser sempre turvo, contaminado, fosco e – por que não? – difícil. Por isso, nessa viagem, Paulo não procura pela rota mais rápida, deixa-se deter nos caminhos e conversas, vai ao

²⁶³ Em entrevista a Hélio Nunes, o artista afirmou ter recebido da Galeria Mendes Wood, que passou a representá-lo desde então, o valor de R\$4000,00 (quatro mil reais) para realizar a viagem. Ver: NAZARETH, Paulo. *Paulo Nazareth por Hélio Nunes*. 3x3. 3C Centro de Criação Contemporânea. Revista eletrônica, n. 2, set. 2012. Disponível em: <<http://www.3c.art.br/3-x-3>>. Acesso em: 8 de jun. de 2019. Entrevista concedida a Hélio Nunes.

²⁶⁴ Disponível em: <http://latinamericanotice.blogspot.com/>. Acesso em: 20 mar. 2020.

encontro das rotas antigas, lança-se no jogo da rede complexa e se deixa estar. (...) Desviando-se da rota planejada, esquecendo-se do que previamente havia definido como compromisso de viagem, perdendo documento, imagens, registros e trabalhos propositada ou despropositadamente. Confundindo os idiomas, esperando as oportunidades que, muitas vezes, nunca chegaram...²⁶⁵

A série *Notícias de América* se mostra como um trecho possível para se percorrer o terreno da precariedade. O artista, que se autodenomina como “trecheiro”, tem o caráter peripatético como um dos eixos fundamentais na sua obra. A caminhada até os Estados Unidos se debruça sobre metáforas que acabam por serem sustentadas pelos seus próprios registros. Em uma entrevista concedida em 2012, Nazareth atribui o ato de mover-se a uma busca interior a partir de uma exterioridade:

Cada vez mais por esse pensamento, por essa peregrinação, eu vou seguindo esse caminho, e de onde vem esse povo. Eu posso sair da África e ir caminhando. Daí eu vou para a Ásia, também caminhando. Saio de um centro africano, vou para Europa, isso leva 1 milhão de anos. É um povo que vai se quebrando, se multiplicando, e se fazendo outro. Dessa separação se faz outro povo, e que desse outro povo se faz outro povo, e outro... E vai caminhando e se esparramando pelo mundo, e assim eu posso pensar que no final é um único povo²⁶⁶.

Ainda na mesma entrevista, o próprio artista traça um paralelo entre o seu projeto e o aspecto de religiosidade:

De certa forma é fazer aquilo que você acredita, e tem essa religiosidade em fazer isso, como algo sagrado, esse caminhar é sagrado, mas é esse “sagrado profano”. “Eu vou caminhar”, mas vou quebrando isso, existe algo sagrado que me segura em alguns momentos²⁶⁷.

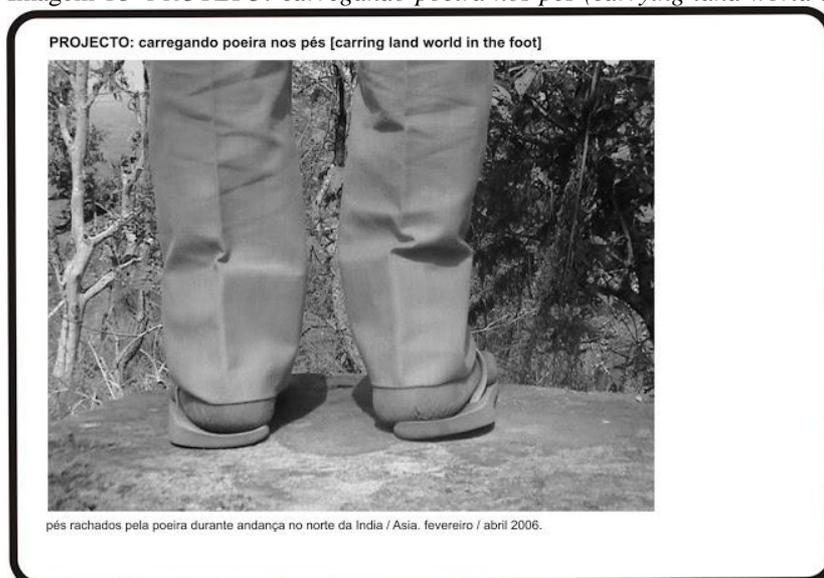
Nazareth carrega o estereótipo errante por onde passa; sua presença por si só, vagueando pelos desertos, praias, cidades e campos das Américas, já seria suficiente para causar o estranhamento alheio, mas a camada de poeira que cobria os pés do artista potencializava ainda mais a precariedade de sua figura. Em seu blog, há um registro de suas andanças pelo norte da Índia, em 2006, com o título *PROYETO: carregando poeira nos pés (carrying land world in the foot)*, onde vemos a fotografia da parte posterior de um par de pernas, vestidas com calça de tecido, sobre uma pedra e um fundo de paisagem. Os calcanhares, apoiados sobre chinelos e, portanto, expostos, estão sujos e rachados.

²⁶⁵ MELO, Janaína. *Caminhos e Conversas de Viagem*. In: MELO, Janaína [et.al], 2012, s/p.

²⁶⁶ Entrevista concedida em 2012 à *Revista Elástica* nº 2, Rio de Janeiro: Ed:Multifoco, 2012. p 19- 27.

²⁶⁷ Entrevista concedida em 2012 à *Revista Elástica*, Rio de Janeiro, n. 2, p 19- 27, 2012. Ed:Multifoco.

Imagem 18- *PROYETO: carregando poeira nos pés (carrying land world in the foot)* – Paulo Nazareth – 2006



Fonte: Imagem em versão digital/ reprodução blog do artista

Logo, a poeira é um elemento que toma conta das ideias de Paulo Nazareth há, pelo menos, cerca de cinco anos antes da realização de *Notícias de América*. No entanto, em uma das entrevistas concedidas, o próprio artista comenta que “não considerava que meus pés estavam sujos, mas que eles continham terra, que em princípio não é suja, é parte do mundo”²⁶⁸. Neste sentido, podemos dizer que Nazareth reconfigura a noção de precariedade, pois o que se determina como falta em uma perspectiva (a limpeza), transborda na outra (a terra), não como sujeira.

Através do vestígio, proposto por Jean-Luc Nancy como conceito articulador da memória, podemos designá-lo como o sentido que escapa. Uma fuga quase proposital, para *dar a ver e ser visto*. Em Nancy,

o vestígio dá testemunho de um passo, de uma marcha de uma dança ou de um salto, de uma sucessão, de um impulso, de uma recaída, de um ir-ou-vir. Não é uma ruína que é resto sulcado de uma presença, é apenas um toque diretamente no solo. O vestígio é o resto de um passo? Não é sua imagem, pois o próprio passo não consiste em nada mais que seu próprio vestígio. Desde que ele é feito ele é passado²⁶⁹.

Para ele, interpretar a arte como *vestígio* é renunciar a procura de um sentido primeiro, para vislumbrar o passo e os passos sucessivos por detrás da pegada. Como exemplo,

²⁶⁸ Entrevista concedida à *Revista Elástica* nº 2, Rio de Janeiro: Ed:Multifoco, 2012. p 26.

²⁶⁹ NANCY, Jean-Luc. O vestígio da arte. In: HUCHET, Stephane (org.). *Fragmentos de uma Teoria da Arte*. São Paulo: Edusp, 2012, p. 304.

podemos aproximar a poeira incorporada por Paulo Nazareth em *Notícias de América* ao que Nancy define como vestígio. O rastro é o instante anterior de qualquer ação. É o que fica, como um espólio. Assim, o rastro carrega marcas de quem ele pertenceu, independente da intenção. Em outras palavras, aproximar a precariedade do vestígio é um modo de potência, pois qualquer fragmento de “coisa” torna-se testemunho de distintas vivências. Ou seja, um pano, ainda que rasgado, um pé, mesmo cheio de terra, já elaboram a potência de um discurso.

Na poética de Nazareth, a poeira que carrega em seus pés é um dos dispositivos que potencializa seu discurso contra hegemônico. É o pó que restou dos séculos de dominação; a terra que hoje é infértil e ameaça de fome àqueles que estão ao Sul. A matéria acumulada é também compreendida como marcas de uma lógica colonial e traz à tona como a fragmentação do sujeito desestrutura as temporalidades. Aqui o tempo surge como elemento próprio do vestígio, uma vez que o passado se torna um lugar a ser tencionado. Ao carregar nos pés a poeira das mais diversas regiões da América Latina aos Estados Unidos, Nazareth propõe uma inversão do fluxo da informação entre centro e periferia, no sentido Sul-Norte. Ao apresentar os encontros com populações locais e os espaços de circulação, suas ações e seus registros são também pautados por discussões étnico-raciais, sobre fronteiras e transposição das mesmas. Esta poeira, dotada de carga simbólica, revela-se como um dos elementos centrais da potência plástica de *Notícias de América*.

Imagem 19- Sem título, da série *Notícias de América* – Paulo Nazareth – 2011



Fonte: Reprodução/Site Galeria Mendes Wood DM

Imagem 20 - Sem título, da série *Notícias de América* – Paulo Nazareth – 2011



Fonte: Reprodução/Site Galeria Mendes Wood DM

Após finalizar a proposta, às margens do rio Hudson, o artista vagou por dois dias pela cidade de Nova York e se deparou com o movimento *Occupy Wall Street* e passou a noite em um dos alojamentos da manifestação. De lá, foi à Guatemala para dar seguimento ao projeto *Banana Market/Art Market*, apresentado na 10ª edição da feira de arte contemporânea *Art Basel*, em Miami.

Banana Market/Art Market consiste em uma instalação com uma *kombi*, nas cores branca e verde, ano 1978, abarrotada de bananas, colocadas à venda por US\$10 (dez dólares); ao lado, o artista exibia um cartaz de papelão com a frase *My image of exotic man for sale* (“Vendo minha imagem de homem exótico”) – a performance também integrava o trabalho em exposição. Além disso, Nazareth, literalmente, colocou a sua imagem à venda, cobrando o valor de US\$1 (um dólar) para quem quisesse uma foto sua. O verde-amarelo, uma mistura das cores da *kombi* e das bananas, compunha o aspecto visual da cena, contrastando ainda com o branco da galeria. A crítica institucional é o ponto primordial do projeto; com um toque de ironia, recorrente em seu conjunto de obras, Nazareth, em evidente referência às tradicionais feiras de rua, questiona desde os propósitos do mercado de arte – com a dupla referência à palavra “mercado” no título do trabalho – ao *status* do objeto exposto, quando propõe a própria imagem e elementos pouco duráveis, como as bananas, como objetos de arte. Ou seja, há aqui várias revisões no conceito da precariedade: a imagem estereotipada do Brasil em *souvenirs*, o guia/pedinte que cobra 1 dólar para tirar uma foto, a Kombi como mecanismo e signo de pobreza frente a uma feira de arte com obras de alto valor.

Para o teórico Nicolas Bourriaud, a arte contemporânea é dotada de uma tendência relacional, existindo principalmente a partir das relações propostas. Ele aponta que, na estética relacional, a “prática artística consiste em criar uma forma capaz de ‘durar’, fazendo com que entidades heterogêneas se encontrem num plano coerente para produzir uma relação com o mundo”²⁷⁰. Enquanto manifestação plástica de uma ação que desloca formas de percepção e de relação com o mundo, o trabalho desenvolvido por Paulo Nazareth aproxima-se da *estética relacional* de Bourriaud, ao se inspirar nos processos e relações que regem a vida cotidiana.

Assim, a noção de realidade é uma das linhas que conecta a precariedade à arte contemporânea. Segundo Bourriaud, a realidade da arte contemporânea está localizada na precariedade, o que importa já que toda a reflexão ética sobre a arte contemporânea está relacionada à (sua) definição de realidade. No entanto, há de se considerar o descrédito do conceito de realidade na época atual, que acaba por levar à ascensão do conceito de precariedade²⁷¹. Ou seja, a ideia de uma realidade precária seria quase um pleonasma, uma repetição do mesmo.

No conjunto de obras de Nazareth, este fio não costura, mas sutura suas ideias e práticas, expondo o avesso de valores da riqueza na arte contemporânea. Por meio de jogos identitários, o artista renegocia a todo o momento a sua identidade. Ora como um espelho do sistema de arte, denunciando o discurso colonizador dominante e demarcando seu espaço de artista latino-americano; ora como um reflexo do mal-estar no mundo atual. No entanto, o fato, às vezes contraditório e crítico, ao mesmo tempo, é que os mesmos “produtos” da precariedade podem ganhar altíssimos preços no mercado de arte, a mesma poeira pode valer milhões.

²⁷⁰ BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins Fontes 2009, p. 149. Cabe lembrar que o “relacional” estudado por Bourriaud se destinou às produções a partir dos anos 1990.

²⁷¹ VILAR, 2017, p. 140.

Imagem 21- *Banana Market/Art Market* – Paulo Nazareth – 2011



Fonte: Imagem digital/Disponível em: <http://latinamericanotice.blogspot.com/>

Imagem 22- *Banana Market/Art Market* – Paulo Nazareth – 2011



Fonte: Imagem digital/Disponível em: <http://latinamericanotice.blogspot.com/>

Imagem 23- Projeto para *Banana Market/Art Market* – Paulo Nazareth – 2011



Fonte: Imagem digital/Disponível em: <http://latinamericanotice.blogspot.com/>

A produção de Paulo Nazareth não se restringe à performance, mas a recorrência de ações performáticas é um aspecto marcante em diversas de suas propostas. Em última instância, a performance consiste em uma prática artística que se encontra em uma zona híbrida entre as linguagens: se localiza em uma zona fronteira entre as artes visuais e as artes cênicas, arte e vida, arte e *não-arte*. É, sobretudo, um campo de experimentação aberto²⁷².

O artista, ao utilizar o corpo como objeto na performance, situa-o como espaço identitário, como lugar dos desejos, como base para discussões morais, como território político, como forma de distinção, como instrumento de liberação ou de repressão, como receptáculo para manifestações sociais e também como suporte e referência para o desenvolvimento de linguagens artísticas. Representado e/ou apresentado das mais diversas maneiras, o corpo do artista fornece um material interpretativo relevante como base para discussões sobre as potencialidades dos corpos.

Como um fio condutor, o precário alinhava as vivências de Nazareth a uma poética que desafia a ordem e evidencia a precariedade que a contemporaneidade insiste em naturalizar. No seu conjunto de obras, este fio não costura, mas, como em Rosana Paulino, sutura suas ideias e práticas, expondo o avesso contemporâneo que inquieta a sociedade. E é

²⁷² GLUSBERG, J. *A Arte da Performance*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2013.

por meio de jogos identitários que o artista renegocia a todo o momento a sua identidade, ora como um espelho do sistema de arte, denunciando o discurso colonizador dominante e demarcando seu espaço como artista afro-indígena latino-americano; ora como um reflexo do mal-estar no mundo atual.

Paulo Nazareth nasceu em Santo Antônio das Figueiras – nome original da cidade que se chama Governador Valadares –, em Minas Gerais, mais precisamente no Morro da Carapina, localizado no bairro do Palmital. Seu nome é Paulo Sérgio da Silva – que deriva de “da selva”, como faz questão de frisar nas entrevistas que concede – e o Nazareth foi incorporado como codinome do artista em homenagem à sua avó materna. Nazareth Cassiano de Jesus foi internada no Hospital Colônia, de Barbacena, quando a filha – a mãe do artista – tinha apenas alguns meses de vida. É um trauma que, segundo o próprio artista, ainda não foi superado pela família. Assim, Paulo Nazareth traz consigo sua avó, seu tio, sua mãe. Ao adotar o nome artístico, Nazareth se impõe no lugar do “sujeito de arte” –, no entanto, cabe também afirmar que “Paulo Nazareth” é ser o próprio trabalho de arte.

Nazareth conta que enquanto sua mãe varria as ruas – uma função, entre outras tantas, que ele também exerceu –, garimpava coisas e levava para os filhos. Ele usava chiclete do chão para colar/moldar suas esculturas, na tentativa de reconstruir as partes faltantes dos brinquedos. Paulo e o irmão garimpavam os resíduos de mineração, os rejeitos jogados fora, e vendiam no ferro velho. Seu tio, chamado Divino, foi um trecheiro. O artista e a família não tiveram mais notícias dele. Através destes relatos, Nazareth também demonstra ter consciência de sua circunscrição histórica, da infância e juventude em meio ao processo de reabertura democrática, da difusão da cultura de massas e também da falta de representatividade, dos enquadramentos culturais que seguiam determinados padrões, nos quais os antagonistas nos enredos e narrativas eram estereotipados e marginalizados. O artista conta ainda que a identificação com o ser negro ocorreu no final dos anos 1990, a partir de reflexões sobre episódios de racismo e outras violências sofridas ou testemunhadas por ele.

Descendente dos índios Krenak pelo lado materno e de italianos e negros pelo lado paterno²⁷³, “sua origem mestiça também permite que jogue com sua própria imagem, tornando-se negro, índio ou simplesmente exótico quando a situação lhe convém”²⁷⁴. O artista abraça sua ancestralidade e a usa como mote impulsionador nas suas obras e fomenta a veia

²⁷³ MAZZUCHELLI, Kiki. “Sobre marfins, dentes e ossos: uma breve introdução ao trabalho de Paulo Nazareth”. In: MELO, Janaina [et al]. *Paulo Nazareth: arte contemporânea/LTDA*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012, s/p.

²⁷⁴ MELO, 2012, s/p.

crítica de sua produção artística, que se desenvolve em múltiplos formatos, entre performances, fotografias, instalações, objetos, desenhos e escritos. Seus processos se engendram dentro e fora do ateliê, permitindo um constante contato com o mundo que o cerca e as questões que o interessam, culminando no que o próprio artista denomina “arte de conduta”. Em entrevista concedida a Audrey Furlaneto, Nazareth classifica a sua práxis artística:

Existem as performances, mas é mais: é como eu me comporto diante do mundo. Posso decidir permanecer aqui no Centro de São Paulo ou posso me conduzir de uma outra maneira. O objeto de arte está na maneira como eu decido me conduzir, me comportar diante do mundo. É arte de conduta, arte de comportamento, performance expandida e, ao mesmo tempo, diluída. Não é um espetáculo, vai se misturando e se fazendo vida²⁷⁵.

Neste trecho, há um dado relevante: se a precariedade não é uma falta, mas um modo de se comportar, não há diferença entre arte e vida, tudo pode ser nobre ou precário. Contidos por uma poética autoral, os temas se desenvolvem entre a produção de Paulo Nazareth em dispositivos criativos e desfechos distintos. Tópicos que vão desde a biografia de sua família ao racismo estruturado no sistema de artes são alguns centros de interesse do artista que constantemente se entrecruzam, como instrumentos de poder e memória, em suas obras. Nos registros de suas ações performáticas, como as realizadas durante seus percursos, é recorrente a presença de cartazes, geralmente em suporte de papelão, com mensagens provocadoras escritas à mão, como: *Vendo mi imagen de hombre exótico* (Vendo a minha imagem de homem exótico), *What is the color of my skin?* (Qual é a cor da minha pele?), *I clean your bathroom for a fair price* (limpo o seu banheiro por um preço justo). Os termos *For Sale* (À venda) e *Arte* também são frequentes; usualmente apresentados em caligrafia precária sobre os pedaços de papelão exibidos pelo artista nas fotografias. De certo modo, estes trabalhos expõem a vida dos próprios artistas nas estratégias de sobrevivência, negociação e precificação.

²⁷⁵Entrevista concedida a Audrey Furlaneto para o jornal *O Globo*, Rio de Janeiro, 26. out. 2013. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/paulo-nazareth-um-artista-exotico-10544447>. Acesso em: 22 jan. 2019.

Imagem 24- Projeto *Notícias de América* – Paulo Nazareth – 2011

Fonte: Imagem em versão digital. Disponível em: <http://latinamericanotice.blogspot.com/>

Ao fazer do seu viver uma “arte de conduta”, Paulo Nazareth coloca a sua identidade e o seu corpo como dispositivos para questionar as relações raciais, as desigualdades sociais, os limites entre centro e periferia para além da geopolítica. Consciente de que os circuitos das artes pertencem e perpetuam a estrutura excludente que sustenta as dinâmicas do mundo atual, sua produção provocativa tensiona os valores do mercado de arte e a própria noção de “artista” e “objeto de arte”. Em constante trânsito, Nazareth ativa deslocamentos diversos, da identidade que perambula com seu corpo aos resíduos de terra e poeira acumulados aos pés, à pele. O caminhar não se limita a um movimento simples, comum ou banal nos percursos do artista, trata-se de um gesto potente que desestabiliza as estruturas atravessadas ao longo do caminho. Nas palavras do próprio:

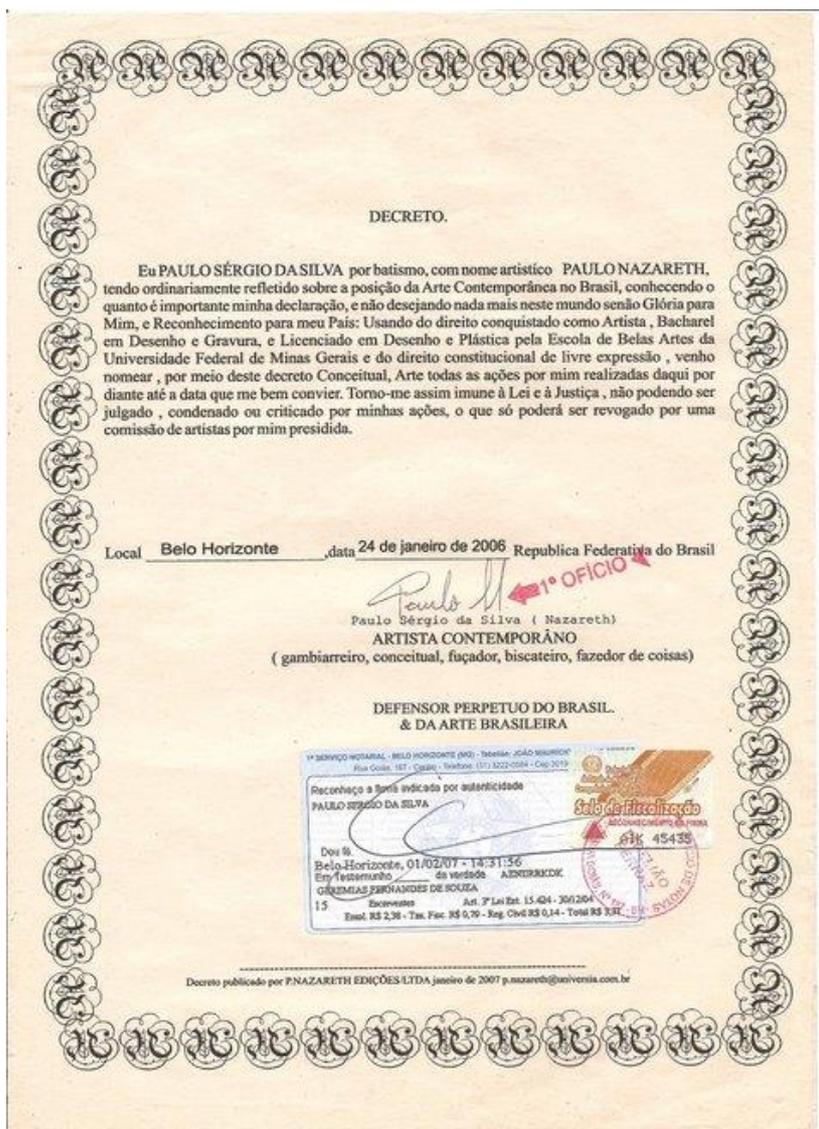
O poder caminhar, o poder andar é muito forte. É um poder. Porque quando eu encontro com os Kaiowas, com os Guaranis, para eles não existiam fronteiras entre Brasil, Argentina, Uruguai, Paraguai, não existia onde marcava, todos podiam transitar. Depois da criação dos estados, isso dificulta o deslocamento, cria ou se deseja criar uma identidade que não pertence a eles. Essas fronteiras são novas e são todas artificiais, na real, elas não existem, elas são todas impostas. Onde está a fronteira realmente?²⁷⁶

²⁷⁶ Websérie *AfroTranscendence*, episódio 03, 2016. Direção de Yasmin Thayná, escrito por Diane Lima, produção de Hanayrá Negreiros. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aFA5A21E6HA>. Acesso em: 15 de out. 2020.

Em contraste com aquilo que se espera da chamada arte latino-americana/brasileira, Nazareth impõe um novo sistema de valores de julgamento e transcende os códigos da arte ao, por exemplo, colocar seus panfletos à venda, por preços ínfimos que variam de R\$0,10 (dez centavos) a R\$1 (um real). O uso deste material impresso como obra de arte se relaciona com as ideias de Nazareth sobre pensar a arte e o artista como marca ou como produto, sob a noção de firma, de assinatura. É assim que surge o seu projeto-marca (que o artista prefere chamar de “firma”) *Paulo Nazareth Arte Contemporânea Ltda.*, cujo produto é a sua arte e, de certa maneira, ele mesmo. Definir o que vale como obra de arte, sob a assinatura (firma) do artista *Paulo Nazareth*, é uma crítica aberta ao mercado de arte e à sua dinâmica própria de valores (éticos e estéticos)²⁷⁷.

²⁷⁷ NAZARETH, Paulo. *Paulo Nazareth por Hélio Nunes*. [Entrevista concedida a] Hélio Nunes. 3x3. 3C Centro de Criação Contemporânea. Revista eletrônica, n. 2, set. 2012. Disponível em: <<http://www.3c.art.br/3-x-3>>. Acesso em: 8 de jun. de 2019.

Imagem 25- Documento autenticado em cartório – Paulo Nazareth – 2006



Fonte: Imagem em versão digital. Disponível em: <http://artecontemporanealtda.blogspot.com.br/>

Imagem 26 - Panfleto *Aqui é Arte* – Paulo Nazareth – 2005

Fonte: Imagem em versão digital/Disponível em: <http://artecontemporanealtda.blogspot.com.br/>

Há ainda na produção do artista o resgate de alguns procedimentos e valores estéticos do experimentalismo conceitual das décadas de 1960 e 70. É também através da palavra, ou melhor, da língua, que Nazareth busca reescrever a sua história e a de seus antepassados, também num processo de reescrita de si. O artista mantém um blog bilíngue que é também um espaço de experimentação, como outra maneira de estar no mundo e divulgar o seu trabalho. O material disponível nos permite notar a dimensão de sua produção, que varia entre registros fotográficos, reproduções de panfletos impressos em papel-jornal, desenhos e textos, cujas traduções confusas apontam para uma simplicidade proposital de escrita. A pensadora Maria Angelica Melendi relaciona os escritos do artista à literatura *menor*, a exemplo de Gilles Deleuze e Félix Guattari, em que tudo é político e tudo é coletivo:

Uma escrita, uma arte, que a partir de sua própria situação periférica, “do seu próprio ponto de subdesenvolvimento, seu próprio patoá, seu próprio terceiro

mundo, seu próprio deserto”, reterritorializa escrituras e imagens e lhes restaura as legibilidades e as visualidades extraviadas²⁷⁸.

Nas palavras de Melendi: “... Paulo escava sua ancestralidade mestiça para exibi-la junto a todas as outras ancestralidades, com o objetivo de recuperar, para si e para nós, os legados perdidos”²⁷⁹. Esta simplicidade intencional do modo de escrever incita a emulação de uma linguagem objetiva e científica, apesar de seu teor ser puramente subjetivo e poético, e nos mostra que a precariedade de sua produção é também uma escolha: “E aí meus textos vão ser, de certa maneira, precários e eu sou melhor quando não sei o que estou fazendo, eu sou melhor fazendo mal feito, nesse sentido”²⁸⁰. Aqui esse caráter precário está imbuído de radicalidade, compreendendo esta como a abertura de uma situação, da compreensão de sua interioridade, do domínio das relações de força que a configuram, das polaridades que a trabalham²⁸¹. Uma ação é revolucionária ou não pelo sentido que adquire no contato com o mundo; não é a intenção do artista, mas a situação que determina o sentido de um ato. Nesse sentido, podemos dizer que um gesto é radical não por seu conteúdo próprio, mas pelo encadeamento de efeitos que engendra e, no caso de Paulo Nazareth, a escolha pela precariedade cumpre seu papel. Para o artista, todo tipo de ação, de alguma forma, é também um gesto de insurgência, a partir do momento em que rompe com algo a fim de dar espaço aos ruídos dos gestos do corpo.

Acima de tudo, é pelos imaginários (do artista e do espectador) que seus trabalhos podem ser lidos, produzindo significados. Trata-se de um indivíduo que em seus caminhos pelo mundo busca respostas para suas inquietações e nos oferece um material poético e político instigante, decorrente dessa busca por signos que façam sentido nesse mundo em que vivemos.

Ao narrar e compartilhar suas memórias e as de seus ancestrais, fica evidente que os trabalhos do artista e suas reflexões vão muito além do deslocamento e da performance, duas noções que marcaram a incursão de Nazareth nos circuitos de arte e pelas quais seus trabalhos ainda são interpretados.

As suas performances se distanciam de uma matriz cênica, de ato encenado, para serem vivenciadas como gestos do próprio corpo do artista, inextrincável das experiências,

²⁷⁸ MELENDI, Maria Angelica. *Aqui é Arte: Paulo Nazareth*. In: MELO, Janaina [et al], 2012, s/p.

²⁷⁹ MELO [et. all], 2012, s/p.

²⁸⁰ Entrevista concedida em 2012 à *Revista Elástica* nº 2, Rio de Janeiro: Ed: Multifoco, 2012. p 19- 27.

²⁸¹ A os nossos amigos: crise e insurreição / Comitê Invisível; [tradução Edições Antipáticas]. - São Paulo: n -1 edições, 2016, p. 176-177.

memórias, violências, subjetividades deste mesmo corpo. Os deslocamentos de Nazareth não se resumem à ideia de viagem, mas estão atrelados aos atos performáticos que acontecem na sua arte de conduta, nas ações que atravessam os cotidianos, como parte inerente aos processos e atividades que ele exerce fora da esfera da arte, mas que justificam seu fazer no mundo.

*

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa se preocupou em refletir sobre possíveis relações entre o conceito de precariedade e a arte contemporânea brasileira, em especial a partir das poéticas de Ana Lira, Paulo Nazareth e Rosana Paulino. Buscamos entrecruzar os processos/projetos/obras destas/es artistas às questões levantadas/elaboradas em torno do conceito, a partir da leitura de como a precariedade é vista em Achille Mbembe e Judith Butler. Como vimos, a precariedade é uma condição inerente à colonialidade/racialidade brasileira e, embora tenha se desenvolvido de diversos modos na arte, o que tentamos mostrar é que, na atualidade, a precariedade emerge como uma condição ético-política já nas propostas/processos das/os artistas elencados.

A proposta consistiu em discutir a precariedade a partir destas leituras, considerando ainda alguns discursos que destacamos como ecos do dado precário brasileiro. De diversos modos, o país se manteve/mantém preservado como o Brasil do latifúndio e da escravidão – a nossa herança indelével, imposta e indesejada. Mas, nas fendas da história oficial, há outros e diversos Brasis. Neste sentido, buscou-se aqui entrecruzar narrativas que se manifestam em corpos que desafiam a lógica necropolítica, que burlam os discursos cultos/eruditos e ocidentalizados da arte.

Trata-se de um embate que vemos nas artes e que urge da necessidade de corpos libertos do projeto normativo que se inscreve no domínio dos corpos enquadrados para a morte em vida. Ao longo da pesquisa, vimos processos e manifestações poéticas que produzem outros sentidos a partir da/apesar da/para além da/com a precariedade. Trabalhos e artistas que reinscrevem a precariedade e a vulnerabilidade das existências em outras chaves de leitura possíveis, evidenciando em seus processos e conceitos artísticos a potência mobilizadora do precário.

Em Rosana Paulino, a precariedade enunciada em suas obras lida com questões como a memória, a ancestralidade, a (não) humanidade dos corpos marcados pela colonialidade. A artista levanta abertamente debates contra o racismo estrutural, de modo que a sua produção também lida com o precário no sentido da ruína social, de uma sociedade mal costurada, inacabada.

No caso de Paulo Nazareth, a precariedade não se apresenta como uma falta, mas como um modo de se comportar, no qual não há diferença entre arte e vida. Assim, o precário se mostra intrínseco à “arte de conduta”/vida do artista.

E, em Ana Lira, a precariedade é denunciada nas entrelinhas dos processos/projetos/obras-objetos, entre as dinâmicas de (in)visibilidade do poder. A artista materializa as suas vivências em coletividade mostrando as potencialidades do ser-com e de dar a ver, na tentativa de desconstruir narrativas cristalizadas, abrindo frestas e promovendo ruídos também no circuito artístico.

O que estas/es artistas nos mostram em suas poéticas é uma busca por outras centralidades, a urgência de “descentralizar” os debates na arte como estratégia de libertar as nossas subjetividades das normatividades impostas pela branquitude. Ainda são muitos os silêncios construídos pelas estruturas de poder que precisam ser desmantelados, na necessidade da construção de um novo pacto de humanidade, um pacto de respeito e legitimidade à pluralidade das narrativas, vozes, epistemologias. Falar para romper os silêncios, mais do que existir, é também uma necessidade histórica; romper com o silêncio é romper com a violência colonial que relega à condição de “outro”; romper com esta visão universal é fundamental para a coexistência de vozes. Parafraseando Djamila Ribeiro, “o falar não se restringe ao ato de emitir palavras, mas de poder existir”. E a arte, também como expressão de uma cultura, reflete esta lógica de precarização do mundo, apresentando-se, portanto, como um meio potente para a compreensão crítica do contemporâneo desde o contexto global/local ao circuito de arte em geral.

Ademais, a pesquisa possibilitou perceber, no atual cenário brasileiro, trabalhos, projetos, artistas e coletivos que têm se ocupado em apresentar uma arte que faz do precário um dispositivo capaz de cruzar narrativas e deslocar verdades cristalizadas. São, na sua maioria, pessoas das mais diversas periferias do país, com propostas que combinam estratégias visuais e discursivas, intervenções e instalações em contextos institucionais específicos, que revelam, provocam e vão além dos limites da instituição e do sistema de arte atual. Artistas que vinculam a teoria e a pesquisa às próprias experiências e vivências, que combinam estratégias que começam no corpo e se condensam em imagem e escrita²⁸², que pensam a descentralização dos diálogos e das narrativas, mas também das oportunidades da realidade concreta. Em última instância, que promovem na reinvenção de um modo de ser e existir, através de experiências ressignificadas na arte (e nas práticas cotidianas), um potencial ético-político de emancipação e resistência.

²⁸² Como o uso (potencializado no período de distanciamento social do Covid-19) de redes/mídias sociais como o Instagram como plataforma de expor os processos e trabalhos.

Na tese, foram destacados apenas três artistas, contudo, sabemos que este espectro é muito mais amplo. Diversos outros/as/es artistas contemporâneos poderiam ser analisados como, por exemplo, o Acervo da Laje (BA), Andrey Zignatto, Bárbara Wagner, Castiel Vitorino, Cinthia Marcelle, Coletivo Coletores (SP), Galeria Reocupa do Coletivo Ocupação 9 de Julho (SP), Davi de Jesus do Nascimento, Denilson Baniwa, Galpão Bela Maré (RJ), Jaime Lauriano, Jonathas Andrade, Jota Mombaça, Lorrán Dias, Luana Vitra, Mulambö, Maxwell Alexandre, Musa Michelle Mattiuzzi, No Martins, Pêdra Costa, Raphael Escobar, Reocupa (MA), Rona, Yhuri Cruz, entre outros/as/os. Assim como há uma multiplicidade de artistas/coletivos, cujos projetos/processos podem ser lidos em diálogo com a precariedade, também acreditamos que há uma pluralidade de sentidos, camadas e caminhos pelos quais esta relação pode e deve ser ainda abordada tanto em projetos futuros quanto por outras/os/es pesquisadores que queiram se debruçar sobre o tema.

*

REFERÊNCIAS

- AFRO Transcendence. Episódio 3. Direção de Yasmin Thayná, escrito por Diane Lima, produção de Hanayrá Negreiros. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aFA5A21E6HA>. Acesso em: 15. out. 2020.
- AGAMBEN, Giorgio. *A potência do pensamento: ensaios e conferências*. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2015.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Tradução de Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- ALBUQUERQUE, Durval Muniz. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 1999.
- ALMEIDA, Marina Barbosa. *As mulatas de Di Cavalcanti: representação racial e de gênero na construção da identidade brasileira (1920 e 1930)*. 2007. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007.
- ALMEIDA, Silvio Luiz de. *O que é racismo estrutural?* Belo Horizonte: Letramento, 2018.
- AMARAL, Aracy A. *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005)*. São Paulo: Ed. 34, 2006. V. 3: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil.
- AMARAL, Aracy A. *Arte pra quê? a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970: subsídios para uma história social da arte no Brasil*. São Paulo: Studio Nobel, 2003.
- ANJOS, Moacir dos. *Global/local – arte em trânsito*. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 2005.
- ANJOS, Moacir dos. *ARTE BRA – Crítica: Moacir dos Anjos*. Rio de Janeiro: Automatica, 2010.
- ANJOS, Moacir dos. *Contraditório*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.
- ANJOS, Moacir dos. Como resistir à asfixia. *Revista Zum*, 20 nov. 2020. Disponível em: revistazum.com.br/colunistas/para-resistir-a-asfixia/. Acesso em: 21 nov. 2020.
- ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- ASSUNÇÃO, Helena S.; MENDONÇA, Ricardo F. A estética política da gambiarra cotidiana. *Revista Compolítica*, v. 6, 2016.
- BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2001.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura – obras escolhidas I*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2012.

BIRICO ARTE. Munguzal digital. Disponível em: <https://mungunzadigital.com.br/birico/>. Acesso em: 30 nov 2020.

BORTOLOTTI, Marco Marcelo. *Cinco décadas de Di Cavalcanti na Imprensa Brasileira* (2011). Pesquisa vinculada ao Programa Nacional de Apoio À Pesquisa. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2011. Disponível em: <https://www.bn.gov.br/producao/documentos/cinco-decadas-di-cavalcanti-imprensa-brasileira>. Acesso em: 04 jun. 2020.

BOURRIAUD, Nicolas. *Radicante – por uma estética da globalização*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes 2009.

BRUM, Eliane. *Brasil, construtor de ruínas – um olhar sobre o país, de Lula a Bolsonaro*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2019.

BUTLER, Judith. *Vida precária: os poderes do luto e da violência*. Belo Horizonte: Autêntica Ed., 2019a [2004].

BUTLER, Judith. *Quadros de guerra.: quando a vida é passível de luto? Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019b [2009].*

BUTLER, Judith. *Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019c [2015].

CAMPOS, Marcelo Gustavo de Lima. *Brasilidades contemporâneas: hibridismos culturais na arte brasileira - (1965-2005)*. 2005. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

CANDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.

CASTEL, Robert. O capitalismo globalizado está destruindo a capacidade de os indivíduos se tornarem independentes. *Revista IHU-Online*, n. 220, maio 2007. Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/entrevistas/7358-o-capitalismo-globalizado-esta-destruindo-a-capacidade-de-os-individuos-se-tornarem-independentes-entrevista-especial-com-robert-castel>. Entrevista concedida a Benno Dishinger. Acesso em: 22 out. 2019.

CASTEL, Robert. As transformações da questão social. In: BELFIORE-WANDERLEY, M.; BÓGUS, L.; YAZBEK, M. C. (org.). *Desigualdade e a questão social*. São Paulo: EDUC, 2000.

CASTEL, Robert. *As metamorfoses da questão social: uma crônica do salário*. Petrópolis: Vozes, 1998.

CASTEL, Robert. A dinâmica dos processos de marginalização: da vulnerabilidade a “desfiliação”. *Caderno CRH*, Salvador, n. 26/27, p. 19-40, jan./dez. 1997.

COELHO, Frederico. *A semana sem fim: celebrações e memória da Semana de Arte de 1922*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.

- COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2012.
- COHN, Sérgio (org.). *Ensaio Fundamentais: artes plásticas*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2010.
- CURY, Maria Zilda Ferreira. Poéticas da precariedade. *Revista de Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 41, p. 33-46, jan./jun. 2013.
- DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. *A nova razão do mundo – Ensaio sobre a sociedade neoliberal*. São Paulo: Ed. Boitempo, 2016.
- DAVIS, Angela. *Mulher, raça e classe*. Tradução livre. Plataforma Gueto, 2013 [1982].
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a Filosofia?* São Paulo: Editora 34, 1993. .
- DIEGUES, Isabel (org.). *Outras fotografias na arte brasileira séc. XXI*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.
- ESPINOSA, Joanna. *O homem com solas de poeira*. 31 mar. 2013. Disponível em: <http://www.buala.org/pt/corpo/o-homem-com-solas-de-poeira>. Acesso em: 29 jun. 2019.
- FABRIS, Annateresa. *Portinari, pintor social*. São Paulo: Edusp; Perspectiva, 1990.
- FAUSTO, Boris. *História concisa do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2006.
- FERREIRA DA SILVA, Denise. Pensamento fractal. *PLURAL*, Revista do Programa de Pós - Graduação em Sociologia da USP, São Paulo, v.27.1, p.206-214, jan./jul. 2020.
- FERREIRA DA SILVA, Denise. *A dívida impagável*. São Paulo: Oficina de Imaginação Política/Living Commons/A Casa do Povo, 2019a.
- FERREIRA DA SILVA, Denise. Em estado bruto. *Revista ARS*, São Paulo, v. 17, n. 36, 2019b. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/158811>. Acesso em: 11 abr. 2019.
- FERREIRA DA SILVA, Denise. Ninguém: direito, racilidade e violência. *Revista Meritum*, Belo Horizonte, v. 9, n. 1, 2014. Disponível em: <http://www.fumec.br/revistas/meritum/article/view/2492>. Acesso em: 22 jan.2020.
- FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.
- FILHO, Paulo Venâncio. *A presença da arte*. São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2013.
- FOSTER, Hal. *Bad new days: art, criticism, emergency*. Londres: Editora Verso, 2015.
- FOSTER, Hal. Precarious: Hal Foster on the art of the decade. *Revista Artforum*, v. 48, n.4, dez. 2009.

FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FOUCAULT, Michael. *O Nascimento da biopolítica*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2008.

FREITAS, Artur. *Arte de guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

FRIDAYS FOR FUTURE. Informações gerais. Disponível em: <http://fridaysforfuturebrasil.org>. Acesso em 29 nov. .2020.

GLUSBERG, J. *A arte da performance*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2013.

GONZALES, Lélia. A mulher negra na sociedade brasileira. In: LUZ, Madel T. (org.). *O lugar da mulher: estudos sobre a condição feminina na sociedade atual*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1982a. p. 87-106.

GONZALES, Lélia; HASENBALG, Carlos. *Lugar de negro*. Rio de Janeiro: Ed. Marco Zero, 1982b.

GULLAR, Ferreira. Teoria do não-objeto. In: COHN, Sergio (org.). *Ensaio fundamentais: artes plásticas*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010. p. 105-110.

GULLAR, Ferreira. Manifesto Neoconcreto. In: COHN, Sergio (org.). *Ensaio fundamentais: artes plásticas*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010. p. 99-104.

GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1978.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Editora DP&A, 2005.

NANCY, Jean-Luc. O vestígio da arte. In: HUCHET, Stéphane (org.). *Fragmentos de uma teoria da arte*. São Paulo: Edusp, 2012. p. 289-306.

KASMIR, Sharryn. Precarity. In: THE CAMBRIDGE encyclopedia of Anthropology. 2018. Disponível em: <http://www.anthroencyclopedia.com/entry/precarity>. Acesso em: jan. 2020.

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

LIRA, ANA; MARUGÁN, PAOLA. Terrane. Entrevista. *Cadernos de Subjetividade*, Revista do Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade, Programa de Estudos Pós-graduados em Psicologia Clínica, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, ano 13, n. 20, 2019.

MBEMBE, Achille. *NECROPOLÍTICA. Biopoder, soberania, estado de exceção, política de morte*. São Paulo: n-1 edições, 2018a [2003].

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. São Paulo: n-1 edições, 2018b [2013].

MELENDI, Maria Angélica. *Estratégias da arte em uma era de catástrofes*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

MELO, Janaina. [et al]. *Paulo Nazareth: arte contemporânea/LTDA*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.

MENEZES NETO, Hélio Santos. *Entre o visível e o oculto: a construção do conceito de arte afro-brasileira*. 2017. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

MIGNOLO, Walter. Desobediência Epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade*, n. 34, 2008.

MORAES, Eduardo Jardim de. Modernismo revisitado. *Revista de Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 220-238, 1988.

MORAES, Eduardo Jardim de. *A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1978.

MOURA, Marina. Paulo Nazareth: você é parte desta arte. *Revista Continente*, Recife, 2016. Disponível em: <https://www.revistacontinente.com.br/edicoes/190/paulo-nazareth--voce-e-parte-desta-arte>. Acesso em: 11 ago. 2019.

NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. São Paulo: Perspectiva, 2016.

NAVES, Rodrigo. *O moinho e o vento – Ensaio sobre arte moderna e contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre a arte brasileira*. São Paulo: Ed.Ática 1996.

NAZARETH, Paulo. Paulo Nazareth, um artista exótico. *O Globo*, Rio de Janeiro, 26. out. 2013. Entrevista concedida a Audrey Furlaneto. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/paulo-nazareth-um-artista-exotico-10544447>. Acesso em: 18 nov. 2019.

NAZARETH, Paulo. Paulo Nazareth por Hélio Nunes. 3x3. 3C Centro de Criação Contemporânea. *Revista eletrônica*, n. 2, set. 2012. Entrevista concedida a Hélio Nunes Disponível em: <http://www.3c.art.br/3-x-3>. Acesso em: 26 ago. 2018.

NAZARETH, Paulo. Paulo Nazareth. *Revista Elástica*, Rio de Janeiro, n. 2, p. 19-27, 2012.

NAZARETH, Paulo. Paulo Nazareth. *Tatuí*, Recife, n. 11, p. 42-55, 2011.

OITICICA, Hélio. Esquema geral da nova objetividade. In: COHN, Sergio (org.). *Ensaio Fundamentais: artes plásticas*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2010. p. 111-122.

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

OLIVERIA, Luiz Sérgio; D'ANGELO, Martha (org.). *Walter Benjamin: arte e experiência*. Rio de Janeiro: Ed. Nau; Niterói, RJ: EdUFF, 2009.

PAULO NAZARETH ARTE CONTEMPORÂNEA/LTDA. Notícias da América. Disponível em: <http://latinamericanotice.blogspot.com/>. Acesso em: 10 fev. 2020.

PELBART, Peter Pál. *Necropolítica Tropical* – Fragmentos de um pesadelo em curso. São Paulo: n-1 edições, 2018.

PRÊMIO PIPA. “Todo mundo é. Exceto quem não é”, tema da 13 Bienal Naifs do Brasil. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/2016/08/todo-mundo-e-exceto-quem-nao-e-tema-da-13a-bienal-naifs-do-brasil/>. Acesso em: 13 maio 2020.

PROJETO AFRO. Informações gerais. Disponível em: <https://projetoafro.com/>. Acesso em: 10 set. 2019.

QUIJANO, Aníbal. *Antología Esencial: Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Buenos Aires: CLACSO; Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2020.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder e classificação social. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Almedina, 2009. p. 73-118.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. In: QUIJANO, Aníbal. *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade, poder, globalização e democracia. *Novos Rumos*, ano 17, n. 37, 2002, p. 4-28.

RAMÍREZ, Mari Carmen. Táticas para viver da adversidade: o conceitualismo na América Latina. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais*, UFRJ, ano 14, n. 15, 2007.

REIS, Paulo. Nova Objetividade Brasileira – posicionamentos da vanguarda. *MODOS*. Revista de História da Arte, Campinas, v. 1, n.3, p. 98-114, set. 2017. Disponível em: <http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/867>. Acesso em: 23 jun. 2019.

RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política*. São Paulo: UNESP, 2010.

RIVERA, Tania. *Hélio Oiticica e a arquitetura do sujeito*. Niterói: Editora da UFF, 2012.

ROCHA, Glauber. *A revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.

RODRIGUES, Carla; PINHO, Isabela. A morte e a morte das democracias ocidentais. *Revista Remate de Males*, Campinas, SP, v.40, n.1, p. 69-85, jan./jun. 2020. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8658069/22520>. Acesso em: 5 jun. 2020.

RODRIGUES, Carla. Judith Butler. Disponível em: <https://www.blogs.unicamp.br/mulheresnafilosofia/judith-butler/>. Acesso em: 15 jul. 2019.

ROSANA PAULINO: a costura da memória. Curadoria Valéria Piccoli, Pedro Nery; textos Juliana Ribeiro da Silva Bevilacqua, Fabiana Lopes, Adriana Dolci Palma. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018. (catálogo da exposição)

SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. 2.ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na sociabilidade brasileira*. São Paulo: Claro Enigma, 2020.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Sobre o autoritarismo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO. Bienal Naifs do Brasil. Disponível em: https://www.sescsp.org.br/programacao/102238_BIENAL+NAÍFS+DO+BRASIL+2016. Acesso em: 13 nov. 2020.

SIBILA, Paula. *O homem pós-orgânico: a alquimia dos corpos e das almas à luz das tecnologias digitais*. Rio de Janeiro: Ed. Contraponto, 2015.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Modernismo brasileiro: entre a consagração e a contestação. *Perspective*, n. 2, 2013. Disponível em: <http://journals.openedition.org/perspective/5539>. Acesso em: 30 jul. 2020.

SOMMER, Michelle (org.). *Práticas contemporâneas do mover-se*. Rio de Janeiro: Ed. Circuito, 2015.

SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008 [1990].

TANNUS, Maria Auxiliadora Ferreira Schuwartz. *A imagem da mulher em Di Cavalcanti – Sedução. Lirismo. Brasilidade. Dissertação (Mestrado em Cognição e Linguagem) - Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, 2006.*

TRUTH, Sojourner. Eu não sou uma mulher? Portal Geledés, 08 jan. 2014. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/e-nao-sou-uma-mulher-sojourner-truth/>. Acesso em: 19 nov. 2020.

VARGAS, Francisco Beckenkamp. Trabalho, emprego, precariedade: dimensões conceituais em debate. *Caderno CRH*, Salvador, v.29, n.77, p. 313-331, maio/ago. 2016.

VILAR, Gerard. Arte contemporânea e precariedade. *Revista-Valise*, Porto Alegre, v. 7, n. 13, ano 7, set. 2017.

WASSER, Nicolas. Vidas precárias entre normalização e movimentação. *Revista Sociologias*, Porto Alegre, ano 18, n. 41, jan./abr. 2016.

ZYLBERKAN, Mariana. Paulo Nazareth, o andarilho das artes. *Revista Veja*. 26 maio 2012. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/entretenimento/paulo-nazareth-o-andarilho-das-artes/>. Acesso em: abr. 2019.