



Bárbara Wagner & Benjamin de Burca:

Faz que Vai (2015)

Bhrunno Henrique (still)

Vídeo instalação

CORTESIA DOS ARTISTAS E FORTES D'ALOIA & GABRIEL

CÁTEDRA
OLAVO
SETUBAL
DE ARTE,
CULTURA
E CIÊNCIA

#4
VOLUME 2
**RELAÇÕES DO
CONHECIMENTO
ENTRE ARTE E
CIÊNCIA – GÊNERO,
NEOCOLONIALISMO
E ESPAÇO SIDERAL**

Parceria do Instituto de Estudos
Avançados da Universidade de São
Paulo (IEA-USP) com o Itaú Cultural

DOI: 10.11606/9786587773162

CÁTEDRA
OLAVO
SETUBAL
DE ARTE,
CULTURA
E CIÊNCIA

Parceria do Instituto de Estudos
Avançados da Universidade de São
Paulo (IEA-USP) com o Itaú Cultural

#4
VOLUME 2
**RELAÇÕES DO
CONHECIMENTO
ENTRE ARTE E
CIÊNCIA – GÊNERO,
NEOCOLONIALISMO
E ESPAÇO SIDERAL**

COORDENAÇÃO

HELENA BONCIANI NADER
E PAULO HERKENHOFF

ORGANIZAÇÃO

**MARTIN GROSSMANN E
LILIANA SOUSA E SILVA**

VOLUME 1

APRESENTAÇÃO

- [14] AS LENTES DE OLAVO, *GUILHERME ARY PLONSKI*
[18] A MORADA DA UTOPIA, *PAULO SALDIVA*
[20] UM ESPAÇO DE REFLEXÃO E PESQUISA,
EDUARDO SARON
[24] OLAVO SETUBAL, MEU PAI, *NECA SETUBAL*
[26] UMA JORNADA TRANSDISCIPLINAR PELA ARTE
E PELA CIÊNCIA, *MARTIN GROSSMANN E*
LILIANA SOUSA E SILVA

PARTE I CATEDRÁTICOS

BIOGRAFIAS

- [36] *HELENA BONCIANI NADER*
[42] *PAULO HERKENHOFF*
RECEPÇÃO AOS CATEDRÁTICOS
[48] RECEPÇÃO A HELENA BONCIANI NADER,
POR *REGINA PEKELMANN MARKUS*
[52] RECEPÇÃO A PAULO HERKENHOFF,
POR *LUIZ CHRYSOSTOMO DE OLIVEIRA FILHO*

PARTE II CERIMÔNIA DE POSSE DOS CATEDRÁTICOS

- [64] POSSE DOS CATEDRÁTICOS POR
MARTIN GROSSMANN, GUILHERME ARY PLONSKI,
EDUARDO SARON, MARIA ALICE SETUBAL, ELIANA
SOUSA SILVA, HELENA NADER, PAULO HERKENHOFF,
VAHAN AGOPYAN

PARTE III JORNADA DE SEMINÁRIOS “RELAÇÕES DO CONHECIMENTO ENTRE ARTE E CIÊNCIA – GÊNERO, NEOCOLONIALISMO E ESPAÇO SIDERAL”

- [106] ABERTURA
HELENA BONCIANI NADER, PAULO HERKENHOFF,
ANA PAULA TAVARES MAGALHÃES TACCONI,
PAULO SALDIVA, EDUARDO SARON, MARIA APARECIDA
DE ANDRADE MOREIRA MACHADO
[114] MESA 1
ARTE, CULTURA E CIÊNCIA E OS OBJETIVOS DO
DESENVOLVIMENTO SUSTENTÁVEL I – AS URGÊNCIAS
DO FUTURO
HELENA NADER (MODERADORA),
ROBERTO LENT, JUCA FERREIRA, OTÁVIO VELHO
-

-
- [136] MESA 2
ARTE, CULTURA E CIÊNCIA E OS OBJETIVOS
DO DESENVOLVIMENTO SUSTENTÁVEL II –
PARA QUAL FUTURO?
*HELENA NADER (MODERADORA), WALTER ALVES NEVES,
SABINE RIGHETTI, NAOMAR DE ALMEIDA FILHO,
PAULO ARTAXO*
- [174] MESA 3
RELAÇÕES DO CONHECIMENTO EM DOIS
ARTISTAS CIENTISTAS I – LEONARDO DA VINCI
*MARTIN GROSSMANN (MODERADOR), FRANCISCO
RÔMULO MONTE FERREIRA, ILDEU DE CASTRO MOREIRA,
LUCIANO MIGLIACCIO*
- [212] MESA 4
RELAÇÕES DO CONHECIMENTO EM DOIS
ARTISTAS CIENTISTAS II – CILDO MEIRELES
*PAULO HERKENHOFF (MODERADOR), MARCELO VIANA,
MARIA ARMINDA DO NASCIMENTO ARRUDA,
PAULO HERKENHOFF, CILDO MEIRELES*
- [258] MESA 5
A COELHA E EU: ARTE, CIÊNCIA E TECNOLOGIA
*HELENA NADER (MODERADORA), EDUARDO KAC,
VANDERLEI SALVADOR BAGNATO, FÁBIO COZMAN,
BRUNO MORESCHI, MARCOS CUZZIOL*
- [316] MESA 6
ARTE, MÚSICA, FÍSICA E PSICANÁLISE
*PAULO HERKENHOFF (MODERADOR), OTAVIO SCHIPPER,
VITOR GUERRA ROLLA, LEOPOLD NOSEK, FERNANDO
HENRIQUE DE OLIVEIRA IAZZETTA, JOSÉ MIGUEL WISNIK*
-

-
- [356] MESA 7
DA FRAGILIDADE, DA FALTA DE RIGOR, DOS ENGANOS
DA CIÊNCIA E DO FALSEAMENTO DA PAISAGEM
*HELENA NADER (MODERADORA), PAULO HERKENHOFF,
WALMOR CORRÊA, LETÍCIA RAMOS, FERNANDO
LINDOTE, RAUL ANTELO, HERNAN CHAIMOVICH*
- [392] MESA 8
O MATRIARCADO DE PINDORAMA –
A IMPOSSIBILIDADE DO SILÊNCIO
*LILIANA SOUSA E SILVA (MODERADORA),
NÁDIA BATTELLA GOTLIB, SUZANA PASTERNAK,
REGINA PEKELMANN MARKUS, TANIA RIVERA,
DENISE STOKLOS*
- [422] MESA 9
DIAGRAMAS DE ALTERIDADE
*HELENA NADER (MEDIADORA), MAURÍCIO DIAS,
ROSANA PALAZYAN, EDUARDO FROTA, PAULA TROPE,
ALEXANDRE SEQUEIRA, CHRISTIAN INGO LENZ
DUNKER, PAULO HERKENHOFF*
-

VOLUME 2

- [12] MESA 10
CONCRETISMO, RAZÃO E INDUSTRIALIZAÇÃO
*HELENA NADER (MODERADORA), PAULO HERKENHOFF,
TALITA TRIZOLI, GLAUCO ARBIX*
- [52] MESA 11
MUITO ALÉM DE “PAULISTAS E CARIOCAS” –
MÁRIO PEDROSA E PONTOS EXTREMOS DA
MODERNIDADE NO BRASIL
*HELENA NADER (MODERADORA),
GLÓRIA FERREIRA, TON MARAR, PAULO SALDIVA,
PAULO HERKENHOFF*
- [90] MESA 12
BRASIL: DO NEOCONCRETISMO À TROPICÁLIA
(LYGIA CLARK, HÉLIO OITICICA, LYGIA PAPE,
FERREIRA GULLAR)
*PAULO HERKENHOFF (MODERADOR), HELENA NADER,
CELSO FAVARETTO, SÉRGIO BRUNO MARTINS,
TÂNIA RIVERA, LUIZ CAMILLO OSÓRIO*
- [130] MESA 13
ARTE, GÊNERO, SEXUALIDADE – AS PERPLEXIDADES
DO PENSAMENTO TEÓRICO
*HELENA NADER (MODERADORA), GUILHERME
ALTMAYER, FERNANDA MAGALHÃES, ÉLLE DE
BERNARDINI, JAIR DE JESUS MARI, SUELY ROLNIK*
- [168] MESA 14
BRASIL, BRASIS E SUA COMPLEXA FORMAÇÃO SOCIAL
*PAULO HERKENHOFF (MODERADOR), MICHEL
SCHLESINGER, MARCELO CAMPOS, SORAYA SOUBHI
SMAILI, JOÃO DE JESUS DE PAES LOUREIRO,
AILTON KRENAK*

- [210] MESA 15
HISTÓRIA E MITO: OS POVOS HUNI KUIN E GUARANI
*ANNA DANTES (MODERADORA), DUA BUSÊ, CARLOS
PAPÁ, XADALU, MANUELA CARNEIRO DA CUNHA,
ELSJE MARIA LAGROU, ZEZINHO YUBE*
- [254] MESA 16
ESCULTURA, FÍSICA E POLÍTICA PARA AS MITOLOGIAS
INDÍGENAS
*HELENA NADER (MODERADORA),
MASSIMO CANEVACCI, PAULO HERKENHOFF,
LUIZ ALBERTO OLIVEIRA, ERNESTO NETO*
- [286] MESA 17
ETNOLOGIA E ESCRAVIDÃO – (DES)COMPROMISSOS
DA CIÊNCIA COM A LIBERDADE
*PAULO HERKENHOFF (MODERADOR), SIDARTA
TOLLENDAL GOMES RIBEIRO, ROSANA PAULINO,
HÉLIO MENEZES*
- [348] MESA 18
TÉCNICAS DE APAGAMENTO E RECONSTRUÇÃO
DA MEMÓRIA DA ESCRAVIDÃO NOS ESPAÇOS
DE EUGENIA URBANÍSTICA
*PAULO HERKENHOFF (MODERADOR), ANNA MARIA
CANAVARRO BENITE, IGOR MORAES SIMÕES,
ROMMULO VIEIRA CONCEIÇÃO, JAIME LAURIANO,
GISELLE BEIGUELMAN*
- [396] MESA 19
ENCONTRO COM HELENA NADER E PAULO HERKENHOFF
*MARTIN GROSSMANN (MODERADOR), PAULO
HERKENHOFF, HELENA NADER, EDUARDO SARON,
GUILHERME ARY PLONSKI*
- [425] MINIBIOGRAFIAS DOS PARTICIPANTES
[450] AGRADECIMENTOS
-

PARTE III

**JORNADA DE
SEMINÁRIOS**

“RELAÇÕES DO
CONHECIMENTO
ENTRE ARTE E
CIÊNCIA – GÊNERO,
NEOCOLONIALISMO
E ESPAÇO SIDERAL”
(CONTINUAÇÃO)

MESA 10 CONCRETISMO, RAZÃO E INDUSTRIALIZAÇÃO

Participantes: Helena Nader (moderadora),
Paulo Herkenhoff, Talita Trizoli e Glauco Arbix

27 DE SETEMBRO DE 2019
IEA-USP

A MESA REFLETIU sobre o movimento concretista em São Paulo, suas conexões com o Brasil e a América Latina. Paulo Herkenhoff apresentou conceitos que atravessam a abstração geométrica – geometria sensível, arte concreta, pop-art, concretismo, neoconcretismo e minimalismo –, passando por diferentes nomes da arte brasileira. Talita Trizoli, da perspectiva de uma história da arte feminista, centrou-se na produção de Judith Lauand, para quem “a arte não pode ser só intuição matemática, precisa ter algo mais”. Glauco Arbix deu seu depoimento sobre o Núcleo Paulista do Concretismo sob o viés da poesia, além de apontar tensões e dissidências, por exemplo, entre Ferreira Gullar, no Rio de Janeiro, e os irmãos Campos e Décio Pignatari, em São Paulo. Paulo Herkenhoff, em substituição a Ana Maria Belluzzo, encerrou o debate pontuando questões ideológicas que influenciaram posicionamentos artísticos à época, dialogando com Waldemar Cordeiro, proponente do popconcreto, e sugerindo que “o neoconcretismo foi um dos ápices da modernidade no Brasil”.

BOX HOMENAGEM
POR HELENA NADER

A homenageada, hoje, é Aracy Abreu Amaral. Nascida em São Paulo, em 1930, Aracy é crítica e curadora de arte, professora da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP). Entre seus muitos feitos, ela organizou a Pinacoteca do Estado de São Paulo e o Museu de Arte Contemporânea (MAC) da USP. Fez a curadoria da 8ª Bienal do Mercosul, da Trienal do Chile, entre outras exposições. Escreveu vários livros que são referências, como Tarsila: sua obra e seu tempo e Mário Pedrosa: 100 anos. Recebeu, merecidamente, importantes prêmios: no Brasil, o Prêmio Fundação Bunge – antigo Prêmio Moinho Santista –, na área de museologia; e, no âmbito internacional, um prêmio da Fundação Guggenheim.

ACERTANDO OS PONTEIROS. ARTE CONCRETA, CONCRETISMO, MINIMALISMO E NEOCONCRETISMO

PAULO HERKENHOFF

Os conceitos ligados à abstração geométrica são variados e complexos, não podendo ser misturados. A abstração geométrica nos seus diversos caminhos contaminou a arte brasileira por múltiplas capilaridades no pós-guerra, daí serem os embates dos anos 1950 os mais complexos e acalorados da arte brasileira de todos os tempos. Os conceitos que levanto aqui são: geometria sensível, arte concreta, op-art, concretismo, neoconcretismo e minimalismo. Como

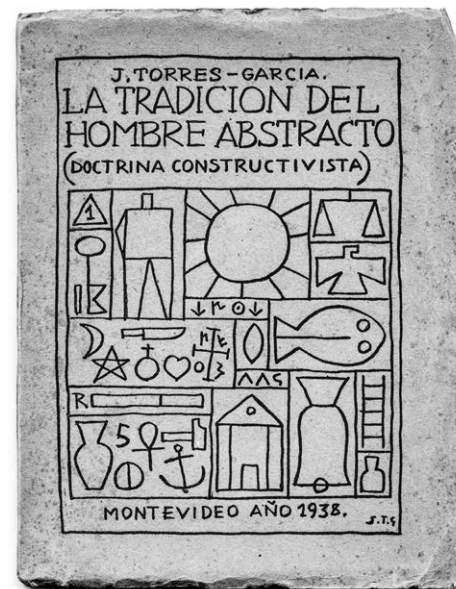


FIGURA 1 – Joaquín Torres-García:
La Tradición del Hombre Abstracto (1938).

FONTE: © COPYRIGHT SUCESSION JOAQUIN TORRES-GARCIA, MONTEVIDEO 2020.

não se trata de mera geometria, começo mencionando abstração a partir da obra *A tradição do homem abstrato*, de Torres-García, teoria extensa sobre o universo simbólico, referência a determinadas questões sobre a experiência com a natureza, a experiência humana, a individual, a subjetiva e a social.

Nessa pintura da Figura 1, ao centro, temos o homem abstrato reduzido a retângulos e triângulos. À direita, um peixe, que, na sua viagem, aponta para a animalidade do homem. Há as questões da vida humana: um coração em algum lugar, uma mulher, um casal; ou seja, tudo aquilo que vivemos como seres dotados de psicologia. A razão pode estar naquela casa que é um templo clássico, na indicação da balança, no Sol que representa o início da contagem do tempo. Há uma escada, a aspiração do Homem a uma situação

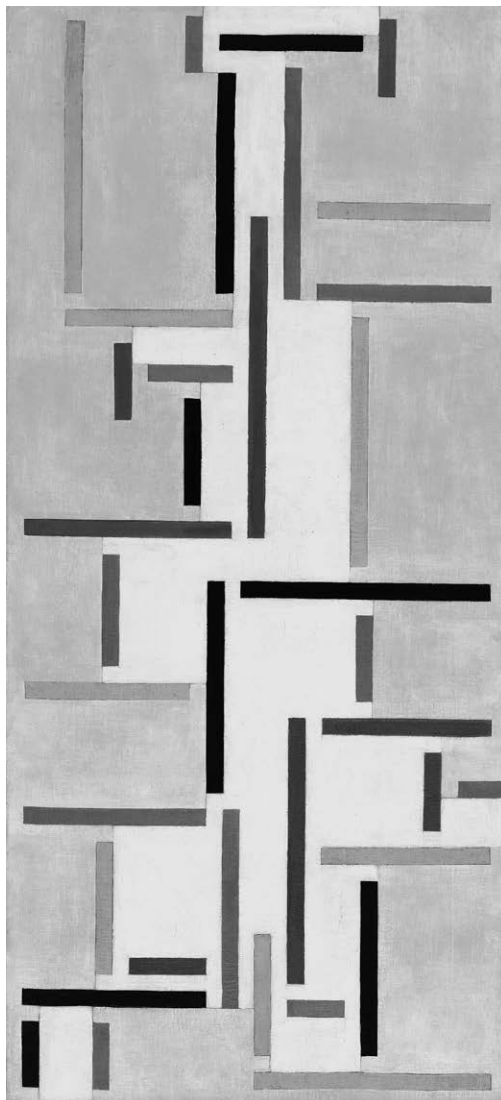


FIGURA 2 – Theo van Doesburg: *Rhythm of a Russian Dance* (1918). Oil on canvas, 53 1/2 x 24 1/4" (135,9 x 61,6 cm). Acquired through the Lillie P. Bliss Bequest. 135.1946.

FONTE: © 2021. DIGITAL IMAGE, THE MUSEUM OF MODERN ART, NEW YORK/SCALA, FLORENCE.

superior, ao espiritual. Há a âncora, o navio que chega a um porto; enfim, é a chegada numa trajetória. Torres-García, na Europa, tem contato com Mondrian, com Theo Van Doesburg.

A obra *A dança russa*, de Van Doesburg (Figura 2), com formas em movimento, faz uma referência remota a *Dança*, de Matisse. Ocorre naquele instante um conflito entre Van Doesburg e Torres-García em torno da questão simbólica. Torres-García reivindica com profundidade a questão do símbolo contra a objetividade absoluta da arte concreta. Já o conceito de geometria sensível surge na Argentina com o crítico Aldo Pellegrini para designar a arte da América Latina, que foge ao excessivo racionalismo da arte concreta, pela questão de símbolos do lugar, de o local chegar ao universal.

Um historiador da arquitetura, Pierre Louis Benoit, tratando da geometria sensível na arquitetura, afirma, como Van Doesburg e Lygia Clark, que a geometria sensível na arquitetura pensa na luz, na construção, na cor, na acústica e em outros elementos sensoriais. Van Doesburg trabalhou a arquitetura das cores e Lygia Clark também fez projetos de arquitetura. Reivindica-se o homem como uma complexidade na relação com a obra, uma recepção complexa. Já De Stijl se baseava no dualismo, diferentemente do homem abstrato de Torres-García, um dualismo entre objetivo e subjetivo, abstração e natureza, simetria e assimetria, individual e universal. A geometria sensível, no Brasil, tem extraordinários artistas que não se afiliaram a nenhum movimento. Citarei cinco: Alfredo Volpi, o grande; Milton da Costa, a delicadeza; Rubem Valentim, o sacro; Ione Saldanha, a busca de espaços dinâmicos para a cor; e Mira Schendel, no limite do indizível. O crítico Roberto Pontual apresenta a mostra *Geometria Sensível* no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1978.

Escolho falar de dois: Volpi e Rubem Valentim. Volpi pinta Volpis, afirmou Willys de Castro em 1960, em síntese precisa, mas não Volpi como fabricante de produtos volpianos em série, como é tão frequente na arte. Volpi pinta Volpis singulares. Em *Átimo Analítico*,

o poeta Murilo Mendes percebe a fusão volpiana como Volpi Cor, Volpi Espaço, Volpi Tempo. Hélio Oiticica, em *Cor, Tempo e Estrutura*, discutia tais dimensões no espaço. A sabedoria de Volpi provém da prática empírica; foi pintor de paredes. O dito Grupo Santa Helena nada mais era do que um simples ateliê. Enfim, Volpi é singular, um pintor de longa trajetória, vai à Itália em busca das referências que serão importantes nas pinturas murais. E ele parece ser um simplório, um simplista, tanto quanto Guignard, mas na verdade era seu modo simples de erudição da cor. Em análise da 4ª Bial de São Paulo, Mário Pedrosa, no artigo “Pintura brasileira e gosto internacional”, esbraveja contra o júri que não premiou Volpi. E focaliza o seu ataque em Alfred Barr, o diretor fundador do MoMA, que não percebeu que Volpi pinta Volpis. Pedrosa acusa Barr de não entender a gênese do grupo argentino Nueva Visión. Ironiza a situação, indagando se os sul-americanos deveriam se deixar influenciar por Rouault e Soutine. Pedrosa acusa os jurados de definirem por autóctone tudo aquilo que indique “primitivismo”, romantismo, selvagismo, isto é, no fundo, exotismo. E, portanto, são incapazes de ver Volpi. Volpi é têmpera, a linguagem de Volpi é uma poética da cor matéria. Mas algo em Volpi é contracanônico. O acabamento da têmpera é ora agradavelmente chapado, ora desmaiadamente brilhante, informa Ralph Meyer, autor da grande bíblia dos materiais para artistas. É essa qualidade que Rodrigo Naves denomina a aparência esbatida, e o aspecto gasto eleva a condição de má qualidade da pintura de Volpi na conformação das distâncias no tempo e no horizonte visual. Temos, então, o Volpi das bandeirinhas e o das fachadas. O sistema cor de Volpi se consolida com a compreensão do caráter da têmpera, ao acatar ou desobedecer a normas de seu tratamento. O aveludado da cor em seus quadros decorre de não encobrir a superfície com verniz que eliminava a sensualidade do pigmento, a sua especificidade material imperativa. Daí é necessária a nossa noção de superfície. O espaço de Volpi, sempre negociado com a têmpera, não admite

hesitações ou equívocos. A imprecisão ou a falha geravam uma ação corretiva, e a tela deveria ser lavada para recomeçar do zero ou mesmo ser destruída. Não usando verniz, portanto, Volpi é sempre um inacabado, e daí o aveludado tão extraordinário da sua cor.

E agora passo para o congá construtivo de Rubem Valentim. Artista afrodescendente, nascido na Bahia num período de repressão policial aos cultos de origem africana, foi introduzido pela própria família no candomblé. Ele busca um novo plano ético para a expressão afro-brasileira. Entendo que Rubem Valentim é o mais importante pintor afrodescendente das Américas, acima de qualquer americano, ainda que pouco conhecido internacionalmente. Não é um primitivista, eleva a arte brasileira como um todo a um novo patamar simbólico e, sobretudo, a um novo plano ético. Segundo Antônio Olinto, ele era obá da Casa de Mãe Senhora e deixou a profissão de dentista, a conselho da ialorixá. Valentim foi obsessivamente dedicado aos orixás.

No Museu Nacional de Belas Artes há uma escultura simbólica, onde se podem reconhecer alguns elementos da regalia dos orixás: o machado duplo de Xangô, por exemplo. Rubem Valentim é o artista que vai reduzir a forma dos apetrechos da arte sacra tradicional do candomblé a uma síntese simbólica sob formas geométricas. Quando se muda para o Rio, ele se encontra com a umbanda, que tem uma representação gráfica nos pontos riscados, o que não ocorre no candomblé, e que lhe dava melhores elementos para o seu processo de redução da forma. Ele pensa que esse machado duplo de Xangô, que corta de dois lados, é a metáfora da arte na modernidade construtiva ocidental: incorpora genuinamente as raízes africanas do Brasil, entre o popular e o erudito, a fonte e o refinamento. O salto ético-político que sua obra oferece à sociedade brasileira foi ter pensado no sentido totêmico, que pudesse unir a todos, sincrético. O candomblé e a umbanda não são mais vistos no plano das questões de polícia, nem como no catolicismo reinante como superstição; nem como algo exótico, como em Tarsila, nem



FIGURA 3 –
 Rubem Valentim:
Objeto emblemático
 n.5 (1969).
 Coleção Museu
 Nacional de Belas
 Artes / Ibram /
 Ministério do Turismo.
 FOTO: JAIME ACIOLI.

folclórico, como em Mário de Andrade. Para Rubem Valentim, a arte dos afrodescendentes representa um conjunto de valores espirituais que religa como qualquer religião.

Quando Rubem Valentim foi convidado pelo Itamaraty para fazer um grande painel na sede do Ministério das Relações Exteriores, em Brasília, ele apresentou uma escritura que lembra as egípcias para organizar os símbolos das principais religiões do mundo. Para Mário Pedrosa, Rubem Valentim pertence à mesma família espiritual de Volpi e de Tarsila. Se tivesse analisado mais profundamente, teria notado a diferença entre Tarsila e Valentim: o paralelo modernista não é Tarsila, mas Di Cavalcanti que, na década de 1920, pinta gêneros musicais com precisão. Com Valentim a cultura brasileira negra retoma seu sentido espiritual original. Considero que ele é a grande figura da arte afro-brasileira desde Aleijadinho, e encontrará nas gerações atuais, a partir de Rosana Paulino, uma nova agenda necessária hoje ao Brasil, que assume a sua condição de um país majoritariamente afrodescendente e mestiço.

Em seguida, passo ao *Manifesto da arte concreta*, assinado por Theo Van Doesburg em 1930, juntamente com Helion e outros. A arte é universal e deve ser concebida no espírito antes da execução, devido à sua racionalidade. É o prenúncio da pré-visualização da arte. O quadro tem elementos puramente plásticos, planos e cores, elementos visuais, só representantes de si mesmos, portanto signos em oposição ao símbolo preconizado por Torres-García. Contudo, o quadro deve ter uma técnica mecânica, exata, anti-impressionista, para buscar uma clareza abstrata. Essas questões vão ecoar 21 anos depois, no Manifesto e nas posturas de Waldemar Cordeiro. Falar de concretismo significa que a arte concreta se tornou um estilo, a moda da arte concreta, assim como o Modernismo, agora é um estilo, ou seja, são formas que seguem uma questão proposta anteriormente. O impacto de Max Bill vai se sentir quando, no pós-guerra, funda na Alemanha a Escola Ulm, da forma, e afirma: Ulm não é para um artista romântico que vive em Paris, aqui nós

não formamos artistas. Para lá vão Almir Mavignier, Geraldo de Barros e Alexandre Wollner. E cada um buscará o seu lugar nessa objetividade, no otimismo racionalista necessário à reconstrução da Europa no pós-guerra.

No concretismo, as teorias nascem antes do quadro, não para orientá-lo, mas para determinar a forma. No *Manifesto de Ruptura*, escrito à moda de glosas, Waldemar Cordeiro está mais preocupado com noções de velho e novo, do progresso em arte, e, por uma posição extremamente canônica, autoritária, define princípios para que a tropa atue em ordem unida, não sem criar conflitos. Judith Lauand se sentia rejeitada por ele, pela atitude claramente misógina, e Geraldo de Barros, para evitar maiores conflitos, parou de pintar e passou a se dedicar ao design de móveis.

É verdade que o concretismo se confronta com o ciclo de industrialização e urbanização no pós-guerra, numa rearticulação de um Brasil que se modernizava com a Bienal e com os novos museus. Nessa transformação, percebemos no manifesto a relação com a forma aforística cunhada por Konrad Fiedler, autor da teoria da pura visualidade, inclusive da pré-visualização da forma, de quem Waldemar Cordeiro foi um leitor e a quem citava nesse início. Trazia questões que também foram abraçadas por Walter Gropius na Bauhaus, como a passagem da superação das relações entre o artesanato tradicional e a produção industrial. Para Cordeiro, a sociedade moderna necessitava ultrapassar essa dialética e, ao mesmo tempo, transmitir a organização bauhausiana da produção e, no seu caso, seria a arregimentação de alguns artistas técnicos da indústria para o movimento concretista. Um deles era Sacilotto, desenhista técnico, e outro era Fiaminghi, um técnico em gráfica. Isso pode indicar certa dificuldade desses artistas na formulação de determinados problemas plásticos. A arte seria produto um pouco na linha de Walter Benjamin, mas, sobretudo, seria algo de extremo controle da forma. Não se permitiria, por exemplo, qualquer traço da passagem do indivíduo, que seriam solipsismos, pois a arte

tem que ser absolutamente objetiva. Pintava-se com tinta industrial, à moda da indústria de eletrodomésticos. Cordeiro oferece a pauta dos princípios artísticos: construção espacial bidimensional, o plano, atonalismo, o qual vinha da música, as cores primárias e complementares apenas. Enfim, é uma prática programática que, entendendo, resultará no plano piloto para a Poesia Concreta de 1958 da Santíssima Trindade Uspiana: Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos, que, como Waldemar Cordeiro, não admitiam a diferença.

O final da década de 1940 e o início dos anos 1950 conformam um momento complexo no Brasil, porque temos dois campos de diversidade muito especiais, o primeiro, o campo ideológico. Temos trotskistas como Nise da Silveira, junguiana, no Hospital Psiquiátrico, e Mário Pedrosa, freudiano. Embora de correntes antagônicas na psicanálise, davam-se bem por acreditarem, como trotskistas, que a arte seria um processo pelo qual o homem poderia atingir uma posição utópica de desalienação. Havia a estirpe dos stalinistas como Scliar e Niemeyer, dos anarquistas como Hélio Oiticica e Haroldo de Campos, pensando com Hegel certas questões, ou Ferreira Gullar, pensando a cultura a partir de Lukács. Podemos imaginar que, no entanto, faltou ao gramsciano Cordeiro e ao grupo concretista um ambiente teórico tão complexo como o do Rio de Janeiro com Mário Pedrosa, Ferreira Gullar, Merquior, Jardim e outros, além de escritores como João Cabral de Melo Neto e Manuel Bandeira, pensando a carpintaria construtiva da linguagem. É um momento muito denso na arte brasileira. As fotoformas de Geraldo de Barros são o momento de maior utilização, em São Paulo, de questões da industrialização, no caso, a fotografia.

A assinatura que aparece em Judith Lauand e Maurício Nogueira Lima, ou em Geraldo de Barros, é outro problema. Aracy Amaral excluiu Ismael Nery da sua história da arte abstrata geométrica no Brasil, porque ele assinou fora da área da imagem, embaixo. No entanto, uma assinatura dentro da área por um pintor paulista

ela considera como sendo ainda concretista, uma importante contradição dentro da ideia do espaço concreto, porque a assinatura é uma afirmação simbólica contra o signo visual, acima dele. Então o que parece fazer falta, no Brasil, é justamente uma análise mais rigorosa das diferenças construtivas entre os movimentos e entre os artistas, já que cada um tem o seu próprio projeto individual.

O neoconcretismo tem com relação às questões do concretismo algumas diferenças abismais. Primeira: a matriz geométrica no Rio de Janeiro não foi a exposição de Max Bill, pois antes havia o Amora, um interno no Hospital Psiquiátrico da Dra. Nise da Silveira, onde trabalhavam Almir Mavignier, Ivan Serpa e Abraham Palatnik. Nesse espaço do Hospital existe uma crise da razão, uma crise dos afetos, uma teoria aplicada ao equilíbrio do indivíduo em conflito através da arte, que exporá a relação entre a crise da racionalidade e o desejo de razão. Isso dará ao Neoconcretismo um lastro contra a objetividade excessiva preconizada pelo *Manifesto Concreto* de Theo van Doesburg e pelo *Manifesto Ruptura*, de Waldemar Cordeiro, que já atacava a arte dos manicômios.

A segunda questão desta pauta é a diferença entre o desejo do signo, o signo como algo que representa apenas a si mesmo – questão linguística de Charles Peirce –, contrário à ideia de que o homem seja um animal simbólico. Isso está em Cassirer, com quem Mário Pedrosa teve contato profundo em Berlim. Outro aspecto é a relação de absoluto controle prévio, controle posterior exigido, cobrado por Waldemar Cordeiro *versus* o acaso. Um dos três poetas concretos dizia que um dos fracassos do concretismo foi a incapacidade de lidar com a estocástica, termo que vem do latim para o acaso. No concretismo existe uma adesão quase tóxica à *Gestalt* da forma, e ao namoro muito sério com a Op-Art, a qual produz efeitos curiosos de extrema sedução. No neoconcretismo e nas suas origens existe uma passagem para a psicologia e depois para a psicanálise, invenção da linha orgânica. Existe a precisa relação com Mondrian e com Malevitch. A área periférica do quadro – a moldura – é incorporada

à superfície pictórica do quadro, torna-se parte integrante da pintura. Agora já não é mais a tela, aquele elemento de *status* histórico que separa a pintura do mundo. O vazio entre a ex-moldura e a tela original institui no Brasil a estética do vazio, que surgiu, nos anos 1950, em Lygia Clark e outros; e, nos anos 1960, na marcante obra de Mira Schendel, *No vazio do mundo*.

Ao termos a quebra da moldura, a invenção da linha orgânica, a abolida fresta absorve o ar que respiramos, daí a sua organicidade. Existe maior concentração no concretismo nas artes visuais – fotografia, arquitetura, design gráfico –, enquanto no neoconcretismo ocorre, citando Mário de Andrade em paráfrase, o *Baile das artes*. O concretismo regia-se pela teoria da comunicação de Wiener, enquanto o neoconcretismo se pautava pela fenomenologia da percepção através de dois autores: a filósofa Susanne Langer, que estabelecia o tecido relacional que há entre as artes, e Maurice Merleau-Ponty, que Gullar sintetiza como o formulador da ideia de que somos seres complexos em termos sensoriais. Não podemos conhecer o neoconcretismo sem lermos Merleau-Ponty.

Outra questão é a da reivindicação da presença do sujeito na arte que só existe de modo a demandar um investimento do desejo do outro. É isso que transforma, que dá vida ao objeto estético. Os relevos espaciais de Hélio Oiticica exigem o nosso caminhar em sua volta, como um objeto ativo de Willys de Castro, um paulista ligado ao neoconcretismo. Ele fixa um pequeno volume pintado numa ripa e, à medida que deambulamos em torno daquela simplicidade, vão-se revelando novas relações de cores. Uma das questões do neoconcretismo não é, portanto, reiterar ideias, mas entender que a história da arte é um conjunto de questões a serem resolvidas ao longo do tempo. O Mondrian que interessa a Lygia Clark e Hélio Oiticica é o “mondrian” que Mondrian não pode fazer. São as questões visuais e espaciais às quais Mondrian não chegou.

Se em Lygia Clark, Willys de Castro e Hélio Oiticica temos, de um lado, a reivindicação do sujeito, de outro, temos a transparência

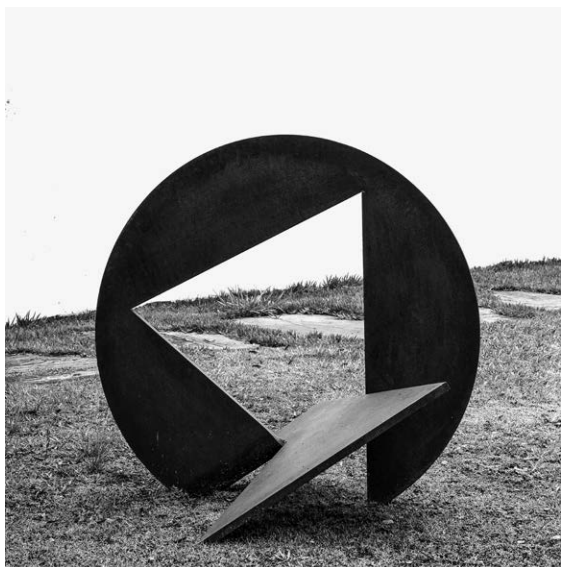


FIGURA 4 – Amílcar de Castro: *Sem título* – aço, diâmetro de 130 cm e espessura de 2,5 cm (1994). Imagem licenciada pelo instituto Amílcar de Castro.

FOTO: LEONARDO DE CASTRO.

do sujeito artista com Amílcar de Castro. Não existe na história da arte uma redução da escultura mais radical do que a de Amílcar de Castro. Esculpir é criar espaço através do corte e da dobra da folha de aço. Observem na Figura 4 primeiro o corte circular e segundo um corte e uma dobra, e está criado o espaço tridimensional. É o momento de reivindicação do sujeito, mas do sujeito que produz. E nós temos, no diálogo com Mondrian, no seu diálogo com Oiticica e Willys de Castro, o cubo cor de Aluísio Carvão. É um cubo em que todas as faces são vermelhas, portanto não tem direito, avesso, frente, atrás, nenhuma dessas referências.

Vejam agora, na Figura 5, essa gravura *Tecelar*, de 1956, de Lygia Pape. É xilogravura, a madeira cortada, a impressão expõe os veios naturais da madeira, e nesse espaço branco temos a respiração visual na gravura. A pintura preta, *black painting*, *The Marriage of*

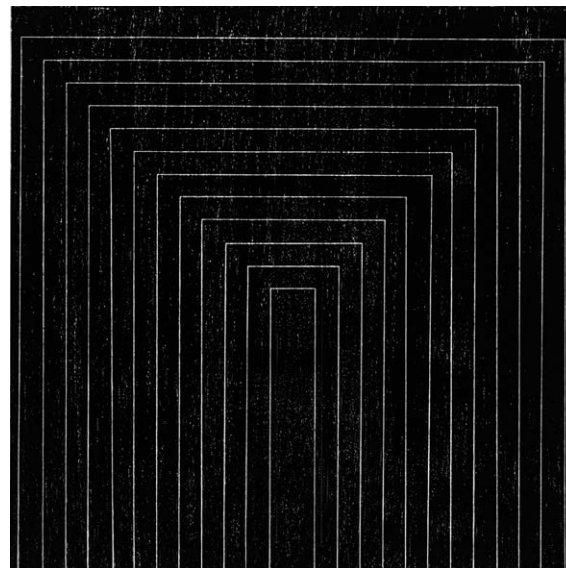


FIGURA 5 – Lygia Pape: *Tecelar* (1956).

FONTE: © PROJETO LYGIA PAPE.

Reason and Squalor II, de Frank Stella, de 1959 (Figura 6), traz um arranjo formal semelhante ao de Lygia Pape, uma mesma interpretação do vazio como espaço orgânico pelo qual a tela respira nas linhas brancas não atingidas pela tinta preta.

Expus essas duas obras no MoMA, onde não conheciam Lygia Pape. E Stella se irritou, fez ao MoMA a reclamação dessa justaposição. A exposição era um segmento da Bienal de São Paulo, em que eu dizia que o mundo não tem mais centro, o centro é onde estiver um artista significativo. Comentou-se: mas Stella não sabia, não conhecia essa obra. E se fosse o contrário, se a obra de Stella fosse anterior à de Lygia Pape? Se é o artista da periferia, ele é derivativo quando faz depois. Se é um artista do centro hegemônico, ele tem o benefício da dúvida: ele não conhecia. A isso chamo de a lei de Lygia Pape da história da arte.

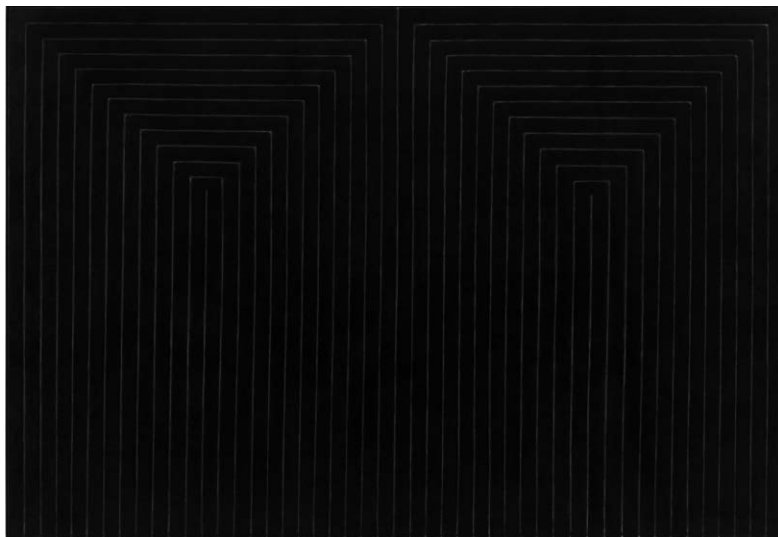


FIGURA 6 – Frank Stella: *The Marriage of Reason and Squalor II* (1959). © Stella, Frank/AUTVIS, Brasil, 2021. Enamel on canvas, 7' 6 3/4' x 11' 3/4' (230.5 x 337.2 cm). Larry Aldrich Foundation Fund. 725.1959.

FONTE: © 2021. DIGITAL IMAGE, THE MUSEUM OF MODERN ART, NEW YORK/SCALA, FLORENCE.

Battcock é o autor de *Minimalismo* que não era um movimento com manifestos – fez um ajuntamento de tendências e de artigos. A primeira frase que ele escreve afirma que *A Serpente* de Mathias Goeritz no México não tem nada a ver com o minimalismo. Ou seja, é um assunto latino-americano. Já quando cai o Muro de Berlim, já não interessa apenas a Pop-art que fazia um elogio da liberdade de consumo, liberdade de expressão do capitalismo avançado junto aos países soviéticos, mas agora é a Pax Americana que precisa de uma forma universal praticada em todo o mundo, que será o minimalismo. Pequenas diferenças entre minimalismo e neoconcretismo: o minimalismo, sem manifesto, será uma manifestação oposta à manifestação dos neoconcretos no eixo subjetivismo e objetivismo;

o neoconcretismo é uma reação contra a excessiva objetividade do concretismo, essa negação do sujeito. O minimalismo é uma reação contra a excessiva objetividade do abstracionismo, do expressionismo abstrato, da escola de Nova York, de Pollock, De Kooning, Franz Kline e outros. Existe uma economia simbólica da forma, que, no minimalismo, é *less is more*. Cildo Meireles diz que o que ele faz, às vezes, é o mínimo minimalismo. A Pax Americana passa como um trator minimalista sob as intrincadas diferenças conceituais e estéticas entre as diversas expressões do mundo globalizado.

JUDITH LAUAND: “DAMA” DO CONCRETISMO PAULISTANO

TALITA TRIZOLI

Gostaria de asseverar de antemão que aceitei este convite pela oportunidade de falar de certa produção de Judith Lauand que não foi contemplada em minha tese de doutorado, defendida em 2018: a produção concretista, justamente aquela pela qual a artista é mais conhecida dentro do sistema das artes. Como militante feminista da história da arte, fiz em minha tese uma investigação sobre mulheres artistas que atuaram no Brasil nas décadas de 1960 e 1970, e enfoquei na análise de Lauand apenas a produção pop, pois era essa que melhor se adequava à argumentação que ali desenvolvi.

Judith Lauand nasceu em Pontal (SP), em 1922, formou-se na escola de Belas Artes em Araraquara (SP), em 1950, na primeira turma, e em 1952 mudou-se para São Paulo, para ter uma formação mais consistente como artista. Veio com sua família, e esse é um dado importante, considerando que, nas décadas de 1940 e 1950, as opções profissionais e existenciais femininas eram bastante limitadas: apenas pertencendo a uma determinada classe social, a mulher

conseguiu profissionalizar-se em alguma instância, que era o caso de Lauand, ancorada moralmente pela parentada. Em São Paulo, a jovem estudou gravura com Lívio Abramo, e seu primeiro contato com o concretismo se deu na condição de monitora voluntária na II Bienal de São Paulo, exposição marcada justamente por um vocabulário abstrato geométrico. E ressaltemos: abstrato geométrico, não abstrato lírico, que são vocabulários bem diferentes nos jogos de representação formal. Ainda que Lauand tenha feito essa monitoria em uma exposição marcada pelo embate entre abstração e figuração, a entrada oficial da jovem artista no universo concreto foi em 1955, com o convite de Waldemar Cordeiro, líder do Grupo Ruptura, que já existia desde 1954, formado apenas por uma meia dúzia de membros homens.

A abordagem ao trabalho de Lauand, dentro de uma perspectiva historiográfica da arte em uma chave feminista, é um ponto fora da rota na tradição da disciplina, principalmente no Brasil. Isso se dá em parte por posições anacrônicas do setor ao lidar com tal abordagem, mas também pela presença pontual de parcerias entre os artistas homens e as artistas mulheres em nosso sistema. Mesmo com uma grande presença de mulheres artistas como símbolos de movimentos artísticos, como as Lygia, ou Tarsila e Anita – figuras fundadoras de vocabulários estéticos –, a circulação de mulheres era algo muito restrito e negociado, e o caso de Lauand é exemplar das estratégias necessárias para a inserção profissional e trocas estéticas.

Lauand participa em 1956 da 1ª Exposição de Arte Concreta, sendo nela a única mulher. No Grupo Concreto, há primeiramente um acolhimento muito grande a Judith, pois Waldemar Cordeiro acreditava que ela e Nogueira Lima seriam adesões interessantes para o coletivo, mas, com o passar do tempo, segundo relatos, instaurou-se uma série de conflitos pautados por comportamentos machistas e misóginos que limitaram a ação da artista no grupo. O acolhimento do Grupo Ruptura se dava especialmente por um encontro de projetos estéticos, pois Lauand já vinha de uma formação

geometrizante, se considerarmos a linguagem formal das gravuras de Abramo. Uma frase dela define bem esse momento de parceria e encontro: “Nesse tempo houve necessidade de criarmos uma coisa que fosse nossa mesmo, porque estava acontecendo uma mudança na sociedade”, o que demonstra a ânsia juvenil de participação nas questões de tempo.

Duas referências pouco contempladas em estudos críticos locais para se entender o movimento concreto e, especialmente, a produção de Judith são o movimento De Stijl e o artista Van Doesburg. Infelizmente, no levantamento da bibliografia corrente sobre o movimento concreto paulista, é difícil encontrarem-se referências bem delimitadas e estabelecidas por parte desses artistas, no sentido de quais trabalhos e textos alimentavam suas indagações. Desse modo, muitas vezes se esquece do vínculo transcendental e metafísico que havia no grupo De Stijl, e dedica-se atenção a referenciar uma racionalidade extrema como ponto de contato entre os grupos, como foi apontado por Paulo Herkenhoff mais cedo.

Assim, as linhas de força nas análises compositivas das obras concretas orbitam por alguns tópicos: forma, movimento, contenção cromática, repetição serializada e objetividade. A forma nessas análises é aspecto principal na referência compositiva, imperativa e predominante em relação ao tema ou à figura. A contenção cromática diz respeito às limitações de Cordeiro no uso da paleta de cores, ou pelo menos em seu discurso oficial, já que esse é um tópico de polêmica dentro do grupo concreto. Ainda que num primeiro momento se veja nas imagens de arte concreta certa estaticidade das formas na composição, existe um intenso estudo de movimento a partir da disposição das estruturas compositivas, ou pelo menos de sugestão de movimento nessas formas. O item da repetição serializada das formas e linhas explica algumas leituras apressadas em achar que existiria um pré-minimalismo no concretismo, quando, na verdade, os objetivos são bastante diferentes. A questão da objetividade dentro da composição, bastante rígida em relação ao que

está sendo representado, estaria vinculada à ideia de uma transcendência pela fruição das formas e seu conjunto organizacional – e que é justamente o aspecto menos cotejado nas análises dessas obras. É nesse ponto que existe a possibilidade de manifestação para uma afetividade, expressão utilizada por Lauand para defender e justificar sua produção, que, num determinado momento, passa a desagradar a alguns membros do Grupo Ruptura.

Numa entrevista para Celso Fioravante, crítico e curador que sempre esteve muito próximo a ela, Lauand afirma: “Gosto muito da matemática, do pensamento exato, do rigor, da precisão de ideias. A arte, no entanto, não pode ser só intuição matemática e razão, tem que haver algo mais”. Nessa frase, se num primeiro momento ela já sinaliza um compromisso com as premissas do Grupo Ruptura dentro de uma arte geométrica, objetiva, rigorosa e racional, também já apresenta um desvio da racionalidade dura, rasa, e sua busca por um elemento outro de transcendência. Ela afirma ainda que um quadro não se explica, ele apresenta uma possibilidade de fruição, de transcendência pela imagem, principalmente pela cor, elemento que diferencia as obras da artista do restante do grupo. Lauand é uma exímia colorista, sua organização pictórica se dá a partir de camadas de cor que não se sobrepõem, mas estabelecem um contraste a partir do qual se fundamenta a percepção das formas que são ali mobilizadas. Nesse sentido, é a cor que delimita a forma.

Como historiadora da arte feminista, analiso como se dá a transição, seja via aderência, seja via rejeição, dos tipos femininos de artistas mulheres dentro das grandes narrativas historiográficas. No caso de Lauand, é importante ressaltar que houve o tratamento de Dama, de Senhora, como codinome exultante para sua figura. Adjetivos elogiosos, num primeiro momento, salientam dignidade e determinam um estrato social, mas implicam também a existência de um controle social das possibilidades de existência das mulheres que carregam esses codinomes: uma dama, uma senhora não

pode exercer rupturas, nem transcender o próprio lugar social em que está inserida. Ela pertence a uma esfera de respeito hermética.

Nesse sentido, verifica-se nos estudos de Aliza Edelman – pesquisadora americana, e primeira curadora estrangeira a fazer uma individual de Judith Lauand fora do Brasil – que alguns termos utilizados para definir sua obra não são os mesmos utilizados para seus pares homens, sendo inclusive alguns deles ofensivos. Existe a predominância de uma linguagem feminizada da crítica em relação à obra de Lauand, como o uso dos termos *imprevisível, sensível, delicada* ou *geometria feminina*, que é diferente da geometria sensível apontada por Herkenhoff mais cedo, citando esse conceito surgido na Argentina. Em *dama*, há pelo menos uma intenção elogiosa, ainda que ambígua, mas há outros termos que também fazem presença na feminilização da obra de Lauand: *outra, delicadeza, ingênua, heroína, feminista* – e esse feminista, infelizmente, não tem aderência na trajetória da artista. O enquadramento de algumas artistas como feministas, quando elas mesmas não se veem como militantes, é falacioso e é sempre um risco.

Outros termos mobilizados pela crítica – como *despojamento formal, personalidade arrojada, determinação* ou mesmo *fissuras emocionais nas formas* – podem se apresentar em contextos não pejorativos, mas ressalte-se que eles não são usados na mesma medida para artistas homens e suas obras.

Entendo aqui feminino como um conjunto de signos que atuam de modo mais intenso, ou não, em um espectro de concepção de gêneros. Feminino é uma categoria temporal, geográfica e histórica, e que no universo das artes mobiliza temas e formas determinadas. No caso de Lauand e sua contingência, a crítica tendia a delimitar feminilidade na mulher artista como a propensão para uma pintura dita primitiva, com episódios da memória infantil, temáticas ingênua, suave e lírica, e faziam-se os mais mirabolantes malabarismos para enquadrar os trabalhos de Lauand nessas concepções, ainda que, em boa parte das suas obras, isso não se fazia presente.



FIGURA 7 – Judith Lauand: *Moça no trem* (1952). © Lauand, Judith/AUTVIS, Brasil, 2021.
FONTE: COLEÇÃO PARTICULAR.

Vejamos alguns exemplos: em *A Procissão*, uma produção de juventude ainda nos tempos de Araraquara, vemos um preâmbulo de organização das figuras, e fica claro que já havia aí uma inclinação a um vocabulário de abstração da imagem a partir de códigos geométricos. Lauand diz que: “em cada quadro a gente cria um problema e o quadro é uma solução”. E eu pergunto: se não soubéssemos que essa frase e essa pintura é dela, poderíamos atribuí-los a uma mulher? Há algo de feminino nessa assertiva e nessa imagem, partindo do senso comum sobre o que é feminino? Creio que não!

Algumas boas leituras formais analisam a estrutura compositiva das obras maduras de Lauand para além das reduções essencialistas de gênero. No caso da produção concreta, chama a atenção a assimetria compositiva das formas como um estratagema organizacional que se repete e, a partir desses elementos estruturantes

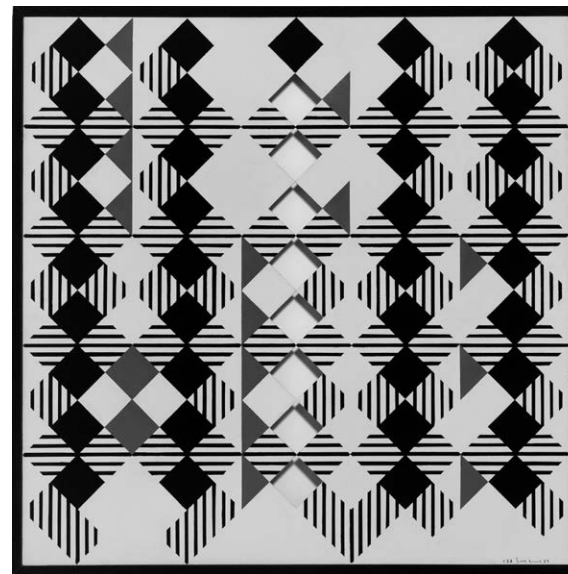


FIGURA 8 – Judith Lauand: *Variação de quadrados* (1957). © Lauand, Judith/AUTVIS, Brasil, 2021. Localização: The Museum of Fine Arts, Houston.
FONTE: COLEÇÃO ADOLPHO LEIRNER DE ARTE CONSTRUTIVA BRASILEIRA.

assimétricos, ela consegue estabelecer um movimento imperativo do olhar do espectador dentro da composição. *Variação de quadrados*, de 1957 (Figura 8), é uma obra que mostra justamente esse ímpeto de pensar um movimento de sobreposição de formas e de assimetria compositiva, num movimento extremamente calculado, em que o olhar vai percorrendo as formas de losango preto em relação aos laranja, num percurso cadenciado.

Também certa preferência por centralizações e conglomerações das formas e linhas mostra a fixação da artista numa perspectiva de base renascentista e clássica, revelando assim um comprometimento de estudo compositivo, preferência por formatos racionais e tradicionais de organização das imagens, que a afastam da ideia de um feminino imprevisível, arrojado e, portanto, descontrolado – adjetivos esses que, desprendidos para mulheres, indicam um

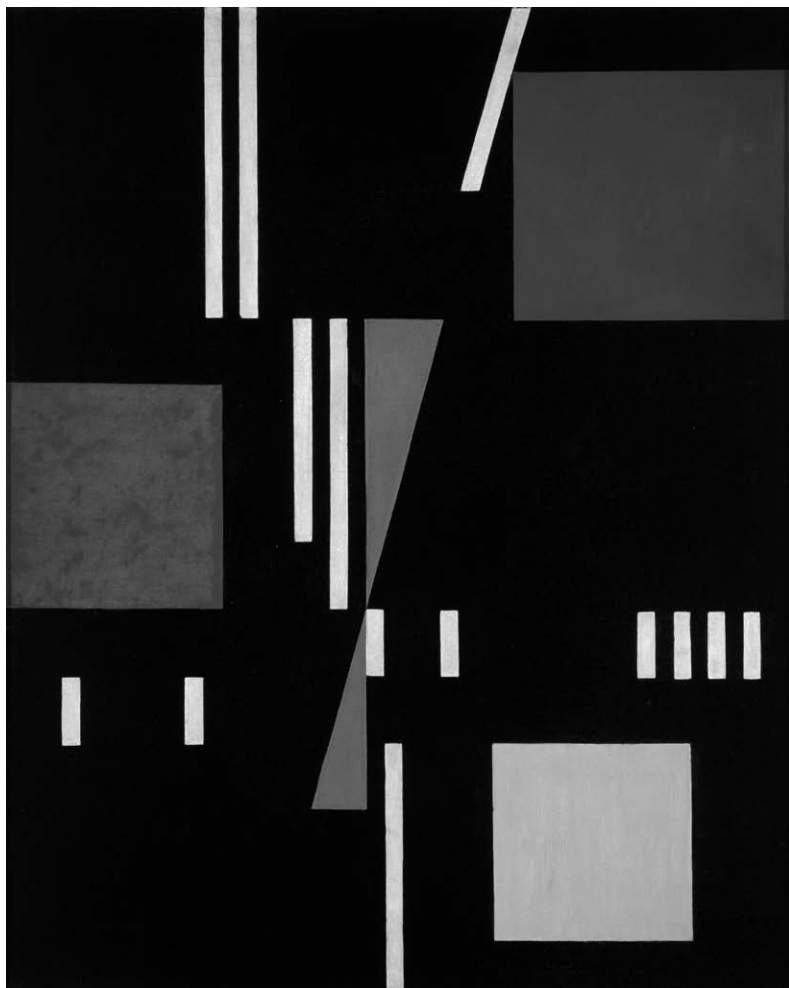


FIGURA 9 – Sophie Taeuber-Arp: *Triângulos opostos pelo Vértice, Retângulo, Quadrados, Barras* (1931). FONTE: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO.

afastamento da ideia de racionalidade, de capacidade criadora. A adesão de Lauand ao Grupo Ruptura mostra justamente o contrário dessa noção paternalista da capacidade criadora feminina: mulheres são também criaturas lógicas, capazes de manipulação de vocabulário racional e canônico. Em outra frase Lauand evidencia essa autonomia e troca criativa com seus colegas: “Eu existo porque criei essas coisas, existo pelo que eu criei, eu fui influenciada por eles e os influenciei”. Assim como se crê que artistas do dito Terceiro Mundo estão sempre submetidos ao cânone dos grandes centros culturais, incapazes de produção autoral e original, também se acredita na submissão de mulheres artistas com relação a homens artistas. Deduz-se a capacidade de autonomia criativa das mulheres, ao se afirmar que as artistas estão sempre tuteladas por algum mestre, amigo ou amante. No caso de Lauand, houve sempre uma preocupação muito grande em pontuar seus pares estéticos e suas referências, dialogando e não copiando, justamente para se mostrar inserida no grupo, mas com autonomia.

Uma das referências artísticas que Lauand gosta de citar é a obra de Sophie Taeuber-Arp (Figura 9), com a qual ela teve contato justamente durante a monitoria na II Bienal de São Paulo. É possível observar que existe um diálogo entre essas obras, seja no uso cromático, seja na disposição dinâmica das linhas e formas, ainda que centralizadas na composição. Essa relação também vai acontecer com a obra de George Vantongerloo. Nas imagens de fundo branco com linhas finas coloridas em cores contrastantes, mas não tão vibrantes, é possível ver a presença, na produção da Lauand, do jogo assimétrico de formas. E, no caso dessas linhas arredondadas, que em alguns momentos lembram um pouco linhas do corpo humano, há a intenção de se pensar um movimento da forma sobrepondo-se à própria forma: são sobreposições temporais. Nesses dois exemplos que trago fica claro que existe uma troca de premissas compositivas e formais, e não uma subserviência. No caso do Grupo Ruptura, Antônio Maluf, junto com Maurício Nogueira Lima são as

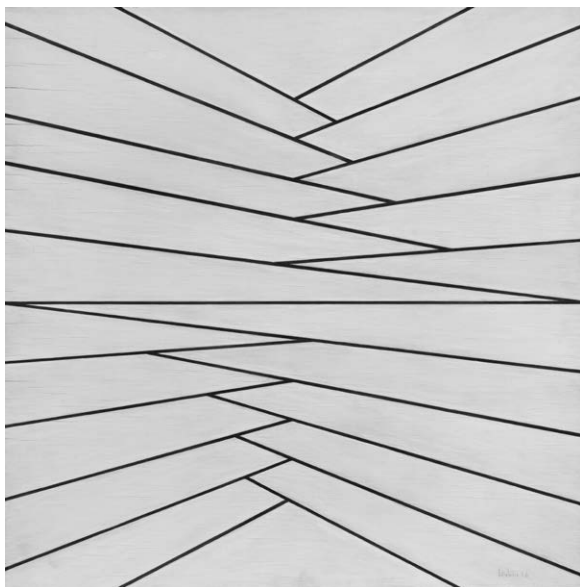


FIGURA 10 – Waldemar Cordeiro: *Ideia visível* (1956). The Museum of Fine Arts, Houston.
 FONTE: THE ADOLPHO LEIRNER COLLECTION OF BRAZILIAN CONSTRUCTIVE ART, MUSEUM PURCHASE FUNDED BY THE CAROLINE WIESS LAW ACCESSIONS ENDOWMENT FUND.

figuras com quem ela tem mais diálogo, formal e afetivo. Não à toa, são também as pessoas do grupo que não têm tanta aderência ao projeto de Waldemar Cordeiro. Nogueira Lima é o mais novo entre os membros do grupo, e percebe-se que existe a criação de uma amizade, uma estrutura de apoio entre a única mulher do grupo e o mais jovem integrante.

Na comparação da produção de Judith Lauand com Waldemar Cordeiro, autodenominado líder do grupo, tomemos aqui duas imagens. Em *Ideia visível* (Figura 10), de Cordeiro, se vê um jogo de sobreposição de linhas, de estruturas e de planos que cria um embaralhamento de perspectiva, um movimento de subida e descida de olhar, uma centralização de convergência. No caso da imagem de Lauand (Figura 11), ao contrário, as linhas não convergem a um único

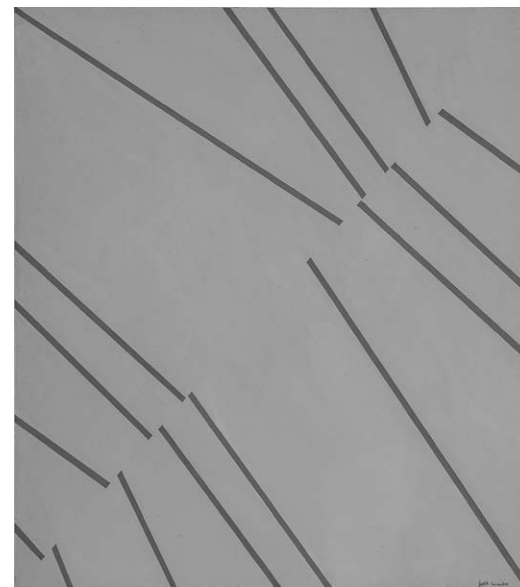


FIGURA 11 – Judith Lauand: *Sem título* (1955). © Lauand, Judith/ AUTVIS, Brasil, 2021.
 FONTE: COLEÇÃO PARTICULAR.

ponto. Criam-se dois planos, e o não encontro dessas linhas instaura um movimento muito mais intenso do que na obra de Waldemar.

E, só como anedota, é importante lembrar o fato de que o Grupo Ruptura não teve uma aderência do mercado durante a sua existência. Todos os artistas sempre fizeram certo esforço para se manter economicamente. Muitos deles faziam trabalhos de design gráfico, ou qualquer outra atividade para pagar o aluguel e as contas. Uma alternativa coletiva de sobrevivência capital foi a criação de uma galeria para tentar vender as próprias obras, já que as poucas galerias da época não estavam interessadas nessa produção. Sua adesão canônica é posterior. Waldemar Cordeiro e seus amigos criaram, assim, a Galeria Novas Tendências, e, ainda que todos fossem sócios e financeiramente comprometidos com a galeria, e tivessem



FIGURA 12 – Judith Lauand: *Temor à morte* (1969). © Lauand, Judith/ AUTVIS, Brasil, 2021.
 FONTE: COLEÇÃO PARTICULAR.

obras ali à venda, a única pessoa que foi convocada a trabalhar fixamente como vendedora foi Judith. Essa situação sempre a incomodou muito, afinal, porque a única mulher do grupo é chamada para ser a vendedora, vender a obra de todos eles, abrir e fechar a galeria, varrer o chão, limpar o banheiro; e os outros membros não são convidados a essas funções? Esse tratamento diferenciado dentro do grupo sempre a incomodou, ainda que ela não tivesse os dispositivos críticos para conseguir apontar essa diferença que só o feminismo na década de 1960 vai conseguir mobilizar.

Outra diferença no âmbito formal entre Judith Lauand e seus pares que vale a pena ser retomada aqui é a obsessão do grupo por um rigor da forma, por objetividade e racionalidade compositiva. Sendo uma colorista, Lauand vai entrar em choque com essas premissas



FIGURA 13 – Judith Lauand: *Mulher fumando* (1969).
 © Lauand, Judith/ AUTVIS, Brasil, 2021.
 FONTE: COLEÇÃO PARTICULAR.

do grupo, em que havia uma contenção cromática e pictórica imperativa, pois a ideia era que essas obras não cotejassem uma tradição pictórica ocidental, mas apresentassem uma nova possibilidade de visualidade para a sua época. Mais do que uma disposição de quadrados, de retângulos, de círculos de linhas, é utilizada a cor na estrutura compositiva dessas imagens, e é o contraste entre essas cores que forma as imagens. No caso de Lauand, especialmente, o uso de lilás e roxo, ou cor de rosa e laranja, não adentrava o espectro de tensão pictórica autorizado por Waldemar Cordeiro.

Já na década de 1970, Judith vai ficando cada vez mais contrastante, mais colorida, a ponto de começar a dialogar com o universo pop. Em *Temor à morte* (Figura 12) e *Mulher fumando* (Figura 13), é interessante ver como ela mantém essa premissa da massa de cor

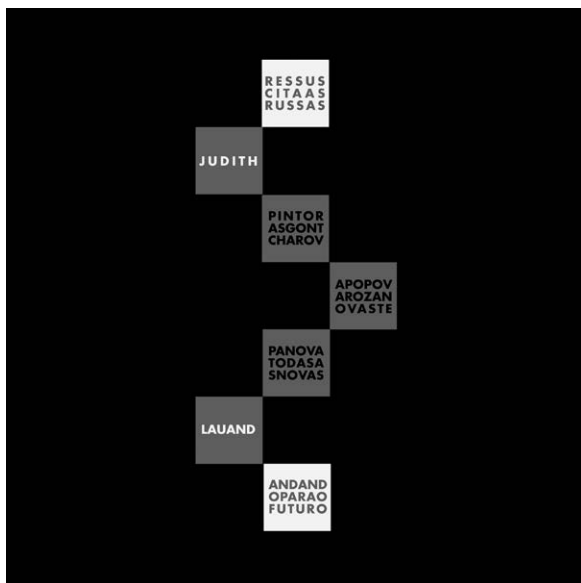


FIGURA 14 – Augustus de Campos: *Judith* (2000).

FONTE: ARQUIVO PESSOAL.

como uma delimitadora de forma, utilizando as instigações da cultura pop. Nota-se uma mobilização de imagens que são clássicas da arte pop, como de cenas amorosas do cinema clássico, e em situações em que a figura feminina não está exatamente numa condição dócil ou submissa, mas apresenta incômodos da sua subjetividade. Isso evidencia o permanente movimento de inquietude na produção de Judith, seja ao colocar aí um elemento de subjetivação do feminino, como sua assinatura – o que é praticamente um sacrilégio formal para os concretos –, seja na mulher que, durante um abraço, segue fumando um cigarro vaporoso, e lembremos aqui que durante muito tempo o cigarro foi um símbolo de emancipação feminina, de transgressão sexual.

Encerro esta fala improvisada com um poema que coloca Judith Lauand justamente dentro do rol de artistas concretas russas, e

mostra que há uma tentativa recente da historiografia de chave feminista de inseri-la na perspectiva de uma vanguarda concreta, concretista, geometrizar, ainda que com adendos e poréns.

REFERÊNCIA

CAMPOS, A. de. *Não poemas*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

(DES)INDUSTRIALIZAÇÃO NO BRASIL: ENTRE O PASSADO E O FUTURO

GLAUCO ARBIX

Como não sou especialista em artes plásticas, não acredito muito nas coisas que vou falar. Gostaria de começar pela apresentação de Paulo Herkenhoff, que me impressionou. Logo no início, confirmou um pouco a minha condição, ao falar das várias dimensões da razão geométrica que é preciso compreender. Após a fala, me senti estimulado a dar um pequeno depoimento que acho importante.

Apesar da minha formação na sociologia e na filosofia, e trabalhando com tecnologia e ciência, fui levado a tratar com aquilo que ficou sendo conhecido como Núcleo Paulista do Concretismo, não tanto com a tradição das artes plásticas, mas com a tradição dos poetas, como o trio um pouco sagrado da Universidade de São Paulo; não com o quarteto, porque sempre me afastei de Waldemar Cordeiro, principalmente porque eu acreditava muito em Haroldo de Campos quando ele dizia que, antes de tudo, Waldemar Cordeiro era um stalinista. E não cabia muito bem fazer parte de um movimento como o concretismo. Depois também me afastei de Ferreira Gullar, um dos fundadores do neoconcretismo, três ou quatro anos depois,

na exposição nacional em São Paulo, em 1956, que marcou o início da fase concretista no Grupo Paulista, porque Ferreira Gullar também se aproximou muito do Partido Comunista e eu, na época, tinha uma tradição completamente distinta. Mais ligado a Mário Schenberg, eu militava politicamente com o sobrinho dele, cuja casa eu frequentava, assim como a de Boris Schnaiderman. Ouvia Haroldo de Campos, Augusto de Campos, Décio Pignatari falarem sobre o concretismo, o que me abriu a cabeça. Fui conhecer poetas provençais, Arnault Daniel, Dante, poetas chineses, Ezra Pound. Este foi atacado por ter aderido ao fascismo de Mussolini na guerra. E o fechado grupo paulista, que não admitia nem mesmo assinatura fora do lugar, foi o grande defensor da obra de Ezra Pound, que marcou realmente uma revolução na área da literatura, não só com os Cantos, mas com vários outros escritos que até hoje influenciam a poesia.

Esse grupo me levou a resignificar o Modernismo da Semana de 22 e a pensar um Brasil que estava se industrializando com Juscelino Kubitschek. Em quinze anos, São Paulo duplicou o número de trabalhadores. De 1,2 milhão, para 2,4 milhões. Sem nunca ter tido o artesanato como na Europa com o feudalismo, o Brasil seguiu sua forte tradição rural. Houve um processo muito grande de industrialização, uma marca muito grande na nossa arte e literatura, que, no entanto, têm sua autonomia.

Eu gosto de alguns quadros do Waldemar Cordeiro, apesar de ele ter uma tradição stalinista – desconhecida por Paulo Herkenhoff –, de acordo com o que eu aprendi com Haroldo de Campos. Mas Ferreira Gullar com certeza namorou muito o Partido Comunista, o que faz um pouco parte do universo carioca, em conflito com o grupo paulista, que se manteve mais ligado ao concretismo. Poetas urbanos na profunda transformação brasileira do mundo rural para o mundo urbano, eles me atraíram muito. Também havia a Guerra Fria, de que a arte tentava mostrar as possibilidades e as mazelas. Aqui no Brasil o entusiasmo era muito grande com o desenvolvimentismo, palavra hoje maldita.

A cidade têxtil em que nasci, Americana (SP), nos anos 1950, a que mais crescia no Brasil, hoje está decadente. Naquele mundo de promessas, porém, movimentos artísticos que tentassem sintonizar com esse universo me atraíam. Então, embora não entenda de arte, sinto-me apto a dialogar, quebrar a tradição de só falar com nossos pares. Mudar.

A grande exposição do concretismo de 1956, aqui, ocorre simultaneamente ao *workshop* superfamoso em Dartmouth, Universidade americana em que doze pessoas fundam a chamada Inteligência Artificial, que hoje explode. O Trio Uspiano cita na época Norbert Wiener: viver efetivamente é viver com a informação adequada. Wiener funda a cibernética, base do que viria depois a ser desenvolvido como Inteligência Artificial. A sintonia com esse mundo me atrai. Pintar com tintas industriais, como Paulo levantou, tinha muito a ver com a precisão que eles estavam buscando. Como a precisão de linguagem de E. E. Cummings que me encantava, talvez pela minha preocupação com a ciência, com a tecnologia. É possível ver que essa experiência marcou uma geração, marcou a minha profundamente. A briga contra o dogmatismo, que não admitia a diferença, é um pouco o debate com Ferreira Gullar, que sempre acusou o grupo de São Paulo de dogmático. E a resposta era exatamente muito parecida em relação ao próprio Ferreira Gullar. Então espero que esse pequeno depoimento ajude nesse diálogo proposto.

Em resposta à colocação de uma pessoa do público sobre o papel desvalorizado da mulher em diferentes setores, creio que o problema não é brasileiro, mas existe em toda parte.

A gente ficou no meio do caminho no que se refere à industrialização, termo do título do debate. Queria lembrar que, hoje, vivemos um movimento de desindustrialização. É muito forte. Aqui esse movimento é mais rápido e nós sequer completamos o passo final da industrialização. Ou seja, nosso processo é a desindustrialização prematura. A indústria está pujante, o que está acabando é o emprego. A condição humana está num patamar distinto do que

pensamos no passado. A situação vai ser complicada. A arte sempre está na frente, ela ajuda a prever isso. A arte anunciou algumas das tragédias e dos dilemas importantes que vivemos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: QUESTÕES IDEOLÓGICAS E POSICIONAMENTOS ARTÍSTICOS

PAULO HERKENHOFF

Vou cumprir a difícil tarefa de substituir a professora Ana Maria Belluzzo, que marcou muito a minha formação, ensinando o que é o trabalho sério de curadoria. Não falarei sobre Waldemar Cordeiro, mas vou trabalhar algumas questões fundamentais. Embora na relação pessoal fosse diferente, Waldemar Cordeiro era dogmático, autoritário, grande *querelleur* e bairrista. Cariocas não atacam paulistas, é o contrário, como se vê claramente no *Manifesto Ruptura*, com o implícito ataque a Mário Pedrosa, por seu interesse na produção visual das crianças e dos internos em hospitais psiquiátricos. Acho que é Riocídio o que Mário de Andrade pratica diuturnamente na sua história, basta ler a primeira página de *O turista aprendiz*. Aracy Amaral também, a partir de certo momento, torna-se mais agressiva com relação ao Rio. Cordeiro e a Santíssima Trindade da poesia neoconcreta exerceram enorme animosidade contra a arte no Rio de Janeiro. Os grupos dos Clubes de gravura eram stalinistas, sobretudo Scliar. Cordeiro era um gramsciano, viveu a guerra na Itália, veio para o Brasil no pós-guerra, possuía originais de Gramsci.

Num contexto extremamente complexo da arte brasileira, temos primeiro certo leninismo e depois a flexão stalinista com Trotsky. Mário Pedrosa chegou a ter correspondência com Trotsky, que discordava de algumas

posições dele. Mas Mário Pedrosa, Anísio da Silveira e Lívio Abramo eram antistalinistas. Oiticica vinha de uma origem anarquista de seu avô José Oiticica. Gullar em *Vanguarda e subdesenvolvimento* se refere a Lukács. Temos um ambiente extremamente complexo com relação à esquerda. Pedrosa funda o Partido Socialista, com seu grande amigo Geraldo de Barros.

Queria ressaltar que a questão da crise é muito importante em arte, artistas são provocadores de crise no ambiente, há alguns que transferem a crise para o outro e alguns que vivem a crise. Espetacular e louvável em Waldemar Cordeiro foi ter vivido a maior crise ético-ideológica no pós-guerra no Brasil. Esse homem que buscava o rigor do eixo Fiedler/Doesburg e atingiu esse rigor nas “ideias visíveis”, que considero a sua obra-prima que está no MAC-USP. Cordeiro em seguida sofreu alguns choques com a arte, um homem interessado em comunicação, em Wiener. Uma passagem talvez da semiologia para a semântica.

A forma tinha que ser rigorosa, pré-calculada, axioma previsível, demonstrar uma presença do sujeito. Quando Cordeiro conhece a nova figuração francesa, o edifício sólido de suas certezas começa a balançar. O ápice vai ser o contato com a Pop americana. A Bienal de São Paulo tem uma extraordinária exposição pop com Rauschenberg e outros, que precipitou alterações fundamentais em dois artistas capitais na história da segunda metade do século xx, Waldemar Cordeiro e Cildo Meireles. As ideias de instalação de Cildo não surgem com a Tropicália, mas com Rauschenberg na Bienal. Cordeiro viverá sua grande crise: não entenderá como o capitalismo pode produzir uma arte tão significativa como a pop art. Reconhecendo a falência da forma construtiva, em plena ditadura, o neoconcretismo percebeu a crise social brasileira antecipando transformações revolucionárias da relação entre arte, sujeito, sociedade e vida. Ocorrerá ainda a passagem para a figuração de artistas que antes negavam o figurativo. Em Waldemar Cordeiro surgem os popcretos, acho que é um termo dado por um dos irmãos Campos.

Vamos retomar a *Imagem visível*, uma obra-prima daquilo que era uma ideia antes de se tornar presença plástica. E aqui o popcreto. Isso é um Popcreto para o Popcrítico. Waldemar Cordeiro formula que, até então, havia a necessidade de que os meios de produção estivessem à disposição de todos, um princípio da utopia socialista. Mas agora, diz ele, no sistema contemporâneo de comunicação de massas, é preciso que também os meios de comunicação estejam à disposição de todos. Isso é uma ruptura ética fundamental, corajosa. Não conheço outro artista que tenha vivido uma necessidade de rever suas posições ferrenhas quase a tal ponto de humilhação. Ele antes passou por uma fase cromática que sustenta sua pop, buscando entender como apresentar, e não representar, a presença do espectro da luz. Momento de passagem muito significativo para mim. Esse país que havia vivido um conjunto, um saco de gatos ideológicos à esquerda, porque a direita não tinha nenhum espaço na discussão nesse momento, também passava por uma sofisticação de debate em que a figuração deixou de ser um assunto a ser discutido e a própria abstração geométrica foi posta de lado. Isso aí é decoração, ponto final, acabou.

Todo debate era entre os princípios formadores de cada um dos dois movimentos. Acho estranho, por exemplo, na exposição *Concreta 56: a raiz da forma* (MAM-SP, 2006), do Lorenzo Mammi, a ousadia paulistocêntrica de falar que os três aspectos mais importantes que surgiram depois da exposição concreta de 1956 foram a construção de Brasília, Iberê Camargo e Volpi, cuja obra mais significativa surgiu já no início da década de 1960. Mas Mammi omitiu *O bicho*, de Lygia Clark, conhecido internacionalmente como um salto na história da escultura ocidental. O neoconcretismo é um ápice da modernidade no Brasil, um ponto de ruptura que não ocorreu no concretismo. A ruptura é, sim, no neoconcretismo. O que vai acontecer nesse momento da crise política brasileira de muito significativo é a exposição *Nova objetividade brasileira*, com curadoria de Hélio Oiticica. Ela se constitui como uma grande frente, abdica das diferenças estéticas e

políticas com relação a Waldemar Cordeiro, convida outros paulistas porque o momento – similar aos tempos de hoje – era de união contra a ditadura. E indica quais são os críticos que estão mais próximos desse movimento: Mário Pedrosa, Frederico Morais, Mário Barata e Mário Schemberg, que já foi aqui homenageado, tem algo daquilo que Talita Trizoli colocou hoje que seria a espiritualidade na forma geométrica. Como homem profundamente arraigado no espiritual, interessava-se, por exemplo, por Mira Schendel.

Ao mesmo tempo percebemos outra transformação, que é a vontade construtiva geral, que rege certo aspecto da arte brasileira. Waldemar Cordeiro vai retomá-la nos anos 1970 com o interesse em computação, arte óptica, embora já tivéssemos tido Geraldo de Barros fazendo fotoformas com cartões de computação. Insisto na questão de que precisamos conhecer com detalhes o que eram as ideologias e teorias mais marcantes no período, porque elas determinavam posicionamentos. O que eram os programas? Como eles constituíam conotações muito específicas? O que eram essas diferenças mais do que as meras similitudes, que pudessem apaziguar os conflitos? Acho que o sucesso de Clark e Oiticica incomoda muita gente. Como pode o Rio, uma cidade que estava se desindustrializando, ter um escultor como Waissmann trabalhando dentro de uma fábrica? Foi o único que trabalhou assim todo esse tempo. Não há, portanto, uma história rígida, unívoca e unidirecional. Para concluir, vou mencionar Pedrosa, Gullar e Haroldo de Campos. Pedrosa escreve as “Vicissitudes do artista soviético” (1966), afirmando que esse havia recebido a obrigação de pintar, de acordo com a ideologia stalinista do Estado.

Enquanto o capitalismo transformava o artista num produtor incessante de novidades, que deturpava o seu processo, ele sentia que, no Terceiro Mundo, os artistas teriam muito mais liberdade para produzir suas formas, porque não tinham nem os constrangimentos da ideologia, nem as determinações de um mercado, como Talita Trizoli colocou, muito difícil. A maioria dos artistas não fez

exposição individual até os anos 1960. Nesse sentido, temos no segundo momento *Vanguarda e subdesenvolvimento* (1969), em que Ferreira Gullar coloca que era preciso converter, conforme digo, a impotência em potência, o limite como potência. E finalmente Haroldo de Campos, quando discute antropofagia, cita Engels, mais uma citação no campo de materialismo histórico, que diz que a criatividade, a invenção da linguagem não depende de uma economia hegemônica. Ela pode ocorrer em certos momentos. Apesar das diferenças, acho que a maturidade só não resolveu as dificuldades entre os irmãos Campos e Ferreira Gullar, e Gullar também contribuiu muito para piorar a situação. Infelizmente, o exílio pode desarticular os exilados com relação às suas sociedades.

MESA 11 MUITO ALÉM DE “PAULISTAS E CARIOCAS” – MÁRIO PEDROSA E PONTOS EXTREMOS DA MODERNIDADE NO BRASIL

Participantes: Helena Nader (moderadora), Glória Ferreira, Ton Marar, Paulo Saldiva e Paulo Herkenhoff

17 DE OUTUBRO DE 2019
IEA-USP

DIFERENTES ASPECTOS do Modernismo, do Concretismo e do Neoconcretismo foram abordados nesta mesa, tendo Mário Pedrosa como fio condutor. Glória Ferreira traçou o perfil de Pedrosa, a partir de seu olhar em revolução permanente, entendendo a crítica de arte como fenômeno histórico. Ton Marar refletiu sobre superfícies e planos, propondo cruzamentos entre a matemática e as artes, a partir das obras de Max Bill e Lygia Clark. Concluiu sua reflexão junto de Mário Pedrosa, ao indagar se *Caminhando*, de Lygia Clark, seria arte. Paulo Saldiva pautou-se pelo encontro de Mário Pedrosa e Nise da Silveira, para discorrer sobre o efeito benéfico da arte sobre o organismo humano. Paulo Herkenhoff dialogou com o pensamento de Pedrosa, enfatizando a autonomia da arte que circunda os concretos e neoconcretos e considerando-a como necessidade vital. No prenúncio da arte pós-moderna, apontou a visão da arte como “exercício experimental da liberdade”.

BOX HOMENAGEM

POR HELENA NADER

Mário Pedrosa nasceu em Timbaúba, Pernambuco, em 1900, e faleceu no Rio de Janeiro, em 1981. Sua história de vida se relaciona de várias maneiras com o que vivemos no Brasil hoje. Escritor, jornalista, crítico de arte e ativista político, foi expulso do país duas vezes, na primeira e na segunda ditaduras. Comunista ativo, representou a América Latina em eventos no exterior e foi fundador do Partido dos Trabalhadores. Trabalhou em vários jornais como crítico de arte, entre os quais Correio da Manhã, O Estado de S. Paulo, Tribuna da Imprensa e Jornal do Brasil. Foi diretor do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), ajudou a criar o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) e foi diretor-geral da 6ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo, em 1961, além de ter se envolvido também em outras edições. Deixou o importante legado de que se deve lutar por aquilo em que se acredita.

A REVOLUÇÃO PERMANENTE DO CRÍTICO

GLÓRIA FERREIRA

Embora não seja especialista em Mário Pedrosa, organizei o livro *Mário Pedrosa: documentos primários*, editado pelo Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), em 2016. Houve um processo longo de pesquisa e seleção, talvez a parte mais difícil. Meu tema, a revolução permanente do crítico, retoma parcialmente o texto para esse livro.

Mário Pedrosa era consciente de que a crítica de arte é um fenômeno histórico, sem chancela para a eternidade, daí sempre colocar em questão sua posição e sua atividade em relação a cada momento histórico. Reconhecendo que a própria arte passou a questionar suas antigas fundações, assinala, em 1967, que o crítico vive em permanente revolução. Essa talvez seja a marca de sua atuação ao longo de quase cinco décadas.

Pedrosa desenvolveu intensa atividade política nos anos 1920 e 1930. Em 1933, proferiu a conferência “As tendências sociais de Käthe Kollwitz”, na qual relacionou atualidade estética e arte social, não mais fundada em temas, mas nos próprios procedimentos artísticos que são universais. Arte de vanguarda e revolução social são indissociáveis.

Seu interesse pelas artes visuais floresceu, no MoMA, nos anos 1940, quando estava exilado nos Estados Unidos e tornou-se grande amigo de Alexander Calder. Escreveu vários artigos nesse período e engajou-se na crítica, de fato, em 1945, na volta ao Brasil. Sem abandonar a militância política, estabeleceu uma relação entre a revolução e a arte de vanguarda. Fundou nesse ano o seminário A Vanguarda Socialista e participou da criação da União Socialista Popular, com a meta de fundar um grande partido socialista. Em 1946, criou uma seção de artes plásticas no *Correio da Manhã* e colaborou em outros jornais, como a *Tribuna da Imprensa*, onde assinava dois artigos semanais, um sobre arte e outro sobre política.

O período posterior à Segunda Guerra Mundial e ao Estado Novo foi marcado, no Brasil, por modernização e profundas transformações da linguagem plástica. Nesse período, poetas e escritores como Manuel Bandeira, Murilo Mendes, Sérgio Milliet, Raquel de Queiroz, em jornais e revistas, exerciam a crítica comprometida com a afirmação nacional, defendendo o moderno, para liberar a sociedade brasileira do ranço colonial. Pedrosa, por sua vez, propôs uma visão universalista da arte, integrando a criação das crianças, dos doentes mentais e a arte dita primitiva. Tornou-se referência

para diversos artistas, como Abraham Palatnik, Ivan Serpa e Almir Mavignier, que trabalhavam com Nise da Silveira no Centro de Psiquiatria do Engenho de Dentro.

Em 1947, Pedrosa proferiu a conferência “Arte, necessidade vital”, em que afirmou que essa atividade se estende a todos os seres humanos; não é ocupação exclusiva de uma confraria especializada, nem exige diploma para ter acesso a ela. Promoveu visitas ao Centro de Psiquiatria, que resultaram na exposição com nove artistas do Engenho de Dentro, no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), em 1949.

Participou ativamente das polaridades e paixões suscitadas pela oposição entre a estética figurativa e a abstração, debatida no Brasil desde os anos 1910. No catálogo da mostra inaugural do novo Edifício Sul América Terrestre Marítimos de Acidentes no Rio de Janeiro, onde houve uma exposição de pintura e escultura, publicou o texto “As duas alas do modernismo”, indicando as grandes transformações operadas na percepção do espaço, da arte e do mundo. Defendeu a arte moderna, a erradicação da arte de caráter social, em prol de novas concepções críticas e estéticas. Marcado pela teoria da Gestalt, que conheceu em Berlim, no final dos anos 1920, desenvolveu a tese da Natureza afetiva da forma na obra de arte.

A questão central para Mário Pedrosa era a autonomia da arte, que ele considerava ter surgido em toda a sua força com o cubismo de Pablo Picasso e George Braque, e ter desabrochado em sua plenitude com o abstracionismo de Wassily Kandinsky. Movido por um espírito internacionalista, sem descuidar das condições locais, enfatizava a originalidade, a necessidade de renovação e uma atitude experimental.

Em 1957, incorporado ao projeto de modernização do *Jornal do Brasil*, Pedrosa assinava a coluna de artes plásticas, no “Suplemento Dominical” do jornal, em que a experimentação gráfica era muito forte e que circulou de 1956 a 1961. Espaço privilegiado no âmbito cultural brasileiro, divulgava os mais importantes eventos do cenário nacional e mundial no que dizia respeito a artes plásticas, teatro,

música, dança, filosofia e literatura. Fórum de discussão da poesia concreta, contrapôs a posição dos poetas cariocas à estrutura temática e objetiva da poesia concreta dos paulistas.

Reconhecido então como grande crítico de arte, Mário Pedrosa publicou três textos sobre crítica de arte. O primeiro, sobre a visão da crítica de Charles Baudelaire, parcial, apaixonada e política. O segundo, sobre a obra isolada e apreciada em si mesma. No terceiro, “Em face da obra de arte”, reafirmou, na obra, a importância de suas qualidades formais: o crítico, para bem apreciar e julgar, deveria substituir o artista.

Pedrosa assinalou a crescente valorização do crítico, com a atualização dos critérios de avaliação e o entrecruzamento entre crítica, teoria da arte, história e estética. Deixou, no entanto, de atentar para o progressivo ingresso de artistas no domínio do discurso da crítica e da história da arte, para serem os intérpretes da própria obra. Por outro lado, a negação de Pedrosa de qualquer enredo ou temática reafirma o que assinalara em “De Diderot a Lhote”: o julgamento dependeria unicamente dos valores das formas.

Por ocasião da primeira exposição neoconcreta no Rio de Janeiro, em 1959, Pedrosa encontrava-se no Japão, com bolsa de estudo da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), e foi eleito vice-presidente da Associação Internacional de Críticos de Arte. Em um primeiro momento, pareceu haver certo embaraço em sua compreensão do rompimento entre concretistas paulistas e cariocas.

Ferreira Gullar sempre enfatizou a importância de Mário Pedrosa no desenvolvimento da arte brasileira. Em depoimento a Nina Galanternick para seu filme *Formas de afeto*, um filme sobre Mário Pedrosa, de 2010, Gullar, de maneira bem-humorada, afirma que a divisão do movimento concretista da qual resultou o surgimento da arte neoconcreta, contra a limpeza objetiva que excluía a subjetividade, se dá na ausência dele: “nós demos o golpe [...] Na ausência do papai grande mudamos”.

Em “Considerações inatuais”, de 1959, Pedrosa discutiu as transformações dos padrões perceptivos extremamente instáveis, tornando o julgamento precário. Ao reconhecer a precariedade do julgamento, realizou um novo giro na revolução permanente em que vive o crítico.

Desde cedo, Mário Pedrosa se interessava pela arquitetura, considerando, porém, que abordá-la criticamente era um problema novo, pelo fato de ela ter sido, até pouco tempo antes, assunto de historiador da arte. Em textos sobre arquitetura moderna, analisou em particular a construção de Brasília e suas consequências. Como país periférico, afirmou: estamos “condenados ao moderno”, podemos receber com facilidade, como qualquer civilização de oásis, as formas mais extremas e mais altas.

Como diretor do Museu de Arte Moderna de São Paulo e coordenador da VI Bienal, Pedrosa voltou à questão da crítica, despedindo-se da atividade como crítico militante, para assumir diferentes funções e posições. Se, ao crítico cabe intervir na própria atividade do artista, ao diretor de um museu, sobretudo de arte moderna, necessariamente experimental, competem “os problemas em campo, ou melhor, de sua época”. Mário Pedrosa anunciou, sem o saber, as novas características da curadoria como mediação crítica, que só viria a se afirmar nos anos 1960. Já em um texto de 1957 “Em ordem do dia – a terminologia crítica”, assinalou a necessidade de a crítica de arte tornar-se cada vez mais enciclopédica, absorvendo o papel do historiador da arte.

Como organizador da comemoração dos dez anos da instituição da Bienal, em 1961, Pedrosa realizou uma mostra de grande proporção, imprimindo uma visão da história da arte fora dos canais ocidentais. Nessa Bienal, foram premiados Lygia Clark e Iberê Camargo, comprometidos com novas pesquisas.

Pedrosa ampliou os horizontes da arte brasileira, que vivia um momento em que o mercado era uma excentricidade. Os anos 1960 foram marcados por grandes viagens, congressos e eventos. A participação do espectador era uma de suas preocupações. Segundo ele, enquanto o artista primitivo cria o objeto “que participa”, os artistas

contemporâneos chamam outros a participarem do seu objeto.

Nas suas reflexões e interrogações, questionou os fins da arte e sua capacidade de ação crítica. Os anos 1960 foram caracterizados por um amplo campo de atuação experimental, de cunho transgressivo, em que várias poéticas construíam seu vocabulário formal ou temático unificador. A censura e a repressão se abateram também no campo das artes, retirando obras de exposições, ou fechando-as arbitrariamente. O acirrado debate envolvendo a relação entre arte e política distancia-o das postulações dos Centros de Cultura Popular (CPC), que opunham os considerados elitismo e esteticismo das vanguardas artísticas à participação social do artista.

Sem subordinação às políticas partidárias, o neoconcreto privilegiou o caráter experimental e a reatualização da deglutição metafórica de outras culturas proposta por Oswald de Andrade no *Manifesto Antropófago* de 1928. O modelo antropofágico era traço comum da grande efervescência cultural e de estreitas interrelações de diversos campos artísticos. Nesse contexto, a intervenção crítica do artista afirmou-se, expandindo-se, investindo em novas redes de circulação dos trabalhos e de relação com o público. Pedrosa caracterizava essas ações como “exercício experimental da liberdade” e marca da cena artística brasileira.

Foi nesse contexto que respondeu, em “Do porco empalhado aos critérios da crítica”, ao célebre “*happening* da crítica”, como ficou conhecida a exigência de Nelson Leirner de uma manifestação explícita do júri do Salão de Arte Moderna de Brasília, em 1967, sobre os critérios que levaram à aceitação de sua obra, constituída de um porco empalhado dentro de um engradado e atado a um presunto. A ação inscreveu-se no questionamento e na crítica ao sistema de arte, que pautava a produção do artista e, naquele contexto, a produção do grupo Rex, como também na longa e permanente história dos conflitos entre artistas e críticos.

Pedrosa já enfatizara em diversos textos, como “A arte ambiental, a arte pós-moderna”, a inevitabilidade de novos critérios críticos

em face das mudanças de valores que norteavam a produção artística. Na resposta a Nelson Leirner, traçou uma longa história da crítica no período moderno, assinalando a crítica do vocabulário que ajuizava, isolando e exaltando os valores plásticos e expressivos de cada obra única, privilégio do artista, do sujeito, e que se dissolveu com o advento da pop arte e do cinetismo. Parafraçando a palavra de ordem trotskista, Pedrosa (2006, p.208) afirmou: “o crítico vive, pois, em revolução permanente”.

Em 1971, enquadrado na Lei de Segurança Nacional pela Justiça Militar, Mário Pedrosa exilou-se no Chile, onde criou o Museo de la Solidaridad. Conclamou a contribuição de sua grande rede de contatos de artistas e críticos como Alexander Calder, Juan Miró, Dore Ashton, entre outros, e conseguiu obter cerca de 1.500 obras. Em Paris, onde viveu depois do golpe do Chile, em 1973, uma nova torção se deu no seu pensamento crítico, questionando a continuidade da arte moderna. Pedrosa afirmou que não acreditava mais no que se chama de arte moderna, embora ela tenha contribuído para o desenvolvimento da cultura. Escreveu “Discurso aos Tupiniquins ou nambás”, onde discutia a então propalada morte da arte. Quando se dá como capricho e luxo estetizante, a arte sucumbe diante da voracidade do mercado capitalista do consumo pelo consumo.

Ao voltar para o Rio de Janeiro, em 1977, empenhou-se na organização da exposição *Alegria de viver, alegria de criar*, que não aconteceu em razão do incêndio do MAM-RJ, que pretendia apresentar a arte dos indígenas, mundo onde os valores são outros. No ano seguinte, Pedrosa voltou-se para um plano de reconstrução do MAM-RJ, imaginando um conjunto de cinco grandes museus: O Museu do Índio, de Arte Virgem, de Arte Moderna, de Arte Popular e o Museu do Negro. Já não se considerava mais crítico de arte, sentia-se nesse momento essencialmente político, sobretudo, pela possibilidade de formação de um partido socialista.

Desse grande percurso fica a capacidade de se repensar, formular critérios de ação a cada transformação da arte, sabendo aprender

com as obras, sem jamais descuidar dos caminhos sociopolíticos, humanos, e influir decisivamente nos caminhos da arte. Em sua última entrevista, pouco antes da morte, ao ser perguntado se era estoico, Mário Pedrosa respondeu que, quando se falou pela primeira vez em planejamento do mundo, era a passagem da utopia para uma tentativa de dominar a situação cientificamente. Como ele tinha uma linha utópica, passou a aceitar o planejamento como solução, mas na verdade considerava o mundo muito complicado.

REFERÊNCIA

PEDROSA, M. Do porco empalhado ou os critérios da crítica.

In: FERREIRA, G. (Org.) *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. p.208.

A EPISTEMOLOGIA DO NEOCONCRETISMO, TOPOLOGIA DE MÖBIUS, O VAZIO, O ACASO

TON MARAR

O fio condutor desta apresentação informal é o mesmo do meu livro publicado pela Editora da Universidade de São Paulo (Edusp), em setembro de 2019: *Topologia geométrica para inquietos*. Não se trata de uma exposição matemática, mas de uma coleção de exemplos sobre um tema bastante técnico: *topologia geométrica*. São exemplos obtidos a partir da minha experiência de mais de trinta anos como professor de matemática para arquitetura, no Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (IAU-USP), em São Carlos.

Inicialmente, abordarei o tema “Representação de superfícies por modelos planos”, com alguns exemplos que darão uma ideia do que é a topologia geométrica.

Considere a superfície cilíndrica, portanto um objeto bidimensional. No espaço tridimensional o cilindro define um interior e um exterior. Imagine que seja feito de um material perfeitamente deformável. Fazendo um corte ao longo de uma das suas geratrizes, podemos desdobrá-lo num retângulo (Figura 1).¹ Esse retângulo com duas pontas de flecha nas arestas verticais constitui-se no que se denomina em topologia um modelo plano do cilindro. As duas pontas de flecha indicam como proceder para uma reconstrução do cilindro, identificando as arestas verticais do retângulo, de acordo com o sentido das flechas.

Se invertermos o sentido de uma das flechas do modelo da Figura 1, criamos um novo modelo que requer um giro de meia volta para a identificação das arestas verticais.

Isso fornece outra superfície (Figura 2), não equivalente ao cilindro, chamada faixa de Möbius. Essa superfície não define interior e exterior, confunde-os e, diferentemente do cilindro, que tem duas circunferências como borda, a faixa de Möbius tem uma única curva contínua fechada como borda.

Se imaginarmos um passeio, caminhando sobre a faixa de Möbius (Figura 2), encontraremos um caminho *desorientador*, isto é, o caminhante, depois de uma volta, retornará ao ponto de partida de cabeça para baixo, ignorando a força da gravidade! Dando mais uma volta, o caminhante chegará novamente ao ponto de partida.

Outro modelo plano, também representado por um retângulo, é o da superfície chamada *toro*

¹ Os desenhos presentes no texto “A epistemologia do neoconcretismo, topologia de Möbius, o vazio, o acaso” foram feitos pelo próprio autor, Ton Marar.

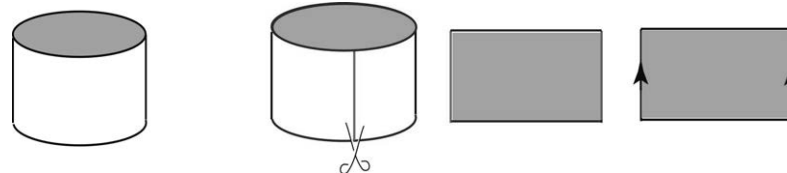


FIGURA 1

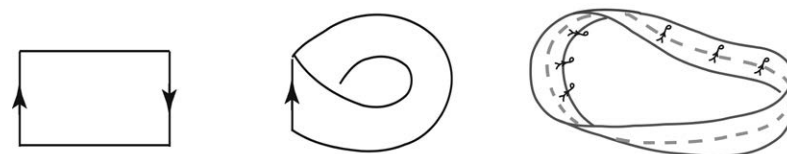


FIGURA 2

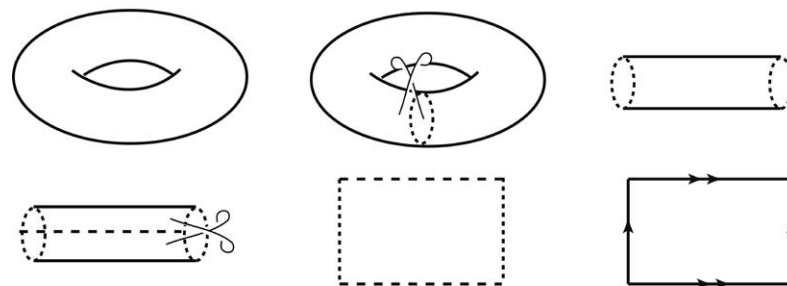


FIGURA 3

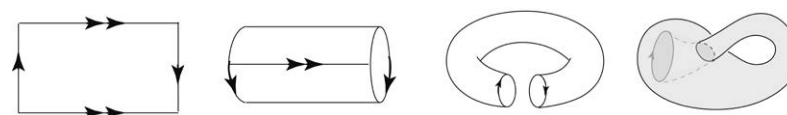


FIGURA 4

(Figura 3). É como a superfície de um *doughnut*, um objeto bidimensional. Dois cortes no toro criam um modelo plano dessa superfície. Como sempre em topologia, imagine-a feita de um material perfeitamente deformável. Com um corte ao longo de um círculo meridional ela se desdobra num cilindro. Após um novo corte, obtemos um retângulo. Assim, o modelo plano de um toro é um retângulo com dois pares de arestas e pontas de flechas.

Se invertemos o sentido de uma das arestas verticais, obtemos um modelo plano de outra superfície, distinta do toro. De fato, após identificar o par de arestas horizontais desse novo modelo plano, obtém-se um cilindro. Porém, os dois círculos, bordas do cilindro, depois da troca de sentido de uma das arestas verticais, têm orientações opostas. Para identificá-los é necessário penetrar a superfície do cilindro. E, assim, obtém-se uma nova superfície, chamada garrafa de Klein (Figura 4), em homenagem ao matemático alemão Felix Klein.

Esses são alguns modelos de superfícies dessa geometria exótica chamada topologia. A classificação topológica das superfícies existe desde 1920. Por meio dos modelos planos, podemos reconhecer topologicamente qualquer superfície.

A seguir veremos um exemplo desse processo de reconhecimento, tendo como motivo uma escultura famosa no Brasil, a *Unidade Tripartida*, do designer e arquiteto suíço Max Bill. Essa obra foi premiada na I Bienal Internacional de São Paulo, em 1951, e hoje pertence ao Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP).

Em 1999, Martin Grossmann e Teixeira Coelho organizaram uma exposição no espaço da Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (Fiesp) e me pediram para escrever um pequeno texto sobre a *Unidade Tripartida*. Max Bill descreveu bem várias de suas obras, mas sobre a *Unidade Tripartida* não encontrei nenhuma explicação, nem menos o porquê desse nome.

Numa visita à exposição, notei que a escultura, sendo feita de uma chapa de metal de espessura desprezível em relação à largura



FIGURA 5 – Max Bill: *Unidade Tripartida* (1948-1949). © Bill, Max / AUTVIS, Brasil, 2021.
 FONTE: LOCALIZAÇÃO MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO.

e comprimento, poderia ser considerada como um modelo físico de uma superfície, objeto bidimensional. Se eu construísse um modelo plano daquela superfície, usando a classificação topológica conhecida, poderia identificar a superfície representada pela *Unidade Tripartida*.

Certo de que o MAC-USP não me permitiria serrar a escultura para obter um modelo plano, fiz um desenho. Escolhi alguns cortes para obter um modelo plano da superfície, imaginando-a feita de um material perfeitamente deformável, como sempre.

Nos cortes (Figura 6), em vez de várias pontas de flecha, coloquei apenas uma ponta de flecha indicando o sentido do corte, e letras indicando como deve ser feita a reconstrução. Após os cortes, a superfície fica dividida em duas partes, uma superior e outra inferior.

A parte superior pode ser facilmente deformada no modelo plano com três arestas, como se vê na Figura 7, indicadas pelas letras *a*, *b* e *c*, sendo os arcos correspondentes à borda da superfície. A parte inferior recebe mais um corte, indicado pela letra *d*, e assim obtém-se o modelo plano da parte inferior, também com arcos correspondentes à borda, e arestas indicadas pelas letras *a*, *b*, *c* e *d*.

Identificando as arestas indicadas pela letra *c* dos modelos planos das partes superior e inferior, chegamos ao modelo plano da superfície representada pela escultura (Figura 8). Na reconstrução, as arestas indicadas pela letra *a* são identificadas e cria-se uma faixa de Möbius. O mesmo acontece com as arestas indicadas pela letra *b*, e as arestas *d*. São, portanto, três faixas de Möbius fundidas apropriadamente. E assim, creio, justifica-se o nome *Unidade Tripartida*.

A *topologia geométrica* é um tipo de geometria. Nos primórdios, a geometria era apenas um conjunto de técnicas para o cálculo de áreas, volumes, medidas de bordas de regiões, e para resolver problemas envolvendo esses conceitos. Por volta do ano 300 a.C., Euclides decidiu organizar todo o conhecimento matemático que existia até então, na sua obra magistral *Os elementos*. Dividida em

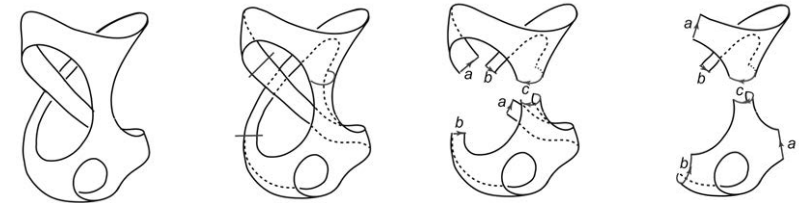


FIGURA 6



FIGURA 7

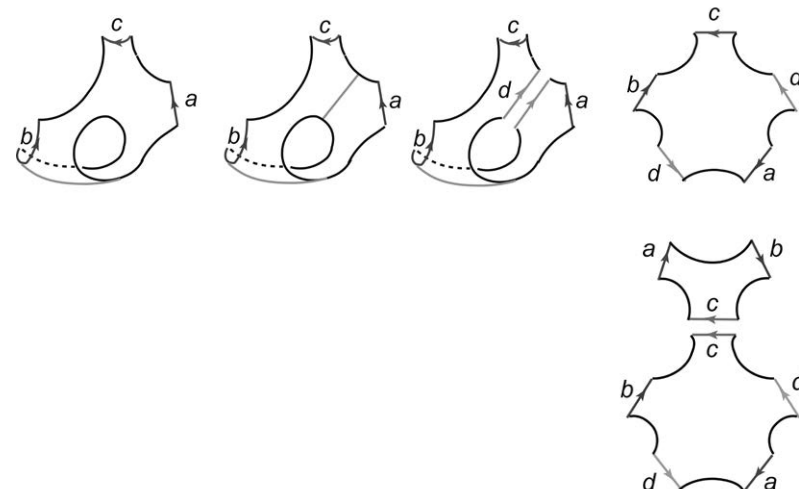


FIGURA 8

treze volumes, tornou-se o livro mais lido, traduzido e editado no mundo ocidental, depois da *Bíblia*. Nele, Euclides introduziu o método dedutivo, uma novidade no processo para se chegar ao conhecimento, que consiste em obter teoremas a partir de asserções básicas e deduções lógicas. Esse método dedutivo teve implicações profundas no desenvolvimento da civilização ocidental e está presente nas obras de cientistas e filósofos, como Newton e Espinosa.

No primeiro dos treze volumes, Euclides introduz as definições dos objetos fundamentais de sua geometria. Por exemplo, na primeira definição, *ponto* é aquilo que não tem partes. Em seguida Euclides define *linha* como um comprimento sem largura. Depois, segundo a definição 3, as extremidades das linhas são pontos.

A definição 4 é muito difícil, é a definição de *linha reta*: a linha posta por igual com os pontos sobre si mesma. É uma definição tão obscura que quem não soubesse o que é uma linha reta não se beneficiaria dela. Porém, um comprimento sem largura sugere o caráter unidimensional das linhas, assim como o ponto, aquilo que não tem partes, é zero dimensional.

Definição 5, *superfície*: aquilo que só tem largura e comprimento. A definição 7 é da *superfície plana*, aquela que está posta por igual com as linhas retas sobre si mesma, e assim como a definição 4, apresenta certa dificuldade. Contudo, tal definição sugere que uma superfície é um objeto bidimensional finito, cujas bordas são linhas.

Só no volume 11^o Euclides vai definir *sólido* como aquilo que possui comprimento, largura e profundidade. Segundo essa definição, uma borda de um sólido é uma superfície.

Todos os objetos do nosso mundo físico, esses que podemos ver, tocar, são representantes de objetos tridimensionais da geometria. Quando tocamos tais objetos, de fato tocamos sua borda bidimensional. Apesar disso, alguns desses objetos tridimensionais podem servir como modelo físico de objetos geométricos de dimensão 0, 1 ou 2. Como no caso da escultura *Unidade Tripartida*, a qual é feita de uma chapa de metal de espessura desprezível, e portanto pode ser

considerada como representante físico de uma superfície. De fato, os objetos da geometria só existem no mundo perfeito das ideias.

Uma máxima da geometria euclidiana é que não importa a natureza dos seus objetos, mas sim como eles se relacionam. Para entender o que isso significa, seguem adiante dois exemplos que envolvem conjuntos de objetos de naturezas diferentes, mas que se relacionam de maneira análoga.

Mostrarei como a geometria euclidiana pode ser usada na dedução de teoremas que envolvem esses conjuntos de objetos.

PRIMEIRO EXEMPLO

Postulado 1: para quaisquer dois pontos existe exatamente uma reta que os contém.

Postulado 2: uma reta contém ao menos dois pontos.

Postulado 3: para quaisquer três pontos não colineares existe exatamente um plano que os contém.

Postulado 4: se dois pontos pertencem a um plano, então a reta que os contém está totalmente contida no plano.

Aceitando esses quatro postulados, demonstramos o seguinte:

Teorema: Para uma reta e um ponto fora dela existe exatamente um plano que contém ambos.

A demonstração será feita usando os postulados 1, 2, 3 e 4. De fato, do postulado 2, existem dois pontos na reta e esses dois pontos e o ponto fora são três pontos não colineares. Do postulado 3, existe um plano contendo esses três pontos. Esse plano contém dois pontos da reta por eles determinada (postulado 1). Assim do postulado 4, o plano contém a reta toda. Então fica demonstrado que, para uma reta e um ponto fora dela, existe um plano que contém ambos.

Agora farei uma pequena modificação, substituindo os objetos ponto, reta e plano, por outros objetos de natureza distinta.

SEGUNDO EXEMPLO

Postulado 1: para quaisquer dois deputados corruptos existe exatamente uma empreiteira que os financia.

Postulado 2: uma empreiteira financia ao menos dois deputados corruptos.

Postulado 3: para quaisquer três deputados corruptos não financiados pela mesma empreiteira existe exatamente uma obra pública que os financia.

Postulado 4: se dois deputados corruptos são financiados por uma obra pública, então a empreiteira que os financia é financiada pela obra.

Ou seja, os objetos do primeiro exemplo, ponto, reta e plano são substituídos, respectivamente, por deputado corrupto, empreiteira e obra pública no segundo exemplo. Além disso, a relação de *pertinência* do primeiro exemplo é substituída por *financiamento* no segundo.

Aceitando esses quatro postulados, demonstramos o seguinte:

Teorema: Para uma empreiteira e um deputado corrupto não financiado por ela, existe exatamente uma obra pública que financia ambos.

Não é necessário demonstrar esse teorema, porque já foi demonstrado o teorema anterior, e as características relacionais dos objetos nos dois exemplos são as mesmas, mesmo que de naturezas distintas.

A geometria alcança um momento muito especial com Felix Klein, que em 1872 descreve geometria como um processo organizacional num dado espaço. Para Klein, uma geometria em um espaço é o resultado da ação de uma relação de equivalência (congruência) definida por um conjunto de transformações adequadas naquele

espaço. Na geometria, essa relação de equivalência classifica os objetos. A geometria euclidiana, por exemplo, é o resultado da relação de equivalência definida pelas transformações chamadas isométricas, isto é, dois objetos são congruentes, se um puder ser sobreposto ao outro e eles coincidirem. Isso caracteriza a geometria euclidiana. Klein descreve uma geometria sem axiomas, mas sim como uma organização dos objetos de um dado espaço.

As relações de congruência definem o tipo de geometria que se tem num dado espaço. Portanto, muitas geometrias podem ser definidas em um mesmo espaço.

Depois de 2 mil anos de um reinado absoluto da geometria euclidiana, com Felix Klein inicia-se o que se pode chamar a pós-modernidade na geometria. Para se definir uma geometria em um dado espaço, basta descrever a relação de congruência entre os objetos do espaço, organizando os objetos.

Sendo assim, a topologia é a geometria obtida pela relação de equivalência definida pelas transformações contínuas que podem ser continuamente desfeitas, chamadas homeomorfismos. Devemos considerar que, na topologia geométrica, a representação de objetos se faz com um material imaginário, perfeitamente deformável. Por exemplo, todas as linhas abertas são homeomorfas à linha reta, pois é possível deformar continuamente qualquer linha aberta numa reta (feita daquele material perfeitamente deformável). E todas as linhas fechadas são homeomorfas a um círculo, como um triângulo, um quadrado, qualquer polígono, todos podem ser continuamente deformados num círculo. Em outras palavras, os objetos unidimensionais se organizam topologicamente em apenas duas classes: linhas fechadas representadas por um círculo, e linhas abertas representadas pela reta. Portanto, segundo Klein, a instalação de uma geometria em um espaço induz uma ordem, onde antes havia desordem.

Na Figura 9, temos um espaço de objetos unidimensionais em desordem. Em seguida, o espaço é organizado segundo a ordem euclidiana.

Na Figura 10, o mesmo espaço em desordem é agora organizado segundo a ordem topológica.

O espaço, segundo Euclides, preserva as propriedades métricas dos objetos, tais como comprimentos, ângulos, área, enquanto na topologia é preservada a essência da forma, o formato dos objetos. Em topologia não se fala em comprimentos, ângulos, nada disso faz sentido quando a relação de congruência é dada por homeomorfismos. Da classificação topológica dos objetos unidimensionais obtemos apenas duas classes de objetos, representados pela linha reta e pelo círculo.

Depois de classificar topologicamente os objetos unidimensionais, podemos passar à classificação dos objetos bidimensionais, as superfícies. A classificação topológica das superfícies, segundo a topologia, é dividida em duas classes: as superfícies orientáveis, as quais são geradas por cilindros; e as não orientáveis, geradas por faixas de Möbius. Existem dois círculos na borda do cilindro, enquanto a faixa de Möbius possui apenas um único círculo como borda.

Vejam alguns exemplos de superfícies geradas por esses dois objetos. Primeiramente, as superfícies orientáveis. Por exemplo, se colarmos dois discos nas bordas de um cilindro, o objeto que se obtém é uma superfície homeomorfa a uma esfera. A esfera representa na topologia todos os poliedros, como cubos, tetraedros, octaedros, por exemplo.

Outra superfície, o toro, pode ser obtida da identificação das bordas de um cilindro. Retirando-se um disco de um toro, cria-se uma borda. Com dois objetos desses, identificados pelas bordas, cria-se uma nova superfície chamada bitoro. Continuando com esse processo, obtém-se o tritoro etc. De fato, segundo a topologia, toros, bitoros, tritoros etc. juntamente com esferas constituem o conjunto de todas as superfícies orientáveis (Figura 11).

As superfícies não orientáveis são obtidas de faixas de Möbius. Por exemplo, identificando duas faixas de Möbius pelas suas bordas, obtém-se a *garrafa de Klein* (Figura 12).

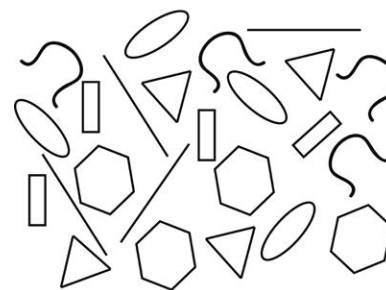
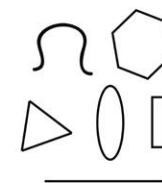


FIGURA 9



ordem euclidiana

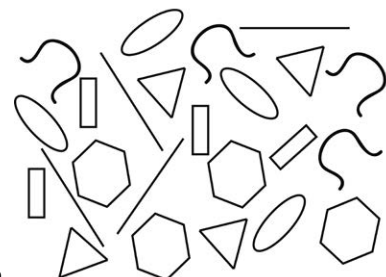


FIGURA 10

ordem topológica

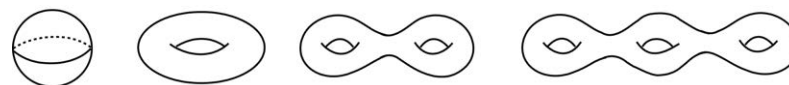


FIGURA 11

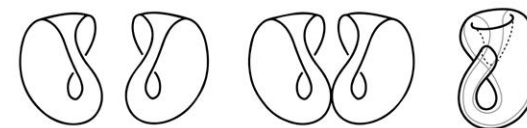


FIGURA 12

Se na borda da faixa de Möbius colarmos um disco, obtemos uma nova superfície não orientável, chamada plano projetivo. Com planos projetivos podemos fazer o mesmo processo que fizemos com os toros para obtenção de bitoros etc. Retirando-se um disco do plano projetivo, ele torna-se uma faixa de Möbius. Ao identificar duas dessas pelas bordas deixadas pelos discos removidos, obtém-se a *garrafa de Klein*. Com uma terceira faixa, esse processo nos fornece a superfície representada pela *Unidade Tripartida* de Max Bill, como já vimos antes.

As superfícies não orientáveis sem borda, como o plano projetivo e a garrafa de Klein, são mais difíceis de visualizar comparadas com as orientáveis. De fato, qualquer representação de superfícies não orientáveis sem borda no espaço tridimensional apresenta autointerseções. Somente em espaços de dimensão maior que três é possível evitar tais singularidades.

Essa classificação topológica de todas as superfícies é conhecida desde 1920, contudo a classificação topológica dos objetos tridimensionais ainda não foi concluída.

A faixa de Möbius foi tema também de uma obra de Lygia Clark de 1963. Lygia declarou certa vez: “Devo a Max Bill uma boa lição. Niomar Muniz Sodré o trouxe na minha casa e foi ele que me falou da fita de Möbius e me ensinou a fazê-la” (Ferreira, 1996).

A obra é chamada *Caminhando*. Nela, Lygia Clark propunha que o espectador participasse – se ele aceitasse o convite – e cortasse uma faixa de Möbius feita de papel. Só assim a obra se materializaria por completo.

De fato, esses exercícios de corte de faixas de Möbius são propostas de livros de matemática antigos, como por exemplo em *Matemática e Imaginação* (Kasner; Newman, 1940, p.271).

Essa obra de Lygia Clark (Figura 13) foi objeto de um comentário instigante de Mário Pedrosa (1998): “Caminhando é arte? – perguntarão. Clark não se importa com a pergunta, e, aliás, no caso, o



FIGURA 13 – Lygia Clark: *Corte da faixa de Möbius*.

FONTE: ARQUIVO PESSOAL.

outro também não, pois sai de seu teste, de seu jogo, com a sensação de quem acaba de ter cometido um ato insólito, fora do cotidiano, jovial, fútil ou sério, conforme o temperamento. Não é arte, mas o documento ficou, o testemunho foi aceito, a unicidade da coisa é patente: ninguém corta da mesma maneira”.

REFERÊNCIAS

- FERREIRA, G. *Lygia Clark: Memórias do Corpo*. Rio de Janeiro: MAM-RJ, 1996.
- KASNER, E.; NEWMAN, J. *Mathematics and the Imagination*. S. l.: Simon & Schuster Publishers, 1940.
- PEDROSA, M. Lygia Clark ou o fascínio do espaço. In: ARANTES, O. (Org.) *Acadêmicos e modernos*. São Paulo: Edusp, 1998.

QUANDO A ARTE CURA: NISE DA SILVEIRA E O TRABALHO TERAPÊUTICO COM AS ARTES PLÁSTICAS

PAULO SALDIVA

Mário Pedrosa era um homem raro, transgressor no bom sentido. Não se conformava com o óbvio, questionava tudo, e questionar, hoje, passou a ser um problema de transgressão no sentido criminal. Como a transgressão intelectual é a base do conhecimento humano, onde não houver conflito, não haverá progresso algum.

Abordo a relação entre Mário Pedrosa e Nise da Silveira, psiquiatra no Rio de Janeiro, que foi para o campo da arte não por uma questão propriamente artística, mas humanitária. Ela não se conformava com o tratamento dado aos pacientes psiquiátricos, na época. Começou a propor um tratamento mais humano a eles: sai o eletrochoque, entram a convivência, a palavra, formas de as pessoas se expressarem. Começou a enxergar, a partir da arte e dos quadros, as manifestações mais profundas da psique. Eram tratamentos e instrumentos diagnósticos, eram o estetoscópio da alma. E começou a se aproximar do psiquiatra suíço Carl Jung.

O que ancorava Jung à realidade eram a família e o trabalho, mas ele tinha delírios e reconhecia neles símbolos e imagens similares aos que seus pacientes descreviam. Jung foi voltando na história e notou que alguns símbolos como o círculo, a completude, a geometria, a topologia eram comuns tanto na arquitetura quanto nas pinturas humanas, desde o Paleolítico Superior. Concluiu: a arte não é uma manifestação só do espírito, mas faz parte da biologia, da evolução.

A biologia evolutiva estuda a biologia da arte e como as manifestações estéticas fazem parte da vida. Isso é óbvio em algumas espécies. A ave usa o canto, a plumagem, o estético para a comunicação e para a reprodução. E nós? Os hominídeos e o *homo sapiens*, principalmente, não ganharam pela força. Nós apostamos num cabeça grande que consome uma enorme quantidade de energia

da placenta e que nos tira a força muscular – quando você opta pelo sistema nervoso central, você tem que tirar de algum lugar. Só sobrou para nós andar muito para caçar, coletar frutas, achar os restos que os outros predadores maiores nos deixavam. Isso é evolução, os hominídeos, cada vez mais, foram aumentando a cabeça, diferenciando-se dos primatas.

Há implicações: para ficar de pé e caminhar bastante, você estreita a bacia e tem uma cabeça cada vez maior dentro de um orifício cada vez menor para sair, um problema evolutivo sério. Um primata tem um parto de 40 minutos porque sobra espaço para a cabeça passar. Para nós, falta. Então um parto demora 800 minutos, e é de risco. Assim, desde antes do nascimento, o ato de nascer torna-se um ato social, uma mulher não consegue dar à luz sozinha em condições normais, só com muito sofrimento. Isso muda inclusive o hormônio que faz passar essa cabeça, ocitocina, que espreme o útero e muda com a psique. Como a criança desenvolve o cérebro muito depois do nascimento, você tem que cuidar, outro ato social.

Mais ou menos há 75 mil anos, surgiu a revolução cognitiva que ligou indelevelmente a manifestação artística ao ser humano. Não que os primatas não tivessem linguagem, eles comunicavam-se. Mas nós, não. O aumento da secreção de fator de crescimento neuronal, pesquisa que deu o Prêmio Nobel para Rita Montalcini, em 1986 – ela descobriu em 1950, mas, por ser mulher, só ganhou o Nobel 36 anos depois –, permitiu que o neurônio fizesse melhor conexão, que é o processamento do sistema, um computador mais eficiente. Começou então a criação e a elaboração da linguagem e construtos mais sofisticados do que os dos outros animais. A criatividade permitiu desenvolver utensílios. Embora os utensílios já existissem, o primeiro que um hominídeo usava para trabalhar, há mais ou menos 3 milhões e meio de anos, era de lasca de osso. Assim que ele foi desenvolvendo a revolução cognitiva, o cérebro foi se tornando capaz de dar ao utensílio forma, utilidade, um componente estético, embelezamento, design.

Na medida em que o cérebro passou a desenvolver funções superiores, a arte veio junto. A primeira manifestação artística de que se tem registro foi descoberta recentemente em uma caverna na Tailândia: a pintura de uma mão e um braço que tem 40 mil anos. A primeira escrita foi mais ou menos 5 mil anos atrás. A pintura precedeu em muito a linguagem verbal e a capacidade de escrever. Porque a pintura era uma necessidade intrínseca daqueles seres. Mas por que eles precisavam pintar, se o problema era a sobrevivência? O canto, possivelmente, também precedeu a linguagem. Há evidências de que, nas cavernas do Paleolítico, onde se pintava, também havia melhor acústica e ocorriam reuniões de canto ao redor da fogueira.

O que acontece com a gente frente à arte? Por que nós, seres humanos, desde o tempo em que o problema era sobreviver, achar comida e enfrentar as outras tribos, temos essa compulsão? Quando você está vendo uma pintura ou ouvindo uma música, o que acontece com o seu corpo? É curioso como Mário Pedrosa, antes que os psiquiatras da época entendessem, teve a capacidade de considerar a arte uma coisa fundamental, tanto que trabalhou com Nise da Silveira. Por isso esse tema, na verdade, não é “além de paulistas e cariocas”, pois Pedrosa quebra essa fronteira, estudando formas de você se comunicar, na situação em que a sua capacidade de formalização da linguagem está comprometida por distúrbios do pensamento.

Já se desconfiava que a arte modificava a psique, tanto que, na fase do acasalamento de algumas espécies, tem dança, canto, e isso mexe com o eixo hipotálamo-hipofisário-gonadal, aumenta os hormônios. Com o avanço da fisiologia e da biologia molecular, consegue-se medir isso. Os clínicos já tinham notado antes, passou para o psiquiatra e o cirurgião. Percebeu-se, na ambiência do hospital, que se você incluísse atividades sociais e cognitivas e troca de emoções, e oferecesse arte para os pacientes, eles tinham menos infecção hospitalar e alta mais rápida. Antigamente, hospital vinha com uma pegada de monastério, lembrava misericórdia. O primeiro hospital do mundo é o Hospital de Freiras, e as primeiras ordens

que tratavam pessoas eram ordens religiosas. Não tinha muita luz, não tinha muita coisa. Depois começaram a ver, um pouco antes da descoberta do antibiótico, que, quando havia uma atividade envolvendo outros componentes que afetassem a alma e a beleza estética, produziam-se melhoras.

Quando você entra na Capela Sistina, ou quando você se encanta com uma música, se medir o seu nível de anticorpos, vai ver a sua atividade imunitária subir. A sua pressão arterial, quando você ouve música e vai medindo, cai. A síntese de citocinas anti-inflamatórias aumenta, quando você está exposto ao belo. Hoje conseguem-se medir vários indicadores. Importante ver em estudos clínicos de biologia celular e fisiologia, que, quando se está vendo arte, o comportamento muda.

Vou dar um curso de medicina muito rápido: medicina é muito simples, ou entope, ou dá bola, ou dá buraco. Se entupiu, tenta-se desentupir; se embolotou, tenta-se tirar a bola; e se esburacou, dá-se um antibiótico que fecha. O que mais mata é entupimento. Há estudos em várias culturas, e, como não existe mais Neandertal, leva-se o laboratório para populações de caçadores-coletores, leva-se uma tomografia portátil e mede-se o score de cálcio da coronária, da carótida e das artérias ilíacas. Quando você tem arteriosclerose, com o tempo, ela calcifica e isso é um bom marcador de risco de morrer entupido. Eles viajam e medem quem tem score de cálcio e fazem um *ranking*: quanto menos, melhor. Os campeões do mundo em saúde arterial são os caçadores-coletores, via de regra. O recorde é um agrupamento da Amazônia boliviana, os Sinami. Eles não têm que se preocupar com o futuro, porque não têm que pagar conta, ninguém clonou o cartão, não têm que enfrentar o trânsito, naquele lugar, eles andam. A dieta deles é uma dieta com grande teor de fibra, pouquíssimo açúcar. O HDL, o colesterol protetor, é baixíssimo, marcador inflamatório altíssimo. Tudo o que a gente ensina na Faculdade de Medicina, para eles não funciona. Foram ver por quê.

A primeira coisa é que a dieta deles ajuda, eles têm uma resposta inflamatória por causa dos vermes, que é um tipo de resposta

TH2, que impede a formação de fibrose. A tênia gosta de gordura, então, como eles têm verminoses, se comem gordura vai para a tênia. Eles mantêm relações afetivas e sociais. Quando acaba a luz e eles não conseguem mais caçar e coletar, se encontram, cantam, estão entre os povos mais festeiros do mundo, prezam o encontro. E a arte, no meu modo de entender, busca o encontro. Quando um pássaro ou um pavão se estica para ficar bonito, é para quê? Para o encontro. Quando você canta ao redor do fogo, você está procurando o encontro, o toque, a solidariedade, o belo, o sublime. Não é uma coisa que afeta só a nossa alma, mas abrange também linfócitos, secretor, córtex da suprarrenal, a medular da suprarrenal e outras minudências que os médicos costumam estudar.

Volto para Pedrosa, porque, como crítico de arte, ele olhou para uma mulher que foi, digamos, mal-vista pela comunidade médica local, por tratar doente mental com humanidade, dando-lhe um pincel. Ao invés de considerar isso como um ato de caridade, considerava como estratégia terapêutica. Quando disse que Pedrosa era um homem raro, acho que essa talvez tenha sido a forma da vida dele que mais me impressionou, esse homem conseguiu juntar coisas que muita gente demorou a perceber, ter essa intuição. A arte é intuição, é a forma mais rápida de a gente encontrar pessoas e união, porque a gente cresceu tanto, que não dá mais para colocar todo mundo ao redor de uma fogueira e discutir. A arte é a fogueira que faz que a gente se aproxime e tenha alterações benéficas do nosso organismo.

A DIFERENÇA NEOCONCRETA

PAULO HERKENHOFF

Hoje vou tratar daquilo com que estou trabalhando neste momento: buscar organizar os princípios característicos do neoconcretismo, da singularidade neoconcreta. Vou

mencionar duas dezenas deles: o princípio da arquitetura teórica do neoconcretismo; o princípio do pensamento, da permanente investigação teórica e do conhecimento; o princípio da observação semântica; o princípio da arte como processo de simbolização; o princípio da transparência, da autonomia da arte, da superação da *Gestalt*, da desrazão e da relação com a psicanálise; o princípio da forma orgânica; o princípio da relação entre arte e vida; o princípio da fenomenologia dos sentidos; o princípio da musicalidade e da forma; o princípio da temporalidade extensa e complexa; o princípio do não objeto; o princípio do primado do espaço em lugar do sólido; o princípio da historicidade; o princípio do não heroísmo da forma; o princípio da invenção; o princípio do não estilo; o princípio do vazio e o princípio da pós-modernidade.

Se o concretismo foi um cogito cartesiano, o neoconcretismo foi uma alternativa que constituiu a arte em forma de fenômeno para o enlace complexo da experiência do ser humano dotado de cinco sentidos. Esses princípios vão muito além das diferenças geográficas entre paulistas e cariocas.

O princípio da permanente investigação teórica e do conhecimento está sintetizado no *Manifesto Neoconcreto* e na Teoria do Não-objeto, de Ferreira Gullar. Estamos falando da complexidade de relações que Mário Pedrosa e Ferreira Gullar amarraram com propriedade, mas temos que entender que Pedrosa vinha do exílio nos Estados Unidos, nos anos 1940, onde tomou contato com a crítica americana: Harold Rosenberg, Clement Greenberg e a *The Partisan Review*, além de ter renovado a sua experiência na Europa com o pensamento de Ernst Cassirer e a questão do homem simbólico.

O princípio da observação semântica do quadro, o quadro como objeto, estava em Ferreira Gullar. Numa monografia sobre Lygia Clark, de 1958 – o primeiro texto sobre um artista abstrato geométrico que realmente dá conta da especificidade de seu pensamento plástico –, Gullar afirmou que o quadro semanticamente permaneceu no posto de Piet Mondrian na modernidade, vinculado a sinais da escritura

arcaica, primitiva ou oriental, de que o primeiro representante é Paul Klee. Adiante, diz que em Piet Mondrian existe a consciência do isolamento semântico do quadro, como espaço vazio. Ernst Cassirer reivindica que a arte seja símbolo que, no neoconcretismo, vai se diferenciar do signo, reivindicada pelos concretistas, sobretudo, a partir de Charles Peirce. Ferreira Gullar, no texto sobre Lygia Clark, busca a justeza absoluta entre teoria e prática concreta da artista. Essa colocação nos permite entender Lygia Clark quase como uma teórica do espaço.

O texto de Lorenzo Mammi, na exposição *Concreta 56, a raiz da forma*, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, cita o artigo de Pedrosa, “Paulistas e cariocas”, como se essa fosse a posição definitiva do crítico, que afirmava que os paulistas seriam artistas da sabença e os cariocas artistas da intuição. Essa análise serviu de alerta para os artistas neoconcretistas que passaram a escrever. A partir desse momento, teremos a copiosa forma de pensar a própria arte em Lygia Clark, Hélio Oiticica, Lygia Pape, Reynaldo Jardim e Amílcar de Castro.

Já em 1957, Mário Pedrosa tentou entender os movimentos da arte brasileira na Bienal e trabalhou as alterações que o neoconcretismo apresentava. Manteve o luminoso Alfredo Volpi como referência importante contra aquilo que ele mais tarde chamaria, numa avaliação do processo canônico do concretismo, de máquinas de produzir quadros, e que defini como um processo de produção de axiomas previsíveis.

2 Osório César foi um psiquiatra paraibano que atuou no Hospital do Juquery, na cidade de Franco da Rocha (SP), entre 1925 e 1964, tendo sido pioneiro, no Brasil, no uso da arte-terapia. Foi o responsável pela criação da Seção de Artes Plásticas e depois a Escola Livre de Artes Plásticas do Juqueri. Organizou várias exposições com trabalhos de seus pacientes, inclusive no Museu de Arte de São Paulo (Masp). IN. E.]

Pedrosa retorna às suas ideias para se autocriticar e perceber as transformações da realidade. Enfatiza a questão da autonomia da arte que se dá com o concretismo e o neoconcretismo. No artigo “Vicissitudes do artista soviético”, de 1966, considera, como trotskista, que o artista na União Soviética precisa produzir uma arte oficial, portanto não tem liberdade de criação, o que tampouco havia nos Estados Unidos, onde a arte havia se transformado em demanda do mercado. No Terceiro Mundo, entretanto, os artistas não tinham um sistema de arte capaz de determinar o seu modo de produzir e, portanto, teriam mais liberdade.

Os artistas e críticos brasileiros sempre pensaram a questão da autonomia da cultura num país periférico: Glauber Rocha com o Cinema Novo; as plataformas de Hélio Oiticica; Ferreira Gullar e Haroldo de Campos, afastando a ideia de progresso em arte. Os abstratos nem participavam da discussão, não eram considerados dignos de conflitos, estariam superados. E como Mário Pedrosa, um freudiano, e Nise da Silveira, uma junguiana, podem ter sido complementares entre si? Porque ambos eram trotskistas, preconizavam a relação entre arte e vida.

É no limite do equilíbrio, do *borderline* da razão, que o princípio da superação da desrazão vai ser um foco importante da diferenciação do neoconcretismo pela convivência com a racionalidade. No modo como a arte poderia reequilibrar, surge a hipótese de que, por meio do entendimento da psicologia, da psiquiatria e da psicanálise, seria possível superar a questão da Gestalt. Quando Mário Pedrosa defende a tese *Da Natureza Afetiva da Forma*, em 1948, era uma novidade com relação aos escritos de Nise da Silveira, Osório César² e outros, porque ele foi leitor de Sigmund Freud, de André Breton, de Roger Fry.

Max Bense, falando sobre a pintura de Almir Mavignier, diz que se trata de estruturas altamente ambivalentes, que às vezes funcionam como símbolos estéticos, no limite entre símbolo e signo, entre a ciência física e a estética, no campo do “entre”. Lembro que Lygia Clark pinta quadros que chama de descobertas da forma

orgânica, em que estabelece um encontro entre a moldura e a tela, criando um objeto único, totalizante, e na fresta entre uma e outra existe uma linha virtual de sombra, de separação, orgânica, porque transforma aquele objeto num sistema de órgãos e, ao mesmo tempo, na linha de vazio. Nesse contexto surge a questão da arte como necessidade vital, repetindo Pedrosa.

Outro salto epistemológico de Mário Pedrosa veio com a leitura de Susanne Langer, que trabalhava as questões entre as artes. A chave seria entender que não eram vasos comunicantes, mas sim sistemas de relações. Mais tarde, com a fenomenologia dos sentidos de Merleau-Ponty, entendemos que esses sentidos se comunicam; Ferreira Gullar diz, no *Manifesto Neoconcreto*, que nenhuma experiência humana se limita a um dos cinco sentidos, uma vez que nós reagimos como uma totalidade e que os sentidos se decifram uns aos outros. Nesses termos, o neoconcretismo se propôs como uma arte da sensorialidade mais complexa. Lygia Clark se dizia uma artista infrassensorial, “infra” referindo-se à interioridade do sujeito. Hélio Oiticica se dizia um artista da suprassensorialidade, por partir do objeto de arte para um além que está na vida social. Lygia se tornou, cada vez mais, leitora de psicanálise, podendo ser apontada como precedente, em certas questões topológicas, de Jacques Lacan. Hélio Oiticica, cada vez mais, foi um leitor do Outro: envolveu-se com a cultura popular, o carnaval, a música. Dizia que o samba nos exige ir até ele, enquanto o rock vem até nós e nosso corpo.

Em Lygia Pape há o que chamo de plurissensorialidade, porque ela não se detém no léxico das artes visuais tradicionais, mas faz, por exemplo, o *Ballet neoconcreto*, em 1958, e o *Livro da Criação* (1959). Em Lygia Clark temos o ato, ela se questiona: morta, viva, estou extinta pelos odores, sensações táteis, calor do sol, sonho. O discurso de Lygia Clark indica que o seu *Caminhando* é uma disposição mais aberta a questões sensoriais embutidas no sentido afetivo. Teríamos a musicalidade da forma, a questão da transformação da arte em música em Theodor Adorno, em Mário Pedrosa,

e finalmente no texto de Hélio Oiticica (1986), para Biscoito Fino, quando ele descobriu que *O q faço é MÚSICA*, e que música não é uma das artes, mas a síntese da consequência da descoberta do corpo. Essa questão da música nos lembra os princípios da temporalidade complexa do neoconcretismo.

O primeiro princípio é ser contra a dualidade do velho e do novo. Já se falou do demônio do progresso em arte; no neoconcretismo, o que se busca é a invenção. Existiria uma assincronicidade no neoconcretismo, como também uma diacronia. No *Livro da Criação*, para Ferreira Gullar, por exemplo, há uma gênese do pensamento humano, da capacidade humana de inventar e superar o sagrado, de inventar a roda, de descobrir os astros e o sistema solar, superar o heliocentrismo, e até de desenvolver o submarino – não nos esqueçamos de que estavam no horizonte a Segunda Guerra Mundial e o filme *20 Mil Léguas Submarinas*, de Walt Disney.

O segundo princípio é o da dualidade espaço/tempo, num contexto marcado pela física de Albert Einstein, trazida como duração a partir da filosofia de Henri Bergson. Ronaldo Brito (1985), em seu livro sobre neoconcretismo, derrapa quando diz que o conceito de duração era algo já fora de interesse, ignorando o texto “Le Bergsonisme” (1966), de Gilles Deleuze. Finalmente, Hélio Oiticica abordará o trabalho sem tempo. Nesse contexto, é muito importante o princípio do não objeto.

Vou pegar aqui *O Estadão (O Estado de S. Paulo)* de hoje, vou cortar uma faixa, uma cinta, uma fita, vou dar uma torção e vou fechar, e temos a faixa de Möebius. É uma superfície unilateral porque, na medida em que acompanho a sua superfície, eu volto. Lygia Clark então propõe o *Caminhando*, que demanda cortar essa fita. Isso é experiência que dá existência à obra neoconcreta. O *Caminhando* não é para ser observado, não é uma *performance*, mas é uma experiência.

O *Caminhando* é uma experiência do tempo. Isso é antes de Jacques Lacan, da topologia de Lacan, que tem fita de Möebius. Em Lacan, a fita de Möebius, na unilateralidade do dentro e do fora,

seria também a correlação que existe entre mim e o outro. Por isso, cada um deve fazer a sua própria experiência. Na teoria do não objeto, o objeto não deixa rastro. O neoconcretismo não é privilégio dos cariocas, existem três grandes artistas de São Paulo que foram neoconcretos assinando o manifesto: Willys de Castro e Hércules Barsotti, com afinidades extremas com Mário Pedrosa, e Geraldo de Barros, que também frequentou o Engenho de Dentro, hospital psiquiátrico onde atuava a Dra. Nise da Silveira, embora ele não tenha firmado o *Manifesto Neoconcreto*.

Na pintura do Hércules Barsotti, os mais delicados objetos ativos eram superfícies cobertas umas por tinta laca e outras com sílica, com areia, pintadas por uma tinta muito leve, de modo que pudessem transparecer o espelhamento. Bastava qualquer meneio dos olhos, o espaço rebrilharia e, de novo, é o nosso olhar que constitui o objeto neoconcreto. Essa passagem do tempo não deixa rastro. Vemos que o espaço neoconcreto é um espaço ativado, o princípio do primado do espaço, que está na lógica do plano de Lygia Clark e na escultura de Franz Weissmann, com planos virtuais, sólidos virtuais inexistentes, mas visíveis, que podem ser paralelepípedos ou esferas.

No plano tocante à historicidade, o que vai interessar ao neoconcretismo é a história da arte em seu ponto limite. O Piet Mondrian que interessa aos neoconcretos é aquele que ele próprio não pode desenvolver, são os problemas que ele lançou, mas não finalizou, porque a arte é infinda. Lygia Clark diz, numa carta imaginária a Mondrian, que ela está desenvolvendo as suas ideias, mas que ele sabe como é difícil trabalhar nesse campo.

Outra questão é que o neoconcretismo também não admite heróis da forma, dos quais proviria um conjunto de imagens a serem interpretadas, citadas. Piet Mondrian, Theo van Doesburg, do *Manifesto de Arte Concreta*, nem mesmo Pablo Picasso são heróis da forma. Isso está muito claro em Lygia Clark, quando ela diz que a crise deslanchada por Mondrian é mil vezes mais séria e maior do que a deslanchada por Picasso. Mesmo o grande herói da forma,

da modernidade europeia, é desprovido de poder, é desierarquizado por uma artista neoconcreta. Para Pedrosa, o único herói é o artista inventor, diferente daquele que desdobra arranjos formais dos paradigmas. Já Kazimir Malevich dizia que o artista ídolo é um preconceito do passado. E quando Fayga Ostrower ganha o grande prêmio de gravura da Bienal de Veneza, Pedrosa adverte que Fayga é excelente, mas o seu exemplo não é para ser imitado.

O princípio da invenção pensa a arte como uma episteme, e essa invenção é estética, mas não se arrima em padrões e artistas consagrados, porque Pedrosa parece dizer que a arte não é uma sucessão de ismos. A arte é um processo de conhecimento sujeito a questões dialéticas e mudanças, avanços, retornos e, no trabalho de arte, deve-se pensar na essência da criação. Afirma Pedrosa que a noção de estilo foi substituída pela noção de *styling*, conceito comercial de marquetagem para identificar os objetos.

Sobre a questão do vazio, Lygia Clark (2009) escreve, em tom confessional, a Piet Mondrian: “‘o vazio pleno’, a noite, o silêncio dela que se tornou a minha moradia. Através deste ‘vazio-pleno’ me veio a consciência da realidade metafísica, o problema existencial, a forma, o conteúdo (espaço pleno que só tem realidade em função direta da existência desta forma...)”. Isso é próximo de Lacan, quando diz que o oleiro cria o vaso a partir do buraco, e toda arte se caracteriza, de certo modo, de organização em torno desse vazio. Lygia Clark publica, em 1960, o texto *O vazio pleno*, sugerindo que se trata de um vazio de um tempo interior.

Por fim, cito Mário Pedrosa no princípio da pós-modernidade. Pedrosa, em 1966, antecipa em três ou quatro anos Jean-François Lyotard em relação à questão do pós-moderno. Naquele momento, leitor de Ludwig Wittgenstein, Pedrosa fala sobre a ruptura do cânone moderno: “enquanto essa experiência histórica, estética, cultural, pode ser explorada pelos artistas individuais de modo fecundo, a arte moderna encheu toda a nossa época com obras de autêntico valor. Agora, tudo indica, a experiência foi consumada”,

acrescentando que os artistas que negam a arte começam a nos propor, consciente ou inconscientemente, outra coisa, é um fenômeno cultural e mesmo sociológico inteiramente novo. *O Caminhando* é arte? Já não estamos dentro dos parâmetros do que se chamou arte moderna. Chamar isso de arte pós-moderna para significar a diferença, nesse momento de crise, vale para qualquer crise como a de hoje? Em momento de opção devemos optar pelos artistas. Anos depois, escrevendo sobre Antonio Manuel, ele lança um aforismo de luta contra a ditadura: “a arte é o exercício experimental da liberdade”.

REFERÊNCIAS

- BRITO, R. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte; Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1985.
- CLARK, L. Lygia Clark - Carta a Mondrian. In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. (Org.) *Escritos de artistas: anos 60/70*, 2.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.
- OITICICA, H. *O q Faço é MÚSICA* (catálogo da exposição). São Paulo: Galeria S. Paulo, 1986.

MESA 12 BRASIL, DO NEOCONCRETISMO À TROPICÁLIA: LYGIA CLARK, HÉLIO OITICICA, LYGIA PAPE, FERREIRA GULLAR

Participantes: Paulo Herkenhoff (moderador),
Helena Nader, Celso Favaretto, Sérgio Bruno Martins,
Tânia Rivera e Luiz Camillo Osório

18 DE OUTUBRO DE 2019
IEA-USP

¹ Embora não tenha sido transcrita aqui, a participação de Luiz Camillo Osório na mesa “Brasil, do Neoconcretismo à Tropicália: Lygia Clark, Hélio Oiticica, Lygia Pape, Ferreira Gullar” pode ser conhecida no site do IEA-USP, disponível em: <<http://www.iea.usp.br/noticias/textos-noticias-videos-e-fotos-dos-encontros-da-jornada>>, diretamente no vídeo ou na matéria “As trajetórias de 4 artistas neoconcretos e sua influência até a Tropicália”, resultantes da mesa. [N. E.]

HELENA NADER narrou a institucionalização da ciência no Brasil e homenageou Isaias Raw, que, entre outros feitos, criou a Editora da Universidade de São Paulo e transformou o Instituto Butantã no maior produtor de vacinas do país. Em seguida, foram revisitados diversos movimentos artísticos brasileiros, como o Modernismo, a Tropicália, o Concretismo e o Neoconcretismo. Celso Favaretto analisou a trajetória de Hélio Oiticica, enfatizando o caráter inovador e seminal de suas criações, que apontam para a arte como intervenção cultural. Luiz Camillo Osório¹ comentou a produção neoconcretista de Lygia Pape, sua originalidade e seu diálogo com a música e o cinema dos anos 1960. Sérgio Bruno Martins tratou do conceito de não objeto do crítico e poeta Ferreira Gullar, e analisou o poema “O anjo”, da obra *A luta corporal*. Tania Rivera comentou a “estruturação do *self*”, forma de terapia praticada por Lygia Clark e, também, algumas obras participativas da artista.

BOX HOMENAGEM

POR PAULO HERKENHOFF

Existem artistas que são faróis da sociedade, por que lúcidos e indomáveis. Oswald de Andrade é um paradigma que se renova sempre, porque não propunha modelos formais, mas modos de pensamento crítico que se renovam a cada geração. Seu espectro de preocupações incluía a medicina, a antropologia, a eletrônica e outros campos da ciência. Por isso, sua antropofagia pode envolver, sem decalques, o Cinema Novo e a Tropicália, assim como continua estimulando ações artísticas experimentais para muito além do cânone.

O AMBIENTE E O DESENVOLVIMENTO DA CIÊNCIA NO BRASIL NO PÓS-GUERRA

HELENA NADER

Tenho, hoje, o desafio de substituir nesta mesa o professor Isaias Raw, que admiro profundamente, mas que precisou se ausentar por motivos de saúde. Primeiramente vou falar um pouco sobre a ciência no Brasil, para depois terminar com uma pequena homenagem a ele.

Nossa ciência, de forma estruturada, começa no pós-guerra. Até a vinda da Família Real, em 1808, o Brasil não tinha imprensa. A partir dessa data, foram abertas as primeiras escolas, a Faculdade de Medicina, de Direito, a Escola de Agricultura – que hoje é a Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. E o Instituto Butantã, o Instituto Oswaldo Cruz. Tudo isso ocorreu de forma não

sistematizada. A organização da ciência brasileira começou, de fato, após a Segunda Guerra Mundial.

A primeira Universidade no sentido verdadeiro do termo é a Universidade de São Paulo (USP), fundada em 1934. Era tudo muito novo, tudo o que nós conseguimos em ciência e educação começou há menos de cem anos. A pesquisa não era feita nas universidades, mas nos institutos de pesquisa, os mesmos que, no momento, estão sendo destruídos pelo governo de São Paulo e pelo governo federal. Maurício Rocha e Silva descobriu a bradicinina que deu origem ao entendimento da hipertensão. Não foi na Faculdade de Medicina de Ribeirão Preto, para onde ele se transferiu depois, mas no Instituto Biológico, que, agora, estão pensando em vender para ganhar algum dinheiro com o prédio. Hoje os governos viram as costas para a história de nossa ciência e nós, na Universidade, temos obrigação de lutar contra isso.

Colocaria como outro marco a criação da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC), em 8 de julho de 1948, fundada não com a ideia de competir com sociedades específicas de química, física ou filosofia, mas para trazer, para o bojo da nova sociedade, cientistas de todas as áreas, das Humanidades às Exatas, para juntos discutirem o papel da ciência no país.

Em 25 de janeiro de 1951, foi criado o Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), em grande parte por esforço do almirante Álvaro Alberto, um nacionalista que representava o Brasil no exterior e que se dedicava à energia nuclear. Vale a pena ler sua história, seu esforço em boicotar o que os Estados Unidos estavam fazendo, quando se descobriu a quantidade de urânio que o país tinha. Álvaro Alberto acreditava na ciência como motor de desenvolvimento. Hoje, infelizmente, há um projeto circulando para extinguir o CNPq. No mesmo ano de 1951, no dia 11 de julho, foi instituída a Coordenação de Aperfeiçoamento do Pessoal do Ensino Superior (Capes). Anísio Teixeira, seu articulador, foi também um dos fundadores da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência

(SBPC). Atualmente, no projeto que está circulando em Brasília, também se projeta extinguir a Capes. No lugar, propõe-se uma fundação. Vale lembrar que a Capes está no Ministério da Educação, ao passo que o CNPq se insere no Ministério de Ciência, Tecnologia, Inovações e Comunicações. A ideia seria criar uma fundação aberrante, situada apenas no Ministério da Educação, que não é voltado especificamente para o desenvolvimento da ciência. Ou seja: seria um ataque real à ciência brasileira.

O que este governo está fazendo é curioso. Lutei como estudante contra a ditadura militar, mas tenho que reconhecer os pontos positivos dela, como a criação do tempo integral na Universidade, reconhecendo que o papel dos professores vai muito além das aulas ministradas, e a consolidação da pós-graduação, em 1969. Agora, este governo afirma que tais feitos seriam da esquerda. Vou ter que fazer um curso de atualização muito em breve, porque tudo o que foi construído ao longo dos últimos setenta anos está ameaçado de destruição.

Em 1965, ainda na ditadura, foi criada a Financiadora de Estudos e Projetos (Finep) e, em 1969, o Fundo Nacional do Desenvolvimento Científico e Tecnológico (FNDCT). Os dois também correm risco de ser extintos; o FNDCT provavelmente seja transferido para o Ministério da Economia, e a Finep volte a ser uma secretaria dentro do Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES). Estamos nos posicionando contra, porque o Ministério da Economia não tem capacidade de gestão do

² O Acordo de Capital da Basileia é um conjunto de medidas que têm como principal objetivo reforçar a confiabilidade e estabilidade do sistema financeiro internacional. [N. E.]

FNDCT. A Finep nasceu dentro do BNDES, mas percebeu-se, como em todos os países avançados, que banco não pode financiar inovação, que é risco, e o BNDES é um banco ligado a Basileia.² Isso seria mais um passo rumo à destruição de uma luta de sete décadas.

A Empresa Brasileira de Aeronáutica (Embraer), o Instituto Tecnológico de Aeronáutica (ITA), o grau de excelência da agricultura e da pecuária como a gente tem são todas criações do pós-guerra, assim como as escolas de agricultura e a Empresa Brasileira de Pesquisa Agropecuária (Embrapa). Naquele momento, o Brasil viu que, para fazer agricultura, não podia copiar o modelo americano ou europeu, em razão da especificidade do clima e do solo de cada região. Hoje, somos os maiores produtores de grãos do mundo, com muita tecnologia. Essa ciência, financiada pelo CNPq, mostrou ao mundo, por exemplo, como resolver o problema do Zika.

Para conhecer essa história, há vários livros *online* no portal da SBPC e na Academia Brasileira de Ciências. O Brasil, em trinta anos, passou da última posição para a 13ª posição no mundo, em produção de ciência. Mas o número de doutores que temos ainda fica aquém de toda a América Latina. A Argentina tem quase o dobro de doutores e engenheiros por milhão de habitantes do que o Brasil. Em Israel, o modelo mais citado, são 8.500 cientistas para cada cem mil habitantes. Estamos retrocedendo.

Nesse contexto, não posso deixar de falar um pouco mais sobre a pessoa que deveria estar aqui. O país deve muito a Isaias Raw. Além de genial pelas descobertas que fez, era um ser inquieto e preocupado com o país. Formado em medicina pela Universidade de São Paulo (USP), foi também um “cientista bom de briga”, conforme declarou em entrevista à *Revista Fapesp*, em 2005. Isaias Raw foi quem criou a Editora da Universidade de São Paulo (Edusp) e a Editora da Universidade de Brasília. Acusado – sem evidências concretas – de comunista, foi preso em 1964. Por intervenção de uma carta enviada por cientistas do mundo todo ao general Castelo Branco, cobrando a presença de Isaias Raw em uma reunião científica em

que estariam vários Prêmios Nobel, ele conseguiu ser liberado para o evento. Quando o Brasil nem falava em feira de ciências, Isaias criou todas as feiras de ciências. Lançou *kits* de experimentação científica para crianças, por meio da Fundação Brasileira para o Ensino de Ciências (Funbec). Foi exilado pelo Ato institucional n.5 (AI-5) e demitido da Universidade de São Paulo. Foi primeiro para Israel, depois esteve em Harvard e no Massachusetts Institute of Technology (MIT). Ao retornar ao Brasil, transformou o Instituto Butantã no maior produtor de vacinas do país. Desenvolveu uma vacina para a dengue, porém, infelizmente, a Agência Nacional de Vigilância Sanitária (Anvisa) e o governo federal optaram pela vacina francesa. Aos 92 anos hoje, apesar de debilitado e triste pela perda da esposa, ele me disse que faria tudo de novo. Fiquemos com essa lição de que vale a pena seguir em frente.

A INVENÇÃO DE HÉLIO OITICICA ENTRE LINHAS DA MODERNIDADE: O CONSTRUTIVISMO, DUCHAMP E O TRABALHO CIENTÍFICO DO PAI (JOSÉ OITICICA FILHO)

CELSO FAVARETTO

A trajetória experimental desatada por Hélio Oiticica (1937-1980) a partir das proposições neoconcretas, como solução aos impasses e problemas desencadeados pela crise da pintura, levou à invenção de estruturas espaciais em que buscava resolver questões de estrutura, cor, espaço e tempo. Introduziu a categoria da participação que apontava o deslocamento da arte em direção aos comportamentos, com a valorização do corpo e das experiências vivenciais. Metaesquemas como esses, bilaterais, relevos espaciais, núcleos e bólides são as proposições que, inicialmente, atualizam problemas da linha construtiva da arte moderna com a intenção de efetivar, segundo ele, possibilidades

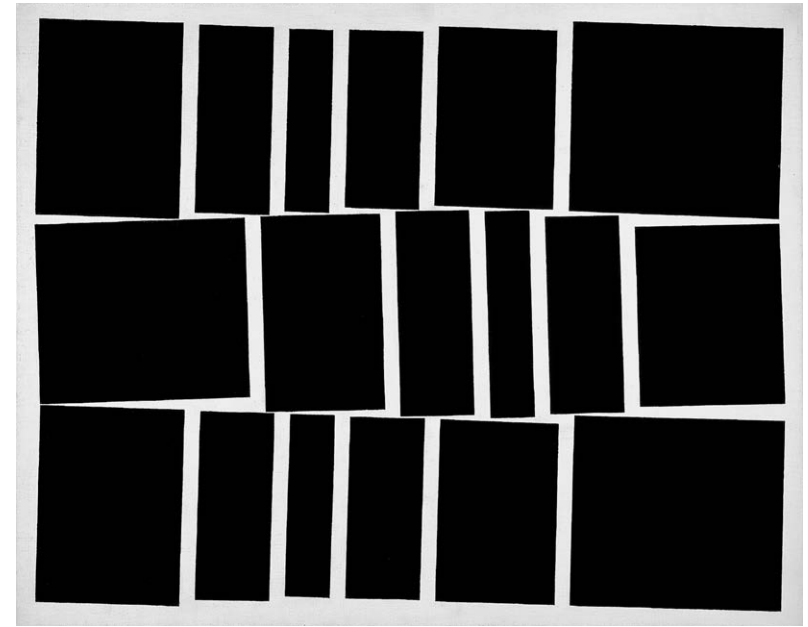


FIGURA 1 – Hélio Oiticica: *Metaesquema* (1958). Projeto Hélio Oiticica. FOTO: CÉSAR OITICICA FILHO.

ainda não exploradas dentro desse desenvolvimento, de Kazimir Malevich a Piet Mondrian, da abstração à pop-arte.

Em seu percurso, Oiticica tensionou os limites dessas pesquisas modernas, incluindo-se no trabalho de abertura do campo do contemporâneo, visando reposicionar o valor da arte. Como disse, por volta de 1972, citando Yoko Ono, no texto *Experimental o Experimental*, “a função do artista não é criar, mas mudar o valor das coisas”. Já em 1961, sobre a reproposição das pesquisas construtivistas, afirmou que estava claro “que a pintura teria que sair para o espaço, ser completa, não em superfície, em aparência, mas na sua integridade profunda”. Ele acreditava que só partindo desses

elementos novos seria possível levar adiante o que começaram os grandes construtores do começo do século, Wassily Kandinsky, Kazimir Malevitch, Piet Mondrian, construtores do fim da figura e do quadro, e do começo de algo novo, não por serem geométricos, mas porque atingiam com objetividade o problema da não objetividade.

Ainda: “Cada vez que procuro situar a posição estética do seu desenvolvimento, em relação a suas origens, às origens do construtivismo ocidental e às origens do neoconcretismo no Brasil, chego à conclusão de que não só é um desenvolvimento individual muito forte e pessoal, como completa um contexto histórico e cria um movimento junto a outros artistas” (Oiticica, 1986, p.33). Isso é muito importante, dado o peso das proposições e das atividades coletivas em arte que ele vai desenvolver junto com outros artistas e não isoladamente. Partindo da problematização da pintura concreta nas proposições do neoconcretismo, situa-se no horizonte das transformações artísticas e ideias estéticas surgidas no que ficou conhecido como “projeto construtivo brasileiro” dos anos 1950. Nesse projeto, aliás, não se pode esquecer do trabalho experimental em fotografia do seu pai, o entomólogo do Museu Nacional José Oiticica Filho, que talvez tenha tido contribuição relevante para a opção construtivista de Oiticica.

Centrado na questão da estrutura-cor, Oiticica deslocou o lugar e o sentido da pintura como etapa preparatória para a chegada a uma “ordem ambiental” que transformaria a arte em um campo de ação em que se interceptariam construção e vivência. Isso ocorreu com a invenção do *Parangolé*, um programa *in progress*, desenvolvido até sua morte em 1980, a que vinha aspirando desde que assimilou a crise da pintura. Sua concepção de antiarte ou *Programa Parangolé* é desdobrada em proposições, manifestações ambientais suprassensoriais, *crelazer*, éden, ninhos, delírio ambulatório, contra bólides etc. Em cada uma dessas proposições manifesta-se unidade de programa e avanço na conquista de situações abertas para efetivação de novos comportamentos redefinidores da arte

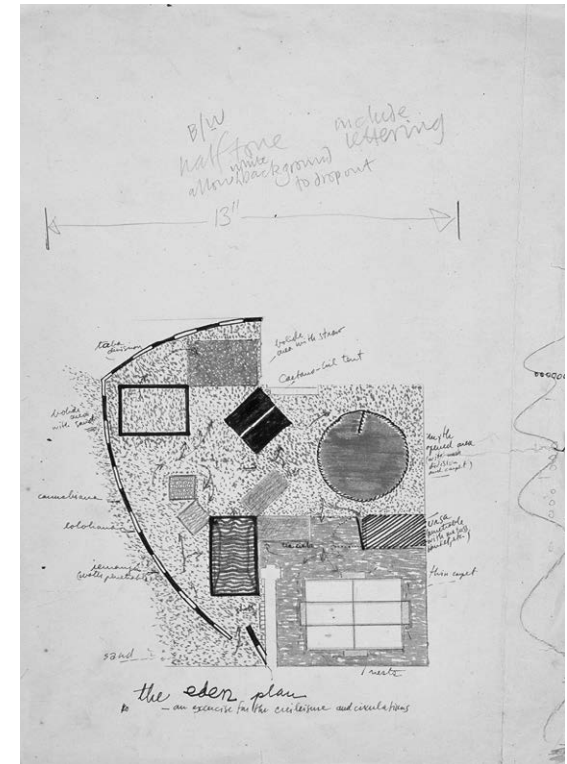


FIGURA 2 – Hélio Oiticica:
Plano do Éden (1969).
Projeto Hélio Oiticica.
FOTO: CÉSAR OITICICA.

e da participação, sempre, entretanto, mantendo o fundamental sentido de construção. Experimental, essa trajetória implicava extrema lucidez quanto aos desdobramentos do trabalho artístico e das relações entre arte e vida, entre sentido ético e sentido estético, entre inconformismo estético e inconformismo social.

Em 1969, Oiticica realizou na Whitechapel Gallery, em Londres, a primeira totalização de suas experiências desatadas pelo *Parangolé*,

no que ele denominou *Éden*, o *Plano do Éden* (Figura 2), concebido, segundo ele, como um *campus* experimental, uma espécie de taba, onde todas as experiências humanas são permitidas, efetivando aí as proposições vivenciais pensadas até então. Depois, com breves passagens pelo Brasil, instalou-se em Nova York, onde fez de sua morada um compacto ninho experimental, puxando novos fios, repropoando as linhas anteriores e tecendo novos surtos da invenção. Lá, proliferaram novos projetos meticulosamente anotados em *notebooks*. Não fez exposições e, apenas raramente, uma de suas obras anteriores, geralmente metaesquemas e bólides, apareciam em exposições coletivas ou publicações.

Quando Oiticica volta ao Rio de Janeiro em 1978, com formidável estoque de ideias, propostas e projetos delineados em Nova York, depara com uma situação artística e cultural muito diluída. Mostra-se prontamente disposto a nela intervir com suas novas criações. Estava especialmente interessado em realizar projetos para serem realizados em espaços públicos, como no Parque Ecológico do Tietê, em São Paulo, num projeto elaborado pelo arquiteto Ruy Ohtake.

A morte o colheu, em 1980, em plena efervescência, no momento em que ele dizia estar apenas começando, entendendo assim tudo que tinha feito antes como prelúdio ao que estava vindo. Seria “o ovo do novo”, tal como suas últimas manifestações ambientais no Rio de Janeiro e em São Paulo. Oiticica passou a ser referido continuamente por críticos e artistas em livros, artigos e teses acadêmicas, nacional e internacionalmente, como artista seminal, emblemático dos rumos experimentais das últimas três décadas, instituído como um dos maiores inventores da arte do século xx, que abriu possibilidades inéditas para os desenvolvimentos da arte contemporânea. Essa enorme ressonância paralela à de outros artistas como Lygia Clark e Lygia Pape provém da singularidade das soluções de Oiticica aos problemas das vanguardas, do ineditismo de suas proposições em um tempo em que pululavam projetos e experiências de redirecionamento da arte.



FIGURA 3 – Hélio Oiticica: *Tropicália* (1967). Projeto Hélio Oiticica. FOTO: CÉSAR OITICICA FILHO.

Nas suas estruturas espaciais, nos labirintos e bólides, nos ambientes e ninhos, nos projetos realizados ou não, encontram-se modos indicativos de articulação entre “o conceitual e o fenômeno vivo”, entre ideia e processo, experimentação artística e significação social. Acima de tudo, o trabalho de Oiticica aponta a via de composição da ênfase construtiva da arte contemporânea, com situações materiais e motivos comuns disponíveis nas diversas práticas culturais.

A tensão entre conceitualismo e participação, e a inclusão das vivências no empenho de desestetização, retirando a arte da simples desconstrução das formas, são suas marcas específicas. Lembremos, por exemplo, a proposição ambiental *Tropicália* (Figura 3). A estrutura

ambiental mescla-se às proposições culturais de referência popular, exige comportamentos renovados daqueles que fazem o percurso desses labirintos, mobilizam imagens emblemáticas do Brasil desatualizando-as, e abre a imaginação para ações transformadoras do que é designado frequentemente como arte. *Tropicália* é o signo das intervenções de Oiticica no sistema da arte e exemplo de um modo específico de significar a discussão cultural, então em ebulição no Brasil. Articula outro sistema de produção e valoração, referenciando as experimentações, as tendências em desenvolvimento e a situação cultural brasileira e política, na época da ditadura.

Em 1967, quando surgiu seu ambiente *Tropicália*, Oiticica participou com outras obras e artistas de um formidável ímpeto transformador de arte e de crítica da cultura no Brasil. No mesmo ano, apareceram também *Terra em transe*, de Glauber Rocha; a montagem de *O rei da vela*, de Oswald de Andrade; e o movimento baiano de música popular, com destaque para a canção; José Celso Martinez Corrêa no Teatro Oficina; o livro *PanAmérica*, de José Agrippino de Paula; o Tropicalismo, de Caetano Veloso, inspirado no ambiente de Oiticica. Tanto no ambiente de Oiticica como na canção de Caetano, o percurso descreve aquilo que Torquato Neto e Gilberto Gil chamaram, criticamente, de “as relíquias do Brasil”, populares e eruditas.

Essas manifestações recompueram uma referência comum à antropofagia oswaldiana. Elas evidenciaram o conflito das interpretações do Brasil, sem apresentar um projeto definido de superação dos antagonismos. Expuseram a indeterminação da história e das linguagens, devorando-as. Ressituaram os mitos da cultura urbana, industrial, misturando elementos arcaicos e modernos, explícitos ou recalcados, ressaltando os limites das polarizações ideológicas no debate cultural em curso.

A invenção de Oiticica pode ser entendida como instauração de um processo mobilizador de uma operação que inscreve um mundo: o grande mundo da invenção. Processo lúdico e coerente, adquire extensão e consistência. Primeiramente, uma ideia a respeito da

existência de uma espécie de lógica imanente na formulação das proposições, implícita na passagem de uma proposição a outra. Depois, uma atenção especial a uma espécie de anamnese do moderno que teria se constituído como processo similar ao da elaboração psicanalítica que foi se adensando pela associação das ideias e proposições artísticas de Oiticica com as ideias e obras da tradição construtivista e brasileira. Outra anamnese efetuada sobre seu próprio trabalho efetivou-se em momento preciso de sua trajetória, na virada dos anos 1960 para os 1970, quando ele disse que tudo o que tinha feito antes era prelúdio e ele estava apenas começando. Logo depois morreu.

Finalmente, cabe assinalar, na sua abordagem da produção artística e cultural brasileira, a importância estratégica do uso crítico da ambivalência. A ambivalência é tratada como procedimento que permitia a Oiticica interferir na vanguarda brasileira, especialmente nos modos cristalizados, no sistema da arte, de enfrentar o heteróclito cultural, segundo a visada da multiplicidade propugnada por Oiticica junto a outros artistas que se associavam ao trabalho de transformação e descolonização na arte, na cultura, na política, naquele tempo de promessas. O que pode livremente ser chamado de lógica imanente ao programa refere-se à necessidade precisa que comanda o desígnio de estender e ampliar a pintura, soltando-a no espaço. Além de uma particular configuração do deslocamento da própria ideia de arte em desenvolvimento, tendo em vista outra coisa para além das circunscrições estabelecidas, inclusive, aquelas das vanguardas. Dizia ele que o objetivo era transformar os processos de arte em processos de vida, um programa que visava a uma nova fundação objetiva da arte.

Em 1969, com o *Éden*, dizia que tinha chegado ao limite de tudo e que este tudo, ou seja, a transfiguração da arte, era apenas um prelúdio da invenção do novo que estava vindo. Assim, a pulsão que desde o início esteve presente no percurso de Oiticica pode ser evidenciada no singular modo com que operou a sua intervenção na

linha construtivista da arte moderna. Não propriamente uma ruptura com o passado, mas uma nova relação com o passado, segundo sua visada que apontava a direção do que pretendia: o estado da arte sem obra, ou seja, um além da arte, ou até um aquém da arte. O retorno a obras modernas era motivado pela vontade de movê-las, retirar-lhes o caráter de origem, colocando-as no estado de pura contingência, própria para configurar outra imagem. Efetuar, portanto, uma operação que funcionava como terapia das imagens, de modo a abrir o possível na série construtivista a que se referia.

Eis aí um dos aspectos da sua invenção. O deslocamento da arte e do artista aponta para uma nova inscrição do estético, a arte como intervenção cultural. Processo que exige a justaposição de procedimentos conceituais e estratégias de sensibilização dos participantes, além da visão crítica na identificação de práticas culturais com poder de transgressão. Ele afirmava que a proposição das novas estruturas para além daquelas da representação, como as da *Tropicália* e do *Éden*, sinalizaria o fim das artes, ou pelo menos, o fim das artes chamadas plásticas. Como um programa que, embora estivesse no início, era irreversível.

Tal programa, configurado com *bólides*, foi por ele considerado etapa preparatória, mas necessária, nesse processo irreversível que irrompia. Para Oiticica, não há origem, esse é o segredo da sua ideia de invenção como instauração. Quanto à importância da ambivalência, na sua crítica ao contexto artístico e cultural brasileiro, basta se constatar a radicalidade da sua posição ético-estética em dois textos do final dos anos 1960, *A trama da terra que treme*. O sentido de vanguarda do Grupo Baiano e *Brasil Diarreia*, um de 1968, outro de 1969. Neles se observa como inconformismo estético e inconformismo social se fundem no programa de Oiticica. Propõe uma mudança de tática no que concerne aos modos de os artistas se manifestarem politicamente, evidenciarem as ambiguidades do processo em curso da vanguarda brasileira e reexaminar os pressupostos nela subentendidos. Exemplo dessa posição ética-estética

é a maneira como Oiticica integrou algumas práticas populares em sua experimentação: o samba, a arquitetura e as vivências da Mangueira. O interesse de Oiticica pela Mangueira não implica recurso à valorização dada, naquele momento, à cultura popular mitificada, com ênfase nas raízes populares. Ultrapassa o mero interesse por mitos, valores e formas de expressão das vivências populares, é um interesse pelos aspectos construtivos das habitações, das vivências coletivas abertas à invenção contínua de formas, lugares e comportamentos. Neles encontrou a imagem de uma atividade em que, diz ele, a preocupação estrutural se desenvolve no desinteresse das estruturas que se tornam receptáculos abertos às significações. Esse movimento é que interfere no âmbito das posições artísticas, culturais e políticas, naquele tempo, definindo uma distinta posição ético-estética sobre a realidade brasileira.

No texto *Brasil Diarreia*, argumenta que, “no Brasil, uma posição crítica universal permanente e o experimental são elementos construtivos”, visando à transformação radical no campo dos conceitos e valores vigentes. Essa posição crítica universal possibilitou-lhe intervir na vanguarda brasileira. O caráter revolucionário da sua posição provém da atitude de desestabilização tanto do experimentalismo, quanto das interpretações culturais hegemônicas. Ao insistir na urgência da colocação de valores em um contexto universal, para superar uma condição provinciana estagnatória, rompia com os debates que monopolizavam as práticas artísticas e culturais no Brasil, radicalizando-os.

No texto *A trama da terra que treme*, o sentido de vanguarda do Grupo Baiano, destaca a importância da produção do grupo baiano de música popular, atribuindo-lhe caráter revolucionário, identificando as propostas e a linguagem de seu programa ambiental. Para ele, ambas as *Tropicálias*, a dele e a dos músicos, articularam o experimentalismo construtivista e o comportamental. Nessas produções, a participação e a renovação dos comportamentos são constitutivas da produção, e a crítica é efeito da abertura estrutural.

O caráter revolucionário implícito nas criações e nas posições do grupo baiano deve-se à não distinção entre experimentalismo e crítica da cultura, na ausência de privilégios entre posições discrepantes, quando se trata, diz ele, de constatar o estado cultural.

Ambas as produções ditas tropicalistas originam conjuntos heteróclitos em que processos artísticos e culturais diversos são justapostos. Um procedimento que diferia das posições estéticas e ideológicas, polarizadoras na interpretação da assim chamada realidade brasileira, para enfrentar o que Oiticica denominou “Brasil diarreira” e Décio Pignatari, e depois Gilberto Gil e Torquato Neto, “geleia geral brasileira”. Entende-se assim que em *Experimentar o Experimental*, ao se referir à relação de vanguarda e consumo, cruciais nas discussões e polarizações na época, diz que fugir ao consumo “não é uma posição objetiva [...], mais certo é, sem dúvida, consumir o consumo como parte dessa linguagem”. Proposição polêmica que esteve na base de críticas feitas aos tropicalistas e a Oiticica. A frase de Oiticica indicava a relação tensa entre vanguarda e comunicação, vanguarda e mercado. Tratava-se do jogo com as ambivalências e de pôr em destaque o descentramento das questões e linguagens que emperravam os debates críticos sobre as relações entre arte e política, forçando uma reavaliação dos fracassos e inadequações dos projetos e estratégias culturais hegemônicas. Assim, uma reavaliação dos efeitos e da eficácia política das ações implicava, inevitavelmente, o questionamento dos modos de expressão artística e do papel sócio-histórico da arte.

REFERÊNCIA

OITICICA, H. *Aspiro ao grande labirinto*. Org. Luciano Figueiredo, Lygia Pape, Waly Salomão. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p.33

FERREIRA GULLAR, DO MANIFESTO NEOCONCRETO À TEORIA DO NÃO OBJETO

SÉRGIO BRUNO MARTINS

Fico feliz que meu quinhão, aqui, seja a *teoria neoconcreta* de Ferreira Gullar. Considero esse o momento máximo da crítica de arte do pós-guerra, o que é mais impressionante por se tratar do trabalho de um jovem poeta recém-vindo do Maranhão e que em pouco tempo desenvolve uma voz capaz de propor uma intervenção fundamental no debate artístico do eixo Rio-São Paulo. Quando falo em *teoria neoconcreta* de Ferreira Gullar, penso em um corpo de textos que não se restringe apenas ao curto período de existência do neoconcretismo enquanto movimento, de 1959 a 1961. Inclui também o período da cisão com o grupo paulista, bem como todo um corpo de textos que, em retrospecto, sabemos conduzir à elaboração do conceito de não objeto. Esse conceito surge em dezembro de 1959, mas é evidente que já se encontrava em gestação em textos pré-neoconcretos – e, aliás, como vou tentar demonstrar, até antes disso. Temos, nesse processo, o fio condutor que dá inteligibilidade à intervenção crítica de Ferreira Gullar – muito mais inteligibilidade do que teríamos simplesmente reduzindo-a ao estatuto de teoria do neoconcretismo.

Não sei se todos aqui são familiarizados com o conceito de não objeto. De forma resumida, podemos descrevê-lo como uma dupla negação. Nega, em primeiro lugar, o espaço transcendental historicamente assegurado à pintura e à escultura, respectivamente, através da moldura e da base. Assim, o encontro com a obra se dá no espaço e no tempo mundanos, cotidianos, espaço que eles compartilham com o corpo do espectador, e não num espaço de outra ordem. Ao mesmo tempo, num segundo lance, a obra, o não objeto bem-sucedido, nega também a queda para o espaço mundano, pois, do contrário, ele se reduziria a um objeto mundano com o qual nos relacionamos de forma conceitual ou utilitária, como uma cadeira ou uma caneta, por exemplo.

Ferreira Gullar argumenta que o não objeto funda aquilo que ele chama de uma nova significação, uma nova transcendência, a partir da travessia do espaço imanente da experiência dos objetos após a quebra daquela primeira transcendência convencional. Essa transcendência implicaria ainda uma espécie de superação da dicotomia sujeito/objeto, uma reconciliação entre sujeito e objeto. Ou seja, o não objeto é encontrado no espaço do mundo, no mesmo espaço e no mesmo tempo – da duração – onde encontramos outros objetos. Porém, ao contrário desses outros objetos, cuja relação conosco é dada pelo conceito que temos deles – nós já sabemos o que eles são, como se chamam e qual sua função –, o não objeto teria o poder singular de fundar uma nova transcendência calçada na nova significação que ele também funda através de um encontro que prescinde dessa mediação conceitual, apesar de se dar num nível fenomenológico no qual em geral isso não acontece (ou, pelos menos, não produz significação). Estou resumindo. Mas isso é só uma dimensão da teoria do não objeto – sua dimensão *estética*.

Tão importante quanto essa dimensão é o que eu chamaria da dimensão *historiográfica* da teoria do não objeto. Ela é igualmente fundamental para a constituição do conceito e também para a compreensão do debate travado naquele momento. É sobre isso que vou falar um pouco mais. Para efeito de clareza – e com o perdão pela inevitável simplificação que isso acarreta – fiz o esforço de resumir meus últimos dez anos de leitura da teoria neoconcreta em quatro hipóteses.

Minha primeira hipótese de leitura é que a teoria neoconcreta de Ferreira Gullar, em particular a teoria do não objeto, é o exemplo mais agudo da seguinte afirmação de Carlos Zilio (1982, p.52), no artigo “Da antropofagia à Tropicália”: “a experiência construtiva brasileira, pela primeira vez na história da nossa arte, elaborou uma leitura sistemática da história das formas”. Isso já é declarado no *Manifesto Neoconcreto*. Não se trata de um manifesto que rompe com o passado como um todo. Ele rompe, isso sim, com o que chama de “exacerbação do movimento concretista”, para em seguida

repensar a inserção do (neo)concretismo na história da arte por meio de uma releitura da história da arte moderna. Em certo momento, Gullar escreve: “propomos uma reinterpretação do neoplasticismo, do construtivismo e dos demais movimentos afins na base de suas conquistas de expressão e dando *prevalência à obra sobre a teoria*”. Minha ênfase aqui corresponde à luz do presente no qual Ferreira Gullar então escrevia, a partir da qual ele estrutura sua releitura. Isso se acentua mais ainda na *Teoria do Não Objeto*, onde Gullar já não se preocupa mais com marcar sua oposição ao concretismo. No primeiro parágrafo da *Teoria do Não Objeto* o autor indica, em poucas linhas, o que o não objeto não é; em seguida, oferece uma definição extremamente condensada do conceito. Daí, sem maiores esclarecimentos, encerra o parágrafo e abre uma nova seção sob o subtítulo Morte da Pintura, que ele abre já indicando um desvio pela história da arte: “A questão nos obriga a um retrospecto”.

O texto se declara uma teoria e apresenta um conceito, mas ele quase que imediatamente desvia para um retrospecto, uma reconstrução da história da arte moderna, e é nisso que mais se demora; por isso insisto que a dimensão historiográfica é de primeira importância para a compreensão dessa teoria. O que se segue a essa guinada é nada menos do que uma reconstrução teleológica da história da arte moderna à luz desse novo conceito. Uma reconstrução que coloca o não objeto como o ponto culminante dessa história. A sequência histórica do cânone moderno é então narrada da perspectiva de um conceito imanente ao neoconcretismo, de um conceito que só emerge e se revela em meio à problemática poética neoconcreta. Trata-se, então, de um esforço de história crítica, um esforço que Ferreira Gullar entende ser necessário para legitimar a inserção do neoconcretismo na história e na ponta de lança da arte moderna.

Creio que isso ajuda a entender também por que a *Teoria do Não Objeto* será periodicamente retomada em momentos chave de redefinição da vanguarda no Brasil. Já que um dos marcos de nossa discussão é o tropicalismo, não custa lembrar que a recuperação do

conceito do não objeto é um ponto importante da Nova Objetividade Brasileira, em 1967. Hélio Oiticica permanece um entusiasta da teoria, mesmo quando o próprio Gullar já não lhe dá grande atenção. Pulando mais oito anos para a frente, outro grupo com forte ambição de intervenção historiográfica e de requalificação da crítica de arte no circuito brasileiro se reúne em torno da revista *Malasartes* e também escolhe a *Teoria do Não Objeto* como um texto-chave a ser republicado ali. Por quê? Porque reconhecem exatamente a ousadia historiográfica da *Teoria*. Que implica um forte historicismo e toda uma série de problemas, claro. Mas o que me parece importante é exatamente pensar a grandeza desse momento histórico *através* dos seus problemas. É nesse ponto que quero chegar.

Uma segunda hipótese decorrente da *Teoria do Não Objeto* – sempre tendo em mente o não objeto como um fio condutor e levando em conta sua elaboração prévia e posterior –, é de sua leitura como mito de origem. Basta lembrarmos uma anedota, que Gullar contou com frequência até o fim da vida, sobre a origem do não objeto em um jantar na casa da Lygia Clark. Segundo o relato, Clark teria todos os presentes para mostrar um trabalho que não sabemos ao certo qual é, pois o próprio Gullar o descreve de forma diferente em entrevistas diversas. Por vezes, parece tratar-se de um *Casulo* ou de um *Contra-relevo*, outras vezes, de um *Bicho*, quiçá de uma obra perdida com várias dessas características. Não sabemos, mas Ferreira Gullar é consistente em lembrar que houve uma discussão em torno dessa obra e que ela não estava afixada na parede. Mário Pedrosa teria dito que se tratava de um relevo, ao que Gullar teria objetado que falar em relevo supõe uma superfície contra a qual a forma se destaca. O poeta teria então se demorado até finalmente declarar, como quem diz “eureka!”: tratava-se de um não objeto. Teria sido então a vez de Mário Pedrosa discordar, resistindo ao termo.

Em retrospecto, se atentamos para o papel atribuído a Mário Pedrosa, o relato soa como a história de um jovem crítico finalmente superando o “pai”. Vejamos os termos da objeção de Ferreira Gullar

à denominação de relevo: a obra não instaurava uma oposição entre figura e fundo, oposição fundamental justamente para a *Gestalt*, tema da importante tese escrita por Pedrosa em 1949, que Gullar dizia ter lido ainda no Maranhão, antes mesmo de mudar-se para o Rio e travar conhecimento pessoal com o crítico. Já este vai ao Japão no final da década de 1950, momento exato em que Gullar nomeia e reclama para si a liderança do grupo neoconcreto. Essa passagem de bastão, por assim dizer, corrobora a tese do não objeto enquanto mito de origem. Embora Ferreira Gullar insista em sua originalidade, ele também reconhece sua dívida com Mário Pedrosa. Cabe então frisar, especificamente, quão devedora da tese sobre a *Gestalt* de Pedrosa é a teoria neoconcreta. Por um lado, é bem sabido que Ferreira Gullar, em sua crítica ao concretismo, acompanha as críticas de Merleau-Ponty à teoria da *Gestalt*. Porém, sua crítica mira, na verdade, no uso prescritivo da teoria da *Gestalt* que Ferreira Gullar identifica nos concretos paulistas. Em Mário Pedrosa, ao contrário, a *Gestalt* não tem papel prescritivo ou valorativo; introduzido em 1949, em meio à querela entre abstração e figuração; enfatiza, isso sim, o caráter *expressivo* das formas, problema que o *Manifesto Neoconcreto* retoma e enfatiza.

Passemos à terceira hipótese. Falei que Ferreira Gullar defende a prevalência da obra sobre a teoria, e isso vale para a teoria do não objeto também, ou pelo menos deveria valer. Mais coerente, então, do que seguir lendo irrefletidamente as obras neoconcretas à luz do conceito do não objeto, como a recepção do neoconcretismo jamais cessou de fazer, é inverter a ordem dos fatores e ler a teoria do não objeto à luz das obras. E fazê-lo atentando para os pontos contraditórios entre ambas. A teoria do não objeto não deve ser tomada como uma chave de leitura inequívoca da obra neoconcreta, até por respeito ao fato de que o não objeto é também um conceito que Gullar forja como forma de intervir em um campo de debates críticos e historiográficos.

Retomemos o fio da dimensão historiográfica do não objeto. Gullar afirma que o não objeto, na sua origem, é oriundo de uma negação

tanto da moldura, na pintura, quanto da base, na escultura. No entanto, e ao contrário do que o poeta quer fazer parecer, o exame cuidadoso de seus textos revela que o não objeto é um conceito muito mais fundamentalmente antipictórico do que antiesculturico, isto é, mais calcado na negação da pintura do que na da escultura. Por isso, talvez, seja um conceito mais bem talhado para explicar obras de artistas oriundos da pintura, como Hélio Oiticica e Lygia Clark, do que dos escultores neoconcretos. Afinal, a quebra da moldura e subsequente passagem do quadro bidimensional ao não objeto é um lance sem dúvida mais original do que a chegada nesse mesmo não objeto pela descida da base de uma escultura que, afinal, já era tridimensional.

Por isso, talvez, a peculiaridade da principal versão escultórica da narrativa do não objeto, na célebre leitura segundo a qual a obra de Amílcar de Castro, através do corte e da dobra, enseja a passagem da segunda para a terceira dimensões. O pressuposto de que partimos de um *plano bidimensional* é o que poderíamos chamar de um vício de origem pictórico; afinal, é muito mais intuitivo identificar essa grande abstração – o *plano bidimensional* – em uma pintura do que em uma chapa de ferro. A identificação entre a superfície pictórica e o plano é uma das convenções mais fortemente arraigadas nos últimos séculos de história da arte. A realização dessa mesma identificação a partir de uma chapa de ferro – ou seja, o conveniente recalque de sua óbvia e fortemente matérica tridimensionalidade – depende de um esforço maior de abstração; ela não é nem evidente, nem tão tradicionalmente reiterada. O que me leva a crer que tem raiz pictórica a projeção que Ferreira Gullar faz dessa convenção do plano bidimensional sobre a escultura do Amílcar de Castro; a naturalização da chapa de ferro como origem *bidimensional* da escultura é fruto do contrabando, por assim dizer, de uma ideia tradicionalmente pictórica.

Há uma contradição adicional aí: ao sublinhar o plano como lugar de origem dessa experiência, e ao descrevê-la como o testemunho do nascimento da terceira dimensão, Gullar lança mão de uma

temporalidade antitética à própria estética neoconcreta. A reconstituição do passo a passo da produção da obra é um paradigma concreto, mas não neoconcreto; é o próprio Gullar quem constantemente frisa que é no encontro entre espectador e obra que a experiência da obra começa, que é na duração desse encontro que ela se desenrola. O tempo da duração é estranho ao passo a passo que ordena a cronologia da produção; é uma experiência de outra ordem.

Uma última objeção à ideia de uma suposta origem bidimensional das esculturas de Amílcar de Castro diz respeito ao sentido de repetição em sua obra, que se torna mais fraco com essa leitura. Se é de uma demonstração do nascimento da tridimensionalidade que se trata, por que repeti-la? Por que insistir no mesmo procedimento de corte e dobra? A repetição, nesse caso, se resumiria a um gesto caprichoso de produzir variações sobre o mesmo tema – é o que chamo de um sentido fraco. No entanto, se invertemos a questão e passamos a olhar para o plano não como o momento empírico de origem da escultura, mas como uma espécie de objeto perdido na origem da experiência, não apenas respeitamos a temporalidade neoconcreta, como chegamos a um sentido mais forte de repetição. Pois, nas esculturas de Castro, o plano é sempre aquilo que está na iminência; é fácil imaginar o fechamento da dobra, mas também um pouco fútil, como se soubéssemos que não se pode restituir a unidade perdida – que uma reversão à forma original, mesmo que fosse possível, seria frustrante, pois encontraria não a plenitude abstrata de possibilidades do plano, mas a materialidade opaca da chapa de ferro. É da iminência em si, não da imaginação de sua resolução, que provém a força poética dessas esculturas. Pensada assim, como tentativa obstinada e sempre falha de reencontrar um objeto perdido – numa clave fenomenológica mais psicanalítica do que merleau-pontiana, sem dúvida –, a repetição ganha força. Passa a insuflar uma poética que põe o dedo na ferida da crise do projeto construtivo, da crise de seu avatar maior: o plano. Com isso, a obra de Amílcar de Castro encontra outro lugar histórico em relação ao

projeto construtivo: não é mais a escultura de um artista que simplesmente segue fiel ao projeto mesmo após seu ocaso, mas de um artista que repete o desencontro fundamental que caracteriza esta crise, da qual, repito, provém sua potência poética.

Passo então a uma quarta e última hipótese de leitura, cuja formulação sintética soa enganosamente óbvia: Ferreira Gullar é antes de tudo um poeta. Às vezes, parece que existem dois “Ferreira Gullar”: um pertencente à nossa história da arte, o Gullar crítico de arte, teórico neoconcreto e autor de poemas espaciais, e o Gullar da crítica literária que, no mais das vezes, para a qual o período neoconcreto é geralmente uma excentricidade a ser pulada. É raro ver qualquer diálogo – que dirá então convergência – entre essas duas perspectivas de leitura. Mas resolver esse problema, creio, é também repensar a própria teoria neoconcreta, e mais especificamente o recurso de Gullar a Merleau-Ponty. Esse ganha outro sentido se lido não apenas no contexto do embate com o concretismo paulista e com a Gestalt, mas também contra o pano de fundo do seu primeiro livro maduro de poesia, *A luta corporal*.

Eis algumas partes de um dos poemas deste livro excepcional (Gullar, 2007), “O anjo”:

1.

*O anjo, contido
em pedra
e silêncio,
me esperava.*

*Olho-o, identifico-o
tal se em profundo sigilo
de mim o procurasse desde o início.*

*Me ilumino! Todo
o existido*

*fora apenas a preparação
deste encontro.
[...]*

3.

*Tão todo nele me perco
que de mim se arrebetam
as raízes do mundo;
tamanho
a violência do seu corpo contra
o meu,
que a sua neutra existência
se quebra:
e os pétreos olhos
se acendem;
o facho
emborcado contra o solo num desprezo
à vida,
arde intensamente;
a leve brisa
faz mover a sua
túnica de pedra*

Se eu parasse aqui a leitura, o anjo poderia bem ser um não objeto. Afinal, o que o poema descreve nada mais é do que uma reconciliação entre sujeito e objeto: a estátua de pedra começa inerte, mas se anima ao longo do encontro – aliás, sujeito e objeto se animam mutuamente nesse encontro que é apoteótico, como se “todo o existido fosse apenas uma preparação” para ele. Mas há ainda uma quarta e última parte:

*O anjo é grave
agora,
começa a esperar a morte.*

E assim termina o poema – de forma abrupta, numa estrofe cortada por um “agora” seco, que extingue a duração encantada do encontro e reinstala outro tempo, o da angústia. O Ferreira Gullar de *A luta corporal* é atravessado por um existencialismo de matriz trágica, sartriana. O que ele encontra, primeiro no concretismo, e depois no neoconcretismo, é um refúgio contra essa dimensão trágica. Ao longo de todo *A luta corporal*, o eu lírico tenta tocar nas coisas, como tenta tocar no anjo, buscando superar a contradição entre sujeito e objeto. A linguagem está no caminho, ela aliena as coisas; sem ela, no entanto, as coisas lhe escapam. Quanto mais perto de tocar as coisas ele chega, mais o ardor das coisas incendeia e desagrega a linguagem – e com ela, as próprias coisas se esvaem. Segundo conta o próprio Gullar, ele sai dessa experiência desnor-teado, pensando em abandonar a poesia. É quando ele encontra o concretismo, que restaura à palavra um lugar estável em meio ao imediatismo de seus esquemas gráficos e à transparência de seus modelos compositivos. Com Merleau-Ponty, ele encontra um meio de recolocar em jogo a duração do encontro, mas agora com uma perspectiva fenomenológica que, de alguma forma, serve de antídoto contra a cisão temporária trágica de *A luta corporal*. É essa, no fundo, aquilo que Gullar busca exorcizar. Não cabe aqui acompanhar passo a passo esse exorcismo, mas apenas assinalar aquilo que ele não consegue exorcizar por completo e que persiste, mesmo no neoconcretismo. O que tenho em mente é certa obsessão com o dispêndio das coisas, muito presente em *A luta corporal*. Basta pensar nas várias imagens de frutas apodrecendo, como quando o sujeito angustiado contempla as peras se consumindo no decorrer da tarde. Em outro momento, ele declara: “maçã, uso teu nome para não lhe tocar”. As frutas vão apodrecendo, se despendendo, e o sujeito, que não é capaz de superar a própria contradição para reconciliar-se com elas, segue alienado pela linguagem e relegado a uma posição contemplativa que lhe causa angústia. Ali, só lhe resta esperar a morte.

Para Gullar, esse é o dilema que o não objeto resolve ao supostamente superar a via alientante da linguagem e resolver a contradição sujeito/objeto. Não que aquele dispêndio violento das frutas desapareça por completo; na verdade, ele retorna na *cor* neoconcreta. Ao tratar da obra de Aluísio Carvão, por exemplo, Gullar enfatiza sua intensidade cromática; em sua descrição da percepção vencendo a resistência do objeto e se alojando no cerne da cor, a obra é como mais uma fruta que se despende. Só que agora o dispêndio já não desagrega incontrolavelmente a linguagem e com isso perde de vista o objeto. Não: sua atuação agora é localizada, ele erode apenas as barreiras, os contornos que separam o sujeito do objeto, abrindo o cerne deste para a experiência daquele. Ao lançar mão de Merleau-Ponty, portanto, Gullar postula um nível de reconciliação entre sujeito e objeto que certamente vai além do que o filósofo tinha em mente. Seja como for, é assim que ele finalmente imagina controlar a força do dispêndio que o assombrava e redirecioná-la em prol de uma experiência plena.

Um pouco como em “O anjo”, no entanto, a solução acaba tendo vida curta. Prestes a distanciar-se do neoconcretismo, o poeta propõe uma última exposição em que todas as obras seriam incendiadas ou espalhadas pela cidade. Segundo seus relatos, Hélio Oiticica não teria concordado com a destruição física de suas obras. Simbolicamente, no entanto, ele incorporou o dispêndio: daí seus *Bólides*, metaforicamente incendiados em seus tons de amarelo e laranja, isso sem contar o *Bólido lata*, que leva adiante as duas propostas de Gullar. Nesse momento, das mais variadas formas, o não objeto deixa frutos deveras distintos daqueles com que Gullar se via às voltas.

REFERÊNCIAS

- GULLAR, F. *A luta corporal*. São Paulo: Cia. das Letras, 2017.
 ZÍLIO, C. Da Antropofagia à Tropicália. In: ZÍLIO, C. et al. *O nacional e o popular na cultura brasileira*: artes plásticas e literatura. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1982.

LYGIA CLARK, PIERRE FÉDIDA, DELÍRIO E OBJETOS RELACIONAIS EM CONTEXTO TERAPÊUTICO

TANIA RIVERA

Meus companheiros de mesa comentaram os ataques que estamos vivendo no âmbito da educação e particularmente das universidades públicas, e gostaria de começar lembrando que temos o dever de inventar estratégias de resistência. Sendo a única professora de Universidade federal, a Universidade Federal Fluminense (UFF), gostaria também de declarar que a pesquisa que aqui apresentarei é produto direto do fomento da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) e do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Sem a bolsa da Capes eu não teria feito o doutorado na Université Catholique de Louvain, Bélgica. Sou pesquisadora do CNPq há quase vinte anos. Essas instituições fizeram muita diferença na produção intelectual e científica brasileira.

Gostaria ainda de saudar a presença, neste auditório, de Anna Maria Maiolino, cuja obra articula a dimensão de ato político à afirmação radical do íntimo, com vigor comparável ao da artista de que tratarei agora: Lygia Clark.

Trarei reflexões sobre um trabalho em curso a respeito da proposição que a artista nomeia *Estruturação do Self*. Ela a considerava uma forma de terapia e a realizava em atendimentos individuais no seu apartamento no Rio de Janeiro, de 1976 até perto da sua morte, em 1988. Temos acesso a notas e relatos clínicos que Lygia Clark

³ Susane Langer (1895-1985), filósofa e educadora norte-americana, escreveu sobre a influência da arte na mente humana. Wladimir Weidlé (1895-1979), ensaísta russo que se radicou em Paris, também se debruçou sobre arte e literatura. [N. E.]

fazia após os atendimentos, e devemos creditar e agradecer o fato de essas notas chegarem até nós a Paulo Herkenhoff, que recolheu os papéis da artista e os levou para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro pouco após sua morte.

Como foi dito nesta mesa, o/a artista está aí para mudar o valor das coisas ou talvez para mostrar o verdadeiro valor delas. Ele/ela contribui para a construção de um mundo “da gente”, e uma das artistas que levam essa tarefa de modo mais radical no contexto brasileiro e mundial é Lygia Clark. Sua *Estruturação do Self* é a culminância do projeto de construção de um mundo nosso, com uma incidência política no sentido amplo, na busca da presença “da gente” mais radical e viva possível. Trata-se de algo tão íntimo quanto aquilo que se vive em uma terapia, em última instância.

Costuma-se considerar essa grande proposição de Lygia Clark, a *Estruturação do Self*, uma derivação do projeto neoconcreto, ou talvez certa ruptura em relação a ele. Acho que se trata de uma derivação coerente com a trajetória da artista e, talvez, da culminância de algumas das suas preocupações. Para defender essa ideia, vou ler um trecho de uma de suas notas clínicas:

Coloquei na cabeça dele o plástico com água, rolando-o também sobre o seu corpo. O plástico rolava como uma coisa viva e fazia um ruído de gluc gluc nas suas costas. Momentos depois ele começou a empurrar o plástico com o rosto, era bonito de se ver, parecia um bicho brincando com outro menor. Nem sei qual era o mais vivo, se ele ou o bicho que fazia gluc gluc. (Gular, s. d., p.264)

“Talvez a *Estruturação do Self* leve ao extremo aquilo que o próprio *Manifesto Neoconcreto* já trazia, ao mencionar organismos vivos: “Se tivéssemos que encontrar um símile para a obra de arte não poderíamos encontrar nem na máquina, nem no objeto tomados objetivamente, mas como em Susanne Langer e Wladimir Widlé,³ nos organismos vivos” (Gular, 2007, s. p.). Lygia Clark traz literalmente

organismos vivos, antes da *Estruturação do Self*, nas suas experiências coletivas e na chamada *Fantasmática do Corpo*. Na *Estruturação do Self*, ao invés de buscar um *simile* para a obra de arte, radicaliza a presença dos “organismos” em si, ao lidar diretamente com o corpo, construindo uma experiência corporal singular e processual. Não se trata, portanto, do “organismo” entendido como um conjunto coerente de órgãos cuja funcionalidade interdependente está em primeiro plano, mas de uma concepção de corpo próxima daquela do “corpo sem órgãos”, conceitualizado por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1996) a partir da expressão de Antonin Artaud.

Temos algo ainda mais radical, com os objetos relacionais de Lygia Clark e seu uso na *Estruturação do Self*: trata-se de fazer do objeto uma espécie de órgão do qual se comporia o corpo, apesar de estar *fora* dele. Ou seja, de localizar o corpo fora dele, no objeto. Nessa concepção também ecoa o “não objeto” que Ferreira Gullar (2007, p.90)⁴ elabora a partir de experiências anteriores de Clark e define como “um objeto especial em que se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais”, certamente pensando na *Gestalt* e em Maurice Merleau-Ponty. Se entendemos as experiências mentais em seu sentido psíquico, podemos ver na proposição “terapêutica” de Lygia Clark a realização mais completa deste programa fenomenológico.

Vimos a *Estruturação do Self* ser caracterizada por Clark como um jogo entre “bichos” que são igualmente o corpo e o objeto. Ambos ressoam

cada escultura igualmente denominada *Bicho*, com estrutura articulada por dobradiças, que nos convidam a brincar com ela. A artista dizia, um tanto irônica: “me perguntam quantos movimentos pode fazer o *Bicho*, eu respondo: eu não sei, você não sabe, mas ele sabe” (Clark, 1999, p.121). De alguma maneira, o *Bicho* sabe, ele é o próprio agente dos movimentos, apesar de ser necessário convidar nossas mãos a essa manipulação.

Tem-se uma sofisticada problematização do eu – estaria o eu no *Bicho*? De que bicho-eu se trata? – presente na obra de Lygia Clark desde bastante cedo, em articulação com a questão do corpo, que se insere no vocabulário geométrico, através da ideia da linha orgânica, em 1954, como hiato entre campos de cor, entre superfícies. Essa presença, seja pela questão do corpo, seja pela denominação do bicho, é o solo fundamental da obra da artista. Nunca se trata de corpo como evidência física, de um corpo positivo, simplesmente, mas do corpo como a questão fundamental da arte. Isso vai muito além da ideia de participação, de apelo a nossa presença corporal, convocando algo mais fundamental, que tem a ver com corpo e gesto, mas não se esgota nem em um, nem no outro.

Na *Estruturação do Self* isso se desdobra um pouco mais claramente. A década de 1970 vê florescerem técnicas e terapias corporais as mais diversas. Apesar de trazer uma reflexão muito sofisticada sobre as relações entre sujeito e objeto, corpo e obra, a proposição clarkiana não deixa de ecoar, pelo menos em parte, uma certa ideologia presente naquele momento e que subsiste hoje em algumas propostas terapêuticas: a ideia de uma plenitude a ser atingida pelo corpo ou, ainda, a ideia de uma recuperação um tanto mecânica de vivências e de certa memória através do corpo. As anotações e elaborações da artista às vezes parecem confirmar tal ideologia, mas há momentos em que tomam uma direção claramente distinta e mesmo oposta a ela.

Pode-se mencionar, por exemplo, uma carta a Hélio Oiticica de julho de 1974, em que ela fala das experiências coletivas que

⁴ “Teoria do não objeto”, publicado originalmente no *Jornal do Brasil* em 19 dez. 1959.

desenvolveu na Sorbonne, durante cinco anos, com grupos de alunos, no que ela caracteriza como construção de um corpo coletivo e que, em 1974, começa a chamar de *Fantasmática do Corpo*. Ela diz: “jovens que elaboro o ano inteiro e que são preparados, desde a nostalgia do corpo – no fundo o *morcellement* (fragmentação) do mesmo – até a reconstrução, para acabar no que chamo de corpo coletivo, baba antropofágica ou canibalismo” (in Figueiredo, 1998, p.221). Acho curioso quando ela diz “jovens que elaboro o ano inteiro”, como se eles fossem objetos de elaboração e não sujeitos de elaboração. Além disso, é notável a continuidade entre fragmentação e reconstrução apontada nesse trecho. Durante esse trabalho, Lygia Clark percebe que eventualmente surgem efeitos terapêuticos das proposições e começa a pensar na possibilidade de fazer, em seu trabalho artístico, algo com alcance terapêutico.

Ela chega a dizer que pensou em se tornar analista em dado momento, mas percebeu que queria “continuar na fronteira, pois é isso que sou e não adianta querer ser menos ‘fronteira’” (ibidem, p.254). Não se trata de abandonar o mundo da arte para se tornar terapeuta, mas de exercer uma posição difícil, incômoda, entre arte e terapia. Consideremos que o modo como ela faz suas proposições na *Estruturação do Self* é desorientador para o campo *psi*.

Como contraponto em relação à ideia de os efeitos terapêuticos terem a ver com certa reconstrução de um corpo fragmentado, vou ler um curto trecho de uma das suas sessões da *Estruturação do Self* com uma das suas primeiras clientes. Lygia conta que ela usa pedaços de papel colorido, molhados, sobre o corpo dessa pessoa. Ela toca seu ventre, seu braço e sua cabeça e vira a sua cabeça, suavemente, de um lado para o outro. Nesse momento, a cliente pede para falar e relata que sentiu o seu corpo todo como inexistente. Lygia se pergunta se isso seria “o ‘recado’” – esse é o termo curiosamente usado por ela – “de que aqui o corpo da cliente deixou de existir, em função do trabalho, que já estaria no fim”. Chega a cogitar lhe dar “alta”, para em seguida perguntar-se se deveria usar outros objetos ou “fazê-la

passar pelo espelho para recuperar sua imagem integral” (Gular, s. d., p.237). A ideia de passar pelo espelho parece muito interessante, mas a artista decide não fazê-lo, sem explicar a razão. Na sessão seguinte, ela não traz o espelho, nem tampouco dá alta. Nessa sessão, o que a cliente relata a Lygia é que, num dado momento, ela se vê como um ponto no espaço. Nada mais longe de um corpo entendido na sua materialidade imagética, substancial do que um simples ponto no espaço. Duas sessões mais tarde, a cliente afirma que não virá mais e Lygia acha isso excelente. Então, a *Estruturação do Self* termina como um ponto no espaço, nada mais do que isso.

A passagem pelo espelho, usada com outros clientes, é problemática, nunca um encontro feliz com a própria imagem. Talvez se trate de um modo de ir além da imagem, justamente, no trato do corpo. Creio que, na *Estruturação do Self*, quebra-se a relação entre experiência do corpo e imagem do corpo, de maneira a propor uma experiência do corpo anti-imagética.

Esta reflexão está ancorada em minha própria experiência com a *Estruturação do Self*. Estudo Lygia Clark há muitos anos, mas tive pudor em me submeter à *Estruturação do Self*, que ainda é praticada por uma discípula de Lygia, Gina Ferreira, psicoterapeuta que trabalhou com Lygia Clark ao lado do marido, Lula Vanderlei, médico e terapeuta. Ambos aprenderam com Lygia a aplicar a *Estruturação do Self* e o fazem até hoje, Lula com outras derivações, enquanto Gina permanece fiel ao modo clarkiano. Hesitei muito tempo, porque não queria me submeter a essa experiência por simples curiosidade intelectual, não queria que fosse parte de uma pesquisa, mas uma autêntica necessidade. Depois de anos de análise, em 2015, senti necessidade de um trabalho corporal e me submeti a essa experiência com Gina Ferreira. Precisei de mais esses anos todos para falar disso hoje, pela primeira vez. Para mim, essa experiência está mais próxima de ser um ponto no espaço do que uma imagem.

Lygia Clark pedia aos clientes que relatassem o que sentiam, ao usar cada objeto. Ou a cada toque, porque ela também usava as mãos

como objeto. É importante perceber o momento fundamental que é *Caminhando*, a proposição de Lygia Clark de 1963, com uma fita de Möbius feita de papel, objeto topológico que lhe foi apresentado por Max Bill, espécie de oito invertido, uma fita unilátera obtida quando se gira 180 graus uma superfície alongada, antes de colar suas pontas. Se uma formiga se põe a passear sobre ela, passará do interior ao exterior de modo contínuo, enquanto uma fita bilátera tem um lado que dá para dentro e outro que dá para fora. O próprio Max Bill usa essa figura numa versão de três lados, a *Unidade Tripartida*, obra vencedora do grande prêmio da I Bienal de São Paulo, figura topológica importante para outros artistas também.

Lygia Clark faz uma proposição muito simples que é o convite a que se corte a fita em seu sentido longitudinal, evitando reencontrar o ponto de partida, para que muitas voltas sejam dadas com a tesoura, em um processo temporal. Em conversa de 1982 com terapeutas, numa clínica na Gávea, ela relata a passagem do *Caminhando* para os objetos relacionais e anuncia, de maneira precisa, o que viria a ser a *Estruturação do Self*. Vou ler um trecho sobre o que fazia em sua casa, no começo dos anos 1960:

Eu dava um par de tesouras a uma pessoa e lhe dizia: “faça você mesmo seu próprio *Caminhando*”, e aí ela cortava, cortava, cortava. Então a autoria era dela, eu já não era mais a autora, ela ficava no meu lugar. A estrutura é matemática e, portanto, também não é minha. Acho que foi o momento em que mais me despojei de minha individualidade: era só uma proposta o que eu apresentava. Várias pessoas fizeram isso durante todo um período, sempre na minha casa. Depois, por um acaso – como sempre acontece, mas que nunca é acaso –, eu quebrei o braço em um acidente espetacular de carro, e colocaram um saquinho de plástico em meu pulso quebrado. Eu estava em plena crise e um dia fiquei doente, então retirei aquele saquinho, soprei dentro dele e aquilo virou uma coisinha cheia. Coloquei, em seguida, uma pedra na parte de fora do

saquinho, e comecei a tocá-lo. Nesse exato momento aquilo me deu uma alegria enorme porque eu disse a mim mesma “é o corpo, a textura!” – tudo parecia o corpo e eu vi que ia entrar em uma nova fase completamente diferente. Uma fase muito regressiva, tão regressiva que eu cheguei quase na fronteira da esquizofrenia porque comecei a decompor o corpo todo em pedaços e isso era muito perigoso [...]. Mas depois eu comecei a fazer coisas para duas pessoas juntas, depois para três, e nessa coletivização eu escapei dessa espécie de destruição que eu fazia, cortando meu corpo em pedaços. (Clark, s. d., p.59)

O objeto relacional corta o corpo em pedaços. A atividade de Lygia Clark na Sorbonne, com seu grupo, a ajuda a recompor a si própria e a elaborar a experiência radical iniciada desde o *Caminhando*, como uma experiência da arte como itinerário fora de si. Clark diz que *Caminhando* é “como um itinerário interior fora de mim” (Clark, 1999, p.164). Trata-se, como fica claro em 1966, da “nostalgia do corpo” – ou seja, o corpo está perdido. Na mesma conversa com terapeutas em 1982 ela indica: “Eu quero descobrir o corpo, o que me interessa, fundamentalmente, é o corpo. E atualmente eu já sei que é mais que corpo” (Clark, s. d., p.60). Trata-se de descobrir o corpo, não no sentido de retirar um véu que daria acesso ao corpo íntegro, estruturado, mas de um processo mais complexo, no qual interessa um corpo que é mais que corpo. Talvez daí venha a escolha do termo “*self*” que ela toma emprestado, claramente, de Donald Winnicott (1896-1971), importante psicanalista inglês. Ele não fala em *Estruturação do Self*, mas em *self*. Depreende-se, em alguma medida, que a análise é uma espécie de *Estruturação do Self*. E *self*, termo inglês difícil de traduzir em outras línguas, significaria “si mesmo”. Eis uma hipótese para pensar na escolha de Lygia Clark: não se trata de corpo, o *self* é algo mais amplo. O próprio Winnicott fala de *ego* – que seria algo restrito, uma instância psíquica – em oposição a *self*. Acho que o *self*, para Lygia, é uma espécie de dança,

de movimentação como do bicho entre corpo, objeto e ela própria.

Jacques Lacan mostra, algumas décadas mais tarde, que a experiência de um corpo unificado só se faz graças à identificação com a imagem corporal que é realizada pela criança entre seis meses de idade e um ano e meio. Nós nos identificamos com a nossa imagem por um efeito de *Gestalt*, em um momento em que, neurologicamente, ainda não éramos capazes de perceber os limites do corpo. Até então, antes da identificação de si com a imagem especular, a experiência do corpo é sem limites, ou melhor, é aquela de limites dados pelo objeto, pelo toque do outro, por experiências de prazer e desprazer. Lygia Clark, com a *Estruturação do Self*, tenta trazer um além – ou aquém – de tal corpo domesticado pela imagem corporal. Nosso corpo não está totalmente visível. A presença dos objetos, sem dúvida, é a marcação de um espaço que o objeto relacional nomeia pela relação e que ecoa o mesmo Winnicott, que fala em espaço transicional, em espaço potencial e em objeto transicional, como os objetos que estão entre o bebê e a mãe ou o adulto que cuida dele. O primeiro é o seio, na teoria psicanalítica de Melanie Klein (1882-1960), na qual Winnicott se apoia para, em seguida, se demarcar com as próprias formulações teóricas.

O analista de Lygia Clark de 1972 até 1974, Pierre Fédida (1934-2002), era muito próximo de Winnicott no começo da década de 1970. Com formação em filosofia, Fédida era profundamente marcado pela fenomenologia, e naquele momento estava conectado com algumas propostas terapêuticas corporais. Em 1974 deixou de atender a artista e indicou a ela uma técnica corporal psicanalítica famosa na época, o método Sapir. O próprio Michel Sapir (1915-2002) indicou a Clark alguns nomes, e ela escolheu a única mulher da lista, Madame Karlicow, com quem seguiu um método chamado relaxação, cujas técnicas retoma na sua *Estruturação do Self*.

Antes disso, é importante notar que o próprio Fédida tinha uma verdadeira teoria do objeto – ainda que em diálogo com a teoria de Winnicott –, uma teoria própria do que ele, citando Francis Ponge

(1899-1988), chama de *ob-jogo* (*ob-jeu* em francês). Em uma rápida definição, ele diz: “fruir um jogo de lançar (*jeter*) o objeto é deixar o objeto se tomar pela palavra do movimento físico que o constitui – antes que ele esteja de *frente*, posto sobre a exterioridade dos seus limites” (Fédida, 2005, p.138). A formulação é um tanto confusa, densa e traz um jogo de palavras, porque em francês “*jeter*” tanto significa lançar a distância quanto jogar fora. O psicanalista fala de um jogo no qual o objeto é tomado pela palavra que designa, pelo movimento físico que o constitui. Percebemos a articulação entre objeto, corpo e movimento, que me parece interessante relacionar com o pensamento de Lygia Clark. Isso não significa que ela tenha sido diretamente influenciada por Fédida, mas que deve ter havido entre eles uma zona partilhada de experiências e reflexões, no quadro da relação transferencial entre analista e analisanda.

É inegável que tenha havido essa espécie de diálogo entre os dois. Fédida usa a prática com objetos na sua clínica, principalmente com crianças. Comenta os objetos, o *ob-jogo*, em um seminário e em um texto publicado em 1976, pouco depois de ter deixado de atender Lygia Clark. Conta ela em entrevista que se tratava, na fantasmática do corpo, do momento de construir com o corpo um espaço para a palavra. O próprio Fédida o faz. Em seus relatos, trata-se de objetos tornados *ob-jogos* pelas palavras, com poder de inventar e sugerir histórias. Ele diz que, com eles, o mundo pode ser sonhado e reconstruído.

Para terminar, quero ressaltar ainda que Lygia Clark, em sua *Estruturação do Self*, visa suscitar experiências singulares com cada “cliente” e também construir uma narrativa conjunta com ele/ela. Percebe-se, em seus relatos, que a palavra desempenha um papel central na proposição e chega a se sobrepujar à técnica, usando alguns objetos. Trata-se, com esses objetos, de uma articulação entre corpo e histórias, narrativas fragmentárias em cenas singulares que fazem uma espécie de construção ficcional a dois. Em carta a Hélio Oiticica de 1974, ela afirmava: “Um dia terei que escrever

um livro, onde minha análise unifique arte, criação e vida em uma só experiência” (in Figueiredo, 1998, p.246). Este livro é a própria *Estruturação do Self*.

REFERÊNCIAS

- CLARK, L. *Da obra ao acontecimento*. Somos o molde. A você cabe o sopro. Paris; São Paulo: Musée des Beaux-Arts de Nantes; Pinacoteca, s. d.
- CLARK, L. et al. *Lygia Clark*. Barcelona; Rio de Janeiro: Fundació Tàpies; Paço Imperial. 1999 (Catálogo da Exposição Lygia Clark).
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996. v.3.
- FÉDIDA, P. L'objeu'. *Objet, jeu et enfance. L'espace psychothérapeutique*. In : _____. *L'Absence*. Paris: Gallimard, 2005.
- FIGUEIREDO, L. (Org.) *Lygia Clark - Hélio Oiticica*. Cartas 1964-1979. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.
- GULLAR, F. Teoria do não-objeto. *Jornal do Brasil*, 19 dez. 1959.
- _____. *Manifesto Neoconcreto*. Fac-símile anexo a *Experiência Neoconcreta*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- _____. (Org.) *Lygia Clark - Memória do Corpo*. Glossário de Casos Clínicos. Manuscrito inédito. S. l., s. d.

MESA 13 ARTE, GÊNERO, SEXUALIDADE – AS PERPLEXIDADES DO PENSAMENTO TEÓRICO

Participantes: Helena Nader (moderadora),
Guilherme Altmayer, Fernanda Magalhães,
Élle de Bernardini, Jair de Jesus Mari, Suely Rolnik

31 DE OUTUBRO DE 2019
IEA-USP

O ENCONTRO ABORDOU a fluidez de gênero e as formas de opressão do corpo na sociedade contemporânea. Guilherme Altmayer falou de Luz Del Fuego, dançarina e atriz à frente de seu tempo, que introduziu o naturismo no Brasil, nos anos 1950. Fernanda Magalhães mostrou fotos e *performances* do corpo gordo, ilustrando de modo impactante o que não é aceito socialmente. Élle de Bernardini contou sobre a luta de transgêneros, vistos como objeto de pesquisa e impedidos de ocupar determinados lugares sociais. Jair de Jesus Mari partiu de imagens da mulher na pintura, em diversos períodos, para abordar transtornos psíquicos femininos. E apresentou uma pesquisa segundo a qual as mulheres são muito mais vulneráveis que os homens a problemas de saúde mental relacionados a violência. Suely Rolnik argumentou que não basta combater o regime colonial-racializante-capitalístico na esfera macropolítica da partilha desigual de direitos: é preciso ativar também a potência micropolítica da arte, permitindo que seja experimentada pelo conjunto da população.

BOX HOMENAGEM

POR HELENA NADER

As homenageadas do encontro são Luz Del Fuego e Pagu. Luz Del Fuego, dançarina, atriz e escritora, representa uma abertura de fronteiras em relação ao nudismo. Foi uma das primeiras naturalistas do Brasil. Acreditou no direito à liberdade do corpo e lutou por ele. Foi uma mulher linda, que se apresentou internacionalmente, porém sofreu resistência e mesmo proibição em cidades conservadoras.

Pagu, artista, feminista e ativista, foi presa mais de vinte vezes por diferentes motivos, mas nunca mudou seu comportamento. Morreu acreditando no que era sua razão de ser, democracia e liberdade – a liberdade da mulher e a liberdade do ser humano. Escreveu vários livros sob diferentes pseudônimos, de narrativas de detetives a histórias de amores exóticos.

1 O autor esclarece que o uso de *transviado* vem da pesquisadora Berenice Bento e da definição no dicionário: pessoa que não se adapta à norma. Expressão antiga dos anos 1950 e 1960, de maneira alguma remete a *trans* nem a *viado*, porque excluiria as sapatonas e uma porção de corpos. Trata-se de representação da dissidência.

DE LUZ DEL FUEGO A 2019, GÊNERO E SEXUALIDADE EM LEVANTE

GUILHERME ALTMAYER

Vou apresentar uma intervenção minha na Ilha do Sol. Investigo Luz Del Fuego. Sem ser um grande especialista nela, trago algumas informações a seu respeito. Antes, gostaria de começar pela história de meu trabalho com relação à arte e ao ativismo transviado,¹ à relação com gênero e sexualidade, a partir de uma pichação. No final dos anos 1980, em Rio Grande, cidade onde eu vivia e era conhecido pelo apelido de Guigo, descobri uma pichação na entrada da garagem do prédio: “Guigo é bicha”. Eu tinha 14 ou 15 anos na época e, apavorado, pensei: quem é que está me revelando? Nem eu mesmo tinha, ainda, a noção de que era bicha. Essa era uma ideia abjeta, que evitava a todo custo, controlando o desejo. Quem me avisou da pichação foi meu melhor amigo, vizinho do prédio. Passamos horas limpando a parede. Eu era apaixonado por esse amigo, ele nunca soube disso e sou grato a ele por ter me ajudado a limpar.

Dou um salto de 15 anos, para 2005, quando resolvi, finalmente, sair do armário para os meus pais. Decidi reproduzir aquela imagem. Apagamos da parede, mas a imagem não saiu da minha cabeça. Para mim foi uma violência muito grande alguém jogar na minha cara algo que ainda não sabia exatamente que eu era, apesar de ter aquele desejo em mim. Então, resolvi reproduzir a imagem em 2005. Pedi a meu pai – eu já não morava mais no Sul – uma fotografia da entrada da garagem do prédio onde eles ainda moravam. Fiz uma simulação tosca e publiquei num site que eu tinha na época, onde estava começando minha incursão na arte. Meus pais viram e me pediram para apagar. Venho de uma família do interior do Rio Grande do Sul, supercatólica, conservadora e, por respeito a eles, deletei a imagem.

Aquela imagem representa para mim dois momentos importantes: o primeiro, quando deparo com o ser bicha, fato absolutamente abjeto para mim; o segundo, quinze anos depois, com a vontade de

Vicente. Impossível mostrar tudo, a intenção é delinear um movimento que já vinha acontecendo. Fizemos uma *Noite do Corpo Nu*, uma noite naturista, onde os visitantes só podiam entrar se ficassem nus. Juntamos cerca de quarenta pessoas, para homenagear Luz Del Fuego nos 100 anos de seu nascimento, em 2017, e assistimos a vários documentários. Foram diversos encontros coletivos com uma curadoria também coletiva.

Sobre o contexto, pensemos na década de 2010. Esse foi o período da Marcha das Vadias, Jornadas de Junho, Revolta da Lâmpada, aqui em São Paulo, Nova Parada LGBT no Rio, Marielle Franco, obviamente, Fora Cunha, 8M. Enfim, as ruas foram tomadas e foram tomadas também pelas bichas, pelas trans, pelos transviados.

Quando começou a *Queer Museu*, no Rio de Janeiro, na escola do Parque Lage, o curador publicou que essa era a primeira exposição *queer* realizada no país. Acho isso perigoso, porque era uma exposição milionária que conseguiu arrecadar mais de 1 milhão de reais, e esse é o discurso que vai dominar até a própria história do *queer* no Brasil. É preciso rever: muito mais coisas estão acontecendo, há muito tempo, no campo das artes e em relação com gênero e sexualidade. Na minha pesquisa Tropicuir,³ trabalho essa dimensão transviada com relação à arte no próprio corpo, pensando em como lidar com arquivos de memórias, como isso vai ser inscrito mais para a frente.

Nessa década existe um movimento que ainda precisa ganhar um nome e, mais ainda, uma

identidade, uma configuração de algo que aconteceu tão nas bordas, tão marginalmente para a maioria dos eventos, que é importante juntar para visualizar. Pesquisei mostras coletivas, mostras e encontros *queer*, transfeministas, feministas. Há *queer* com K, *cuir* com c, *queer* com q, pois existem várias vertentes de aproximação com essas questões.

Em 2012, já tínhamos o Museu da Diversidade Sexual, quando começou a acontecer uma série de mostras, que se intensificou em 2013 no Brasil todo, com proeminência de São Paulo e Rio de Janeiro porque são centros para onde as bichas em geral migram, para poderem ser bichas, trans, ser o que quiserem. De 2012 a 2018, compeitei mais de cinquenta encontros e mostras coletivas, sem considerar as individuais. Dois mil e dezenove é uma incógnita: não fiz esse levantamento, mas sei que muita coisa já não está acontecendo, por censura ou autocensura, pelo temor, porque na verdade a sobrevivência vem antes de tudo. Como o contexto está se agravando, existe a ideia de se preservar e se proteger. O principal, no mapeamento que fiz, é entender que 90% desses encontros se deram em espaços independentes, alternativos, que não alcançam a grande mídia, sem muita verba, que estão só no Facebook e vão desaparecer, porque o Facebook é uma memória que tem um dono, é privatizada. Existe, portanto, um risco grande de isso tudo simplesmente evaporar.

Estou preocupado com isso, pensando em formas de salvaguardar essas informações, esse período de diversos artistas, como Ney Matogrosso, Vivencial Diversiones, Dzi Croquettes; no final dos anos 2000, Kleper Reis com o *Cu é Lindo*, Márcia X. Muita gente já trabalha isso há tempos, mas entendo que o encontro e a configuração desses lugares é uma coisa intensa dessa década.

Agora introduzo Luz Del Fuego ou Dora Vivacqua, outro nome dela, artista que tinha um trabalho extenso de *performance* – dançava com cobras –, e foi quem trouxe o naturismo para o Brasil nos anos 1950. Fundou o primeiro clube naturista do Brasil na Ilha do Sol, na Baía de Guanabara, perto da Ilha de Paquetá. Durou cerca de dez anos, e ela o fechou porque entendia que seu corpo já não estava

³ O link do projeto Tropicuir é: <<https://www.tropicuir.org>>. Acesso em: 20 out. 2020. [N. E.]



FIGURA 2 – Guilherme Altmayer: Captura de tela do vídeo *Casa do Corpo Nu Luz Del Fuego* na Ilha do Sol, Rio de Janeiro (2015). FONTE: ACERVO DO AUTOR.

num estado em que ela gostaria que fosse visto. Luz Del Fuego suscita questões com relação à estética do corpo, à saúde, ao entendimento do corpo a partir de determinado padrão – questões que hoje em dia são problematizadas.

Fechado o clube, ela morou nessa ilha sozinha com os cachorros e outra bicha que ajudava a cuidar da ilha. Ambas foram assassinadas por dois pescadores da Ilha de Paquetá, que ela denunciou porque faziam coisas erradas. Assassinadas de forma brutal, seus corpos foram afundados na Baía de Guanabara e descobertos duas semanas depois. A ilha ficou abandonada. Até eu fazer esse trabalho, não existia nela nenhum indício de ter sido ali o primeiro clube naturista brasileiro, ou de Luz Del Fuego ter morado lá. Inóspita, a ilha não tem água corrente, é pequena e muito

4 O vídeo pode ser visto no link: <<https://www.youtube.com/watch?v=dbJGouLU-oc>>. Acesso em: 2 set. 2020. [N. E.]

quente. Fiz um documentário sobre minha intervenção na ilha, em 2015.⁴ Achei importante registrar que foi um lugar naturista idealizado por Luz Del Fuego.

GRASSA CRUA: CORPA EM PERFORMANCE E ATIVISMOS

FERNANDA MAGALHÃES

Meus trabalhos partem da minha experiência com meu corpo de mulher gorda, num primeiro momento, o corpo de curvas de uma jovem que tinha uma questão com um mundo que o considerava impossível de existir. O corpo da mulher gorda não deve existir. Sempre rejeitei essa situação, portanto nunca tive problema com meu espelho, via-me uma mulher bonita, em confronto com os discursos colocados em cima desse corpo. Meu trabalho surge desta posição de inconformação com o discurso que me colocava como um corpo a não ser aceito. Comecei a falar sobre esse assunto supertabu, na década de 1980, pois só se falava do corpo da mulher gorda para recomendar dietas.

Morei no Rio de Janeiro durante um ano, em 1993. Ali surgiu meu trabalho, da experiência com uma cidade onde corpos expostos vão à praia e as pessoas usam poucas roupas, totalmente diferente da minha cidade, Londrina, no Paraná. O primeiro trabalho realizado nesse ano foi *Auto-Retrato no RJ*, e, na sequência, *Auto-Retrato, nus no RJ*. O primeiro era como se eu estivesse com uma camisa de força, expressava o meu corpo totalmente aprisionado. *Auto-Retrato, nus no RJ* foi quando tirei a roupa pela primeira vez para fazer fotos nuas, sozinha no quarto. O estranhamento com as questões do corpo me levou a recortá-las e a fazer várias colagens, com

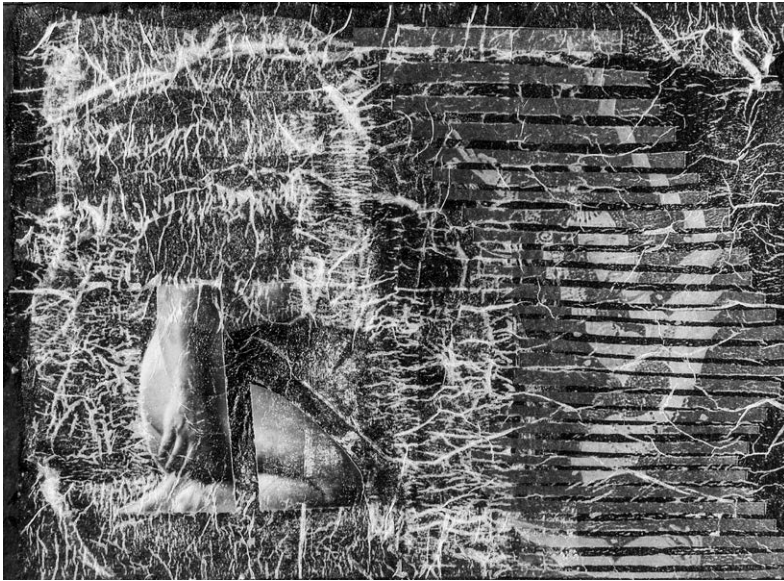


FIGURA 3 – Fernanda Magalhães: *Auto-Retrato, Nus no RJ* (1993). FONTE: ACERVO DA AUTORA.

muitas sobreposições, quase numa tentativa de escondê-lo. O corpo queria se mostrar, embora tivesse toda essa carga sobre si.

Depois os trabalhos foram se desdobrando, uma série na outra. Acho que o meu trabalho é um só que se multiplica em muitos por todo percurso; sempre remete às mesmas questões. Na sequência teve o projeto *A Representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia*, que ganhou o VIII Prêmio Marc Ferrez de Fotografia 1995/Minc da Fundação Nacional das Artes (Funarte) e passei um ano pesquisando e produzindo imagens de mulheres gordas nuas. Chamei outras mulheres gordas para posar. Nesse momento era difícil encontrar mulheres gordas que quisessem posar nuas, então o autorretrato ganhou muita força. Eu entendi que não falava do meu corpo, mas

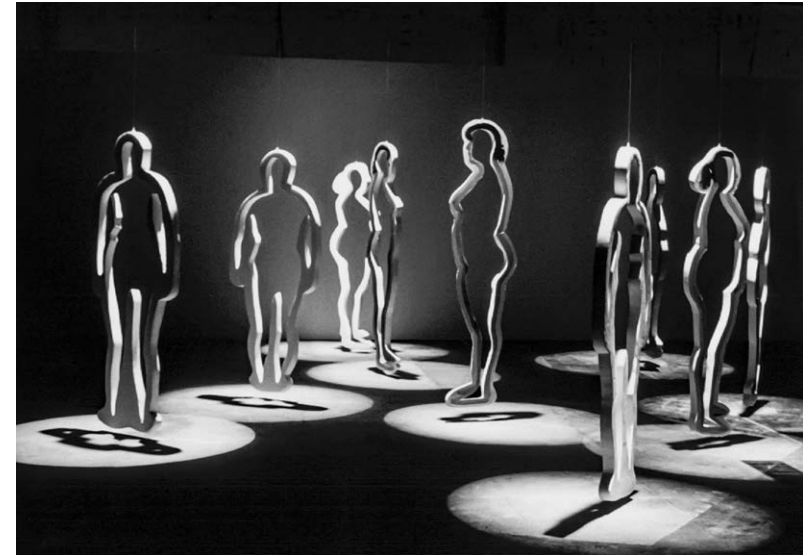


FIGURA 4 – Fernanda Magalhães: *Classificações Científicas da Obesidade* (1997) – Exposição Balaio Brasil / Sesc Belenzinho, São Paulo, 2000. FONTE: ACERVO DA AUTORA.

do corpo das mulheres gordas e do corpo das mulheres de uma forma geral. No segundo momento, os trabalhos também passaram a abordar as diversidades, os corpos à margem, colocados como malditos. Percebia ainda que era muito mais forte o encontro com as mulheres que fotografavam comigo do que a foto final, eram momentos que iam muito além da própria representação.

Produzi, então, uma instalação tridimensional. A partir do trabalho *Classificações Científicas da Obesidade*, em que utilizei as tabelas classificatórias dos médicos endocrinologistas que categorizam os corpos por tipos e tamanhos, o corpo começou a sair só da representação para tomar uma dimensão de presença. A participação do público nos trabalhos se tornou muito forte. No trabalho

performático *Corpo Re-Construção Ação Ritual Performance*⁵ convidei grupos para participarem de ações em que pintamos e imprimimos um corpo para cada grupo, composto por fragmentos de vários corpos, construindo corpos coletivos impressos em lençóis – e também registrados em vídeos, desenhos, textos e gravuras, dependendo do grupo. Esse trabalho ganhou a dimensão dos depoimentos dos participantes, que doaram e registraram, juntamente com as partes de seus corpos, significados e angústias relacionados a elas. São depoimentos de afeto e de emoção. Essa ação acontece ainda hoje em eventos de arte, em salas de aulas, com grupos de teatro e em eventos em outros países. É um projeto que vem se desenvolvendo desde 2003.

Já em *A Natureza da Vida*, propus *performances* em que eu posava nua para fotografias em vários lugares do mundo. É um trabalho longo que iniciou nos anos 2000 quando estive em Nova York e fiz fotos nua no Central Park. Eu já sabia que era uma *performance*, mas não sabia bem o que seria esse trabalho, que ficou 11 anos nos álbuns, mas o trabalho não fechava, parecia estar esperando alguma coisa acontecer, algo ali não amarrava. Em 2011 fui a Paris para uma exposição e, com uma amiga, fizemos fotos no Jardim de Luxemburgo. A ideia de *A Natureza da Vida* é fotografar em lugares que tenham um sentido, que simbolizem algo da cidade. Em Nova York, era a questão do consumo, o consumo dos corpos. Em Paris, cidade em que tudo é pequeno, cadeiras, escadas, eu senti que meu corpo não

5 O projeto *Corpo Re-Construção Ação Ritual Performance* e outros trabalhos podem ser vistos no site <<https://fernandamagalhaes.com.br>>.



FIGURA 5 – Fernanda Magalhães: *A Natureza da Vida*, Bosque Londrina (2011). FOTO: GRAZIELA DIEZ.

cabia ali. Durante a *performance* o espanto era exatamente aquele corpo que está fora do padrão, não era o corpo de uma *top model* e estava nu, posando para fotografias.

Depois estive na Rússia, fiz mais fotos durante um mergulho no Mar Negro dentro da programação do festival de fotografia Photovisa e logo em seguida voltei a Londrina, que é onde o trabalho realmente se constituiu. Como o prefeito estava cortando árvores do Bosque Central, que mantém uma mata nativa, para passar uma rua no meio, os artistas imediatamente se manifestaram, ocupando o Bosque com várias ações performáticas. Eu propus um varal de fotos do Bosque. Fiz uma *performance* e fotos com as árvores no chão, para colocar no varal. Chamei-o de *A Natureza da Vida* porque tinha a ver com as questões do lugar e, ao mesmo tempo, desse corpo como ele é.

Depois o trabalho foi se desdobrando, até hoje ele tem acontecido em lugares que vou, para posar para fotografias, nua. Sendo um trabalho bastante polêmico, já fui atacada. O nu é uma coisa provocativa: ao mesmo tempo em que é um nada, o nosso corpo sem nada, essa liberdade do corpo incomoda profundamente. Já tive todas as espécies de ataques que se possa imaginar, mesmo de pessoas conhecidas e de pessoas da família que ficaram indignadas.

Daí surgiu *Grassa Crua*, que desenvolvi durante o meu pós-doutorado, em 2015 e 2016, no LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Trabalhei com a supervisão de duas artistas, Ana Cristina Colla e Raquel Scotti Hirson, durante um ano e meio. *Grassa Crua* nasce do trabalho *A Natureza da Vida*, prolongando-a. É uma *performance* com quase uma hora em que crio uma narrativa. Tenho que ocupar um espaço: um banquinho bem pequeno – que eu enfeito e deixo bem bonito –, que seria o espaço de *glamour* que se quer alcançar a todo custo. É um desfile em que eu poso para fotos mexendo e atraindo o público para vestirem umas capas e posarem para fotos comigo e tentamos subir nesse banquinho. Mas é difícil, este é um lugar em que não se cabe. E eu tenho uma missão: sentar, deitar e dormir ali. Como é

praticamente impossível, é um sofrimento esse momento da ação que é longa e densa. Por fim, eu entendo que aquele lugar não me comporta, saio dele, fico nua, faço as poses de *A Natureza da Vida*, e, por fim, eu me revolto com o banquinho.

A *performance Grassa Crua* tem uma trilha sonora. Fiz e gravei um texto, com sete mulheres cujas leituras compõem a trilha. No final, com ódio daquele banquinho, tento quebrá-lo com as mãos, pulo sobre ele e tento jogá-lo para o público, depois pego uma marreta e, junto ao público, que vem me ajudar, começo a destruí-lo. Há uma prisão em que, às vezes, nós mesmos nos colocamos, porque queremos alcançar um espaço de *glamour*, ser, existir dentro daquilo que dizem para nós que tem que ser. É necessário destruir isso. A quebra do banquinho é um momento catártico, forte, mas eu tive muita resistência a ele e só consegui quebrar o objeto com a ajuda das minhas supervisoras que falavam: “Fernanda, você precisa entender que não está quebrando o banquinho para você, mas para todo mundo, ele precisa ser quebrado”. Essa dificuldade é porque esses são espaços que, embora impostos de fora, nós mesmos também os construímos, por querermos ser aceitos.

Grassa Crua foi proposta como uma *performance*-oficina ao Museu Bispo do Rosário durante a exposição *Das virgens em cardumes e da cor das auras* com curadoria de Daniela Labra. Fizemos uma residência no Museu e convidei para estarem junto as atrizes Ana Cristina Colla e Raquel Scotti Hirson, além da fotógrafa Mariana Rotili, a atriz Bruna Martins Reis e a atriz e cantora Camilla Farias. Trabalhamos com mulheres de dois núcleos psiquiátricos que participaram do desfile e depois me ajudaram a quebrar o banquinho. Foi muito emocionante. *Grassa Crua* agora assumiu a dimensão de uma *Performance-Oficina*, em que trabalho com as pessoas esses processos todos – o desfilar, o se maquiar, o se arrumar, o construir o próprio banquinho, até o dia da ação em que quebramos juntas o banquinho.

Assim, meu trabalho saiu de uma ação solitária para atingir ações coletivas, porque a gente não é ninguém sozinho, e sinto que realmente a força do trabalho, hoje, é estar com essas pessoas, dividir isso, o que potencializa muito as produções.

TUDO O QUE VOCÊ NÃO VÊ ESTÁ EM MIM⁶

ÉLLE DE BERNARDINI

O Brasil é o país que mais mata travestis e transexuais no mundo. O segundo país, o México, mata quatorze vezes menos. Segundo levantamento feito pela organização não governamental Transgender Europe, o Brasil matou ao menos 868 travestis e transexuais nos últimos oito anos. Em 2014, um pai espancou até a morte uma criança de 8 anos para “ensiná-la” a ser homem. Um garoto de 13 anos de Araraquara foi encontrado morto com quinze facadas pelo corpo, vítima de exploração sexual. Entre os motivos apontados pelas diferentes pesquisas para o grande número de mortes no Brasil estão a alta vulnerabilidade de travestis na prostituição, a falha do Estado em investigar e prevenir os crimes, e os grandes níveis de violência no contexto histórico do colonialismo, escravidão e ditaduras em que vivemos.

São “cuerpos para odiar”, como afirma a escritora travesti de cinema Cláudia Rodrigues, ao final de seu livro *Manifesto Horrorista e outros escritos*, publicado no Brasil em 2016. A expressão vem logo abaixo de um desenho seu onde o pênis,

os peitos fartos e o rosto feminino aparecem em contraste. Somos corpos horrorosos, abjetos, marginalizados, que não servem para o dia, para o trabalho, só servem para a precariedade, sujeira, para realizar desejos insanos e violentos. Nossos corpos são fetichizados, desejados e odiados, campo de batalha onde traçamos com faca nossa identidade. Tirando alguma coisa dali ou injetando um silicone industrial aqui, nunca estarão acabados, nunca ficarão perfeitos. Mas são corpos, são nossos corpos, humanos, corpos de sujeitos.

A todo instante um mundo inteiro é negado a nós, seria ingenuidade pensar que nosso maior problema está no acesso a um simples banheiro, ou no reconhecimento do nome. Existe todo um mundo de oportunidades, de lugares que nunca estiveram e jamais estarão acessíveis a nós. Porque nossos corpos não podem habitá-los. A nós é negado o direito à vida. A cada minuto que passa cumhamos termos para todo nosso universo particular, oferecemos constantes explicações sobre o que somos, nossa habilidade, a capacidade de passar socialmente de dia de acordo com o gênero com que nos identificamos sem sermos reconhecidos como pessoas trans. Identidade de gênero, como nos percebemos dentro do espectro que vai do masculino ao feminino.

Quando se abre uma revista, um jornal, vê-se uma propaganda, encontra-se pelo menos uma pessoa trans. Estamos lutando para ocupar os lugares e precisamos sempre dar uma explicação sobre nós mesmos em troca. Sinto como se estivéssemos o tempo todo debatendo quem somos, embora nem sempre saibamos ao certo. Sinto-me presa à condição de pedagoga de gênero, explicando ao outro que vem a ter qualquer interação comigo a diferença de sexo e gênero, para que essa pessoa possa me ver de modo menos estranho e hostil. Sabemos que, no fundo, tais explicações não esgotam a questão, e as respostas oferecidas são demasiadamente simples para expor uma existência cujo gênero, por um motivo qualquer, não se identificou com o sexo, segundo uma convenção, mas ainda assim elas são o que possuímos como escudo contra cis, hétero,

6 Parte do texto foi extraída do áudio que integrou a *performance* de Élle de Bernardini, em que ela caminha portando um espelho de mesa do fundo do auditório até a mesa dos expositores, onde se senta e passa a retirar com uma pinça pelos da barba. Durante a *performance* ouviu-se uma narração gravada por ela com dados sobre assassinatos de travestis e transexuais, entre outras violências homofóbicas. [N.E.]

branca, normatividade compulsória. Nosso corpo sempre foi visto como esse não lugar onde não aconteceram histórias, no qual ninguém tocou, corpos que ninguém amou nem revelou, a menos que eles falem e discurssem sobre si, subjetivem-se para os outros, revelem sua alma siliconada e poderosa.

Travestido e puteando na parte traseira, pela bodega de um supermercado, de madrugada, em penumbras, lá pelos 1984, foi que conheci a Francesca. Quando pedi aos guardas algo para comer – a doida estava dando pena, pensei –, um deles puxou a pistola e ameaçou matá-la. Não a deixaram passar do portão e debocharam dela: “Que queres, bicha feia?”. No meio do bafafá, o travesti gritou: “Me mata pô, se acha que estou com medo de vocês, dispara, pô”. E os guardas que defendiam a propriedade privada do empresário ficaram mudos. A Francesca fracassada, faminta e sem nenhum glamour, igual a Sylvia Rivera,⁷ travesti de Stonewall, enfrentou a possibilidade de morrer e me deixou de boca aberta. Ela me mostrou, sem que eu pudesse entender nesse momento, que há travestis do mesmo jeito que os piores indigentes. Teríamos que desenvolver armas déspotas e horrorosas para gritar e, em último caso, sobreviver.

Meu problema não são os ricos, na realidade meu problema são os pobres deste país que defendem a propriedade privada como se fosse uma riqueza sua. Quando pergunto se querem show, faço a horrorosa pergunta àqueles que querem se divertir à minha custa, que querem pintar

a boca e seguir rindo: você é um pobre trabalhador que defende a propriedade privada do empresário, que se conforma, e você se acha superior a mim, quer tirar proveito de mim? E você quer que eu te guarde o segredo, gritar na cara ao pobre, seu poder passivo e gritar-lhe ao inconsciente? Inconsciente.

Hannah Arendt fala a respeito do regime nazista, a respeito da sua manutenção ativa e passiva com a conceptualidade e a banalidade do mal, e a capacidade de cometer atos objetivamente monstruosos sem motivações malignas específicas. Os piores crimes não precisam de grandes motivos, não contêm ideologias nem maldades, nem orgulho, nem inveja, nem ódio, ou ressentimento. A banalidade do mal reside na ausência de elaboração de todo o juízo reflexivo, escreveu ela, isto é, trata-se de aderência ao funcionamento da estrutura, onde a meada é a engrenagem de um mecanismo, de um sistema em que a ação é de um funcionário que cumpre ordens com escrupuloso dever. É onde o ser humano se transforma em algo supérfluo, um ser entre tantos. Incapaz de julgar ou questionar os próprios atos, o funcionário não é demoníaco nem monstruoso, mas um ser normal, um copador ativo da manutenção do sistema, um contribuinte passivo do regime, um contribuinte do fogo, da catástrofe, sem remorsos. Os cidadãos normais seguem os costumes, não refletem frente a uma crise, deixam-se estar e se convertem em cúmplices da injustiça, já que através do Estado, dos vizinhos, dos meios de comunicação, do cinema ou do rádio, os costumes se fazem bons.

A partir desse marco, é interessante voltar a olhar os pobres, isto é, voltar a se auto-olhar para visibilizar a horrorosa necessidade de ser cidadão normal, não pobre, que finalmente defenderá a propriedade privada do empresariado e delatará o pária, o peste, o traste. “Quando o pobre poderá se pôr no lugar de outras pobresas?”, pergunta Cláudia Rodríguez (2016), em *Manifesto Horrorista*. “Deve ficar claro que não penso com palavras”, responde ela,

⁷ A ativista Sylvia Rivera (1951-2002) participou da revolta do bar gay Stonewall, em Nova York, em 28 de junho de 1969. O dia está na origem da comemoração do Dia do Orgulho LGBTI. [N. E.]

[...] é quase impossível pensar com palavras ordenadas, frases coerentes, ideias fixas, por isso não haverá nenhuma possibilidade de pressentir o que penso. Com essa certeza científica que se espera, inclusive, para conseguir explicar isso, devo me esforçar para não trair o que foi. Se você diz “como é linda a Cláudia”, isso não é problema meu, o que você demonstra é a paralisia da sua mente, eu não sou linda, nem jamais tive de sê-lo, sou uma travesti que leva à prática uma poesia horrorosa. Sou uma terrorista, horrorista, me nego a crer que seja mentira que tudo que me faz monstruosa não seja a minha identidade. Querem show, querem rir de mim, zombar da minha história, rir da minha AIDS? Quem convenceu os pobres de que o que querem é show? Os pobres não querem show, os pobres querem justiça. (ibidem, p.18)

Ao longo da história nós fomos invisibilizadas, o nosso nome não está escrito. Isso não significa que não existiram transexuais na história da humanidade. Existiram. Só que a história é escrita sempre a partir de um ponto de vista, que, infelizmente, ainda segue sendo branco, macho e eurocêntrico. O que nós precisamos, enquanto membros das chamadas minorias – embora tenhamos a plena certeza de que não somos minoria, somos a maioria –, é, juntos, pensarmos um novo modelo de sociedade, em que possamos dar conta de nos representar. Hoje vivemos um modelo cis, branco, macho, heteronormativo. Discutir o casamento gay, a acessibilidade de travestis e transexuais aos locais de trabalho, às escolas, aos hospitais e a todas as outras esferas da sociedade é colocar uma pauta a ser discutida ainda dentro de um modelo, de uma estrutura que é maior do que nós.

Se quisermos mudar a sociedade, devemos fazer como o filósofo da ciência Thomas Kuhn (1970), que, em *Estrutura das revoluções científicas*, explica o desenvolvimento científico a partir de dois conceitos: crise e revolução. Para haver uma mudança de paradigma na ciência, é preciso passar por um período de crise. Um grande exemplo disso é a revolução copernicana – o Sol não girava em torno da

Terra, era o contrário – ou seja, a ciência passou por um processo de crise e foi obrigada a rever o seu modelo. O que vivemos hoje, diante de todas as situações políticas e sociais, e principalmente, do número alarmante de assassinatos da comunidade travesti no Brasil, é que um modelo de sociedade entrou em crise, em falência.

Quanto ao número de mortes de travestis e transexuais, os dados referem-se a mortes registradas, mas existem as não registradas. Se uma transexual não fez retificação do nome e é assassinada, ela vai ser registrada nos autos como um homem. A expectativa de vida de uma mulher travesti transexual no Brasil é de 35 anos, enquanto um outro cidadão vive em média 70 anos. Canalizando todo tipo de preconceito – a misoginia, a transfobia, a homofobia, a gordofobia, o racismo, o preconceito social, de classe econômica – o corpo dela também canaliza todos os tipos de violência. Somente em coletividade será possível passarmos para a segunda etapa que é a revolução, e, logo após a revolução, um novo modelo de sociedade.

Esse novo modelo de sociedade, a que precisávamos dar um nome, já existe. Um filósofo transexual espanhol, Paul B. Preciado (2015), propôs em seu livro *Manifesto contrassexual* uma sociedade contrassexual, ou seja, um modelo alternativo ao modelo cis branco heteronormativo. O mais importante e belo desse modelo é que não existirão mais as categorias de homem e de mulher, e sim uma única categoria genérica, para os corpos que se identificam com o universo masculino e com o universo feminino, corpos falantes, ou seja, pessoas dotadas de potencialidades, criatividade, e é isso que deve nos diferenciar: aquilo que nós fizemos, aquilo que nós deixamos para a posteridade, aquilo que nós somos.

Somos vistas como objetos de pesquisa. Mas agora temos que nos colocar como sujeitos, não ser mais as cobaias; nós é que vamos pesquisar. Temos que adentrar espaços que historicamente estiveram fechados, que chamo de espaços de poder. Isso aqui é um espaço de poder, e estar aqui, hoje, é ocupar um espaço de poder.



FIGURA 7 – Tiziano Vecellio: *Venus of Urbino* (1538).

FONTE: GABINETTO FOTOGRAFICO DELLE GALLERIE DEGLI UFFIZI.



FIGURA 8 – Édouard Manet: *Olympia* (1863). Museu d'Orsay.

FOTO: © RMN-GRAND PALAIS / HERVÉ LEWANDOWSKI.



FIGURA 9 – Jacopo Tintoretto: *Vulcan überrascht Venus und Mars* (1555).

FONTE: BPK / BAYERISCHE STAATSGEMÄLDESAMMLUNGEN.

a cena é invertida, minhas alegrias se foram,
medo, descontentamento e tristezas vêm,
Todas as minhas mágoas por isso são loucura,
Nada tão feroz quando a melancolia.

Talvez a primeira figura de uma mulher nua seja a Vênus criada por Giorgione e depois repintada por Ticiano, reproduzida na Figura 7. O interessante nessa mulher é que ela está sozinha. Somente Vênus, os sátiros e as ninfas, convencionalmente, poderiam ficar nus na natureza. Vejam que ela está acariciando o próprio sexo. Ticiano refaz essa imagem, com uma variação que é muito interessante. Essa menina é Júlia, casada com Guido Buono, em Florença. Ela se casou aos 10 anos e o quadro foi pintado quando ela tinha 14 anos. O que é impressionante nessa época é que toda a sexualidade era voltada para a reprodução humana, sem cunho erótico. Mas, se olharmos

bem para esse quadro, ela está se colocando à frente das pessoas, atrás estão as criadas, e está em uma posição de masturbação. Embora nessa época a sexualidade tivesse que estar dentro do casamento, os padres recomendavam a masturbação antes do coito, porque isso permitiria que as mulheres ficassem mais férteis. Então, dentro de um contexto da reprodução, a sexualidade era vivida somente dentro do casamento e dos valores religiosos daquela época. Ao mesmo tempo, fica a dúvida: é uma Vênus, no quadro? Ou uma *pin-up*? Ou ainda uma cortesã? Então é algo realmente interessante.

Uma sequência desse quadro foi assinada por Édouard Manet, em 1863, trocando o cachorro por um gato. Manet retrata uma prostituta, Olympia, em 1863, e o quadro causa muito alvoroço em Paris. Uma servente traz flores para Olympia, que está olhando atentamente para o próximo cliente (Figura 8).

Uma releitura anterior do mesmo quadro, mostrando a história de Vênus e Marte, foi feita por Tintoretto (Figura 9). Notem que Marte está escondido, porque Vênus é casada com Urano, um homem tosco e coxo. Quando ele chega, despe-a, e o que é muito significativo no quadro é que o espelho mostra o movimento seguinte: ele pula na cama para possuir Vênus. Mas o que acontecia antes? Marte era seu amante, e aqui, portanto, há uma cena de traição pintada por Tintoretto.

Nota-se um detalhe interessante: o cachorro está latindo, mas Vulcano não se importa, ele está realmente pensando em transar com Vênus.

8 Anna O. era uma mulher jovem que ficou psicologicamente doente ao enfrentar a tuberculose de seu pai, de quem cuidava. Seu primeiro sintoma foi tosse, depois vieram os distúrbios de visão, audição e fala, paralisias e alucinações. Anna era paciente do Dr. Breuer e Freud se interessou particularmente por esse caso do colega. Breuer descobriu que, ao falar de situações dolorosas e traumáticas que deram origem aos sintomas, eles foram diminuindo. Freud chamou isso de “cura pela fala”. Os dois publicaram textos a quatro mãos a partir das reflexões sobre esse caso. [N. E.]

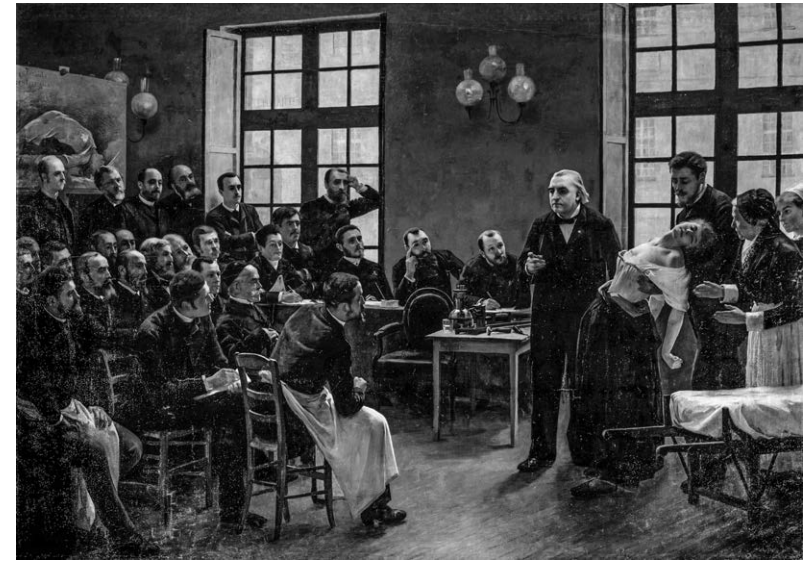


FIGURA 10 – André Brouillet: *Uma lição clínica no Salpêtrière* (1887). Musée d'Histoire de la Médecine, Paris, France. © 2021.

PHOTO JOSSE/SCALA, FLORENCE.

Já Marte olha para o cão, provavelmente pensando: “Pare de latir, você está me delatando”. Trata-se de um quadro emblemático, porque traz uma situação de adultério no século XVI.

Na sequência temos uma obra do século XIX, de André Brouillet (Figura 10), época em que Jean-Martin Charcot (1825-1893) tratava as mulheres que tinham traumas, como nos livros de Sigmund Freud e Josef Breuer. O caso de Anna O.,⁸ muito famoso, ajudou a construir a teoria de que a situação de trauma inconsciente origina sintomas. Ao que foi dado o nome de histeria, depois também relacionada com o trauma do próprio desenvolvimento da sexualidade.

Surge, então, uma grande questão: como as mulheres se encontram nas grandes cidades? Fizemos, na Universidade Federal de

São Paulo (Unifesp), um estudo representativo amostral com todos os requisitos metodológicos, em São Paulo e no Rio de Janeiro, e as mulheres apresentam um nível de depressão bastante elevado: mais de um quinto das mulheres apresenta um episódio de depressão importante durante a vida. Expostas a eventos traumáticos, praticamente 10% das mulheres carregam sequelas de traumas que são relevantes na nossa sociedade violenta. As mulheres não manifestam apenas estresse pós-traumático e depressão. Na verdade, conhecendo a sociedade em que vivemos, sabemos que as mulheres são muito mais vulneráveis que os homens a sofrerem um problema de saúde mental relacionado com exposição a violência. Um relatório atual da Organização Mundial de Saúde (OMS) mostra que quase 70% das mortes violentas por suicídio ocorrem entre mulheres, na Índia, na China, em vários lugares.

Nesse sentido, nosso grupo realizou recentemente um estudo bem fundamentado no Brasil – não vou entrar em detalhes metodológicos –, mostrando que, de fato, o suicídio de meninas entre 15 e 19 anos tem aumentado nos últimos anos. Isso se relaciona à questão da mídia, das mídias sociais, do *bullying* e da própria sexualidade. A mulher nessa idade pode tornar-se um objeto sexual do homem, em uma sociedade machista, causando todo um problema. Algo de que as pessoas falam muito pouco é a gravidez indesejada da jovem, a dificuldade do aborto, o aborto ilegal. Temos, no Brasil, cerca de um milhão de abortos por ano, questão relevante

⁹ Justin Trudeau é um educador e político que foi reeleito primeiro ministro do Canadá em 2019. Sua agenda contempla posições bastante progressistas, como taxas com finalidades ecológicas, aumento de impostos para quem é mais rico, redução da pobreza e acolhimento de refugiados. [N. E.]

de saúde pública e com a qual se lida muito mal dentro da nossa sociedade. São causas relacionadas ao suicídio entre as mulheres e as meninas que sofrem esse tipo de violência.

Sabemos que, no Brasil, ao invés de estarmos evoluindo positivamente quanto a evitar o feminicídio, os casos de assassinatos de mulheres estão aumentando, revelando uma sociedade extremamente machista. Eu me sinto bem identificado com Justin Trudeau,⁹ sou uma pessoa que batalha pela igualdade de direitos. Como quando atuei junto à Organização Mundial da Saúde a fim de modificar o Código Internacional de Doenças, para não discriminar os transgêneros. Há uma evolução positiva nesse sentido.

Uma questão, porém, gostaria de jogar para vocês: será que, dentro das sociedades modernas, homens e mulheres estão se tornando mais iguais ou mais diferentes? Não tenho a resposta, mas é interessante levantar o questionamento e refletir: nos tornaremos mais semelhantes? Também é preciso lembrar que, na contemporaneidade, o homem tem atravessado um sofrimento bastante marcante, e o livro recente de Michel Houellebecq, *Serotonina*, sugere que a humanidade estaria caminhando para a depressão. O livro narra a história de um homem de 50 anos, casado com uma bonita jovem japonesa, prostituta. Impactado com um vídeo em que ela faz sexo com vários homens, ele decide desaparecer. Muito deprimido, faz um tratamento psiquiátrico. Seres desprovidos tanto de desejos quanto de razões para viver nos contam uma parte, digamos, masculina do sofrimento contemporâneo.

Enquanto pensava nessas coisas, encontrei a crônica de Luis Fernando Veríssimo “Insulto carinhoso”. Ele conseguiu notar um tipo de comportamento dos homens muito particular, e dar um nome a isso. Dois homens, amigos, quando se encontram em um lugar, podem falar: “o que você está fazendo nesse lugar? Esse lugar era legal, agora você estragou meu dia, lugar degradado...”. E riem, batem-se, abraçam-se. Quanto maior o carinho entre esses homens, maior é a agressão. Conto um pouco essa história para dizer que eu

jamais imaginaria uma cena dessas entre duas mulheres. A questão principal é o que podemos esperar de homens e de mulheres. Somos todos corpos falantes, ninguém pede para ser de um jeito ou de outro, há uma interação com o que se herda e com o ambiente.

Fundamental, porém, é o respeito à diversidade. Mesmo na psiquiatria, houve uma mudança muito grande ao longo desses anos. Por exemplo, a homossexualidade era considerada uma doença até a década de 1980, e isso foi totalmente abandonado. Nas classificações atuais, todas as práticas sexuais de consenso foram excluídas da lista de transtornos mentais. Transgêneros foram retirados da parte de transtorno mental, e, como quaisquer outros seres humanos, eles podem ter uma depressão, um surto psicótico. Como somos todos produtos de uma mesma espécie, temos que aprender a conviver com e respeitar o espectro que vai de um polo ao outro, para que todos possam criar e brilhar na nossa sociedade.

ARTE, GÊNERO E SEXUALIDADE: POR QUE IMPORTA FALAR SOBRE ISSO?

SUELY ROLNIK

As falas que me antecederam oferecem vários exemplos de práticas artísticas que, de diferentes maneiras, nos dão acesso sensível a experiências de dissidência dos modos vigentes de expressão dos corpos, seus modos de existir, sobretudo nos campos da sexualidade e do gênero, mas não só neles. Todas assinalaram, implícita ou explicitamente, a potência política de que tais dissidências são portadoras, e de que seria igualmente portadora a própria arte. Proponho trazer aqui algumas considerações sobre o que entendemos por política em tais experimentações existenciais e artísticas e por que isso importa tanto.

Estamos habituados (e não por acaso) a situar a política apenas no âmbito da distribuição de direitos de acesso a bens materiais e imateriais, o que implica o Estado e suas leis; nesse âmbito, a

resistência tem como foco a inequidade dessa partilha no regime colonial-racializante-capitalista, sendo essa a manifestação mais explícita da violência que lhe é intrínseca. Há, no entanto, outras esferas da violência inerente a esse regime. É que um regime, seja ele qual for, não é uma abstração, mas encarna-se em modos de vida que lhe dão sua consistência existencial, sem a qual não se sustentaria. Tais modos se definem basicamente pelo princípio que orienta o desejo em suas ações, o que implica certa política de relação dos sujeitos com a vida e com o outro (não só humano), da qual resultam as formas de sociedade que correspondem a cada regime.

Para definir o que diferencia políticas do desejo (que também podemos chamar de micropolíticas), é preciso, antes, delimitar o que entendo por desejo. Tal definição implica certa ideia de sujeito, da dinâmica que o constitui e de sua posição frente a essa dinâmica, em função da qual variam os modos de subjetivação. Uma dinâmica própria da relação entre as duas faces constitutivas do sujeito e a interferência contínua de uma na outra.

Uma das faces do sujeito é a pessoal, na qual ele apreende o mundo em suas formas atuais, seu desenho cultural: a distribuição de lugares, os personagens que os ocupam, suas respectivas *performances* e funções, as relações entre eles, seus códigos, suas representações etc. Em suma, essa é a face do sujeito que nos permite existir socialmente, por compor-se segundo certa cartografia cultural compartilhada com os demais sujeitos que integram uma mesma sociedade. O acesso ao mundo nessa face se dá pela via da percepção, a qual é marcada pela mencionada cartografia: quando vemos, ouvimos, farejamos, degustamos ou tocamos algo (alguém, coisa ou situação), associamos a forma desse algo a alguma representação de que dispomos em nosso repertório cultural e a projetamos sobre ela. Isso nos permite atribuir-lhe um sentido, situá-lo e nos situarmos frente a ele, o que conduzirá nossas ações. Nessa face, o outro, não só humano, é vivido como um objeto, separado do sujeito, sobre o qual, como numa tela em branco, projetamos representações.

A outra face do sujeito é a extrapessoal, na qual ele apreende o mundo como campo de forças, em relações variadas e variáveis, que se constituem no ecossistema ambiental, social e mental e do qual o sujeito participa como um de seus elementos. Nessa face, própria de nossa condição de viventes, somos um conjunto de forças vitais em relação com as forças dos demais elementos que compõem o ecossistema, afetando-as e sendo por elas afetada. O acesso ao mundo nessa face se dá pelos efeitos de tais forças em nossos corpos: a emoção vital, que também podemos chamar de afeto. Nessa face, o outro, não só humano, é uma presença viva que habita nossos corpos.

Tomemos um exemplo desses dois modos de apreensão da alteridade, nesse caso, não de alguém ou coisa, mas de uma situação: o atual cenário mundial. Para decifrá-lo, em nossa face pessoal temos a associá-lo a momentos da história do capitalismo em que o cenário foi dominado por um conservadorismo brutal, como no nazismo e no fascismo. Um de seus aspectos comuns seria a propaganda de Estado baseada em narrativas falsas e negacionistas, hoje operada pela máquina de produção de *fake news* nas ondas digitais. Já em nossa face extrapessoal, os efeitos que as forças em jogo no presente produzem em nossos corpos (inclusive pelo modo como tal propaganda se opera e os meios para operá-la) não é abarcável pela projeção daquela forma de governo sobre a situação atual. Os afetos que deles resultam não dispõem de palavra, imagem ou gesto que os expressem; e, no entanto, sentimos que tais afetos são reais, pois a presença viva das forças que o geraram em nosso corpo interfere em sua composição e a transforma. Isso nos produz estranhamento. É como um nó na garganta.

Sob um regime colonial-racializante-capitalístico, é difícil acessar a essa nossa face extrapessoal, já que a principal característica micropolítica desse regime consiste precisamente em nos destituir desse acesso. Os guaranis, como muitos dos demais povos que habitavam estas terras antes da invasão pelos europeus, resistiram e continuam resistindo à imposição da política de desejo colonial e

racializante que nos destitui desse acesso. Tal recusa manifesta-se inclusive em seu idioma que dispõe de palavras que nos sinalizam a face extrapessoal do sujeito, o que pode nos ajudar a acessá-la em nossos corpos. Um desses vocábulos é o que designa a garganta. Como em nossas línguas ocidentais, eles dispõem de um vocábulo para designá-la em seu sentido anatômico, mas há um outro, *ñe'raity*, cuja tradução seria “ninho de palavras–alma”. O fato de que em tal expressão palavra e alma estejam contraídas num só vocábulo (*ñe'e*) – o que vale não só para a palavra, mas para a linguagem como um todo – assinala que, para eles, essas são indissociáveis. Ou seja, a palavra é expressão de um certo estado vital (alma) que ela traz à existência. Tal associação lhes é tão essencial que consideram que todas as doenças, sejam elas emocionais, mentais ou físicas, têm sua origem na separação entre palavra e alma.

Se a garganta é entendida como ninho de palavras–alma, é porque se considera que ela aninha embriões de palavras e que estes são portadores de um certo estado da alma. E se a palavra começa como embrião, é porque é fruto da fecundação de nosso corpo pelas forças que compõem a ecologia na qual ele se encontra inserido. São embriões de um outro modo de expressão potencial daquele corpo, para dizer seu novo estado vital (a alma) decorrente de sua nova composição e, com isso, integrá-lo e lhe dar existência. São esses embriões de mundo que, ao passar a nos compor, produzem estranhamento no modo de expressão em que a vida se encontra formalizada em nossos corpos: um estado de suspensão entre um mundo que somos, mas que já não é, e um outro que está por vir, mas que ainda não somos. O tensionamento do modo de expressão que perdeu seu sentido vital (sua alma) nos desestabiliza, causando um mal-estar. Assim, o que sentimos como um nó na garganta é a presença de um ninho de palavras–alma que ali se aloja. Podemos dizer que há, hoje, vários embriões de futuro aninhados em nossa garganta, os quais se apresentam a nossos sentidos como um imenso nó que nos perturba.

A sensação de um nó na garganta é, pois, valiosa; é como um alarme que a vida aciona em nossos corpos para nos alertar que ela está sufocando nas formas do presente. Há nesse alerta um apelo que a vida nos faz para agirmos de modo que ela recobre um equilíbrio em seu movimento, indispensável para que persevere. Em nós, humanos, é o desejo que responde a esse apelo. São muitas suas possíveis respostas, das mais ativas às mais reativas. O embate entre essas respostas constitui-se na esfera micropolítica. E se esse embate é político, é porque não são os mesmos os mundos que resultam de cada uma dessas respostas: sua diferença reside essencialmente no grau em que a vida poderá afirmar-se em sua potência em cada um deles, o que não é pouca coisa.

A resposta ativa é própria de um sujeito que sabe que não há formas de expressão (sua face pessoal) que não sejam a da força vital que anima um corpo; assim como, inversamente, não há efeitos das demais forças na força vital de um corpo (sua face extrapessoal) que não interfiram em sua forma de expressão atual, tendendo a transfigurá-la. Por saber dessa indissociabilidade entre suas duas faces, o alarme não o assusta; ao contrário, ele leva em consideração o apelo que tal alarme emite, colocando-se à escuta dos afetos que o acionaram, esses embriões de mundo que o pressionam para que zele por sua germinação. Sustentando-se na tensão intrínseca à relação entre o pessoal e o extrapessoal, ele permite que o desejo encontre os caminhos para responder a esse apelo. A resposta, nesse caso, envolve um processo de criação de algo (uma outra forma de sexualidade, um outro modo de alimentar-se, uma obra de arte, um texto etc.) que expresse o mundo embrionário, o qual depende desse processo e de sua temporalidade própria para germinar e nascer. E se aquilo que é criado logra ser portador da pulsação própria a esse futuro em germe, terá um poder de reverberar em outros corpos envolvidos na mesma ecologia, sendo assim atravessados pelas mesmas forças, vivenciando a mesma perda de sentido de seus modos de expressão atuais. A reverberação lhes dá potencialmente a confiança

necessária para abandonar tais modos, autorizando-se a agir para dar corpo a esse futuro, criando outros modos de expressão, dissidentes dos modos do presente, como aqueles que lhe deram origem. O que resulta de uma micropolítica ativa é, pois, uma transfiguração de si e do mundo, na qual a vida volta a respirar. Uma micropolítica que produz um mundo-em-obra, própria de um sujeito-em-obra.

Já a resposta reativa é própria de um sujeito reduzido à sua face pessoal, nele estando obstruído o acesso a sua face extrapessoal. Ou seja, um sujeito no qual alma e linguagem se separaram, o que para os guaranis é fonte de todas as doenças. Da perspectiva dessa redução, como ele só acessa o mundo e a si mesmo em suas formas, ele supõe que suas formas atuais sejam sua essência e as naturaliza. Isso o leva a interpretar sua desestabilização como sinal de coisa ruim: uma ameaça de “fim do mundo” e não de fim “deste mundo”, ameaça que inclui sua própria desagregação, já que sua identificação com este mundo é absoluta. Como o que move o sujeito em sua face pessoal é poder existir socialmente, tal ameaça lhe gera o medo de exclusão, sua morte social. O mal-estar em que a vida se encontra converte-se em angústia de seu eu e a resposta do desejo será reativa. Sendo a política de subjetivação que predomina no regime colonial-racializante-capitalista, precisamente a desse sujeito blindado, abordarei a resposta reativa tal como se dá nesse contexto, já que é o apelo da vida em nosso mundo o que nos força a pensar.

Confinado em sua face pessoal e na perspectiva própria a essa redução que o leva a decifrar a desestabilização como ameaça, o sujeito a vinculará à culpa, e é isso o que orientará sua busca da causa do que lhe acontece. Para situar essa suposta causa, o sujeito só dispõe de duas possibilidades: ou a culpa é dele, devido a alguma suposta deficiência ou erros seus, ou a culpa é dos outros. Segundo a suposta culpa seja introjetada ou projetada, o desejo agirá de dois modos distintos para recobrar o equilíbrio.

No primeiro caso, o desejo se vale de vários artifícios, entre eles o consumo, não só de objetos (para com eles recompor o contorno

de seu corpo, sua casa), mas também de discursos, para recobrar um contorno discursivo. E dá na mesma que ele escolha o discurso de um pastor evangélico, de um livro de autoajuda, de um político populista, de um blogueiro ou de uma complexa obra filosófica, pois seja qual for o discurso, ele o investe de valor ideal e com ele estabelece uma relação de consumo para mimetizá-lo. Isso lhe dá a ilusão de ter recobrado um contorno em sua fala, um contorno idealizado que lhe garantirá reconhecimento, escapando assim de sua imaginária morte social.

No segundo caso, quando o sujeito atribui a suposta culpa ao outro, nele projetando a causa de seu mal-estar, o outro a ser escolhido é qualquer um que expresse uma diferença em relação ao modo de existir dominante, com o qual se identifica acriticamente. Vale lembrar que a estratégia micropolítica da modalidade de poder sob a qual estamos vivendo neste momento é baseada na mobilização em massa dessa resposta reativa em sua versão projetiva. E o fato de essa projeção ser adotada por muitos legitima a naturalização da forma de mundo vigente e a resposta reativa à sua desestabilização, oferecendo ao sujeito uma máscara valorizada que lhe garante o pertencimento.

Em ambas as respostas reativas do desejo, o sujeito ganha a ilusão de ter conseguido recobrar um equilíbrio, quando na verdade sua ação resultou na interrupção da germinação de um mundo (o que inclui ele próprio), mantendo a vida sufocada no *status quo* que sua ação contribuiu para reproduzir. O equilíbrio em questão é de sua autoimagem, um equilíbrio efêmero, pois a vida que nele pulsa se mantém em desequilíbrio. Essa é a micropolítica própria de um sujeito-em-bloco, que resulta na produção de um mundo que se reproduz em bloco.

Se a obstrução do acesso do sujeito à sua face extrapessoal é a medula micropolítica do regime colonial-racializante-capitalístico é porque ela é a condição para que em nossas ações, movidas por nosso próprio desejo, desviemos a pulsão vital do movimento que lhe permitiria perseverar em sua potência (seu destino ético), para orientá-lo em direção a produzir cenários para o investimento de

capitais e nutrir a compulsão de consumo, ambos indispensáveis para a acumulação de capital. Nesse sentido, a medula micropolítica desse regime é o abuso da vida (não só dos humanos, mas de todos os elementos que compõem a biosfera) para colocá-la a serviço da acumulação de capital, não só econômico, mas também e indissociavelmente político e narcísico.

Diante disso, não basta combater esse regime na esfera macropolítica da partilha desigual de direitos. Limitar-se a essa esfera é manter obstruído o acesso à nossa face extrapessoal, reproduzindo inconscientemente a violência micropolítica que sustenta existencialmente a própria reprodução da iniquidade, sua violência macropolítica. É preciso intervir na esfera micropolítica se não quisermos que tudo se mantenha no mesmo lugar, mudando apenas seu estilo. E se a arte tem a ver com isso é apenas porque, sob esse nome, encontra-se um campo institucionalizado introduzido pela cultura moderna ocidental, no qual confinou-se o exercício da potência de criação para dar expressão aos afetos e, portanto, a tarefa de trazer à existência esses embriões de futuro que se aninham em nossos corpos. Hoje, mesmo nesse campo, tal exercício não é nada óbvio.

Face a esse panorama, é preciso um esforço não só para ativar a potência micropolítica da arte, mas também para permitir que o exercício nela confinado seja liberado para o conjunto da sociedade, na qual ele se encontra desautorizado. Movimentos de experimentação nessa direção tem emergido nas populações pretas e indígenas, assim como nos âmbitos da sexualidade e do gênero e em um novo tipo de rebelião social. Parece haver um deslocamento irreversível nessas experimentações, já que a resistência que elas exercem não consiste mais apenas em rebelar-se contra a inequidade de direitos inerente a esse regime e, para isso, ocupar um “lugar de fala” nele silenciado. É preciso rebelar-se igualmente contra o abuso da vida, “falando desde um outro lugar” – uma fala na qual esse outro lugar ganha existência, arrastando consigo toda a trama social, o script que orienta suas cenas e a performance de seus respectivos personagens.

MESA 14

BRASIL, BRASIS E SUA COMPLEXA FORMAÇÃO SOCIAL

Participantes: Paulo Herkenhoff (moderador),
Michel Schlesinger, Marcelo Campos, Soraya Soubhi
Smaili, João de Jesus de Paes Loureiro, Ailton Krenak

1 DE NOVEMBRO DE 2019
IEA-USP

ESTA MESA compôs um rico mosaico da sociedade brasileira. O rabino Michel Schlesinger descreveu as levas imigratórias dos judeus para o Brasil e, para ressaltar sua integração, usou uma analogia com a arquitetura das sinagogas, que devem ter janelas para o ritual de dentro não se desligar do lado de fora. Marcelo Campos tematizou arte e afrobrasileiridade: lamentou o atraso das artes visuais em discutir signos identitários e decoloniais e apontou a branquitude em teses e dissertações como manifestação de um racismo histórico. Soraya Smaili relatou os fluxos de imigração árabe que influenciaram nossa música e nossa arquitetura, destacando outras marcas árabes no Brasil, como o gosto por café e azeite. João de Jesus Paes Loureiro revelou práticas e valores da Região Amazônica, como a solidariedade dos ribeirinhos que, em noites de tempestade, acendem a lamparina para orientar quem navega no rio. Ailton Krenak denunciou a narrativa colonialista do Ocidente e afirmou que, da perspectiva dos povos originários, não é possível separar a arte dos rios, das florestas e das pessoas que estão hoje sob ameaça.

BOX HOMENAGEM

POR PAULO HERKENHOFF

O artista Emanuel Araújo representa um brilhante capítulo da história da arte dos afrodescendentes do Brasil. É aquele que volta à África em busca de matrizes estéticas e espirituais, atávicas ou contemporâneas para alimentar o projeto constitutivo brasileiro. Seu trabalho na arquitetura estética do Museu Afro Brasil significa uma ação que o Estado brasileiro não foi capaz de fazer com referência à cultura da maioria mestiça do Brasil. Seu olhar englobou também nossos cientistas negros. Por sua grandeza e abrangência, o Museu Afro Brasil não tem um par na cena internacional.

RESPOSTAS JUDAICAS AOS DESAFIOS CONTEMPORÂNEOS

MICHEL SCHLESINGER

Dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), de 2010, registram a presença de 107.329 judeus no Brasil, segunda maior comunidade da América Latina, atrás apenas da Argentina e 11ª no mundo. A imigração judaica no Brasil começou quando judeus sefaraditas, de origem ibérica, e cristãos novos, convertidos à força pela Inquisição católica, aqui se estabeleceram. Nos séculos XIX e XX a imigração aumentou, composta por judeus do Leste Europeu, que se fixaram em São Paulo e no Rio de Janeiro. Alguns de origem germânica vieram atraídos pela ação do governo de Dom Pedro II, que os instalou em Santa Catarina e no Paraná.

Cerca de 100 mil pessoas, segundo o IBGE, são judeus no Brasil, mas o número dos que não praticam mais o judaísmo é incerto. Em pesquisa de 1999, o sociólogo Simon Schwartzman aponta que 0,2% dos brasileiros entrevistados afirmaram ancestralidade judaica. Na população de 200 milhões de brasileiros, seriam 400 mil pessoas.

Expulsos de Portugal logo após a descoberta do Brasil, cristãos novos se estabeleceram na nova colônia. Dois pisaram na terra brasileira com Pedro Álvares Cabral, em 1500, pois compunham sua tripulação: mestre João, médico particular da colônia portuguesa e astrônomo, e Gaspar da Gama, intérprete, que ajudara Vasco da Gama nas Índias, e comandava a nau que trazia mantimentos. No Brasil se estabeleceu a primeira comunidade judaica na América. Entre os indígenas, viviam no litoral paulista, personagens como João Ramalho e o misterioso bacharel da Cananeia. Há estudos a respeito. A história registra que João Ramalho serviu de intérprete para os portugueses.

Em 1502, Fernão de Noronha chega ao país por acordo de exploração firmado com o rei de Portugal. Ao extrair pau-brasil da costa atlântica, tornou as árvores conhecidas como madeira judaica. Outros judeus portugueses, fugindo da intolerância em Portugal, vieram no Novo Mundo a oportunidade de praticar livremente seu culto. Martim Afonso de Souza foi um cristão novo que chegou ao Brasil no século XVI, como governante de uma capitania hereditária. Nos 24 anos de domínio holandês no Nordeste, a partir de 1630, cresceu a imigração, pois os judeus eram bem tolerados pelos holandeses. Estabeleceram-se em Recife, onde se tornaram comerciantes e fundaram a primeira sinagoga das Américas: a Congregação Kahal Zur Israel. Importante registrar a presença judaica na Companhia das Índias Ocidentais. Com a derrota e expulsão dos holandeses, a maioria dos judeus do Brasil fugiu para os Países Baixos e outras possessões holandesas, como Antilhas, Curaçau e, em destaque, Nova Amsterdã, mais tarde nomeada Nova York, após ser cedida aos ingleses. Ali fundaram a primeira comunidade judaica dos Estados

Unidos. Em Chatham Square, fica o antigo cemitério judaico com inscrições em português nas lápides, e a sinagoga Sherith Israel se proclama orgulhosamente de rito português.

Em meados do século XVIII, desenvolveu-se a mineração na colônia e muitos portugueses se deslocaram para Minas Gerais, incluindo cristãos novos. Muitos deles, perseguidos pela Inquisição, foram julgados, enviados a Portugal e condenados à prisão ou à morte. Eram acusados de praticar judaísmo por seus inimigos e dificilmente se livravam das condenações da Inquisição. Por serem comerciantes e mineiros, ficava clara a intenção de inimigos e concorrentes na apropriação de seus bens. Há documentação a respeito em livros de Alberto Dines, Maria Luiza Tucci Carneiro, Anita Novinski, Raquel Mizrahy, Elias Lipner, entre outros. Novos imigrantes judeus chegaram aqui a partir de 1810. Vieram do Marrocos para a Amazônia. Em Belém fundaram, em 1824, a mais antiga sinagoga em funcionamento no Brasil, e em 1848, o primeiro cemitério israelita do país. Chegaram a Manaus a partir de 1880. A maioria vinha em razão da borracha, financiada pelos que já estavam na região. Cameté, no interior do Pará, às margens do Rio Tocantins, chegou a ter metade da população branca constituída de judeus sefaraditas. Houve na região uma grande assimilação, envolvendo um sincretismo religioso. A proporção de descendentes de judeus entre a população da região Norte é a maior do país. O falecido rabino Ramu, nascido no Pará, afirmava que só na Amazônia vivem mais de 100 mil judeus e 100 mil descendentes, os hebraicos. Isso não consta nos censos oficiais.

Uma curiosidade: o Santo Judeu. No início do século XX, o rabino Shalom Emanuel Muyal foi enviado à Amazônia para angariar fundos para uma *yeshivá* – escola de rabinos – no Marrocos e fiscalizar o cumprimento das normas pela comunidade estabelecida na floresta. Ele chegou em 1908 ou 1910, mas, dois anos antes de chegar a Manaus, morreu de febre amarela. Ganhou fama de santo milagreiro entre os católicos locais. Foi enterrado no cemitério cristão e sua sepultura é local de peregrinações até hoje. O muro ao

redor do túmulo passou a ser usado pela população como suporte para placas com pedidos ao rabi Muyal, e proclamam as graças alcançadas. Ele se tornou o santo judeu dos católicos da Amazônia, admite Isaac Dahan, da sinagoga de Manaus.

A saga dos judeus da Amazônia está bem descrita no livro *Eretz Amazônia*, de Samuel Benchimol, e na pesquisa sobre os hebraicos de Henrique Veltman, disponível na internet. Em 1889, com a Proclamação da República, a Constituição garantiu a liberdade religiosa no Brasil, o que facilitou a vinda de imigrantes judeus, a maioria do Leste Europeu, Polônia, Bessarábia, Rússia e Ucrânia. Do Porto de Santos, rumavam para São Paulo onde constituíram uma próspera comunidade. O nazismo na Alemanha, na década de 1930, motivou a chegada do maior contingente de judeus. Além de São Paulo, no bairro do Bom Retiro, os judeus chegaram a diversas regiões, como Rio de Janeiro e Sul do país. No Rio Grande do Sul, a imigração foi fruto da Agência Judaica de Colonização, criando as colônias de Phillipson e Baronesa Clara, em 1904. Phillipson, em Santa Maria, é considerada a formadora da primeira escola judaica no Brasil. No final da década de 1920, os primeiros membros da comunidade judaica começaram a se instalar no bairro do Bonfim, em Porto Alegre, ainda hoje, símbolo da colonização judaica na cidade. Uma das sinagogas do bairro, a União Israelita de Porto Alegre, completou seu centenário em 2010. As duas mais importantes comunidades do Brasil estão em São Paulo, com 44 mil pessoas, e Rio de Janeiro, com 22 mil. Na região Sul, Porto Alegre conta com 7 mil judeus. A região Norte merece destaque por sua longevidade. No Nordeste, a comunidade do Recife é a mais antiga. Fortaleza e Natal renovaram a presença judaica.

A história judaica no Brasil pode ser estudada por meio de quatro marcos distintos. Primeiro, a presença de cristãos novos e a ação da inquisição no período do Brasil-colônia, de 1500 a 1822. Segundo, a formação de uma comunidade judaica no Recife no século XVII, período de domínio holandês. Terceiro, período moderno, de 1822

a 1889, com a liberdade de culto, começou uma esparsa imigração em várias cidades. Quarto, período contemporâneo, quando se formaram colônias agrícolas no Rio Grande do Sul, no início do século xx e comunidades se instalaram nas principais cidades do Brasil, a partir da Primeira Guerra Mundial.

Durante o período colonial, esteve ativo no Brasil o Tribunal do Santo Ofício da Inquisição, estabelecido em Portugal em 1536 e que funcionou na metrópole até 1821. A conversão dos povos não católicos nas Américas, como as culturas indígenas e pré-colombianas, era uma ação central no processo de expansão dos impérios português e espanhol. A inquisição enviou visitas a partir de 1591 e delegou poder aos bispos locais. No século xviii, a inquisição esteve ativa na Paraíba, no Rio de Janeiro e em Minas Gerais. Em 1773, durante o governo do Marquês de Pombal, a diferenciação entre novos e velhos cristãos foi abolida e a inquisição deixou de atuar. Uma significativa porosidade social permitiu aos cristãos novas formas de ascensão social e econômica e estratégias de perpetuar a identidade. Segundo o jornalista e historiador Arnold Schnitzer, nos dois séculos e meio de ação da inquisição no Brasil, cerca de 25 mil pessoas foram processadas por várias acusações e 1.500 foram condenadas à morte. O antissemitismo da Inquisição permaneceu no imaginário do país, embora sem ligação objetiva com a história recente das comunidades judaicas que começaram a chegar ao Brasil no século xix, e principalmente xx. A Constituição Republicana de 1891 garantiu a separação entre Estado e Igreja e proclamou a liberdade de religião, conduzindo ao casamento civil e à existência de cemitérios laicos.

Na Primeira Guerra Mundial, a população judaica no país atingiu entre 5 e 7 mil pessoas. Na década de 1920, imigraram ao país cerca de 30 mil judeus, chegando a 56 mil, nos anos 1930. A organização comunitária foi fator decisivo. Nos núcleos urbanos como Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre, Salvador, Recife, Belém e Santos, havia organizações assistenciais, sinagoga, escola, cemitério,

entidades culturais e recreativas, movimentos políticos e imprensa. Entidades assistenciais ofereciam todo apoio necessário aos imigrantes, desde a chegada ao Porto, assistência a mulheres grávidas, até mesmo o aporte de capital para começar um trabalho, em geral, mascatear mercadorias. Muitos imigrantes judeus urbanos trabalhavam como mascates e como artesãos e comerciantes. Outros se tornaram industriais nos ramos têxtil e de móveis. A partir dos anos 1960, uma parcela passou a exercer atividades liberais: médicos, administradores, engenheiros, professores universitários, jornalistas, editores, psicólogos.

O golpe do Estado Novo, em 1937, foi dado por Getúlio Vargas sob pretexto de que um plano comunista estava em marcha, o Plano Cohen, com evidente ressonância judaica. Apesar disso, a imigração judaica continuou principalmente por meio de negociações caso a caso, mas não de forma organizada, por meio de entidades assistenciais. Cerca de 17.500 judeus entraram no país entre 1933 e 1939. Muitos da Europa ocupada pela Alemanha nazista tiveram o visto negado e não escaparam ao extermínio no Holocausto. Segundo Lesser, mesmo assim, o Brasil foi o país que mais recebeu judeus naqueles tempos, depois de Estados Unidos, Palestina e Canadá.

Durante os anos do Estado Novo e da Segunda Guerra Mundial, um clima de xenofobia estava presente em círculos do governo e setores das elites políticas e intelectuais. O ensino de línguas estrangeiras e a publicação de jornais em línguas estrangeiras foram banidos, e as organizações de imigrantes tiveram que nacionalizar seus nomes e eleger diretores brasileiros natos. Houve restrições a todos os grupos imigrantes. Não obstante a ditadura e o clima nacional xenofobo, as organizações judaicas adequaram-se à legislação e souberam enfrentar as restrições, sem deixar de operar. As escolas continuaram a ensinar hebraico e cultura judaica, sinagogas mantiveram cultos, programas de rádio tocavam músicas judaicas, inúmeras organizações foram fundadas nesse período. O antissemitismo não significou ações públicas contra judeus dentro

do Brasil. Em 1942 a comunidade criou vários comitês para auxiliar os refugiados de guerra na Europa, alguns ligados à Cruz Vermelha.

Entre 1933 e 1938, esteve ativo no Brasil o movimento fascista Ação Integralista Brasileira (AIB), liderada por Plínio Salgado, Gustavo Barroso e Miguel Reale. Mimetizando o fascismo, o integralismo tinha uma plataforma antisemita. Gustavo Barroso, chefe das milícias, era o principal pregador antisemita. Traduziu os *Protocolos dos sábios de Sião* e fez várias versões adaptadas ao Brasil, entre elas a *Sinagoga Paulista, Brasil Colônia de banqueiros e História secreta do Brasil*. No principal jornal integralista, Barroso, membro da Academia Brasileira de Letras (ABL), mantinha a coluna “Judaísmo Internacional”. Apesar disso, não há registro de violência aberta contra comunidades judaicas no país. O líder integralista Plínio Salgado, escritor, condenou Barroso e se declarou descendente de cristãos novos, numa entrevista ao rabino Isaías Raffalovich.

Em São Paulo, em 1946 foi fundada a Federação Israelita do Estado de São Paulo, para organizar a imigração dos judeus refugiados da Europa. Em 1948 foi fundada a Confederação das Entidades Representativas da Coletividade Israelita do Brasil, depois Confederação Israelita do Brasil (Conib). A imigração sefaradita aumentou após a Primeira Guerra Mundial, com a queda do Império Otomano e chegaram judeus refugiados dos países árabes ao Rio de Janeiro e São Paulo. O historiador Boris Fausto contou essa imigração em livro de memórias. Nos anos 1930 os alemães vieram para Porto Alegre, Rio de Janeiro e São Paulo. Em 1956 chegaram os húngaros e os egípcios, com apoio do presidente Juscelino Kubitschek.

Devemos nos engajar no acolhimento de refugiados, ainda há muito a ser feito. A Confederação Israelita do Brasil, da qual participo, foi reconhecida oficialmente pelo governo do estado de São Paulo como promotora dos direitos humanos e é frequentemente procurada pelas instâncias federais e pela sociedade civil, nas causas ligadas aos refugiados. Nós, judeus, temos, uma vez por ano, um contato profundo com a questão dos refugiados, quando lembramos nossa

saída do Egito, a passagem bíblica da travessia do Mar Vermelho, quando os filhos de Israel passaram de escravos a pessoas livres. Essa oportunidade anual é um chamado à nossa consciência e nossa obrigação de trabalhar por um mundo em que as pessoas sejam livres. É um absurdo que, no século XXI, ainda haja pessoas que não tenham atravessado o Mar Vermelho. Nossa responsabilidade é ajudá-las a realizar essa travessia. No jantar familiar da época da Páscoa, que é o Pessach, alternamos símbolos de liberdade com símbolos de escravidão. Esse ritual nos convida a estar no meio da travessia. Não devemos nos sentir escravos, mas tampouco podemos nos sentir completamente livres, enquanto existem pessoas no mundo que ainda vivem alguma forma de escravidão. Não podemos deixar de trabalhar por um mundo de acolhimento aos refugiados, um mundo verdadeiramente livre.

Nós, judeus, somos influenciados e influenciados, como todos os outros povos. É uma riqueza a troca entre culturas. Muita gente aprendeu muita coisa com o judaísmo e o judaísmo aprendeu muita coisa com as outras religiões, com os outros povos e culturas. No Brasil não poderia ser diferente. Durante a semana da Páscoa judaica, não comemos alimentos com farinha de trigo, para nos lembrar de que as pessoas que saíram correndo do Egito não tiveram tempo de deixar o pão fermentar. Por isso, comemos matzá, o pão ázimo, sem fermento que, aliás, inspirou a hóstia católica. Podemos comer outras comidas que não levem farinha de trigo. No Brasil, virou uma época de muito pão de queijo e tapioca, esse é um exemplo da aproximação que acontece naturalmente.

A sinagoga, no mundo todo, pode ter diferentes arquiteturas e cada sinagoga tem um desenho distinto do das demais. Existem poucas diretrizes de como deve ser uma sinagoga, mas há uma diretriz comum: a sinagoga tem que ter janela. Porque o ritual que acontece lá dentro não pode estar desconectado das necessidades da sociedade. Na hora em que o ritual se desconecta dos rituais da sociedade, ele deixa de fazer sentido. O povo judeu passou por

perseguição ao longo de toda a sua história. Passei, no começo de 2019, alguns meses estudando na Inglaterra, o primeiro país europeu que expulsou os judeus nos séculos XII e XIII. Às vezes falo com judeus que dizem: “Não, eu não quero visitar a Alemanha, eu não compro produtos alemães, pelo que fizeram com os judeus na Alemanha”. Eis minha resposta: se a gente não fosse pisar num país que um dia tratou mal os judeus, provavelmente haveria poucas opções pelo mundo. Infelizmente os judeus foram bodes expiatórios em diferentes épocas e por diferentes razões. Talvez por conta disso tenham desenvolvido a sensibilidade social da qual nos orgulhamos. Ao lado de Martin Luther King, nos Estados Unidos, marchou pelo direito dos negros um rabino chamado Abraham Joshua Heschel. Relatando aquele momento importante, ele disse: “Foi a primeira vez que eu senti que as minhas pernas rezavam”. O compromisso com os direitos humanos decorre, sem dúvida, de uma tradição religiosa de engajamento e de uma história de muita perseguição.

Se você perguntar para um rabino sobre os palestinos, penso que o sofrimento dos palestinos é o sofrimento humano, igual ao de qualquer outra pessoa, e o palestino merece ser tratado com dignidade, com carinho, com respeito. Eles precisam atravessar seu Mar Vermelho e nossa responsabilidade é fazer que isso aconteça. Às vezes existe confusão entre o que é judaico e o que é israelense. Eu não sou israelense, não nasci em Israel, não tenho cidadania israelense: sou um judeu brasileiro. Israel é uma sociedade de maioria judaica, mas lá vivem cristãos e muçulmanos. Basta uma visita a Jerusalém, para ver a multiplicidade étnica daquela cidade. Sou a favor do direito dos palestinos, sou a favor da criação de dois Estados convivendo em paz e segurança um ao lado do outro. Conheço a confusão que, muitas vezes, acontece entre o que é judaísmo e o que é judaico; entre o que é israelense e o que é judeu, cabe a nós conversar e esclarecer.

Já houve uma harmônica convivência nos anos dourados entre muçulmanos, judeus e cristãos, sinal de que não temos nenhuma

dificuldade teológica ou religiosa de viver em paz. Nossas disputas são geopolíticas, elas não são teológicas. Nas fontes religiosas muçulmanas, cristãs, judaicas, há passagens feias que deslegitimam e destratam o outro, mas ao lado disso há muitas passagens lindas que falam de paz e de convivência. Depende do que você decide enfatizar.

Quanto à identidade judaica, a religião é um fator identitário, mas não é o único. Conheço judeus absolutamente laicos, seculares, e isso não faz deles ou delas menos judeus. Por vezes, a conexão com o judaísmo passa pela literatura, pela arte, pela música, não passa pela sinagoga nem pelo rabino. O judeu pode nascer, viver e morrer sem nunca ter entrado numa sinagoga, mas ele não vai deixar de ser judeu por causa disso.

DECOLONIALIDADE TARDIA: SIGNOS EM CIRCULAÇÃO ENTRE ARTE E AFROBRASILIDADE

MARCELO CAMPOS

Preparei uma reflexão sobre a relação da afrobrasilidade com a arte, relação que estudo desde que comecei a enveredar pelas pós-graduações. É importante tomar uma posição também textual. Como acabamos de ouvir, são feridas que o Brasil continua produzindo, e temos que cuidar delas. Nomeei o texto como “Decolonialidade tardia”, que se refere a essa espécie de letargia ou atraso nas artes visuais em assumir signos identitários e decoloniais como uma condição crítica. Isso só acontece, aqui, muito depois de outros lugares do mundo. Tomei a decisão, no texto, de trazer nomes que alguns vão conhecer, outros, não. Procurei trazer para o presente algumas reflexões e dizer, antes de tudo, que não falo sozinho. Vou ler o texto “Decolonialidade tardia – signos em circulação entre arte e afrobrasilidade”.

Eu falo. Falo, porque falaram antes de mim. Falo porque o candomblé falou, porque o samba se fez resistente, porque falam junto de mim; porque Rosana Paulino falou, porque Milton Santos, Flávia Oliveira, Ayrson Heráclito, Arjan, Lucia Laguna, Renata Felinto, Carmem Luz, Raquel Barreto, Hélio Menezes e Keyna Eleison falaram. Por que falo? Falo porque falam junto de mim. Falo porque Yhuri Cruz, Milena Lízia, Mulambö, Thiago Ortiz, Aline Motta, Panmela Castro falam para além de mim. Porque falam as comunidades tradicionais, os aquilombamentos urbanos, estudantes cotistas, os ferreiros e artistas de terreiro. Falo por ter me reconhecido, desde criança, junto da mitologia dos orixás, por buscar arquétipos de reis transmutados em cultos resultantes das diásporas, porque aprendi a respeitar, me curvar e adorar mulheres negras com pescoços adornados de miçangas e colares de ouro, perfumadas com talco por sobre o corpo envolto em tecidos abertos de richelieu.

Falo porque ouvi falar, dançar, olhar nos búzios, sentir as energias. Falo porque me banharam de ervas, me perfumaram de manjeriço, colônia, macassá. Falo porque aprendi a nunca sentar em cadeiras de braços ao lado dessas grandes iyás, a não ser que elas assim autorizassem. Um gesto que parece subalterno, mas que, ao contrário, gerou em mim o reconhecimento de uma nobreza familiar que estava nas características dos meus orixás, nos meus ancestrais, que me fazia olhar no espelho e me ver refletido em corpo, pajubás, nas cores adequadas para as roupas e nas proibições

¹ Fabian analisa que um dos gestos que exotiza a “alteridade”, na antropologia, é a não coincidência do tempo vivido e do tempo narrado. Ou seja, tenta-se colocar os sujeitos que serão analisados nos trabalhos de campo em um tempo mítico, ritual, fora do presente (Fabian, 2013).

² Em linhas gerais, o antropólogo francês Marc Augé chama de “não lugares” os espaços de trânsito, globais, homogêneos, experimentados por nós como impessoais e anônimos, muitas vezes marcados por experiências solitárias e relações sociais aceleradas – caso dos hipermercados e aeroportos, por exemplo (Augé, 1994). [N. E.]

³ A antropóloga americana Ruth Landes pesquisou a Bahia, nos anos 1930, e polemizou ao estudar gênero e candomblé, observando a centralidade das mulheres e os mecanismos de fluidez de gênero em personagens masculinos que traziam certa performance que emulava comportamentos, antes tidos como femininos (Landes, 2002).

e interditos das quizilas. E assim quis ouvir Carybé em ampla documentação artística sobre a religião de matriz africana. Quis ouvir a apropriação cultural modernista em Graça Aranha, no *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade, nas matas de *Macunaíma*. Quis ouvir Dona Ivone Lara, Dona Clementina de Jesus, Leci Brandão, Alcione, Virginia Rodrigues, Juçara Marçal. Quis ouvir as vozes dessas mulheres para as quais poesia e resistência são indistintas.

No entanto, nada disso adiantou. A apropriação cultural nos fez exotizar, marcar o outro a partir de fenótipos, distanciar o tempo como se o olhássemos em direção longínqua. Como informa Johannes Fabian,¹ foi-nos negada a coetaneidade, nenhum personagem modernista pertencia ao nosso tempo, o tempo da velocidade das máquinas, dos arranha-céus, o tempo que inventou lugares desidentitários nos termos de Marc Augé.²

Não adiantou estranhar a branquitude dos temas, teses, dissertações nas pós-graduações, que à época só tratavam de barroquismos, ecletismos, paisagem, site-specific, site-oriented, ampliação dos campos da escultura. Não percebiam que a forma era desconstruída e muitas vezes infértil, um luto. A forma não paria, não gestava e se restringia a um culto elitista e heteronormativo. Ninguém me explicava o travestismo como potência do candomblé, que só vim a ler muito depois em Ruth Landes.³ Não encontrava nas teorias da arte a diluição de gênero praticada há muito tempo por Joãozinho da Gomeia, Paulo da Pavuna e tantas outras personagens de gênero fluido que faziam dos barracões de terreiro um palco de performances para além das artes, imantadas pelo transe. Gênero e religiosidade de matriz africana são coetâneos, encaram o presente. E assim entendi a artista nascida no norte do país, Rafael BQueer, quando, em recente trabalho, homenageou as trans pretas. BQueer destacou Lafon, Madame Satã, Eloina, Paulete. Ali resgata-se a coetaneidade, pois elas performavam o tempo presente. A teoria da arte nos aplica o lugar da visibilidade pura de Wolfflin, que a tudo sobrepe a forma. A empatia de Vygotsky, que tentara concatenar

a expressão interna e sentimentos exteriorizados, ainda assim destinava-se a universais em que não cabiam a todos. O *unheimlich*⁴ de Freud insiste em observar um estranho familiar, sem perceber o que Frantz Fanon chamou de epidermização da inferioridade.⁵ Esta se faz por autoconhecimento, autoproclamação, pois seremos sempre o outro de nós mesmos. Tornamo-nos o outro, como no conto do Alferes de Machado de Assis, em que a personagem só se reconhece quando uniformizada.

Sem isso, conviveremos, nos termos de Ana Maria Gonçalves, com a sensação de um “defeito”,⁶ viveremos um mundo em atraso, pois a conquista parece se dar na travessia de um mundo existente antes de nós, para depois tornarmo-nos negros. O que li e decodifiquei em Rubem Valentim, Sr. Abdias do Nascimento, Maria Auxiliadora, fez-me ver além da pintura, menos na procura da “visibilidade pura”, e mais no reconhecimento de sinais que já conhecia. Ler e reconhecer me colocavam em absoluta vantagem frente aos meus iguais, que buscavam em *Laocoonte*, de Lessing, as fronteiras entre poesia e pintura. Com isso, pude reconhecer o ritual de cantar folhas em Maria Auxiliadora, enquanto internamente imaginava o pleno desconhecimento do mundo da arte frente a um signo quase secreto, um ritual pré-iniciático. Frente a meus iguais, eu me aproximava da arte. Essa é a empatia de se ver refletido, estar presente e não, buscar o outro no presente. É importante dizer, ninguém lota museus para ver obras de arte, antes se enfrentam

4 O conceito de estranho-familiar, em Freud, muitas vezes é usado para rever e sublinhar sentidos ambíguos, por exemplo, no surrealismo. Porém, não há compreensões racializadas que coloquem a questão para determinados sujeitos, antes, acredita-se numa aplicação universalizante.

5 Fanon, no início de *Pele negra, máscaras brancas*, explica que a tomada de consciência dos negros precisava levar em consideração duas vertentes psicológicas: a inferiorização econômica e a epidermização da inferioridade (Fanon, 2008, p.28).

6 *Um defeito de cor* é um romance premiado de Ana Maria Gonçalves (2008) que ficcionaliza histórias e trajetórias de personagens reais, sequestrados na África e traficados como escravizados para o Brasil. O termo aparece duas vezes na narrativa, referindo-se à dispensa de que negros e negras precisavam para exercer funções variadas.

filas para se olhar no espelho. E não adianta emular espelhos, a tecnologia não leva ninguém aos museus, pois hoje basta tirá-la do bolso. Tecnologia serviu para primitivizar alteridades nas exposições chamadas de zoológicos humanos. Enquanto Fanon dizia, aos 26 anos de idade, “o homem é um sim”, Clarice Lispector afirmava que o “mundo é um sim”. Uma molécula disse sim à outra, citando Clarice, e assim se fez a vida. Nenhuma direção a não ser ao centro, nos provoca o artista Yhuri Cruz, revendo uma atitude da artista Anna Bella Geiger, que, em vídeo, não mirava o centro, preferindo a autonomia das bordas. Mas queremos as bordas, queremos a periferização, ou desejamos afrocentrar o centro?

Reconhecer, criticar a linguagem, sublinhar as origens, eis algumas atitudes admitidas hoje como decolonizantes. Questionar as metafísicas que sempre são, nos termos de Fanon, frequentemente destrutivas. Não sentimos piedade dos governantes e dos antigos missionários, afirma Fanon. Por que demoramos a ser decoloniais? Demoramos ou fizemos de outro jeito? Demoramos, pois hoje o colonialismo continua a praticar as mais terríveis violências e a arte perdeu tempo. Temos os signos coloniais, mapas, correntes, pelourinhos hoje reelaborados por artistas como Jaime Lauriano, Tiago Santana, Dalton Paula, Priscila Rezende e Musa Michelle Mattiuzzi.

No Brasil, assim como nos Estados Unidos, os signos coloniais são apropriados pela arte contemporânea, lá se tem as cestas de basquete, as luvas de boxe, o uniforme dos seguranças. Aqui nossos signos coloniais lotam as coleções de museus, quando deveriam constar nos autos de um crime. Aqui reconhece-se a racialidade agora, nos seguranças patrimoniais de Antônio Amador e Jandir Jr, nas cenas subjetivas familiares de Mulambô, nas unhas e cabelos crescidos de Matheusa Passarelli, nos protestos por revisão de linguagem, em Max Willà e Diambe. Ali me reconheço e reconheço a cidade racista, homofóbica e messiânica do Rio de Janeiro, entregue a poderes paralelos. “Esquivar-se do mundo é uma ladeira escorregadia que no final das contas leva à perda de si”, nos disse Lewis Gordon no prefácio de Frantz

Fanon (2008, p.17). E complementa: a liberdade requer um mundo de outros, a razão não está sendo razoável, reivindicar a razão seria exibir assim uma obviedade, denunciando antes uma não razão. Acima da razão a rima, nos disse um poeta, e aqui a rima e a arte traçam duelos. Talvez essa hoje seja a grande querela: razão ou rima?

Omitiram a biografia de Heitor dos Prazeres, a presença de Elisa Martins da Silveira nas aulas de Ivan Serpa e na exposição do grupo Frente. Não adiantou chorar por não termos passado por Cézanne, não termos radicalizado o gesto monocromático de Robert Ryman, ou estudado neoplatonismos esperando a Grécia, que nunca chegou. Nada adiantou. Ao contrário das expectativas formalistas, fomos agraciados com a matriarca da Roma Negra, a quem reis africanos do presente, não do passado, conferiram o título retornado de Iyá Nassô.⁷ Isso nos anos de 1960, onde seu filho, Mestre Didi, Rubem Valentim e Abdias Nascimento personificavam a presença de artistas negros nas artes visuais. E vinte anos depois, ainda estávamos na academia discutindo Clement Greenberg. Cadê a decolonialidade? Ampliar a razão pura com a empírica era o mínimo esperado por uma geração que sofreu nas celas da ditadura militar. Por que lemos tão pouco Marta Traba? Por que lemos tanto Wolfflin? Isso passando longe de Lélia Gonzalez.

Outra seara de invisibilização se dá na chamada arte *naïf*. Se incluíssemos artistas naïves nos compêndios da história da arte no Brasil, teríamos muitos artistas negros produzindo nos

variados estados da nação. Sem falar em carnavalescos que passam ao largo de um circuito hegemônico do sistema de arte. Por que não se juntou o kit à vanguarda, fantasma que tanto assombrava Greenberg? A ausência de temas afrobrasileiros nas teses e dissertações, ainda nos anos 1990, quando comecei os meus estudos, era flagrante. A ausência de disciplinas de arte no Brasil, ainda mais sentida. A ausência de disciplinas ligadas à arte e à África criaram a hipótese da demora em se produzir uma arte com interesses decoloniais. Mas, esse gesto já existia, sempre existiu, relegado às margens. Para além disso, havia muita recusa por sentidos socioantropológicos nas análises de arte, que competiam com a filosofia reinante.

Fanon nos incita a produzir, tornarmo-nos um ser de ação. Vemos agora, na arte, grande empenho na decolonização da linguagem. “Anastácia Livre”, “Monumento à Presença”, de Yhuri Cruz, “Onde estão os Negros”, bandeira do coletivo Frente 03 de Fevereiro, ou as ações de Moisés Patrício, gestos que nos colocam em diálogo e reflexão semiótica sobre o racismo. A arte encontra as discussões da racialidade, quando elas se tornam para lá de urgentes, frente aos assassinatos que fazem mães exibirem a camiseta escolar de seus filhos cobertas de sangue. Não há mais tempo. Seremos, Fanon, seres de ação. Não há mais tempo para retórica, para metáfora, para ambiguidade. Não há mais tempo para a arte. Se houver, ela, a arte, que nos encontre, nas passeatas, nas escadarias das Assembleias, empunhando faixas, gritando, berrando. Se houver arte, ela que nos encontre.

REFERÊNCIAS

- AUGÉ, M. *Não-Lugares*: Introdução a uma antropologia da supermodernidade. São Paulo: Papirus, 1994.
- FABIAN, J. *O tempo e o outro, como a antropologia estabelece seu objeto*. Petrópolis: Vozes, 2013.
- FANON, F. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008, p. 28.
- GONÇALVES, A. M. *Um defeito de cor*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2018.
- LANDES, R. *A cidade das mulheres*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

7 Mãe Senhora, Iyalorixá do terreiro do Ilê Axé Opô Afonja, recebeu o título de Iyá Nassô que já havia pertencido a outra líder religiosa no século XIX, considerada uma das três princesas africanas que criaram o candomblé na Bahia. Na década de 1960, Mãe Senhora foi agraciada com o título de Mãe Preta do Brasil, pela Federação Umbandista do Rio de Janeiro.

A CIÊNCIA E A ARTE DOS ÁRABES E SUA INFLUÊNCIA NO CONTEMPORÂNEO E NA CULTURA DE NOSSO PAÍS

SORAYA SOUBHI SMAILI

Sou farmacologista, mas tenho estudado a cultura árabe há alguns anos e contribuí para a fundação do Instituto da Cultura Árabe, iniciativa de professores, escritores e artistas, em 2004. Por ser autodidata, solicito que perdoem a liberdade adotada nesta apresentação, resultado de estudos sobre a ciência e as migrações dos árabes e como essa influência chegou ao Brasil. Parte desse aprendizado devo ao professor Aziz Ab'Saber, professor emérito da Universidade de São Paulo e professor honorário do Instituto de Estudos Avançados (IEA-USP). Meu interesse pela cultura árabe me levou à idealização e curadoria da Mostra Mundo Árabe de Cinema, que atualmente é internacional e faz parte do calendário cultural da cidade de São Paulo. Como descendente de libaneses e primeira geração no Brasil, tenho presente a influência da cultura dos meus pais, mesclada à cultura do Brasil. Falar dos árabes e de sua influência na constituição do povo brasileiro é instigante e desafiador.

De início, pensemos na chegada dos primeiros imigrantes vindos do Oriente Médio. Como mencionou o rabino Michel Schlesinger, muitos de nós temos a impressão de que uma cultura chega ao Brasil com determinado fluxo migratório. Porém, o que gostaria de evidenciar é que a influência árabe chegou aqui muito antes, a partir da vinda dos portugueses e, antes disso, a partir da chegada dos árabes em Portugal. Remeto-me para esse ponto do tempo, onde os chamados Oriente e Ocidente fizeram uma intersecção histórica por meio da ciência e da arte, com a contribuição significativa dos mouros, que ocuparam a Península Ibérica por oito séculos.

Trago esta reflexão para a Cátedra Olavo Setúbal, espaço que promove o diálogo entre a arte, a cultura e a ciência. Falar da contribuição dos árabes e de como sua ciência e sua arte formam os Brasis é fascinante. Trata-se de uma história de paixão pelo conhecimento e

desenvolvimento humano. A cultura árabe é marcada por elementos históricos, sociológicos, antropológicos e animológicos, o que nem sempre é percebido no chamado Ocidente.

A cultura árabe possui registros que datam de pelo menos 3.500 anos. Trata-se de povos com tradição de vida nômade ou sedentária em locais inóspitos e desérticos da Península Arábica. Utilizavam o árabe falado, mais do que o escrito, sobretudo no período anterior ao Islã, embora fossem capazes de transpor o oral ao escrito. Eram dedicados à poesia como expressão artística, como ilustram os poemas suspensos al-muallaqat. O escritor brasileiro Alberto Mussa, na tradução desses poemas para o português, explica no prefácio que, assim como “as epopeias homéricas e como muitos livros da bíblia hebraica, os beduínos concebiam versos sem o recurso imediato da escrita, armazenavam esses textos na memória e os transmitiam oralmente a outras tribos”.

Embora o árabe já possuísse uma tradição ágrafa, a literatura árabe escrita se fortaleceu a partir do Alcorão, livro sagrado dos muçulmanos, revelado com o advento do Islã, em 622 d.C. A partir de então, desenvolveram-se a escrita e a literatura, a ciência e a arte, produzindo uma das culturas mais sofisticadas do período medieval que influenciou o Ocidente. Após a Hégira, momento em que o profeta Mohamed e seus seguidores deixam Meca e vão para Medina, que é o marco inicial da religião, ocorre uma guerra que dura dez anos. Depois desse período, houve a unificação dos povos em torno do Islã e sua expansão. O Islã monoteísta foi difundido amplamente, tendo o idioma como elo de unidade cultural.

A revelação do *Alcorão* trouxe um fator inovador pela complexidade gramatical e de estilo, com construções poéticas sofisticadas, o que levou a um desenvolvimento do árabe falado e escrito, bem como a um avanço intelectual tanto dos árabes, quanto dos arabizados. O Islã ganhou grande dimensão geográfica, o que possibilitou a assimilação de novos elementos culturais na cultura árabe, do século VIII ao XI. Os árabes conquistadores entraram em contato

com diversas culturas mais antigas, como as grega, hindu, chinesa, bizantina e persa. Conheceram escritos que foram vertidos para o árabe, e se tornaram registros únicos de manuscritos que haviam sido destruídos pelo então mundo ocidental. Os ensinamentos e hadices do profeta Mohamed e os provérbios do profeta passaram a ser seguidos por árabes e arabizados. Um dos hadices afirma que “a tinta da pena de um sábio é mais sagrada do que o sangue de um mártir”; e que a “busca pelo conhecimento é mais importante do que as próprias orações”.

O movimento iniciado no século VIII foi seguido pelos califas abássidas, que incentivaram o financiamento de centros de tradições de estudos, como a Casa da Sabedoria, em Bagdá, que se tornou referência para outros centros e universidades em diferentes locais. As primeiras universidades, na concepção atual, foram universidades islâmicas que estão entre as mais antigas do mundo moderno. Dentre elas, a Universidade de Al Quaraouiyine, fundada em 859 d.C. em Fez, no Marrocos, e a Universidade de Al Azhar, fundada em 988, no Egito. A de Al Quaraouiyine foi fundada por uma mulher, Fátima Alfieri, que havia recebido uma herança do pai e a utilizou a serviço da educação e do aprimoramento de sua comunidade. O mecenato tornou-se uma prática e uma tradição entre os árabes, o que alavancou ainda mais o desenvolvimento. Alguns califas destacaram-se neste sentido, como Al Mansur, um dos maiores incentivadores da Casa da Sabedoria, que acolheu estudiosos europeus que sofriam com a perseguição da Inquisição. Nesse sentido, as traduções foram fundamentais para o período seguinte, com o desenvolvimento civilizatório denominado a “Era de Ouro do Islã”.

Entre os séculos IX e XIII, ocorreu o apogeu da ciência e do conhecimento científico dos árabes. Foram inúmeros os trabalhos e estudos em diferentes áreas, como química, física, mecânica, arquitetura e medicina, entre outras. Destaco a matemática, com o desenvolvimento dos algarismos, do conceito do zero, do sistema

decimal, da prática atuarial do cálculo, das operações algébricas e trigonométricas e da geometria. Dentre os grandes sábios, destacam-se Al-Khwarizmi, que originou a palavra algarismo; Al Jaber, que originou a álgebra; além de Ibn Al-Haytham e Al Biruni, entre outros. A matemática e a constante observação dos céus, das estrelas e dos sistemas celestes levaram à criação de instrumentos de observação planetária, bem como ao desenho de mapas e à criação de instrumentos de orientação na navegação, como o astrolábio, que originou a bússola. Vieram os avanços na cartografia e a ideia da Terra como um globo, fato inconcebível na Europa da Idade Média. É lamentável o reaparecimento de terraplanistas, nos dias de hoje, após tamanho acúmulo de conhecimento.

No período de expansão e da “Era de Ouro do Islã”, houve navegação e conquista, com ocupação de muitos territórios pelos árabes. A cada lugar que chegavam, levavam ensinamentos e hábitos, e mantinham a mente aberta para o aprendizado e a assimilação cultural. O amplo território arabizado cobria desde a Ásia Central até a Península Ibérica, onde houve uma convivência marcante com os povos locais e trocas de experiências entre árabes, judeus e cristãos europeus. Esse lugar deu origem ao chamado Al-Andaluz, movimento que representa um território e um intercâmbio cultural intenso. A Andaluzia foi o único território europeu da Era de Ouro do Islã e esteve sob domínio de vários califados.

É nesse ponto no tempo e espaço que tem início a influência dos árabes na formação dos Brasis – influência que já era marcante na Península Ibérica, no momento da chegada dos portugueses ao Brasil. Portanto, os árabes chegaram aqui muito antes da imigração síria-libanesa, cujos registros datam do século XIX. Os portugueses trouxeram com eles a influência moura. A formação do que é o Brasil e os muitos Brasis de hoje, tem esses elementos que devem ser analisados em conjunto. Parte da complexidade da formação do nosso povo é ligada à influência árabe e arabizada, aqui presente desde 1500.

Em seu livro *O povo brasileiro*, Darcy Ribeiro relata a complexa formação étnica do Brasil, a partir de matrizes anteriores e posteriores à dominação de Portugal. Ao descrever a matriz lusa, Darcy Ribeiro se refere ao príncipe Dom Henrique, que utilizou o conhecimento levado pelos árabes a Portugal, o que fez que montassem os navios com leme fixo, utilizassem os astrolábios e bússolas e possibilitou que os portugueses enfrentassem o mar aberto e chegassem ao Brasil. Os árabes devolveram à Península o que haviam preservado dos legados das culturas grega e latina antigas. Levaram os textos de Aristóteles e Platão, os números arábigos, a ciência para desenvolver os moinhos d'água, o algodão, o bicho-da-seda, a laranjeira, a cana-de-açúcar. Influenciaram a arte e a arquitetura ibéricas, com as construções mouriscas, o azulejo, os espaços de descanso como a varanda e os pátios com fontes de água limpa. A influência se deu também na alimentação e na música, de onde vieram o pandeiro e a rabeca. Os legados árabes fazem parte dos muitos Brasis, porém são pouco reconhecidos. Para além dos reflexos da cultura árabe, a língua portuguesa também passou por transformações e se aprimorou, mesmo após a expulsão dos mouros de Portugal. Em 1888, o português foi oficializado como língua nacional. Muitas palavras árabes foram incorporadas. Segundo Antônio Houaiss (1986), cerca de 25% do vocabulário da nossa língua tem origem árabe.

Por fim, quero mencionar a imigração árabe de fato, a chamada “Amrik”, palavra empregada pelos árabes para o território, mesmo que imaginário, que constituía as Américas. Essa imigração para o Brasil teve início no século XIX e continuou pelo século XX, em diferentes fluxos migratórios. A América representava para esses imigrantes um lugar de esperança e uma nova vida. Os diferentes fluxos migratórios, ao longo de quase dois séculos, foram permeados por guerras e pela busca de uma vida melhor. A maioria veio das regiões que hoje conhecemos como Síria, Líbano e Palestina (incluindo a parte representada como Israel após 1948).

A vinda dos primeiros sírios e libaneses proporcionou um contato autêntico com nosso país e, de maneira direta, influenciou ainda mais a cultura do Brasil e da América do Sul. Em sua obra *Amrik*, publicada em 1997, Ana Miranda relata a saga de diversas famílias, tendo inspirado a exposição “Amrik, a presença árabe na América do Sul”, que ficou em cartaz no Centro Cultural Banco do Brasil de Brasília, em 2005, por ocasião da Cúpula América do Sul e Países Árabes (Aspa), e, em seguida, em São Paulo, por iniciativa do Instituto da Cultura Árabe e da Prefeitura de São Paulo. A saga dessas famílias perpassa *Lavoura arcaica*, ficção primorosa publicada por Raduan Nassar em 1975. Importante também registrar diversos estudos sobre o tema, apresentados na obra do professor e pesquisador Oswaldo Truzzi sobre os fluxos migratórios do século XX.

Muitos imigrantes chegaram ao continente sul-americano jovens. Vinham para ficar pouco tempo, mas acabavam permanecendo e trazendo suas famílias, que se incorporaram à cultura e à vida no Brasil: gerações conviveram e fizeram do país sua nação. Inicialmente trabalharam na lavoura, mas logo em seguida partiram para o comércio, tornaram-se vendedores ambulantes, conhecidos como mascates, que viajavam por muitos lugares, e assim levaram seus hábitos e nomes para muitas cidades brasileiras, onde montaram comércios de diversos tipos. Os descendentes de árabes criaram verdadeiros redutos comerciais no Brasil, como o Saara, no Rio de Janeiro, e a Rua 25 de Março, em São Paulo. Contribuíram para a formação e o desenvolvimento da indústria e auxiliaram na modernização. As gerações subsequentes tiveram pais e avós zelosos por educar filhos e netos, que se tornaram profissionais em diferentes áreas e assumiram posições como profissionais liberais, no empresariado e na política. De acordo com estudos do Itamaraty, existem cerca de 10 milhões de descendentes árabes no Brasil, de diferentes gerações, incorporados à sociedade brasileira.

As influências estão por toda parte e se misturaram com muitas outras, com importantes marcos na arquitetura. Exemplos claros

podem ser vistos nas construções do Instituto Manguinhos⁸ no Rio de Janeiro, no Palácio das Indústrias em São Paulo, além da igreja da Lapinha em Salvador. Influências resultantes do Al-Andaluz. Na música, houve influência nas escalas e ritmos, bem como em formas de expressão, como a literatura de cordel, também influência do Al Andalus. São muitos os hábitos já totalmente incorporados em nosso cotidiano, tais como o consumo do café, do azeite e do açúcar.

Edward Said apontou, em *Orientalismo*, o processo de descaracterização do Outro. Isso se repete sucessivamente na história da humanidade. O Outro, que parece estranho e exótico, é descaracterizado para depois ser discriminado ou eliminado. Atualmente, essa descaracterização é aberta em relação aos árabes e sua influência, que, em alguns locais, foi apagada ou ignorada. Por isso, é importante mostrarmos o quão fundamental é a cultura árabe para a formação dos muitos brasis. Assim, em 2004, a partir da iniciativa de diversos intelectuais brasileiros, foi criado o Instituto da Cultura Árabe,⁹ que teve o professor Aziz Ab'Saber como seu presidente de honra. Ele salientou que, para além de sua comunidade, o Instituto deveria ser também de todos os brasileiros.

O Brasil propiciou condições para a coexistência e para a liberdade de culto religioso e assim deve continuar, mas para isso precisamos atuar. É nossa escolha trabalharmos por um lugar onde a diversidade conviva com o respeito mútuo. Para finalizar, cito o escritor Milton Hatoum, ao

⁸ Trata-se de um dos edifícios que compõem o complexo da Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz), no Rio de Janeiro, cuja arquitetura é um dos raros exemplos “neomouriscos” remanescentes no Brasil. Sua construção se deu entre 1908 e 1918 e deixou, entre outras marcas, duas torres com cúpulas de cobre e mosaicos que imitam tapetes orientais. [N. E.]

⁹ Disponível em: <www.icarabe.org>.

afirmar que “alguns dos nossos desejos só se cumprem no Outro, os pesadelos pertencem a nós mesmos”. Deixemos os pesadelos e que nossos desejos se cumpram em um Brasil formado de diversas cores, matizes, histórias e culturas.

REFERÊNCIAS

- HOUAISS, A. *As projeções da língua árabe na língua portuguesa*. Conferência para o Centro de Estudos Árabes da USP, 1986. Transcrição e organização de Cecília N. Adum. Disponível em: <www.hottopos.com/collat7/houaiss.htm>. Acesso em: 15 abr. 2020.

CULTURA AMAZÔNICA: UMA DIVERSIDADE DIVERSA

JOÃO JESUS DE PAES LOUREIRO

Falo a partir da Amazônia. Quero trabalhar com alguns exemplos que revelam a expressão cultural dessa região e a maneira como ela tem sido reelaborada na nossa história literária. A Amazônia parece estar fora da grande narrativa nacional, sobretudo na cultura e na arte. Optei por não tratar das quizílias, dos problemas presentes quase diariamente nos jornais e televisões. Prefiro tocar em alguns aspectos do valor que representa o complexo cultural amazônico, sua sociedade e do seu povo, e também no que se perde, quando ela é degradada, abandonada. A base em que essa cultura se consolidou vai sendo desestruturada por projetos públicos e particulares, pela exploração da terra, pela expulsão das pessoas do campo para a cidade. Pela desarrumação da convivência ribeirinha, pela desestruturação das sociedades indígenas, pela reviravolta que está sofrendo o sistema de produção, no nosso tempo. É preciso que se saiba o que é que se está perdendo com isso.

De um modo geral, a natureza tem sido o palco principal dos processos. Vemos o mundo inteiro comovido com as queimadas que assolam a Floresta Amazônica. Ora, a Amazônia faz parte do imaginário nacional e mundial, e esse imaginário está ligado à sua natureza. A “descoberta” do Novo Mundo pelos europeus, em parte, deveu-se à busca do paraíso na terra que estaria localizada no centro da Amazônia. Trata-se de uma natureza magnífica, quase um exemplo do sublime kantiano. Ao mesmo tempo, constitui-se em fato social, com todas as suas especificidades. A Amazônia abriga uma diversidade inigualável que integra sistemas de vida, de linguagem, de compreensão do mundo e de expressão de valores como amor, solidariedade e luta pela existência.

A Amazônia assumiu também uma dimensão aurática, se lembrarmos da concepção de aura de Walter Benjamin.¹⁰ Por que uma dimensão aurática? Porque todos, de todos os níveis, estão defendendo a Amazônia por ser algo irrepetível, insubstituível, um bem valioso que, se for destruído, não poderá mais ser recuperado. São características próximas às da aura tal como apresentadas por Benjamin. Essa dimensão aurática provoca movimentos de solidariedade e defesa de uma realidade que parece viver um estado comatoso, desde o período da pseudo e ilusória época da *Belle Époque* da Amazônia. Esse período é sempre interpretado de forma equivocada, porque, na verdade, tivemos a expropriação da Amazônia pelas *belles époques* francesa e inglesa.

¹⁰ A discussão sobre a noção de aura, desenvolvida por Walter Benjamin (2000) nos anos 1930, aplicava-se originalmente a obras de arte e imagens, mas vem sendo utilizada para pensar em outros contextos e a outros objetos dotados de unicidade, originalidade, de um “aqui” e um “agora” insubstituíveis. [N. E.]

A Amazônia está fora do discurso acadêmico e da organização das universidades. Sequer no Pará há uma Universidade com cursos sistemáticos e regulares sobre os elementos distintivos da Amazônia, como seu imaginário e as narrativas da oralidade. Temos estudos episódicos, pesquisas competentes, mas não dão conta de uma compreensão abrangente dessa região, sequer por parte dos que vivem nela. É preciso um esforço para preencher esse vazio. A Amazônia sempre foi entendida como uma espécie de almoxarifado nacional e internacional – a expressão não é minha. Porque é nela que se vai buscar riqueza, ideias, uma série de elementos simbólicos. No entanto, você não tem as matrizes desses valores no conhecimento, nos estudos, por meio de uma óptica imanente, que parta da própria região. Geralmente são fatos utilizados como exemplos de teorias sobre questões equivalentes, seja na Europa, seja no Brasil, mas é quase sempre a visão do outro sobre ela.

Temos poucos casos que emanam dessa produção simbólica e ilustram sua cultura. Gostaria de comentar alguns exemplos. Sou filho de uma cidade ribeirinha do interior do Pará, Abaetetuba, que tem, defronte dela, mais de 140 ilhas. É uma região muito mítica do nosso estado. De modo geral, quando se fala da cultura amazônica, pensa-se na mitologia como algo do passado, distanciado da produção de conhecimento e próximo do folclore, uma espécie de anedotário. Vale a pena ver por outro ângulo.

Citei minha origem porque vou falar da cultura ribeirinha. Nós víamos passar boiando, na frente de nossa cidade, pedaços inteiros da margem do rio, arrancados pela força da correnteza, na direção da Baía do Marajó. Às vezes havia árvores, era um pouco arriscado, poderia mesmo haver cobras. Chamamos essas ilhotas flutuantes de periantã ou de marapatá. O que o caboclo faz? Ele amarra sua igarité – uma canoa de um mastro – num marapatá boiando e se deixa levar pela correnteza rumo a seu destino. Por que continuar remando, se a correnteza o leva onde ele quer chegar? Ele se deita, pensa, imagina, atitude que foi interpretada como sendo preguiça.

No início do século, numa linha positivista, disseram que era preciso levar migrantes para a Amazônia que tivessem sangue forte para misturar com o sangue nativo e fortalecer aquela gente. Na verdade, não é preguiça, mas uma inteligente integração com o movimento da natureza. Enquanto o ribeirinho economiza força muscular, ele pensa e cria mitos e lendas através do seu devaneio. Dizemos que ele vai de bubuia, vai bubuiando. Imaginei um conceito que chamo de dibubuísmo: uma forma de você economizar sua energia prática e libertar sua energia espiritual e seu pensamento.

Como estou aqui de passagem, estou atracando minha igarité na ilhota de São Paulo, deixem-me dibubuiar um pouco em torno de mais exemplos desse universo cultural. Na fase do Modernismo, tivemos três situações emblemáticas de temas vindos da Amazônia e observados da Amazônia. As pesquisas de Heitor Villa Lobos sobre música indígena; *Cobra Norato*, de Raul Bopp; e *Macunaíma*, de Mário de Andrade. Raul Bopp, gaúcho, adorava Belém, adorava o Pará, dizia que ia dar a volta ao mundo na Amazônia. Ele saía pelas beiras do rio, anotava narrativas da oralidade ribeirinha e se encantava com as nossas lendas, especialmente com *Cobra Norato*. Elaborou um poema célebre justamente com esse título. É uma conjugação de narrativas de *Cobra Norato* que ele poetizou, de vários momentos de rios. Talvez seja, *avant la lettre*, o primeiro etnopoema da literatura brasileira, que entrelaça o poético com o antropológico. Raul Bopp retrata, reflete, espelha a lenda.

Mário de Andrade é diferente. Tomou conhecimento do mito do *Macunaíma*, de Roraima, em que uma índia Macuxi se apaixona por um índio Taulipangue, mas não podem cultivar o amor, porque as etnias são inimigas. À primeira vista parece retomar Romeu e Julieta. Mas desenrola-se de outro modo. Eles partem para a floresta, se isolam e vivem integralmente esse amor. Para onde ele ia, ele a levava: para a caça, a pesca, ver os pássaros, passear... Eram inseparáveis. Ela engravida, a criança nasce morta e ela fica parálitica. Mesmo nessa situação, o amor continuou igual. Para

onde fosse, ele a levava nos braços, na sua cesta, nos ombros, para a caça, a pesca. Quando ela morre, ele a enterra. Tempos depois, ele morre no mesmo torrão, os corpos são dissolvidos e misturados em pó. Nasce uma planta: tamba-tajá, cujas folhas se assemelham ao genital feminino; e no centro, um rijo talo, à semelhança do genital masculino. É uma flor ambivalente, uma planta com dupla sexualidade. Quase todas as lendas de amor terminam tragicamente, pela tristeza ou separação. O mito dos índios Macuxi, de Roraima, dá uma lição de ética amorosa.

Mário de Andrade levou o mito de *Macunaíma* para um romance que chamava de *rapódia*, mas transformando *Macunaíma* numa personagem “sem nenhum caráter”, como diz o subtítulo. Ele vai se transformando, conforme o objetivo ou a situação. Não se trata de uma questão moral. Sem nenhum caráter significa sem características definidas nem permanentes. Na cultura amazônica isso é a expressão da realidade cultural. Uma poética do imaginário permite essa liberdade de criação e estabelece a metamorfose, a capacidade de você se transformar. A transferência do mito para o romance acabou sugerindo que *Macunaíma* seria uma espécie de símbolo, a expressão do povo brasileiro, como um povo sem nenhum caráter no sentido do jeitinho brasileiro. Às vezes tem sido interpretado assim. Só que não é o mito, mas o personagem do romance que assume essas características.

Macunaíma vem para São Paulo, não se adapta à metrópole, mas incorpora as malícias da cidade. Há um trecho genial no romance, a “Carta pras Icamiabas”. O protagonista descreve a vida de São Paulo na época. Diz que fica chateado porque, para brincar com as mulheres, os homens precisam pagar a elas. Comenta que os paulistas falam de um jeito, mas escrevem de outro. Era a fase em que Mário defendia a busca de uma língua nacional. No final da Carta, *Macunaíma* pede dinheiro emprestado, porque estava sem. Enfim, é uma delícia. No fundo, *Macunaíma* é um pícaro, personagem que ora está bem, ora não está bem. Mas acabou prevalecendo a leitura

reduzora do herói sem nenhum caráter. É a visão que ficou, porque é uma obra emblemática, muito bem escrita. Há um estudo de Roland Barthes sobre um romance de Balzac, *s/z*. Nesse romance, o personagem Sarrazim, um escultor, se apaixona por um ator do Teatro Argentina, em Roma. Barthes busca pistas para compreender o inconsciente de Balzac na escritura desse romance. Valeria a pena alguém estudar *Macunaíma* na mesma linha.

Em Roraima não se diz Macunaíma, com acento no i, mas Macunaima, assim como se diz Roraima e não Roraíma. Mera mudança de acento, aparentemente; porém, na verdade, mudança conceitual. Macunaima é o do mito indígena, Macunaíma é o do romance. Finalizo citando dois escritores que estiveram no Pará e de suas vivências extraíram obras literárias.

Comento antes uma lenda ribeirinha. O boto é o conquistador incorrigível, Don Juan das águas. Como Don Juan, é personagem conceitual, aquele que, mediante a simples menção de seu nome, gera a compreensão do que ele representa, sem precisar explicar. O boto é o golfinho que vive dentro do rio e se transforma no rapaz bem apessoado que conquista as moças. Aparece de branco, com um chapéu na cabeça para cobrir o buraco por onde ele respira. Ele nunca tira o chapéu nem para dançar, senão assustaria as pessoas ao invés de conquistá-las. É uma alusão ao amor erótico, à relação sexual, sem antes nem depois. Quando a mulher engravida e tem filho, é o filho do boto, se for reconhecido pela sociedade. Na minha terra havia isso na região das ilhas. Fica uma criança diferente, porque é o filho do boto. Às vezes a pena da jovem fica atenuada, como se fosse um perdão.

O filho do boto é produto de uma *hybris*, espécie de alteração da natureza, porque descende de uma entidade sobrenatural, que é o boto, e de uma mulher. É o mesmo traço antropológico do herói grego, filho de um deus com uma pessoa humana. É também do Cristo bíblico, filho de Deus e de uma humana. Há sabedoria e profundidade nas lendas e mitos amazônicos e indígenas, são muito mais do que episódios anedóticos.

Na Amazônia, a memória é igualmente fundamental. A Universidade do Pará, por exemplo, tem uma escolinha para os alunos Paracategê, perto de Marabá, onde os professores são indígenas bilíngues. Eles organizaram o primeiro livro didático, com narrativas da vida do grupo, mitos, desenhos feitos pelas crianças. O cacique me convidou para a entrega desse material para as pessoas presentes, ele, a mulher dele e outros. Eram cinco exemplares, entreguei o primeiro para ela. Ela pegou os cinco exemplares e colocou no colo, como quem acarinha uma criança. E não distribuiu para os outros. Não entendi, mas fiquei olhando aquela cena de modo terno. O cacique falou: “quero agradecer, porque vocês, falando aos professores da escolinha, trouxeram de volta a nossa alma. Por quê? Porque nossas crianças já não sabem essas histórias e querem ver as histórias dos livros que chegam”. Parecia que o livro era a memória tornada visível e palpável, que ficou ali registrada.

Os sentimentos de coletividade e reciprocidade também são fortes. Na minha terra, quando chove e é noite escura de tempestade, os moradores da beira do rio acendem uma lamparina ou um candeeiro e colocam na janela, como referência, para quem vem navegando o rio não se perder, não bater na margem e poder seguir seu caminho. Não conhecem as pessoas que estão passando. Não sabem sua nacionalidade ou sua crença, mas possuem o sentimento da solidariedade humana: ajudar que o viajante chegue ao seu destino.

Penso que a cultura é um caminho que se atualiza ao mesmo tempo em que avança, e é no atualizar da cultura que temos que caminhar. No plano da cultura e da vida, a gente tem que procurar a lamparina acendida no caminho. Eu não posso acender a lamparina apenas para quem é meu parente, meu amigo, apenas para quem pensa como eu, seria uma atitude de isolamento. No modo de ser ribeirinho, você tem formas de solidariedade humana e de respeito pelo outro que se pode transportar para outras situações.

REFERÊNCIA

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: ADORNO, T. W. et al. *Teoria da cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

AS SOCIEDADES INDÍGENAS E O DESENCONTRO DAS POLÍTICAS DO CAPITAL

AILTON KRENAK

Obrigado aos colegas que me antecederam por essa rica narrativa sobre o Ocidente. Quero dizer que não falo do Ocidente, falo de outra cosmologia, dos povos originários deste continente. Foi maravilhoso ouvir como vocês vieram para cá. Na verdade, vocês estão declarando como invadiram essa parte do mundo. Queria falar com vocês da perspectiva de quem estava aqui sendo invadido por árabes, judeus, portugueses, todos os que vieram de outra matriz cultural e implantaram aqui a narrativa ocidental. Assim como Mário de Andrade observou a Amazônia da perspectiva de um paulista, a maioria de vocês observa este continente na perspectiva do Ocidente. E o que criou uma condição prévia para se estabelecerem aqui foi o genocídio dos povos originários. Não há história de cordialidade, nem convivência ou tolerância. Isso é mito. Assim como Macunaíma com acento no i é um mito. Mito paulista, no caso.

A ideia de que esses povos acrescentaram a este lugar do mundo uma espécie de florescimento cultural é, obviamente, uma narrativa que atribui virtude e caráter iluminador à vinda do europeu. Os europeus ocuparam o Planeta inteiro, a pretexto de levar luz para os lugares. Inclusive para o mundo árabe. O mundo árabe pode se

declarar numa coexistência pacífica com os outros povos, mas o árabe sofreu e continua sofrendo uma violenta discriminação. Hoje, se um árabe aparecer num aeroporto importante do Ocidente, ele terá que tirar a roupa, vai ser alvo de uma busca pelado – como viam os índios, quando vocês chegaram. Nós éramos alvos de busca pelados o tempo inteiro.

Tem uma parte da narrativa que nós estamos compartilhando que não pode passar, assim, tranquilamente. Ela tem que ser denunciada como narrativa colonialista. Mesmo quando o debate pretende ser decolonial, ele se faz na matriz de pensamento ocidental, que despreza os outros povos, as outras cosmogonias, as outras ontologias e não admite que exista uma epistemologia fora da mentalidade e da narrativa europeias. A narrativa europeia é constituída pela narrativa judaico-cristã, pela narrativa do Islã árabe, pela narrativa do Ocidente na Idade Média. O Ocidente se impõe ao mundo de uma maneira tão definitiva, que os outros povos se tornam pigmeus. As universidades, as instituições relevantes do Ocidente só fazem perpetuar o colonialismo. Infelizmente eu não poderia fazer outra fala, nessa circunstância, que não a de denunciar o continuado genocídio, o colonialismo, e a falsificação da história que continua se repetindo.

Chegamos ao século XXI com uma grave cegueira. Talvez aquela denunciada pelo escritor português José Saramago. Não queremos ver o óbvio. Estamos diante de uma realidade global de povos refugiados no mundo inteiro: refugiados do Haiti na Amazônia, refugiados venezuelanos na Amazônia, bolivianos, refugiados de todos os cantos do mundo chegando em diferentes lugares. Será que a parábola sobre as navegações e a colonização dos continentes tem algo a ver com o fenômeno recente de povos terem que sair de seus lugares de origem para irem pedir esmola na Europa? Quando os curdos são bombardeados, quando os turcos são azucrinados pelos bombardeiros americanos, quando a Síria e a Líbia são destruídas, será que isso tem a ver com o Renascimento surgido dos ciclos de

navegação? Da bússola e das coisas incríveis que Darcy Ribeiro elogia? Gosto muito do professor Darcy Ribeiro, mas um grave equívoco dele foi pretender ser o profeta da civilização misturada, morena; aquilo é uma piração, porque a realidade que vivemos hoje é que estamos sendo depredados.

O Planeta está sendo destruído, a Amazônia está sendo incendiada com convocatória no Twitter, estamos com nossas praias cheias de petróleo podre, o Rio Doce, na margem do qual meu povo sempre viveu, foi plasmado pela lama da mineração. Completam-se quatro anos agora no dia 5 de novembro e a empresa, que deveria ser punida, acabou de ter sua licença atualizada, para continuar fazendo o mesmo estrago. Carlos Drummond de Andrade morreu denunciando a Vale do Rio Doce. A Vale do Rio Doce é uma das corporações mais ricas do mundo, hoje, e ela é responsável por ter matado o rio que passa na minha aldeia. Quero saber se o rio que passa na minha aldeia tem a mesma importância do rio que passa na aldeia do querido poeta português Fernando Pessoa e todos os seus outros nomes. Será que só o Tejo é um rio de aldeia? E o Rio Doce, o Paraopeba, os outros rios nossos, que estão sendo envenenados, drogados, destruídos? E a volta do Xingu que ganhou Belo Monte de presente do último período áureo da economia brasileira, quando o Brasil podia gastar bilhões para fazer uma barragem? Aonde estamos indo?

Não consigo pensar em arte e cultura separadas do rio, da floresta, das montanhas e da vida das pessoas que só sabem habitar esses lugares. Por só saberem habitar esses lugares, nunca colonizaram lugar nenhum do mundo. Os únicos que nunca colonizaram lugar nenhum do mundo são os povos originários. Não conheço a história de índios que colonizaram outras partes do Planeta, a não ser aquelas de sua própria origem. Em suas narrativas sobre a criação do mundo, são capazes de mostrar, na pedra às margens do rio, a marca que seu herói cultural deixou quando passou por ali, ao pisar e deixa um rastro. Fico me perguntando: até quando vamos

continuar privilegiando a visão hegemônica, europeia, colonialista, e reproduzir isso em todos os espaços da vida cultural brasileira? Não sou um autor indígena, no sentido que alguém pode imaginar, porque viu uma publicação ali na entrada assinada por mim. Aquele livro são três conferências que dei, falando do mesmo assunto de que falo agora: de minha incapacidade de coexistir com um tempo de tanta falsificação e hipocrisia, e do mundo acabando aos nossos pés, enquanto a gente projeta botar estação espacial em Marte.

Se a arte, a ciência e a tecnologia que todos esses povos incríveis divulgaram serviram para chegar aos dias de hoje e construir uma plataforma em Marte para botar gente lá, depois que a gente destruiu essa Terra – que é o único lugar em que eu sei viver –, acho que realmente foi uma viagem inútil, como foram inúteis a ciência, a tecnologia e a arte. Venho de uma memória de cultura onde não existe separação entre os termos arte, cultura, natureza, tecnologia, ciência, e aquilo que chamam mito – o lugar que a nossa memória habita. Davi Kopenawa Yanomami, que talvez além de mim seja a segunda ou terceira pessoa indígena que assina uma obra escrita no Brasil, declara, no livro *A queda do céu*, que o homem branco escreve tudo, porque ele tem uma memória cheia de esquecimento. Achei essa uma bela maneira de traduzir a longa tradição escrita do Ocidente, que serve para ocultar os esquecimentos da sua própria experiência humana. Há povos que continuam sendo capazes, hoje, de contar oralmente a história de como o Rio Amazonas nasceu. De como o Irariquera nasceu. De como o Watu, que é o rio na margem esquerda da nossa aldeia, conversa, coexiste e vive com os outros seres não humanos ou humanos. As montanhas que estão ao redor do nosso vale são seres, são entidades com as quais a gente negocia e convive.

De repente eu me encontro no meio dos meus colegas que não são originários desta terra, trazendo uma verdadeira epopeia sobre a civilização, que, na verdade, a única coisa que fez aqui foi matar os rios, destruir as florestas e acabar com as montanhas. Além de

ter matado os povos originários daqui. Sobraram tão poucos, tão poucos, que nós estamos ameaçados, agora, por esse governo. Há o risco de ele tacar fogo na mata e acabar com o resto dos índios que estão lá dentro. Nós vivemos uma tragédia social grave.

Agradeço imensamente o convite para estar aqui com vocês vivendo esta experiência que me lembra muito, não no conteúdo, mas no formato, as reuniões que nós fazemos nos pátios das aldeias onde todo mundo se senta e tem a oportunidade de falar, de pensar, de filosofar, de trazer para as novas gerações novas ideias e visões sobre o mundo, o que prova que não estamos parados no tempo, estamos sempre refletindo sobre cada momento que vivemos, contando o tempo de uma outra maneira. Não essa história linear do século XVII, século XVIII, século XIX. Alguns dos nossos anciãos, quando escutam os brancos, mesmo os cientistas brancos, falando sobre a sua história, olham bem e dizem: olha como eles já se esqueceram de tudo.

Numa das narrativas de origem dos povos daqui – e, felizmente, o povo que narra essa origem ainda está vivo –, a maioria dos parentes deles foi extinta, mas eles não acabaram todos. Dizem que os dois heróis culturais, os dois gêmeos, o Yo'i e o Ipi, estavam na construção do mundo, e eles iam fazendo os rios, botando as criaturas nas águas, e o irmãozinho mais novo, muito rebelde, sempre anunciava alguma coisa que poderia ser um perigo. Então o irmão mais velho, Yo'i, fala: “não, não, não, não conte isso agora, não fale isso agora”. Porque ele tinha o poder de, com a enunciação das palavras, criar o mundo, criar as coisas. E o irmãozinho, lá em cima da palmeira da Jaci, olha, vê o irmão que está no chão, eles são clarividentes. Ele percebe que o irmão mais novo vai pronunciar uma palavra, e pede: “não, não, não, não fala isso”. Mas o irmão já tinha gritado lá de cima: “lá vem os brancos, aqueles que se retiraram daqui um dia, não sabem mais quem são e vão acabar com a gente”.

Essa história deve ter uns 2 mil anos, talvez mais, e ela nunca foi esquecida. Faz parte da narrativa Mãgutá, a criação do mundo na

tradição Ticuna. Vocês podem buscar e ler a história inteira. Em outros povos, nos Guarani, nos Tupi, em vários povos, nos Yanomami, de nosso querido Davi Kopenawa, se diz:

[...] essa gente que pensa que são os brancos, viveram com a gente nos primórdios. Eles não lembram, eles pensam que são outra coisa, mas viveram nos primórdios com a gente. E nos traíram. E foram embora. E nós pensamos que a gente nunca mais ia vê-los, até que um dia eles voltaram, e a gente não sabia se eles estavam voltando para nos abraçar ou se eles estavam voltando para nos decapitar. Ficamos esperando para ver o que eles iam fazer.

Tem história Bororo, Xavante, Krenak, Yanomami, Ticuna, Guarani que diz o seguinte: essa gente toda, que virou judeu, árabe, chinês e tudo, eles todos vêm do mesmo povo de origem que nós, só que não lembram disso. E, por não lembrarem, vivem infernizando a nossa existência.

A maioria dos registros de narrativas de nossos povos antigos não elimina o Outro: o Outro existe. É uma ontologia do outro. Acho interessante quando ouço o pessoal fazendo a crítica do colonialismo, fazem referência a esse Outro como se ele fosse um extraterrestre. Fico tentando entender, que Outro é esse de que se está falando? Se esse Outro não está o tempo inteiro presente na sua experiência, afetando a sua experiência de vida, onde é que ele está, então? No espaço? Na Lua? Você estar diante do seu irmão, diante dos outros, não significa renunciar a ser você. É ser você com o Outro. No Ocidente tem uma história de hegemonia que não tolera o Outro. O Outro pode existir desde que fique parecido comigo. Se o Outro tiver rusga e diferença comigo, aí não dá. Nós queremos que o Outro seja a nossa cópia. Tem uma canção de Caetano Veloso que fala “Narciso acha feio o que não é espelho”, não é isso? Os ocidentais estranham os costumes originários que a gente preservou, porque eles queriam que a gente tivesse virado branco. A ideia da miscigenação, cultivada

até outro dia, pretende integrar os índios. Assim como tentam fazer o negro virar branco, tentam fazer o índio virar branco.

Já que uma das chamadas desse encontro nosso fala do “sideral”, a gente não precisa ficar só no limitado campo da realidade cartesiana. Quando a gente faz uma crítica sobre o passado mítico e o presente idealizado, estamos quase censurando a possibilidade de uma perspectiva outra que não seja a cartesiana da realidade. É o ambiente em que a ciência opera. A ciência só sabe operar no campo da razão. Com a lista de filósofos que vocês adoram e citam. Vocês citam mais seus filósofos do que seus profetas ou talvez seus poetas. A história antiga de um dos nossos povos diz que, quando os espíritos saem da terra, eles têm que fazer uma longa jornada. Essa jornada não precisa ser para fora da atmosfera deste Planeta nem para o Cosmos, pode ser só num outro lugar, uma realidade paralela a essa em que a gente vive. Se o sujeito, aqui no mundo, não fez alianças, não criou relações para fazer essa travessia, quando ele estiver fazendo a passagem dele num lugar debaixo de uma rede onde uma coruja fica dormindo, a coruja vai dar um grito tão grande com a passagem dele que ele vai morrer de novo e vai voltar para cá como um zumbi, e vai ficar zoando por aí. Uma alma, um ser que teve uma existência e não se iluminou, vai voltar para cá de novo. Essas narrativas incluem todas as outras humanidades possíveis. A onça, a coruja, o macaco, os árabes, os judeus, os americanos, os tailandeses, holandeses, os chineses, outras etnias.

Na maioria das narrativas que não são dos povos originários, trata-se o sonho como uma experiência onírica, como disse Davi Kopenawa Yanomami, sonhando consigo mesmo ou com o próximo carro, a próxima propriedade, a próxima aquisição. Infelizmente é a marca desses sonhos, Freud também já viu isso, não foi só o Kopenawa. Os povos ameríndios passam por outra experiência que a gente poderia chamar de visões. Tem um livro com o título *Palavras do Chefe Alce Negro*, que reúne histórias transcritas com certa fidelidade de um xamã que viveu no norte da América, no

final do século XIX. São exatamente visões. Os Maia, os Asteca, os Uichole, o povo Hopi, que vive no Novo México, os Ticuna, os Kuna e Emberá na Baía de São Braz, no Panamá, muitos outros povos vivem a experiência das visões que a gente chama de sonhos. A experiência do sonho atravessa o lugar experimentado na vigília. Na grande literatura do Ocidente, dos ingleses, dos portugueses, dos árabes, o sonho sempre aparece como uma experiência menor do que a realidade, sendo ambos distintos e incomparáveis. Porém, alguém formado nessa outra tradição do sonho, acessa, por meio das visões, lugares capazes de produzir experiência e conhecimento, de alimentar a subjetividade e o sentido da vida.

Não deixei a minha formação se limitar ao meu aprendizado com o povo da minha cultura Krenak ou da cultura Xavante ou Yanomami. Sobre os sonhos eu li, por exemplo, Aldous Huxley, que ensina, em *As portas da percepção* e em outros textos, que a realidade careta dentro da qual a gente convencionou ficar é uma prisão, porém tem outras janelas. Assim como o rabino diz que a sinagoga tem que ter janela, no nosso mundo também tem que ter janelas para todo lado, inclusive para outras percepções, porque senão a gente fica quadrado dentro dessa realidade convencional, racional, com a razão do Ocidente, aquela de que Kant gosta muito.

Em algumas culturas, preparam-se as crianças desde os 8, 9 anos de idade para sonhar, com a ajuda de mestres. No Brasil, um exemplo desta prática está entre os Xavante. Umari Tegewa é o dono do sonho, ele estudou assim como vocês, de cabelo branco, estudaram para serem doutores. Ele também é um doutor, ele é pós-doutor em visões, que aprendeu e agora pode ensinar para jovens de 9 anos, 12 anos, 15 anos. Quando esses moços, por sua vez, estiverem com seus 20 ou 30 anos, serão incluídos numa categoria de idade mais experiente e poderão ensinar outros jovens. A transmissão dessa antiga tradição do sonho ainda subsiste, tem gente com esse conhecimento, é maravilhoso. Conheço também experiências similares de alguns grandes pensadores do Ocidente, um inclusive teria tido

visões de algumas de suas invenções tecnológicas em sonhos. Ouvi um relato de alguém que dormiu e sonhou com a solução de uma equação que tinha que resolver. Essa operacionalidade no campo dos sonhos especiais que ficaram registrados é parecida com as visões que Umari Tegewa treina as pessoas para ter. Eu falo que é uma instituição, porque ela pode formar a nova geração, transmitir as práticas que habilitam a pessoa a ficar quieta e a sonhar quando quer, e não quando o sonho vem. Você não precisa estar dormindo, você entra em meditação e tem as visões que está buscando. Vejo outro tipo de ontologia, outra experiência de saber, que não tem que estar obrigatoriamente registrada em nenhum lugar, porque é experiência viva de gente que quer viver, escolheu viver, se arrisca para viver num lugar que é o lugar da incerteza.

Há dois anos tivemos uma Bienal em São Paulo com o lema “Incerteza Viva”. Tive a possibilidade de participar com Bené Fonteles e discutir o lugar do mito referenciado nas nossas falas em vários lugares. Afirmo que o lugar do mito é fora da história, justamente no lugar da incerteza viva. Quem tem a coragem de viver dentro desse lugar vive uma incerteza sobre o que será depois, que é muito assustadora para quem quer viver dentro da lógica, do tempo e do amanhã.

Com relação à arte, acho que as aproximações entre o campo da arte e a causa ou a questão política dos povos indígenas acontecem por sazonalidade. Não sou crítico de arte. Não é desse lugar que estou falando. Sou um ativista da causa indígena, nunca vou a lugar nenhum fazer um debate longe dessa posição. Sou uma pessoa que tem estado no mato brigando para que os nossos territórios não sejam invadidos e as nossas casas não sejam destruídas. Quando falo tudo o que falei aqui não é para ofender ninguém, é só para acordar as pessoas.

MESA 15

HISTÓRIA E MITO: OS POVOS HUNI KUIN E GUARANI

Participantes: Anna Dantes (moderadora), Dua Busê,
Carlos Papá, Xadalu, Manuela Carneiro da Cunha,
Elsje Maria Lagrou, Zezinho Yube

7 DE NOVEMBRO DE 2019
IEA-USP

O PAJÉ DUA BUSÊ abriu e fechou o evento com cantos Huni Kuin, e narrou o mito da descoberta da medicina tradicional. Carlos Papá falou da importância da espiritualidade para os Guarani e destacou que defendem a floresta não só para eles, mas para todos os seres que ali vivem. Xadalu apresentou trabalhos de arte urbana que desenvolveu junto com uma comunidade Guarani, gerando renda e visibilidade. Manuela Carneiro da Cunha tratou da permeabilidade entre mito e história e do papel dos povos indígenas para a biodiversidade agrícola. Elsje Maria Lagrou abordou a profundidade dos desenhos kene feitos pelas mulheres Huni Kuin, suas relações com o xamanismo e com a alteridade. Zezinho Yube lamentou a pressão linguística e religiosa por parte dos colonizadores, mas também valorizou a força da sabedoria dos mais velhos e as possibilidades trazidas por projetos de registro e revitalização cultural entre os Huni Kuin. A mediação do evento ficou a cargo da editora Anna Dantes.

RITUAL DE ABERTURA

ANNA DANTES

Boa tarde aos presentes e aos que estão conectados a distância. Para começar, gostaria de chamar Carlos Papá e Dua Busê para, juntos, abrirem os canais para o espaço sideral, e para o território aqui também. Depois daremos início à mesa.

CARLOS PAPÁ

Seja bem-vindo, Dua Busê. Fiquei muito contente por sua visita à nossa região. Sua energia é importante. Juntos, eu, com a minha etnia, e você com a sua, prepararemos uma vida melhor, mostraremos que a união é importante e que a força está nas alianças entre nós. Estamos juntos na busca de autoconhecimento e espiritualidade.

DUA BUSÊ

Sou do Acre e estou muito feliz e satisfeito por ter vindo a este encontro. Agradeço por nossa comunidade, companheiros e irmãos. Vou me apresentar: eu me chamo Manoel Vandique Kaxinawá e sou pajé de medicina tradicional no Acre. Meu nome indígena é Dua Busê. Vou abrir a sessão com o espírito da nossa Mãe Terra, onde nascemos e vivemos. A abertura será com reza e cantoria Huni Kuin. (Dua Busê canta em sua língua).

1 O Programa Rumos existe no Itaú Cultural desde 1997, selecionando artistas, pesquisadores e produtores por meio de editais. As linguagens e formatos contemplados foram se diversificando ao longo do tempo e, nos últimos anos, a transdisciplinaridade e a pluralidade/representatividade passaram a ser muito valorizadas. O Rumos dá espaço a pessoas e coletivos de todas as partes do Brasil, cujos projetos são viabilizados pelo Itaú Cultural. [N. E.]
2 Luiz Lana, cujo nome indígena é Torami-kehíri, é uma liderança da etnia Desana, do Amazonas. Os Desana ou “gente do universo” somam cerca de 1.500 pessoas, distribuídas em 60 comunidades e falantes de uma língua tukano. Juntamente com seu pai, Luiz Lana publicou o livro *Antes o Mundo não existia. Mitologia dos antigos Desana-Kehíripõra* (1980). Em 1990, fundou a União das Nações Indígenas do Rio Tiquié, ligada à Federação das Organizações Indígenas do Rio Negro, que presidiu até 1994. [N. E.]

APRESENTAÇÃO DO ENCONTRO E DA MODERADORA

ANNA DANTES

Agora que estamos com o espaço consagrado, vou chamar os outros participantes: Manuela Carneiro da Cunha, Xadalu, Elsje Lagrou e Zezinho Yube. A organização desta Mesa Guarani/Huni Kuin está relacionada com resistência e proteção. Os Guarani têm uma longa história de resistência cultural, por terem recebido a frente colonizadora. E os Huni Kuin trabalham com a ideia de que a cultura é sua maior proteção, trabalham com o encantamento. Acredito neste espaço criado para considerar a força e a importância da colaboração mútua. Talvez os Huni Kuin tenham que começar a trabalhar com resistência, e os Guarani, com proteção. É uma troca de experiências.

Como mediadora desta mesa, vou me apresentar. Sou editora de livros, editei poucos, ao longo de 25 anos. São projetos que partem da pesquisa, os conteúdos nascem dela e vão além do livro. Tornam-se encontros, ciclos, exposições, coleções de roupa. Enfim, eles se tornam o que o conteúdo pode transmitir, do modo como ele pode ou quer ser transmitido. O convite para esta mediação relaciona-se com um projeto coordenado por Dua Busê na floresta, chamado “Livro Escola Viva, Una Shubu Hiwea”. Desde 2011, esse projeto já publicou dois livros. O primeiro é *Una isĩ kayawa – Livro da Cura do Povo Huni Kuĩ*, que nasceu de um sonho do pajé Agostinho Ikamuru. E o segundo é *Una Shubu Hiwea – Livro Escola Viva do Povo Huni Kuĩ do Rio Jordão*, que gerou uma exposição em São Paulo, em 2017/2018. Esse segundo projeto foi aprovado em um edital do Itaú Cultural, que entendeu que os benefícios seriam compartilhados. Ele nasceu do Programa Rumos¹ e se propagou. Então, Dua Busê construiu uma escola, uma maloca na aldeia em que vive, a Aldeia Coração da Floresta.

Gostaria que Dua Busê falasse sobre história e mito. Esse tema tem permeado meu trabalho de edição. Vamos relançar um livro, a *Mitologia Desana*, resultante de registro feito por Berta Ribeiro junto com Luiz Lana² e o pai dele, ambos contando a própria mitologia.

Tive dúvida se seria mitologia, propriamente, ou história dos antigos. Vários projetos Huni Kuin chamam os mitos de histórias dos antigos. Nesse momento estou fazendo um projeto, também, com Ailton Krenak, chamado “Selvagem”. É um ciclo de estudos que acontecerá na próxima semana, no Rio de Janeiro. Tivemos uma reunião e Ailton Krenak colocou a seguinte questão: “Será que a história não é uma cronologia um tanto ocidental, que lida com o passado como algo que já passou?”. E continuou: “A mitologia quer dizer que todos os seres míticos e mitológicos ainda estão presentes, ainda estão aqui. Ao mesmo tempo, será que o mito não transporta tudo o que, de fato, aconteceu e pode ser considerado uma memória ancestral? Será que o fato de ser mito faz parecer que nunca aconteceu, que diz respeito à imaginação, a uma moral ou instrução de conduta?”. Pois bem, Dua Busê vai falar com vocês sobre *Huwã Karu*, uma história de criação, e também vai contar se o *Huwã Karu* está vivo.

**MITO E CONHECIMENTO: ORIGENS
DA MEDICINA HUNI KUIN**
DUA BUSÊ

Vou contar uma história de antigamente, do tempo do dilúvio, quando meu povo vivia falando com os animais e com a natureza. Nossa história estava se perdendo, então pesquisei, para publicar um livro para os jovens

³ De acordo com a explicação da profa. Elsjé Lagrou, esse mito problematiza o fato de a moça grávida não ter marido para lhe trazer carne, já que *Huwã Karu* não é humano. [N. E.]

de nosso povo. A história do *Huwã Karu Yuxibu* foi a que trouxe a medicina para nós todos, para viver bem e ter mais anos de vida. Vou contar para vocês, só que eu tenho dificuldade de falar em português, porque eu não aprendi muito.

Em meu povo havia uma moça que não queria casar. Um dia, de tardezinha, foi colher macaxeira e encontrou esse *Huwã Karu Yuxibu*, que era uma árvore que tinha sido derrubada, queimada e estava bem bonitinha. Aí a moça se apaixonou pela árvore. “Ah, se fosse homem eu ia casar com você”. Ela pegou um pedaço e levou para sua casa. Ela se deitou, dormiu e, quando acordou, um rapaz estava deitado junto a ela. Ela perguntou quem ele era. Ele respondeu: “Você me chamou, para eu vir aqui casar com você”. Ela respondeu: “Ah, eu estava falando com o *Huwã Karu*”. Ele disse: “Sou eu mesmo”. Então a moça se calou, foi se acostumando e engravidou.

O filho, *Huwã Karu Yuxibu*, foi crescendo e começou a falar dentro da barriga da mãe. Um dia o marido da irmã matou um veado e trouxe à esposa um quinhão. A mulher grávida, cheia de desejo, comeu a carne que sua irmã recebera de seu cunhado, às escondidas.³ A irmã esculhambou com ela, disse que devia casar para poder fazer assim também. Então o filho resolveu: “Vamos fugir, mãe, pai e irmã estão com raiva, esculhambaram você, fiquei com vergonha, vamos encontrar com nossa outra comunidade, nossos parentes”. A mãe concordou e fugiram às 4 horas da madrugada. O menino ia falando dentro da barriga, pedindo para apanhar frutas para ele brincar. A mãe apanhava frutas, o bebê dentro da barriga achava graça, ia pulando. Mais adiante, encontraram outra fruta e ele mandou a mãe colher. Ela foi colher e havia uma casa de marimbondos que ela cutucou. Ela vivia nua, não usava roupa, os marimbondos deram ferroadas, ela correu, caiu. Então a mãe bateu na barriga, o menino se calou.

Ela acertou o caminho do Inca que comia gente. Chegou lá grávida, o Inca agarrou a mãe e o menino pulou para fora da barriga. O menino tinha chegado à casa da tia e aí a tia o pegou e guardou. Comeram a mãe dele. Esse menino cresceu cada noite e cada dia, cresceu tão

depressa que virou um rapaz e pediu para fazer flecha para caçar animais. Ele flechava animais, e vivia perguntando aonde tinha ido a mãe dele. A tia, chamada Yushã kuru, disse que ele tinha chegado dentro da barriga da mãe comida pelo Inca, mas que ele tinha pulado para fora e ido para onde estava a tia dele: “Eu sovinei você, os incas comeram sua mãe!”. “Então, tá bom”. Aí ele foi se vingando devagar: pegava um cipó paxiubinha, fazia armadilha, matava Inca. Até que um dia, duas pessoas estavam caçando, o menino detonou a armadilha e outro Inca que vinha chegando viu. “Esse menino tá matando nós, né? Pera aí”. Quando chegou na maloca, o Inca falou para os parentes: “Esse menino está nos matando. Sendo assim, nós vamos matar ele amanhã cedo!”. Fizeram flecha, borduna, tudo.

Na hora em que os Inca queriam matar o menino, a tia pediu para ficar perto dele para sovinar. Aí o *Huwã Karu* disse: “Tem medo não, tia, não vão me matar não”. Ele pegou uma flauta, pegou um banquinho, foi sentar no meio da casa tocando a flauta. Então, um monte de Inca veio para cima de *Huwã Karu*, mas foi só ele levantar, bater na travessa da casa e os Inca caíram todos, ficaram com a testa esmagada. “Eu vinguei minha mãe, quero saber onde foi que deixaram o osso da minha mãe!”. A tia informou: “Bom, quando eles comem, juntam ossos, escondem naquele saco perto da árvore”. *Huwã Karu Yuxibu* colheu então uma espécie de medicina – palavra usada para plantas medicinais – e foi passando no osso. Um virou anta, outro virou veado, outro porquinho, outro cotia, paca, tatu, jabuti, foram surgindo vários animais. Até que ele achou o osso da mãe e o osso virou mãe: “Mãe, vamos embora, eu matei todos os incas, vamos encontrar a nossa comunidade”.

Aí ele pegou a tia também e foram buscar outra comunidade, com outros parentes. *Huwã Karu Yuxibu* entrou pela floresta e foi ensinando toda a medicina: como tratar, como cuidar de tontura, impaludismo, cansaço, dor na coluna, dor na cabeça, picada de inseto, de cobra, escorpião. A tia tinha cabeça boa, foi aprendendo toda a medicina. Foi assim que o índio aprendeu a curar com a medicina.



FIGURA 1 – Dua Busê e sua esposa Teresa, vestindo roupas que ela mesma teceu.

FOTO: MARIA LEONOR CALASANS / IEA-USP

O *Huwã Karu* viveu, ensinou e está vivo ainda, pois *Huwã Karu* somos nós, e nós estamos vivos. Eu estou vivo e estou aqui contando essa história verdadeira.

ANNA DANTES

Dua Busê coordena um projeto que antes se chamava “Livro Vivo”, e depois ele entendeu que era um “Livro escola viva”. À medida que o projeto caminha, ele vai transmitindo as histórias dos antigos para os mais novos, e conhecendo mais as medicinas. O *Huwã Karu*, como vocês viram, era originalmente um pedaço de árvore, era a própria natureza que concebeu em uma mulher. Essa mulher, quando

foge, está conectada com a natureza que está nascendo dela, o bebê vai inclusive dando a direção para onde eles devem ir. E ela é morta pelos Inca. Quando ela morre, a irmã dela, Yuxan Kudu, já estava vivendo lá. Eles conseguem ressuscitar a mãe que tinha morrido, a partir de plantas que vão trazer a vida, de novo, aos ossos que estavam na sapopemba do Kumaru, que também é uma planta medicinal. Então o Huwã Karu é a própria medicina. A mãe volta à vida e, nessa jornada, ela aprende sobre as plantas com o próprio filho. O povo Huni Kuin conhece quase 500 plantas, não é, Dua Busê? De medicina, de plantas medicinais. É uma memória que é transmitida. Além de ser uma história com narrativa, há o canto. A história vai seguindo os tempos, e dentro dela vem todo o conhecimento. Primeiro a medicina, segundo o canto. É esse o entendimento de que o Huwã Karu está entre a gente, está dentro da gente, faz parte da nossa formação.

Vou pedir agora para Carlos Papá contar uma história, e responder se essa história está viva, ou se já aconteceu. Carlos Papá é liderança da aldeia Guarani do Rio Silveira, é pajé e também trabalha com audiovisual há mais de 25 anos, fazendo documentários, filmes, além de atuar como líder espiritual na sua comunidade. Também é presidente do Instituto Guarani da Mata Atlântica e fundador e conselheiro do Instituto Maracá, cuja presidente é a Cristine Takuá, aqui presente.

⁴ Parente é o termo pelo qual, normalmente, uma pessoa indígena se refere a outra, inclusive de etnia diferente, no Brasil. [N. E.]

ARANDU PORÃ: SENSÍVEL SABEDORIA DA FLORESTA

CARLOS PAPÁ

Gostei muito da história do parente.⁴ O povo Guarani está espalhado não só aqui em São Paulo, mas também no Espírito Santo, Santa Catarina, Porto Alegre, Bolívia, Argentina, Paraguai e Uruguai. Somos considerados *kuaray ra'y kuery* ou filhos do Sol. Por outro lado, acreditamos muito no escuro, porque o escuro é a mãe de todo o universo, da galáxia. A energia do escuro gerou o próprio criador universal. Acreditamos que o Sol é nosso pai e o escuro é nossa mãe, a energia do escuro. Antes de a gente vir ao mundo, a gente vivia no escuro, e todos nós, antes de nascer, vivíamos no escuro. A partir do momento em que a pessoa nasce e começa a conhecer o dia, o escuro passa a ser uma energia que traz descanso. A energia do escuro é que descansa o nosso ser. No dia a dia, as pessoas estão trabalhando, passeando ou andando, mas chega a noite e elas querem descansar, procuram o colo da mãe. A mãe é o escuro onde você quer descansar. É a mesma coisa a morte: você está voltando aos braços da sua mãe.

Nós acreditamos que o escuro gerou nosso primeiro pai celestial e ele criou seu próprio universo. Nesse universo espalhou muitos seres, muitas coisas e o saber das coisas. Inclusive a energia de cada um: árvores, rios, terra, inclusive nós. Esse ser seria o espírito, que não tem cor nem sexo, e que é como uma bateria que nos rege, capaz de passar a energia de um boneco para outro. É por isso que nós, seres humanos, temos a capacidade de nos encantar, de encontrar o encantamento. Por isso não somos guerreiros agressivos, porque pensamos que cada ser tem seu processo de entendimento. Por isso, até hoje a gente acredita na espiritualidade: a espiritualidade para nós é fundamental, é a bateria do corpo humano, fornece a capacidade de se integrar em cada situação.

É também prezamos muito nossas palavras. As pessoas se expressam de diferentes formas, *nhe'e* ou *avu*. *Nhe'e* é um sopro assobiado

como se fosse uma flauta. *Avu* significa que vem de dentro, *avu* é um sopro úmido com amor. Vem de dentro para fora, é um modo de expressar de forma autêntica o que vem do seu coração. Os grandes sábios falam que nosso criador veio do escuro e criou este mundo, o universo, para a gente enxergar e poder escolher o feio, o belo, e inclusive poder apontar. Imaginem se a gente não tivesse olhos, se ninguém enxergasse ninguém? Aí a gente ouviria somente o som e o sopro, a gente não teria capacidade de escolher entre o belo e o feio. Mas o olho pode fazer com que a gente se engane, porque a gente não enxerga o interior das pessoas. E a gente sofre por não entender o outro, pode ser enganado pela aparência. E é por isso que o ser humano é tão complicado, porque vai pelos olhos, vai pela multidão, não enxerga a si próprio, não entra dentro de seu pensamento.

A transmissão de saberes, no mundo de hoje, passa pela educação. Com relação à educação, após mais de quinhentos anos, ainda estamos buscando uma educação própria, nossa. A gente tem de conhecer tudo. Eu não conheço muito, mas meu filho e meu neto vão conhecer mais do que eu. O cientista inventa coisas, vamos ter de acompanhar. Nossa educação é uma forma de nos protegermos. Não tem Funai, nem Justiça pronta para falar por nós. Elas querem que a gente acabe mesmo. Costuma-se dizer: “Ah, o índio tem que ser integrado na sociedade”. Só que a sociedade não está preparada para nos receber. A gente se preparou para receber vocês, a gente deu água, fruta, terra, tudo que existia, moradia... Mas vejo que a sociedade dos brancos não está preparada. Se eu sair, há pessoas dormindo nas ruas, as pessoas têm dificuldade para ter moradia. Então, vou ser mais um, vou ser “integrado” dessa maneira? Como vou trazer minha família inteira? Tiram o direito à terra, sendo que eu tenho pensamento diferente, crença diferente. Vou viver na cidade, encarado como não pensante, vagabundo? E vou morar onde? Não existe uma política clara. A gente aceita vocês, fala com vocês, mas queremos continuar sendo nós mesmos, queremos continuar sendo Guarani-Mbya ou Huni Kuin, nós temos nosso pensamento, e

é importante que exista respeito à diversidade. Então, a gente bate o pé: eu respeito seu espaço, respeitem o meu.

O mesmo respeito tem de estar nos museus. O museu precisa dialogar mais com os indígenas, trazer as comunidades para participar. Os museus, para nós, guardam o lugar sagrado ou o instrumento sagrado que pertence a uma pessoa há muito tempo. Vejo que o museu, às vezes, coloca coisas sagradas dos indígenas, mas não dialoga com a comunidade nem com o líder espiritual, para conferir o que estão dizendo e passando para o público. Tenho uma preocupação: teria que haver um pouco mais de sensibilidade, porque o público não tem contato direto com aquela peça, pode ser que não esteja entendendo. Temos um adereço que é de um xamã ou de um líder espiritual. É preciso esclarecer: como se usa? Em que ocasião? É fundamental que nossa arte entre no museu e que o povo a conheça. Mas acho que a comunidade tem que ter um diálogo maior com o museu, e o museu ter mais diálogo com a comunidade. Temos muitas ideias boas para falar sobre as coisas nossas que já estão ou que podem ir para o museu. Pode ser um diálogo saudável.

Vou falar um pouco dos conhecimentos do povo Guarani. Estamos acostumados a enfrentar tentativas de apropriação desde 1500. De gente de fora. Acreditamos que um dia isso pode mudar. Vai ser quando a sociedade brasileira entender que não estamos sozinhos. E também, desculpem minha expressão, a partir do momento em que a gente questionar a bandeira, essa bandeira “Ordem e Progresso”. Ser brasileiro não é ser “progresso”, ser brasileiro é sentir o tempo. E o desenvolvimento não se mede com velocímetro. Para nós, Guarani-Mbya, há dois tempos: *Ara Ymã* e *Ara Pyau*, que são o tempo velho e o tempo novo. O tempo velho é o tempo de frio, tempo em que não dá para fazer muita coisa, mas é a hora de caçar, pescar. No tempo novo, é hora de plantar, colher as coisas, guardar. Então essas são nossas ideias sobre sobrevivência e respeito ao tempo.

Hoje em dia é tudo mais difícil. Não é mais como antigamente, quando a gente tinha liberdade de sonhar. O líder espiritual sonhava

com um lugar fértil, um lugar seguro. Viviam lá há um tempo, um ou dois anos, e então se preparava à procura de outro lugar. E esse lugar onde o povo tinha morado se recuperava. O lugar precisa se reconstruir para voltar a ser usado de novo. Esse lugar em que as pessoas tinham vivido ficava marcado. Havia a questão do clima, épocas em que faz muito frio em determinado lugar, outras épocas com muito calor. Então as pessoas migravam para onde não fazia tanto frio ou calor. Era assim antigamente, mas hoje é difícil, vivemos em uma terra demarcada de onde não podemos mais sair. Se sairmos, vão achar que não estamos valorizando, ou estamos invadindo o lugar do outro, assim por diante.

O modo atual como a gente está vendo a agricultura ser feita, envenenando a nossa semente, envenenando o povo, é resultado da ganância. Enquanto existir apoio ao agrotóxico, e à forma atual de produzir carne, cana-de-açúcar e outras coisas, não vamos chegar a um entendimento. Nós, indígenas, estamos aqui para caminhar juntos. Não queremos a terra de vocês, a gente só quer espaço para viver do nosso modo. E prestem bem atenção, a gente não está defendendo terra para a gente morar, não é para a gente só, a gente está defendendo para os passarinhos, para as abelhas, para as formigas, para as lontras que estão brincando no rio, estão lá os felinos, os insetos estão lá, os morcegos, as plantas medicinais. A gente quer viver com isso, a gente não quer terra para envenenar, para criar boi, soja, não é isso, a gente quer viver junto com o ambiente. Há pessoas que fazem faculdade para aprender como lidar com o meio ambiente. A gente já nasce com o meio ambiente. Então a gente precisa do direito de continuar a viver, somente isso. Senão, sempre haverá desentendimento, e nós seremos considerados sempre culpados, pedras no caminho.

A educação é fundamental para as crianças e os jovens, mas eu vejo que a educação, hoje, no Brasil, está decadente, não vejo estrutura para dar uma educação melhor. No Brasil falam da girafa, do leão, coisas que não existem aqui. A gente está querendo falar de

coisas que existem aqui: tamanduá, tatu, cotia. Eu quero falar das nossas coisas, tenho que falar da minha aldeia. Eu acho que isso é a educação, o que eu penso da educação, porque a estrutura educacional que o Estado oferece não está conseguindo alcançar nosso objetivo. O pensamento da escola veio da Europa, a gente quer colocar o nosso pensamento. Após esse encontro, tenho reunião na Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo, para falar justamente sobre educação, para falar do projeto de pedagogia da nossa aldeia. Porque até hoje não chegou política pública pedagógica da parte do Estado: nós mesmos temos que fazer, então nós mesmos vamos apresentar agora uma proposta.

DEPOIMENTO DE ARTISTA. A ARTE COMO FORMA DE RESISTÊNCIA

XADALU

Obrigado por poder compartilhar meu depoimento com todos os presentes. Não moro na aldeia, mas, há 15 anos, estou diariamente lá. Nasci em Alegrete, quase fronteira entre Argentina e Rio Grande do Sul. Depois da guerra guaranítica, parte da população indígena foi para São Gabriel, vizinha de Alegrete. Quando a cidade começou a se formar, houve um expurgo de indígenas e negros para um bairro distante chamado Fundão. As etnias conviviam e namoravam. Minha bisavó e minha tataravó eram indígenas e se relacionavam com o pessoal do outro lado do rio. Sou filho de negro e neto de indígenas. Em conversa com indígenas que foram à minha comunidade, eles gostaram de ouvir minha avó descrever seu modo de vida com minha bisavó. Não falo que sou afroindígena, mas companheiro da aldeia.

A arte surgiu na minha vida quando minha avó e minha mãe saíram do interior e foram para a cidade. Passamos

por dificuldades, ficamos na rua um tempo. Meu primeiro serviço foi como gari, eu varria as ruas e juntava lixo. Conheci a *street art*, por meio da pixação, e conheci o pessoal do grafite. Passava muita gente na rua, achei que muita gente devia olhar o trabalho. Pensei que eu deveria colocar meu trabalho ali e foi assim que aconteceu.

Depois conseguimos nos estabelecer numa comunidade na periferia e ganhei uma bolsa para estudar serigrafia. Em dois anos, o adesivo do indiozinho, que homenageia minha avó, se espalhou pela cidade e por mais de sessenta países. Na primeira colagem, espalhei cem mil na cidade. Todo mundo queria saber o que eram os índios aparecendo na cidade. Queriam saber se havia indígenas ali, e por que não estavam mais lá. Então se tornou frequente meu trânsito em galerias e museus no Rio Grande do Sul.

A certa altura, as comunidades indígenas me procuraram e me levaram de volta para a aldeia. Foi bonito, foi um reencontro. O cacique me olhou e falou: “Quanto tempo”. E me abraçou. E eu falei: “Eu não te conheço, cara”. E ele: “Eu te conheço sim”. Aí eu repeti: “Eu não te conheço”, ele pegou nos meus braços e falou: “Eu te conheço sim”. Outro que estava lá, explicou: “Ele te conhece sim, cara, fica tranquilo”.

Meu trabalho é trazer os problemas da nossa comunidade ao centro de Porto Alegre. Porto Alegre tem 25 aldeias ao seu redor, elas são pequenas. As comunidades têm de ir até a cidade para vender seu artesanato, porque são muitas famílias e não há espaço para todos plantarem. Quando a comunidade sai do seu ambiente, da *tekoa*, ela entra em outro mundo, o mundo do branco, e passa a ter outro entendimento. No centro da cidade, chegam ao mundo da correria, do desrespeito e acontecem inúmeras coisas. De volta à aldeia, discutimos os fatos ocorridos. Produzimos trabalhos com as crianças, com os *xéramoi*, os *karai* e depois os levamos à cidade, na forma de arte urbana, de modo ilegal para chamar mais a atenção, gerando tensão em Porto Alegre, como vou explicar daqui a pouco. Mas o trabalho acabou sendo absorvido por

instituições e galerias e hoje em dia há aldeias que se sustentam com esse trabalho.

Com a produção da arte, a situação é complicada. Quando a gente cria uma obra dentro da aldeia, o trabalho é conjunto. Mas se levo a obra para a sociedade dos brancos, o curador tem que legitimar essa obra. Acho um absurdo ele ter de dizer se acha que é ou não legítimo o fruto de uma ação dentro da aldeia. Na aldeia, começamos a questionar isso, porque o trabalho começou a tomar uma proporção grande e a resultar em valor financeiro para a aldeia. Começamos a perguntar: “Por que ele tem que legitimar algo que já foi criado dentro da aldeia? Como funciona isso?”. Esse é um ponto.

Trabalho com uma galeria no Rio Grande do Sul, a Bolsa de Arte. Tudo o que é vendido pela Bolsa de Arte é dividido: metade para a galeria, 25% para mim e 25% para a aldeia. Isso ajuda muito a aldeia, muito, muito. Algumas obras foram vendidas com a ajuda de Paulo Herkenhoff. Ele ajudou por dois meses a aldeia, que passava fome, comiam uma batata por dia. Foi um dinheiro abençoado, quando vou lá, o cacique sempre pergunta por ele.

Vou comentar aqui três trabalhos de arte.

O primeiro aconteceu no centro de Porto Alegre, onde os indígenas vendem artesanato. Os comerciantes começaram a atacar os indígenas, dizendo que a presença deles atrapalhava esteticamente as lojas da região. Então se criou uma lei para retirar os indígenas do centro de Porto Alegre; essa lei foi derrubada, depois foi ativada, de novo foi derrubada. Nesse meio tempo aconteceram diversos ataques, as pessoas chutavam as peças de artesanato, xingavam os indígenas, era um problema. A aldeia estava muito triste, não só a nossa, mas também as aldeias ao redor. A gente se reuniu com as lideranças, e os caciques falaram: “Xadalu, avise para eles que também o centro é território indígena, é terra indígena, por favor, faça isso”. O centro de Porto Alegre é um antigo cemitério indígena. Então os indígenas se sentem bem lá, por mais que seja ruim o ambiente agora, mas ali embaixo há muitos antepassados.

Voltei para o ateliê e produzi uma placa, em 2012 ou 2013, com os seguintes dizeres: “Atenção, área indígena”. Tinha 50 centímetros por 50 centímetros, fiz mil deles. Mostrei para a aldeia e todos acharam bom. Em uma noite de domingo, colamos pelo centro de Porto Alegre os mil cartazes. No outro dia, saiu nos jornais, começaram a disparar notícias na rádio e as pessoas ficaram preocupadas, queriam saber se haveria uma invasão indígena no centro de Porto Alegre. Os jornais perguntavam: será que eles vão voltar? Havia o movimento das ocupações, era o começo. Muitos comerciantes se mudaram, ficaram com medo, apareceram comércios desocupados, pensando que os indígenas iam reocupar. Foi importante, porque os indígenas passaram a se posicionar embaixo do cartaz escrito “área indígena” com seu artesanato. Houve comemoração em nossas aldeias, parecia que a gente tinha vencido. Alguns comércios acreditaram que era uma lei municipal, que a prefeitura teria demarcado o local e aí foi melhor ainda. Cada vez que tiravam, eu colocava os cartazes de novo. Já fui preso vinte vezes. Anteontem passei o dia inteiro na Justiça Federal, mas os caciques não puderam me acompanhar, porque não lhes dão esse direito, então estou, ainda, sendo penalizado. Expliquei a situação, mas eles não querem entender. Eu estava no Ministério Público, a juíza disse: “Não me importa se é indígena, se é negro, cara, tu cometeu um crime e tu tem que pagar”. Foi o que ela me falou.

O segundo trabalho se chama “Seres Invisíveis”. Nesse projeto, eu fotografava os indígenas que iam para o centro de Porto Alegre e eles seguravam seus animais, os animais espirituais, mostrando que carregam toda uma mitologia nos antigos brinquedos hoje vendidos como artesanato. Imprimimos essas fotos em chapas de raio X e colocamos dentro de uma galeria com negatoscópios, como se fosse consultório médico. Quando as pessoas entravam no cubo branco da galeria, era como se elas tratassem a vista. Foi uma obra de muito sucesso em Porto Alegre. Depois a gente fez fotocópias gigantes. Havia fotos de indígenas, de três metros por três metros

na rua. Isso assustava as pessoas, provocava tanta raiva que elas rasgavam, mas trazia muito orgulho para as comunidades que iam até ali e viam seus parentes na parede. Isso começou a ficar muito sério em Porto Alegre, porque existem pessoas que nos odeiam, e a tensão aumentou, quando houve ameaças e notícias bem infelizes nos jornais: “Tem que chutá-los mesmo. O que esse cara quer? O Xadalu tinha que estar preso”. Mas isso nos uniu cada vez mais. E a partir do resultado desse trabalho, conseguimos construir banheiros em aldeias, reflorestar aldeias, pintar escolas. O que era uma coisa bonita no começo, virou luta e gerou mudança. Surgiu violência.

Hoje em dia faço um projeto que é de serigrafia nas aldeias. Faço meus desenhos baseado nos relatos dos *xéramoi*, os sábios, que me contam as histórias. As comunidades depois vendem meus desenhos. A gente estava num processo bonito, quando começou a onda de violência, e o processo se enfraqueceu; materialmente, não, espiritualmente. Começamos agora a trabalhar somente por comida. De todas as obras que vendo, metade vai para a aldeia. Há duas semanas fui conversar com o sábio *xéramoi* Kará Mirim e ele me perguntou: “Por que tu tá tão triste?” Eu disse: “Não é legal, a gente tinha que estar trabalhando para arrumar nossa escola, para cuidar do coral, a gente tá trabalhando por comida”. Ele me pegou pelos ombros e falou: “Meu irmão, existem momentos na vida que, para sobreviver e resistir, só precisamos ficar em pé, e aqui esse é o momento. Então vamos trabalhar por comida”.

Agora chego a um ponto importante. Relato o que conversei ontem à noite com ele. Minha língua Guarani é debilitada e eu peço desculpas. Existe um termo espiritual, na cultura Mbyá, que é *tekoá*: “um bom lugar para morar”. Essa palavra é dita pelos sábios depois de acordar de um sonho, experiência que acreditam ser a mais completa, onde o físico se encontra com o espiritual. O sonho nos teletransporta, guiados por Nhanderu, para achar um novo território para morar. Nos sonhos a gente é capaz de encontrar parentes que já estão em outros mundos, e também conversar com deuses.

À medida que a cidade cresce, em Porto Alegre, automaticamente a aldeia diminui. O espaço geográfico da cidade acaba afetando fatalmente os sonhos da comunidade. Existe um canto triste, mas muito bonito da mitologia Guarani, que acho que se encaixa bem nos tempos atuais, com tudo o que está acontecendo. Diz assim: “Oh, Pai, nos dá força, pois o passarinho e a coruja cantam no meio da mata, e o homem branco se aproxima”.

Há mais ou menos um ano e meio, através de sonhos, o cacique Karai Mirin fez meditações na Opy, a casa de rezas, e assim eles descobriram um bom lugar para morar, um bairro rural de Porto Alegre, em uma área ambientalmente preservada, a Ponta do Arado. Eles se deslocaram até lá, depois de um sonho, e foram do jeito que estavam, não levaram nada, e foram se adaptando ao lugar. Claro que espiritualmente todos já estavam lá. Chegaram cerca de 30 pessoas com crianças, idosos e se instalaram no espaço. A fazenda que foi reocupada tem 543 hectares. Mas os Guarani ocuparam o que era deles mesmo. Na verdade, seria tudo, mas eles ocuparam a beira do rio, somente seis hectares, uma reserva ambiental. Não teria como a fazenda mexer ali, porque é reserva ambiental.

Porém, o dono da fazenda cercou a aldeia em dois hectares, colocou seguranças armados 24 horas por dia e esses seguranças atiram frequentemente contra a aldeia. As crianças saem correndo quando ouvem tiros. O lugar não tem água nem luz, vai fazer dois anos agora. Num domingo, às 20h, homens chegaram de barco, encapuzados, e invadiram a aldeia, tiraram pessoas para fora e falaram para o cacique: “Ou sai todo mundo ou morre todo mundo”. Um dos homens olhou para ele e perguntou: “É tu que é o responsável por tudo isso aqui, velho?”. E o cacique: “Sim, sou”. E então ele falou para o cacique: “Então pode me falar aí, antes de morrer, o que tu quer”. Então ele teve a oportunidade de falar para o rapaz, para um dos milicianos que estavam armados: “Apontar a arma para mim é muito fácil, qualquer um que tivesse uma arma apontaria para mim, porque eu não sou de guerra, mas eu queria

te dizer uma coisa: o mais importante não é que tu consiga apontar a arma para mim, mas é que tu nunca vai conseguir apontar a arma para aquilo em que eu acredito”. E ele complementou: “Eu acredito em Tupã, no raio, em Nhamandu, no Sol, em Jakaira, na fumaça, acredito nas estrelas, e em Nhanderu. Então para isso tu nunca vai conseguir apontar uma arma, ninguém vai conseguir, cara”. E esse homem ficou olhando uns minutos, baixaram as armas e foram embora. Depois, o cacique ainda falou para mim: “Xadalu, se na minha cultura a gente fala que vai fazer um negócio, a gente faz. Ele foi ruim e foi mentiroso, porque na hora que ele falou que ia matar, pensei que ia matar mesmo”.

No outro dia foi o Ministério Público. Atiraram em todas as casas, e depois disso continuaram os ataques, e agora a gente está num período em que não sabe o que vai acontecer. Vou toda semana à aldeia, durmo lá, seguranças ficam beirando a aldeia, e os dias mais críticos são os finais de semana, porque seguranças acabam bebendo, ficam com raiva de ver Guarani ali e atiram para cima. Começam com um tiro para cima, depois se sentem encorajados a atirar. Essa é uma situação não só de uma aldeia, mas uma onda de ataques ocorridos em quatro aldeias no Rio Grande do Sul. Está havendo uma onda de violência lá. Fiz um trabalho especialmente para falar disso.

Fotografei os habitantes da aldeia sem armas, de mãos limpas, e com coletes à prova de bala, nos quais eu imprimi o nome da etnia Guarani Mbya. Fiz 200 imagens e estou colando nas ruas de Porto Alegre em tamanho real, eu medi o tamanho de cada um. Essa obra vai para o leilão do Museu de Arte Contemporânea e o dinheiro será revertido em cestas básicas para a gente se alimentar. Porque é incrível, enquanto não sair a homologação da terra, não poderemos plantar nem interferir na terra. Estamos há dois anos com barracas lá, está complicado. Estou colocando o trabalho nas ruas e as pessoas ficam se perguntando: o que está acontecendo com os indígenas com colete à prova de balas? Ariel Ortega, de São Miguel das Missões, me abraçou quando vii, ficou emocionado, a aldeia também.



FIGURA 2 – Xadalu: *Invasão colonial meu corpo nosso território da série Yvy Opata (2019-2020)*. FOTO: XADALU.

No povo Guarani, o canto é algo que começa de manhã em volta da fogueira, devagarinho e se estende até à noite. À noite, normalmente a gente vai para a casa de reza, um templo. Fisicamente não tem quase nada lá dentro, somente espíritos. À noite a gente vai cantar e ter uma reunião com os deuses. Enquanto algumas pessoas cantam na casa de reza, guardiões dançam do lado de fora para espantar os maus espíritos, pois esse encontro tem de ser sagrado e não pode ter interferência dos maus espíritos.

Eu queria ter falado de poesia, porque a aldeia nos propicia falar de poesia, mas esse é um momento tão violento, que a gente tem de juntar energias e coragem para falar dessas coisas.

AMEAÇAS AO CONHECIMENTO INDÍGENA E A SEU PAPEL NA CONSERVAÇÃO DA BIODIVERSIDADE E NA RECUPERAÇÃO DE SOLOS E ECOSISTEMAS

MANUELA CARNEIRO DA CUNHA

O que a gente ouviu aqui é muito emocionante. Todos nós percebemos a situação crítica e a importância desses testemunhos. Vou comentar algumas das coisas que foram ditas. A questão Guarani, hoje em dia – e isso vale para os Kaiowá, os Nandeva e os Mbya –, é uma das mais dramáticas no Brasil. Fala-se muito da Amazônia, mas os Guarani foram atingidos por uma frente de expansão parecida com a da Amazônia, da década de 1970. Só que a deles chegou antes. Nos anos 1940, com o projeto de Getulio Vargas de “Marcha para o Oeste”, ocorreu a expropriação brutal dos territórios Guarani. Se a gente pegar os territórios demarcados no Mato Grosso do Sul, por exemplo, os Guarani Kaiowá só conseguem ter posse real de pequena parcela da área total já demarcada e reconhecida. O que é um contrassenso absoluto, eles sequer têm condições de morar e usar os territórios que estão oficializados, demarcados e reconhecidos em todos os níveis para eles. Por quê? Porque há muitos processos de fazendeiros que contestam as demarcações e tentam protelar a ocupação das áreas indígenas demarcadas. Sem falar no problema de não se demarcarem novas áreas.

Aliás, o Supremo Tribunal Federal, segunda turma, está tentando difundir a ideia do Marco Temporal. Estão querendo tornar válida uma jurisprudência que nem é exatamente uma jurisprudência, mas algumas decisões absurdas, dizendo o seguinte: só têm direito a determinado território os povos indígenas que o ocupavam em 5 de outubro de 1988, dia da Proclamação da Constituição Federal. Ora, na década de 1940, a expropriação de terras indígenas ocorreu inclusive com o conluio do Serviço de Proteção aos Índios (SPI), dissolvido depois de um inquérito que revelou haver nele uma corrupção atroz. O próprio SPI ajudava, ilegalmente, os

pretendentes à terra Guarani a tirar os índios dali e colocá-los em reservas inadequadas.

Isso perdura, de certa forma, até hoje, e as ocupações atuais remetem à tentativa, como disse Xadalu, de achar o bom lugar para um *tekohá*. Um povo que é tirado do seu território com uso da força não perde os seus direitos, claro. É inconcebível que quem estava lá em 1940, e deixou de estar porque foi expulso, perca o direito a suas terras. Então, a segunda turma inventou o artifício: “eles só mantêm os seus direitos se resistiram”. E resistiriam como? Até a Constituição de 1988, a maioria dos juízes não aceitava que índios entrassem em juízo por conta própria, eles só poderiam entrar através do seu tutor, que era a Funai, e a Funai era o principal inimigo dos índios. Então havia a impossibilidade real de entrar em juízo, e só depois do Artigo 232 da nova Constituição é que eles adquiriram capacidade judicial independente.

Na semana passada, outros Guarani sofreram um impacto injusto e terrível: foram os Avá-Guarani da região de Itaipu. Quando Itaipu foi construída e inundou a região de Sete Quedas, ela expulsou muitos Avá-Guarani que moravam ali. Expulsou-os, entre outras coisas, negando que fossem indígenas. Confinou-os em uma linguinha de terra, uma área chamada de Ocoí, de onde eles agora estão novamente sendo empurrados para fora porque estão cercados de pequenos agricultores e de fazendas, que usam pesadamente agrotóxicos. Eles fizeram uma denúncia ao Ministério Público Federal faz uns quatro, cinco anos. Estou dando muitos detalhes, porque acho que o detalhe é importante aqui. O Ministério Público Federal designou uma força-tarefa para montar essa ação, o que foi feito por um grande número de procuradores e vários servidores que entraram em contato com os indígenas da região. Essa ação não foi apresentada à justiça. Era para ser apresentada ao Supremo Tribunal Federal pelo procurador geral da República, Rodrigo Janot, que tinha ordenado a pesquisa e a formulação da ação. Quando a sucessora dele, Raquel Dodge tomou posse e começou a atuar, os

índios a procuraram e ela se comprometeu a entrar com a ação, o que só fez nos últimos dias do seu mandato. E o que aconteceu? O novo procurador-geral da República, Augusto Aras, simplesmente desistiu da ação, embora ela já tivesse sido proposta e já tivesse um relator no Supremo Tribunal Federal. É um escândalo. O que é importante aqui é que uma ação diante do Supremo pode ser a ocasião para mudar a história, para retificar uma história mal contada. Trata-se, de certa forma, de justiça de transição para o povo Guarani.

Agora vou retomar o tema desta reunião: história e mito. Relembro a caracterização que acho muito justa, do grande antropólogo Claude Lévi-Strauss. Segundo ele, história e mito não se distinguem pela verdade ou pela falsidade, ou seja, pela criatividade da história. Uma história pode ser mítica e verdadeira. O exemplo é a Revolução Francesa, que virou um mito na Europa inteira e também nas Américas. Lévi-Strauss afirma que, sendo verdadeira ou não, a história mítica transborda de sentidos, ela tem outros significados além do literal. Acho importante se entender que não há uma distinção muito clara entre história e mito, porque história pode ser mito também, e mito pode ser história, pode ser a história real dos antepassados.

No Rio Negro, há a tradição de mitos e histórias serem considerados uma coisa só. Existe uma grande produção de livros no Alto Rio Negro. A prática de publicar, iniciada com Berta Ribeiro, agora se alastrou. Ao mesmo tempo, observa-se uma hierarquia forte entre clãs e entre os Tukano, os Desana e os demais grupos. Cada clã ou grupo tem sua história sobre os antigos e seu mito de origem. Então, os livros contam a mesma história, porém de outra forma, pois cada um tem a sua maneira de pensar sobre o próprio passado. E um ponto importante que Lévi-Strauss também notou, quando estudou os mitos: não tem a menor importância que as narrativas sejam diferentes, todo mundo aceita isso. Cada narrativa é, no fundo, uma versão das outras. A ideia usual de verdade histórica é muito diferente dessa ideia.

O tema que me deram foi o seguinte: conhecimentos dos povos indígenas e as políticas públicas. É o tema de um grande projeto que tem mais de oitenta colaboradores, que estamos fazendo para mostrar a importância dos povos indígenas e dos outros povos tradicionais: quilombolas, caçaras, quebradeiras de coco de babaçu... Há uma grande quantidade de povos tradicionais no Brasil. O que estamos tentando mostrar é a importância da contribuição desses povos indígenas e tradicionais para a biodiversidade do Brasil. Estamos mostrando, também, as políticas públicas que atrapalham ou favorecem essa contribuição. Uma das coisas em que evidentemente estamos interessados são os conhecimentos que o pajé Huni Kuin nos apresentou há pouco, conhecimentos medicinais, conhecimentos sobre as plantas.

Na realidade, a ideia de conhecimento, em vários povos, é muito diferente da ideia de conhecimento que nós temos. Por exemplo, a gente ouve, muitas vezes, dizer que há bichos que têm ciência. Mas eu gostaria de apontar para algo importante, que é a incompreensão dos cientistas. Helena Nader é uma grande exceção em relação aos conhecimentos indígenas. Eu a saúdo por isso. Já ouvi em várias reuniões, inclusive da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência, dizerem algo do gênero: “os índios conhecem a atividade biológica de um monte de plantas, só que aplicam de modo errado, porque eles aplicam para dor de cabeça, enquanto nós, cientistas, aplicamos para dor no braço”. É uma maneira de descaracterizar completamente os conhecimentos indígenas que são extensíssimos.

Vou dar um exemplo recente referente aos Yanomami. No Brasil, praticamente não se comem cogumelos, só os cogumelos shiitake e outros de origem estrangeira, além dos cultivados pelos nisseis. Mas existem cogumelos comestíveis brasileiros, e quem os conhece são os Yanomami, que os consomem. Conhecem muitos tipos, distinguem entre os comestíveis e os não comestíveis, cultivam alguns – que acabam de mostrar para os micologistas, que são os especialistas

em cogumelos. Existe lá um cogumelo que ninguém conhecia e eles usam inclusive na cestaria. Quer dizer, o conhecimento detalhado da floresta é enorme e pouco reconhecido.

A biodiversidade é efetivamente incrementada pelos povos tradicionais. A diversidade agrícola é muito reduzida para nós, que usamos uma parcela mínima das plantas comestíveis. Volto ao caso do Rio Negro, mas seria válido, por exemplo, para os Macuxi e Wapichana, em Roraima, ou para os Guarani, onde a diversidade do milho é grande. Graças aos povos tradicionais, existe a conservação e a produção de grande número de variedades das principais plantas que foram domesticadas pelas populações indígenas aqui: amendoim, batata doce, mandioca, pequi, cacau, tabaco, melancia, são muitas... Existe uma diferença entre esses povos tradicionais, e digamos, uma Empresa Brasileira de Pesquisa Agropecuária (Embrapa), que também seleciona os cultivares. Os povos tradicionais não são seletores, são colecionadores de variedades. A agricultura que prezam é ter um roçado diverso, por exemplo, quarenta variedades de mandioca, 25 variedades de pimenta, como no caso Baniwa, e assim vai. Já a Embrapa e qualquer selecionador, de modo geral, prioriza a variedade mais produtiva – e essa foi a razão da Revolução Verde, após a Segunda Guerra Mundial, que investiu pesadamente no milho mais produtivo, na batata mais produtiva, no arroz mais produtivo etc. Para aumentar a produtividade, alteram-se solos, combatem-se pragas e é esse o tipo de grande agricultura que enche os alimentos de defensivos agrícolas cada vez mais.

Com relação ao papel do artista, temos aqui um exemplo muito bom, de Xadalu, e o que se pode fazer para chamar atenção para essa situação. Os Mbya com os coletes à prova de bala na cidade são uma expressão eloquente do que está acontecendo. Há muitos cineastas indígenas, é um movimento também importante. O que é preciso agora é reconhecer as autorias indígenas, como no caso das esculturas Guarani. O primeiro reconhecimento está em perceber a importância da arte indígena. Os Huni Kuin têm uma arte

sofisticadíssima das mulheres, que aprenderam não da árvore, mas de uma jiboia. Essa arte está nas roupas que estão usando. Creio que artistas não indígenas têm mostrado grande empatia e solidariedade com o que está acontecendo – e que, hoje em dia, é mais grave que nunca. O que Anna Dantes está fazendo, essas edições em parceria com sábios indígenas, é extremamente importante para o reconhecimento deles, também. Elsj Lagrou, que também está nesta Mesa, participou de uma exposição em um museu muito especial, o Museu do Índio no Rio de Janeiro, que se encontra fechado agora. Lá ocorreram exposições compartilhadas entre povos indígenas e curadores-antropólogos, que resultaram em exposições espetaculares.

SENTIDOS DA ARTE HUNI KUIN:⁵ UMA COSMOPOLÍTICA ESTÉTICA

ELSJE MARIA LAGROU

Queria expressar minha grande satisfação por estar nesta Mesa, hoje, na companhia de pessoas que admiro muito: Dua Busê, grande *Txana*, conhecedor e professor do Jordão; Zezinho Yube, cineasta que fez filmes memoráveis sobre os *Kene*, os famosos grafismos Huni Kuin; o cineasta Guarani Carlos Papá e o artista visual Xadalu. Todos escolheram o caminho

5 Os Huni Kuin, “gente verdadeira”, são conhecidos na literatura pelo nome Kaxinawá, “povo morcego”, nome que lhes foi atribuído por povos vizinhos, inimigos. Recentemente os Huni Kuin, como muitos outros grupos indígenas nas terras baixas, decidiram substituir o nome dos inimigos pela sua autodenominação. Vale notar que a maior parte dos grupos indígenas no Brasil usam como autodenominação um termo que pode melhor ser traduzido como “nós”, “a gente”, ou seja, como pronomes inclusivos de um coletivo, do que como “gente”, substantivo com sentido oposto a “não gente”, como argumenta Eduardo Viveiros de Castro em *A inconstância da alma selvagem* (Ubu, 2017).

6 Jaider Esbell, do povo Makuxi, de Roraima, foi um dos protagonistas do movimento de artistas indígenas contemporâneos que se delineou no Brasil, nos últimos anos. Morreu aos 41 anos, em 2021, num momento em que atingira o ápice da consagração: teve destaque na 34ª Bienal Internacional de São Paulo, realizou uma curadoria no Museu de Arte Moderna no Parque Ibirapuera, passou a ser representado pela galeria Milan, teve obras adquiridas pela Pinacoteca do Estado de São Paulo e pelo Centro Georges Pompidou. A morte precoce de Esbell suscita questionamentos sobre a abrupta inserção de artistas indígenas na lógica capitalista e midiática (N. E.).

das artes e da produção de conhecimento para alcançar um público além das fronteiras de suas comunidades.

Há muitas ideias, nesta Mesa, que gostaria de comentar, mas vou tentar ser sintética. Acho que a urgência da presença dos indígenas no campo artístico, hoje, tem a ver com a arte ativista, como no trabalho de Xadalu e de outros artistas indígenas, questionando o próprio conceito de arte a partir de colocações como as de Jaider Esbell e Denilson Baniwa.⁶ Em um post recente nas redes sociais, Jaider Esbell escreveu: “Queremos lugar nas paredes das galerias sim, mas queremos também o microfone, e queremos ser curadores”. É crucial a ênfase na importância de não só mostrar a obra, mas também poder falar. Aqui temos um encontro entre os Guarani e os Huni Kuin que vai nessa direção. Começarei tratando disso, depois comentarei o *Kene*.

Antes, porém, expresso minha satisfação de estar ao lado de Manuela Carneiro da Cunha, que foi minha professora na Universidade de São Paulo, grande fonte de inspiração, e uma das coordenadoras da *Enciclopédia da Floresta*, projeto que reuniu pesquisadores indígenas e seringueiros em torno da biodiversidade no Acre. Daí surgiu o projeto maior que ela coordena agora. Essa iniciativa rendeu muitos frutos.

Acho que o que une os Huni Kuin e os Guarani nesta Mesa, em torno de histórias e mitos – que são o fundamento das ontologias indígenas –, é seu interesse comum em uma poderosa vida espiritual própria, que possa resistir à investida da evangelização. Os Guarani resistem há séculos e os Huni Kuin, há mais de 100 anos. O esforço desses intelectuais indígenas é também de ir além, entrando em diálogo filosófico e até convertendo aqueles não indígenas que estão procurando alternativas para a visão de mundo dominante entre nós, inspirada nas histórias e mitos de origem cristã, que postulam a superioridade do ser humano sobre a natureza. Nessa nova época de eminente catástrofe climática, torna-se cada vez mais urgente repensar o modelo desenvolvimentista. Um dos caminhos para

escapar a esse desastre anunciado é redefinir nossos mitos em histórias de origem que balizam os valores a serem seguidos.

Está havendo um movimento muito grande, no Brasil e na América Latina, procurando formular novas ontologias, inspiradas nas ontologias indígenas. Para isso é preciso realmente levar a sério os mitos e as histórias desses outros povos que, ao invés de formular uma ontologia dualista, que opõe natureza e cultura, formularam ontologias relacionais, que mostram como tudo está ligado por meio de movimentos de transformação e afetação mútua. O mito com o qual Dua Busê abriu a mesa de hoje mostra como as plantas foram gente e, por terem sido gente, elas podem curar os humanos que foram animais, e que, por isso, sofrem de doenças quando os comem, como um retorno de suas ações, uma espécie de contra-predação e precisam das plantas para desfazer a ação dos duplos dos animais. Tudo é uma rede onde a terra e a floresta são habitadas por seres com intenções. Essa ação tem efeitos e surte reações que não são aleatórias, mas intencionais. O mundo é animado, a terra, Pachamama⁷ e a floresta deixaram de ser passivas; aliás, só o foram na mente dos modernistas. Gaia, uma entidade viva, começou a mandar avisos, inundações, secas, furacões.

Para se ter ideia de como são sérios os mitos fundadores, que inspiram as economias e as políticas dos povos, vale lembrar a importância do milenarismo e da fé na chegada do fim do mundo, quando só os fiéis serão salvos, segundo

7 Pachamama é uma divindade dos povos andinos associada à mãe-terra, à fertilidade, à maternidade, à proteção à vida. É um conceito andino muito importante na cosmologia dos povos indígenas andinos bolivianos, peruanos, chilenos, argentinos e equatorianos. Os Huni Kuin habitam uma região próxima dos povos andinos e os Inca figuram de forma proeminente na sua mitologia, sendo considerados deuses canibais ao mesmo tempo que destino post-mortem dos Huni Kuin.

8 Ailton Krenak, que esteve presente em outra Mesa deste Seminário, publicou recentemente um livro intitulado *Ideias para adiar o fim do mundo* (Cia. das Letras, 2019). Krenak e Davi Kopenawa, autor de *A queda do céu* (Cia. das Letras, 2019), são dois pensadores indígenas que têm formulado suas ideias por escrito de modo profundo e preciso e têm estabelecido, dessa forma, diálogos importantes com a sociedade nacional. [N. E.]

muitos apoiadores de um neoliberalismo acelerado, aqui no Brasil e nos Estados Unidos. A ideia parece ser mesmo acelerar o fim. Para contrabalançar esse desejo autodestrutivo, são necessárias muitas “conversas para adiar o fim do mundo”, como nas sábias palavras de Ailton Krenak e Davi Kopenawa.⁸ O sintoma dos tempos de hoje, muito positivo, é que, enquanto alguns caem ferozmente no negacionismo suicida, outros, antes despreocupados, começam a querer ouvir as vozes que vêm da floresta.

É como se a própria floresta e seus donos – como *Yube*, a jiboia ancestral – resolvessem se abrir para vir curar os habitantes da selva de pedra que estão doentes. Nesse cenário, a vocação do povo Huni Kuin para pesquisa e para a comunicação com o mundo de fora me parece cada vez mais fora do comum. Há trinta anos, quando viajei pela primeira vez ao Acre, quase ninguém conhecia os Huni Kuin, mas hoje, quando ando pelas ruas do Rio de Janeiro acompanhada de um Huni Kuin, sempre somos parados por alguém que entusiasmamente o reconhece, por causa dos grafismos chamados *Kene*. No Rio, em São Paulo, Belo Horizonte, Florianópolis, Curitiba, os Huni Kuin já se tornaram celebridades. Essa vocação se deve a uma junção de fatores. À abertura e à hospitalidade muito marcadas dos Huni Kuin soma-se sua agência capturadora e sedutora, da qual participa a beleza dos seus *Kene*, e a eficácia do seu *Nixi pae*, bebida ritual conhecida como ayahuasca em português. Os Huni Kuin são as pessoas mais generosas e hospitaleiras que já conheci. Eles me adotaram e cuidaram de mim, e queriam que eu chegasse bem forte e saudável de volta à minha casa. Mesmo que eu tenha ficado muito tempo sem retornar, é uma relação de amizade que dura para sempre.

É importante lembrar que os Huni Kuin são um povo numeroso, 13 mil pessoas. A história recente do Acre é marcada por uma aliança sem igual no país, aliança entre seringueiros e indígenas, na luta pela defesa da floresta. Essa aliança foi firmada logo depois do fim da ditadura, no clima de esperança criado pela Constituição de 1988.

Tive a sorte de chegar pela primeira vez ao Acre em 1989, durante o primeiro encontro dos povos da floresta. Foi um momento fundador que depois rendeu muitos frutos. Ali foi se construindo uma transformação de atitude que é bem expressa em uma frase que Agostinho Munduka e Dua Busê escreveram no “livro vivo”: “Esse material não vai mais ficar escondido como era, agora é para todo mundo ver”. Uma postura similar foi expressa pelas mulheres Huni Kuin do Rio Purus quando elas receberam as suas parentes do Rio Tarauacá, para ensinar alguns padrões complexos de tecelagem que as mulheres do Tarauacá tinham perdido por causa da vivência em seringais que desarticulou as redes de transmissão de conhecimento e a prática de tecelagem durante muito tempo. Há um forte movimento de resgate por parte dos grupos Huni Kuin que ficaram no Brasil. A divisão aconteceu no começo do século xx, quando um grupo fugiu do seringal no Rio Envira e foi morar nas cabeceiras do Rio Curanja no Peru. Décadas depois, quando parte de seus descendentes voltou para o lado brasileiro da fronteira, no Alto Rio Purus, os Huni Kuin que moravam nos seringais já tinham conseguido se livrar dos padrões da borracha. Surgiu um movimento de retomada, quando começaram a surgir os pesquisadores Huni Kuin, pesquisadores da própria cultura.

Esse movimento de retomada dos conhecimentos vale também para a procura dos desenhos *Kene*, isto é, a tentativa de resgatar todos os *Kene* que existiram. Uma frase interessante foi falada em uma oficina da qual eu participei, em 2014. Uma das mulheres do Purus falou: “Antigamente o povo sovinava muito mais o conhecimento do que hoje”. Sovinar, nesse contexto, não era negativo; o que se estava comentando era como o contexto mudou, e que por isso as regras de transmissão do conhecimento precisavam ser ajustadas, por meio de novas negociações. Antes era necessária a convivência da aprendiz com a mestra de desenho, além de rituais e dietas pelas quais a pessoa tinha que passar. Agora, com a retomada de contato entre grupos que moram afastados, é preciso repensar essa transmissão.



FIGURA 3 – Cerâmica com *kene* em pintura negativa (1950), Rio Curanja. Acervo Kaxinawá de Harald Schultz no Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo.

FOTO: ELSJE LAGROU

Assim surgiu, por exemplo, uma tensão em torno de uma operação ritual importante: antes de começar a aprender, a mestra espremia a planta medicinal para aprender a se concentrar e sonhar com desenho nos olhos de sua aprendiz; mas, de repente, não estava saindo o sumo, então as pessoas questionavam: “Será que ela está sovinando, não vai querer transmitir o conhecimento?”. Percebemos aqui que não é apenas a planta que transmite o desenho, mas também a mestra que transmite sua capacidade de aprendizado através da sua mão que espreme a folha nos olhos da aprendiz.

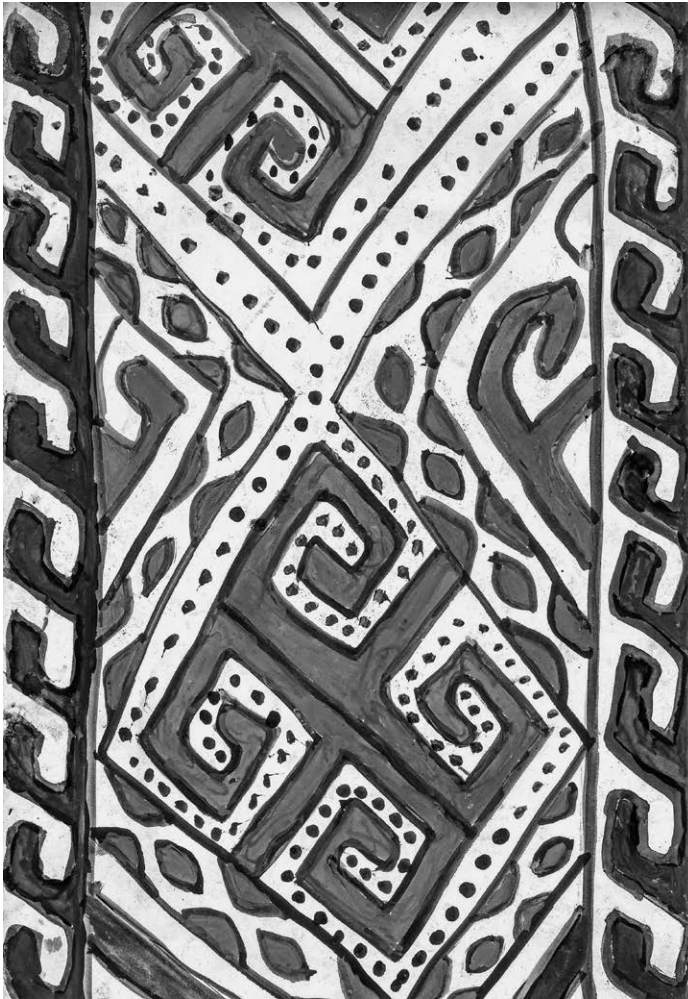


FIGURA 4 – Desenho com tinta guache de Maria Antônia Feitosa Domingo, Uma (1989), aldeia de Cana Recreio, Alto Rio Purus. Motivo central, *nawan kene* (desenho do estrangeiro), rodeado pelo motivo *txede bedu* (olho de curica) e nos cantos *maemuxa* (espinho esperaí).

Gostaria de mostrar algumas imagens e fazer uma rápida reflexão sobre o trabalho de Zezinho Yube, no filme *As voltas do Kene*. Os *Kene* são de extrema importância para os Huni Kuin e aparecem nos mais variados suportes, nos bancos, cestos ou cerâmicas, como mostram essas fotos de peças antigas pertencentes à coleção do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, coletadas em 1950, por Harald Schultz.

O *Kene* também aparece nestas fotos, que tirei nos anos 1990, no Rio Purus. São desenhos em papel, muito úteis para ensinar a complexidade dos desenhos nas redes. Trata-se de uma marca identitária muito importante para os Huni Kuin, que estão em processo de preparar o registro do *kene* no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) como patrimônio imaterial.

As mestras de desenho do Rio Tarauacá empreenderam duas viagens para o Rio Purus para conhecer o trabalho das mestras de lá. A primeira viagem foi filmada por Zezinho Yube e a segunda aconteceu em 2014 no contexto de um projeto de salvaguarda do Iphan e foi filmada por nossa equipe. As duas viagens revelam a extrema importância do *Kene* para os Huni Kuin. A primeira foi filmada em 2005. Uma mestra do *Kene*, Marlene Lopes, aparece em uma cena dizendo que as mulheres têm que continuar produzindo *Kene*, porque elas são Huni Kuin, e não brancas. Parar de produzir os desenhos equivaleria a deixar de ser Huni Kuin. Marlene explica que o *Kene* está morrendo e que ela só conseguiu aprender metade dos padrões complexos antes conhecidos. A geração mais jovem não se interessa, lamenta Marlene.

Outra mestra do desenho, Sebastiana, mais idosa e mais desafiadora que Marlene, diz aos visitantes que seus desenhos estão de cabeça para baixo, fáceis de tecer e pequenos demais, porque trabalham somente com duas voltas. “Vocês do Jordão e Tarauacá fazem esses desenhos simples só para vender e ganhar dinheiro, mas essa rede...”, aí ela mostra a rede que ela mesma teceu para seu marido: “isso é *Kene* de verdade, porque tem muitas voltas”. Vê-se, portanto, uma competição em torno da legitimidade do conhecimento e



FIGURA 5 – Cena do filme *As voltas do Kene* (2010), de Zezinho Yube Huni Kuin, na qual as visitantes do Rio Tarauacá examinam a rede de uma mestra de desenho do Alto Rio Purus.

da produção, porque o pessoal do Purus está muito mais isolado, tem menos acesso ao mundo de fora, enquanto o pessoal de Tarauacá e Jordão vê o Purus como o lugar onde se guardam os conhecimentos das origens. “Tive a oportunidade de ver a rede que ela fez”, comentou Zezinho Yube quando o filmamos, em 2014, “nunca tinha visto um *Kene* como aquele, os desenhos eram grandes, com muitas voltas, muitos detalhes”. Em 2014 as mestras de *Kene* de Tarauacá retornaram lá para aprender os desenhos complexos com muitas voltas que tinham visto na viagem anterior...

Um desenho complexo como esse da rede contém uma multiplicidade de outros desenhos no seu interior, cada desenho tem um caminho. A entrada em uma rede com padrões complexos pode ser feita segundo diferentes caminhos. Aprender a ver com as mulheres Huni Kuin significa ser capaz de seguir esses diferentes caminhos no tecido, sem perdê-los de vista. Alguns caminhos se tocam e dão origem ao motivo *bawe kene*, a folha medicinal que faz sonhar com o



FIGURA 6 – Irmãos Sebidua (Antonio Napoleão Bardales) e Txana. FOTO: ELSJE LAGROU.

desenho, e outros dão origem a outros motivos. Quando acompanhei as mulheres, em 2014, elas estavam interessadas principalmente em dois tipos de desenho. O primeiro não usa cores contrastantes e os motivos são praticamente invisíveis. Essa técnica alude à ideia da existência de um desenho quase invisível que é antes sugerido do que revelado. Em outros contextos somente uma faixa é tecida com cores contrastantes, sugerindo que o próprio espírito do olho tem que complementar o desenho que continua para além da faixa desenhada. Já o desenho com muitas voltas se chama *xunu kene*. *Xunu* é a samaúma, grande árvore em que moram poderosos *yu-xibu* (espíritos); a samauma possui um dos mais belos desenhos do repertório Huni Kuin e a árvore que deu origem ao motivo, chamada árvore do desenho (*kene hi*) é considerada como tendo poder e conhecimento sobre vida e morte.

É preciso ressaltar que o *Kene* é totalmente ligado ao xamanismo, daí sua “pegada” espiritual que está conquistando o mundo. Quero enfatizar também a capacidade transformacional do Kene, que é uma matriz geradora de desenhos. A matriz permanece, mas outros novos desenhos podem surgir. Gostaria de finalizar, exemplificando, na pintura facial, uma continuidade e uma transformação. Em uma foto feita por Harald Schultz, em 1950, o desenho seguia a linha do olho. No Rio Jordão, entretanto, temos uma inovação recente (Figura 6): o desenho desceu para cima do nariz, embora sempre com os mesmos motivos guardados nos cantos rituais das mulheres.

**“OS VELHOS SÃO NOSSAS MEMÓRIAS”. O CINEMA
INDÍGENA COMO REGISTRO DO MITO E DA HISTÓRIA**

ZEZINHO YUBE

Agradeço à Universidade de São Paulo (USP) e às pessoas que tornaram este evento possível. É muito importante essa conexão, essa aliança. Os povos que não fizeram aliança foram extintos. Os povos que sobreviveram foi porque fizeram alianças com os colonizadores e com os patrões seringalistas, que é o nosso caso, o caso da Amazônia. Seguimos essas alianças com antropólogos, pesquisadores e com os Nawa, que são os não indígenas com corações bons para nos ajudar. Estamos aqui e nossa terra foi demarcada porque mantemos alianças com diversos povos e instituições. Tenho muita gratidão pela oportunidade da aliança com o povo Guarani. É importante para nossa sobrevivência nos adaptarmos aos novos tempos e às novas tecnologias. À medida que o tempo vai passando, a luta se torna diferente. Hoje é o tempo da tecnologia, precisamos acompanhar, para aprender a resistir nos tempos sombrios que estamos vivendo.

A conexão dos povos da Amazônia com os povos do Sul, exemplificado pelo caso dos Huni Kuin e dos Guarani, existia antes da chegada dos colonizadores, permitindo o compartilhamento de conhecimentos e medicinas. Hoje estamos refazendo essa conexão. A história contada por Dua Busê sobre o *Huã Karu* se passa em uma época em que fazíamos intercâmbio com o povo Inca, saíamos da Amazônia, íamos até a montanha. Esse conhecimento das plantas, da medicina e dos espíritos também veio dos Inca. Estamos falando de mitos e de história.

Um dia, vivemos todos juntos. Houve uma grande caminhada desses povos e chegaram a um grande rio, não tinha como atravessar. Então conversaram com o jacaré, para o jacaré servir de ponte. Uma parte fez a travessia, a outra parte ficou, porque o jacaré afundou. Na negociação com o jacaré, ele serviria de ponte com uma condição: os povos deviam caçar para ele comer, só não podiam caçar o filhote do jacaré. Mas um deles matou justamente o filhote de jacaré, serviu como comida e então o jacaré afundou no rio. Os povos que já haviam atravessado o rio antes do jacaré desaparecer foram para *Shetã rabanã*, e queriam trabalhar só para comer. Os povos que ficaram, eram *Manuibane*. *Mane* é tudo o que se fabrica. Hoje a gente acredita que os povos que ficaram foram os japoneses, os chineses, os coreanos, os indianos que evoluíram tecnologicamente, que fabricam coisas, aviões, cidades. Um dia todos já vivemos juntos.

Cada povo tem seu mito de origem, há povos que chegaram através do rio; outros que chegaram do céu; há povos que vieram de um lugar debaixo da terra. E há algumas histórias que são comuns entre os povos, por exemplo, o dilúvio, em que os povos conversavam com os animais. Isso está até na *Bíblia*, acho que no Velho Testamento. Lá está a história de Eva e Adão e a história de Noé no dilúvio. Então, a gente tem esses mitos e essas histórias realmente aconteceram. O nosso momento atual, também, daqui a vinte, trinta, cinquenta anos, vai se tornar história, o fato de que um dia a gente se encontrou aqui, o povo Huni Kuin e o povo Guarani.

Estive há pouco tempo no Canadá, num encontro cultural dos povos e artistas da Amazônia com os artistas do Ártico, com uma Inuit. Estávamos conversando e ela me contou a história da Lua. É incrível, a história da Lua dela é a mesma história nossa, com poucas diferenças. Na nossa história, a Lua foi cabeça de um *Yube*, de um Huni Kuin, em cujo rosto passaram jenipapo. Na dela, passaram cinza no rosto da pessoa, para se transformar em Lua. Isso mostra que a gente viveu junto em algum tempo, no começo do mundo.

Essas são histórias de origem do conhecimento e da sabedoria, que normalmente envolve os animais ou as plantas. Na história contada aqui por Dua Busê, *Huã Karu* ensinou o nosso povo sobre as plantas medicinais. A jiboia nos ensinou o *Kene*, ensinou a tomar ayahuasca, e também as músicas da ayahuasca. Assim também o *Kapa yuxibu*, esquilo encantado, trouxe de volta para nossa agricultura o milho, a macaxeira e outras espécies. São histórias reais que aconteceram, que trouxeram o conhecimento e a sabedoria no começo do mundo. E que estão dentro dos mitos.

Como todos sabem, estamos numa resistência pesada, há 500 anos, contra a colonização. Por muito tempo, fomos proibidos de falar a nossa língua, praticar a nossa cultura, as nossas cerimônias. Não tínhamos como transmitir o conhecimento pela oralidade, de geração para geração. Isso interferiu muito, no caso do povo Huni Kuin, sobretudo na época dos seringais. Nem se podia fazer ossada,⁹ porque os sete dias

⁹ Ossada – os Huni Kuin juntam os ossos de um animal morto para que ele volte à vida. [N. E.]

da semana eram passados cortando seringa. Não se podia viver em uma aldeia, mas em pequenas colocações para produzir borracha para os patrões. Mas, como somos um povo resistente, hoje continuamos firmes e estamos em processo de revitalização e de fortalecimento.

Esse é o teor do projeto pelo qual, através de Anna Dantes e outros parceiros, o Dua Busê está trazendo a história de volta, a prática com as plantas medicinais de volta, criando parques medicinais, ensinando os jovens a valorizar nosso conhecimento tradicional. É o momento, também, de reconexão com nossa espiritualidade e é disso que o mundo precisa. Hoje os governos do mundo querem ver a natureza como mercado, ver a terra para explorar minério, ver o rio para contaminar com mercúrio, o mar com petróleo, retirar a floresta e criar gado, plantar soja.

Para nosso povo a natureza é essencial, temos uma conexão profunda com a natureza, por isso a mantemos, porque é a nossa vida. Sem floresta, a gente não é nada; sem rio a gente não é nada; sem terra a gente não é nada. E a gente se solidariza com o povo Guarani, com a história que ouvimos hoje. Vejo o momento de reconectar com a floresta, com a natureza. Só a partir disso, vamos frear essa onda mundial de exploração da natureza. Estamos começando a sentir o efeito disso: as mudanças climáticas são reais, isso não é mito, são cada ano mais fortes. O conhecimento indígena é muito importante neste momento, para que o mundo repense seu modelo de economia. É possível, sim, administrar a economia sem tirar, sem prejudicar e sem matar.

Até hoje existem povos indígenas não contatados, os povos isolados. Só no Acre temos, aproximadamente, segundo um levantamento da Funai, quatro povos indígenas não contatados, cerca de 800 indígenas que vivem na floresta e dela dependem para sobreviver. Fora os que já foram exterminados para limpar a área, porque os exploradores e as empresas veem os povos indígenas como empecilho para o desenvolvimento.

Retomando o que a Elsje contou sobre o *Kene*, estamos num processo de revitalização muito forte. Mesmo nossa terra sendo demarcada, e a gestão sendo dos próprios indígenas, das lideranças, a pressão linguística e a pressão religiosa ainda são intensas. Quando as religiões de fora chegam às comunidades, falam que tudo o que a gente faz é parte do diabo, o que é bom é só delas, principalmente as igrejas evangélicas, com todo respeito aos evangélicos e a todas as religiões. Isso é muito grave. A gente não vai à casa das pessoas para pedir que acabem com tudo o que eles fazem, e dizer que só o nosso conhecimento é que vai salvar. No entanto, com o nosso povo acontece isso, principalmente no Rio Purus, onde Elsje trabalha. Isso é extermínio da cultura. Então as aldeias estão voltando a fazer os rituais, os festivais indígenas, cultivando as medicinas. E continuamos resistindo, principalmente na questão da espiritualidade.

Os velhos são a nossa memória, e são os conselheiros. Eles têm que ser muito bem tratados e respeitados. O trabalho é dividido entre homens e mulheres. O que as mulheres fazem os homens não fazem e vice-versa. Reconheço que as mulheres trabalham muito mais do que a gente. O artesanato, só as mulheres sabem fazer, elas dominam a técnica e a tecnologia da tecelagem. Sabem guardar sementes, também. Talvez hoje as mulheres precisem também fazer parte da política, dentro da aldeia, elas precisam ter mais espaço e participar de eventos. A esposa de Fabiano, que é uma alemã casada com Huni Kuin, está criando esse movimento forte, de fazer viagens, peregrinação só de mulheres Huni Kuin em diferentes espaços.

Sou um realizador indígena. Um dos filmes que produzi se chama *Já me transformei em imagem*. O título veio da fala do pajé Agostinho. Quando perguntaram a ele: “O que você acha de ser filmado?”, ele falou o seguinte: “Eu sinto que já me transformei em imagem, quando eu morrer, meus netos e as futuras gerações vão poder ver”. Esse filme conta a história do nosso povo, em cinco tempos: o tempo da maloca, em que vivíamos sem contato; o tempo da correria, da chegada dos brancos; o tempo dos seringalistas para limpar a área; o

tempo do cativo, quando nosso povo tinha que trabalhar como semiescravo; e o tempo dos direitos, que é o tempo da retomada das terras indígenas, o tempo atual. *Já me transformei em imagem* está disponível no Vimeo, aliás, no Vimeo há uma comunidade do Vídeo nas Aldeias. Fiz cinco documentários ao todo. Outro filme que fiz foi *As voltas do Kene*, sobre o desenho, como Elsje explicou.

Como aprendi? Fui aluno de vídeo, segui aulas e me formei. Vincent Carelli fala que o Vídeo nas Aldeias é a escola de cinema para os índios. E o grande objetivo desse projeto é formar realizadores indígenas, para que eles façam os próprios filmes, de acordo com a sua realidade e seu povo. A partir do projeto comum, há o olhar de cada indígena, de cada comunidade: cada artista tem uma maneira diferente de filmar. Eu, por exemplo, não gosto de fazer entrevista com tripé, nem trabalho muito com roteiro. O roteiro está na cabeça, a gente tem uma ideia e vai filmando.

Nosso primeiro documentário foi um filme de 50 minutos, fizemos perto de 20 horas de gravação. Isso é um registro nosso, está lá, pode ser revisto. O importante não é só o filme pronto editado, mas o registro das pessoas, das falas, das histórias. Temos um acervo grande das pessoas que já se foram, principalmente do pajé Agostinho. Um documentário com a visão do indígena que mora dentro da comunidade é diferente daquele feito por uma pessoa vinda de outro lugar. Meu trabalho considera a comunidade. Os documentários feitos por mim, antes de circular nas cidades, passam primeiro para a comunidade, para ela dizer se aprova.

Uma vez, fizemos um filme sobre uma festa e havia um financiador com uma demanda, um padrão a seguir: a duração de 40 minutos. Mostramos para a comunidade e os velhos falaram que estava tudo errado. Perguntamos: “Por que está errado?”. Eles falaram: “As músicas estão cortadas, a gente tem que deixar as músicas inteiras para os jovens aprenderem”. Então decidimos fazer dois filmes: um filme interno, para a comunidade, com 2 horas e meia; e outro para circulação externa, com redução das músicas, e duração de 40 minutos.

Era o que eu queria falar. Acredito que poderíamos ter esses espaços em todas as universidades, para compartilhar conhecimentos, e assim nos fortalecermos cada vez mais. Nesse momento não há outra palavra, a não ser resistência, principalmente para os povos indígenas.

ANNA DANTES

Quero agradecer o convite do Instituto de Estudos Avançados (IEA) e a todos os participantes desta Mesa. Acho que a gente produziu aqui uma série de linhas e texturas, que se sobrepõem, e cada um vai criar o seu próprio *Kene*. O *Kene* é uma espécie de escrita, e a leitura dele decorre do que os seres emitem como energia. O canto modula essa energia e ajuda a desenhar o *Kene*. Acho que a melhor maneira de terminarmos é pedindo para o Dua Busê fazer o fechamento com um canto para o céu.

Na abertura, faltou eu falar que, na exposição no Itaú Cultural, as telas pintadas pelos Huni Kuin foram fruto de uma oficina ministrada por Dua Busê: ele contou histórias para os mais jovens, e cada um gerou numa pintura. Paulo Herkenhoff visitou essa exposição e conseguiu apoio para que os trabalhos integrassem a coleção do Museu de Arte do Rio. Não só a coleção de pinturas, como todos os cadernos de pesquisa, totalizando 500 peças. Esses cadernos não teriam como voltar para a floresta, nem as telas. Então, essa foi uma forma de esse material ser conservado. A venda das telas permitiu remunerar os artistas e permitiu também um batismo tradicional para todas as crianças do Rio Jordão. São 36 aldeias no rio, algumas distantes, dependendo da época do ano, leva-se até cinco dias navegando e isso consome muita gasolina. Fora a alimentação para todo mundo. Enfim, puderam fazer uma grande celebração. Acho que é esse o trabalho do Dua Busê: proteção e prevenção.

Dua Busê tem vontade de fazer uma viagem ao Rio Purus, algo que juntaria Zezinho Yube e Elsjé Lagrou, em um projeto de encontro dos

pajés Huni Kuin mais velhos, o que de alguma forma se relaciona à ideia de museu. Afinal, o museu está vivo, o museu está em quem não perdeu a conexão com a ancestralidade. Ele não é um lugar que guarda as coisas apartadas da vida. Acho que isso estava também no que o Papá falou. É nos encontros que as histórias se juntam.

CANTO DE FECHAMENTO DO ENCONTRO

DUA BUSÊ

Agradeço por nos encontramos aqui na cidade de São Paulo. Quando eu cheguei fiz a abertura com nossa mãe-Terra, a cantoria da mãe-Terra foi uma abertura de cura para nós todos. O fechamento agora será com nosso pai-céu. Também nos fechamentos precisamos de força.

MESA 16

ESCULTURA, FÍSICA E POLÍTICA PARA AS MITOLOGIAS INDÍGENAS

Participantes: Helena Nader (moderadora),
Massimo Canevacci, Paulo Herkenhoff,
Luiz Alberto Oliveira e Ernesto Neto

10 DE NOVEMBRO DE 2019
IEA-USP

ESTA MESA trata das relações entre arte e cultura, tanto no contexto ocidental como no universo indígena. Massimo Canevacci apresenta os conceitos de arte e mimese, que ilustra a partir de sua experiência em um ritual funerário do povo Bororo. Paulo Herkenhoff analisa *Leviathan Thot*, buscando os fundamentos políticos e filosóficos dessa instalação de Ernesto Neto, que joga com a gravidade e explora a tensão entre razão e afetividade. Luiz Alberto Oliveira discute as razões de Ernesto Neto se considerar um artista não ocidental, como sua abertura ao pensamento indígena, seu interesse por entidades não humanas e a permeabilidade que estabelece entre passado e futuro. O próprio Ernesto Neto reitera que seu trabalho artístico busca reunificar o que o Ocidente separou – sujeito e objeto, natureza e cultura – e, por isso, se identifica com os Huni Kuin.

BOX HOMENAGEM

POR HELENA NADER

A reunião de hoje é dedicada a dois antropólogos, Berta Ribeiro e Darcy Ribeiro, dois ícones da antropologia. Berta fez um trabalho sobre as sociedades indígenas que é respeitado não só no Brasil, mas internacionalmente. Ela foi casada com Darcy Ribeiro, antropólogo, mas também um grande educador que trabalhou na implantação dos Centros Integrados de Educação Pública (CIEP), no Rio de Janeiro. Darcy também um dos idealizadores da Universidade de Brasília (UnB). Tornou-se senador e, já com câncer terminal, ia às sessões do Senado em cadeira de rodas. Duas figuras à frente do seu tempo.

ARTE E MIMESE

MASSIMO CANEVACCI

Vou apresentar minha pesquisa sobre a relação entre arte e cultura indígena, que abordarei de maneira antropológica. Os conceitos de arte e mimese são eurocêntricos e de matriz greco-romana. Faço esse esclarecimento porque, em muitas culturas indígenas, o conceito de arte só penetrou após o encontro com a cultura ocidental. Pesquisei a obra de um grande antropólogo, Gregory Bateson. Ele explica que, em Bali, não existia a palavra arte,

¹ O povo Bororo vive no Mato Grosso, em aldeias circulares, e possui intensa vida cerimonial. Apesar da forte ação de missionários salesianos na região, a maioria fala a língua Bororo diariamente. Uma estimativa demográfica de 2006, da Funasa, contabilizou cerca de 1.400 indivíduos Bororo. Para saber mais, consultar: <<https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Bororo>>. Acesso em: 20 out. 2020. [N. E.]

² O ritual de passagem da aldeia dos vivos para a aldeia dos mortos, entre os Bororo, é composto por várias fases, como a ornamentação do doente ainda em vida e o primeiro enterro do corpo no centro da aldeia, em uma cova rasa coberta por palha. A terceira etapa consiste no ato de regar o corpo do falecido até que ele se desconfigure. Nesse momento, o corpo é exumado e os objetos pessoais do morto devem ser queimados na mesma cova. Os ossos são então lavados e ornamentados na casa dos homens, enquanto as mulheres ligadas ao morto choram, numa comoção coletiva, e o xamã canta para que aquela alma encontre sua nova morada. Há ainda outras fases do ritual, como um cortejo de ossos e um sepultamento final. Mais detalhes podem ser obtidos em: <<http://bororo.museuvirtual.unb.br/index.php/pt/blog/o-morimundo-o-enfeite-do-corpo>>. Acesso em: 30 out. 2020. [N. E.]

embora a cultura, a cosmogonia e os rituais tratassem de arte. Nos últimos anos, a questão terminológica se transformou profundamente na cultura indígena e, em razão da comunicação digital, ampliou-se o fluxo entre aldeias e cidades.

Um segundo conceito fundamental é mimese. Não só na antropologia, mas em toda uma profunda discussão relacionada à arte. Para mim, mimese é diferente de cópia. A mimese estabelece um tipo de movimento na identidade do sujeito. A mimese parte de uma referência, mas não é uma cópia, é uma coisa nova. Implica uma transformação do sujeito, trata-se de um conceito absolutamente ativo. A questão é como estabelecer relações miméticas nas artes, inclusive na cultura indígena.

Tomo aqui como exemplo um caso Bororo,¹ que vou apresentar teórica e também empiricamente. Um elemento fundamental no funeral Bororo é o crânio. Trata-se de um ritual profundamente inserido dentro da cosmologia Bororo, muito longo, provavelmente dure cerca de três meses. Ao serem molhados com água constantemente, os restos mortais se alteram na terra, se misturam com o pó que os envolve. Dessa maneira, a carne, a cartilagem, tudo aquilo se transforma. Então chega a hora da exumação do corpo, que deve ser feita por uma pessoa de um clã diferente do falecido. Ela deve limpar totalmente os ossos do/a morto/a. Assim, o crânio não é mais um crânio, passa pelo processo de transfiguração, num ritual emocionante, a coisa mais emocionante da minha vida. O ritual é acompanhado por cantos.² Naquele período, o mestre dos cantos José Carlos, infelizmente já falecido, iniciou um canto-choro. E o crânio se transformou, se transfigurou, com pintura e plumas, processualmente virou uma arara, um pássaro ancestral, uma obra de arte. Muitos museus, no mundo inteiro, não têm um crânio transfigurado em arara, porque, no passado, era caríssimo. O crânio é uma obra de arte, pois no momento em que qualquer pessoa o olha de frente, ela compreende que não pode continuar a mesma. Ela se transforma.

Quando se vive um tipo de experiência em que a própria subjetividade, a própria identidade e a própria história de vida não podem permanecer as mesmas, mas se transformam, trata-se de uma obra de arte. Temos uma obra de arte, quando cada pessoa que passa diante dela fica perturbada, modificada. A arte tem a potencialidade de transfigurar.

Por isso o crânio Bororo transfigurado em arara pode ser considerado, também, obra de arte. Além do canto-choro, há ainda o som do crânio Bororo, transformado em maracá, obra viva, potente. Quando experimentei a maneira de cantar e chorar do mestre José Carlos, entendi que os maracás são algo complexo e simbólico, que favorecem uma dimensão mimética. O corpo precisa se movimentar e dançar, mimeticamente, para estabelecer uma determinada cosmologia. Há dois maracás. O primeiro é maior e acompanha o movimento do som. O segundo é pequeno e acompanha o ritmo. É como se um fosse feminino e outro, masculino. Um é solista, o outro acompanha. Dentro deles há sementes e existe todo um conhecimento sobre como colocar as sementes, pois esse é um fator que modifica a percepção de escuta. O canto-choro e os maracás criam música durante horas, horas e horas, um tempo indeterminado, o que favorece o tipo de mimese que altera a própria consciência. A música e o canto-choro criam um panorama sonoro, com os maracás, de efeito muito forte. Cada elemento musical é profundamente mimético. A mimese, nesse caso, significa que não

3 Os Bororo foram por muito tempo chamados de “Índios Coroados”, pelo uso de um cocar semicircular que eles designam *pariko*, e que lembram uma coroa aos olhos dos não indígenas. Ele é composto de fileiras de penas inseridas num suporte flexível de nervuras de plantas. Só os homens podem produzir esse tipo de adorno plumário entre os Bororo e o estilo do *pariko* identifica o clã ou subclã a que pertence, sendo vedada a utilização daquele estilo por outros clãs. [N. E.]

posso ficar parado simplesmente escutando esse tipo de música, de canto-choro: preciso me movimentar, não só dançar no sentido físico, mas experienciar movimento na minha percepção, na minha cognitividade, na minha sensorialidade, na minha emoção. A obra de arte musical transfigura.

No final do funeral Bororo que presenciei, todo mundo dormiu no chão. Lua cheia, cada um estava com um pequeno cobertor, tentando dormir. Só uma pessoa cantava-chorava, cantava e chorava. Eu não conseguia dormir por muitos motivos. Depois que a lamparina acabou, fiquei realmente na escuridão com a Lua. E essa pessoa continuou a cantar, cantava, cantava, sempre mais forte. Eu pensava: “Que estranho, por que será?”. Era a primeira vez que uma só pessoa cantava, e nenhuma pessoa acompanhava, todo mundo estava dormindo. Eu me perguntava: “O que está acontecendo? O que significa tudo isso? Que tipo de relação estão estabelecendo mortos e vivos?”. Naquele momento, eu tinha a certeza de que todos os mortos de todos os tempos do povo Bororo estavam escutando. É como se a música estabelecesse um desafio sobre o que a gente entende de vida e de morte, como se tivesse a capacidade de modificar o que se entende por mortos e o que se entende por vivos.

Outra forma artística muito presente entre os Bororo é o *pariko*,³ um adereço plumário circular para a cabeça que outros povos indígenas também fabricam, no qual se colocam penas de diferentes cores, criando um tipo de movimento solar. O *pariko* Bororo é especialmente grande e variado em termos de formas, tamanhos e cores. Carrega uma dimensão cosmológica, a dimensão solar, que entra na corporalidade da pessoa. Então, observa-se mais uma vez uma modificação profunda da identidade da pessoa, graças à capacidade mimética da arte.

Esses exemplos colocam em xeque as dicotomias que predominam no pensamento ocidental, que costumam opor o material ao imaterial, a natureza à cultura, o bem ao mal. Ora, a natureza faz parte da cultura; o humano e suas criações nem sempre são

separáveis; elementos naturais, técnicos e humanos se encadeiam. Quanto à inseparabilidade do material e do imaterial, gosto de juntar as duas dimensões em uma palavra única: materialimaterial. Na música essa imbricação fica particularmente clara. Pensemos na última sonata de Beethoven, ou mesmo na Nona Sinfonia. Existe sua materialidade que penetra nossos corpos, nos faz vibrar, e há também algo de imaterial nelas, que gera impactos em nossa atividade psíquica. Por isso a música pode nos apavorar, pode suscitar desejo, pode nos transformar.

Por fim, peço licença para fazer um salto no tempo e comentar uma obra que foi muito importante na minha formação, do renascentista florentino Tommaso di Ser Giovanni di Simone, conhecido como Masaccio: a *Santíssima Trindade*. Imagens dessa pintura, realizada no lado esquerdo da nave da basílica de Santa Maria Novella, podem ser encontradas facilmente na internet.⁴ O tema da crucificação é recorrente nesse período, mas aqui o enfoque é particular. Jesus está no crucifixo na parte de cima do mural. À sua direita, encontra-se Nossa Senhora, mãe de Cristo, e num nível mais baixo, de joelhos, Maria Madalena, usando um manto vermelho que deixa apenas entrever seus cabelos loiros e com uma corporalidade que sugere movimento, braços assimétricos. A questão fundamental é como Cristo é apresentado: ele está olhando Maria Madalena. Cristo está para morrer, mas não

⁴ *A Santíssima Trindade* (1425-1428), de Masaccio, foi executada de acordo com regras matemáticas que lhe garantem sensação de tridimensionalidade. A perspectiva era algo novo, naquele momento e, aqui, o ponto de fuga em que todas as linhas se encontram está na base da cruz. Por seu impactante realismo, é considerada como uma das primeiras pinturas renascentistas. Uma reprodução da *Santíssima Trindade* pode ser encontrada neste banco de imagens da Universidade Estadual de Campinas, disponível em: <<http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/10234>>. Acesso em: 1º nov. 2020. [N. E.]

está olhando a mãe à sua direita: dirige seu olhar para Maria Madalena. A coisa ainda mais extraordinária é que também a mãe, Nossa Senhora, olha para Maria Madalena. O que significa isso? Que tipo de humanismo é realizado dentro dessa obra de arte? A meu ver, olhar Maria Madalena nesse posicionamento é uma emoção contínua. No momento supremo de morrer, Cristo não se dirige para cima, não se reporta ao Pai, mas está olhando para essa mulher maravilhosa, belíssima, a beleza suprema, pecaminosa e ao mesmo tempo vital.

Para mim, isso significa que a arte cria um tipo de movimentação que gera uma verdadeira transformação, esse é seu ponto central. Maria Madalena traz a dimensão mimética. Conheço essa pintura desde os tempos de criança e adolescente. Mas quando estive diante dela, dois anos atrás, chorei de emoção. É impressionante a beleza da arte e seu poder transformador. A verdadeira obra de arte torna aquilo que está em nossa experiência algo humano, repleto de humanidade. O que é fundamental no momento tão difícil que o mundo está atravessando agora – falo da Europa, da Itália e também do Brasil, pois me considero metade brasileiro ou paulistano.

Então, a arte tem a capacidade de transfigurar o que está morrendo, como Cristo na pintura de Masaccio, como o crânio Bororo. Tanto na cultura indígena, como na cultura ocidental, a arte tem o poder de transformar qualquer coisa em algo vital. A arte é a possibilidade de continuarmos a viver, a imaginar, a pensar e a criar um tipo de humanidade diferente, talvez melhor.

BREVE INTRODUÇÃO A ERNESTO NETO: VIAGENS À FÍSICA E AO PODER

PAULO HERKENHOFF

Este texto foi escrito alguns anos atrás, por ocasião de uma exposição de Ernesto Neto em Paris. Ele consolida uma tradição na história da arte brasileira em que surge inicialmente um interesse pelas ciências tais como entendidas no Ocidente, depois deslocado para o respeito por outros saberes e para o intercâmbio com os povos originários. Situo Ernesto Neto em sequência com Cildo Meireles, que dialoga com a matemática, a física e outras ciências e, ao mesmo tempo, cria uma obra profundamente solidária com as sociedades indígenas. Não se trata de influência, mas de convergência entre os dois artistas em relação a certo modo de produzir e de pensar a arte.

Vou falar aqui da grande instalação *Leviathan Thot*, realizada por Ernesto Neto no Pantheon, em Paris. Trata-se de um templo em depurado estilo neoclássico que, alguns anos antes da exposição de Ernesto Neto, havia sido fechada para reformas. O Pantheon foi construído no reinado de Luís xv, dedicado a Sainte-Geneviève, padroeira de Paris. Deixou de ser igreja com a Revolução e, em seguida, tornou-se um mausoléu para os grandes franceses – políticos, militares, cientistas, o extrato de certa substância moral da nação francesa. Até o momento em que escrevi este texto, na época da exposição, há dez anos, nenhum artista havia sido enterrado ali. No século xix, quando Léon Foucault suspendeu no teto um pêndulo para demonstrar o movimento de rotação do planeta, o Pantheon se tornou um espaço associado ao entendimento científico da Terra, de sua relação com o cosmos a partir da ciência.

Foi nesse local carregado de memórias e sentidos que ocorreu a exposição de Ernesto Neto *Leviathan Thot*. A primeira parte do nome da instalação lembra o título que Thomas Hobbes deu ao livro em que discute o papel do estado. Segundo Hobbes, no



FIGURA 1 – O pêndulo de Foucault. Paris, Pantheon.
© 2021. CMN dist. Scala, Florence. FOTO: BENJAMIN GAVAUDO, 2016.

governo civil ou no religioso, faz-se necessária uma força maior que se imponha sobre os conflitos humanos. Essa força foi associada por Hobbes a Leviatã, monstro bíblico de Jô, devorador de homens. Ernesto às vezes fala que o seu *Leviathan Thot* parece perverter aquilo que Charles Fourier⁵ chamava de harmonia universal – um processo pelo qual os homens se entenderiam a partir da busca de suas pulsões, e então encontrariam felicidade. Essa era a utopia de Fourier, e veremos como Ernesto Neto persegue isso em seu processo.

O segundo elemento do título da instalação se refere ao antigo Egito. Thot é a língua e o coração de Rá, o deus Sol, no panteão egípcio. Thot é também o deus da medida do tempo, da matemática e da geometria. Ou seja, Thot pode conversar com o pêndulo de Foucault, com o cálculo do tempo da rotação, com os processos de medida. Para os gregos, Thot inventou a astronomia e o governo civilizado. E ele estabeleceu o lugar do sujeito na estrutura simbólica do estado – reencontramos, assim, a política.

Se a Revolução Francesa dessacralizou o Pantheon, *Leviathan Thot* friccionou a história oficial positivista de heróis e acordou os mortos. *Leviathan Thot* não existe plenamente fora do Pantheon, senão como cadáver e fetiche, pois perde sua potência crítica como suporte das construções mais civilizatórias do logos, da ciência, do estado e da arte. A aposta em um novo contrato social entre o humano e o não humano fica mais precisa, inclusive no que concerne à

⁵ François Marie Charles Fourier (1772-1837) foi um autor que questionou o capitalismo, a industrialização, a urbanização e a família convencional monogâmica. Entre suas propostas estava a criação de unidades de produção cooperativistas e autossuficientes que possibilitassem o desenvolvimento de paixões individuais, levando a um estado de harmonia.

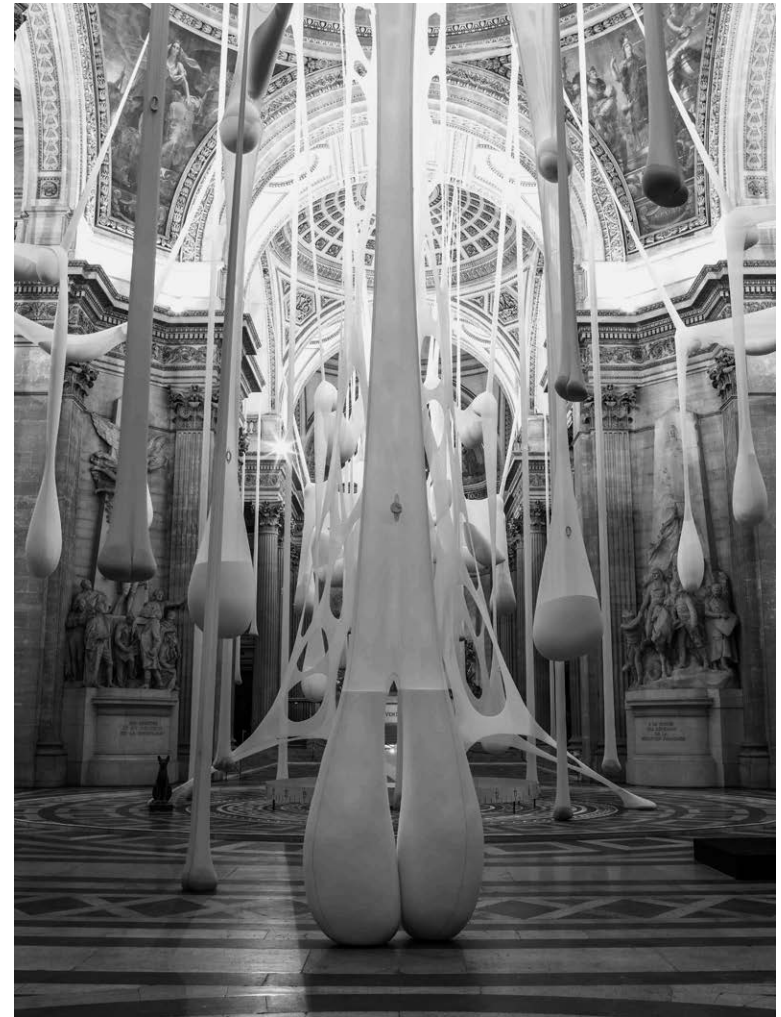


FIGURA 2 – Ernesto Neto: *Leviathan Thot* (2006) - vista da Instalação: 35 edition Festival d'Automne, Paris. Cortesia Fortes D'Aloia & Gabriel, São Paulo e Rio de Janeiro; Tanya Bonakdar Gallery, Nova York e Los Angeles. FOTO: MARC DOMAGE.

não modernidade política. Faço um parêntese para dizer que Ernesto Neto leu o texto de Bruno Latour *Nunca fomos modernos, ensaios de antropologia simétrica*.

Mas entremos na anatomia de *Leviathan Thot*. O corpo de *Leviathan Thot* organiza-se em zonas. A cabeça é o lugar do medo, da expressão, da apuração dos sentidos, do pensamento, da confusão, na assimetria do espaço e do espírito. E aqui nós podemos pensar nas referências do professor Massimo Canevacci ao crânio no funeral Bororo. À esquerda e à direita os membros superiores, braços e mãos, são mecanismos da ação, da afetividade, da sensorialidade, do tato. Para Ernesto Neto, essa parte conduz carinho, posição moral, na dicotomia entre bondade e maldade, toque e olhar cego.

Leviathan trata da ação do Estado também na obra de Ernesto Neto. Os valores de igualdade e justiça se contrapõem à violência do mundo. A fundação simbólica de *Leviathan Thot* é a tensão entre gravidade da matéria – razão – e afetividade; ou cultura e natureza. Essa bipolaridade se quebra justamente com a assimetria. Ernesto Neto conhece a impossibilidade da simetria no corpo, que é, no máximo, uma duplicação aproximada. A invasão da simetria do Pantheon pela assimetria biológica de *Leviathan Thot* corrompe o próprio modelo euclidiano. O balanço da simetria bilateral da obra demonstra que seu plano sagital – o plano que divide o organismo em lado direito e lado esquerdo – atua como espelho infiel.

6 O conceito filosófico de “dobra” foi cunhado por Gottfried Leibniz (1646-1716) e foi discutido, mais recentemente, por Gilles Deleuze no livro *A dobra: Leibniz e o Barroco* (Papyrus, 1991). Deleuze argumenta que, em obras do Barroco e da pós-modernidade, as “dobras” se desdobram e redobram em constante movimento, gerando tensões e ambiguidades. E a ideia de “dobra” pode ser pensada junto com a noção deleuziana de “rizoma” – forma de estruturação de processos baseada em ramificações não lineares para todas as direções, sem comando central.

Do pulmão para baixo, incluindo ventre e pernas, está a sede do movimento, desejo, vontade e coragem. No preparo da obra, até a pele, diz o artista, foi dobrada sobre si e cortada. No espaço cartesiano, a dobra leibniziana barroca⁶ se instala como pele que não tem carne. A corporeidade rarefeita propicia experiências sensoriais da matéria. O centro vital, coração e cérebro, está situado na cúpula, envolvendo o pêndulo de Foucault, e articula tudo. Segundo Ernesto Neto, esse elemento híbrido é corpo e coluna, que gira as partes, lugar de essência da existência, faz a conexão final do monstro. As necessidades se ligam no órgão central para garantir, diz ele, a sobrevivência, a continuidade, a mistura de corpos e almas. É o ponto de inflexão do contrato social proposto por *Leviathan*.

Para entender a instalação, é preciso investigar a mecânica dos fluidos, a geodésia, a gravidade, a verticalidade. Toda a obra de Ernesto Neto implica a simbolização da física, uma reiteração, jamais estéril, dos conceitos científicos. Ernesto Neto não ilustra os conceitos: ele os contorce e retorce para trazê-los para o campo simbólico. O escultor pensa através da ciência, para constituir uma existência fenomenológica e psíquica para as esculturas. Areia e minúsculas esferas de poliestireno deveriam se impor como mecânica dos sólidos em *Leviathan Thot*. No entanto, o modo de introduzi-las no interior das veias e colunas da escultura altera sua função simbólica e, mesmo, sua *performance* física. Sabemos que um grão é sólido, mas quando se passa ao transporte dos grãos, por exemplo, de uma pá para um saco, aquilo se torna uma questão de mecânica dos líquidos, o mesmo processo que vai se dar aqui. Essa transmutação não escapa ao olhar de Ernesto Neto, aquilo passará a atuar como sangue. O animal é alimentado, observa ele, por matéria, sangue, células brancas e assim se introduz a noção de circulação.

O artista explica, ainda, que a matéria, sendo sólida na essência, é, no entanto, líquida na sua coletividade esférica, ela é tornada fluida; mecânica dos fluidos, melhor do que a mecânica dos líquidos. Acomoda-se a cada movimento, na instalação de *Leviathan Thot*,

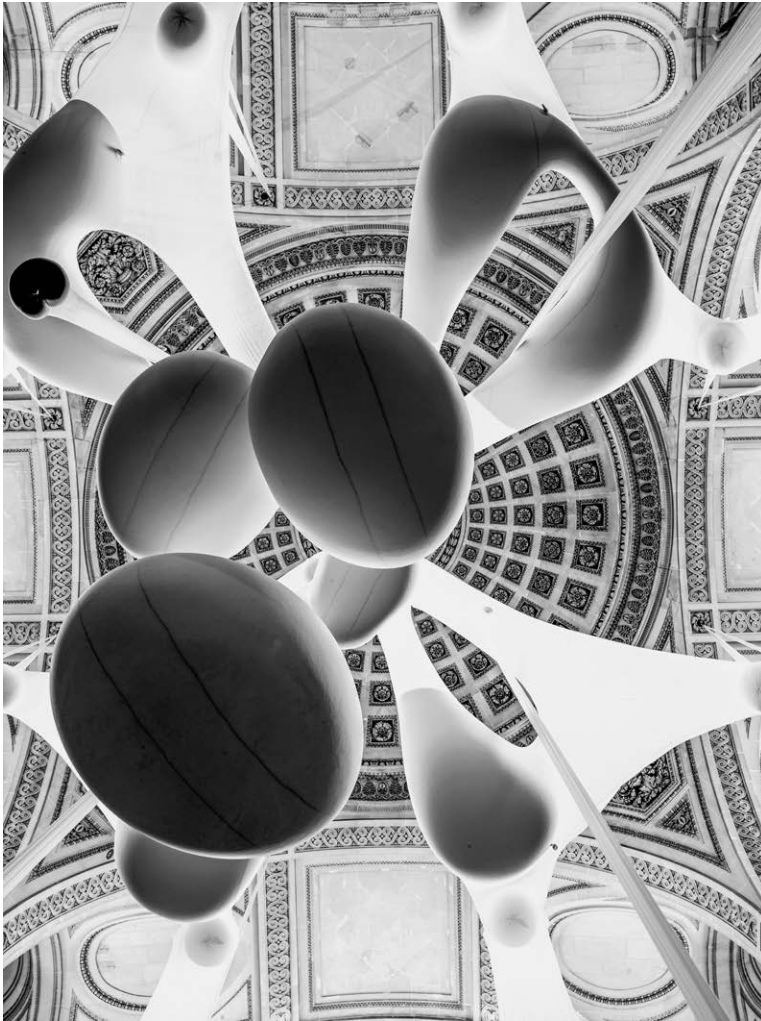


FIGURA 3 – Ernesto Neto: *Leviathan Thot* (2006) - vista da Instalação: 35 edition Festival d'Automne, Paris. Cortesia Fortes D'Aloia & Gabriel, São Paulo e Rio de Janeiro; Tanya Bonakdar Gallery, Nova York e Los Angeles. FOTO: MARC DOMAGE.

como areia caindo pelo vórtice de uma ampulheta, definindo o corpo da obra, com sua massa fluida. A ampulheta, o tempo, Thot circulam qual sangue. Em *Leviathan*, depois do corte, a pele é costurada, é alimentada com a matéria movediça que vai dar-lhe massa celular, diz ele. A experiência dos corpos escultóricos de Ernesto Neto é afetada por fenômenos de plasticidade, elasticidade, viscosidade e porosidade. A escultura organiza a matéria continuamente e simboliza o tempo todo. O grande estresse do material, a dimensão da escultura de *Leviathan* está na suspensão dos corpos escultóricos, no processo de erguer, fixar os pontos e montar o objeto. Isso implica a operação com a mecânica dos fluidos e a mudança na velocidade da massa, determinadas por forças externas. Evita-se que, desequilibrado, o volume tombe para um lado. No sistema circulatório de *Leviathan Thot*, todo gesto perturbador ou aceleração do movimento da massa afeta a estabilidade em seu ponto de controle, no seu grau zero de relação com o tempo.

Os gestos de Ernesto Neto perseguem continuamente um ajuste da equação essencial do momento, fazendo que questões como tempo, viscosidade, depois equilíbrio, sejam administradas adequadamente. O equilíbrio de *Leviathan Thot* dá a condição de *homo erectus*, que somos nós. O *homo erectus* tem que se relacionar intuitivamente com a gravidade por toda a vida. Em sua trajetória, Ernesto Neto sempre desenvolveu esculturas relacionadas com a gravidade. Não existindo uma espinha dorsal, o corpo de *Leviathan Thot* se estrutura em prumo, é a gravidade que tensiona os moldes do artista para conferir o tônus muscular do ser vivo. A gravidade é sua ossatura invisível.

Uma força centrífuga, associada à rotação da Terra, está instalada no cerne do corpo. Nesse ponto, *Leviathan* estabelece uma relação geodésica, isso é, uma linha octogonal à Terra, ao incorporar no âmago de seu espaço o pêndulo de Foucault do Pantheon. Se toda obra de Ernesto Neto abarca as relações entre desejo e física, aqui ele instala a obra em um espaço marcante da história da ciência. O ponto de oscilação, diz Léon Foucault, pertence a um espaço absoluto.

A verticalidade do corpo está alinhada com a direção da força gravitacional naquele ponto, assim a gravidade se converterá em afetividade. Ernesto Neto fala de uma linha reta natural que está em todo lugar, mas é invisível, a não ser quando a experiência física revela a verticalidade da queda pela gravidade. A gravidade, para ele, é a grande Deusa, com D maiúsculo, ele diz, nossa prisão e nossa vida. O fio de prumo é visto empiricamente como a vertical absoluta. Argumenta que temos duas geometrias – ou, quem sabe, dois tipos de amor – uma geometria considerada euclidiana, e outra, digamos, riemanniana, curva sobre as superfícies mínimas. Ernesto Neto parece próximo à miragem de Novalis,⁷ escritor que vê o ser amado como um microcosmo do universo, e o universo como uma extensão da pessoa amada. A força de atração seria, então, gravitacional, e cada um de nós, um eixo do mundo.

A ponta dos dedos de *Leviathan* encontra a horizontalidade do corpo pendente, que expõe sua imprecisão, sua organicidade, sua subjetividade e sua intimidade. Pode-se comparar *Leviathan* a uma Pietá, como a de Michelangelo: o corpo da virgem sofrida, mas ao mesmo tempo se sustentando, e sustentando o corpo inerte do filho morto. O modo como *Leviathan* pende do teto e se expande pelos espaços do Pantheon levou o escultor a pensá-lo como choque entre verticalidade e horizontalidade, como em uma pintura mondriânica. Para Piet Mondrian, a ação recíproca entre linhas horizontais e verticais

7 Novalis é o pseudônimo do filósofo e poeta romântico alemão Georg Philipp Friedrich von Hardenberg (1772–1801). Ele considerava que a qualidade do conhecimento decorre de sua natureza subjetiva e que uma mesma alma anima a natureza e o Homem. Um dos temas recorrentes no pensamento do autor era a identificação entre o ser humano e o universo e, analogamente, entre o microcosmo e o macrocosmo.

constituía a vida. A função plástica das linhas seria expressar a expansão, a calma e a unidade, a partir da observação do mar, do céu e das estrelas, completava Mondrian. Parece que estamos diante de antípodas, na relação entre a esqualidez das figuras do suíço e a exuberância sensual das esculturas do brasileiro. Entre ambos, no entanto, há algo em comum: a verticalidade e a condição limite.

O pêndulo de Foucault permaneceu no centro de *Leviathan Thot* para ser a pulsação do coração. Um fator presente na produção de Neto é a consciência do campo gravitacional, que ora tem o valor de metáfora da força do estado, em *Leviathan Thot*, ora remete ao lugar crítico do sujeito; o cidadão no espaço social contemporâneo, e o sujeito diante das suas relações de afeto. Chegamos ao corpo social do *Leviathan*, monstro que criamos, anuncia Ernesto Neto. Um ser estranho que parece não estar em nenhum lugar, invisível, intocado, sem carne, sem luz, sem vida, mas que está em todo lugar. *Leviathan* remete à teoria do estado moderno de Hobbes, mas mantém o viés nietzscheano de suspeita irônica. A leveza de espírito se contrapõe como uma ridicularização do espírito de gravidade em Nietzsche.

No memorial de *Leviathan Thot*, tudo são vagas palavras para dizer o indizível, o ser livre, o corpo social, a racionalidade. Ernesto Neto deplora a triste multidão de anônimos dominados pelo poder abstrato por nós mesmos inventado. Para ele, o Pantheon é um monumento da modernidade perdida, tornou-se uma tumba sem luz. Ademais, *Leviathan* não é o espaço de conciliação entre ciência e desejo, cidadania e estado; ao contrário, é uma lição de anatomia política em suas tensões. O artista resiste a tocar o pêndulo, exposto com o seu aparente caráter impessoal e técnico. *Leviathan Thot* é um espaço de clivagem. Escreve Nietzsche (2000, p.75) em *Assim falou Zaratustra*: “onde cessa o Estado, somente ali começa o homem que não é supérfluo”.

Sendo as inumações no Pantheon prerrogativa do Presidente da República francesa, *Leviathan* aponta para a teoria da representação

política colocando, no centro dessa glória, o espectador como cidadão. Na fenomenologia de Ernesto Neto, o pêndulo de Foucault se torna o coração de cada um de nós.

REFERÊNCIA

NIETZSCHE, F. *Assim falou Zaratustra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

A PRESENÇA DA ESCULTURA DE ERNESTO NETO NO MUNDO. UMA POÉTICA DA FÍSICA

LUIZ ALBERTO OLIVEIRA

Tenho o privilégio de conversar com Ernesto Neto há muito tempo e a conversa é sempre um jazz, sempre faz um percurso inovador. Quero compartilhar com vocês algumas das ideias surgidas nesse diálogo.

A primeira delas é que Ernesto Neto se afirma um artista não ocidental. Questionei: “Ernesto, você sabe sobre Renascença, é um cara que conhece os pintores modernos, conhece a tradição arquitetônica moderna, você maneja os elementos do Ocidente, você constrói o seu trabalho em cima da tradição ocidental. Como é possível que você não seja ocidental?”. Então, debatemos o sentido de ocidental.

Ocidente é a direção do oeste, é a direção onde o Sol desnasce. O que caracterizaria o Ocidente seria uma experiência imaginária: vamos figurar um personagem imaginário, um grego, por volta de dois milênios e meio atrás, caminhando na praia, no crepúsculo. Esse grego constata o jogo de luzes, de sombras, de nuvens em movimento, de reflexos no mar, e percebe que esse acontecimento é único. Nunca houve um pôr-do-sol rigorosamente idêntico a esse, nem nunca vai haver, trata-se de um acontecimento absolutamente singular. No entanto, no mesmo momento, esse grego é sacudido pelo

entendimento de que aquilo é um pôr-do-sol. Aconteceu e vai tornar a ocorrer, inúmeras outras vezes, o Sol desnascer no Ocidente, no Oeste. Então esse grego se vê tensionado pela constatação de que o irrepitível se repete, de que há uma regularidade do irregular, de que no seio do mesmo há o diferir, de que a unidade se exprime na multiplicidade, ou vice-versa.

Essa constatação quase leva o grego a se atirar no mar, mas ele recua, para poder equacionar esse paradoxo. Ele busca o mínimo do múltiplo, que é o dois, e vai conceber a relação que acabou de vivenciar em termos binários. Fratura assim o ato de presenciar entre dois polos: o presenciador e o presenciado – como se fosse possível que o ato de presenciar pudesse se dissolver entre presenciador e presenciado... Assim, esse grego coloca o problema fundamental do que vai ser o sistema de pensamento que chamaremos de ocidental, bem mais à frente, que é o da adequação da relação entre o sujeito, aquele que presencia, e o mundo, o objeto, aquele que é presenciado.

Qual a relação entre esses dois termos? Uma relação ilusória? Haveria uma relação verídica? A busca pela verdade, ou o remover dos véus da ilusão que encobrem a gema da autenticidade, tornou-se o projeto do pensamento do Ocidente. Se essa história que estou contando faz algum sentido, então ser não ocidental é sair fora dessa relação binária entre sujeito e objeto. Ou seja, é reencontrar, reafirmar uma multiplicidade que englobe os dois polos na mesma unidade, unidade essa que a invenção grega dissociou.

Restaurar o presenciar, no trabalho de Ernesto Neto, é investir no corpo. Tudo o que há de imaginação, de representação, de simbólico, ocorre em razão de investimentos corporais. É fascinante acompanhar os processos do artista e ver que o próprio corpo dele está investido nessa corporalidade, não se coloca fora, ou de fora. É talvez o aspecto menos ocidental, ou mais não ocidental. Esse investimento na corporalidade, muitas vezes, é submetido aos sopros, aos furores, aos excessos, às emergências, às tensões, que vão se manifestar na obra.

Pode-se pensar no *Leviathan Thot*. O Pantheon é um prédio com mármore, que exala estabilidade, permanência, o passado consolidado, o passado enterrado, um lugar onde as pessoas encontram o passado. Ernesto Neto entra nele e estabelece uma estrutura de tensões translúcida. Esse tensionamento translúcido traz outra imagem de temporalidade, a imagem da iminência, e não da permanência. Algo está por acontecer, algo pode acontecer. As massas pendentes, leves, mas pesadas, e translúcidas, membranosas, criam a sensação de iminência, de que algo pode vir, algo sempre pode estar já acontecendo. É uma imagem que leva a pensar uma figura de tempo que não corresponde à repartição habitual passado, presente e futuro, em que o presente seria um veículo – conduzindo uma passageira, a realidade – que marcha uniformemente à frente, não acelera, nem freia, ou dá meia-volta; o passado se constituindo dos locais já visitados da estrada; e o futuro correspondendo aos presentes inéditos, locais onde o veículo ainda não chegou.

O que Ernesto Neto nos sugere é outra figura de tempo, o tempo da membrana, o tempo do atravessamento. O que acontece em uma célula? No interior da célula, reside o que a define: o passado do ser vivo, o manual de instruções genéticas que descreve suas características. Pode-se assim dizer que todo organismo vivo consiste desse passado encapsulado experimentando a aventura dos encontros com futuros imprevisíveis. E a membrana, que separa e distingue o organismo de seu meio, precisa ser atravessável, como impõe o Segundo Princípio da Termodinâmica – caso fosse impermeável, o organismo fatalmente se desorganizaria e pereceria. A membrana, portanto, tem de ser aberta: ela separa, mas também combina. A função da membrana, de fato, é conectar o dentro e o fora – o passado genético e os encontros futuros. Ora, se a membrana está entre o passado e futuro, então pode ser concebida como uma espécie de presente, mas não um presente deslizante, passageiro, e sim um domínio de conexão e associação entre passado e futuro. O presente seria sobretudo a dimensão onde se dá o encontro e a

relação entre as dimensões do passado e do futuro. A relação de iminência à qual o *Leviathan Thot* nos convida é, assim, a imagem de outro presente. Nele, uma ponta do tempo aponta para o futuro, outra ponta aponta para o passado; e esse presente não passa. Esse presente do ser vivo, orgânico, está em cada uma das células dos nossos corpos. Essa outra imagem de temporalidade é que, para mim, permite compreender a conexão que Ernesto Neto passou a fazer com as cosmogonias, as cosmologias e as mitologias indígenas, que hoje marcam tanto seu trabalho.

O segundo elemento capital do sistema de pensamento do chamado Ocidente foi um desvio que os gregos realizaram a partir da contribuição de *Thot*, o deus do conhecimento que regia a ação de medir a terra, a cada aluvião do Nilo. A cada temporada era preciso repartir a terra para que fosse destinada à produção de alimentos para um templo ou para uma comunidade. Ora, repartir a terra é medir a terra. Medem-se comprimentos para obter áreas, e a partir das áreas são obtidos volumes. Esse foi um conhecimento eminentemente prático, de caráter técnico, que os egípcios usaram durante milhares de anos, na arquitetura e nas construções. Os gregos piratearam, hackearam a geometria egípcia. Thales teria sido o primeiro *hacker*, levou a geometria para a Grécia, mas já com um sentido desviado, como um modelo para o bem-pensar, que deveria operar de modo análogo ao das demonstrações geométricas. O bom pensamento, nesse contexto, é o que consegue elaborar relações formais capazes de operar construções demonstrativas similares às da geometria. O pensamento reto se torna o pensamento correto. A partir da tomada da geometria como modelo do pensamento, um novo deslocamento acontece e a geometria vai ser usada, de modo ainda mais original, como elemento imagético de descrição do mundo. Então, a relação entre o céu e a terra, que todas as sociedades exploraram, para os gregos virá a decorrer da geometria. Como nenhuma outra cultura, os gregos passaram a usar imagens geométricas para estabelecer e exprimir

essa relação fundamental, e daí surgiu a primeira ideia de cosmos como um todo organizado.

Já na época clássica, há 2.400 anos, firmou-se a ideia de que o céu podia ser descrito por meio de uma espécie de cebola cósmica, constituída por uma série de cascas cristalinas concêntricas. Nessas cascas, chamadas órbitas, estariam engastados os planetas, os astros móveis, e ao girarem essas órbitas produziriam os movimentos dos planetas que percebemos noite após noite. Desse modo, foi elaborada uma explicação das mudanças celestes a partir da estruturação do céu em termos da mais perfeita e mais simétrica das figuras geométricas, a esfera. Nessa cosmologia esférica, a derradeira órbita seria a chamada abóboda das estrelas fixas, e no centro haveria um disco cercado por um rio circular, um rio que deságua na própria nascente, chamado Oceano. Em seguida se percebeu que a figura de um disco plano não era suficiente, por evidências como os eclipses, e se pensou em uma meia-esfera. Logo depois se constatou que uma meia-esfera trazia o problema da borda, pela qual as coisas cairiam, e chegou-se enfim à noção que a Terra corresponderia a uma esfera inteira. Há mais de 2 mil anos, portanto, já era sabido que a Terra não é plana!...

Essa estrutura geometrizada serviu como base para a construção da imagem de mundo que passou a caracterizar o Ocidente, isto é, a imagem que serve de base, ou origem, para todas as outras imagens, para todas as outras histórias. Toda sociedade elabora e opera Imagens de Mundo e histórias de origem que dela derivam, e a figura de totalidade que o Ocidente passou a operar foi completada a partir da fusão, principalmente no centro de saber que foi Alexandria, dessa imagem cósmica helênica com elementos de outras culturas antigas, como a astronomia precisa e a capacidade de cálculo dos babilônios, e com os preceitos da revelação judaico-cristã, que irá se cristalizar no magnífico cosmos medieval que a obra de Dante, por exemplo, nos apresenta.

Assim, a partir desse amálgama de conceitos e tradições, constituiu-se a imagem do que nós, no Ocidente, passamos a entender

como mundo, reunindo o céu e a Terra. Com uma nítida distinção de natureza: os movimentos celestes são movimentos perfeitos, logo são cíclicos e perpétuos, enquanto os movimentos terrestres são todos precários e finitos, começam aqui e terminam ali. Não há, não pode haver, nenhum movimento terrestre perpétuo. Logo, os movimentos terrenos são entendidos como incompletos e imperfeitos. Existe a perfeição celestial e existe a imperfeição terrestre. Esse tipo de dicotomia ou dualidade estrita sempre foi a marca do pensamento do Ocidente, em paralelo com a separação entre sujeito e objeto como campo do pensamento e da busca da verdade.

É instrutivo observar que o uso da linguagem geométrica para fundamentar todo o desenvolvimento dessa cosmologia tem um análogo exato nas cosmologias indígenas, basta substituir o repertório geométrico pela narrativa oral, pelo contar a história, pelo desdobrar da história, para se elaborar uma cosmogênese. Trata-se igualmente de um modo de conceber uma totalidade, um cosmos. Penso que foi a partir dessa ressonância que Ernesto Neto, no contato com as culturas ameríndias brasileiras, com a raiz indígena de todos nós, empreendeu o caminho de uma não-ocidentalidade. Trata-se, por um lado, de superar a dicotomia sujeito-objeto e fazer o acontecimento suceder, envolvendo necessariamente o próprio realizador, que nunca pode ficar fora da obra. Por outro lado, destaca-se o fascínio da narrativa, o contar histórias, que significa algo notável.

A ciência é capaz de nos fazer conversar com o invisível, com o inumano, com os vírus, com a evolução das espécies, que estão inteiramente fora do nosso campo de experiência cotidiana. Por meio da ciência, conseguimos dialogar com entidades não humanas: átomos, explosões estelares distantes, galáxias, placas tectônicas, tudo isso é inteiramente não humano e, no entanto, é humanizado pela capacidade que a ciência tem de fazer esses seres falarem. Ora, é precisamente isso que as cosmologias indígenas realizam: fazem que tudo aquilo que diz respeito à experiência humana seja falante.

A montanha fala, o rio fala, a árvore fala, o jaguar fala. Logo, eles são como nós, e nós somos como eles, não existe a nossa exterioridade em relação a essa variedade, nós somos um dentre esses muitos, e isso confere unidade ao todo. É esse tipo de vivência e de narrativa que eu entendo que Ernesto Neto tem investido em trabalhos extraordinários como, por exemplo, a Oca dos Sonhos, que ele apresentou no Museu Guggenheim de Bilbao. A Oca era como uma réplica de uma Casa de Conhecimento, onde o grupo se reúne, os mais velhos relatam aos mais novos os mitos, as histórias que compõem o coração daquela cultura, e se dá assim a conexão entre passado e futuro. Ali a história continua, ali o passado é futuro de novo. E nessa oca de sonhos, o artista nos fez reviver, de modo ameríndio, a imagem shakespeariana inesquecível: somos feitos de poeira de sonhos, somos poeira de estrelas. Shakespeare dizia que somos feitos de matéria de sonhos. Talvez os dois estivessem dizendo a mesma coisa.

AS INSTALAÇÕES LEVIATHAN THOT NO PANTHÉON (PARIS, 2006) E NA PINACOTECA (SÃO PAULO, 2019)

ERNESTO NETO

Agradeço o convite e confesso que fiquei surpreso quando descobri que minha própria obra seria objeto de discussão aqui. É uma honra estar ao lado de Luiz Alberto Oliveira, de Paulo Herkenhoff, é como estar ao lado da minha própria história. Paulo foi o primeiro que escreveu sobre meu trabalho, convidou-me para a Bienal de São Paulo.

Massimo Canevacci comentou nesta mesma Mesa que, para alguns povos indígenas, a palavra arte não existe. Depois de minha primeira viagem ao Rio Jordão, quando passei uma semana com os Huni Kuin, percebi que era um caminho sem volta. É um povo no qual não apenas os

pajés, mas todas as pessoas lidam com a espiritualidade. Da mesma forma, o sentimento que tive é que todo mundo é artista, canta, dança, pinta. Lá, a arte está relacionada com a vida de forma diferente, parecida com algo que eu mesmo já experimentei – e talvez muitos outros artistas... A gente acorda e é como se mergulhasse na poesia, ela já está à nossa volta.

Disse a Luiz Albeto Oliveira que faço arte não ocidental. Vou recuperar uma história que permite nos aproximarmos do problema do que é ser ocidental. Morei alguns meses no interior da França, graças a uma residência no Ateliê de Alexander Calder, numa cidade pequena, com um campo lindo e árvores, onde pude ver uma transformação incrível da natureza. A floresta ao lado era opaca. O inverno foi chegando, ela foi ficando transparente, cada dia eu tinha uma percepção distinta. Então, recebi a pesquisa de uma estudante finlandesa que, além de querer saber sobre *Leviathan Thot*, perguntava: “Como duas culturas tão diferentes podem se encontrar de forma tão saudável?”. Pensei ao ler a pergunta: “São tão diferentes assim?”. Outra pergunta dela era: “Como você se sente expondo no Ocidente?”. Dessa vez eu pensei: “Em casa, né? A gente não é ocidental?”. A gente é educada como ocidental. Todo mundo que foi à escola, ouviu isso: “nós os ocidentais etc.”. Então comecei a perguntar para todo mundo, na França: “Vocês acham que a gente é ocidental?”. E ouvia: “Não, vocês não são ocidentais, vocês são brasileiros”.

Resolvi perguntar a meus amigos. Liguei para Frank, poeta, artista, estudioso. “Não, vocês têm essa coisa do corpo, vocês têm isso...”. Eu retruquei: “Você está querendo dizer que é porque temos o negro, africano?”. Ele disse: “É”. Aí perguntei: “E nos Estados Unidos?”. Ele disse: “Não, nos Estados Unidos o negro não teve a influência que teve no Brasil”. Repeti a pergunta a uma amiga e ela falou, mais uma vez: “Vocês têm essa coisa do corpo”. Todos falavam do corpo, eu não sabia se era por causa do meu trabalho ou não. Então perguntei à mesma amiga: “O que é, para você, o Ocidente?”. E ela: “Os

países desenvolvidos”. Completei: “E o Japão?”. “Ah...”. Ficou no ar. Entendi que a gente não é ocidental, porque não somos “puros” e porque somos “pobres”.

Chegando ao Brasil, fiz uma exposição em São Paulo chamada *Dengo*, em homenagem aos camelôs, onde estava escrito: “Já que não somos ocidentais, por que não ser só o que somos?”. Comecei a pensar muito nisso: quem a gente é, de onde vem, que lugar é o nosso e por que a gente tem vergonha do nosso lado índio, do nosso lado africano. O que a Academia, inclusive, faz com a gente? Quanto mais estudado você é, mais ocidentalizado você se torna.

Ontem assisti pela internet à Mesa do Seminário, e achei muito oportuno ver a turma da floresta na Universidade de São Paulo: Dua Busê, Zezinho Yube, Carlos Papá... Achei brilhante tudo o que ouvi. A Universidade da floresta se encontrando com a Universidade da cidade. Fiquei pensando no lugar da Academia, nesse lugar de ser ocidental, que separa e classifica. O Ocidente é exatamente aquele que separa e classifica. Nos Estados Unidos, quando você vai comprar água, há vários tipos diferentes de água devidamente ordenados e precificados. Tudo é altamente classificado, inclusive pessoas. Tenho uma amiga que fez faculdade lá e recebia, todo ano, sua própria descrição física: “hispanica”. Ela retificava: “Vocês não podem dizer que sou hispanica, porque não falo espanhol”. No ano seguinte o fato se repetia. Esse é o falacioso universo do separar e classificar. Ao passo que o desejo que sempre tive foi de questionar, por exemplo, a linha que separa a figura do fundo, criar uma continuidade entre o corpo e o mundo. No fim das contas não existe separação, os indígenas têm essa consciência, percebem que tudo está interligado.

Sempre quis estar no mundo de modo a unificar natureza e cultura. Curiosamente, com relação ao trabalho que tenho feito há anos, sempre que faço uma palestra na Europa, falo mais da natureza, através do trabalho. E sempre que falo no Brasil, comento mais a cultura, através do mesmo trabalho. As duas coisas estão no mesmo

lugar, dentro daquele trabalho de arte. Só que senti a necessidade de levar o ponto de vista da natureza ao povo europeu, e a necessidade de trazer o ponto de vista da cultura ao povo brasileiro. A gente tem esse lado indígena dentro da gente, na maneira de olhar a natureza, na maneira de nos relacionarmos. Assim como temos a força africana dentro da gente, é compreensível. Por isso, realmente, a gente não é ocidental. Perceber que não sou ocidental, para mim, foi libertador; eu me senti maravilhosamente livre. Não tenho de responder a todos os problemas ocidentais; para os ocidentais, tudo é problematizado, tudo é complicado. Hoje vejo essa vontade ocidentalizante que temos como algo muito nocivo. Ficamos fracos diante do espelho, por não saber quem somos, por negar toda potência do lado indígena e africano dentro de nós.

Há muito tempo, enquanto conversava com meu compadre Marcus sobre a vida, ele veio com a frase: “a natureza somos nós”. Mas o fato é que o povo Huni Kuin e talvez outros povos indígenas, quem sabe, não têm a palavra natureza. Porque sempre que a gente fala “a natureza”, a gente se coloca fora dela e ela fora da gente. Os Huni Kuin não têm essa palavra, mas têm outros nomes: jiboia, onça, samaúma, cipó, tudo é nomeado. A sabedoria deles é uma coisa incrível. Existe um livro brilhante chamado *Mbaé kaá (O que tem na mata)*, publicado em 1905 pelo então diretor do Jardim Botânico do Rio de Janeiro, que registra o repertório botânico desse povo. Foi recentemente relançado pela editora Dantes. Cada planta, cada inseto, cada bicho tem nome, e, digamos assim, é como se tivesse sobrenome, porque tem nome e sabe-se como ele vive, existe um relacionamento com aquele animal, seja como alimento, seja como cura, seja como tratamento. Tudo o que está na floresta é parte desse cosmos, dessa organicidade, dessa arte. Talvez por isso não haja separação entre arte e vida. Estar vivo não é ficar se separando em tantos compartimentos, em tantas caixinhas. Talvez, se começarmos a ouvir os pajés e os babalorixás, surja uma nova forma de vida sem tanta separação. Não estou falando de igreja ou de religião

específica, falo de modo geral. Admiro o conhecimento sofisticado indígena, que acredito que a turma africana também tenha, pois tem uma relação espiritual igualmente grande com a natureza.

Dizem por aí: “Ernesto é defensor dos povos indígenas, solidário aos povos indígenas”. Na verdade, eu sou solidário à vida. E os povos indígenas estão mostrando que a vida é muito maior do que a gente pensa. Eles estão em contato com a vida de todas as plantas, de todos os bichos, onde todo mundo é irmão. Luiz Oliveira, em sua fala, trouxe sua versão de irmandade, de como ele vê o cientista olhando o invisível e vendo os seres como entidades, percebendo que montanhas falam, rios falam. Quando ocorria a eleição de 2018, passei por uma árvore, dentro de um canteiro, numa rua do Leblon. O canteiro é alto, então a raiz pulou para fora do canteiro, abriu um buraco entre as pedras portuguesas da calçada e entrou pela terra. Olhando essa árvore, pensei que a vida quer vida. A vida é forte. Vai ser difícil essas pessoas que querem a morte terem sucesso. Os dias delas estão contados, vão fazer estragos, mas a vida quer vida. Que a cada dia a vida seja maior dentro de nós e dentro da própria academia também.

De qualquer modo, as coisas estão mudando, o eixo energético da Terra mudou. A Mesa de ontem com os pajés não teria ocorrido alguns anos atrás. O protagonismo indígena na nossa sociedade, cultural e politicamente, nunca foi tão grande, no meu entender. Também na arte nunca se via arte indígena, agora ela está aparecendo forte, os artistas indígenas atuando. Esses pajés (*txanas*) que fazem cerimônia, assim como outros Huni-Kuin, estão andando pela Europa, Estados Unidos, África, Ásia, fazendo cerimônias. Existe a força feminina, a força negra feminina, a comida orgânica, a agricultura sintrópica, movimentos de coletividade, uma série de coisas acontecendo, porque entrou a força feminina na terra, esse feminino agora está dominando, a natureza está convocando nossa ação e vai trazer a união da ciência ocidental com as sabedorias tradicionais, já está acontecendo!

Houve uma exposição chamada “Jiboia boa Yube”. *Yube* é jiboia em Hãtxa Kuin, a língua dos Huni-Kuin. A jiboia é a mamãe jiboia, ela deu à luz a humanidade, ela é o canal de espiritualidade entre céu e terra, ela ensina, cura, é a grande pajé da floresta Huni Kuin. Ela está inclusive no mito judaico-cristão. Quando a gente toma a medicina sagrada, a ayahuasca, a gente vê um monte de serpentes, porque elas são canais em várias culturas. E se você pegar o livro de Jeremy Narby, lançado por Anna Dantes, *A serpente cósmica, o ADN, e a origem do saber* essa questão é comentada. Jeremy Narby, como todo bom antropólogo, fez seu trabalho, mas ele não acreditava quando os pajés diziam: “A gente toma a medicina, e a medicina fala para a gente”. Até que um dia ele tomou a medicina e apareceu a serpente gigante em cima dele, dizendo: “Aqui, meu irmão, tu não sabes de nada”. Porque é isso que acontece com as pessoas, quando tomam a ayahuasca. Depois ele viu duas serpentes subindo em forma helicoidal. Ficou nove meses, foi para a terra dele e fez antropologia sem falar de espiritualidade.

No mundo ocidental, se você fala de espiritualidade, você desce na hierarquia, porque espiritualidade não é ciência. Jeremy veio para a *Rio 92*, e lá encontrou a turma indígena toda e a espiritualidade da Terra. Depois da experiência, pensou: “Ninguém está estudando isso e, se quero estudar os índios, tenho que estudar a espiritualidade, porque é a coisa mais importante para eles”. Foi estudar espiritualidade, xamanismo, histórias ancestrais e uma ciência mais avançada e aberta. Escreveu esse livro com certa paixão e causou polêmica. São coisas importantes que esses povos têm a dizer, que a natureza tem a dizer, e que o microscópio ou a luneta não conseguem mostrar. É necessário que a gente comece a pensar sobre elas e a ver essas coisas. Enquanto se diz que aquilo não é ciência, o pirata vai lá, pega a informação da planta, pega a informação do pajé, procura o princípio ativo e ganha dinheiro com isso.

No meu trabalho, a escultura está relacionada com o corpo e o corpo está relacionado com o ritual. No ritual, a gente tem que

estar incluído, integrado, não pode estar separado. Quando a gente fez uma cerimônia, com medicina e tudo, como foi em Bilbao, as pessoas perguntam: “Mas o museu é lugar para ritual?”. Respondo: “Há vários outros, mas se existe o lugar da cultura, o museu é ou deveria ser o lugar para incorporar essa ritualidade. Quem sabe um dia surge um museu-templo, com artes plásticas, canto, dança, ritual, tudo junto, em atividade 24 horas por dia, todos os dias? É complicado, mas deveria haver um lugar desse tipo.

Quanto a *Leviathã Thot*, gostaria de fazer um comentário sobre o espaço dessa instalação. Inicialmente, quando fui convidado pelo Festival de l'Automne, era para o espaço ser outro, a igreja de Salpêtrière. Mas a igreja cancelou a participação e disseram que iam procurar um novo lugar. Seis meses depois, ligaram-me e perguntaram se eu podia ir ver o Pantheon. Eu já tinha tentado visitar o Pantheon, para conhecer o pêndulo de Foucault, porque sou ligado à questão cósmica. Mas o Pantheon é também uma experiência eminentemente política, pois foi um prédio de transição entre a Monarquia e a República Francesa, um lugar de disputa entre facções. Ao mesmo tempo, hoje, o pêndulo de Foucault se encontra bem no meio do edifício, aludindo à ciência. Ambas as dimensões me interessaram.

Coincidentemente, pouco tempo antes da abertura da exposição, meu amigo Frank me presenteou com o livro *Jamais fomos modernos*, de Bruno Latour, que menciona o pensamento político de Thomas Hobbes e também trata de uma experiência com a câmera de vácuo de Robert Boyle, na parte sobre a ciência. Então, as duas dimensões colocadas no livro por Bruno Latour estão impregnadas na arquitetura do Pantheon, e eram duas coisas em que eu já estava pensando, antes mesmo de conhecer a publicação.

No começo, era para o trabalho se chamar apenas *Léviathan*. O segundo termo, *Thot*, veio depois. Tive um sonho que acabou mudando bastante o trabalho. A partir do sonho, incluí o segundo nome. Soube que Thot era o deus egípcio da sabedoria e do conhecimento.

Achei interessante, já que a experiência de Foucault provava que a terra girava em torno de si mesma. Então incluí o segundo termo no nome. Tinha a questão onomatopeica também: a sequência *than toth* criava um ritmo.

De um modo geral, a arte está e não está, encontra-se em algum lugar que talvez não seja a própria obra, talvez naquilo que Lygia Clark chamava de linha orgânica entre a tela e a moldura. Todo trabalho de arte que tenho feito até hoje tem sido construído em cima de relações, uma coisa sempre está em relacionamento com a outra, um objeto encontra e transforma o outro. O grego da história que o Luiz contou aqui viu o esplendor que é cada pôr-do-sol que, embora seja uma repetição, é sempre diferente. Nesse momento, ele colocou o observador aqui e o objeto ali; a ciência se situa nessa separação. Para fazer ciência, foi necessário o grego se autotransformar em sujeito, e transformar o sol em objeto. A arte talvez possa reaproximar as coisas.

A separação entre nós: gente, de um lado, e Terra, natureza, Sol, de outro lado, gerou dor entre nós, e esse sofrimento é “complicacacacacacado” – termo que inventei. Por isso, me senti muito feliz quando descobri não ser ocidental, só que esqueci que, mal ou bem, um terço de mim é ocidental, um terço índio, um terço africano. Seria talvez mais fácil ser só índio, ser só africano. Só que existe esse um terço ocidental, é a condição brasileira, somos esse povo misturado.

MESA 17 ETNOLOGIA E ESCRAVIDÃO – (DES)COMPROMISSOS DA CIÊNCIA COM A LIBERDADE

Participantes: Paulo Herkenhoff (moderador),
Sidarta Tollendal Gomes Ribeiro, Rosana Paulino
e Hélio Menezes

21 DE NOVEMBRO DE 2019
IEA-USP

ESTA MESA abordou formas do racismo no Brasil. Sidarta Tollendal Gomes Ribeiro, após explicar os efeitos terapêuticos da maconha – cujo plantio aqui é proibido, embora componha remédios importados –, denunciou a diferença de tratamento dado ao portador de maconha branco e ao negro. Paulo Herkenhoff enfatizou a presença da arte negra no Brasil ao longo do tempo, e sustentou ser importante chamá-la de “arte da maioria”, já que a maior parte de nossa população é negra. Rosana Paulino disse que o país forjou sua própria imagem a partir do olhar do Outro, como ilustram os livros escolares que apresentam o negro em gravuras de Debret e Rugendas. Por isso, ela trabalha com processos de desconstrução. Hélio Menezes argumentou que a sub-representatividade de artistas negros em galerias e museus, apesar da excelência de sua produção, revela que a cor da pele do artista é, ainda, um critério camuflado da entrada em espaços de prestígio.

BOX HOMENAGEM

POR PAULO HERKENHOFF

A homenageada de hoje é Lélia Gonzalez (1935-1994), pesquisadora da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ), que faleceu prematuramente, mas viveu o suficiente para resistir à ditadura e implantar perspectivas de compreensão do legado histórico africano no Brasil contemporâneo. Na complexidade de seus estudos, percebeu, no emprego da norma culta da língua portuguesa, uma gama de situações em que o prestígio social desse registro levava a considerar como erro de sintaxe certos usos que, na verdade, eram marcas duradouras de línguas africanas na fala dos escravos. A essa fusão linguística antropológica, ela denominou “Pretuguês”.

As duas sessões do Seminário desta semana são por conta do Dia da Consciência Negra no Brasil, embora se diga que a consciência negra deveria ser diária, e não apenas um dia específico.

CIÊNCIA, CAPOEIRA, PROIBIÇÃO DE DROGAS E CONTRA-HEGEMONIA

SIDARTA TOLLENDAL GOMES RIBEIRO

Costumo começar uma palestra anunciando que tratarei de algo que já foi proibido e ainda é perseguido. Todos perguntam: “Maconha?”. Respondo: “Não, Capoeira”. A Capoeira foi criminalizada até a década de 1930. A partir da década de 1950, ela passou a ser vista como esporte nacional e ensinada em escolas e quartéis.

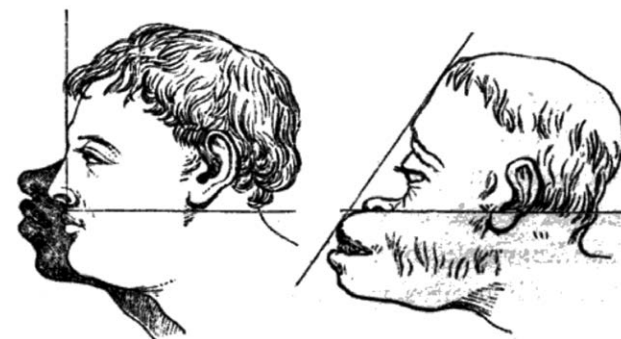
Vou tratar aqui de algumas contradições. Em que medida uma forma de expressão cultural, como a Capoeira – ou a Ciência –, podem ser libertárias? Dou um exemplo: no final do Império, existiam vários grupos de capoeiristas. Houve um grande movimento em torno da princesa Isabel, por causa da Abolição, e foi criada uma guarda negra, composta por homens negros capoeiristas, para proteger a princesa Isabel e, também, a Monarquia. Deu errado quando a República foi proclamada, pois uma das primeiras providências foi criminalizar a Capoeira. Foi nomeado, como chefe de polícia, Sampaio Ferraz, um capoeirista branco, advogado e promotor. Ele conhecia os capoeiristas da cidade e não esperou os flagrantes. Foi à casa de cada um, prendeu e mandou para Fernando de Noronha. O Rio de Janeiro ficou quase sem Capoeira por muito tempo. Por isso quase toda a Capoeira, no mundo inteiro, tem origem direta ou indireta em Salvador ou no Recôncavo Baiano.

Desde o início da sua formação, a Capoeira trabalha na contradição. Mestre Bimba, criador da Capoeira Regional, era um homem enorme, forte, desafiava para lutas e definia que “Capoeira é maldade”. Em contraste, Mestre Pastinha, pequeno, ágil e mais vulnerável do que Mestre Bimba, foi por outra vertente. Em 1941, Mestre Pastinha recebeu de um grupo de mestres um berimbau, para representar e defender a Capoeira Angola, por ele definida como “tudo que a boca come”. Com isso exprimia a ideia de que a Capoeira se volta a tudo o que for interessante, ou seja, pode incorporar o que é dos outros. O fato de as duas vertentes terem se contraposto beneficiou a ambas: a Regional tomou conta do planeta: Japão, Israel, Rússia, Polônia, Alemanha, Estados Unidos, França, América Latina inteira e África. No Brasil, existe um movimento de buscar as origens da Capoeira em Angola. A origem estaria em comunidades rurais distantes, onde pessoas idosas praticam algo que parece o tataravô da Capoeira. Já o jogo mesmo, com toda a complexidade simbólica, é uma invenção feita no Brasil por africanos e africanas – e seus descendentes.

Vejo semelhanças entre a prática da Capoeira e a prática da ciência. Ambas exigem disciplina, hierarquia, rigor e são regidas pelo princípio da realidade. Se você fez um experimento, supondo que uma bactéria tinha determinado gene, mas descobriu que não tem, o gene simplesmente não está lá; isso é um princípio da realidade. A Capoeira é similar. Você está jogando na roda, o camarada jogou o pé na sua cara, não adianta fugir à realidade. Ou você se esquiva, ou o pé vai acertar o alvo. Isso torna as coisas bastante concretas, tanto na Capoeira quanto na ciência. Por outro lado, para poderem funcionar direito, elas precisam se desenvolver sob o princípio do prazer, não existem sem alegria e libertação. Ambas têm como missão a libertação. Quando a ciência se coloca a serviço do opressor ou do sistema, ela não expressa sua missão, pois essa é eminentemente libertária. Mas, na contramão disso, muitos cientistas têm sido racistas nos últimos 150 anos.

No século XIX, a partir da teoria da evolução de Darwin, pseudobiólogos tentaram apontar evidências científicas para biologizar – com vistas a naturalizar – uma suposta hierarquia entre as raças humanas. Fazendo paralelos com nossos ancestrais símios, afirmavam haver raças humanas mais próximas ou menos próximas dos macacos. Entretanto, a conclusão não batia com os fatos. No percurso do mestrado no Rio de Janeiro, examinei revistas antigas do Instituto de Biofísica Carlos Chagas Filho, da Universidade Federal do Rio de Janeiro (IBCCF-UFRJ), e encontrei um exemplar antigo da conceituada publicação *Journal of Comparative Neurology*. No artigo, eles faziam uma comparação do cérebro do branco com o do negro. Toda a parte de resultados mostrava não haver diferença; porém, na conclusão, afirmava-se a diferença. Era uma evidente ideologização das conclusões.

Hoje em dia, muitos artigos são atacados pelos seus resumos, sem que se leia o texto todo. É muito frequente no debate sobre a proibição de drogas, alguém dizer: “Olha, tem um artigo aqui que diz tal coisa”. Você retruca: “Bom, diz isso no resumo, mas lá nos



[*Profile of Negro, European, and Oran Outan.*]

FIGURA 1 – A visão de meados do século XIX do perfil dos negros, europeus e orangotango (Knox, 1862). NATIONAL LIBRARY OF THE NETHERLANDS.

resultados ele diz outra coisa”. O exemplo mais claro na recente política de drogas no Brasil é um documento publicado pelo Conselho Federal de Medicina em 2019, chamado “A tragédia da maconha”. Você lê o documento e não encontra absolutamente nada sobre isso, o título sensacionalista não tem nenhum lastro, mas vem na capa. Evidentemente, para boa parte da mídia está suficiente, pois não vão passar da capa. É uma maneira esperta de quem faz o documento veicular o que lhe é conveniente e, ao mesmo tempo, se proteger, porque, em caso de questionamento, pode-se argumentar: “Ah, mas se olhar na página tal, está tudo explicado”.

Parte do racismo e dos vieses não se expressa de maneira completa, mas só no invólucro, pois é o que a sociedade vai consumir. No século XIX, um sujeito desenhava um negro, um europeu e um orangotango, tentando mostrar o negro mais próximo do orangotango. Isso passava por ciência no século XIX, mas era, em verdade, apenas uma expressão explícita de racismo. Outro exemplo marcante

é um mapa de índices cefálicos das raças da Europa, que mostrava o seguinte: quanto mais ao sul, mais macaco; quanto mais ao norte, mais humano. O problema é isso ainda acontecer em pleno século XXI. Em 2006, o psicólogo Richard Lynn e o cientista político Tatu Vanhanen publicaram um livro de repercussão mundial, chamado *IQ and global inequality*, sobre o teste de Quociente de Inteligência (QI), mostrando resultados muito ruins na África. Surgiu uma discussão acalorada sobre o viés do instrumento de medida. Se o teste de QI media habilidades relevantes para os exércitos europeus no início do século XX, utilizando como base referências da Europa do século XX, como ele poderia se prestar a medir a inteligência dos mais diversos povos do Planeta? Muitos cientistas das áreas biomédicas têm dificuldade de perceber o viés. Eles retrucam: “Eu aplico igual para todo mundo”. A autocritica é rara nas ciências biomédicas. Recentemente, foi lançado o livro *A ciência é racista?*, de Jonathan M. Marks. A resposta é “sim”. Em vários momentos, ela é.

Também tem ocorrido o contrário. É o que eu quero trazer: a contradição. A ciência trabalha na contradição, as pessoas estão o tempo todo se contradizendo, tentando convencer as outras de que aquilo em que elas acreditam não é verdade. Quero chegar ao tema das drogas, meu assunto principal. Falarei de maconha. A maconha é sobretudo um remédio, é uma planta que está com a gente há mais ou menos 6 mil anos. O nome dela, *Cannabis sativa*, quer dizer cânhamo cultivado. Tem maconha para tudo: para acordar, para dormir, para trabalhar, para ler, para fazer amor, para ter filho, e isso é sabido há milênios, em torno do Himalaia. Nos últimos oitenta anos, começou a discussão bizarra em torno de sua proibição. O político Osmar Terra defende sua proibição, mas quer que sejam legalizados os canabinoides sintéticos. Propõe trocar uma planta com aplicações terapêuticas comprovadas por uma substância cara, produzida por empresa internacional, testada de modo incompleto. Essa seria melhor porque é sintetizada. Isso é um *a priori* bastante arbitrário. O argumento de que é “ciência” soa

bem. No entanto, quando não há base científica real de sustentação, trata-se de argumento ideológico.

Vejamos como a maconha se espalhou. Os galeões que aportaram na América tinham velames de cânhamo, cabos de cânhamo, roupas de cânhamo. Os recém-chegados frequentemente plantavam maconha; nas leis das treze colônias americanas havia determinações específicas para que parte do terreno fosse plantado com maconha, já que ela produzia fibras de grande importância econômica. A proibição da maconha não tem nada a ver com os seus presumidos malefícios. Claro que determinados usos, em alguns casos, podem resultar em malefícios e, nesse sentido, toda substância tem riscos, mas não foi por isso que ela foi proibida. Ela foi proibida por questões políticas e econômicas. Naquele momento, vigorava a proibição de múltiplas drogas nos Estados Unidos. Proibiram o álcool, deu errado, resultou em criminalidade. Abriram mão da proibição do álcool e criminalizaram a droga dos mexicanos, a maconha; e a dos negros, a cocaína. A proibição da cocaína criou o *crack*, bem pior que a cocaína.

Essa dinâmica é iatrogênica, ou seja, ela se apresenta como se fosse um remédio, mas, na verdade, causa doença. Nos anos 1910 e 1920, a maconha era vendida na farmácia – nossos bisavôs provavelmente fumaram muitos baseados comprados no boticário –, cigarros e cigarrilhas *Grimault*. Vinte anos depois, surgem filmes de propaganda dizendo: “Cuidado, quem fumar essa substância assassina vai sair matando, vai sair roubando”. Tinham medo de que as mulheres brancas fumassem maconha e transassem com homens negros, isso seria um grande problema. O argumento da proibição do álcool foi deslocado para a maconha. Nessa mesma época, o tabaco era glorificado. Essa era a política de drogas do século XX: a demonização de certas substâncias concomitante à glorificação de outras. Hoje ainda convivemos com uma ampla glorificação do álcool. No anúncio da televisão, o homem bem-sucedido abraça a mulher linda, tomando uma bebida alcoólica. Crianças assistem. No rótulo do álcool nada diz que aquilo faz mal, nada parecido com o que se faz, atualmente, com o tabaco.

Nos anos 1950, havia propagandas convincentes de tabaco. Quando saiu a evidência científica dos malefícios do cigarro, surgiu a contradição. Eis a contradição: a ciência como opressão e a ciência como libertação. Existia uma ciência divulgada, produzida e paga pelas próprias empresas fabricantes de cigarro, que atestava não haver comprovações sobre os malefícios do tabaco. E havia outra ciência, libertária, independente, que, nos anos 1970, demonstrava que cigarro causava câncer. A indústria tabagista, em vez de reconhecer e mitigar danos, engajou-se em vinte anos de litígio judicial, tentando impedir aquilo que acabou acontecendo: pagar multas milionárias e mudar seu discurso. Recentemente, saiu um estudo da Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz), antes embargado, mostrando o uso excessivo de medicamentos “tarja preta”, que causam dependência química e são prescritos maciçamente por médicos. Já a droga mais consumida no país é o álcool, porta de entrada para outras drogas.

Não vim aqui para falar mal do álcool, mas para mostrar como esse debate é enviesado e pouco científico. Hoje em dia, há médicos no Brasil que ainda discutem se a maconha é boa ou não para epilepsia. A evidência é antiquíssima, está na medicina védica, na medicina chinesa, datam de milhares de anos. Se não acharem suficiente, consultem o trabalho de O’Shaughnessy sobre os efeitos terapêuticos da maconha, publicado em 1843.¹ Nesse artigo ele discorre claramente sobre o efeito positivo da maconha para várias doenças, em especial a epilepsia. Há um

¹ Em 1843, William B. O’Shaughnessy, médico e professor de química de Calcutá, descreveu pioneiramente as propriedades anticonvulsivas da *cannabis*. [N. E.]

cientista brasileiro de importância mundial na pesquisa sobre a maconha medicinal: o professor Elisaldo Carlini, da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp). Se o estudo sobre a maconha medicinal vier a ganhar um Prêmio Nobel, o ganhador será o israelense Raphael Mechoulam. Se mais alguém ganhar, tem grande chance de ser Elisaldo Carlini, pois eles publicam artigos juntos desde 1970, demonstrando, primeiro em ratos, depois em pessoas, que existem efeitos antiepilépticos poderosos.

Os remédios antiepilépticos disponíveis hoje tentam resolver o problema do jeito errado. A pessoa para de convulsionar, mas também interrompe outros processos do organismo; o efeito sedativo leva ao torpor, os remédios desligam o cérebro para evitar a convulsão. Melhor fazer algo diferente: a pessoa não tem convulsão, mas os neurônios seguem funcionando, e ela pode ir à escola, pode aprender e realizar várias atividades. É o que está acontecendo no tratamento de muitas crianças com epilepsia congênita; por causa delas, começou a haver mudanças na terapêutica, primeiro nos Estados Unidos, depois no Brasil. O documentário de Tarso de Araújo e Raphael Erichsen chamado *Illegal – A vida não espera*, de 2014, disponível na internet, mostra o esforço de mães de pacientes com epilepsia congênita na busca por remédio. Elas chegaram a traficar maconha medicinal para o Brasil, enquanto não havia a possibilidade legalizada de acesso. Agora é diferente, há muitas pessoas plantando maconha medicinal em casa, com autorização judicial, com *Habeas Corpus*.

Entretanto, os médicos proibicionistas não aceitam as evidências, só aceitam aquilo que é considerado padrão ouro na medicina, que é o ensaio aleatorizado controlado (em inglês, Randomized Controlled Trial – RCT). Esse tipo de ensaio é caríssimo, custa entre 500 mil e 1 milhão de dólares. Nenhuma indústria quer fazer um RCT sobre maconha, óleo de maconha, extrato de maconha; assim, as pessoas acabam plantando em casa. As indústrias querem fazer a experiência com alguma coisa que elas possam vender e lucrar. Essa coisa

se chama Canabidiol (CBD). O discurso oficial proibicionista é que a maconha é do mal e mata neurônios. Não é assim. Mas os médicos, mesmo com preconceito em relação à maconha, tinham que lidar com o fato de que ela possui propriedades terapêuticas importantes. Então o discurso seguiu apontando a maconha como algo do mal, mas se eu extrair uma única substância dela, o canabidiol, aí é do bem, pois tem propriedades terapêuticas, mas não dá barato. Eis a questão: o controle do comportamento.

Isso foi comprado pela indústria farmacêutica a tal ponto, que uma das maiores empresas no ramo, a GW Pharmaceuticals, abandonou quase todas as suas linhas de pesquisa, algumas com Tetrahydrocannabinol (THC), poderosíssimo e terapêutico, que, como tantas substâncias, tem seus riscos, e focou no Canabidiol (CBD). Financiou os estudos do tipo RCT: o primeiro foi publicado em 2017 e provou que o CBD funciona como antiepiléptico. Patentou um remédio chamado Epidiolex, que é CBD puro. Em 2018, corroborou novamente que o CBD funciona para epilepsia, só que em doses muito altas. No entanto, pais e mães de pacientes informam que, com doses muito mais baixas, misturando o remédio aos outros canabinoides da planta, os efeitos são muito melhores. Pelo fato de que havia quantias altas envolvidas, parecia impossível furar essa barreira, até que o Canadá fez a opção de não investir nos compostos purificados, os caros, e cujos efeitos conhecemos mal. Em vez disso, o Canadá investiu no extrato da planta, convergindo com o trabalho dos ancestrais que selecionaram artificialmente a maconha. Saiu um primeiro estudo controlado em 2018. Ele mostra que o extrato da planta inteira funciona para muitos casos e estão sendo verificados efeitos mais significativos, inclusive a redução das crises. O estudo mostra todos os sujeitos e o que aconteceu com cada um. Para vários sujeitos, houve redução das crises, mas para alguns, houve aumento. Na verdade, não existe nenhum remédio que funcione igualmente para todo mundo.

Se um extrato é supereficaz, mas não para todo mundo, será preciso procurar outro extrato, outra variedade de maconha. É possível

encontrar mais de 450 substâncias diferentes na maconha, que são biologicamente ativas e normalmente estamos falando apenas de uma ou duas, THC e CBD. É só o começo. A indústria farmacêutica está sob o impacto da pesquisa divulgada no último congresso de epilepsia da sociedade norte-americana, mostrando que o CBD puro, patenteado e vendido no mundo inteiro, com o nome de Epidiolex, deixa de funcionar após sete meses. Existe uma tolerância decorrente do fato de ser uma monoterapia. É uma substância que se liga a uma proteína e tem um efeito nessa proteína produzida pelo próprio corpo. Quando uma única substância faz isso, o organismo remove receptores e se adapta. Se colocarmos várias substâncias parecidas fazendo isso, o receptor não se adapta. O nome técnico disso é “efeito comitiva”. Isso começou a ser descoberto em 1998 por Raphael Mechoulam, em Israel. Embora a Rede CNN já tenha até feito um especial a respeito, no Brasil já escutei vários médicos dizerem que “efeito comitiva” não existe.

Hoje a indústria está numa situação complicada. A psiquiatria falhou: apesar de haver tantas pessoas medicadas a depressão aumenta, o suicídio persiste e é discutível o efeito dos remédios que as pessoas tomam todo dia no longo prazo. E as novas substâncias que, na verdade, são velhas – a maconha e os psicodélicos – também são poderosíssimas para tratar a depressão e o estresse pós-traumático. São substâncias que não dão lucro, já que maconha se pode plantar em casa, por isso não querem legalizar a planta, e os psicodélicos são usados em doses muito baixas. A ciência está tendo um papel importante nisso. Os *Habeas Corpus* obtidos no Brasil para que as pessoas possam plantar maconha em casa estão frequentemente vindo acompanhados de autorização para as universidades fazerem pesquisa.

Hoje, no nosso Instituto do Cérebro da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), prestamos serviços para a população: a pessoa traz a maconha dela ao Instituto, nós dosamos e lhe devolvemos a informação. Maconha mata neurônio? Recomendamos:

“Olha, os jovens não devem fumar maconha precocemente, existem bons estudos epidemiológicos mostrando que o uso precoce abusivo de maconha é problemático”. É, sim, para a maioria. Então é importante entendermos isso, quanto mais tarde começar, melhor. A evidência que temos é que maconha produz novos neurônios, novas sinapses. Por isso mesmo, os jovens não devem fazer uso precoce e abusivo, pois já possuem muitas sinapses e muitos neurônios. Quanto à proporção THC/CBD, é importante definir limites, porque o CBD é muito seguro, mas a segurança do uso do THC depende de quem é a pessoa que utiliza. Por exemplo, se o usuário tiver propensão à psicose, não deve utilizar THC, embora deva e possa utilizar o CBD que, nesse caso, é antipsicótico, enquanto o THC não.

No final dos anos 1960, os Estados Unidos estavam pagando muito bem para quem mostrasse que maconha mata neurônio, há alguns artigos muito mal-feitos falando isso. Então a ciência infelizmente se prestou a esse papel. Mas depois, a ciência exerceu seu papel libertário, e provou o contrário.

Um artigo de 2017, publicado na importante revista *Nature Medicine*, relatou experiência feita com o THC em camundongos. Deram THC por 28 dias para os camundongos, depois os testaram em relação a memórias de reconhecimento de outros indivíduos, reconhecimento de objetos e navegação espacial. Viram o seguinte: camundongos jovens pioravam cognitivamente com o THC; mas os adultos e os velhos ficavam com ótimo desempenho cognitivo. Então verificaram a expressão gênica, para ver o que aconteceu com os neurônios. Eles viram que o THC promove a produção de várias proteínas relacionadas a novas sinapses. Quando o jovem recebe o THC, ele já tem muita sinapse nova, então ocorre um excesso de sinapses, o que é ruim para o aprendizado. Esse estudo mostra que a expressão gênica de animais velhos, tratados com THC, torna-se semelhante à dos animais jovens. É como se, tratando o jovem com THC, ele ficasse velho, e tratando o velho com THC, ele ficasse jovem.

Quais são as implicações disso? Toda a geriatria vai depender de maconha! Aliás, isso já está acontecendo. Tenho sido procurado por pessoas de 80 anos, trazidas pelos filhos de 60, dizendo: “Olha, meu pai sempre foi a pessoa mais radical contra os tóxicos, mas agora ele viu no ‘Fantástico’ que esse negócio é bom para Alzheimer, então ele resolveu vir aqui pedir que você lhe explique por que é bom. Ele quer tomar, mas ele quer uma autorização da ciência”. No interior do Rio Grande do Norte, há uma cidade chamada Cruzeta. A Rede Globo descobriu, nos anos 1990, que lá havia um cultivo de maconha tradicional: os velhos todos faziam chá de maconha. A Globo fez uma reportagem, a Polícia Federal foi lá e acabou com tudo. Uma senhora dizia: “Mas, meu senhor, isso não é maconha não, isso é liamba”. Mas era maconha, que é uma planta próxima da liamba.

A legalização da maconha não avança porque interfere em um negócio de bilhões de dólares, muita gente ganha dinheiro, seja vendendo as drogas lícitas que perderiam mercado para a maconha, seja vendendo a maconha ilícita, ou mesmo vendendo a maconha lícita. Toda a corrupção do Estado está associada a isso: a dita “guerra às drogas” está intimamente articulada com uma política racista e genocida. A economia da ilegalidade da maconha e de outras substâncias está associada à limpeza étnica e é endossada pelos grandes laboratórios. Alguém pergunta: “Você está propondo legalizar a maconha?”. Respondo: “Não, a maconha está legalizada no Brasil, se você for à farmácia, vai encontrar Mevatyl, que é 27 miligramas por ml de THC, e 25 miligramas por ml de CBD, os dois principais constituintes da maconha. Tarja preta e custa R\$ 2.800 por 30 ml”. Quantos podem pagar? Para os ricos, já está legalizada, a discussão é o acesso. As pessoas que precisam terão acesso por um custo razoável?

Para atender à população de forma ampla, será preciso garantir o autocultivo cooperativo. As empresas já estão tentando barrar, a Agência Nacional de Vigilância Sanitária (Anvisa) está cercada de lobistas. O que se pode tentar garantir é a diversidade, garantir que as pessoas possam plantar em casa. Isso ainda está em disputa; na

verdade, é visto ainda como desobediência civil, porque, para obter um *Habeas Corpus*, a pessoa primeiramente planta, depois vai ao juiz e declara: “Estou plantando”. Ela cria um fato consumado. E corre risco, porque, se o juiz não lhe conceder *Habeas Corpus*, ela acabou de se declarar criminosa. É preciso garantir o autocultivo e o cooperativismo, ou seja, uma produção da maconha que não envolva lucro. Para isso, seria fundamental o suporte tecnológico das universidades e institutos de pesquisa.

É claro que é importante saber a dosagem, pois ela varia bastante de planta para planta, e também dependendo de como a erva *in natura* foi curada (tratada). Temos muito a ganhar, sabendo o que há nelas. Não é só canabinoides, há terpenos e flavonoides, dentre outras substâncias, e a otimização disso vai levar a uma medicina melhor. Esse é o medo também. A maconha não compete só com o THC. Ela compete com antidepressivos, com tabaco, com álcool, com quase tudo o que é lícito e ilícito: é uma farmacopeia inteira numa única planta. É importante garantir um ecossistema saudável para a produção da maconha medicinal. Por que temos que ter apenas três empresas enormes vendendo? Deve haver um ecossistema saudável com muitas empresas pequenas e médias. O certo seria não haver nem oligopólio nem monopólio.

Olhe para a Favela da Maré, uma das comunidades que mais sofrem o impacto da guerra às drogas. Com a eventual legalização a comunidade vai perder a receita que isso gera, vai ficar só com a rebarba da violência e muita gente armada e furiosa. Imagine uma Favela da Maré alternativa, em que cada laje está verde, com uma variedade diferente de maconha. Não haverá razão para competição, porque há mil variedades de maconha, mil pequenos negócios em potencial só naquela comunidade, vendendo algo que é um produto de nicho. Se não se cuidar disso agora, em breve a maconha terá sido legalizada do modo errado, terá resolvido o problema da classe média, mas os pobres vão continuar na mesma situação. E os pobres são majoritariamente negros.

As comunidades vulneráveis têm que ser o centro dessa reforma e isso envolve a anistia para crimes não violentos de pessoas encarceradas por tráfico de drogas. Lembremos que, na primeira semana do primeiro governo de Dilma Rousseff, ela nomeou, como “czar de drogas”, Pedro Abramovay, e ele deu uma entrevista declarando que se devia anistiar pessoas presas sem crime de sangue. Foi demitido na primeira semana. Nem a direita nem a esquerda têm clareza sobre essas coisas. Os que cuidam da política de drogas no Brasil, hoje, são aliados à psiquiatria manicomial e a grupos religiosos. É comum que, após a internação de um usuário, a família não o desinterne mais, especialmente após as políticas medievais instituídas nos últimos dois anos, que desmontaram importantes conquistas da Reforma Psiquiátrica iniciada na década de 1980. Difunde-se a ideia falaciosa de que, quanto mais você reprimir, menor é o consumo. Na verdade, é o contrário. A repressão tem aumentado, e o consumo também. Há muita morte e muita violência: cresce a letalidade. O Estado põe helicóptero para vigiar, o pessoal compra uma bazuca e derruba o helicóptero. No Brasil vemos essa escalada há décadas, e ela tem levado ao encarceramento em massa da população pobre, negra e periférica. O Brasil hoje tem a terceira maior população carcerária do mundo, em celas superlotadas, precárias, sobrevivendo em condições desumanas.

Ocorre algo curioso no país: o discurso é de que a criminalidade está diminuindo e isso tem a ver com o aparato da repressão brasileira que está no poder. Não que antes não houvesse guerra às drogas, mas era guerra policial. Em 2006, ela se tornou guerra militar. Explodiram crimes ligados às drogas, e também os não ligados ao tráfico de drogas, porque depois que aumenta a criminalidade, de um lado, ela tende, de outro, a se espalhar para outras atividades. Veja-se o gráfico do crescimento da população prisional no Brasil na Figura 2. É importante entender que, em 2006, a lei de drogas mudou teoricamente para melhor, pois deixou de tratar o usuário como criminoso. Mas a lei deixou uma perigosa lacuna: não criou

CRESCIMENTO DA POPULAÇÃO PRISIONAL NO BRASIL

568 mil

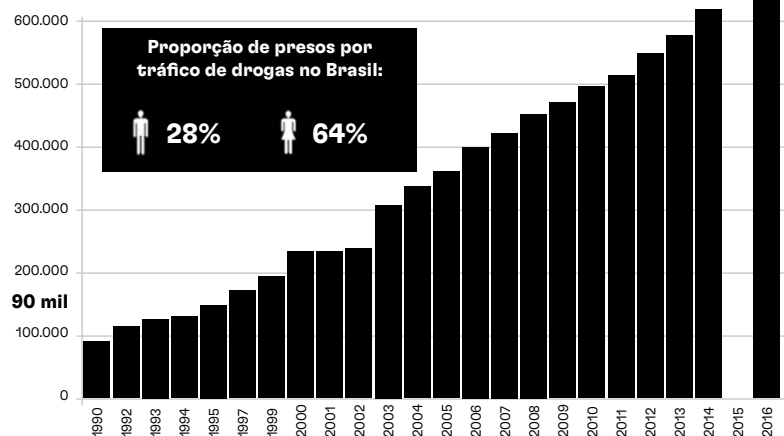


FIGURA 2 – O crescimento vertiginoso do encarceramento no Brasil.

FONTE: IMAGEM ADAPTADA. DEPARTAMENTO PENITENCIÁRIO NACIONAL (DEPEN-MJ, 2017; ICPR, 2017).

nenhum critério objetivo para separar o usuário do traficante. Ocorre que as pessoas negras são todas consideradas traficantes e as pessoas brancas, todas consideradas usuárias.

Muitos homens encarcerados por tráfico de drogas precisam de droga dentro da prisão para poder sobreviver e pedem para a companheira trazê-la nas visitas. Ela leva, é presa no momento em que está levando a droga, já é detida, e os filhos ficam com a avó. Na Figura 3 o gráfico mostra o descompasso entre o número de presos e o de vagas. Hoje, a prisão por drogas é o grande motor do superencarceramento no Brasil, que é seletivo e racista, porque os negros são 51% da população, mas representam 67% dos encarcerados. No Sudeste, são 72% da população carcerária, e 42% da população geral. A maior parte dos presos é jovem, negra ou parda, tem entre 18 e 34 anos, está presa por tráfico e crime patrimonial. Geralmente,

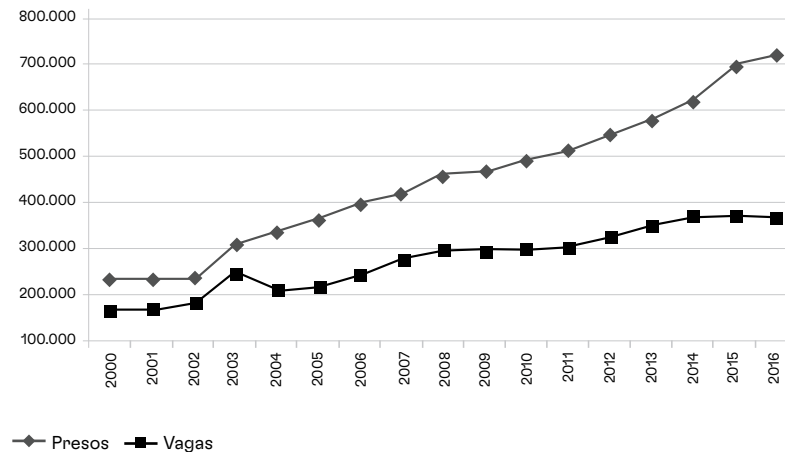


FIGURA 3 – Total de presos x total de vagas.

FONTE: IMAGEM ADAPTADA. LEVANTAMENTO NACIONAL DE INFORMAÇÕES PENITENCIÁRIAS.

quando a pessoa é presa por tráfico de drogas, o flagrante é simplesmente o porte de alguns “baseados”. A média de maconha apreendida com negros é de 145 gramas; já a média com brancos é de 1,15 quilo, ou seja, dez vezes mais. Mas as condenações têm outra proporção: 66% são negros e 43% são brancos. Considerados usuários, os negros são 15%; e os brancos totalizam 38%.

Não sou a favor de encarcerar ninguém por tráfico de drogas. A prisão é um lugar que não deveria existir. Mas certamente existe o viés que tende a se perpetuar, caso não haja enfrentamento concreto do problema. A questão das drogas é fundamental, mas muitas pessoas no campo progressista não conseguem compreender isso, inclusive deram força às comunidades terapêuticas de cunho religioso que hoje dominam as internações, recebem dinheiro do Sistema Único de Saúde (sus) para isso, sem nenhuma base científica.

Paralelamente, estão fechando os Centros de Atenção Psicossocial (Caps).² Nesse sentido, a ciência crítica é libertária, porque mostra que nada disso funciona.

Para terminar, três questões relativas ao racismo do Estado. Sobre mortes: os adolescentes negros têm quase três vezes mais chances de serem assassinados, em comparação aos adolescentes brancos. Sobre prisão: entre os privados de liberdade, quase todos são negros, e o tráfico é a maior fração desses crimes. Sobre maconha: neste momento, o debate científico internacional que está sendo travado aponta para a legalização em todo o Planeta e, também, para o uso da maconha como parte integral das nossas vidas em muitos aspectos da medicina, mas não apenas na medicina. Quanto mais tempo isso demorar no Brasil, mais tempo levaremos para embarcar no século XXI. Mais pessoas vão morrer, vão ser torturadas e sofrer ataques por uma situação que beneficia parte pequena da população. Qual? Se procurarmos, veremos que eles estão no Senado, na Câmara dos Deputados, são os donos do poder. Na Colômbia, aliás, o famoso traficante Pablo Escobar chegou ao Senado. E no Brasil, será que também chegou? Ou será que a gente nem sabe quem são os nossos Escobares?

REFERÊNCIA

KNOX, R. *The Races of Men: A Philosophical Enquiry Into the Influence of Race Over the Destinies of Nations*. London: Henry Renshaw, 1862.

² Caps são instituições públicas destinadas a promover o acolhimento multiprofissional, a sociabilidade e o tratamento de pessoas com transtornos mentais. [N. E.]

A VOZ AFRO-BRASILEIRA NAS ARTES

PAULO HERKENHOFF

Tenho dito que a arte no Brasil, no século XXI, se enriquece com um processo de abertura crítica para a sociedade que é muito construtiva, e ao mesmo tempo decreta certa falência, ou, pelo menos, uma crise momentânea do formalismo greenberguiano da autonomia absoluta da arte. Gostaria de indicar algumas linhas dessa produção: o universo não binário de gêneros, a explosão de possibilidades e experiências, a capacidade de fazer escolhas, a liberdade, as dezenas de maneiras como o sujeito se constrói, tudo isso marca a arte brasileira do século XXI.

Outra questão importante é a arte da Amazônia. Muito além do exotismo, existe a agenda da violentação da violência na Amazônia. Artistas como Berna Reale, Armando Queiroz e teóricos como Paes Loureiro têm trabalhado a partir dessa dimensão. A arte política no Brasil mudou. Aprecio também com interesse a produção atual dos indígenas no Brasil: buscam individualizar, subjetivar e, ao mesmo tempo, retomam lendas e mitos que devem permanecer. Tivemos aqui duas sessões sobre esse tema. Na semana passada, ocorreu no Rio de Janeiro, no Jardim Botânico, o ciclo de estudos “Selvagem”, que articula correspondências entre conhecimentos indígenas, científicos, tradicionais, acadêmicos e outros, com presença do pajé huni kuin Dua Busê, de Ailton Krenak, do líder Guarani Carlos Papá e da filósofa Cristine Takuá, que estiveram conosco. Entre diversos povos originários existe um novo signo material de seu discurso simbólico, aberto a novas experiências, com meios técnicos e de expressão não tradicionais. Os pajés Huni Kuin Agostinho Manduca Mateus, Ika Muru e Dua Busê reuniram os jovens de diversas aldeias para ouvirem lendas e depois representá-las em telas, desenhos e cadernos, como modo de conservação da língua e das tradições entre os jovens. O *Una Isi Kayawa – Livro da cura do povo Huni Kuin do rio Jordão*, de Agostinho Ika Muru (com participação do cientista

Alexandre Quinet) reúne o sagrado e a ciência, assim como *Una Shubu Hiwea – Livro Escola Viva do povo Huni Kuin do Rio Jordão*, de Dua Busê.

Cito também a arte conceitual no Rio Grande do Sul. Dois artistas gaúchos serão também ouvidos adiante. O Rio Grande do Sul ficou de tal modo isolado dos centros de poder do sistema de arte brasileiro, que os artistas vivem uma situação que comparo à noção de “gueto”, de Cildo Meireles, similar ao fenômeno astrofísico do buraco negro: há colapso da energia que se encerra nesse corpo, do qual nem a própria luz escapa. Cildo elabora o conceito de “gueto” para um segmento social confinado num território e que implica uma vida simbólica, por isso mesmo, muito intensa. Os exemplos de Meireles são o Harlem, no período entreguerras, onde surgiu uma arte fabulosa, sobretudo do jazz; os índios na selva, sitiados como estão hoje, com suas lendas potentes e o preso político isolado, sem acesso a advogado ou visitas, às vezes em uma cela solitária. Avalio que o meio artístico do Rio Grande do Sul é um território confinado como o “gueto” de Cildo Meireles, com intensa circulação de ideias e experimentos, com uma relação muito produtiva dos artistas com a Universidade Federal do Rio Grande do Sul, que resulta em uma arte singular, sobretudo com traço conceitual e livre de compromissos diretos com o mercado.

Reputo que a nova voz afro-brasileira seja o que de mais importante esteja sendo produzido no Brasil no século XXI. Essa é a arte produzida pela maioria, já que o povo brasileiro é

majoritariamente negro e pardo; então, estamos falando da arte da maioria. Ao mesmo tempo, o valor dessa arte da maioria não é apenas por definição estatística, mas pela cartografia em processo amplo da história e do presente. Esses artistas fazem emergir aquilo que não pode ser esquecido, recuperam vozes e fatos que foram abafados. E temos que ter clareza das contradições no ambiente da arte afro-brasileira, que fazem parte da riqueza do processo, tornam a experiência viva, expõem seus conflitos diante da opressão e do racismo vigentes, as ambiguidades, diferenças e, ao mesmo tempo, sua singularidade.

Vou fazer breve referência a alguns capítulos da história da arte afro-brasileira. No período colonial, artistas mestiços, filhos de mães negras alforriadas, encontraram na arte uma possibilidade de expressão e de existência singular, como Aleijadinho e Mestre Valentim. A relação entre Mestre Valentim e Aleijadinho é curiosa, são dois mineiros, mas o primeiro trabalhava no Rio de Janeiro. De certa maneira, ele dá ao Aleijadinho a dimensão que a obra escultórica poderia assumir, as talhas da Igreja de São Pedro dos Clérigos. Há uma história afro-brasileira, de uma intra-afrobrasilidade, porque Aleijadinho vai ao Rio e conhece obras de talha, de arquitetura de chafarizes e de urbanismo do Mestre Valentim, que preparou a cidade do Rio de Janeiro para ser a capital do vice-reino. Está entre os primeiros urbanistas do Brasil. Na Bahia, entre pintores e escultores, cito Francisco das Chagas, o Cabra,³ criador do Cristo atado à coluna, que é uma cena da Paixão. Há um exagero absoluto nas costas lanhadas do Cristo, metáfora do escravo do Pelourinho. Ali temos uma questão simbólica interessante.

Quanto à Academia, foi uma revolução. Quando ela chegou, o Barroco já tinha perdido as condições sociais que justificavam sua existência; o ouro tinha acabado. Considero a Academia um lugar de estudo, e não um estilo. No contexto em que era vedado aos negros o acesso ao estudo na Academia, e a eles cabia entrar no Liceu de Arte e Ofícios, uma figura se destacou: Estevão Silva, uma espécie de Flávio de Carvalho do século XIX; ou o Flávio de Carvalho

³ “Cabra”, na Bahia, designava o mestiço de negro com índio, mas a origem de Chagas ainda está cercada de hipóteses discutíveis, como aquela de que teria sido escravo da Ordem Terceira do Carmo de Salvador (OTCS). Mesmo com poucas informações comprováveis a seu respeito, é considerado um dos maiores escultores baianos do período, ao lado de Manuel Inácio da Costa (1763-1857). Consultado em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa282537/francisco-das-chagas>>. Acesso em: 22 maio 2020. [N.E.]

seria uma espécie de Estevão Silva do século xx. Ele recebeu encomenda de um burguês, mas, depois de pronta a pintura, o burguês se recusou a pagar. Ele vivia da pintura, então pintou as grades da cela na frente do retrato, e a expôs numa vitrine da Rua do Ouvidor, no centro do Rio de Janeiro. Rapidamente, o devedor pagou o que devia. Houve um ano em que todos os artistas queriam que ele fosse premiado na Exposição Geral: Rodolfo Amoedo, Antônio Parreiras e outros. A premiação era um evento de extrema importância, presidido pelo imperador, sua família e pela princesa Isabel. Foram sendo anunciados os nomes dos agraciados, até que o último nome pronunciado foi o dele. Diante do imperador, e de todos ali presentes, ele disse: “Recuso”. E explicou, em seguida que não podia aceitar porque havia uma interdição da Academia aos negros. Chocou de tal modo a família imperial que a Exposição Geral, que era no salão, ficou interrompida por dois anos. Com esse comportamento, só enxergo Flávio de Carvalho e Hélio Oiticica no século xx.

Depois, no processo de transformação da Academia e modernização da arte brasileira, nos anos de 1880 a 1920 – que chamo de moderno antes do Modernismo –, temos um conjunto de práticas modernizadoras. No final do século xix, surge Manuel Querino⁴ na Bahia, como historiador da arte. E Nina Rodrigues,⁵ então, reivindicou que os objetos dos cultos dos orixás, que eram considerados “caso de polícia”, passassem a ser entendidos como arte.

⁴ Manuel Raimundo Querino (1851-1923) foi fundador do Liceu de Artes e Ofícios da Bahia e da Escola de Belas Artes. Pintor, escritor, abolicionista, pioneiro nos registros antropológicos e na valorização das culturas africanas na Bahia. [N. E.]

⁵ Raimundo Nina Rodrigues (1862-1906) foi um médico legista e professor da Faculdade de Medicina da Bahia. Abordou a temática do negro como questão social relevante, em trabalhos como *Os africanos no Brasil* (1890-1905), apesar de adotar uma perspectiva racialista e evolucionista. [N. E.]

⁶ José do Patrocínio (1853-1905) era jornalista, farmacêutico e orador. Foi uma das principais figuras dos movimentos abolicionista e republicano no Brasil. [N. E.]

No contexto de modernidade, surgiram Eliseu Visconti, Belmiro de Almeida, os irmãos Timóteo da Costa, professores afrodescendentes da Academia. João Timóteo da Costa foi um dos primeiros a retratar o Morro da Favela, nos anos 1910. Foram modernos antes do Modernismo, pela maneira como trabalhavam a matéria pictórica, pela autonomia da cor, por certos cortes na figura, pela temática.

No Modernismo de 1922, uma figura central seria o artista Emiliano Augusto Cavalcanti de Albuquerque Melo, mais conhecido como Di Cavalcanti, e sobrinho de José do Patrocínio.⁶ Reivindico em Di Cavalcanti uma diferença de identificação da cultura, da tradição. Enquanto alguns artistas faziam representações vagas da negra e da mestiça, Di pintava ritmos musicais muito específicos, com penetração em suas diferenças de linguagem corporal e composição instrumental dos conjuntos: grupo de chorinho, o samba, o carnaval, um batuque, a Praça 11, a roda de samba. Nesse processo, temos a figura problemática e contraditória de Tarsila do Amaral, que cristianiza os negros em seus quadros e bestializa algumas figuras de afrodescendentes. Tarsila se apropria da representação dessas figuras e reivindica também a reafricanização do Brasil ou o reconhecimento da africanidade. Artistas, a tradição, a raiz e a matriz afrobrasileiros são reivindicados como parte da modernidade nova que se apresenta.

Daremos agora um salto para a Bahia, no pós-guerra, com a eclosão de uma brasilidade que se confunde com baianidade. Na mesma geração, estão Jorge Amado, Mário Cravo Júnior, pai de Mário Cravo Neto, o fotógrafo – que se reivindicava afrodescendente e fez muitos exus –, e o grande pintor afrobrasileiro das Américas, Rubem Valentim, que não pode ser comparado com os artistas norte-americanos, que eram cronistas da vida social. Sabemos que, à época, o candomblé e a umbanda, religiões de matriz africana, eram caso de polícia. Rubem Valentim retira o mito da sexualidade afro que estava em Di Cavalcanti, em Tarsila do Amaral, e em outros. Sua obra retira a matriz afro do campo do folclore, da superstição

e do exotismo. Valentim reivindica que a herança espiritual afro-brasileira seja tratada como um sistema axiológicos de valores espirituais. Faz um processo de depuração, de lapidação, de busca da simbologia dos orixás, como o machado duplo de Xangô. Reduz esse vasto repertório a um vocabulário geométrico essencial, mas preservando sua condição simbólica.

Valentim mereceu a observação de dois grandes críticos do século XXI: o primeiro foi Mário Pedrosa, que respeitosamente o colocou ao lado de uma Mira Schendel, na questão da espiritualidade. O outro foi Giulio Carlo Argan, um historiador italiano que escreveu apenas sobre um artista brasileiro: Rubem Valentim. É urgente buscar o entendimento do significado de Rubem Valentim, não só para o Brasil, mas para as Américas e para o mundo. No final da vida, ele criou o grande painel do Itamaraty. Nele, não usou apenas símbolos do candomblé, mas também símbolos de outros sistemas religiosos do mundo. Situou tudo no mesmo plano, também com influência da arte egípcia, de Joaquín Torres-García, e o que ele chama de “riscadura brasileira” – termo que alude aos pontos riscados nos rituais da umbanda. Rubem Valentim é o grande divisor de águas da arte da maioria, no Brasil.

Quanto às outras artes, relembro o padre José Maurício, músico da corte no Brasil, e Machado de Assis, hoje levado à condição de gênio universal pelo respeitado crítico literário Harold Bloom. O avanço do reconhecimento da importância de Machado de Assis se reflete na melhoria das traduções em línguas estrangeiras. Elas ficaram mais refinadas e precisas, apresentam melhor a ironia e a elegância formal de sua escrita. Na passagem dos anos 1960 para 1970, tivemos a emergência de Carolina Maria de Jesus e de Lélia Gonzalez, produzindo uma escrita e uma fala do lugar de mulheres negras social e racialmente situadas. E ainda a pintora Maria Auxiliadora, neta de escravos, que construía volume em seus quadros agregando uma matéria espessa e também mechas de cabelo, constituindo assim a presença de vestígios de seu corpo negro como próprio signo material da pintura.

Fundamental também é Emanuel Araújo, aquele que volta à África em busca de uma atualização estética. Não canso de citar uma experiência que vivi. Eu trabalhava na Fundação Nacional das Artes (Funarte), estava na Bahia e fui visitar Emanuel Araújo no Museu da Bahia. Ele é performático e chegou com a escultura de um exu do século XVIII, uma peça barroca; cumprimentou-me com a cabeça, colocou o exu no seu lugar e depois veio falar comigo. Deu-me uma lição de hierarquia, porque eu era diretor do Instituto Nacional de Artes Plásticas. Interpretei aquilo como um gesto político maravilhoso: “Olha, antes está o exu, depois vem você”. Ou seja, “ponha-se no seu lugar diante desse guardião espiritual e da tradição religiosa de matriz africana”.

Nos últimos trinta anos, ocorreu uma fermentação na literatura. Existe uma reivindicação do direito de dizer e, ao mesmo tempo – imagino, na minha fantasia –, um grande projeto coletivo de Brasil em que o país se aprofunda em si mesmo, com o pensar de uma nação que nunca trabalhou a agenda que viria a ser trabalhada. Vou agregar aos artistas afrodescendentes alguns artistas cujo projeto de entendimento do Brasil como fenômeno complexo passa necessariamente por abordar outras etnias. É o caso de Ivan Grilo, que, para falar do Brasil, trata de certas situações políticas, históricas, e, em alguns momentos, de uma agenda afro-brasileira. Também de Adriana Varejão, quando trabalha sobre a miscigenação, ela se trata como pessoa miscigenada. Não sei se ela fez teste de DNA, nem acho que seja necessário, porque ali existe a intenção de mostrar criticamente a maneira como o Brasil se vê.

Até o Renascimento, os três reis magos eram representados com a mesma cor de pele, até que se inventou a cor “testa de mouro”. Os mouros eram os africanos do Norte, de tez escura. Varejão se impressionou com o nome e trabalhou, a partir do censo do IBGE, com o fato de que as pessoas poderiam se identificar pela sua cor, associada a traços fenotípicos. Numa edição do censo brasileiro da década de 1970, em que a classificação de cor/raça foi deixada em

aberto, apareceram lourinha, cor de burro quando foge, mulatinha, branco sujo, enfim, mais de oitenta termos para representar a própria cor de pele. A artista criou uma caixa de tintas com essa variedade de tons, como se a melanina fosse a matéria das Tintas Polvo. Acho que essa é uma solidária aliança e ato de resistência contra o racismo e a opressão contra os afrodescendentes, e não uma daquelas situações de brancos que gostariam de ser negros.

Agora se desenvolve uma agenda extremamente trabalhada, diversificada, de Sul a Norte do Brasil, que vai de Leandro Machado, em Porto Alegre, a Rafael Bqueer, em Belém. Se nós temos uma explosão no século XXI, no entanto Rosana Paulino é a matriz inaugural da nova agenda afro-brasileira. A exposição dela me marcou muito. Desde então procuro acompanhar seu trabalho. Ela se coloca na primeira pessoa, falando do lugar de mulher em um universo machista. São muitos significados, os da inauguração de uma nova agenda descolonizadora.

Arjan Martins é um artista carioca que se interessa pela opressão dos brasileiros afrodescendentes e pelas formas de construção da autoestima no convívio com sua mãe e suas tias, que incluía o acesso à arte. Neste século, Arjan tem trabalhado a questão geral da escravização, como a travessia do Atlântico pelos navios que sequestravam africanos para o cativeiro no Brasil. No momento seguinte, retirou a imagem de uma garota do disco de Miles Davis, que seria um símbolo da criança afrodescendente do mundo. Depois, pegou a imagem famosa do menino refugiado sírio Alan Kurdi, encontrado morto numa praia turca, para falar das travessias dolorosas e da infância em estado de abandono e perplexidade.

Temos Ayrson Heráclito, cuja obra é um incansável ir e vir, atravessar caminhos e estabelecer relações entre a Bahia e a África. É como se ele pudesse, em nome de todos os escravos, fazer a viagem de volta negada ao tempo cultural e afetivo amputado. O historiador Saul Karsz concluiu que o tempo do escravo era um tempo absolutamente decepcionado, sem volta; ou seja, deixava definitivamente

para trás a sua sociedade, os seus, sua identidade cultural. Raros foram os que voltaram, como os malês. Como muçulmanos, não aceitavam a escravidão, resistiam, de modo que se optou por enviá-los de volta à África.

Outro artista é o maranhense Thiago Martins de Melo, também iniciado no candomblé, que relata a história da violência no Brasil, a história dos massacres. Ele fez um filme de animação, com cerca de 10 mil cenas de carnificina, e alguém disse que aquilo era uma obra da barbárie. Remeto a Pablo Picasso. Quando, na Guerra, um nazista lhe perguntou se ele tinha pintado o horror que era a tela *Guernica*, respondeu: “Não, quem fez isso foram vocês”. Tiago não faz uma pintura bárbara; sugere que quem fez a barbárie foram os colonizadores e o homem branco.

Já a pintura, as *performances* e a fotografia de Antônio Obá, de Brasília, tratam do sincretismo, do direito a ser sincrético. Ele foi coroinha e cantou em coro de igreja. Fez uma *performance* marcante: tomou uma imagem de gesso de Nossa Senhora Aparecida e ralou respeitosamente, transformando-a numa espécie de giz de pomba, e se cobriu com o pó que se levantava, numa referência à fotografia *O deus da cabeça*, de Mário Cravo Neto, porque o seu corpo ficou coberto do pó branco. Não é um insulto à santa, pois Obá demonstra a volta à condição do corpo de pó e à tradição da escrita a giz de pomba. Noutra instância, está Dalton de Paula, que faz visitas à iconografia da escravidão, com acento à condição do sagrado, do trabalho e da memória.

Nós temos aqui presente Helô Sanvoy, do Grupo EmpreZa. Na *performance* do trabalho *Vila Rica*, do EmpreZa, ele representa o escravo; portanto, é tratado como todos os escravizados. Há uma bacia de alumínio cheia de pedras, e os empreZários vertem seu sangue na bacia, numa fusão do sangue do grupo. Helô começa a pisar, como se aquele sangue fosse o dele próprio no trabalho. Depois, passa a plantar bananeira e, com os pés molhados de sangue a desenhar uma parede, por fim tira folhas de ouro do bolso e cola no sangue.

É um luxo visual barroco, ouro e vermelho, mas é sangue e suor.

Sei que estou deixando de lado muita gente, adiante vamos ter Jaime Lauriano, por exemplo, que trabalha com a reconstrução da memória; de certa maneira, é o anti-Rui Barbosa, porque todos sabemos que o senador abolicionista Rui Barbosa, com a melhor das intenções, propôs a destruição dos arquivos da escravidão como forma de limpar a nódoa moral do Brasil. Considerava que a escravidão fosse uma chaga, mas, por outro lado, a destruição de documentos apagou muito da história. Jaime Lauriano opera a rememoração, a reconstrução do trauma histórico. Falará, também, numa próxima Mesa, Rommulo Vieira Conceição, um artista que não lida diretamente com a agenda afro-brasileira, e introduz uma questão necessária, especialmente neste momento: o direito de escolha. Todo indivíduo tem direito de escolher o que vai fazer em arte: não há dever.

Não poderia deixar de falar do Museu de Arte do Rio de Janeiro (MAR). É um museu suburbano, embora esteja situado no centro da cidade, frequentado pela classe média e muitos moradores de comunidades. A coleção afro-brasileira do MAR é a maior do gênero em um museu geral de arte brasileira. Evidentemente, reconhecido o grandioso acervo do insuperável Museu Afro Brasil. O projeto é fazer proximamente uma exposição desse acervo afro, sob a curadoria de Emanuel Araújo. A coleção é pensada como uma integração da arte brasileira abarcando campos que não podem prescindir de uma representação significativa. No Rio de Janeiro, não havia nenhum Aleijadinho em museu público, agora temos três. Temos uma seleção de Mestre Valentim fantástica, uma coleção das ditas “joias de crioula”, da Bahia. E ainda uma coleção de documentos da escravidão, quase 400 manuscritos. É um projeto que chamo de mapa desconstruído do Brasil, porque, simultaneamente, temos a Pororoca, coleção de arte amazônica; estamos concentradas em duas leituras geográficas: Bahia e Centro-Oeste; e ainda uma grande coleção de coletivos de São Paulo, com mais de cinquenta obras,

doadas pela Funarte. O MAR coleciona obras de arte que tratam do zero e do infinito, dois conceitos da moderna filosofia da matemática.

A INDIFERENÇA DA CIÊNCIA COM RELAÇÃO À SORTE DOS ESCRAVIZADOS

ROSANA PAULINO

Vou tratar dos descompromissos da ciência e das pseudo-ciências e comentar como isso tem marcado a sociedade brasileira. Meu tema principal é a ressignificação como forma de cura, tema do meu trabalho. Estou há quase dez anos presa ao processo que se iniciou quando encontrei uma imagem no livro *O negro na fotografia brasileira do século XIX*, de George Ermakoff. Ela me causou um impacto profundo. No primeiro momento, eu não sabia o que fazer com ela, estudei muito, tentando saber mais sobre ela, porque me chamou a atenção para o racismo científico. Comecei a perceber as implicações do racismo científico na formação da sociedade brasileira.

A partir dessa imagem descortinou-se uma nova pesquisa que continua até hoje. Faz dez anos que tive o primeiro contato com ela. É a imagem de uma mulher escravizada, negra, de frente, costas e perfil (Figura 4), retratada por Auguste Stahl, em 1865, para a chamada Expedição *Thayer*, de Louis Agassiz, cientista franco-suíço que trabalhava para a Universidade de Harvard. Ele era, por formação, ictiologista, estudava os peixes. Nos arquivos de Harvard, a Expedição *Thayer* indica que o principal motivo da vinda é o estudo dos peixes da Amazônia. Mas, na verdade, Louis Agassiz tinha um subtema que é o que importa: ele era um cientista criacionista e veio ao Brasil para provar suas teorias.

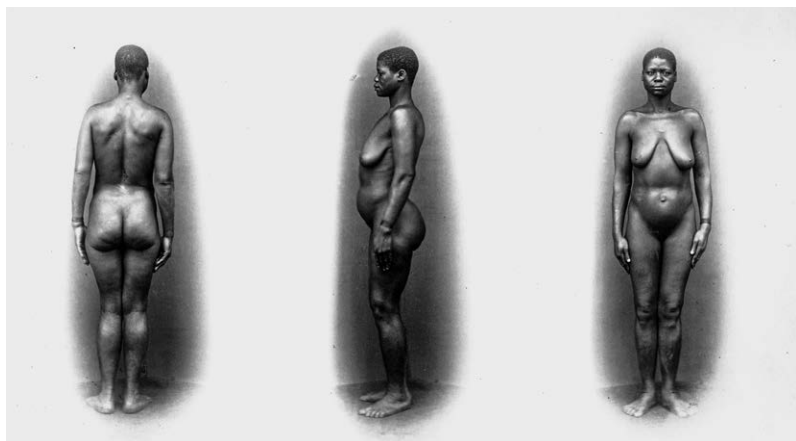


FIGURA 4 – Retrato de uma Mulher; Frontal; Perfil e Costas por Auguste Stahl. COURTESY OF THE PEABODY MUSEUM OF ARCHAEOLOGY AND ETHNOLOGY, HARVARD UNIVERSITY, 2004:1.436:1.168.

Rememorando a questão do criacionismo, ele prega que as pessoas são feitas por Deus e nega a evolução natural das espécies. Pensando na possibilidade de estruturar-se como um tripé, um segundo ponto que sustenta o criacionismo é a hierarquização das raças. Deus teria feito o branco no topo da pirâmide; o “amarelo” e o chamado à época de “vermelho”, que corresponderia ao indígena norte-americano, no meio; e, na parte baixa da pirâmide, estariam os negros. Penso, então: por que ele veio ao Brasil para provar as teorias criacionistas, se nos Estados Unidos existiam negras e negros? Aqui entra o terceiro ponto da teoria criacionista. Nessa teoria, a mistura das raças levaria a uma suposta degeneração dos envolvidos. Ele veio ao Brasil porque era um país

7 Referência ao assassinato, dia 4 de abril de 2019, do músico Evaldo dos Santos Rosa, de 51 anos, negro, que ia com sua família e uma amiga a um chá de bebê em Guadalupe, zona oeste do Rio de Janeiro. Eles foram alvejados pelo Exército. O músico faleceu na hora. O sogro também foi atingido, mas sobreviveu. Mesmo após a confirmação da identidade da vítima, o Comando Militar do Leste, responsável pelo Exército no Rio de Janeiro, manteve a versão de que dois homens teriam atirado contra os militares, que apenas teriam respondido à “injusta agressão” dos “assaltantes”. Fonte: Mídia 1508. Disponível em: <<<http://www.midia1508.org/2019/04/07/exercito-fuzila-carro-de-familia-e-assassina-musico-em-guadalupe-zona-oeste-do-rio/>>. Acesso em: 27 maio 2020. [N. E.]

miscigenado. Chegando ao Rio de Janeiro, fez uma série de fotografias. Viajou pelo país, chegou até a Amazônia, com muitas denúncias de que essas fotos, principalmente as de mulheres, serviam também para deleite sexual. Em certo momento, isso causou escândalo e a produção fotográfica foi interrompida.

Nas fotos dele, pela primeira vez, no Brasil, a pose frente-costas-perfil foi utilizada. Registros apontam que ela foi criada no Rio de Janeiro, por Louis Agassiz, para a representação de tipos humanos; depois tornou-se a clássica pose forense. A foto que encontrei em um livro, com tamanho original de 11,5 centímetros, causou-me profundo desconforto. Guardei-a por dois anos, até saber o que faria com ela. Nesse período, procurei informações sobre a Expedição Thayer e encontrei notas e textos que mostraram a amizade de Louis Agassiz com o imperador Dom Pedro II. Ele era bem recebido na corte. Eram os preâmbulos do racismo científico, que, na Primeira República e na virada do século XIX para o XX, moldou parte da política brasileira e influenciou a vinda de brancos europeus ao país, com o intuito de “melhorar” a raça. Não nos esqueçamos de que a política de branqueamento foi política de Estado no Brasil, centrada nas pseudociências.

Trabalho desconstruindo e problematizando algumas noções e ideias correntes. Vou mostrar trabalhos que lidam com questões da ciência. Na medida em que aprofundo meu olhar sobre a interação entre pseudociência, racismo e arte – que, para mim, acaba por marcar até hoje o Brasil –, observo o modo como negros e negras são vistos nessa sociedade. Não costumamos discutir a animalização desses corpos e é isso que faz que uma pessoa saia para um “chá de bebê” com a família e tenha o carro cravado de balas – inicialmente, pensou-se em oitenta tiros, depois a perícia mostrou que ficou na casa dos cento e dez.⁷

Mas esses fatos não são suficientes para parar o país, isso é visto como quase normalidade, justificado por raciocínios como: “A pessoa passou no lugar errado e na hora errada”. Obviamente não aconteceria com uma pessoa branca, muito menos na zona Sul do Rio, de classe média alta. A animalização dos corpos passa também pelo

racismo científico. Tenho tentado entender como isso se dá dentro do Brasil. Penso muito... Falo, às vezes, que tenho uma visão meio Hahnemann⁸ da imagem. Se a gente pensar na homeopatia e em seu modo de cura, penso no mesmo tipo de cura, para que consigamos evitar matar. Penso que anular os efeitos negativos causados pelas imagens de pseudociência só seria possível a partir da produção de novas imagens, que, de maneira metafórica, simbólica, curariam os malefícios causados pelas imagens iniciais.

Na série *Assentamento*, em 2012, em imagens sobre papel (Figura 5), inverte o pressuposto de Agassiz: de que a mistura dos corpos e das raças levaria à degeneração dos envolvidos. Coloco essa ideia ao contrário; penso esse corpo como uma semente que faz germinar todo um país. O nome foi escolhido com muito cuidado. No dicionário, o assentamento se refere a um agrupamento de pessoas em um determinado local, como os assentamentos do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST). O assentamento pode ser também a fundação de um edifício, ou seja, a estrutura que mantém o edifício de pé. Nas religiões afro-brasileiras, assentamento é a força, o axé que mantém de pé uma casa religiosa. Escolhi o nome assentamento por esses motivos, e isso se desdobrou. Deixou de ser só uma série, uma instalação, e se tornou o que eu chamo de *Projeto Assentamento*, porque se desdobra, como se eu segurasse a ponta de um novelo, de uma bola de lã, e a jogasse para que ela fosse se desenrolando.

⁸ Friedrich Samuel Hahnemann (1755-1843), médico criador da homeopatia que utiliza medicamentos em doses mínimas sucessivas. [N. E.]

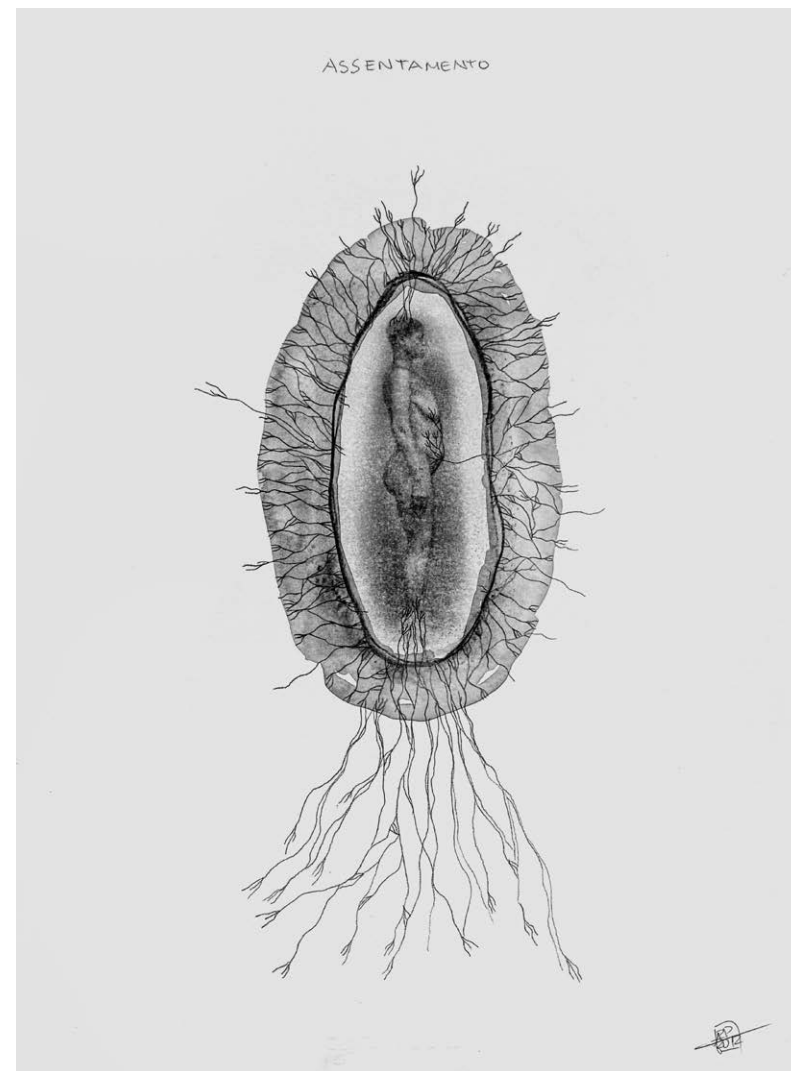


FIGURA 5 – Rosana Paulino: *Assentamento* (2012). Imagem transferida sobre papel, aquarela e grafite. 25,0 x 32,5 cm.

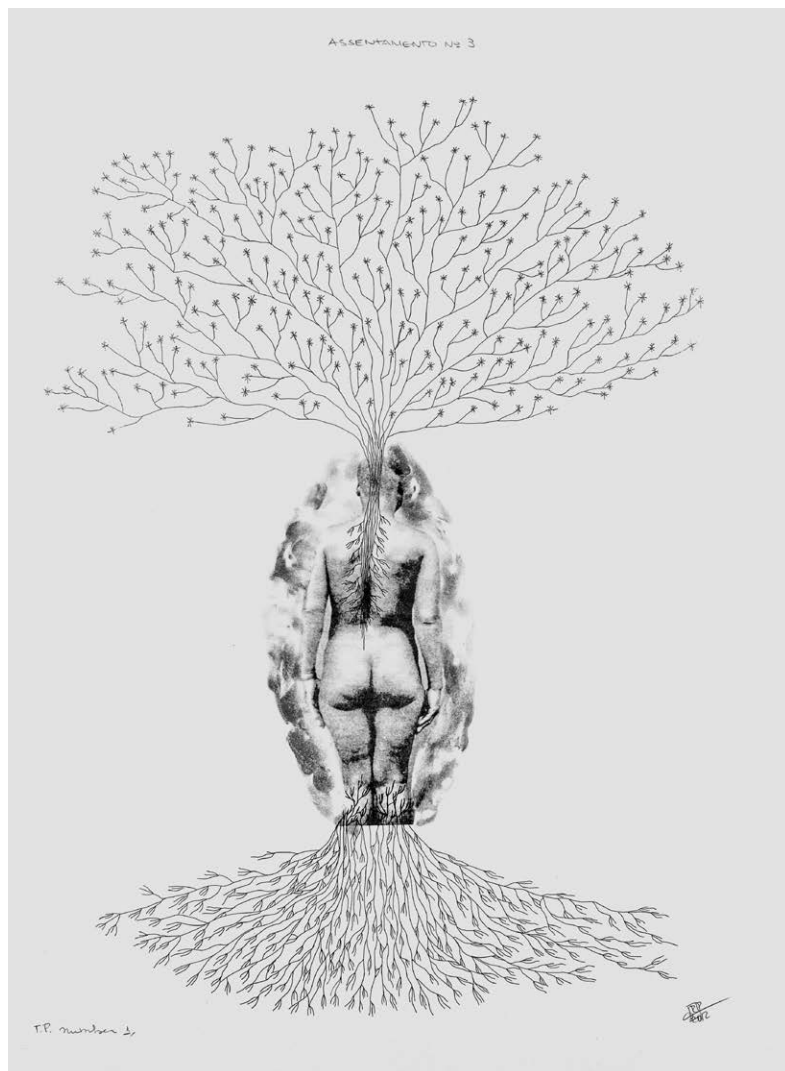


FIGURA 6 – Rosana Paulino: *Assentamento Número 3* (2012). Litografia sobre papel. 76,0 x 57,0 cm.

Em 2012, fui convidada a ir para os Estados Unidos e queria alguma coisa que ligasse o Brasil aos Estados Unidos. Então me lembrei daquelas imagens da Expedição *Thayer*. Levei para lá, para fazer as gravuras. Em uma das gravuras, por exemplo, o corpo é um canal entre terra e céu, questão muito presente nas religiões afro-brasileiras. Quando voltei ao Brasil, fiquei incomodada com o tamanho das gravuras. Senti que a imagem pedia crescimento e fiz um projeto para uma instalação. A partir da foto de 11,5 centímetros, trabalhei com um amigo fotógrafo, também profissional da Tecnologia da Informação (TI). Ele refotografou e manipulou as imagens, até chegarmos a essa mulher em um tecido que tinha um 1,80 metro de altura originalmente. Eu queria transformá-la, trazê-la “de volta à vida”, produzindo uma imagem em tamanho natural.

Na instalação *Assentamento*, esta é a vista parcial da sala (Figura 7), com a pose de frente ao fundo, alguns fardos de braços e mãos, e o vídeo de um mar distante, que ficava em *looping* nos monitores: do amanhecer de um dia ao amanhecer do outro. A instalação é complexa, só ela daria uma fala e não sobraria tempo para tratar do que quero, de fato, tratar: o livro *História natural*, onde o questionamento sobre as relações entre arte e ciência é aprofundado. Antes, na Figura 8 a foto inicial é refeita.

Não vejo essa mulher como a imagem de uma escravizada. Penso nela como uma pessoa que “produz”, e não que “reproduz”; no caso, a produção de um país. Por isso o coração aparece internamente (Figura 7), porque essa pessoa teve vida, teve afetos; o feto (Figura 8) aparece como forma simbólica. Quanto às raízes (Figura 6), imagino o enraizamento no assentamento de uma nação, de uma cultura. E tem a costura: essas raízes são veias também, ao mesmo tempo mostrando que essa cultura é assentada no sangue.

Assim que terminei essa instalação, parti para o *Bellagio Center*, na Itália. Fui convidada a fazer um projeto lá: a série *Adão e Eva no paraíso brasileiro* (2014) (Figura 9). Além das imagens científicas que eu já vinha usando, comeci a trabalhar também com cartões



FIGURA 7 – Rosana Paulino: *Assentamento* (2013). Visão da imagem lateral. Impressão, costura e linóleo sobre tecido.

postais, imaginando como é pensada, visualmente, a imagem de um povo e de um país. O Brasil tem algo peculiar: é um país que se faz a partir das imagens que outros fazem dele. Por exemplo, a partir de imagens como essa (Figura 10), de Marc Ferrez: um cartão postal, com uma jovem negra numa área de paraíso tropical, com as frutas todas, uma representação para se levar à Europa.

Christiano Júnior foi um fotógrafo que atuou no Rio de Janeiro. Há num jornal, um anúncio dele que diz: “Temos cartões postais sobre o Brasil, coisa muito própria para quem se retira para a Europa”. Curiosamente, as imagens são feitas por indivíduos brancos, para pessoas brancas da Europa. Elas vão para lá e depois voltam, para que nós as adotemos, assim como fizemos com as imagens dos artistas viajantes.

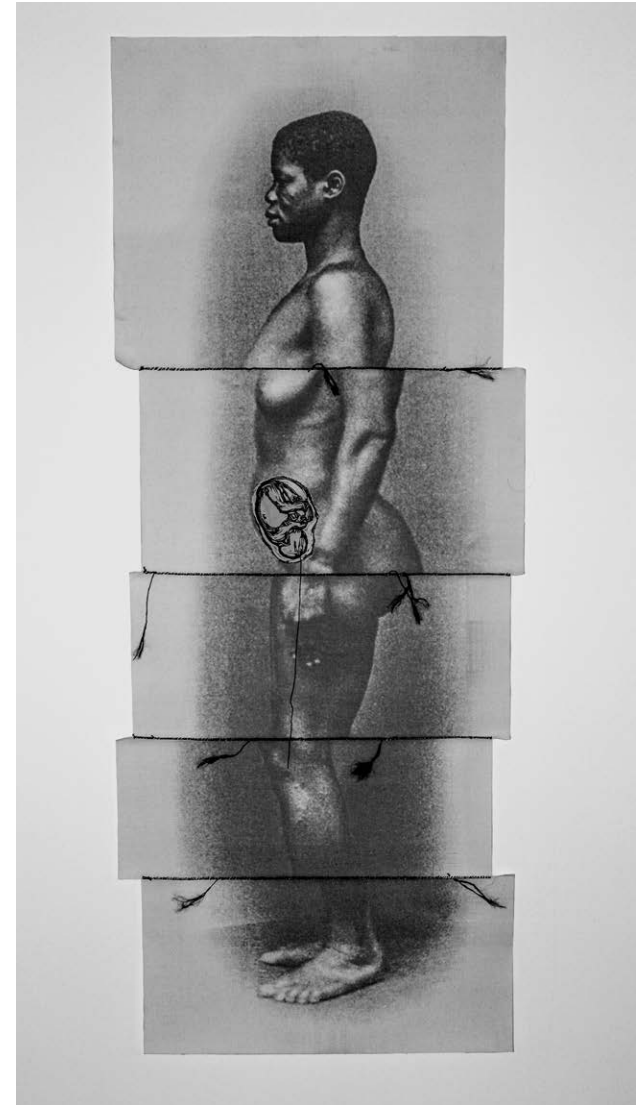


FIGURA 8 – Rosana Paulino: *Assentamento* (2013). Impressão, costura e linóleo sobre tecido.

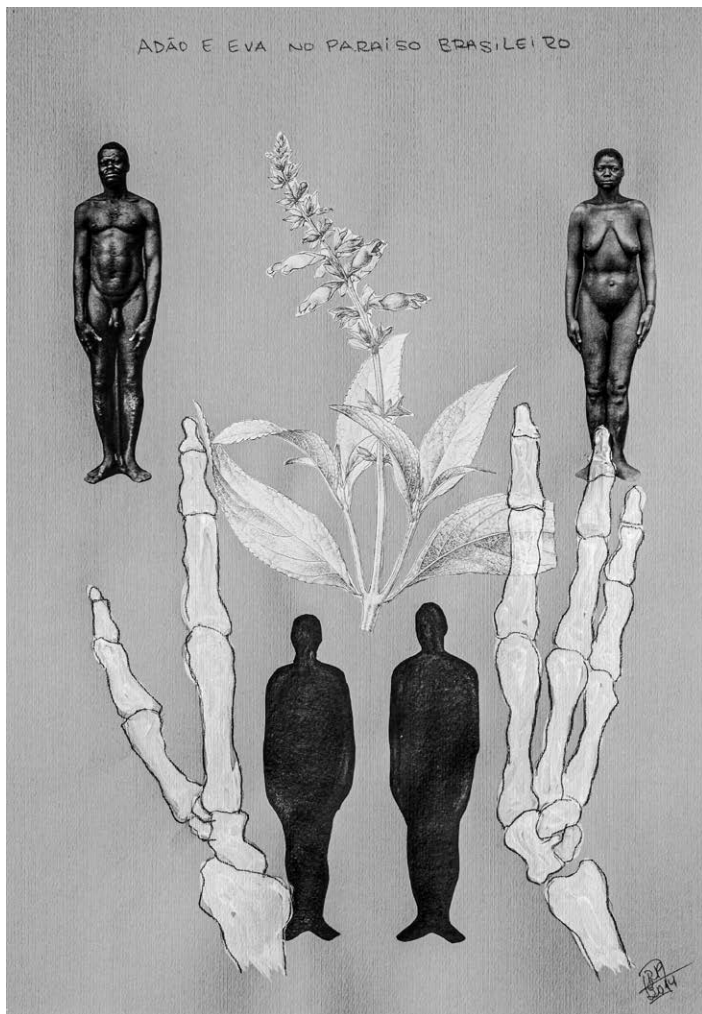


FIGURA 9 – Rosana Paulino: *Adão e Eva no paraíso brasileiro* (2014). Colagem e acrílica sobre papel. 49,5 x 34,5 cm. Acervo Banco Itaú

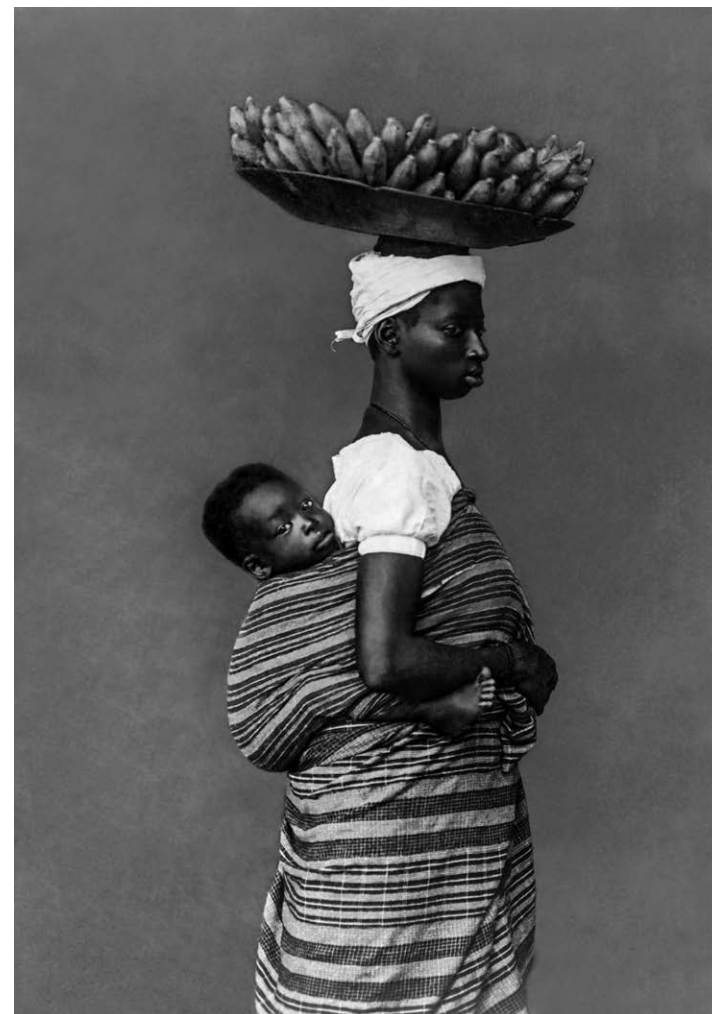


FIGURA 10 – Retrato de mulher negra com criança às costas e cesto de bananas na cabeça, c. 1884, Salvador (BA). Foto: Marc Ferrez.

FONTE: COLEÇÃO GILBERTO FERREZ, ACERVO INSTITUTO MOREIRA SALLES.

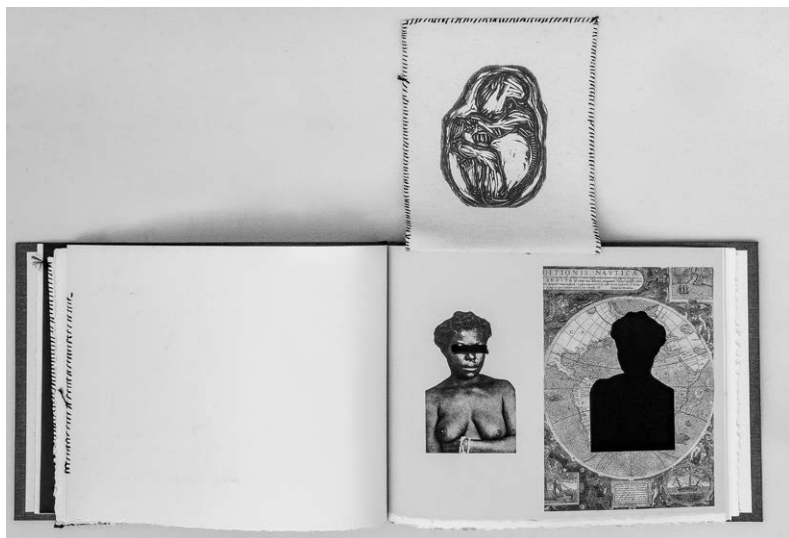


FIGURA 11 – Rosana Paulino: Página do livro *¿História Natural?* (2016) Técnica mista sobre papel. 28,5 x 38,0 cm.

O país começa a forjar sua imagem a partir do olhar do outro, no sentido de que nós não olhamos para nós mesmos. Nos livros de história, livros escolares, o que a gente vê, quando se fala do negro? Gravuras de Debret e de Rugendas. É um país que forma sua imagem visual a partir do olhar do estrangeiro, mas não se olha de fato. Então incorporei também as imagens dos cartões postais que vou agregar ao meu trabalho, juntamente com imagens de ciência do livro *Flora Brasílica*, de 1943. Assim começou a série irônica de Adão e Eva no paraíso brasileiro, juntando o que penso do Brasil – visto como um enorme armazém para ser explorado –, como o que querem fazer ainda hoje: que a gente se torne colônia novamente. Fauna, flora, imagens do corpo humano também estão para ser explorados. São

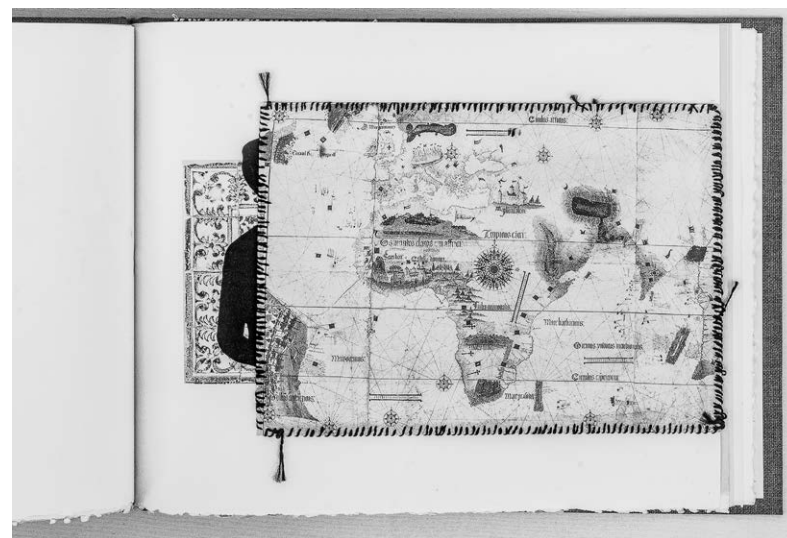


FIGURA 12 – Rosana Paulino: Página do livro *¿História Natural?* (2016). Técnica mista sobre papel. 28,5 x 38,0 cm.

imagens de pseudociência, daqueles crânios que procuravam demonstrar a inferioridade negra, com imagens da flora.

Depois dessa série, vou entrar no livro *¿História Natural?*, título grafado com dois pontos de interrogação: um antes, invertido, e outro depois, no sentido normal, como se usa na língua espanhola. Nada menos natural do que essa história. É falsa a ideia de que a ciência é neutra. Ao contrário: a ciência é política e nunca foi neutra. As pseudociências marcaram as estereotípias e discriminações das populações negras no Brasil e se refletem até hoje em nosso cotidiano. O meu trabalho resultou em um livro luxuoso: são seis pranchas feitas manualmente. Desenvolvi duas técnicas de gravura, para chegar ao ponto que queria. As pesquisas levaram cinco

anos, até que consegui um Proac,⁹ para fazer um livro que ficasse exatamente como imaginei. Há uma caixa e um livro luxuoso com o nome gravado, de 2016.

O livro é feito em papel e tecido, com costura, dobras, um mecanismo que abre e fecha. Ele tampa e mostra, ele esconde e revela. Inicia com um azulejo na primeira página, que é uma gravura, um dos crânios utilizados pela pseudociência. Isso para mim resume a ideia da colonização na América Latina, que vai ser levada ao extremo na África, depois, com falsos argumentos do tipo: “Eu não invado, eu levo o progresso; eu não mato, eu levo a salvação das almas; eu classifico porque tenho amor à ciência”, quando, na realidade, eu classifico, também, e especialmente, para explorar melhor. Quando se estuda a história dos jardins botânicos da época, vê-se como funcionam essas empresas que classificam para explorar melhor.

Desenvolvi uma técnica específica para esse livro. Queria imprimir em uma impressora comum. Fiz várias tentativas até chegar no efeito que queria. Queria que a imagem da letra fosse borrada, com leitura não muito fácil, porque essa é uma história suja, borrada, que não tem nada de natural. A técnica tinha que acompanhar as imagens. Por isso apanhei tanto para fazer esse livro. As classificações de pessoas, flora, fauna estão representadas nesse azulejo português, que é violento, com animais de caça, caranguejos, e pessoas na caravela de fundo.

E aqui começa o questionamento. Durante muito tempo, a ciência e as pseudociências não

⁹ Programa de Ação Cultural do Estado de São Paulo que avalia e financia projetos artísticos e culturais. A autora esclarece que, em seu caso, o Proac funcionou como uma espécie de “bolsa”, que recebeu metade no início e metade no fim do projeto. Teve que prestar contas de modo simplificado e apresentar o resultado final em uma exposição de arte. [N. E.]

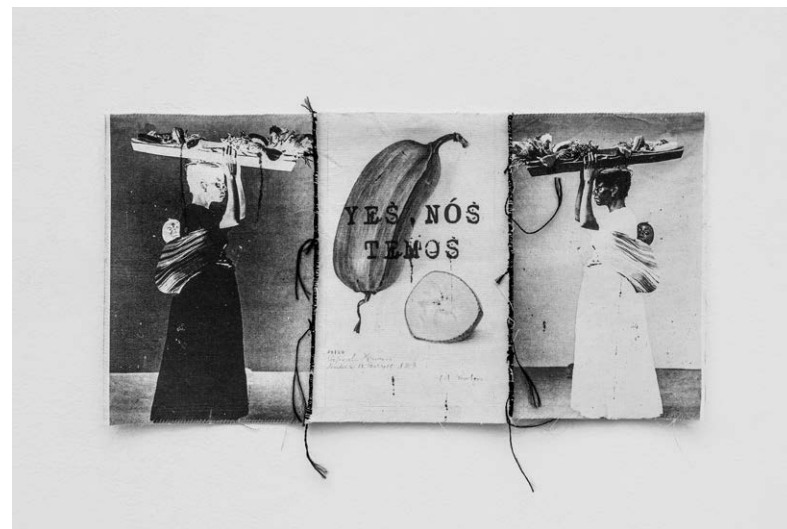


FIGURA 13 – Rosana Paulino: Obra da série *Musa Paradisiaca* (2019). Impressão em tecido, tinta acrílica, recorte e costura 29,0 x 56,0 cm. COLEÇÃO PARTICULAR. CORTESIA DA ARTISTA E DA GALERIA MENDES WOOD DM SÃO PAULO, BRUSSELS, NEW YORK. FOTO: BRUNO LEÃO.

foram questionadas e estavam a serviço de forças sociais e políticas. Hoje há o truque dos resumos, com aquilo que você quer que a mídia comente, mas ninguém lê o estudo completo. Nesse mapa da África (Figura 12), está a tecnologia que permitiu um mapeamento do mundo: e do outro lado da página é a planta do Brooks, o navio negreiro. É algo que fecha a tampa, abre, venda, desvenda. A mesma tecnologia que permite o conhecimento do mundo e que, hoje, resultou nas *fake news*. A história é cíclica. Quando a gente não aprende com ela o que a gente tem de aprender, o que houve de pior volta de novo.

Em mais uma prancha de abrir e fechar, abre-se novamente a questão dos mapeamentos e das populações, do mapeamento do ser humano inclusive. Estão presentes alguns grupos originários:

Ticuna, Guarani, Aimoré e vários outros que aqui habitavam antes da chegada dos portugueses. A última página do livro aponta a questão indígena.

Estou trabalhando desde 2017 na exposição que abrirá em breve, na qual apresento duas imagens da série *Musa Paradisiaca*. Para quem não sabe, musa paradisiaca é o nome científico da banana da terra. Quando descobri, falei: “Gente, isso está pedindo uma série, está pedindo trabalho!”

A imagem da Figura 13 é uma das que entram na exposição, e vou repetir, da canção de Braguinha,¹⁰ “Yes, nós temos bananas, bananas para dar e vender”. Insistimos em ser uma república bananeira. O Brasil anda dois passos para frente e três para trás. Se quiserem saber mais, entrem em meu site,¹¹ está atualizado.

ARTE AFROBRASILEIRA CONTEMPORÂNEA: ENTRE POLÍTICAS DE (AUTO) REPRESENTAÇÃO, ATIVISMOS E PRODUÇÃO DE CONTRANARRATIVAS HISTÓRICAS

HÉLIO MENEZES

Gostaria de começar fazendo desta fala uma indagação sobre uma possível história da arte em contexto brasileiro, levando em conta questões candentes, mas frequentemente escanteadas a respeito de representação, representatividade e práticas recorrentes de

racismo estrutural nas instituições de arte em nosso país. Para começar, tomemos como mote a faixa da Frente 3 de fevereiro, um coletivo artístico antirracista sediado em São Paulo, que convidei para participar da exposição *Histórias Afro-Atlânticas*, intervindo na parte externa dos edifícios do Museu de Arte de São Paulo (Masp) e do Instituto Tomie Ohtake. A obra *Onde estão os negros?* primeiro esteve na fachada do Instituto Tomie Ohtake. O Masp, em princípio, não havia aceitado a instalação da faixa. Após algumas semanas, o museu reconsiderou e conseguimos transpor a obra do Instituto Tomie Ohtake para o Masp. A movimentação da faixa causou comentários na mídia, à época, e grupos negros se mobilizaram a partir dela, gerando uma “pressão externa” que acabou ajudando o trabalho da curadoria em convencer o Masp de que a obra era importante e devia ser exibida em sua fachada também.

Algo chama particularmente a atenção nos registros fotográficos dessas intervenções. Na frente da fachada do Masp (Figura 14), vemos quatro sujeitos brancos, de terno e gravata, atravessando a rua. Quatro sujeitos idênticos nos abordaram na véspera da abertura da exposição no Instituto Tomie Ohtake; quatro advogados de uma empresa com escritório localizado no prédio. Eles vieram nos dizer que, apesar de serem a favor “da causa” – imaginei que se tratasse da causa antirracista –, entendiam que aquela faixa trazia mais problemas do que soluções “à causa”. Tivemos que dar uma breve aula de sociologia e história do Brasil, para dizer que não seriam eles, advogados brancos, que definiriam para os artistas e militantes negros o que era a favor ou contra “a causa”. Explicamos tratar-se de uma obra de arte, como as demais; essa, na parte externa e as demais, na parte interna. Eles nos surpreenderam com um revide interessante e, de certo modo, correto: a faixa era a única obra que não levava uma legenda. Rapidamente confeccionamos a legenda e a dispusemos ao lado da obra.

A faixa começou a mobilizar, portanto, diferentes interpretações do que viria a ser a exposição, antes mesmo da abertura. A partir dela, convém também indagar: onde estão os negros na história da

¹⁰ Braguinha era o apelido de Carlos Alberto Ferreira Braga (1907–2006), um dos compositores com carreira mais longa no Brasil, que teve 400 canções gravadas, entre elas a marchinha de carnaval que traz o refrão sobre as bananas. [N.E.]
¹¹ O link para o site da autora é: <<http://www.rosanapaulino.com.br/>>. Acesso em: 2 ago. 2020.



FIGURA 14 – Frente 3 de Fevereiro: *Onde estão os negros?* - Intervenções sobre fachadas do Instituto Tomie Ohtake e do MASP – *Exposição Histórias Afro-Atlânticas*. FOTO: DANIEL LIMA.

arte do Brasil? Onde estão os negros nas hierarquias de direção e curadoria das instituições? Qual a visibilidade dos artistas negros no sistema das artes no Brasil? Que questões suas obras têm mobilizado? Quantos são os curadores, diretores, coordenadores, professores, reitores e chefes de departamento negros? A sub-representatividade de artistas negros nos acervos e coleções de galerias e museus, não obstante a excelência e diversidade de suas obras, revela que a cor de pele do artista ou curador é, ainda, critério camuflado da entrada de obras nos espaços expositivos de prestígio, bem como nos livros e manuais de arte e história da arte.

Vejam. Fazem parte do acervo da maioria dos grandes museus de arte brasileira obras em que se veem corpos negros ou elementos

do que se entende genericamente por cultura negra, tematizados nas telas. Mas, e quanto a autores negros? Qual sua presença na composição desses acervos? Em poucas palavras: para além da representação, qual o espaço para a representatividade do(a)s negro(a)s nas instituições e estudos sobre arte brasileira?

É bem verdade que assistimos hoje a uma multiplicidade de artistas, curadores e exposições mais diversos, num momento de sopro e oxigenação de um modelo muito marcadamente masculino, branco, eurocentrado e de meia-idade. Essa pluralidade de olhares vem resgatando nomes que estiveram apagados, à margem ou em gavetas empoeiradas da história. Vem também revelando e trazendo expressões artísticas até então ignoradas para o centro de grandes instituições e do mercado de arte. Mas é preciso, como ensina a canção, “pisar nesse chão devagarinho”.

Começo a reflexão por uma fotografia bastante conhecida, tornada icônica na cultura visual brasileira (Figura 15). No epílogo ao segundo volume da coleção *História da vida privada no Brasil*, o historiador Luís Felipe de Alencastro (1997) assim se refere a essa fotografia, que faz as vezes de prólogo a esta breve fala: “O mistério dessa foto feita há 130 anos [hoje mais de 150 anos] anos chega até nós. A imagem de uma união paradoxal mas admitida. Uma união fundada no amor presente e na violência pregressa. Na violência que fendeu a alma escrava, abrindo o espaço afetivo que está sendo invadido pelo filho de seu senhor. Quase todo o Brasil cabe nessa foto”.

O registro, feito pelo fotógrafo João Ferreira Villela por volta de 1860 em seu estúdio no Recife (Figura 15), retrata um menino ao lado de sua ama de leite. Pela idade do garoto, ela é provavelmente sua ama-seca (Koutsoukos, 2006). Tomando a fotografia como documento, dela sabemos pouco, além do primeiro nome: Mônica. Mas seu olhar frontal, que, segundo Manuela Carneiro da Cunha, “remete às várias formas de reação à escravidão”, inquirindo a lente que buscava enquadrá-la na condição de coisa, permite-nos



FIGURA 15 – Ama de leite Mônica com Artur Gomes Leal (1880).
Foto: João Ferreira Villela.

FONTE: ACERVO FUNDAÇÃO JOAQUIM NABUCO (MEC).

inferir algumas de suas qualidades de caráter. Olhar certo, de afirmação de uma dignidade que se infiltra na imagem, apesar do jogo perverso de sua representação como personagem genérico, sem direito a sobrenome, contrastada à singularidade da figura de seu pequeno senhor, Augusto Gomes Leal – de quem, sintomaticamente, sabemos o nome todo.

Há uma segunda fotografia de Mônica, já bem envelhecida, ao lado da irmã do menino. Mais uma vez, o nome completo no registro é da garota branca, não da mulher negra. Seu olhar, cansado, é também já outro.

Encomendado pela família Gomes Leal, o retrato é uma *carte de visite*, no formato “padrão que o senhor quer ter do escravo: o da ama de leite negra com a criança branca ao colo”. Como se ela, num registro que a congela no tempo, desprovida de outros laços sociais, tivesse apenas o senhor de elo com o mundo (e o fotógrafo que os inquire). Trajando roupas que lhe dão o ar de um pequeno adulto, um herdeiro em formação, ele inclina seu corpo no dela, repousando a mão direita no antebraço e a cabeça no seu ombro, em gesto que expõe uma possível relação de afeto – ao menos dele para ela. O menino branco se apoia na mulher negra também por motivos técnicos, de modo a ficar estático por alguns minutos, tempo necessário de exposição que a tecnologia à época demandava para a foto não sair mexida, com espectros fantasmagóricos de movimento. De formato pequeno, portanto de menor custo para impressão e reprodução, as *cartes de visite* viraram febre no Brasil oitocentista: os senhores as encomendavam para si, funcionando mais ou menos como nossos “cartões de visita” de hoje em dia; e os fotógrafos também as faziam em formato comercial, para serem vendidos sobretudo aos viajantes estrangeiros, para levarem uma lembrança, um souvenir – “coisa típica do Brasil”, nas palavras de Christiano Jr., um dos fotógrafos que mais lucraram com o formato *carte de visite*, que, nesse caso, funcionava mais ou menos como nossos cartões postais de hoje em dia.

A fotografia deve ter sido feita pela manhã, quando as crianças estão menos agitadas, conforme Sandra Koutsoukos (2006). Já Mônica, que aparece enfeitada com roupa pomposa e adornos que não são seus, exibindo a riqueza de seus senhores, mantém uma postura firme, com a mão direita sobre o ventre de onde saiu seu próprio filho – a segunda criança da cena, à qual a foto alude sem mostrar. Ela é a própria Madonna Negra, pela composição triangular de sua figura, o lenço que a envolve – quase podemos projetar o azul das madonas renascentistas ao tecido que envolve o torso de Mônica. A relação dos dois, marcada pela ambiguidade da afeição e da violência – “ela era coisa sua, por amor e por direito de propriedade”, lembra Alencastro –, presume “a história triste da separação da ama do seu filho natural. Uma história que não era contada, mas pressuposta” (Koutsoukos, 2006, p.124).

Mais de um século e meio depois desse registro, Mônica ganharia outra representação. Dessa vez pelas mãos do artista Sidney Amaral, numa proposta distinta daquela que a imortalizou. Afastada do menino que, por amor ou posse (talvez por ambos), invadia seu espaço afetivo no registro fotográfico, Mônica reaparece em *Incômodo* (2014) (Figura 16) em toda sua individualidade, à esquerda do pelourinho em chamas em forma de fogueira vertical, ao centro da tela. Portando um vestido terroso, similar ao tom de sua pele, ela surge acompanhada por outros personagens, ilustres e anônimos – todos negros.

¹² Luiz Gonzaga Pinto da Gama (1830–1882) nasceu em Salvador, descendente de portugueses e de uma escrava liberta. Foi vendido aos 10 anos como escravo pelo próprio pai, que precisava de dinheiro para pagar dívidas de jogo. A alforria veio aos 17. Autodidata, passou a estudar direito e, usando as letras da lei, começou a defender escravos. Gama foi também um destacado poeta, conforme a especialista Ligia Fonseca (2011). Tentou ingressar na Faculdade do Largo São Francisco, mas, por sua condição social e étnica, foi preterido pela elite cafeeira branca. Resignou-se a frequentar a biblioteca e aprendeu sozinho as ciências jurídicas. Cento e trinta anos após sua morte, a Ordem dos Advogados do Brasil (OAB) o reconheceu como membro. [N. E.]



FIGURA 16 – Sidney Amaral: *Incômodo* (2014). Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Doação de Cleusa de Campos Garfinkel, 2015. FOTO: ISABELLA MATHEUS.

O trabalho de Amaral articula cinco telas para contar outra versão, não oficial, do antes (à esquerda), durante (ao centro) e depois (à direita) da abolição da escravatura. A inspiração parece ter vindo do desenho de Raul Pompeia, *A Vendôme da Abolição* (Figura 17), dedicado ao abolicionista Luiz Gama:¹² a divisão em três partes centrais, a torre ao centro, o antes, o durante e o depois. *Hodie mihi, cras tibi* – “Hoje para mim, amanhã para ti”, é a expressão em latim reproduzida no cartum, usada nas inscrições tumulares e quando se deseja o mesmo mal a quem o causou.

O tom da tela de Amaral, contudo, é bastante diverso do desenho de Pompeia: no lugar do castigo, é uma emboscada organizada por quilombolas que ilustra o passado; o futuro vingativo cede espaço a um amanhã esperançoso, grávido. A referência à lei do ventre livre, de 1871, é traduzida para a lei dita áurea de 1888 – uma lei,



FIGURA 17 – Desenho de Raul Pompeia, *A Vendôme da Abolição*. FONTE ORIGINAL DESCONHECIDA.

como sabemos, que pouco brilho teve para justificar sua alcunha. A figura masculina de Luiz Gama é deslocada, dando lugar a uma mulher negra sobre o topo de um pelourinho em chamas, agora no lugar da torre humana de escravizados.

A obra faz uma citação a dois procedimentos, duas técnicas de geração de imagens cujas histórias guardam relação íntima e promíscua com o estabelecimento e reforço de visualidades pejorativas sobre corpos negros na história da arte no Brasil: a aquarela, técnica bastante empregada pelos viajantes que estiveram no Brasil no século XIX, como J. B. Debret e J. M. Rugendas, e que produziram uma iconografia fundamental sobre a escravidão; e a fotografia – essa tecnologia apareceu no Brasil já em seus primórdios, com os experimentos de

Hercule Florence e a geração de fotógrafos do século XIX que atuaram no Brasil, como Christiano Júnior, Auguste Stahl e Marc Ferrez.

O trabalho de Sidney Amaral parece propor uma espécie de contranarrativa histórica. Uma releitura e reescrita da história em que, dessa vez, são os negros que assumem o protagonismo, saem da condição de objetos passivos, como na tela *A libertação dos escravos* (1889; estudo), de Pedro Américo, que Amaral tomou por antípoda, para a de sujeitos ativos de sua própria história. “Uma história que não era contada, mas pressuposta”, e que ganharia uma linguagem plástica que prescindia justamente da diacronia, causando efeitos de superposição de personagens e tempos históricos num só plano sincrônico. A cultura visual do período repetia monotonamente o mote da princesa branca imaculada salvadora, como nas telas *Assinatura da Lei Áurea* (1888, estudo) de Victor Meirelles, no desenho *Livre!* (c. 1884), de Angelo Agostini, ou ainda posteriormente, como *Alegoria da Abolição no Ceará* (1937), de Raimundo Cela. Desse modo, o 13 de Maio ia se formulando visualmente como uma dádiva, um presente da regente à população negra, devidamente agradecida, de preferência agachados.

A imagem de Sidney Amaral traz um caleidoscópio de referências extraídas de outras telas, desenhos e fotos, dá vida não só a Mônica, mas também a outros personagens, como os *Escravos na colheita do café*, registrados por Marc Ferrez, e a *Vendedora de frutas com criança*, fotografada no estúdio de Christiano Jr. Abolicionistas negros como José do Patrocínio, Luiz Gama e Chico da Matilde (o “Dragão do Mar”) surgem em destaque na parte superior da tela, ao lado de Manoel Gregório do Nascimento (um dos marinheiros líderes da Revolta da Chibata, de 1910). Tia Maria, Lazir Sinval, Deli Monteiro e Luiza Marmello, do grupo Jongo da Serrinha, por sua vez, aparecem na parte inferior, em primeiro plano. Vemos ainda reaparecer o Xangô capturado pela *rolleiflex* de Pierre Verger numa de suas viagens ao Benin nos anos 1950. Dessa vez, entretanto, dançando em solo tupiniquim num xirê em formato circular, ao lado de

outros personagens, todos com os olhos igualmente fechados, como num transe.

Amaral pinta ainda a própria filha no centro da tela, sentada sobre um brasão que servira de suporte a uma cruz agora caída – um símbolo, talvez, da cumplicidade da Igreja católica com o projeto colonial português –, enquanto calça sapatos (os únicos de toda a cena) que parecem maiores que seus delicados pés. Se lembrarmos que o uso de calçados no Brasil era interdito aos escravizados, tendo se convertido em símbolo de liberdade pelos recém-libertos que logo tratavam de adquiri-los, a aparente ingenuidade da cena adquire novos contornos. Um olhar mais detido sobre a tela irá também reconhecer o rosto do próprio autor, em meio aos personagens alinhados à esquerda da fogueira, e ao lado de Emanuel Araújo, artista e diretor do Museu Afro Brasil, em São Paulo. O que faz dessa espécie de “retrato” de um momento-chave do Brasil também um autorretrato seu, no qual história de vida e história do país se mesclam numa zona estética de indiscernibilidade.

Há outras tantas referências e personagens a serem “decifrados” nesse trabalho de Amaral, num exercício que excederia em demasia o escopo desta fala. Meu interesse com essa descrição breve e incompleta da obra é sublinhar um conjunto de características que lhe são próprias, antes de tudo, mas que identifico, também, como expressivas de uma produção artística negra contemporânea que vem lavando e relavando questões de urgência e sendo definida, por vezes à revelia dos próprios artistas, como uma arte voltada a certo ativismo – designação de efeito ambíguo que, por vezes, marginaliza a discussão ou mesmo o reconhecimento das escolhas artísticas, para rapidamente agrupá-las num nicho supostamente comum.

Refiro-me a um conjunto amplo de artistas com tendências estéticas variadas, como Rosana Paulino, Michelle Mattiuzzi, Yhuri Cruz, Sidney Amaral, Jaime Lauriano, Paulo Nazareth, Maxwell Alexandre, Ayrson Heráclito, Jota Mombaça, Ana Pi, Flávio Cerqueira, Aline Motta, Tiago Sant’Ana, Dalton Paula – para citar apenas alguns –, que, tal

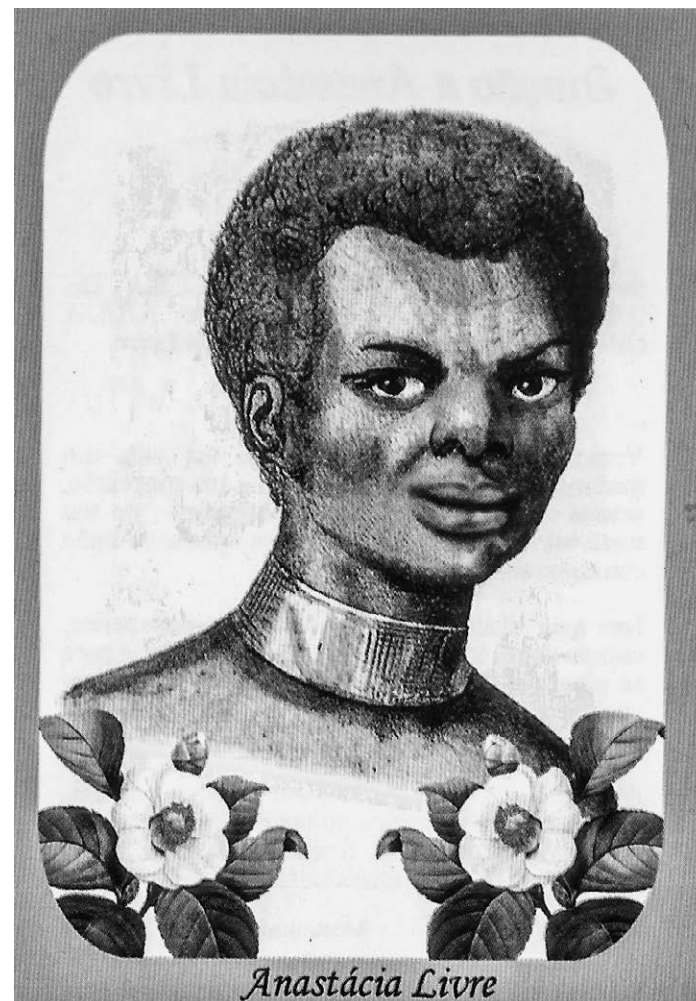


FIGURA 18 – Yhuri Cruz: *Monumento a voz de Anastácia* – Santinho (2019).



FIGURA 19 – Aline Motta: *Pontes sobre Abismos #3* (2017). FOTO: ALINE MOTTA.

como Sidney Amaral fez com a *carte de visite*, vão também retomar, de modo sistemático “imagens sobreviventes” (Didi-Huberman, 2002) de um passado não resolvido do Brasil como referência para seus trabalhos.

Do cotejamento das obras desses artistas, podemos destacar alguns traços: a realização de pesquisas sobre imagens de representação dos negros na história da arte do país; estratégias de subversão dos estereótipos visuais que representam reincidentemente corpos negros em situação de sevícia, de trabalho, ou como objetos de ciência; abordagens de dilemas do presente a partir do diálogo com imagens do passado, especialmente com obras dos artistas viajantes do século XIX e dos fotógrafos que realizaram trabalhos no Brasil nesse período; predileção por temas como exploração colonial, racismo institucional e cor/identidade negra; religiões de matriz africana, crítica ao eurocentrismo na arte brasileira, inspiração em produções visuais de origem africana.

Trata-se de trabalhos que vêm revirando o passado e criticando o presente, em busca de fabulações de um devir, de um futuro menos morto. De imagens, artistas e poéticas que não se encaixam num modelo pré-formatado, na visão europeizante e por vezes tecnicista que estrutura a disciplina da história da arte. Produções que clamam por novas miradas, por leituras anticoloniais, assentadas com os dois pés no chão da realidade. Clamam também, consequentemente, por novas abordagens curatoriais.

Pela impossibilidade de comentar mais detidamente as obras que acabo de mostrar, peço licença para me centrar numa em especial: o retrato de Zeferina (Figura 20) elaborado pelo artista Dalton Paula, comissionado para integrar a exposição *Histórias Afro-Atlânticas* junto ao retrato de João de Deus Nascimento (1761-1799) – alfaiate, um dos líderes e mártires da Revolta dos Búzios, que em 2018 completou 220 anos. Trata-se de dois importantes líderes negros escravizados, ambos eclipsados pelas histórias oficiais do Brasil, e que, até o presente momento, não tinham seus rostos imaginados e expressos em pintura.

Zeferina, uma mulher negra de origem angolana, trazida ainda criança ao Brasil, foi uma escravizada que se rebelou contra o sistema escravocrata e fundou, no século XIX, o Quilombo do Urubu, localizado onde hoje se encontra o Parque São Bartolomeu, no subúrbio de Salvador (BA). Símbolo de resistência, Zeferina desempenhou um importante papel em sua comunidade, recebendo títulos como rainha, guerreira e chefe. Inspirado numa fotografia do fotógrafo Albert Henschel (Figura 21), retratando uma mulher negra escravizada em 1827, em Pernambuco, e vendida como *carte de visite*, Dalton Paula executa um jogo de inversões delicado e contundente: dá a uma mulher cujo nome conhecemos, mas o rosto não, o rosto de outra mulher, contemporânea da primeira, cuja foto conhecemos, mas o nome não. Observem como ele realça nariz e boca na composição, torna mais assertivo o olhar e sobe o decote, suavizando a carga de erotização lançada pelo fotógrafo no registro do século XIX. Dalton erige o retrato dessa mulher em diferentes tons de marrom e preto,

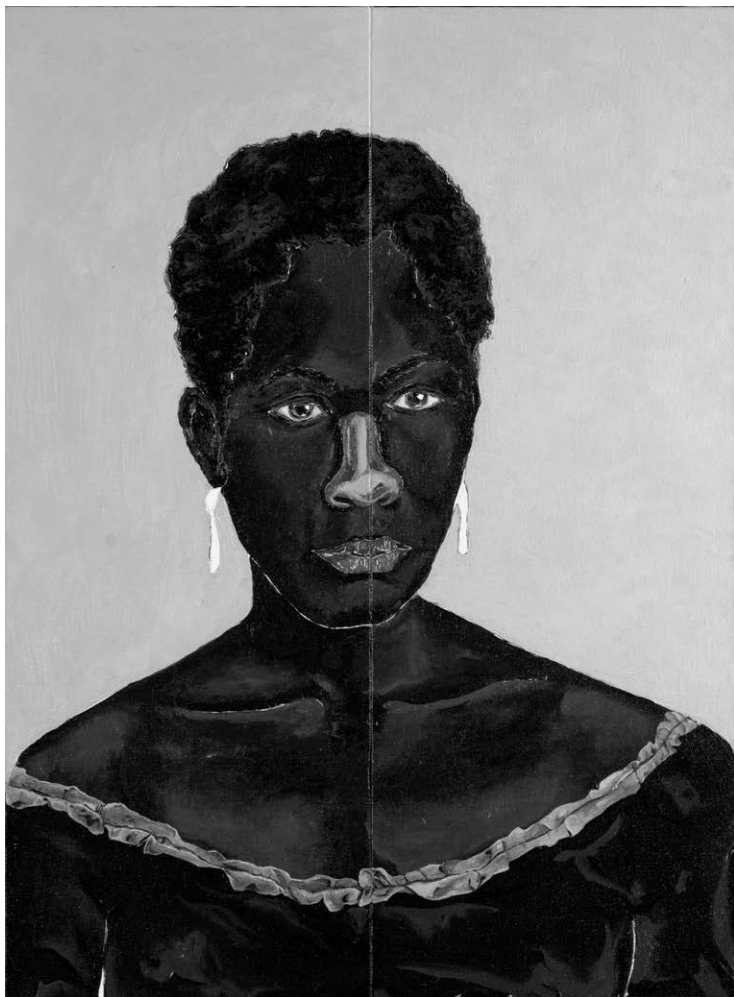


FIGURA 20 – Dalton Paula: *Zeferina* (2018).

FONTE: MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND. DOAÇÃO DO ARTISTA.

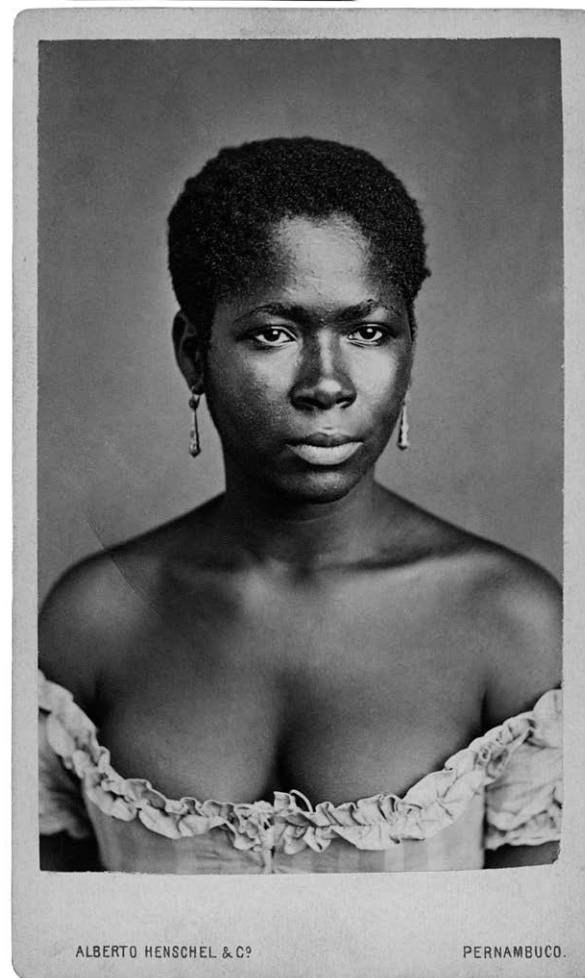


FIGURA 21 – Retrato – *Negra de Pernambuco*, c. 1869, Recife (PE).
Foto: Alberto Henschel.

FONTE: CONVÊNIO LEIBNIZ-INSTITUT FUER LAENDERKUNDE, LEIPZIG / INSTITUTO MOREIRA SALLES.

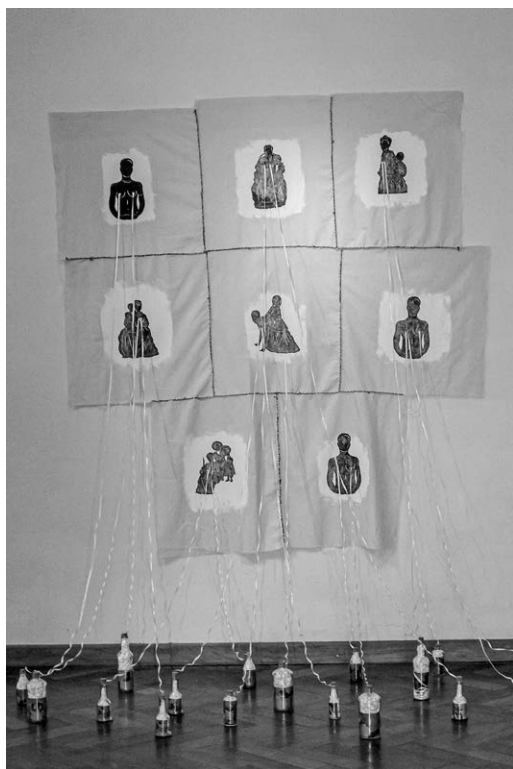


FIGURA 22 – Rosana Paulino:
As Amas (2009). Parafina, fita
 de cetim, imagem digital e
 flores. Dimensão variável.

num fundo monocromática em tom pastel que relembra, cita e reproduz as convenções de retratística típicas das fotografias colorizadas de família, presentes em tantas casas dos interiores do Brasil. Em duas telas justapostas, remetendo metaforicamente, talvez, a uma fenda inconciliável, Dalton pinta o vestido de Zeferina de escarlate – numa referência a Iansã, orixá guerreira – e deixa apenas seus brincos despintados sobre a tela branca. Fendas, divisões e ausências da história se fazem assim traduzir em linguagem plástica.

Para terminar, volto a Mônica, dessa vez a partir de um dos efeitos causados pela releitura que a artista Rosana Paulino lhe dedica na obra *As Amas* (2009) (Figura 22). Lá está nossa personagem, ao centro da primeira linha de tecidos brancos costurados – ou melhor, suturados, revelando o reverso, o ponto rude da costura que mais separa que une. A imagem é a mesma da *carte de visite* da família Gomes Leal, mas aqui só a identificamos pelo contorno em preto, como numa fotocópia que, ao reproduzir, altera e borra o original. Ao lado e abaixo da imagem de Mônica, outras fotografias de amas de leite ganham o mesmo tratamento. Dos seios de cada uma delas saem fios de cetim da brancura do leite, amarrados a pequenas garrafas de vidro que guardam, em seu interior, as mesmas e outras fotografias de amas em preto e branco. Como se elas se conectassem e nutrissem umas às outras através do emaranhado de fios, alterando a união esperada entre ama e senhor. Dispostas ao chão, as garrafas exigem que o expectador se agache para visualizar seu conteúdo. Como um súdito que se curva diante de uma majestade, ao entrarmos em relação com essa obra de Paulino, somos metaforicamente convidados a subverter a posição de subalternidade atribuída a Mônica. De escrava, ela “vira” rainha. Como se quase todo um novo Brasil coubesse na sua nova imagem.

REFERÊNCIAS

- ALENCASTRO, L. F. et al. (Org.) *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.
- DIDI-HUBERMAN, G. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Minuit, 2002.
- FONSECA, L. *Com a palavra, Luiz Gama*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2011.
- KOUTSOUKOS, S. S. M. *No estúdio do fotógrafo: representação e autorrepresentação de negros livres, forros e escravos no Brasil da segunda metade do século XIX*. Campinas, 2006. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação de Multimeios, Univesidade Estadual de Campinas.

MESA 18 TÉCNICAS DE APAGAMENTO E RECONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA DA ESCRavidÃO NOS ESPAÇOS DE EUGENIA URBANÍSTICA

Participantes: Paulo Herkenhoff (moderador),
Anna Maria Canavarro Benite, Igor Moraes Simões,
Rommulo Vieira Conceição, Jaime Lauriano,
Giselle Beiguelman

22 DE NOVEMBRO DE 2019
IEA-USP

ESTE ENCONTRO dialogou com a Semana da Consciência Negra. Anna Maria Canavarro Benite alertou que o conhecimento ensinado nas escolas é eurocêntrico, masculino e excludente, e advogou por uma ciência que se insira na natureza, ao invés de explorá-la – algo que podemos aprender com os povos que não separaram mitos de conhecimento científico. Igor Moraes Simões afirmou que raça, categoria política incontornável em territórios colonizados, é ignorada na história da arte brasileira, “uma narrativa de brancos sobre brancos”. Rommulo Vieira Conceição questionou: “Será que tem alguma escolha do artista negro, vinculado a toda sua trajetória, que o leve a construir algo que não seja negro, no Brasil?”. Jaime Lauriano apresentou suas releituras de mapas antigos das Américas, em que perturba a harmonia dos originais inserindo palavras que remetem à violência colonial, como “invasão” e “etnocídio”. Gisele Beiguelman falou de seu vídeo *Odiolândia*, baseado em comentários nas redes sociais sobre a invasão da Cracolândia, o assassinato de Marielle Franco e o incêndio no Largo Paissandu, em que chocam a truculência policial, a culpabilização das vítimas e a fragilidade das políticas públicas.

BOX HOMENAGEM

POR PAULO HERKENHOFF

Os homenageados de hoje são dois: Manuel Querino e Abdias do Nascimento. Manuel Querino foi abolicionista e historiador da arte. Ele criou um radical corte analítico na história da arte brasileira, que foi o reconhecimento do valor estético dos objetos de culto dos orixás. Essa posição, no início do século xx, resistia às teorias do embranquecimento e antecipava ideias europeias sobre a arte, numa compreensão que o próprio modernismo brasileiro não atingiu plenamente. O outro homenageado é Abdias do Nascimento. Nascido em Franca, mudou-se para o Rio de Janeiro, criou o teatro Experimental do Negro e desenvolveu um ativismo cultural ao longo da vida. Sua resistência à ditadura de 1964 o levou ao exílio nos Estados Unidos, onde lecionou, desenvolveu sua pintura e fez contatos políticos com os Black Panthers. Grande referência para a emancipação dos negros no Brasil, foi eleito senador pelo Rio de Janeiro, na abertura democrática.

CIÊNCIA AFRODIASPÓRICA: CORPO NEGRO EM CONFLITO E NEGOCIAÇÃO

ANNA MARIA CANAVARRO BENITE

O título de minha fala é “Ciência afro-diaspórica: corpo negro em conflito e negociação”. Vou falar sobre o modo como a ciência tem se esmerado em

¹ Dentre os 28 segmentos estão, por exemplo, caiçaras, faxinalenses, povos de terreiros, quilombolas, indígenas e ciganos. Os povos e comunidades tradicionais estão presentes em praticamente todos os estados brasileiros e muitos extraem da biodiversidade os recursos para sua reprodução social. De acordo com a Comissão Nacional de Desenvolvimento Sustentável dos Povos e Comunidades Tradicionais (2007), são reconhecidos como “grupos culturalmente diferenciados e que se reconhecem como tais, que possuem formas próprias de organização social, que ocupam e usam territórios e recursos naturais como condição para sua reprodução cultural, social, religiosa, ancestral e econômica, utilizando conhecimentos, inovações e práticas gerados e transmitidos pela tradição”.

apagar a história do povo negro de África e da diáspora. Antes, retomo a definição de cultura. Na organização de toda e qualquer sociedade, ocorre a interação com o espaço em que se habita e a transformação da matéria. Existem diferentes maneiras de se fazer leituras de realidade, o conhecimento científico é uma delas, e não há como apontar qual recorte de realidade teria maior importância, mas a ciência segue sendo uma das perspectivas hegemônicas de se recortar a realidade. Essa perspectiva tende a produzir símbolos característicos da sua linguagem que, por si só, interdita o acesso a essa linguagem. A ciência moderna e recente, da maneira como nós a conhecemos, interdita produções de seus predecessores e estabelece uma estrutura calcada na centralidade da produção de conhecimento que hierarquiza o conhecimento e imprime uma relação racista no próprio estabelecimento do *corpus* da ciência. Os *corpora* de conhecimento produzem símbolos específicos, com significações diferentes para cada grupo social. Destaco a diversidade de significações construídas no conhecimento científico, no conhecimento tradicional e no conhecimento religioso.

Existem basicamente dois mecanismos de difusão dos traços de produção cultural. Um deles ocorre de maneira espontânea nas comunidades tradicionais – que pertencem a 28 segmentos diferentes reconhecidos por lei em nosso país;¹ o outro é o que associa mecanismos da nossa sobrevivência (modo de produção) à produção de conhecimento científico. Toda produção cultural, seja por mecanismo de difusão espontânea, seja por competição, é marcada por interdições e regras. Não preciso ser especialista em esporte para saber o que significa um cartão vermelho, mas, dentro do espaço acadêmico, para ser especialista, preciso saber o que significam as regras da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT) que nos perseguem desde nossa chegada à Universidade até nosso último dia, e que por vezes ainda mudam, criando dificuldades.

A marca do conhecimento científico é ser um conhecimento simbólico por natureza, como todas as matrizes de pensamento, mas

essa é socialmente negociável. Não por acaso, esse conhecimento, produzido e ensinado dentro das instituições escolares no nosso país, é um conhecimento branco, eurocêntrico, hegemônico, produzido principalmente por homens. E, ainda, é um conhecimento entendido como universal e verdadeiro: “a” verdade absoluta.

Não por acaso, essa simbologia historicamente valorizada está associada a um discurso de demérito das demais simbologias e epistemologias. Por isso, matrizes culturais não hegemônicas sequer chegam a compor os currículos das nossas instituições escolares. Ademais, para justificar a visão negativa, a ordem do demérito é atrelada à barbárie que se instauraria nas outras possíveis matrizes de produção de conhecimento. Se eu fosse falar de química, que é a minha praia, diria que, quando falo de símbolos, a linguagem, por si só, basta para significar exatamente o que mostra a imagem: uma sinergia entre palavras e símbolos – com significações diversas daquelas de nossas vidas sociais –, gráficos, diagramas, tabelas, equações matemáticas. Essa sinergia, viva e dinâmica, compõe o corpus de conhecimento da ciência conhecida como química, o que por si só, é fator que dificulta o seu aprendizado.

A ciência, como mecanismo de produção cultural, cria regras e interdições. Essa é a nova pirâmide alimentar. Vocês sabiam que essa pirâmide mudou? O símbolo de nossa nutrição é a garantia do funcionamento das nossas reações metabólicas. Agora, na base da pirâmide, vem hidratação e exercício físico. O que a gente

2 O esqueleto de Lucy encontra-se preservado no Museu Nacional da Etiópia em Addis Abeba e uma réplica está exposta no lugar do esqueleto original. Outra réplica do esqueleto original se encontra em exposição no Museu de História Natural de Cleveland e uma terceira fica no Field Museum, em Chicago. [N. E.]

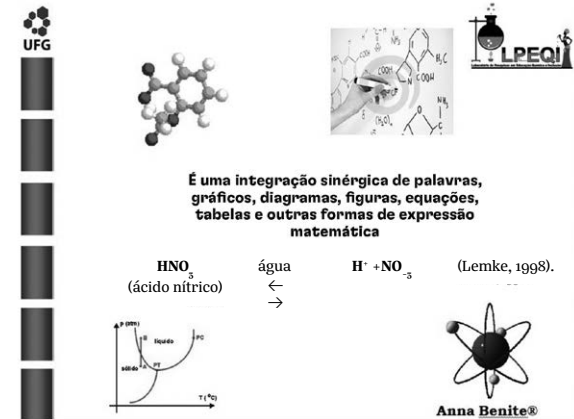


FIGURA 1 – Slide apresentado na jornada de seminários “Relações do Conhecimento entre Arte e Ciência: gênero, neocolonialismo e espaço sideral”. IMAGEM ADAPTADA DA AUTORA.

aprendeu sobre a quantidade e a composição de nutrientes agora só vale se eu estiver bem em termos de hidratação e exercício físico. Essa mesma ciência que regula o meu funcionamento metabólico, interdita os corpos negros. Quando a gente, no quinto ou sexto ano, estuda a evolução da espécie, aprende nos modelos da biologia que macaquinhos viram homenzinhos, e não homens quaisquer, mas homens brancos. As mulheres sequer foram cogitadas na escala de evolução. Apesar do elogiado programa nacional do livro didático, isso continua sendo reproduzido como modelo hegemônico de ciência.

Esse modelo que toma o gênero masculino como universal é equivocadamente reproduzido nas obras didáticas, apesar de os estudos de datação da espécie humana – estudos mitocondriais, que são marcadores femininos –, indicarem Lucy, uma mulher africana exemplar do *Australopithecus Afarensis*, como a referência do ser humano mais antigo da nossa história. O esqueleto de Lucy foi recriado e está exposto em museus.² Hoje, essa ciência que é produzida e ensinada a partir desse lugar social eurocentrado e masculino de produção epistemológica é responsável por nos colocar,

no ranqueamento, como 13^o país produtor de artigos científicos no mundo. Mas, quando a gente observa o que isso significa, e como isso se relaciona com o Índice de Desenvolvimento Humano (IDH) no Brasil, há um imenso hiato: os índices de qualidade de vida nos posicionam na 79^a posição.

Temos um enorme potencial de produção de conhecimento, mas não chegamos ao produto final. Além disso, esse produto não dialoga, de fato, com quem somos. Temos que assumir que não temos tradições de instituto de pesquisa na produção do conhecimento. A produção acadêmica que acontece nas universidades e também os currículos dessas instituições são, majoritariamente, currículos brancos, que produzem pesquisas preocupadas com um suposto sujeito universal. Toda vez que falo desse sujeito universal, procuro ir além da cor da pele. Estou falando de um lugar de privilégio, que autoriza aquilo a que a gente assiste, neste momento, no nosso país: uma equipe de homens brancos, cometendo desmandos diariamente, vilipendiando os direitos da população brasileira. Mas se a gente coloca aqui as lentes de óculos que descortinam desigualdades, a gente observa que a expectativa de vida ou longevidade, segundo dados do Índice de Desenvolvimento Humano (IDH), reduz-se de acordo com condições étnico-raciais, de classe e de gênero. Cabe observar que a população negra brasileira ainda dá cor aos empregos subalternos, aos presídios, às moradias da periferia e luta para sobreviver todos os dias contra o braço armado do Estado.

A lógica de produção da ciência, no nosso país, é baseada na meritocracia, o mesmo argumento que tenta desqualificar as nossas presenças negras em diversos espaços, como a Academia. Estou muito feliz de estar nesta Mesa, hoje, com outros iguais a mim. Essa mesma lógica que tenta desqualificar as nossas presenças nesse espaço não se sustenta mais no argumento político de produtividade. Essa lógica está baseada na competência, na temperança e na competitividade. Mas é a lógica de uma ciência que não dialoga com quem nós somos. A Academia segue propagando alguns dos seus mitos

raciológicos e apagando a história do povo africano e da diáspora. Cito um excerto da entrevista de James Watson, prêmio Nobel de Medicina, ao *The Sunday Times*, em outubro de 2007: “Todas as nossas políticas sociais são baseadas no fato de que a inteligência dos negros é igual à nossa, apesar de todos os testes dizerem que não”. Disse também o médico diretor da Faculdade de Medicina da Universidade Federal da Bahia (UFBA): “Um dos símbolos da Bahia é o berimbau, e o berimbau é um tipo de instrumento que o indivíduo que tem poucos neurônios toca, porque tem uma corda só e não precisa de muita celebração”. Isso foi veiculado em discursos acadêmicos dos séculos XIX e XX.

Não existe outra maneira de nos situarmos, a não ser nos comprometermos com quem somos, com as nossas origens. Sou uma negra cientista, são pouquíssimas as alternativas para mim dentro da Academia e de espaços que legislam nesse país. Existe, desde 2010, a Associação Brasileira de Pesquisadores Negros. Reunimos cerca de 2.500 pesquisadoras/es, um número muito pequeno, ainda. Outras sociedades se reúnem por recortes específicos do campo do conhecimento. Essa não. Ela compreende áreas científicas diferentes, com médicas/os, juristas, químicas/os, físicas/os, professoras/es de educação física, cientistas sociais, historiadoras/es. Discutir negritude não é necessariamente discutir um limite para as produções, mas é debater qual o caminho que a gente pode tomar, uma vez que somos negros cientistas, e não cientistas negros. O que quero dizer é o seguinte: nosso corpo chega primeiro. Dou um exemplo: na época da segunda eleição de Dilma Rousseff, eu estava no metrô rumo ao Instituto Unibanco, para tratar de um projeto de Iniciação Científica com recorte racial. Estávamos, eu e uma amiga, pedindo 2 mil bolsas para o Instituto Unibanco. Éramos duas professoras universitárias, indo para uma negociação superimpactante para a juventude negra do nosso país. De repente, ouvimos alguém, na nossa frente, dizer: “A culpa é dessas empregadas domésticas que votaram nessa mulher!”. É fato: nossos corpos chegam primeiro e o

estigma racial insiste em nos capturar. A realidade precisa mudar, porque uma sociedade menos racista é uma sociedade com qualidade de vida para todo mundo.

Existe outra maneira de produzir ciência? Sim, existe. Uma dessas maneiras é aprender com nossos ancestrais e com o que os *corpora* de resistência epistemológica no nosso país têm feito: uma ciência que se coloque pertencente à natureza, e não exploradora da natureza. A gente tem muito a aprender com os povos que não separaram seus mitos de seu conhecimento científico. Existe uma gama de pesquisadores que lutam contra a invisibilização do passado do povo da diáspora africana no campo da ciência e tecnologia. Eu trouxe alguns exemplos: Frantz Fanon, Ivan Van Sertima, Ney Lopes, Sueli Carneiro e Abdias Nascimento, homenageado aqui hoje. Sua viúva toca o Instituto de Pesquisa e Estudos Afro-Brasileiros (Ipeafro), reunindo toda a história do Teatro Experimental do Negro, uma das primeiras experiências de alfabetização de adultos no nosso país. Antes de Paulo Freire, Abdias Nascimento já estava fazendo alfabetização de negros no país. E Henrique Cunha. Existe uma gama de pesquisadores trabalhando nesse sentido.

Há muitos anos reivindicamos um currículo que reconhecesse espaços de produção de outras matrizes. No nosso país, faz sentido falar na matriz de produção da diáspora, porque somos o segundo país em população negra no mundo. Uma edição da *Nature* de 2007 abordava um estudo de marcadores de radioisótopos

para determinar a composição dos seres humanos mais antigos da Terra. Esse estudo foi conduzido por pesquisadores da Inglaterra e do Japão e chegou à seguinte conclusão, com técnicas avançadas de radioisotopia: a composição mais próxima que tinham os seres humanos mais antigos dos cinco continentes era a composição do mais antigo ser da África. Nossa origem, portanto, é africana. Cheikh Anta Diop já falava sobre isso em 1979, quando produziu um mapa traçando os fluxos migratórios a partir de artefatos técnicos encontrados nos cinco continentes.

Quais são as semelhanças entre o *muro de Zimbábue*, os templos incas ameríndios e as pirâmides? Que conhecimento está atrelado à manipulação das coordenadas retangulares, descritas num papiro egípcio, que hoje está num museu na Europa? Se a gente precisasse de mais um motivo para reivindicar um lugar de produção de ciência, valem as *Cavernas de Blombos*, descobertas em 2009 na África do Sul, reveladas para a humanidade em 2012. O que foi achado nelas? Artefatos de um povo que manipulava operações unitárias. Um povo que não só estocava alimento, mas também os armazenava e fazia misturas, transformava alimentos. Essas cavernas são datadas de 70 a 100 mil anos atrás, e a pré-história humana é contada a partir da França, com achados de 17 a 18 mil anos atrás. Ou seja, Blombos reivindica a recontagem da nossa pré-história, conforme descoberta de 2009. Passaram-se dez anos, mas a gente ainda não viu isso inserido nos livros didáticos. O *osso de Ishango*³ é a primeira calculadora da história da humanidade: são três colunas empalhadas no perônio de babuíno; é a primeira vez que se tem notícia dos números primos. O artefato foi também creditado como ferramenta para multiplicação, e como calendário; a marcação do calendário lunar, aliás, era um modo de as mulheres marcarem os ciclos femininos.

Na Figura 2 vemos a balança que ficou conhecida na história como “balança de Lavoisier”. A partir daí, muda a maneira como a química relaciona a proporção entre elementos químicos. Essa balança já tinha sido descrita antes, no mito religioso de Osiris, no

³ O osso de Ishango é uma ferramenta de osso de babuíno com um pedaço de quartzo afiado incrustado em uma ponta, que data de cerca de 20.000 a.C. É dividido em colunas com traços talhados. Supõe-se que servia para realizar contagens e registros. A peça pode ser vista atualmente no Real Instituto Belga de Ciências Naturais, em Bruxelas. [N. E.]

Egito negro. Trata-se de um deus que se doa em favor do seu povo e ressuscita no terceiro dia, parecido com outra história que conhecemos...

Existe a possibilidade de fazer ciência reivindicando uma produção contemporânea? Existe, e aqui nesta Mesa há três representantes sentados, mas vejo também gente negra na plateia. É possível reivindicar uma produção contemporânea atravessada por olhares de raça, classe e gênero? É possível. Ilustro com a produção contemporânea de mulheres negras. Sônia Guimarães, física que trabalha com tecnologia de cabeça de míssil, domina uma tecnologia de soberania nacional; é professora do Instituto Tecnológico de Aeronáutica (ITA). Joana D'Arc Félix de Souza, que ficou conhecida perversamente por uma história equivocada sobre o seu diploma de Harvard, mas é uma mulher que mantém estudantes do ensino médio, ganhando *royalties* de transferência de tecnologia. Enedina Alves, Luane Santos, carioca, minha contemporânea, que ensina geometria através das formas geométricas das tranças nagô. Katemari Diogo Rosa, que é uma física. Denise Fungaro, pesquisadora desta Casa, superpremiada. Enfim, existem possibilidades negras e femininas de a gente dialogar com uma produção de ciência contemporânea.

Para encerrar minha fala, vou mostrar como temos contribuído com uma produção na ciência que reivindica esse lugar. Trabalhei com modelagem de fármacos metalodependentes para controle de pressão. Depois, pelo sujeito social que eu sou, voltei minha pesquisa para outro

4 A liofilização é um modo de processamento que começa pelo congelamento da substância, que depois segue para uma câmara de vácuo com aumento gradativo da temperatura. A redução da pressão faz com que a água congelada no material passe diretamente do estado sólido para o gasoso. Trata-se, *grosso modo*, de uma ultrassecação que não rompe as membranas das células de proteínas e vitaminas dos alimentos, aumenta o tempo de conservação e diminui o peso de matérias-primas orgânicas. [N. E.]



FIGURA 2 – Balança de Lavoisier. Arquivo pessoal. ILUSTRAÇÃO: GABRIELLA GONÇALLES.

contexto. O estado de Goiás tem 46% de população autodeclarada negra, e pasmem, a maior expressão cultural do estado não é o sertanejo, mas a congada, uma festa de gente preta; ou seja, tem uma população negra bastante atuante em Goiás, ainda que poucos saibam. Então meu grupo de pesquisa e eu percorremos os terreiros de candomblé do estado. O candomblé é uma religião de consulta divinatória e, nele, o dendê, que é uma espécie de palmeira, é sagrada, tudo se aproveita do dendezeiro. O dendezeiro é uma planta da diáspora africana, então percebemos o enorme potencial de falar da diáspora nos cursos que ministramos, para alunos de todas as áreas. Percorremos os terreiros, recolhemos a casca do dendê, a única parte que não é aproveitada nos terreiros. Depois liofilizamos⁴ essa casca e conseguimos um material altamente absorvente, para recuperar metais pesados nas aulas de química. Ministramos

a aula e depois, ao invés de descartar resíduos ou de mandar para a incineração, recuperamos.

Fazemos isso em todas as turmas e já registramos um pedido de patente, porque conseguimos um material capaz de recuperar uma ciência que se relaciona com a natureza de modo sustentável e digno. Que possamos falar sem constrangimento, em sala de aula, de mitos religiosos que não estão apartados da produção de ciência para os povos africanos da diáspora. Pode-se falar disso em uma aula de química em qualquer nível, basta adequar o que será abordado. É o que o Laboratório de Pesquisas em Educação Química e Inclusão (LPEQI) tem feito, na tentativa de resgate da memória – não da escravidão, porque ela não deu certo, já que estamos aqui, ainda que em número menor do que gostaríamos. Fazer esse tipo de resgate para as novas gerações, da educação básica até a juventude que chega à pós-graduação, é uma perspectiva de vida. Hoje, em Goiás, somos cerca de cinquenta pessoas no LPEQI. Se vocês procurarem meu *curriculum* na Plataforma Lattes encontrarão as produções que temos feito. Essa do dendê virou um artigo chamado “Tem dendê, tem axé, tem química” (Silva et al., 2017), publicado pela Sociedade Brasileira de Química.

REFERÊNCIA

SILVA, J. P. da; ALVINO, A. C. B.; SANTOS, V. L. dos; BENITE, A. M. C. Tem dendê, tem axé, tem química: sobre história e cultura africana e afro-brasileira no ensino de química. *Quím. Nova Esc.*, v.39, n.1, p.19-26, fevereiro de 2017. Disponível em: <http://qnesc.sbq.org.br/online/qnesc39_1/05-EA-73-15.pdf>.

EUGENIA, ENTRE A ARTE E A CIÊNCIA; TAREFAS DO CURADOR AFRODESCENDENTE? O DIREITO A TRATAR DO MUNDO

IGOR MORAES SIMÕES

Minha fala tem duas questões: primeiro, como professor de história da arte, falo sobre eugenia e suas aparições na história da arte brasileira. Depois, comento sobre algumas demandas de um curador negro, no século XXI. Esses pontos motivaram o convite para esta fala e, a partir dela, pude me dedicar a reunir pontos que permitam mover o pensamento sobre esses temas no exíguo tempo de uma comunicação.

Muitas vezes tenho começado minhas argumentações a partir da *performance* Presença Negra. Usarei novamente esse recurso: um grupo de negros adentra os espaços expositivos das principais galerias e museus da maior cidade do Brasil. Estamos diante de uma *performance* e a estranheza se estabelece, surgida de uma presença pouco recorrente naqueles espaços: corpos negros. O coletivo Presença Negra, encabeçado pelo artista negro brasileiro Moisés Patrício, traz as cartas e as caras do cenário das artes visuais brasileiras. Um lugar forjado pelas mesmas tentativas de apagamento e embranquecimento que tomam diferentes períodos da história do nosso país. As artes visuais e seus diferentes movimentos no Brasil sempre foram marcados pela presença de mãos e cérebros negros.

Desde o século XVIII, ainda no período colonial, é possível encontrar nomes de pessoas negras que participaram de marcos artísticos como a arte nomeada barroca, passando pela permanência na arte acadêmica e estendendo-se pelos modernismos e por aquilo que temos chamado de arte contemporânea. Vozes negras estão presentes ao longo dos séculos na arte brasileira. No entanto, o mesmo país que conta com aproximadamente 54% de homens e mulheres que se autodeclararam negros, ainda flerta com o contínuo silenciamento dessas vozes, e essa faceta do racismo também se faz ver nas artes visuais.

Acho que todos concordamos que a raça é uma categoria política incontornável em qualquer abordagem sobre formas de vida e pensamento em territórios colonizados. Sendo assim, de que maneira poderíamos aventar a possibilidade de uma história da arte brasileira que não passasse por essa dimensão? Que não considerasse o elemento raça? Inacreditavelmente, temos de afirmar que foi essa a operação produzida na historiografia da arte em terras brasileiras. A imensa maioria dos artistas que estão nos acervos, nos livros, nas mostras, nos catálogos, é branca, como é também branca a maioria dos críticos, curadores, historiadores da arte, galeristas e diretores de instituição. Sem sombra de dúvida, podemos afirmar que a história da arte brasileira tem uma narrativa de brancos sobre brancos. A arte branco-brasileira, ou euro-brasileira, como chamarei aqui, é a regra que cria o Outro: a arte afro-brasileira e a arte indígena.

Considerando que a produção feita por pessoas negras no campo das artes brasileiras foi nomeada como “arte afro-brasileira”, e a arte produzida por povos nativos como “arte indígena”, como se nomeia a outra? O que acontece quando se marca essa outra arte brasileira que se coloca como sendo a regra, como se fosse algo óbvio e natural? Nós decidimos chamá-la de “arte branco-brasileira”, ou “arte euro-brasileira”. Nesse sentido, talvez tenhamos de escolher uma imagem inaugural para essa disciplina, uma imagem forjada no Brasil dos empreendimentos científicos do século XIX,

⁵ Doxa é uma palavra grega que significa crença comum ou consenso dominante em determinado contexto. Daí se originaram as palavras modernas “ortodoxo” e “heterodoxo”. [N. E.]

quando a *doxa*⁵ do embranquecimento da nação se funde com projetos de um estado que a subvencionam. No século XIX, as práticas de eugenia e embranquecimento do espaço brasileiro estão em larga propagação nos museus e institutos históricos, principais espaços dessas pseudociências que arrendam muitos seguidores entre as elites intelectual e política brasileiras. Esse também é o século que vai assistir à escrita de uma história da arte que se pretende brasileira, e a alguns dos seus debates mais acalorados. Cabe lembrar, ainda, que são essas mesmas instituições os lugares onde se forja o imaginário de um novo país, com faces claras, ligadas à crença na eugenia como solução para os desafios de um país marcado por séculos de escravização.

Quero aqui lançar mão da justaposição de dois fragmentos. Um que suponho conhecido de todos: *A redenção de Cam*, de Modesto Brocos (1895) (Figura 3). E o segundo, a aparição daquele que muitos historiadores consideram o texto inaugural da história da arte brasileira, escrito por Manuel Araújo Porto-Alegre e publicado pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), em 1841. Faço o exercício de tomar esses dois fragmentos como pontos inaugurais de uma história branca da arte local. A justaposição não é à toa: de um lado, a pintura que marca o imaginário nacional; e do outro, o texto publicado no Instituto. A pintura de Brocos atenta para a construção de uma história oficial no Brasil. Está tomada pelas teorias eugênicas importadas, avistando um futuro mais branco para a história nacional. Não vou fazer essa análise, porque outros autores já fizeram isso, como Tatiana Lotierzo (2017), autora de *Contornos do (in)visível*, onde esmiúça *A redenção de Cam*.

Na pintura (Figura 3), temos basicamente, uma transição racial que sugere a ideologia do branqueamento como solução para o Brasil: da esquerda para a direita, temos uma senhora negra de pele mais escura, com as mãos voltadas para cima; em seguida, uma mulher mais jovem, de pele um pouco mais clara, que seria já considerada mestiça. E à direita, temos um colono ou imigrante,

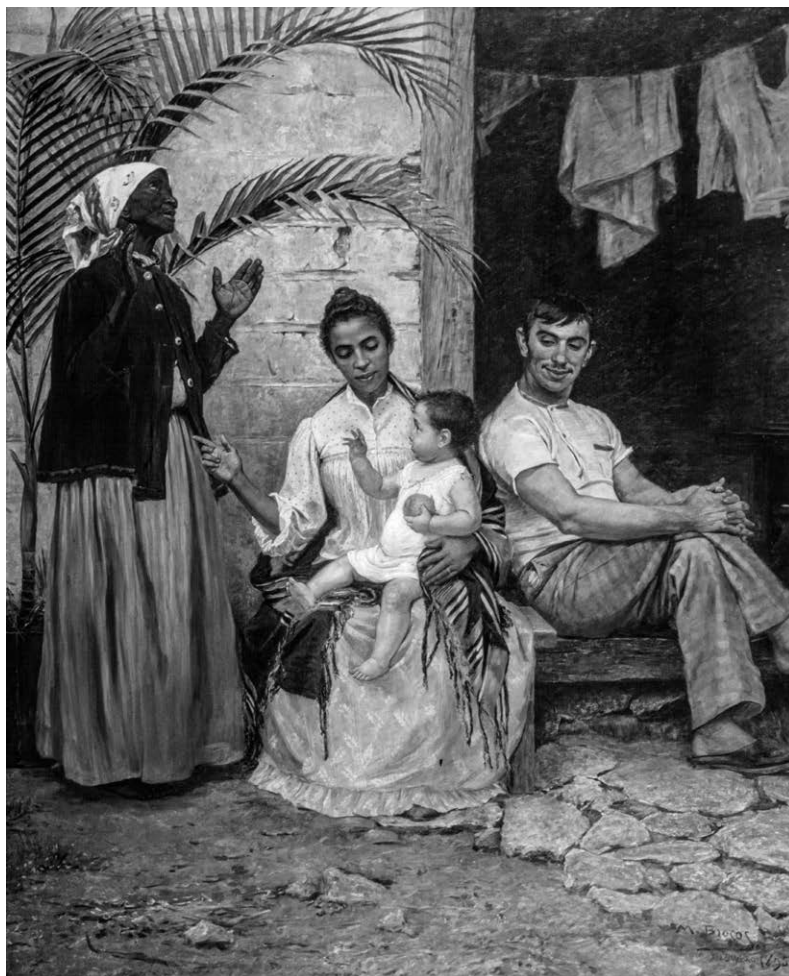


FIGURA 3 – Modesto Brocos: *A redenção de Cam* (1895).
 Coleção Museu Nacional de Belas Artes / Ibram / Ministério do Turismo.
 FOTO: CESAR BARRETO.

homem branco que chega ao Brasil. No colo da mulher mestiça, uma criança que poderia ser a representação do filho, fruto da mestiçagem, supostamente capaz de redimir as pessoas negras por meio do embranquecimento de seus descendentes. Em suma, a imagem é uma metáfora do projeto racista e eugênico que viria a atravessar a história do Brasil.

O texto de Manuel de Araújo Porto-Alegre, por sua vez, foi publicado na *Revista do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro*. Essa instituição, desde sua fundação, esteve tomada por intelectuais e políticos que defendiam que a narrativa da história brasileira deveria ser contada a partir desse lugar que crê em um progressivo embranquecimento populacional, que aconteceria ao longo das gerações, especialmente por meio de políticas que, concomitantes à abolição da escravidão, facilitaram a vinda de migrantes brancos europeus ao Brasil. Não há coincidências nesse encontro: a arte local e a sua história surgem envolvidas pela mesma noção e não escapam a essa armadilha. Um breve encontro entre *A redenção de Cam* e o texto nos joga em uma trama de associações que nos devolve a imagem de uma história que ao longo do século XIX primou por ser branca e que até hoje sobrevive em nossas matrizes.

Até hoje, deparamos com uma arte embranquecida nos quadros das nossas instituições, nossas reservas técnicas e *displays*. Só muito lentamente começa a enegrecer o cubo branco que serviu de moldura para o pensamento em arte no Brasil. Mas por que voltar à história, e especialmente à história da arte? Esse é o empreendimento que recobre a ação de um curador do nosso tempo. Um projeto amplo que passa por cada mostra curada, mas que, no todo, deve forjar outras histórias para as artes no país. Assim, na história da arte está o primeiro pilar da atuação do profissional que começo a mencionar aqui, um curador do século XXI. Não cabe a ele/ela apenas o exercício de curar exposições, mas de curar as narrativas que sedimentam as cartografias daquilo que se nomeia “arte brasileira”. Quero entender o curador de forma alargada, situá-lo

como um modelador de narrativas, tomando a arte como um campo que, como outros, não é imune às disputas políticas e ideológicas que forjam o Brasil.

Para isso, basta atentarmos que cada exposição reúne uma série de fragmentos anteriormente produzidos e dispostos em um dado espaço, a criar entre si conexões imprevistas. A exposição é uma ilha de edição de histórias não necessariamente previstas na história da arte. Cada objeto em estado de exposição passa a vibrar e produzir sentidos que ultrapassam o limite do próprio objeto, sem desconsiderá-lo. Tal qual um fragmento fílmico, aparece ali, em diferentes montagens, dando origem a narrativas que podem ser válidas para a história da arte. Há de considerar que as exposições contemporâneas têm sido lugar privilegiado de exercício da dimensão crítico curatorial da história da arte. No interior dos cubos anteriormente brancos, surgem proposições que, em muitos casos, não estão previstas na nossa disciplina. O curador contemporâneo implicado com o seu tempo deve compreender-se no interior de uma trama em que sua autoria é um fenômeno da ordem da complexidade. Essa complexidade nos leva a outro estado de coisas, qual seja, a capacidade de negociação em que o poder aparece associado à noção do poder fazer, e poder não fazer. Em um sistema atravessado por figuras hierarquicamente posicionadas, como as da arte, deve ser característica de todo curador – em especial do curador negro –, a capacidade de negociar sua movimentação no interior dessa rede.

Obviamente, o que dizemos é que tensionar a história da arte passa, antes, por tensionar as próprias relações sociais do campo artístico, para que determinadas curadorias estremeçam as bases epistemológicas da arte brasileira. Mas e quando essa figura curatorial se apresenta como um corpo negro? Em um contexto fortemente racializado e habitado por figuras tão brancamente colocadas em suas situações de poder, como articular essas possibilidades? Há que encarar o enfrentamento das diferentes interdições a que estará submetido um corpo negro no ambiente da curadoria e nas

instituições. Para racializar a curadoria brasileira, cabe a tarefa hercúlea e desgastante de todo agente negro do sistema, que é a de mover a si próprio e sabotar certezas arraigadas e naturalizadas, como equipes exclusivamente brancas. A curadoria negra acaba por oscilar numa posição mista: de um lado, clama para si olhares para além da essencialização; e de outro, esbarra em pautas mal resolvidas do sistema da arte em interação com as idiossincrasias do mundo.

Aqui passo para a segunda parte da minha intervenção, que é sobre o direito a falar do mundo a partir da arte, como tarefa de um curador negro no século XXI. Qual o papel de um curador negro no século XXI? Todas as questões que trago, a partir de agora, falam do lugar de curador negro, e pensar as movimentações de um curador negro é completamente diferente de pensar aquelas de um artista negro. Há, no caso do artista, toda uma dimensão de que não vou poder tratar aqui, e que tem mudado também a epistemologia do que estou chamando de arte contemporânea brasileira. O que falo, a partir de agora, tem a ver com a possibilidade de esse curador negro falar do mundo. Ao curador negro, que exige para si o direito de tratar do mundo, cabe uma interrogação: que mundo é esse de que o curador deseja tratar?

Foi com o filósofo camaronês Achille Mbembe que aprendemos que existe só um mundo agora, e esse mundo é tudo o que existe. O que temos em comum é o desejo de ser cada um do seu jeito, seres humanos por inteiro. Assim, as assimetrias que marcam nossa experiência do mundo contemporâneo não fogem da vista do trabalho curatorial. A curadoria é, como diria Giorgio Agamben, filósofo italiano, da ordem do profano. A ideia da curadoria também está em restituir às pessoas aquilo que é seu. Achille Mbembe (2018, p.314) alerta que,

[...] para constituir esse mundo que nos é comum será preciso restituir àqueles e àquelas que foram submetidos a processos de abstração e de coisificação na história a parte de humanidade que

lhes foi roubada. Nessa perspectiva o conceito de reparação, além de categoria econômica remete ao processo de recomposição das partes que foram amputadas, a reparação dos laços que foram rompidos, o reinício do jogo de reciprocidade sem o qual não pode haver elevação em humanidade.

O negro curador, para além da raça, se vê diante da necessidade de exercitar seus saberes sobre arte e arte contemporânea; e, simultaneamente, ter a lembrança constante de que suas palavras não são inocentes ou imunes. Para curadores negros ou brancos, que se colocam na dimensão política de reescrever narrativas, deve estar posta a tarefa de questionar as noções de raça, gênero e classe que, de forma declarada ou invisível, tecem relações no campo contemporâneo da arte. O contemporâneo aparece marcado como tempo das disputas entre diferentes narrativas e, também, da ascensão daquelas e daqueles que ocupavam as notas de rodapé da história, aos quais são dirigidos ataques até hoje. A arte que nomeamos contemporânea há de se abrir para essa dimensão. Haveria a possibilidade de pensar o mundo da arte e da contemporaneidade sem as suturas da obra de Rosana Paulino? A arte contemporânea poderia abrir mão de compreender suas cartografias sem considerar os mapas de Jaime Lauriano? A noção de artista negro não se expande, quando tomamos a produção de Rommulo Vieira Conceição?

O mundo e a arte de que trata o curador não existem sem o reconhecimento do colonialismo como forma que estruturou a própria compreensão do humano. Reescrever nas salas de exposição as escritas da arte, a partir do nosso tempo, significa retirar da arte a possibilidade de autonomia ou de existência imune às urgências do mundo em tempo de muros, migrações forçadas e atacadas, conservadorismos em processos de aceleração.

A um curador que se compreende como criador de narrativas acerca da arte, não é permitida uma prática descompromissada. No caso de um sujeito racializado como negro, talvez seja miragem

pensar nessa prática sem incluir as marcas que forjam seu corpo e sua história. Se nosso gancho, aqui, é a eugenia e o embranquecimento, seria possível não levar em consideração o perigo da manutenção desse estado contínuo de coisas na arte brasileira? De fato, para além das exposições específicas de artistas negros, há outras molduras para essa produção e é na constituição dessas molduras que se situa uma das frentes de atuação do sujeito negro curador.

Para tratar do mundo, não é necessário deixar de tratar de artistas negros, e sim, ampliar as leituras dessas proposições para além do dado da raça. Mais uma vez, se essa é a tarefa de um curador branco, no caso de um curador negro, ela se torna a própria condição da manutenção da sua prática.

Trata-se ainda de perguntar: qual a possibilidade de atuação curatorial de um sujeito negro em um ambiente artístico ainda tão branco como o brasileiro?

Basta um olhar sobre os quadros de curadores das principais instituições artísticas do país. Quantos são os curadores negros com atuação no Museu de Arte de São Paulo (Masp)? Os registros dão conta de um time fixo que se compõe de não mais de duas pessoas negras. Logo, a própria existência de curadores negros está atrelada à revisão do homem branco como regra no sistema da arte brasileira. A cor da curadoria ainda é branca, e nesse caso, tratar do mundo passa por reescrevê-lo. Espaços de formação também são urgência não atendida.

Há que atentar para o risco da perversa essencialização. Nessa perspectiva equivocada, curadores negros fazem determinadas curatorias, essencialmente porque são negros. Esse risco rondou por anos as noções de arte afrobrasileira e está associado a temas de longa duração, como a circunscrição de pessoas negras a temas negros. Trata-se, aqui, de implicações políticas que concernem à curadoria, em um mundo repleto de idiosincrasias, conflitos, neocropolíticas e da noção neoliberal de crise. Mais uma vez, insisto que o direito de falar do mundo nos leva a fazer determinadas escolhas,

ou seja, que mundo é esse e como tomará as nossas falas, nossas opções, nossas montagens?

No caso do Brasil, um curador negro não é apenas um curador na tentativa autônoma ou neutra da palavra. Ele, o curador, está situado na América Latina, associado a determinados extratos sociais, situado geopoliticamente, respondendo às demandas de pensar a arte, sua história e aquilo que nomeamos arte contemporânea, a partir de um conjunto de referências e situações específicas. Nesse sentido, falar do mundo é compreender-se no mundo e não estar alheio a ele.

Quero, mais uma vez, apelar para a justaposição e aproximar as figuras de um curador negro e de um artista negro que cura. De um lado, Okwui Enwezor e a Bienal de Veneza; do outro, Ayrson Hieráclito, na exposição *Histórias Afroatlânticas*.

Começo falando de Okwui Enwezor. Se o que tratamos é o direito de falar do mundo, a 56ª Bienal de Veneza, em 2015, é uma plataforma indispensável. Ali veremos o negro nigeriano Okwui Enwezor se dedicando a tratar de todos os futuros do mundo, na mais antiga e canônica mostra de arte contemporânea.

Okwui afirmava: “A arte não está em casa em uma única parte do mundo”. Ao forçar os limites da arte contemporânea e estremecer as noções colonialistas do ambiente artístico, Okwui não apenas se colocou como um curador negro, mas inegavelmente, desde esse lugar, confirmou no mundo da arte outra cartografia, para além da sua reiterada dimensão eurocêntrica.

Desde a Documenta de Kassel, em 2002, até a Bienal de Veneza, em 2015, o mundo e todas as suas aparições possíveis estavam na sua mira. Dessa maneira, o nigeriano não apenas redesenha o mundo, como, ao mesmo tempo, empurra a noção de contemporâneo e de arte para outro lugar. Se pensarmos no mundo, teremos de considerar todos os seus futuros possíveis, como aludia o título da mostra. Teremos de pensar as porcentagens de artistas baseados no modelo canônico de sujeito, e aqueles que não se enquadram nessa regra perversa. O mundo onde fui convidado a pensar a partir



FIGURA 4 – Vista da exposição *Acervo em Transformação: Comodato MASP B3* (2018). Arquivo do Centro de Pesquisa do Masp. FOTO: EDUARDO ORTEGA.

da perspectiva de um curador negro, tomou lugar nos debates da Bienal de 2015. Ali não estava apenas a figura de um curador negro, mas de um curador negro capaz de produzir novas perguntas para o lugar da arte no mundo, sem abrir mão da dimensão racial e colonial como elementos que forjam esse mundo.

O segundo caso que quero trazer aqui é o de Ayrson Hieráclito, em *Histórias Afroatlânticas*. Ayrson Hieráclito assinou individualmente um dos segmentos da exposição, com um espaço expositivo chamado “Rotas e Transes, Áfricas, Jamaica, Bahia”. Essa era uma das mais complexas montagens da mostra de 2018, que ficou em cartaz no Museu de Arte de São Paulo (Masp) e no Instituto Tomie Ohtake. O conjunto de trabalhos selecionados e agrupados por Ayrson Hieráclito partia das noções de rota, trânsito e transe, estabelecendo uma série de linhas, algumas vezes enviesadas, sobre as trocas entre diferentes territórios. O texto para o núcleo era, por si só, uma abordagem diversa, dissonante e propositiva, para pensar sobre a produção contemporânea. Suas conexões iam desde o movimento rastafari jamaicano, passando pelos acordes da guitarra

de Jimi Hendrix, até as experiências da abertura de mente vivenciadas por grupos organizados de resistência negra, nos anos 1960. Ainda que não se possa situar a discussão apenas na figura autoral de um artista racializado, cabe deixar acesa uma questão: “Rotas e transes” seria mais negra que as demais sessões da mostra? O fato de Ayrson Hieráclito ser um sujeito racializado racializa seus fazeres? Longe de querer responder de forma definitiva, o que vemos é um artista com amplo repertório e uma proposta para pensar um conjunto de produções, seguindo o argumento maior da mostra, que orienta sua própria curadoria.

Dessa maneira, chegamos a um paradoxo importante: de um lado, a indispensável presença de um curador negro numa mostra de envergadura; de outro, o cuidado para não essencializar essa presença, configurando suas práticas não como as de um sujeito essencialmente negro, mas sim, como sujeito racializado, que se posiciona politicamente como negro diante de si e do seu campo, porque vive num país estruturado socialmente pelo racismo. Suas opções não são dadas única e exclusivamente como pertencente à raça negra. Antes de tudo, essa presença é também o olhar de um artista, pesquisador e intelectual sobre determinados elementos das culturas, das narrativas da história e dos entraves que aprisionam determinadas produções sob rótulos persistentes como “popular”.

Pensar essas presenças na arte e pensar a situação em nosso país é compreender que há coisas que não têm mais volta. Nenhuma pessoa negra que chegou à pós-graduação vai deixar de ser uma pessoa negra pós-graduada; nenhuma pessoa negra que chegou ao lugar da curadoria, ou das artes visuais, vai deixar de estar lá. Mas ao mesmo tempo é impossível pensar que essas presenças não vão produzir reações imediatas em uma sociedade historicamente escravista e colonial. É impossível pensar que todos esses grupos chegassem nesses espaços, e que não haveria resistência, é óbvio que haveria uma reação. E estamos assistindo, de fato, a uma reação a tudo isso. Nós vamos assistir, durante muitos anos, às duas



FIGURA 5 – Inscrição em muro do Rio de Janeiro (2018). FOTO: IGOR SIMÕES.

coisas: uma geração que não voltará atrás, e vai seguir produzindo e pensando seu mundo a partir dos lugares que ela alcançou; e outro grupo que vai lutar contra as conquistas do primeiro. Haverá durante muitos anos a tensão dessas disputas. Vamos atuar na tensão, exatamente na relação entre essas diferentes forças. A arte não estará imune a esse estado de coisas.

Falar do mundo também significará reescrever suas múltiplas rotas, trânsitos e transes. Falar do mundo não significa falar apenas do que concerne aos negros, mas compreender que a condição de negro, com suas heranças coloniais, reaparece em pleno século XXI, diante do neoliberalismo contemporâneo, como um devir negro no mundo. Essa condição abarca uma multidão de sujeitos, coisificados

pela economia global. Essa tarefa concerne a todos os seres vivos em compromisso. Se trato do curador como o complexo inventor de narrativas sobre o mundo a partir da arte, a tarefa de falar do mundo se apresenta como compreensão da raça, elemento que, desde pelo menos o século XVI, constitui parte indissociável da estrutura universal. Nosso tempo apresenta constantemente outros degredos, outros *apartheids*, que nos restringem o mundo e o direito à humanidade. Quanto ao caso específico do Brasil, a exposição se manterá como espaço de lutas para o curador negro, enquanto a inscrição num muro, no Rio de Janeiro, ecoar como regra que orienta nosso sistema da arte: “Todo cubo-branco ainda tem para todo curador negro um ‘quê’ de Casa Grande”.

REFERÊNCIAS

- LOTIERZO, T. *Contornos do (in)visível*. São Paulo: Edusp, 2017.
MBEMBE, A. *Crítica da Razão Negra*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

DEPOIMENTO DE ARTISTA

ROMMULO VIEIRA CONCEIÇÃO

Paulo Herkenhoff me fez uma provocação: “Será que nós, como negros, temos realmente liberdade na nossa produção como artista?”. Eu gostaria de ser um negro que está produzindo as coisas que quero dizer e falando sobre os temas de que quero falar. Mas será que tenho liberdade de produzir algo que não seja essencialmente negro? Durante determinado momento, apareceu uma definição do negro brasileiro como afrodescendente, mas não consigo me inserir nessa definição. Por quê? A geologia me dá muita humanidade, quando penso no tempo profundo: a Terra tem 4,6 bilhões de anos e o universo, aproximadamente 16

bilhões. Geologicamente falando, é quase impossível que algum outro Planeta tenha uma vida parecida com a nossa. Pode haver bactérias, vidas simplificadas, mas vida complexa igual à nossa é cada vez mais improvável. Isso é interessante e nos dá uma grande responsabilidade. Se não tem ninguém lá fora, ou a gente se volta para um argumento bíblico – tudo está à disposição e vou usar tudo –, ou vou ter mais cuidado comigo e com os outros. Para mim, isso dá uma percepção de humanidade um pouco maior.

Como artista e como negro, a definição se complica. Entra a definição de afro-brasileiro no Brasil, entra a diáspora e tudo mais. Gostei das conversas de hoje e de ontem, mas quanto à discussão afro-brasileira, ela me parece protocolar, burocrática. Ela esquece o fato de que minha cor é superficial (no sentido de estar na superfície da minha pele) e, portanto, não tem um argumento lógico. Enquanto o afrodescendente me coloca numa tradição e numa cultura, quando meu corpo se manifesta no espaço, isso não está sendo visto. O que se manifesta naquele espaço físico é a superfície, é a cor, o fenótipo. Com ela eu não trago a bagagem afrodescendente, eu trago o fato de ser um negro manifestado em um espaço.

Venho pensando bastante sobre isso. Esse negro manifestado no espaço é um fenômeno. Tenho 51 anos, venho de Salvador (BA), cidade com acervo cultural incrível. Ela é essa África: tem religião e sincretismo muito fortes. Há vinte anos não moro mais lá. Salvador é a cidade mais negra do Brasil. Busquei os dados do IBGE e comparei com Porto Alegre (RS), onde moro hoje. Salvador, nos últimos levantamentos, tem 35% de pessoas negras, com presença de pardos que a gente não sabe muito bem o que são. Deduzo que os que estão em pardos e negros também tenham a dificuldade de identidade. Quando a gente olha a cidade em que estou morando, Porto Alegre, há dados interessantes. A gente vê o recente aumento da população negra e parda, mas ela ainda é percentualmente pequena. Quando a gente compara as duas cidades, é bizarra a diferença, a soma de pardos e negros em Porto Alegre é muito mais baixa. Aí vou atrás

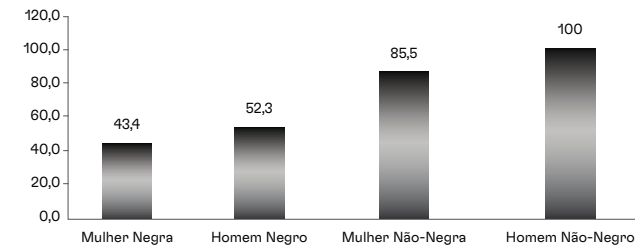
de dados sobre concentração de renda em Salvador. No caso dos homens, há uma divisão entre o não negro e o negro. É uma vergonha: considerando dados de 2008, sobre a remuneração por hora, o homem branco ganha mais que o negro, e mais ainda que a mulher branca e a mulher negra. Os percentuais do gráfico da Figura 6 ilustram essa desigualdade que é ainda maior, no caso daqueles sem escolaridade.

Além disso, você tem o estereótipo na televisão, em novelas, programas de humor etc. Há muitos exemplos. Em geral, trata-se de atores idiotizados, subservientes. O mais complicado é Mussum, porque a gente ri demais dele, mas ele era o bêbado, o bobo e o autorracista. Cito duas frases dele que acho interessantes: “Quero morrer pretos, se eu estiver mentindo”. É grave isso. E tem essa outra: “Tá dormindo, cumpads? Vamo pro crime!”. Em novelas recentes, a caracterização de personagens negras é quase sempre negativa, associada ao traficante, ao abusador, ao violento. É bastante difícil de se identificar com essas figuras. É o estigma do negro brasileiro, você não precisa pagar nada, basta você ligar a TV e pegar essas informações.

E tem a questão da boneca preta e da boneca branca. Fico pensando em um paradoxo: a criança que sempre brincou com bonecas brancas, quando tiver dez anos vai querer alisar o cabelo, seguir esse modelo. Existe boneca preta? Procurei na internet. Num site de Londres, achei duas bonecas bebês: a branca, mais cara, e a preta, mais barata. E quando essas bonecas crescem? Vi que quando a boneca preta cresce, fica com traços brancos e cabelo liso. Então fico pensando no artista negro. Será que realmente ele tem como produzir algo que não seja negro na sua essência?

Fui fazer geologia, achando que na ciência encontraria modelos de verdades, modelos absolutos, realistas ou mais próximos da realidade. Entro na Universidade Federal da Bahia (UFBA), em um estado que tem 90% de população negra. Curso geologia entre 1987 e 1992. Naquela época, éramos apenas três negros estudantes na graduação. Decido fazer mestrado, me especializar; em 1993 e 1994, somente

(base rendimento hora médio mensal dos homens não-negros = 100)

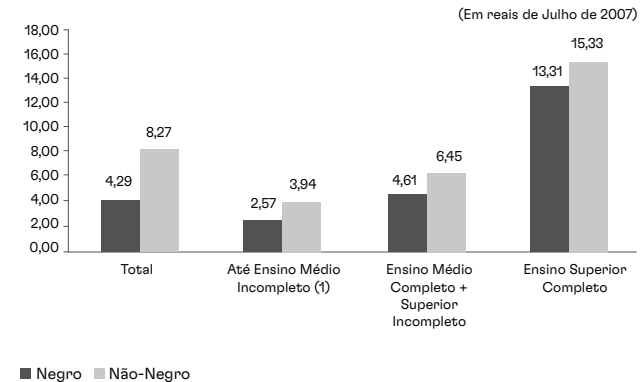


Fonte: Pesquisa de Emprego e Desemprego: PED, DIEESE/SEADE, SEI, SETRE, UFBA, MTE/FAT. Elaboração: PED-RMS
Obs: a) Cor negra = pretos + pardos. Cor não-negra = brancos + amarelos
b) Inflator utilizado: IPC_SEI/BA.
c) Excluídos os assalariados e os empregados domésticos mensialistas que não tiveram remuneração no mês, os trabalhadores familiares sem remuneração salarial e os empregados que receberam exclusivamente em espécie ou benefício.

FIGURA 6 – Índice do rendimento médio por hora dos negros e não negros, segundo sexo.

Região metropolitana de Salvador, 2007.

FONTE: IMAGEM ADAPTADA. SISTEMA PESQUISA DE EMPREGO E DESEMPREGO (PED).



Fonte: Pesquisa de Emprego e Desemprego: PED, DIEESE/SEADE, SEI, SETRE, UFBA, MTE/FAT. Elaboração: PED-RMS
Obs: a) Cor negra = pretos + pardos. Cor não-negra = brancos + amarelos
b) Inflator utilizado: IPC_SEI/BA.
c) Excluídos os assalariados e os empregados domésticos mensialistas que não tiveram remuneração no mês, os trabalhadores familiares sem remuneração salarial e os empregados que receberam exclusivamente em espécie ou benefício.
(1) inclui alfabetizados sem escolaridade.

FIGURA 7 – Rendimento médio real por hora de negros e não negros, segundo nível de escolaridade. Região metropolitana de Salvador, 2007.

FONTE: IMAGEM ADAPTADA. SISTEMA PESQUISA DE EMPREGO E DESEMPREGO (PED).

dois negros na turma. Saio de Salvador, vou para Porto Alegre fazer o doutorado em pleno universo branco. Podem imaginar? Um único negro: eu. Finalmente presto concurso para geologia na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). O concurso é tenso, complicado e demorado. Eram doze candidatos, e no final, passei. A secretária do concurso foi a primeira que me deu parabéns e disse: “Rommulo, parabéns, você é o quarto professor negro de toda a Universidade Federal do Rio Grande do Sul”. Eu não sabia se aquilo era um cumprimento, se indicava um compromisso ou uma responsabilidade bizarra. Em 2018, fiz concurso para titular e passei. Sou o único titular em todo o Instituto de Geociências, que tem 97 professores. Tudo isso me assusta. Então, na geologia, tenho essa trajetória. Já a arte começa em minha vida bem antes da geologia, em 1983.

Existe como pensar em algo e produzir algo em termos de arte, olhando a história da arte? Porque me interessa muito que minha produção seja contextualizada na história da arte. Para mim, o período moderno é muito importante no Brasil, ele parece propor uma ideia de moderno, mas para a sociedade, ficou só no plano estético, pois não transmitiu à sociedade toda a concepção que o moderno trazia, que era, sobretudo, a ideia de igualdade. Na América Latina, a arte moderna virou uma estética, ela não chegou a fazer o que se propôs; ela era um movimento universal. Não era só brasileira, mas se manifestou de forma significativa aqui. A arte brasileira é muito reconhecida por esse período, a latino-americana também. No início, eu buscava basicamente os aspectos da forma (muito significativa para a arte moderna), não que eu estivesse brigando com o fato de ser afrodescendente, mas estava brigando com aquela cultura de Salvador (cuja produção artística se baseava, na época, em uma contextualização do negro brasileiro, a partir da cultura afro-brasileira), que era muito forte. E acreditava não haver produção artística que não fosse vinculada àquilo; mas o fato é que aquilo me limitava no trabalho. Talvez na história brasileira dessa maioria que a gente está discutindo hoje, a gente encontrasse algum argumento.

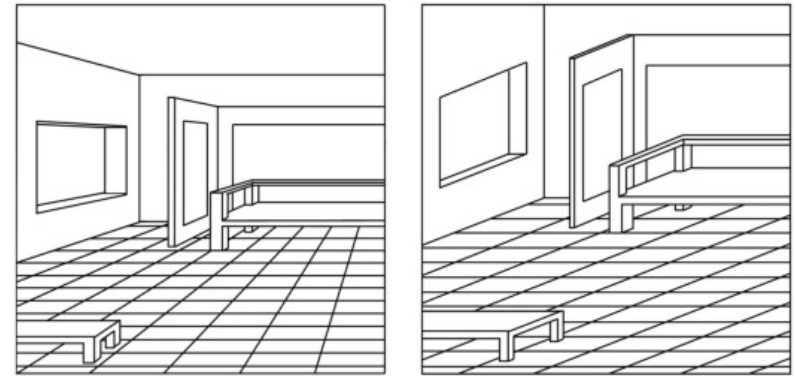


FIGURA 8 – Benjamin March, “Uma Nota sobre Perspectiva na Pintura Chinesa”. In: *The China Journal*, v.VII, n.2, p.69-72, 1927.

A forma me interessava, principalmente o aspecto da representação de espaço. Acho que até a escolha do tema está vinculada à ideia da busca de um assunto na história da arte. Mas acabo sendo traído por mim mesmo, porque, sendo negro, não tem como falar sobre alguma coisa que não seja negra. E a gente vai dar uma olhada nisso daqui a pouco. Algumas referências me eram interessantes, como a ideia de perspectiva. Como cientista, a realidade não é assim, toda realidade é curva, mas na arte, a perspectiva é um modelo que funciona. O que me chamava a atenção era um aspecto de poder, e o modelo perspectivo ilustra isso.

A imagem mostra uma simplificação dos esquemas de perspectivas ocidental e oriental: um mais paralelo, e outro com ponto de fuga. Matisse já olhava isso, ele já verticalizava todas as imagens dele, era uma referência.

Aponto agora algumas das referências que foram importantes para mim. Regina Silveira, com a deformação do espaço, através da sombra. Óbvio, Cildo Meireles; aliás, toda a minha produção



FIGURA 9 – Rommulo Vieira Conceição: *Cozinha* (2009).

FONTE: ACERVO DO MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL ALDO MALAGOLI (MARGS).



FIGURA 10 – Rommulo Vieira Conceição: *Corredor* (2015).

FONTE: ACERVO DO ARTISTA.

olha para Cildo Meireles. E os artistas de fora, como Carsten Höller. Vi a exposição *Upside Down* em Marseille, em 2004/2005, e fiquei apaixonado. O curador do museu foi muito inteligente: ele pegou o museu inteiro e dividiu em dois espaços, tudo o que você via de um lado, também via do outro, como se fosse um labirinto. Você perdia a noção do espaço que estava ocupando, você ia de um ambiente ao outro de forma incrível. Outra referência é Rubem Valentim, pela geometria, desvinculada de aspectos simbólicos. Para mim, um grande artista que deveria ser mais comentado no Brasil.

Então, em cima disso fui fazendo alguns trabalhos. Morei no Japão algum tempo, em uma residência, e um lado da residência era idêntico ao outro. Eu disse: “Bom, o trabalho está pronto, basta fotografar e colocar um do lado do outro”. A confusão desse espaço vira um jogo de sete erros, você não sabe se é exatamente o mesmo, se é uma montagem, se são duas fotografias, uma colada na outra. Na perspectiva do corredor, você vai mudando a narrativa. É um modelo, um não lugar. Então comecei a me interessar por esse não lugar: a cozinha era interessante, o não lugar era interessante.

Finalmente, em outro trabalho, gerado em 2006, propus: “Um corpo não pode ocupar dois espaços, então que dois espaços ocupem um lugar só, e esse corpo ocupe esses dois lugares ao mesmo tempo”. Quando estava fazendo esse trabalho, a ideia era a de um entendimento específico do espaço que estava me vindo, mas quando o trabalho foi terminado, olhei de novo e o que pude pensar? Ele não é simples para mim, é uma cama enfiada na cozinha.

O trabalho tem aspectos geométricos, uma formalidade interessante, mas é uma cama enfiada na cozinha, é uma intimidade dentro de um lugar público, de convivência. Na minha cabeça, é uma coisa agressiva, parece que cada vez que construo o trabalho, ele me trai, porque está falando sobre outra coisa. Será que a gente realmente tem escolha na nossa produção? Será que tem alguma escolha do artista negro vinculado a toda sua trajetória, que o leve a construir algo que não seja negro, no Brasil?



FIGURA 11 – Rommulo Vieira Conceição: *Quarto-Cozinha n° 6* (2006).

FONTE: ACERVO DO MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL ALDO MALAGOLI (MARGS).

DEPOIMENTO DE ARTISTA

JAIME LAURIANO

Queria começar falando “Laroiê, Exu!”, para abrir os caminhos, e abrir o espaço vazio para a gente poder falar. Nesse tempo de crise e obscurantismo que assolam nosso país, devemos cada vez mais celebrar as potências que esses encontros emanam. Como está pontuado no título desta Mesa, celebrar também é rememorar e, no atual cenário político social, rememorar é lutar. Lutar contra a imposição de uma narrativa única e achatada, que se pretende dominadora e exterminadora de qualquer pensamento crítico divergente.

Minha fala de hoje é centrada no recorte da minha produção artística, em especial, nos desenhos desenvolvidos desde 2015. Escolhi esse recorte, pois foi quando assumi deixar evidente minha preocupação, enquanto artista e pesquisador, com a proposta de traçar paralelos históricos entre o passado colonial ditatorial brasileiro e as desigualdades gritantes de nossa atualidade. Neste ano apresentei, na Galeria Leme, minha primeira exposição individual em São Paulo, intitulada *Autorretrato em branco sobre preto*, na qual exibi meus primeiros trabalhos declaradamente antirracistas. Ponto importante, pois na produção anterior, os debates e reflexões sobre as desigualdades no Brasil não se centravam em questões vivenciadas pelo corpo. Percebi que esse distanciamento provinha da formação acadêmica e escolar e, mesmo sendo de esquerda e periférico, centrava em locais de ensino não racializados e tinha como base, majoritariamente, autores brancos. Então resolvi resgatar aspectos da minha história particular e buscar preencher as lacunas que detectei na minha formação acadêmica. Busquei entender as diferenças urbanísticas das duas realidades em que eu vivia. Morava com minha mãe, na divisa de Osasco com Carapicuíba, região periférica, e visitava meus avós maternos no Alto de Pinheiros, bairro nobre de São Paulo.

Contei isso para situar minha escolha por trabalhar com redesenhos de mapas históricos brasileiros e das Américas. Não me interessava pensar nas imagens e ilustrações desses desenhos, mas, ao contrário, meu objetivo estava voltado para o que se ocultava por trás das exuberâncias de cores e exaltações de feitos e conquistas encontrados nesses mapas. Por isso, antes de começar a pesquisar quais mapas eu ia redesenhar, fui atrás das matérias que serviam de base para esses desenhos. Como disse antes, já não me bastava retomar somente as coisas aprendidas na educação formal. Por isso, recusei materiais utilizados nos estúdios frequentados durante o tempo da faculdade.

Vasculhei minhas memórias e os materiais com que entrei em contato durante a infância. Fui testando pedaços de tijolos, pedras

e carvão; porém, nenhum deles servia como material para evocar a dicotomia, a violência e a resistência que marcam o período da escravidão no Brasil. E como eu queria que esse desenho se configurasse como bandeira antirracista, isso tinha que transparecer de modo mais evidente naquele desenho. Então me lembrei das festas nos terreiros de candomblé que frequentava quando criança e do fascínio que tinha pelos desenhos dos pontos riscados com pomba no chão. Pomba, para quem não sabe, é uma espécie de giz utilizado em celebrações e cultos de religiões afro-brasileiras. Aqueles pontos que, depois de ativados, traziam as energias de Aruanda para a celebração da memória e da resistência dos corpos violentados ao longo da história do Brasil. Então decidi que os desenhos seriam feitos com pomba branca sobre o tecido preto, e assim assumiriam também um papel de bandeira, de estandarte.

Os primeiros trabalhos desenvolvidos a partir da utilização da pomba foram os trabalhos que compõem a série “Invasão, etnocídio, democracia racial e apropriação cultural”, que recriam, a partir das ilustrações de mapas e cartas náuticas, uma das cenas mais emblemáticas da história recente da humanidade: as navegações e o descobrimento do Novo Mundo. Entretanto, diferentemente da versão original, com cores prontas para retratar a exuberância da região recém-explorada, esses desenhos operam o rebaixamento visual, pautado pelo branco sobre preto. Com eles, fiz minha releitura dos primeiros esforços de representação do sistema de colonização e exploração da madeira e da mão de obra indígena, o primeiro proletariado explorado no lugar que, mais tarde, seria consolidado como um país.

Nessas cartas e ilustrações, a presença da população nativa é assinalada por nudez de figuras humanas dispersas, do litoral até a parte central do continente. Nesses desenhos, encontram-se homens caçando com arco e flecha, cortando árvores, em contato com a fauna. A harmonia exaltada nos originais é perturbada pelas inscrições dos termos “invasão”, “etnocídio”, “democracia racial” e



FIGURA 12 – Jaime Lauriano: *Terra Brasilis: invasão, etnocídio e apropriação cultural* (2015).

FOTO: FILIPE BERNDT.

“apropriação cultural” presentes nos livros que relatam a construção da história do Brasil. São desenhos dos primeiros mapas das Américas, datados de 1500 até por volta de 1700. Pretendia, também, fazer uma inscrição na história da arte brasileira, sem falsa modéstia. Queria repensar uma nova possibilidade da arte conceitual brasileira, sem cânones eurocêntricos, voltada aos usos, costumes e fazeres populares brasileiros. Não a partir de recortes de artistas ou curadores brancos, mas pela visão de artistas negros.

Para mim era interessante pensar que os materiais carregam axé. Quem é de religião afro-brasileira sabe que os materiais carregam axé, imantam e trazem novas territorialidades. Não poderia redesenhar esses mapas sem trazer esse axé, essa ancestralidade, e a luta de corpos violentados, silenciados, que morreram para

que eu pudesse estar aqui. Foi nesse momento que me veio a vontade de falar que religião também pode ser uma violência. A gente sempre fala da beleza, da resistência, mas é um erro não pensar que a existência provém de uma violência. Então resolvi juntar os mapas, que são as violências territoriais e geográficas, com a religião dos colonizadores, essa violência que se traduz em etnocídio e epistemicídio. Resolvi usar também mapas que não representassem apenas pessoas negras, porque também queria colocar outro dado: os povos originários, um lado bucólico. Em meu primeiro trabalho com mapas, *Terra Brasilis* (Figura 12), a ideia era apresentar uma quantidade muito grande desses mapas, por isso resolvi fazer uma pesquisa na Universidade de São Paulo (USP), na biblioteca de mapas que veio da coleção do Banco Santos, do espólio de Edemar Cid Ferreira. Alguns disponíveis na internet, outros não. Queria entender, também, por que esses mapas não estavam no domínio público e como tinham sido comprados por um banqueiro. E, ainda, como voltaram para a USP, dentro de uma reserva. Eles não estão visíveis e isso contribuiu para o apagamento de nossa história.

Queria tornar públicos esses mapas, não somente mostrando como eram exuberantes e sem fricção social. Tirei os lugares em que estava escrita uma exaltação à coroa portuguesa, ou às outras coroas que fizeram esses mapas, e coloquei outras palavras, retiradas de livros dos pensadores canônicos sobre estudos brasileiros. Há outro desenho, no qual utilizo a mesma técnica, “São Paulo Imperial: escravidão, cativéis, monumentos e apagamentos históricos”. Diferentemente dos anteriores, esse trabalho não tem como base um mapa antigo do Brasil. Comissionado para a exposição *São Paulo não é uma cidade, invenções do centro*, realizada no Sesc 24 de Maio, com a curadoria de Paulo Herkenhoff e Leno Veras, essa obra é resultado de uma longa pesquisa sobre a presença da história da escravidão no centro de São Paulo. Ou melhor, sobre a presença da ausência dessa história, por meio dos apagamentos promovidos por sucessivos projetos de reurbanização e remodelação do centro da cidade.



FIGURA 13 – Jaime Lauriano: *Accuratissima brasilia tabula: invasão, etnocídio, democracia racial e apropriação cultural* (2016). FOTO: FILIPE BERNDT.

Para a construção desse trabalho, parti da localização do espaço expositivo, mais precisamente da data que nomeia o Sesc: 24 de maio. No Brasil, o dia 24 de maio é o Dia Nacional do Café. De origem africana, o café foi introduzido no Brasil por volta de 1720, na província do Pará, por Francisco de Melo Palheta. Após quase um século, o café tornou-se de grande importância para a economia e para a sociedade brasileiras, passando a figurar como elemento central na construção da história do país. Tomando emprestada essa data como índice de pesquisa, comecei a fazer um levantamento iconográfico da presença da escravidão no centro de São Paulo, para refletir como o apagamento e a demolição dos espaços destinados

ao suplício, à violência e aos assassinatos de corpos escravizados, ali, serviu para criar a falsa sensação de que não houve escravidão em São Paulo. E para construir e sedimentar o mito da democracia racial, proveniente da mestiçagem, que até hoje vigora como elemento positivo de tentativas forçadas de harmonização e atenuação da violenta sociabilização do povo brasileiro. O trabalho consiste no levantamento de doze pontos utilizados para a construção da escravização em São Paulo, hoje em dia sem nenhuma memória, nenhuma lembrança, nenhuma placa, nenhum nome de rua que mostre isso; pelo contrário, o que se vê é a sobreposição de ruas, nomes e estabelecimentos que remetem ao discurso do progresso e à industrialização em São Paulo.

A grande maioria da população não sabe que a gente teve, no centro de São Paulo, mercado de escravos, pelourinho, forcas e cemitério de escravizados. E que os maiores chafarizes e igrejas foram construídos por homens negros escravizados, em especial, o Tebas, que tem até samba enredo da Escola de Samba Vai-Vai, composto por Geraldo Filme: “Tebas, o engenheiro”, o construtor da Sé, a primeira catedral, e do chafariz do Largo da Memória. Entrei em contato com associações de moradores, associação de imprensa, imprensa negra em São Paulo, irmandades de igrejas, outros grupos que pretendem preservar essa memória. Peguei a última planta da cidade de São Paulo antes da abolição da escravidão. Justapus essa planta à planta de 2018. Em cada lugar tem um número no mapa, o mesmo do mapa atual. Ao lado, em madeira, coloquei o antigo nome desses lugares: Largo do Carmo; Cemitério dos Aflitos – que, hoje é a Praça da Liberdade – construída em cima de um cemitério com ossadas de pessoas negras; Igreja Nossa Senhora dos Enforcados; Largo da Memória; Pelourinho. Foi uma tentativa de sugerir às pessoas que olhassem esses trabalhos e que, estando no centro, perto daqueles locais, fossem visitá-los e deparassem com a ausência da memória da escravidão. Diferentemente dos outros trabalhos que lidavam só com a representação dessa memória, queria fazer que as pessoas

vivenciassem a higienização urbanística de projetos como a “Nova Luz”, totalmente embranquecedores, no centro de São Paulo, promovido pela elite paulistana que domina a cidade e o estado, desde sempre. Foi interessante, porque, nesse trabalho, também coloquei uma biblioteca com livros sobre o tema. Pela primeira vez, empreguei palavras como epistemicídio, genocídio, contrato racial, para ampliar um pouco o leque de palavras e dar conta de uma questão que não é somente do ontem, é também do hoje.

Acabo de saber que o Departamento de Patrimônio Histórico (DPH) começou, recentemente, a colocar placas, no centro de São Paulo, indicando o Largo da Forca – o Pelourinho – e a Igreja dos Aflitos. Há um projeto de que em poucos meses sejam colocadas 466 placas para fazer o resgate dessa memória. É uma conquista importante.

Uma última reflexão: a memória é um feito coletivo, uma responsabilidade social, estamos todas e todos envolvidos na construção dessa memória. Construir a memória não exige só escrever ou produzir imagens, mas também envolve apoiar movimentos que fazem isso. A existência do Aparelha Luzia, por exemplo, é importante para a existência e continuidade de debates e para a construção dessa cidade.

Gostaria de retornar ao começo da minha carreira. Em 2007, fiz um vídeo, a partir de uma residência artística no centro da cidade. Nele, vemos imagens da primeira tentativa de implementação do Projeto Nova Luz, que pretendia gentrificar a região conhecida como Cracolândia. Durante meses, registrei as demolições e as reações das pessoas. Pesquisei propagandas televisivas que comercializavam imóveis no centro da cidade. Uma delas apresenta a região da Luz como atrativa para se investir. Dentre os vários motivos, estão os equipamentos culturais da região. Contestados por movimentos sociais, esses equipamentos são utilizados por algumas empresas imobiliárias, como artífices da nova higienização do centro da cidade. Gostaria de apresentar o coletivo social A Craco Resiste que, nos últimos quatro anos, vem atuando junto aos moradores do chamado fluxo da Cracolândia, no intuito de estar presente nos momentos de

violência policial e auxiliar na redução de danos. Encerro esta fala retornando para o começo dela, pois o projeto de higienização nos espaços de escravidão e o projeto de eugenia se atualizam, hoje, nas ações truculentas da polícia militar e da sociedade civil contra moradores de rua e, também, no genocídio da juventude negra periférica, mesmo que digam que isso não existe. Para resolvermos esse problema da sociedade brasileira, teremos que encarar questões como o fim da Polícia Militar, os desejos de violência e extermínio da sociedade brasileira, e a incapacidade do Estado em formular políticas de segurança pública que não se baseiem no uso de armas e ações ostensivas, especialmente contra a população pobre e negra. Se não encararmos essas e algumas outras questões, não conseguiremos ter um debate realmente efetivo sobre o combate à eugenia e à higienização social do espaço público. Por isso quis apresentar não somente meus trabalhos que refletem sobre isso, mas também trazer outras iniciativas da sociedade civil organizada.

A união de vários esforços é a semente de uma nova possibilidade. Se a gente tivesse que ter uma definição, que acho que a gente não deveria ter, ela seria mudar o papel, deixar de ser estatística. Estou pensando no cantor Mano Brown, quando ele canta “27 anos contrariando as estatísticas”. Estatística de mortalidade, de maus-tratos no âmbito da saúde, estatísticas grudadas na pele negra desde a escravidão no sentido de morte mesmo. Acho que a gente estar

6 O vídeo *Odiolândia*, de Giselle Beiguelman, está disponível online em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CGqYQxFnj9Q>>. Acesso em: 13 maio 2020. [N. E.]

aqui hoje, neste espaço acadêmico, é contrariar a estatística, cada um com a sua idade, contrariando a estatística desde que nasceu.

Viva a educação pública, gratuita, laica, de qualidade, e socialmente referenciada! Vivam os movimentos sociais! Vivam as lutas nas quais nos engajamos!

HISTÓRIAS DA BARBÁRIE: ODIOLÂNDIA À MARIELLE

GISELLE BEIGUELMAN

Odiolândia é um vídeo baseado nos comentários publicados em redes sociais sobre três acontecimentos recentes que mobilizaram o país.⁶ O primeiro é a invasão da Cracolândia, que está no vídeo. Eu não sabia, mas deveria ter intuído que Jaime Lauriano colocaria isso em discussão. O segundo, ocorrido em maio de 2017, é o assassinato da vereadora Marielle Franco. Se alguém achou o texto do vídeo insuportável, talvez eu não recomende que acessem os textos sobre o extermínio de Marielle Franco, porque são muito piores. E o terceiro, o incêndio no Edifício Wilton Paes de Almeida, no Largo Paissandu, em 1^o de maio de 2018.

Esses três eventos são sintomas dos conflitos e problemas sociais do Brasil atual, e chamam a atenção para a debilidade das políticas de saúde pública, para o preconceito racial, sexual e de classe, e para a gravidade da situação habitacional nos grandes centros urbanos. Fartamente noticiados, tomaram a internet e deram espaço para verdadeiras batalhas verbais, nas quais domina uma metralhadora giratória, que dispara agressões e ressentimentos de toda a sorte. A culpabilização das vítimas, o desejo de ver os destinos trágicos expandidos a outras minorias, como os migrantes nordestinos, os gays e os sem-terra é recorrente. A demanda pela liberação

do porte de arma, pela pena de morte e pela intervenção militar repete-se como um mantra capaz de solucionar tudo.

O Projeto *Odiolândia* resultou do meu espanto diante das reações às ações policiais realizadas pelos governos municipal e estadual de São Paulo, na área conhecida como Cracolândia, nome extremamente pejorativo. Trabalhei nos dias 21 e 26 de maio e no dia 11 de junho de 2017. Indico essas datas porque esse vídeo é muito anterior à tomada de consciência coletiva de que algo desandou nesse país. Eu me pergunto, muito embora reconheça ser tema polêmico, se, de fato, essa situação não teria volta. Falo do meu ponto de vista, como mulher judia brasileira, diante do aumento exponencial de ataques neonazistas e de tudo a que estamos assistindo. Eu me pergunto se, de fato, nós não temos que discutir a questão: será que não tem volta? Ou a gente estaria, talvez, colocando determinadas questões nessa situação, como se tal hipótese pudesse não ser problematizada? *Odiolândia* é um trabalho bastante conhecido, gostaria de pontuar que é um projeto que começou na mesma exposição que Jaime Lauriano comentou, *São Paulo não é uma cidade, as invenções do centro*, sob curadoria de Paulo Herkenhoff e Leno Veras. Meu projeto inicial, motivo pelo qual fui convidada para essa exposição, não era a invasão da Cracolândia, até porque ela não havia ocorrido, era mais um trabalho sobre o Minhocão.⁷ No meio da produção do trabalho é que houve o ataque. E foi, de fato, um ataque

7 O Minhocão, antigo Elervado Costa e Silva, atual Elevado João Glulart, no centro de São Paulo, é uma via suspensa ao longo da Avenida São João e da Rua Amaral Gurgel, indo do bairro de Perdizes a Consolação. Essa via é fechada ao tráfego à noite e nos finais de semana, eis o provável motivo por que a artista fez suas filmagens de madrugada. [N. E.]

militarizado. Foi diferente do que estávamos acostumados a ver antes, à luz do dia, com acompanhamento pelas redes sociais e seguido de algum contradiscurso.

Essa foi uma ação que ocorreu, como vários de vocês devem se recordar, às 3h da manhã, sem presença do público. O áudio que se ouve nesse vídeo, que é certamente um dos elementos mais desestabilizadores, é um áudio real, não é montagem. Esse áudio foi retirado dos vídeos feitos durante as invasões pelos próprios atores que estavam invadindo. Foram fartamente compartilhados nas redes sociais e receberam comentários que, para meu espanto na época – e eu infelizmente não me espanto mais com isso dois anos depois –, eram majoritariamente favoráveis à ação, não só à ação policial, mas ao uso de armas, e às políticas de extermínio. Desse ponto de vista, diante dos eventos que se sucederam, adotei a mesma metodologia, com um pouco mais de rigor. Havia certa estatística de quais eram, por exemplo, os vídeos mais acessados depois do extermínio de Marielle Franco, porque foi uma ação de extermínio. Dos dez mais acessados, oito eram favoráveis ao assassinato. Sete deles exibiam conteúdos extremamente violentos, tanto que dois foram retirados por denúncias de internautas.

Mas essa violência vem crescendo e, infelizmente, minha intuição confirmou que o país foi contaminado por um discurso de ódio, que traz nossas histórias mais caladas à tona, e nelas se conjugam os processos de discriminação e racismo, estruturantes da cultura brasileira. Evidenciam-se práticas de abominação da diferença, por aquilo que coloca em questão com relação às diferentes orientações sexuais e de gênero. Também vitimizam e culpabilizam as testemunhas, como historicamente nos acostumamos a ver, especialmente entre os mais pobres, os mais fracos, eles mais frágeis dessa cadeia.

Sei que é uma questão incômoda, mas precisamos levar em consideração a pergunta: será que não tem volta mesmo? Óbvio que a história não se repete; ela se repete a primeira vez como tragédia, e a segunda, como farsa. Na terceira, então, a coisa começa a ficar

realmente problemática. Para quem não sabe, a frase não é minha, mas de Karl Marx, presente na obra *O 18 Brumário de Luís Bonaparte* (1852), em que, retomando Hegel, afirma o seguinte: “Hegel observa em uma de suas obras que todos os fatos e personagens de grande importância na história do mundo ocorrem, por assim dizer, duas vezes. E esqueceu de acrescentar: a primeira vez como tragédia, a segunda como farsa”. Acho que temos elementos para o que mais preocupa. Muitas políticas de esquecimento formaram esse país: genocídios, etnocídios e memoricídios. Somos um país de memoricidas, nós vivemos disso. E o que me parece é que, por um lado, não tem volta. Mas você não volta atrás ao sujeito que chegou à pós-graduação, que está aqui, e que está produzindo esse contradiscurso mais do que necessário. Existem políticas de esquecimento muito assentadas no país e elas se alimentam dos ódios de classe. Na hora em que essas multiplicidades passam a ocupar alguns espaços, é que elas passam a ser um problema; na verdade, a continuidade daquilo que, mesmo silenciado, já era problema. Precisamos assumir que esse é um país essencialmente discriminatório, desde a sua certidão de nascimento.

O ódio aos pobres da Cracolândia, independentemente de que classe são, de que cor são, ou de qual o seu histórico social, porque muitos são ainda de classe média decadente, é um ódio que manifesta essa incapacidade histórica de lidarmos com nossa total fragmentação e com a nossa total carência de instrumentos críticos para abordar esse status quo. Quando digo que temos que nos perguntar se não tem volta mesmo, não é porque acho que a história pode se repetir, não, muito pelo contrário, é para chamar atenção. Aliás, repito, não chegamos ao ponto aonde chegamos sem termos responsabilidade por nossa isenção crítica. Nós nos mantivemos em bolhas, nos nossos circuitos intelectuais, majoritariamente brancos de classe média, com nosso otimismo político distanciado.

Não é à toa que a epígrafe do *Odiolândia* é uma frase de um filme sobre o nazismo, do cineasta sueco Ingmar Bergman, chamado *O ovo*

da serpente (1977). Esse é um dos filmes mais desqualificados pelos cinéfilos, mas, para mim, é um dos mais brilhantes de Bergman. O preconceito entre nós é como um ovo da serpente: através da fina membrana, pode-se ver o réptil inteiramente formado. E é justamente isso que me leva a perguntar: não tem volta mesmo? Não como repetição, mas como a nossa isenção crítica de deixar com que os processos sociais nos coloquem nas mesmas políticas de esquecimento, silenciamento e invisibilização que constituíram a nossa história como uma história de memoricídio.

MESA 19

ENCONTRO COM HELENA NADER E PAULO HERKENHOFF

Participantes: Martin Grossmann (moderador),
Paulo Herkenhoff, Helena Nader, Eduardo Saron e
Guilherme Ary Plonski

5 DE DEZEMBRO DE 2019
IEA-USP

NO ENCERRAMENTO da Jornada “Relações do Conhecimento entre Arte e Ciência: Gênero, Neocolonialismo e Espaço Sideral”, intercaram-se agradecimentos e um balanço dos dezoito encontros anteriores. Helena Nader e Paulo Herkenhoff, catedráticos de 2019 e programadores da Jornada, disseram ter crescido na caminhada. Paulo Herkenhoff ressaltou a importância de terem contado com participantes de diferentes regiões do país. Helena Nader elogiou a pluralidade de posições apresentadas nas mesas. Eduardo Saron ponderou que, além de garantir o acesso a bens culturais, é necessário, também, garantir a participação das pessoas. Ary Plonski, idealizador da cátedra bicéfala, enfatizou a importância da interdisciplinaridade. Martin Grossmann comemorou que o Seminário tenha dado voz à diversidade, a múltiplas experiências de vida e a diferentes saberes.

FALA DE ABERTURA: O TRÍPTICO ARTE, CULTURA E CIÊNCIA FOI POTENCIALIZADO

MARTIN GROSSMANN

Esses encontros no Instituto de Estudos Avançados (IEA-USP) são inspiradores de reflexão e de autocrítica também, e oferecem a oportunidade de nos autoavaliarmos diante da situação que se apresenta. Não entro em detalhes, só gostaria de compartilhar minha felicidade e enaltecer a pertinência de uma cátedra de Arte, Cultura e Ciência. Também acho importante contar que quem reforçou a questão de ciência, em nossas discussões, foi o professor Ary Plonski. Com isso potencializamos o nosso tríptico arte, cultura e ciência, promovendo a necessária interdisciplinaridade, ativando o papel de interface de conhecimentos, experiências e saberes diversos tão próprio a um Instituto de Estudos Avançados.

O mundo da cultura de um ambiente universitário não é mais tão socialmente homogêneo como Mário Pedrosa (1967) apontou em um texto fantástico que é “A função do museu no *core* universitário”. Ele foi convidado pela Universidade de São Paulo (USP) para fazer uma análise, na década de 1960, e ajudar a pensar o replanejamento do *campus* do Butantã. Junto com o arquiteto Oswaldo Bratke, sugeriu um projeto modernista para a Praça do Relógio, alicerçado por três conjuntos arquitetônicos centrais: a) a Reitoria, o Conselho Universitário e a Aula Magna (auditório); b) uma biblioteca central; e c) o museu e suas adjacências. Caso esse projeto tivesse se efetivado, não temos dúvidas que este *campus* seria completamente outro, inclusive mais apropriado às demandas de uma Universidade contemporânea. Boa parte das universidades no mundo têm um lugar para o encontro, mas a USP, em seu *campus* Butantã, não tem. A Praça do Relógio seria esse local, que hoje é uma área verde, um lugar aprazível, mas desconveniente à congregação, ao encontro. Na esfera das ideias, do discursivo e até do projetivo, o IEA perfaz, em parte, esse lugar.

Pensando na ideia de realmente nos relacionarmos com as diferentes áreas que produzem conhecimento, Ary Plonski foi fundamental por trazer a possibilidade de um real diálogo. Helena Nader está aqui também por indicação dele. E, assim, graças ao apoio de nosso parceiro, o Itaú Cultural, chegamos a uma titularidade com dois catedráticos. Agradeço a Helena Nader e a Paulo Herkenhoff, nossos curadores, nossos catedráticos, assim como a Liliana Sousa e Silva a esplêndida organização. Os curadores e a organização se destacaram pela capacidade de interlocução e realização. Liliana Sousa e Silva se prontificou a enfrentar o turbilhão de ideias e propostas dessa dupla explosiva.

O planejamento dos dezenove encontros foi algo inesquecível, pensando em nomes de pessoas que fazem uma reflexão diferenciada e que, colocadas nesse conjunto, produziram um panorama reflexivo que está consolidado não só no conjunto de registros dos encontros no site do IEA-USP, como também agora em livros. Ressalto o apoio da incrível equipe do Instituto de Estudos Avançados. Os encarregados da transmissão e gravação, Sérgio Bernardo, Jorge Paulo Soares e Aziz Salem, permitiram que os encontros fossem difundidos e registrados. Agradeço ainda a Leonor Calasans, fotógrafa que nos acompanha pelas imagens; a Mauro Bellesa, nosso jornalista; a Raimunda dos Santos; a toda a equipe administrativa, Roque Passos, Cláudia Pereira, Sandra Sediní. E a nossos alunos. Também sou grato à cumplicidade e ao total apoio da diretoria quanto à possibilidade de ter esta Cátedra mutante, camaleônica.

Como a Cátedra não tem ainda toda uma estrutura preestabelecida, e talvez nunca terá, sua estrutura é complementada pelos fantásticos catedráticos que temos. Não poderíamos fechar esse ciclo sem a presença de Paulo Herkenhoff e de Helena Nader.

Por fim, vale a pena evocar a inspiração que o Programa Rumos, do Itaú Cultural, constitui para aqueles que querem promover diálogos interlinguagens e interdisciplinares. O Rumos teve a sensibilidade de se transformar ao longo do tempo, permeável à dinâmica

cultural do país e do mundo. Seu foco passou de uma seleção pautada por áreas e linguagens artísticas específicas para a busca de projetos que conectam diferentes práticas culturais e campos do saber.

REFERÊNCIA

PEDROSA, M. A função do museu no *core* universitário. *Revista GAM: Galeria de Arte Moderna*, n.3, fevereiro 1967.

E A CIÊNCIA? E A ARTE? A PROBLEMATIZAÇÃO PRODUTIVA DO DIÁLOGO ENTRE OS DOIS CAMPOS?

PAULO HERKENHOFF

Acho que conheci o papel de professor aos 11 anos de idade, na escola da minha família. Eu era professor primário e até hoje tenho medo de dizerem: “você foi um impostor”, porque eu era muito jovem e imaturo.

Começo agradecendo a Eduardo Saron ter transformado o Itaú Cultural em uma instituição com potência e atuação da dimensão de Estado. Ao professor Paulo Saldiva, que, com seu humor cáustico e inteligente, sempre tornou os debates intelectuais algo leve, embora agudo. Ao professor Ary Plonski, com uma serena sabedoria sobre o mundo, capaz de uma orientação também serena. Obrigado ao professor Martin Grossmann, que já havia me convidado para ser professor visitante da Universidade de São Paulo, mas não tive coragem naquela época. Depois refleti muito e, quando veio essa nova possibilidade, não tinha direito de negar. A professora Helena Nader me fez descobrir como pode ser fértil o diálogo entre arte e ciência ou ciência e arte. Meu temor era o seguinte: será ela o que Merleau-Ponty chama de espírito sem olho, que sabe pensar, mas

não sabe ver? Logo entendi que Helena Nader era uma pessoa extremamente aberta para o mundo, disponível para conhecer. Nunca teve qualquer atitude de intromissão impositiva em nada, embora suas opiniões e sugestões sempre fossem muito bem-vindas e valiosas. E, na pessoa da Liliana Sousa e Silva, agradeço a toda a equipe. Com Liliana, gentileza e eficiência transformaram esse longo e complexo processo em algo possível.

Esses seminários da Cátedra Olavo Setubal me propiciaram crescimento intelectual e pessoal. Na cerimônia de posse, declarei que só me interessa o que eu não sei, pois não tenho mais tempo para aquilo que sei. Aqui aprendi sobre novas dimensões da topologia e a entender as diferenças entre a topologia de Moëbius na unidade tripartida de Max Bill e o bicho topológico de Lygia Clark. Fábio Cozman me trouxe um mundo sobre Inteligência Artificial, e a exposição do Instituto Cultural Itaú me abriu um universo a que achei que nunca poderia ter acesso. Aprendi que o inconsciente do indivíduo, sobre o qual eu tinha grande curiosidade, é algo que cada um inventa na experiência. Entendi os sentidos da *Gestalt*, que não são únicos, e muito mais. Manifestei uma opinião refratária à produção séria de Regina Silveira, acusando-a de ser repetitiva. Essa minha opinião passou a me incomodar profundamente. No plano do aprendizado pessoal, pus-me em campo e fiz reflexões, aproximei-me de Regina e agora assumo meu erro. Pude ver a intencionalidade do signo significativo do *corpus* de Regina Silveira. Peço aqui desculpas, portanto, à generosa Regina.

Não me prestei ao papel de advogado do diabo, mas, antes, de ser uma consciência crítica. São Paulo é a capital financeira do país, num processo, no plano cultural, que é um viés do colonialismo interno a que a cidade submete o Brasil, um mecanismo de monopólio bastante escondido. Com a concorrência da China em produção de industrializados de toda sorte, reclama-se da desindustrialização de São Paulo, que passou a ser chamada de desindustrialização do Brasil. Quando São Paulo trouxe para o seu território fábricas do

Rio Grande do Sul, do Rio de Janeiro e de outros estados, aniquilou o que se produzia naqueles estados, mas não se falou de guerra fiscal. Guerra fiscal é quando São Paulo perde a parada. A dependência do transporte rodoviário “do Brasil” foi uma escolha de São Paulo que, em sua barganha com Juscelino Kubitschek, reivindicou o monopólio da indústria automobilística no país, em 1955, deixando ao Rio a fabricação de vagões de trens e a indústria de cabotagem. A cabotagem foi paulatinamente desmontada e destruíram-se as redes ferroviárias de todo o Brasil. Daí a rodoviarização do Brasil. Enquanto deu certo para São Paulo, estava tudo bem. Quando houve a greve nacional dos caminhoneiros, falou-se do “erro do Brasil” em criar o monopólio do transporte rodoviário.

É preciso ter consciência desses fatores. Não se planeja o país da mesma forma como o estado de São Paulo planeja admiravelmente a economia em todo o seu território. A cidade de São Paulo é a capital do capital, isso implica a afluência de graves questões de ordem ética. No plano da cultura, todo o Brasil depende dos recursos da Lei Rouanet, levando em conta empresas basicamente situadas em São Paulo. No meio do brilhantismo de sua vida cultural e do orgulho de sua posição nacional, raros são os paulistas que assumem a consciência crítica do efeito devastador do projeto paulista hegemônico sobre o Brasil. Sequer possuem a mínima percepção da cidade no controle de todo o país. Tampouco deixei de fazer críticas ao projeto ideológico da Universidade de São Paulo, seguindo Mário de Andrade, de transformar São Paulo no centro hegemônico da cultura brasileira. Alguém precisava apontar esse problema, afinal a complexidade do Brasil é irreduzível a um único centro hegemônico.

Apontei aqui os pequenos assassinatos culturais de algumas iniciativas geográficas. Como avaliar a cultura Huni Kuin com os seus saberes e lendas? Apesar da potência da Universidade de São Paulo para o conhecimento, encontram-se os seus limites. O paulistocentrismo me parece incompatível com a objetividade do conhecimento e a autonomia da Universidade que, por vezes, passa a

atuar por intencionalidade e objetivos extra-acadêmicos. Também tive dificuldade com a professora Talita Trizoli: meu primeiro texto sobre Judith Lauand foi escrito há 25 anos. Na ocasião – e depois num texto para a exposição no Instituto Tomie Ohtake –, disse que Judith Lauand era a “Outra do concretismo”, a Outra pela exclusão, a Outra pelo modo modesto como sua carreira se desdobrou. Essa expressão, o “Outro do modernismo”, sempre com letra maiúscula, aprendi no começo dos anos 1980, na Pontifícia Universidade Católica (PUC) do Rio de Janeiro, com o professor Carlos Zílio, numa exposição sobre Oswaldo Goeldi, que ele chama de o “Outro do modernismo”, aquele que não aderiu à banda de música modernista. E que Carlos Drummond de Andrade viria a chamar de a prevalência da noite moral sobre a nossa noite física. Por isso não pude aceitar a acusação de ter escrito a “Outra do modernismo” com conotações pejorativas da mulher, outra como amante, porque, pelo contrário, é um termo que aplico de modo a valorizar Judith Lauand em seu processo de resistir aos ataques de exclusão de Waldemar Cordeiro. *Honi soít qui mal y pense!...*

Mais uma vez, quero me defender e me explicar de maneira mais direta. Manifestei minha perplexidade com a fala agressiva de Ailton Krenak contra os palestrantes da Mesa “Brasil, Brasis”. Seus ataques ao sistema de artes tinham certa razoabilidade, mas como atacar o professor Paes Loureiro que trata da cultura ribeirinha marginal do Pará? Como acusar a professora Soraya Soubhi Smaili, reitora da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp), de ser uma invasora? E chamar o rabino Michel Schlesinger, um homem de grandeza ética, de invasor genocida? Assumimos que nessa sessão fomos cristiano-cêntricos, por marcarmos para uma sexta-feira à tarde o nosso seminário, momento das cerimônias religiosas de judeus e muçulmanos. O rabino Schlesinger explicou que toda sinagoga tem que ter uma janela como abertura para o mundo, para nunca perder a dimensão do mundo e do Outro. Ao rabino Schlesinger, fiz a pergunta inadiável e muito difícil para mim, e ouvimos uma resposta de brilhante senso

de justiça, discutindo a dominação e os ataques de Israel sobre a Palestina. Vocês devem se lembrar dessa passagem. A reitora Smaili e o rabino Schlesinger defenderam a cultura de paz de suas religiões.

Quando abordei o ataque de Krenak, avalei que ele não queria limites, nem admitia aliança: todo branco é inimigo. Perguntei por Claudia Andujar e por Eduardo Viveiros de Castro, as respostas dele foram: “Claudia é irmã dos Yanomami. E Eduardo é um irmão dos índios”. Quando comentei como estávamos ampliando a coleção contemporânea do Museu de Arte do Rio de Janeiro (MAR), com a aquisição de 500 peças Huni Kuin coletadas pelo Instituto Cultural Itaú, peças indígenas de Cildo Meireles, Claudia Andujar, Xadalu, que aqui estive com uma fala dedicada aos Guarani, Ailton Krenak reagiu com expressa aprovação a nossos métodos de coleta, à formação do preço e às exposições. Terminada aquela Mesa, Ailton Krenak assumiu ter se equivocado, me pediu desculpas e me fez uma dedicatória amistosa, que é hoje o tom de nosso relacionamento. Na semana seguinte, fui ao Seminário Selvagem, no Jardim Botânico do Rio, organizado por Anna Dantes. Mediador de várias mesas, Ailton Krenak não fez comentários acusatórios a seus convidados brancos palestrantes, mas não deixou de tratar de genocídio e das circunstâncias ainda mais difíceis das sociedades indígenas no governo Jair Bolsonaro. O admirável Krenak parecia apaziguado, pois seu discurso de revolta cega havia encontrado o tom da paz e da concórdia, necessários a um maior apoio às sociedades indígenas.

As duas excelentes mesas sobre cultura afrodescendente abriram muitas portas, trouxeram dúvidas e possibilitaram novos reconhecimentos. Socialmente alguns disseram: o corpo negro chega antes do reconhecimento do sujeito, da pessoa. Seus traços fenotípicos preparam para o preconceito, a rejeição, o racismo, a higienização social, a limpeza racial, a eugenia. As formas de racismo contra a medicina tradicional africana no Brasil, e a criminalização da Capoeira são exemplos desse racismo, conforme a instigante análise do professor Sidarta Gomes. Qual terminologia aplicar com mais

justeza à arte que eles produzem? Foram levantadas hipóteses: arte negra, arte afro-brasileira, arte dos afrodescendentes. Quais seriam as pertinências simétricas: arte branca brasileira, arte caucasiana? Tudo isso é um mundo a estudar, debater e repensar. A arte dos afrodescendentes é a arte da maioria dos brasileiros; existe uma tarefa para o artista afrodescendente e para o teórico afrodescendente? Aqui termino e agradeço a todos pela escuta.

E A CIÊNCIA? E A ARTE? A PROBLEMATIZAÇÃO PRODUTIVA DO DIÁLOGO ENTRE OS DOIS CAMPOS?

HELENA NADER

Tenho muitos agradecimentos a fazer. Ao Itaú Cultural; a Martin Grossmann por ter tido a ideia; a Liliana Sousa e Silva, porque foi fantástica; a Paulo Saldiva e a Ary Plonski, por terem acreditado que eu traria alguma contribuição. E a todos os presentes em nossos encontros. Porém, o mais importante que tenho a dizer é o seguinte: entrei de um jeito e estou saindo de outro. A mudança decorre do que pude adquirir nas falas de cada um dos convidados, nos debates e nas perguntas dos presentes. O debate foi muito bom, posições foram colocadas, mostrando que não existe uma hegemonia de verdade em relação a vários dos tópicos que trouxemos. Sempre adorei arte, mas o meu conhecimento era periférico. A arte com que estava mais familiarizada era a literatura. Nas artes visuais, escultura, pintura, formas mais tradicionais. Achei importante ter entrado em contato com o que vai ser o futuro de vocês, dos filhos de vocês, da minha netinha que nasceu no dia da última Mesa, em que não pude estar presente.

Também foi fundamental termos os dezessete Objetivos do Desenvolvimento Sustentável (ODS) como referência.

Temos todos de acordar, sobretudo os jovens. Se os jovens não tiverem uma atitude realmente proativa, não vai haver Planeta, a ameaça não é brincadeira. Trouxemos grandes cientistas para falar aqui, cinco deles da Universidade de São Paulo (USP). Entre os *tops* do mundo, Paulo Artaxo mostrou gráficos e dados sobre o aquecimento global. A Amazônia está queimando, por motivos que não cabe colocar aqui.

Acho que temos obrigação com relação àqueles que estão fora, que não tiveram as mesmas oportunidades que nós. Eu me sinto – e já disse isso – uma privilegiada, por ter tido a família que tive, que, embora não tivesse cultura, achava que investir em educação era importante. E sou fruto da educação pública. Vou morrer lutando pela educação pública gratuita e de qualidade. Falando nisso, digo mais uma vez: devemos comentar as mentiras em relação aos Estados Unidos onde dizem que quem paga a educação é o estudante. O estudante paga, mas não em todos os estados. Na verdade, o que mantém a Universidade nos Estados Unidos, pública ou privada, é o investimento do Estado. Isso está na internet para quem quiser ver. São dados que não dá para questionar.

Aqui, discutimos educação e os ODS, e temos, na cidade de São Paulo, o privilégio de estarem em cartaz duas exposições de artistas que foram temas nossos: Leonardo da Vinci e Cildo Meirelles. As duas vão ficar até o fim de fevereiro de 2020. Leonardo da Vinci, no novo galpão do Museu da Imagem e do Som (MIS), é uma mostra toda interativa, digital. Surgiu na ocasião dos 500 anos da morte do artista. Cildo Meirelles, vocês o ouviram, dialoga muito com Leonardo da Vinci, com a física. Então, parece que fomos proféticos.

Outros aspectos que abordamos e que quero retomar, pois vejo como relevantes, ao longo de todos esses seminários, têm tudo a ver com o que estamos passando. Eu realmente não queria o obscurantismo de volta, não queria terraplanismo, não queria uma Secretaria da Cultura que diz que Beatles é do mal. Cultura, arte e ciência, mais do que nunca, precisam voltar a ser tema de debate

dentro da Universidade. A Universidade tem um papel fundamental. Vimos os azulejos de Marcelo Viana, matemático que ganhou grandes prêmios e esteve conosco; ouvimos físicos e artistas que estão utilizando aquele conhecimento.

É uma pena que só possamos atingir um número pequeno de interlocutores, mas encaro cada um de vocês como um propagador. Os vídeos estão ali, vocês podem mostrar, divulgar.

Com Paulo Herkenhoff, vocês aprenderam muito, comigo muito pouco, porque a minha área é outra, eu trazia mais as minhas vivências. Mas penso que vale a pena, no ambiente de cada um de vocês, divulgar essa experiência. A nossa Universidade está errada, teria que fazer uma autocrítica, ou estará decretando seu próprio fim. É preciso que ela se modernize, no sentido de oferecer cursos mais abertos. Existe a superespecialização, mas isso deveria mudar. Por favor, transmitam a seus supervisores, coordenadores, orientadores nossos cumprimentos, porque eles tiveram a visão da abertura, ao indicar este curso, o que não é comum. O comum é exatamente o oposto.

O Brasil abandonou a educação, essa é a realidade, e tentou copiar, agora de forma malfeita, o modelo usado na Coreia, na China – que nesses países já foi revisto. China e Coreia viram que na formação básica precisa haver música, dança, cultura, arte para se formar um bom engenheiro, um bom médico, um bom biólogo ou um bom economista. Então, houve um repensar, enquanto nós, aqui, permanecemos na ideia da superespecialização, que agora quase chega na escola fundamental. Quando estudei, muitos anos atrás – vocês sabem que sou septuagenária –, a gente tinha desenho, crochê, bordado. Vocês devem lembrar que um dos palestrantes disse que foi aprender a fazer crochê com a avó dele e que, inclusive, isso é muito bom para se defender do Alzheimer. Depois dos quarenta anos, você tem que começar a fazer atividades que desafiam, que saem da rotina.

Nós discutimos diversidade étnica. Alguém imaginava que íamos passar o que estamos passando? Dizer que “a escravidão foi

um bem para o negro, porque permitiu que ele formasse família aqui”? Ou o absurdo de não respeitar mais as demarcações de terras indígenas... Pode-se discutir se determinada demarcação tem que ser revista, mas não se deveria liberar a mineração individual nessas terras; isso vai destruir o ambiente e não vai resolver o problema do invasor que está entrando e que tentará acabar com aqueles que já estavam lá.

Sobre discussões de gênero, tivemos várias mesas. Vamos continuar permitindo o feminicídio do jeito que está? Hoje, na *Folha de S.Paulo*, foi informado que, a cada dezoito minutos, uma menina é estuprada no Brasil. É preciso se revoltar, não se trata de pegar em armas, mas de esclarecer. Cada um de vocês tem esse papel. Tiveram o privilégio de estudar de graça na Universidade considerada a melhor do Brasil, a melhor da América Latina, e notem que eu sou de outra. O que aprenderam aqui não deveria ficar apenas para benefício próprio. Discutir o olhar científico, o olhar da cultura, cada um de vocês tem esse papel no ambiente familiar e no ambiente de trabalho. Vocês viram que trouxemos artistas das mais diferentes origens, do Pará ao Rio Grande do Sul. Quando se fala em indígena, todo mundo pensa no indígena da Amazônia. E os Guarani aqui na cidade de São Paulo, que estão na miséria? É sobre essas coisas que queríamos refletir com vocês.

Foram discutidos direitos humanos, do lado dos artistas e do lado dos cientistas, entre os quais tivemos bioquímicos, matemáticos, físicos, antropólogos, geólogos e um sociólogo. Foi interessante o que eu pude aprender, espero que vocês também, porque o esforço foi grande. Eu me sinto satisfeita, mas o que gostaria de saber é quanto do que vocês viram aqui vão poder multiplicar. É importante rever o que significa cada um desses debates para o cidadão brasileiro, para a cultura brasileira. Estamos ficando cada vez mais subservientes e acabamos esquecendo a razão de ser da Universidade. É lamentável que o Brasil tenha retirado o nome de Paulo Freire da plataforma de formação de professores da Coordenação de Aperfeiçoamento

de Pessoal de Nível Superior (Capes). Que negue que Anísio Teixeira seja um educador a ser reverenciado por todos. Anísio Teixeira tem um texto que vale a pena ser lido, em que diz: “transmitir conhecimento as bibliotecas transmitem, pois está lá, contido em livros”. Hoje, substituiríamos talvez livros por computadores. De todo modo, transmitir conhecimento não é o papel principal da Universidade. O valor da Universidade é formar pessoas e gerar conhecimento. E é isso que estão tentando tirar da nossa Universidade. A Universidade de São Paulo (USP) acaba de se livrar de uma Comissão Parlamentar de Inquérito, assim como a Universidade Estadual Paulista (Unesp) e a Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Mas as universidades federais estão sob ataque.

Se realmente acharem que valeu a pena assistir a esses dezenove encontros sobre diferentes temas, contem isso para outros, digam que podem assistir a um episódio por semana, em vídeo. Digam que cada encontro vai trazer um pouco do que é o Brasil. Acho que foi isso que essa atividade da Cátedra mostrou: o que é o Brasil na sua essência. A ciência dialoga com a arte e a cultura, mas a maioria do povo brasileiro não tem acesso, porque não tem oportunidade. O que vejo é um povo que quer saber, gosta do conhecimento, mas que é privado, pois sua condição de vida dificulta tudo.

A TEORIA DO CEP E A CRÍTICA DA DINÂMICA CULTURAL DO BRASIL RECENTE

EDUARDO SARON

Vou falar algo que é um lugar-comum, mas absolutamente verdadeiro. É difícil falar depois de Paulo Herkenhoff e da professora Helena Nader, pela história de vida, pela militância, e pela defesa incontestada da democracia. Num tempo tão difícil, parece ainda mais acertada a escolha desses dois catedráticos. Agradeço muito ao professor Ary

Plonski ter se lembrado da professora Helena Nader. Era preciso que, naquele momento, pudéssemos dar ênfase à ciência, e a lembrança de alguém que, entre muitas outras coisas, já presidiu a Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC) não poderia ser mais legítima. Também agradeço ao professor Martin Grossmann a oportunidade de sermos parceiros. Muito nos honra estar ao lado do Instituto de Estudos Avançados (IEA). Há cinco anos tivemos a primeira conversa, agora ele nos provocou e nós aceitamos a belíssima provocação. E já estamos conversando para seguir nessa parceria por mais cinco anos.

A cada momento, Liliana Sousa e Silva esteve conosco. A gente não só discute essas questões práticas, mas quase sempre há um momento de debate sobre arte, cultura e as questões que nós vivemos. A conversa é de uma hora aproximadamente. Comentamos a conjuntura, é sempre um momento agradável. Eu me senti honrado de ver Paulo Herkenhoff aqui conosco, num momento delicado do ponto de vista da saúde, mas absolutamente intenso em relação ao seu pensamento firme, aos seus objetivos delineados desde o primeiro momento da Cátedra, quando fez a sua quase carta de princípios que o motivava a estar aqui. Sinto-me muito, muito privilegiado em ouvir do Paulo Herkenhoff que o Itaú Cultural, de alguma forma, cumpre um papel de Estado. Acho que Marcos Fernandez Cuzziol, da turma do Itaú Cultural, pensa a mesma coisa, mas sobretudo para nos chamar a atenção quanto a nossa responsabilidade. Fico muito feliz de estar aqui com vocês.

Vou no caminho da professora: tentar, num primeiro momento, fazer uma autocrítica. Estamos num momento para o qual sequer encontramos adjetivos, difícil qualificar tamanhos absurdos, em pleno século XXI. Mas afinal, qual é a nossa parte, como contribuímos para que isso acontecesse como está acontecendo? Eles estão numa bolha. Cabe-nos, talvez, sermos os provocadores para romper essa bolha. Aqui faço uma primeira crítica. Já conversei muito com Martin Grossmann, com Marcos Cuzziol, com a equipe do Itaú

Cultural, com Liliana Sousa e Silva, sobre a nossa triste contribuição para criar nossa própria bolha, para exercitar quase de maneira inconsciente o ato de falar para nós mesmos, de pregar para catequizados.

O mundo da arte e da cultura, a meu ver, nos últimos anos fez muito isso. E quero destacar o que considero um ato falho nosso, quando desenhamos ações culturais ou participamos, por meio de plenárias e encontros, de desenhos de políticas públicas para o campo da cultura. Permitam-me terminar minha reflexão, antes de me baterem, para tentar mostrar a vocês no que estou pensando. Quando, principalmente nos últimos vinte anos, pensávamos em política cultural, sempre a considerávamos sob a óptica referente ao campo da democratização do acesso. Principalmente nos dez primeiros anos dos vinte a que me refiro, esse propósito foi essencial, era preciso que mais artistas dialogassem com o maior número de pessoas possível; que um número crescente de pessoas tivesse contato com um número grande de experiências e de linguagens culturais. Acontece que nós estagnamos, ao pensar que a democratização do acesso era o único espaço de construção de política pública. Perdemos de vista o lugar onde, de fato, está o campo de transformação do fazer artístico, de transformação da produção cultural. E aí remeto à fala que a professora lembrou, de Anísio Teixeira, sobre transmissão do conhecimento. Parece que há uma intersecção entre pensar na democratização do acesso como um fim em si mesmo, ou pensar na transmissão do conhecimento como um fim em si mesmo.

Afinal, qual é o nosso paradigma, o que nos move, o que nos faz de fato poder interferir, trocar, construir entendimentos múltiplos, criar espaços de aprendizados diversos, para que transformemos o sujeito, ou para que o sujeito se transforme? Para ser mais exato, que, a partir da própria transformação, esse sujeito possa questionar seu entorno e se sinta empoderado para transformá-lo? Nós, do mundo da cultura, nos limitamos a achar que a simples democratização

do acesso daria conta de gerar a transformação do sujeito. É óbvio que precisamos ter ainda mais ações de democratização de acesso.

O Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística acabou de liberar uma pesquisa a respeito do perfil da cultura no país: hábitos culturais, perfil em relação à geração de renda, equipamentos da cultura do Brasil. Há dados interessantes e há dados tristes. Por exemplo, o número de bibliotecas públicas nos municípios diminuiu. É inacreditável. Havíamos chegado a 92% ou 93%, mas agora caímos para 85,7% de municípios com bibliotecas públicas. Imaginar que esse é o eixo da literatura, do contato com livros, da construção do pensamento crítico motivador de transformação... É óbvio que ainda temos o desafio de democratizar o acesso, mas esse, a meu ver, não pode ser o nosso propósito maior. E qual seria, então, o nosso propósito maior?

Não preciso ir muito longe. Há 72 anos, para lembrar também a questão dos direitos humanos, era escrito o Artigo 27 da Declaração Universal dos Direitos Humanos. Nesse Artigo 27, a ciência, os avanços tecnológicos e a arte estão juntinhos. Ele começa falando que deve haver condições para que as pessoas usufruam da transmissão do conhecimento. Começa por uma palavra que a Constituição de 1988 lembrou com muita ênfase: participação. O Artigo afirma que todo sujeito tem o direito de fazer parte da vida artística, participar da produção científica e dos progressos gerados por ela. Mais ou menos isso. A Constituição de 1988 se notabilizou por ser a Constituição Cidadã, em virtude da forte participação das pessoas, abrindo um espaço para interferência da sociedade, por exemplo quando fala de emendas populares. E nos perdemos nisso. Assim como a Universidade se perdeu na perspectiva de que só transmitir conhecimento daria conta, a cultura se perdeu na perspectiva de que só transmitir o conteúdo cultural e artístico daria conta. Perdemos a possibilidade de alertar: é preciso, também, que se incentive e viabilize a interação entre os artistas e as pessoas.

Eu me permito algumas ilações do ponto de vista artístico, evocando obras importantes que partem do pressuposto de que a

participação é o determinante. Hélio Oiticica fez isso com uma beleza incrível; Lygia Pape ou a própria Lygia Clark, para lembrar três artistas viscerais na construção do pensamento e da repercussão do entendimento artístico brasileiro. A palavra “participação” está perdida. E nós, em nome da suposta democratização do acesso, defendemos a catraca. O fundamental não era a obra apresentada ou o pensamento artístico apresentado, mas o número de pessoas atingido. Não que a catraca não seja importante, mas não pode ser a métrica maior da construção de um projeto crítico no campo da arte. Em nome da democratização do acesso, defendemos a espetacularização da arte, porque, se a gente precisa que cada vez mais pessoas tenham contato, é preciso que haja cada vez mais fogos de artifícios. Assim surge a aproximação com o mundo da comunicação e do marketing.

Há dez anos, num contexto de compra intensa de nossas *commodities* pela China, defendemos a construção de novos prédios. No mundo da arte e da cultura explodiu o número de novos prédios, em São Paulo, no Rio de Janeiro, em Minas Gerais, em Porto Alegre, no Recife. Isso foi feito em nome da democratização do acesso, que respalda o que costumo chamar de CEP, a trilogia Catraca-Espetacularização-Prédio – uma brincadeira com nossa localização analógica. Passamos a nos ver ou ser vistos como instrumentos. Quantas vezes me encontrei em conversas com o campo da educação, da saúde ou da segurança pública, em que a arte e a cultura eram apresentadas como ferramentas de melhoria de qualidade de ensino ou de apaziguamento de uma comunidade com problemas de violência? Da mesma forma, o modelo da democratização do acesso, por princípio, também vê a arte e a cultura como ferramentas, instrumentos – não como fins últimos.

Volto para Anísio Teixeira e para Paulo Freire. É preciso que nos reposicionemos, para lembrar outras três letrinhas, para que fique mais clara a nossa conversa. Começo pelo F da Formação. É óbvio que nós temos que investir em formação. A Cátedra é parte desse

movimento importantíssimo. Continuo pelo F do Fomento, fomento à ciência, à arte e à cultura, sabendo do risco que se corre, porque não necessariamente o que você fomenta chega ao final. Mas, às vezes, mais importante do que a obra pronta e acabada é o processo, e pensar o fomento sob esta ótica é fundamental. E além do F da Formação e o F do Fomento há o terceiro, o F da Fruição, contida em vários documentos que se desdobraram da carta dos direitos humanos de setenta e dois anos atrás. Fruição é a troca, é a construção conjunta. Paulo Freire, absolutamente potente, fala do prazer no aprender e no trocar. Então, se pudéssemos voltar dez anos atrás ou, pelo menos desde já, nos reposicionarmos com esse novo propósito, eu faria uma sugestão: que deixemos de ter como meta maior a democratização do acesso, para termos outra meta maior: a participação. É claro que a democratização do acesso está dentro da participação, sob a ótica da fruição. Nesse sentido, nos reposicionamos como mola propulsora ou espaço convergente de transformação do sujeito por meio da arte, da cultura, da ciência, da produção tecnológica, da pesquisa acadêmica, da Universidade, das instituições e da produção independente que geram, produzem, constroem arte e cultura.

A ÉTICA NA FORMAÇÃO E A FORMAÇÃO NA ÉTICA

GUILHERME ARY PLONSKI

Agradeço o generoso convite para dar uma contribuição a esse encontro da Jornada “Relações entre Arte e Ciência” da Cátedra Olavo Setubal. Prefiro considerá-lo um encontro intermediário a um último encontro. A confluência entre arte e ciência vem de longa data, como ilustram Leonardo da Vinci e Cildo Meireles, duas personalidades sobre as quais a Cátedra se aprofundou. E perdurará.

Entendo que o dia de hoje se destine a elaborar conjuntamente o balanço do nosso trajeto, pavimentado pela

parceria entre o Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo (IEA-USP) e o Itaú Cultural, a quem agradeço muito pelo apoio engajado. Tivemos dois luminares a nos guiar de forma criativa e segura, a cientista e professora Helena Nader e o curador e professor Paulo Herkenhoff, a quem agradeço de coração por terem aceitado o convite, pela dedicação do tempo e das emoções, assim como pela disponibilidade para compartilhar seus ricos conhecimentos e relevantes relacionamentos.

Nossa rota foi formulada num ambiente heterodoxo, por uma cátedra bicéfala. O direito autoral desse modelo é do amigo da USP e dela egresso, Eduardo Saron, diretor do Itaú Cultural, merecidamente contemplado com o “Prêmio Governador do Estado para a Cultura 2018”. Reconheço, penhorado, a valiosa contribuição intelectual e relacional do professor Martin Grossmann, coordenador-geral da Cátedra, gestada em sua profícua gestão na direção do Instituto de Estudos Avançados. Destaco o esforço devotado da pós-doutoranda Liliana Sousa e Silva para, junto com a equipe de apoio do IEA, colocar a Cátedra Olavo Setubal de pé.

A Cátedra Olavo Setubal contempla arte, cultura e ciência. O acerto dessa abrangência é oportunamente pontuado, neste ano em que comemoramos o sexagésimo aniversário da histórica conferência sobre “As Duas Culturas”, proferida na Universidade de Cambridge pelo romancista e cientista britânico Charles Percy Snow, conhecido como C. P. Snow. Nessa fala, posteriormente transformada em livro, Snow lamenta o rompimento crescente da comunicação entre dois grupos intelectuais da sociedade ocidental moderna – cientistas e engenheiros de um lado, estudiosos das humanidades e artistas, de outro. Em seu entendimento, essa fratura constituía um obstáculo para a solução dos grandes problemas do mundo. E, em particular, refletia-se no declínio da qualidade da educação no mundo ocidental.

Em 7 de maio de 2019, data exata do 60º aniversário da célebre conferência, o IEA-USP organizou um seminário sobre o tema,

liderado pelo nosso professor sênior José Eli da Veiga. O vídeo está disponível na midiateca aberta do Instituto. Se C. P. Snow retornasse agora, ficaria satisfeito de ver como, seis décadas depois, o panorama intelectual mudou bastante em relação ao que motivou seu alerta nos idos de 1959. Em síntese, houve uma notável valorização da interdisciplinaridade. Primeiro no bojo das ciências: eu mesmo, engenheiro químico de formação, fiquei encantado com a disciplina de Físico-Química no curso de graduação da Escola Politécnica – por coincidência, campo do interesse científico de Snow. Mais recentemente, as humanidades se aproximaram bastante das tecnologias computacionais. O célere avanço desse diálogo ficou patente no seminário internacional “A Máquina, inteligência e desinteligência: utopia e entropia à vista”, realizado em novembro de 2018, também no âmbito da parceria entre o IEA-USP e o Itaú Cultural. O evento foi organizado pelo professor José Teixeira Coelho Netto, que coordena o Grupo de Estudos Humanidades Computacionais do IEA, e pelo caro Marcos Cuzziol, gerente do Núcleo de Inovação do Itaú Cultural, a quem agradeço a honrosa presença.

Contribuiu para a mudança o estabelecimento, a partir dos anos 1960, de organizações que têm na interdisciplinaridade o seu fundamento, em particular Institutos de Estudos Avançados no âmbito das Universidades. O primeiro deles foi o Centro de Pesquisa Interdisciplinar da Universidade de Bielefeld, na Alemanha, conhecido pela sigla em alemão ZIF (Zentrum für interdisziplinäre Forschung). Nós fomos criados em 1986 pelo então reitor professor José Goldemberg, justamente para instigar a interdisciplinaridade na USP.

O movimento cresceu bastante: 44 Institutos de Estudos Avançados universitários dos cinco continentes perfazem uma rede global, denominada University-Based Institutes for Advanced Study (Ubias), cuja coordenação, neste biênio, é responsabilidade do nosso Instituto. Aproveito para agradecer o apoio dado pela Cátedra Olavo Setubal à participação do IEA-USP na edição pioneira da iniciativa global mais importante da Ubias. Trata-se da Academia Intercontinental, em que

quinze a vinte jovens pesquisadores/as brilhantes de todo o mundo, com formações diversas, vivenciam conjuntamente a produção de conhecimento interdisciplinar. Na primeira edição, que envolveu os IEA da USP e da Universidade de Nagoya, no Japão, o tema foi “Tempo”. Neste momento, a rede Ubias está preparando a quarta edição da Academia Intercontinental, que focalizará “Inteligência e inteligência artificial”.

Trago um interessante artigo recente intitulado “C. P. Snow e as duas culturas – 60 anos depois”, do professor Walter Massey, do Instituto de Artes da Universidade de Chicago. Chama ele a atenção para o fato de que, se há hoje muito mais cooperação entre intelectuais dos “dois mundos”, emergiu uma nova preocupação a exigir a energia articulada de todos – artistas, produtores e operadores da cultura, cientistas e engenheiros. É, nas palavras dele, “o declínio no valor percebido por alguns segmentos da sociedade no intelectualismo e nos estudos”.

Esses desafios também nos assolam abaixo do Equador. E a eles cabe adicionar um conjunto de preocupações que nos afligem em Pindorama. Assim como a tuberculose e a hanseníase são doenças físicas reemergentes, as atuais campanhas de negação da ciência e de satanização das artes recendem políticas governamentais do século passado que tiveram consequências desastrosas. É o caso da “arte degenerada” – epíteto difamatório dado, na Alemanha dos anos 1930, a todas as obras de arte moderna e aos movimentos culturais que não estavam de acordo com a concepção de arte e o ideal de beleza do regime nazista. E, claro, também aplicado a qualquer obra de arte feita por judeus. Na União Soviética prevaleceu, dos anos 1930 a 1964, a política do lisenkoísmo, que desqualificava genética e agricultura baseadas em conhecimento científico validado. Milhares de biólogos “ortodoxos” foram demitidos, muitos deles sendo presos e mortos pela máquina stalinista. Essa política também foi adotada na China no começo dos anos 1950. Milhões de pessoas morreram de inanição em decorrência do lisenkoísmo.

Nesta quadra opaca de nossa história, é preciso afirmar e reafirmar que a Universidade não tem partido, mas tem lado. A Universidade está do lado dos direitos humanos. Da liberdade de expressão. Da convivência respeitosa entre comunidades diversas. Da valorização da ciência, como indica o brasão da USP. Da inovação responsável. Da sustentabilidade do planeta. Dos cuidados especiais com os mais de 20% da população que portam deficiências. E, claro, da paz.

Sou otimista quanto à nossa capacidade coletiva de resistir. Ou seja, “levantar, sacudir a poeira e dar a volta por cima”, conforme expressa a canção do inesquecível compositor Paulo Vanzolini, diretor por três décadas do Museu de Zoologia da Universidade de São Paulo – ele mesmo um exemplo vivo da feliz confluência de ciência e arte. A Universidade tem expressivas responsabilidades nessa resistência construtiva. Para isso, precisa articular cada vez mais suas competências, a fim de continuar a participar, de forma relevante, do processo de ideação e implementação das complexas transformações necessárias a um futuro digno para nossos filhos/as e netos/as. Um futuro em que as condições de saúde e de educação não dependam, como hoje, mais do código postal do que do código genético, como pontua o querido colega e diretor do IEA-USP, professor Paulo Saldiva.

Concluirei minha intervenção celebrando a vida e o legado de formação ética de crianças e jovens construído pela saudosa Evelyn Ioschpe ז”ל, que partiu há poucos dias. Tive o privilégio

¹ A indicação ז”ל, iniciais da expressão hebraica zikhroná livrakhá (“que a sua memória seja uma bênção”) é costumeiramente aposta quando se menciona uma pessoa falecida, em especial recentemente.

de conhecê-la nos idos dos anos 1960, quando ambos frequentamos, ela em Porto Alegre e eu em São Paulo, o mesmo movimento juvenil educativo judaico, estabelecido por adolescentes, filhos e filhas de refugiados da Europa Central que aportaram no Brasil às vésperas do Holocausto nazista. Nos anos 1990, quando nos reencontramos, ela era diretora-presidente da Fundação Iochpe e, também, do Grupo de Instituições, Fundações e Empresas (Gife), numa época em que o investimento social privado, segmento do Terceiro Setor, era ainda incipiente no Brasil. O reencontro fora suscitado por ela, para que a ajudasse a envolver mais a USP no projeto Arte na Escola. Essa é uma iniciativa esplêndida da Fundação Iochpe, criada há exatos trinta anos, que incentiva, reconhece e qualifica o ensino da arte, por meio da formação continuada de professores do ensino básico.

Para minha surpresa, na sequência, fui honrado com o convite de Evelyn e Ivoncy para integrar o Conselho Curador da Fundação Iochpe, o que fiz com muito gosto e emoção por vários anos. Além de aprofundar a compreensão sobre a dimensão nacional do Arte na Escola, pude conhecer outra iniciativa pioneira, o Formare. Trata-se de um programa de qualificação profissional de jovens de comunidades com vulnerabilidade social por empresas parceiras. Essas desenvolvem programas de formação, customizados de acordo com suas necessidades. As aulas teóricas e práticas são ministradas pelos/as próprios/as funcionários/as das empresas, que são preparados/as e atuam como educadores/as. Os depoimentos de alguns dos 22.500 jovens qualificados, vários/as dos/as quais com importantes carreiras profissionais, bem como os relatos dos/as 4.700 educadores/as voluntários/as, evidenciam claramente como a iniciativa vem transformando positivamente numerosas vidas.

Esta singela intervenção sobre ética na formação e formação na ética pode ser sintetizada num aforismo que nos legou Anne Frank. Adolescente judia alemã, ela se tornou emblemática postumamente, pelo diário em que relata suas vivências num quarto oculto, ao longo da ocupação alemã nos Países Baixos durante a Segunda

Guerra Mundial. “Dedurado” o esconderijo, Anne e sua irmã, Margot Frank, foram levadas ao campo de concentração Bergen-Belsen, na Alemanha, onde morreram, provavelmente por ocasião da epidemia de tifo que ali grassou no começo de 1945. Escreveu Anne Frank que “As nossas vidas são moldadas pelas nossas escolhas. Primeiro fazemos as nossas escolhas. Depois as nossas escolhas nos fazem”.

FALA DE FECHAMENTO: ESPAÇO SIDERAL?

MARTIN GROSSMANN

Acabei não participando – fisicamente – de parte dessa trajetória, mas tentei acompanhar a distância, do Japão. São doze horas de diferença no fuso horário. O grande desafio lá era levar alguma coisa do Brasil para os jovens que estavam ali, assistindo às minhas falas. Um dos quatro eventos de que participei foi com trezentos graduandos japoneses, percorrendo sobre São Paulo. Minha opção foi falar sobre a formalidade e a informalidade. Comentei com eles que São Paulo, em termos de população e de dimensão, têm fenômenos contrastantes que a tornam específica e diferente de outras megacidades. A cidade de Tóquio é totalmente formal. O Estado e a iniciativa privada fornecem todos os serviços: saneamento, água, esgoto, eletricidade, internet, transporte público. Levei imagens da Favela de Paraisópolis e sua vizinhança, o Morumbi. Elas são fortes. E também analisei a relação da Universidade de São Paulo com a Favela São Remo, aqui ao lado, e da Escola de Artes e Ciências Humanas da USP, na Zona Leste, com a Vila Guaraciaba e o Jardim Keralux, comunidades vizinhas. São os contrastes com que convivemos, e vejo como um dos grandes desafios ter políticas públicas e privadas que possam, de fato – enfrentar o racismo estrutural e a desigualdade deste país.

Vou comentar um pouco minha estada no Japão e estabelecer paralelos sobre o modo de se relacionar com a natureza, aqui e lá. Enquanto estive naquela ilha, ela foi açoitada por três tufões. O primeiro, eu estava dormindo e não vi. A passagem do segundo tufão ocasionou a morte de cerca de oitenta pessoas. É um fenômeno espetacular, vem muito devagar, anda vinte quilômetros por hora. É um *slow motion*, você antevê, mas não sabe o tamanho. Obviamente a ciência, cada vez mais precisa consegue identificar a dimensão, e fazer projeções sobre o que esse fenômeno natural vai atingir, prevendo seu comportamento. Ele entrou no meio da ilha e seguiu longitudinalmente. Pude acompanhar em tempo real o que se desenvolvia.

A relação do Japão com a natureza está ligada ao fato de se tratar de uma sociedade insular, secular e espiritualizada. A base da civilização japonesa está no xintoísmo e no budismo, que foram institucionalizados no século VI. A mais antiga monarquia está apoiada fortemente no xintoísmo. O que é o xintoísmo? São as crenças tradicionais, os rituais, a espiritualidade proveniente dos nativos dessas ilhas que foram institucionalizados, incorporados pelas instituições e seus sistemas. Então, quando Paulo Herkenhoff e Helena Nader trazem representantes de uma etnia indígena do Acre para se encontrar com grupos locais Guarani, no IEA, considero um feito fantástico que não podemos avaliar em recursos financeiros. Vem de uma vontade, de uma disposição de instituições e de pessoas, de realmente tentar entender a nossa situação e a nossa condição. E que leva a pensar em nossa própria relação com a natureza e a diversidade.

Posso dizer que sou branco de origem europeia, o racismo estrutural está em mim, fui educado para ser racista. Mas o que um ambiente como o Instituto de Estudos Avançados é capaz de fazer é justamente incentivar o convívio, a escuta do outro, dar voz a convidados com um vasto repertório de posicionamentos, conhecimentos e experiências de vida.

Em conversa com Eduardo Saron, num desses encontros, discutimos a grandiosidade e inefabilidade de explorar este todo maior que nos abriga: o Cosmos. Falávamos da transmissão de conhecimento entre gerações. Na situação em que estamos, temos que ter o apoio da ciência, o apoio da tecnologia, mas também temos que, de certa maneira, nos munir de alguns ferramentais que os povos indígenas oferecem com suas cosmologias e seus saberes. O Brasil não só destruiu povoados indígenas, dizimou índios, mas tem uma relação preconceituosa com as culturas indígenas, uma relação de distanciamento e apagamento. Hoje, temos “tudo” nos computadores, nos celulares, inclusive programas que permitem visualizar e identificar as estrelas, auxiliando no entendimento da complexidade do Cosmos. Isso é maravilhoso, mas não substitui a vivência de estar na natureza e ter a noção que só a natureza nos dá.

Os japoneses têm isso, a ordem do sagrado no Japão é muito importante. Ali se vive com a morte e o risco de destruição constantemente, diariamente, devido a fenômenos naturais como a passagem de tufões, da ocorrência de terremotos e tsunamis. O que me fascinou foi ver a resiliência dos japoneses, sem fatalismo, em relação harmônica com a natureza. Esse tipo de pensamento me parece importante no momento presente. Paulo Herkenhoff é o único curador e diretor de museu que conheço que pensa em um colecionismo descentralizado, múltiplo, diverso, para o museu de arte. Tem a pororoca, tem o colecionismo amazônico, tem a relação com os índios, tem a relação com a presença dos judeus neste país etc. Tem uma preocupação de pensar o Brasil, mas pensar numa situação, obviamente, não de nacionalismo, mas territorial, planetária, cósmica. Entendo que essa reflexão é muito importante, que hoje faz toda a diferença, e mais, cria novos sentidos.

Os habitantes de Tóquio falam que Kanasawa, que é uma cidade costeira do Mar do Japão, está “nas costas, atrás” da capital... Reforçando assim que o Japão é a terra do Sol nascente... que está à frente dos países continentais... No Brasil temos algo semelhante:

nós damos as costas para o Pantanal, para a Floresta Amazônica, para a América do Sul e a América Latina. A Amazônia é uma terra que não conhecemos, que faz fronteira com os países mais ao norte, Venezuela, as Guianas e a Colômbia. Os Andes, as montanhas também reforçam esse isolacionismo brasileiro. Aracy Amaral uma vez me disse isso, que a cultura andina era uma cultura melancólica, ancorada ao passado, e a cultura brasileira era uma cultura atlântica, que tinha uma visão transatlântica das relações. E a África, sempre, de certa maneira, distante de nós. Ela é mais presente talvez na Bahia, mas onde mais ela tem essa influência? São Paulo, de fato, nunca teve uma relação direta com a cultura africana, vamos dizer, institucionalizada. A Universidade não tem, as escolas não têm, mas é um desafio fundamental pensarmos a complexidade de sermos brasileiros numa situação conturbada, que não é só daqui, é global.

Temos que debater e resolver questões locais, nacionais, mas também pensar além do Brasil. Os índios não têm fronteiras nacionais, eles têm o lugar deles no Cosmos e o lugar da terra em que sepultam seus mortos. Os Mapuche vivem no Chile e na Argentina, por exemplo. Os Guarani estão no Brasil, no Paraguai, na Bolívia e na Argentina. Os Yanomami, no Brasil e na Venezuela.

Acho que o desafio que Helena Nader colocou a vocês – potencializar, multiplicar este evento – não é nem um pouco fácil. As pessoas querem achar que o mundo é simples, básico, plano... A dialética hoje não dá mais conta. A ciência e a arte precisam buscar inspiração na variedade de conhecimentos, saberes e nas experiências que vocês dois, Helena Nader e Paulo Herkenhoff, trouxeram para nós nesses dezenove encontros. Nosso muito obrigado.

MINIBIOGRAFIAS DOS PARTICIPANTES DA JORNADA DE SEMINÁRIOS

AILTON KRENAK

Líder indígena, ambientalista e escritor brasileiro. Doutor *honoris causa* pela Universidade Federal de Juiz de Fora, Grão-cruz da Ordem do Mérito Cultural. Atuou na elaboração da Constituição de 1988 e fundou organizações que representam os interesses indígenas no cenário nacional, como o Núcleo de Cultura Indígena e a União dos Povos Indígenas. Participou da Aliança dos Povos da Floresta, movimento que uniu lideranças indígenas e seringueiros para reivindicar a demarcação de territórios e a criação de reservas extrativistas. Foi assessor especial do governo de Minas Gerais para assuntos indígenas de 2003 a 2010. Vencedor do Prêmio Juca Pato (2020) como Intelectual do Ano e autor dos livros *Ideias para adiar o fim do mundo* e *A vida não é útil*, entre outros.

ALEXANDRE ROMARIZ SEQUEIRA

Artista visual, é doutor em Arte pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e professor da Universidade Federal do Pará (UFPA). Desenvolve trabalhos que estabelecem relações entre fotografia e alteridade social, tendo participado de encontros de fotografia, seminários e exposições no Brasil e no exterior. Tem obras no Espaço Cultural Casa das 11 Janelas (PA), Coleção Pirelli/Masp, Museu de Arte do Rio (MAR), Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, Museu da Fotografia (CE) e Coleção de Fotografia da Associação Brasileira de Arte Contemporânea (Abact).

ANA PAULA TAVARES MAGALHÃES TACCONI

Professora Aassociada do Departamento de História da Universidade de São Paulo. É coordenadora do Labora, laboratório dedicado a estudos transversais sobre produção textual na Idade Média, e do Inpar, Grupo de Investigações sobre a Pluralidade e as Ambiguidades da Condição Humana. É vice-coordenadora do Programa de Pós-graduação em História Econômica; a assessora de Gabinete na Pró-Reitoria de Pesquisa e membro do Comitê de Boas Práticas Científicas da Universidade de São Paulo.

ANNA DANTES

Trabalha com a extensão da experiência de edição para outros formatos – laboratórios, oficinas, revistas, curadorias, exposições, coleções de moda, ciclos de estudo e filmes. Há oito anos realiza, junto ao povo Huni Kuin no Acre, o projeto *Una Shubu Hiwea, Livro Escola Viva*, tendo como parceiros o Jardim Botânico (RJ) e o Itaú Cultural, com dois livros publicados, entre eles *Una Isi Kayawa* ganhador do Prêmio Jabuti em Ciência da Natureza. Atualmente dedica-se também ao *Selvagem*, ciclo de estudos sobre a vida, rodas de conversas e edição de livros que tratam das correspondências entre conhecimentos científicos, artísticos e tradicionais.

ANNA MARIA CANAVARRO BENITE (ANITA CANAVARRO)

Professora da Universidade Federal de Goiás, onde coordena o Laboratório de Pesquisas em Educação Química e Inclusão. Instituiu o Coletivo Ciata – Grupo de Estudos sobre a Descolonização do Currículo de Ciências, que recebeu: Diploma de Reconhecimento por ação cotidiana na luta pela defesa, promoção e proteção dos direitos humanos; Honra ao Mérito pela Assessoria Especial para Direitos Humanos e Cidadania; Prêmio Mulher Combativa. Secretária Executiva da Associação Brasileira de Pesquisadores Negros/as e militante do Grupo de Mulheres Negras Dandara no Cerrado.

BRUNO MORESCHI

Pesquisador e artista com projetos relacionados a desconstrução de sistemas complexos. Pós-doutorando da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP), doutor em Artes Visuais pela Unicamp, com passagem na University of Arts (Helsinki), integrante do projeto *Histories of AI: Genealogy of Power* (Universidade de Cambridge), pesquisador sênior do Center for Arts, Design and Social Research e um dos coordenadores do Grupo de Arte e Inteligência Artificial (Gaia) – Inova USP. Projetos reconhecidos por prêmios e instituições como Van Abbemuseum, 33^a Bienal de São Paulo, Rumos Itaú Cultural, Fapesp e Capes.

CARLOS PAPÁ

Liderança da Aldeia Guarani. Trabalha há mais de vinte anos com audiovisual,

focando-se em documentários, filmes e oficinas culturais para os jovens. Também atua como líder espiritual em sua comunidade. É coordenador do litoral norte da Comissão Guarani Yvy Rupa e fundador e conselheiro do Instituto Maracá.

CELSO FERNANDO FAVARETTO

Doutor em Filosofia pela Universidade de São Paulo (USP) e livre-docente pela Faculdade de Educação (FE) da USP. Tem experiência na área de Filosofia, com ênfase em Estética, Educação e Ensino de Filosofia. Atualmente é professor-orientador nos programas de pós-graduação de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP) e de Educação na FE-USP.

CHRISTIAN INGO LENZ DUNKER

Pós-doutorado na Manchester Metropolitan University; professor titular do Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo; psicanalista; livre-docente em Psicologia Clínica. Tem foco na teoria da constituição do sujeito, metapsicologia, filosofia da psicanálise e ciências da linguagem.

CILDO MEIRELES

Estudou com o artista peruano Félix Barrenechea no DF e na Escola Nacional de Belas Artes (Enba-RJ). Realizou individual no Museu de Arte Moderna (MAM-BA), 1967. Participou de Information – Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), 1970. Principais mostras: Magiciens de La Terre – Pompidou/La Villette, 1989; Institut Valencià d'Art Modern, 1995; New Museum, 1999; Tate Modern, 2008, Macba e Muac, 2009. Reina Sofia, Palácio Velázquez, 2013 e MAC – Serralves, 2013-2014; Pirelli Hangar Bicocca – Milão, 2014; Sesc Pompeia (SP), 2019. Bienais: Veneza 1976/03/05/09; Sydney, 1984; SP, 1981/98 e 2010, Documenta de Kassel, 1992/02. Em 2008 recebeu o 7^o Prêmio Velázquez de Artes Plásticas.

DENISE STOKLOS

Bacharel em Jornalismo e licenciatura em Ciências Sociais. Iniciou sua carreira teatral profissional há cinquenta anos. Recebeu o título *Doutora Honoris Causa* da Unicentro, no sudoeste do Paraná, onde seu nome foi dado a um centro

cultural, a uma fundação, a um acervo, a um festival de teatro e a um auditório na Universidade local. Estabeleceu-se como uma das únicas atrizes brasileiras exercendo continuamente sua profissão sem fazer televisão ou telenovelas. Apresentou-se em 33 países, em sete idiomas.

DIAS & RIEDWEG

Trabalhando em duo desde 1993, Dias & Riedweg partem de processos interativos que se cristalizam em vídeo instalações e levam os participantes a repensar suas relações com diferentes contextos político-sociais, nos quais o empobrecimento cultural e o aumento da xenofobia e da marginalização são evidentes. Tem obras no Centre Georges Pompidou (Paris), no MACBA (Barcelona), no Kiasma (Helsinki), no MFA (Houston), no Reina Sofía (Madrid), no MAR e no MAM (Rio de Janeiro), no MAM (São Paulo e Bahia). Participaram de exposições internacionais, como *Conversations at the Castle* (1996); *48^a Bienal de Veneza* (1999); *24^a Bienal de São Paulo* (1998), *L'État des Choses* (2000) e *Documenta de Kassel* (2007).

DUA BUSÊ

Dua Busê (Manoel Vandique Kaxinawá) é aclamado como o maior pajé vivo nas margens do Rio Jordão. Octogenário, é especialista no manuseio de medicinas da floresta e na cura, tendo contribuído para elaboração do *Una Isĩ Kawayá ou Livro da Cura do povo Huni Kuin*. Vive na aldeia Coração da Floresta na terra indígena Alto Rio Jordão.

EDUARDO FROTA

Escultor e professor, licenciou-se em Educação Artística pelas Faculdades Integradas Bennett (RJ). De 1983 a 1985, foi monitor no Departamento de Cursos do MAM/RJ. Sua primeira individual ocorreu na Funarte (1988). Obteve uma bolsa do Projeto Uniarte, da Faperj/UFRJ (1996) e ganhou o Grande Prêmio do Salão Arte Pará (1997). Participou da III Bienal do Mercosul (2001) e da 25^a Bienal de São Paulo (2002). Foi curador adjunto do Programa Rumos Artes Visuais do Itaú Cultural (2001-2003) e coordenador do Núcleo de Artes Plásticas do Alpendre, em Fortaleza.

EDUARDO KAC

Reconhecido internacionalmente por suas obras de telepresença e bioarte. Seu trabalho está nas coleções permanentes de museus como: Museu de Arte Moderna de Nova York; Tate, Londres; Victoria & Albert Museum, Londres; Frac Occitanie no Les Abattoirs – Museu de Arte Moderna e Contemporânea, Toulouse, França; Museu de Arte Moderna de Valência, Espanha; Museu ZKM, Karlsruhe, Alemanha; e Art Center Nabi, Seul, entre outros. Em 2017, realizou a obra *Telescópio Interior no espaço*, a bordo da Estação Espacial Internacional.

EDUARDO SARON

Gestor cultural há quase vinte anos, dirigente do Itaú Cultural, presidente do Conselho de Cultura e Economia Criativa do Governo do Estado de São Paulo e diretor do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM). É conselheiro de várias instituições, entre as quais o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (Masp), a Fundação Bienal de São Paulo, o Museu Judaico, o Paço do Frevo (em Recife, PE), a Associação Pró-Dança (APD) – gestora da São Paulo Companhia de Dança – e o Instituto CPFL.

ELIANA SOUSA SILVA

Ativista social, cultural e educacional, é diretora fundadora da Redes da Maré, entidade que produz conhecimento, elabora projetos e ações para fortalecer a garantia de direitos dos moradores de Favelas da Maré. É graduada em letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), mestre em educação e doutora em serviço social pela Pontifícia Universidade Católica (PUC) do Rio de Janeiro. Realizou pesquisa de pós-doutorado no Conselho de Pesquisa em Ciências Sociais, nos Estados Unidos. Na UFRJ, coordenou o curso de pós-graduação em segurança pública e dirigiu – e ainda integra – a equipe da Divisão de Integração Universidade Comunidade. Foi titular da Cátedra Olavo Setubal de Arte, Cultura e Ciência no período 2018/2019 e professora visitante da USP.

ÉLLE DE BERNARDINI

Tem formação em ballet clássico pela Royal Academy of Dance. É uma mulher transexual com produção permeada por sua biografia. Suas obras abordam a

intersecção entre questões de gênero, sexualidade, política e identidade, com a história da humanidade e da arte. Elas integram coleções como Museu de Arte do Rio Grande do Sul (Porto Alegre), MAC-RS (Porto Alegre), MAC-Niterói (Rio de Janeiro), Coleção Santander Brasil (São Paulo), Museu de Arte do Rio, MAM-RJ e Pinacoteca do Estado de São Paulo.

ELSJE MARIA LAGROU

Professora de antropologia do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia (PPGSA, IFCS, UFRJ). Publicou os livros *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica* (Topbooks, 2007) e *Arte indígena no Brasil* (ComArte, 2009, 2015); editou, com Carlo Severi, *Quimeras em diálogo, grafismo e figuração nas artes ameríndias* (7Letras, 2014) e editou o catálogo *No caminho da miçanga* (Museo do Índio/UNESCO, 2017), exposição da qual foi curadora.

ERNESTO NETO

Artista visual, estudou na Escola de Artes Visuais do Parque Lage e na antiga escola do MAM-RJ, com produção situada entre desenho, escultura e instalação. Atuante desde os anos 1980, vem explorando e expandindo radicalmente os princípios da escultura e da sua relação com o corpo, seja através de questões formais e matéricas, seja através de experiências sensoriais e simbólicas. Mais recentemente, convoca o espectador ao senso de comunidade e partilha a partir das epistemes não ocidentais.

FABIO GAGLIARDI COZMAN

Professor titular da Escola Politécnica da USP. Diretor do Centro de Inteligência Artificial (USP), com foco em aprendizado de máquina e representação de conhecimento e incerteza. Engenheiro pela USP e PhD pela Carnegie Mellon University (Estados Unidos), foi Chair da Conference on Uncertainty in Artificial Intelligence e Area Chair da International Joint Conference on Artificial Intelligence. Editor associado do *Artificial Intelligence Journal*, do *Journal of Artificial Intelligence Research* e do *Journal of Approximate Reasoning*. Foi coordenador do Comitê Especial em Inteligência Artificial da Sociedade Brasileira

de Computação e recebeu o Prêmio de Mérito Científico em Inteligência Artificial concedido por essa sociedade.

FERNANDA MAGALHÃES

Artista, gorda, feminista e professora. Pós-doutora pelo Lume-Unicamp. Desenvolve os projetos “Grassa Crua” e “A Natureza da Vida”. Publicou *Corpo Re-Construção Ação Ritual Performance* (2010) e *A Estalagem das Almas* (2006). Recebeu o VIII Prêmio Marc Ferrez de Fotografia 1995 – Minc/Funarte pelo Projeto “A Representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia”. Seu trabalho integra acervos como a Coleção Joaquim Paiva (MAM-RJ), Maison Européenne de la Photographie (MEP) (Paris, França), Museu Oscar Niemeyer (MON) (Curitiba, PR), o Acervo do Projeto Armazém, Florianópolis (SC), entre outros.

FERNANDO HENRIQUE DE OLIVEIRA IAZZETTA

Professor titular na área de Música e Tecnologia do Departamento de Música da ECA-USP e coordenador do NuSom – Núcleo de Pesquisas em Sonologia da USP. É pesquisador do Laboratório de Acústica Musical e Informática (Lami). Atua como compositor musical e artista sonoro, explorando práticas experimentais, processos interativos e o uso de recursos tecnológicos, com trabalhos apresentados no Brasil e no exterior. Como pesquisador dedica-se ao campo da sonologia, com ênfase nos aspectos da cultura material e experimentalismo na música e nas artes sonoras.

FERNANDO LINDOTE

Artista plástico. Nasceu em Sant’ana do Livramento, cidade fronteira entre Brasil e Uruguai. Foi cartunista e chargista diário em jornais do sul do Brasil antes de se dedicar às artes visuais. A linguagem mais utilizada pelo artista desde o início de sua trajetória, em fins dos anos 1970, foi a instalação. Ao longo de seu percurso realizou performance, pintura, fotografia, vídeo, desenho e escultura para espaços institucionais e urbanos.

FRANCISCO RÔMULO MONTE FERREIRA

Professor de História e Filosofia da Ciência no Instituto de Bioquímica Médica da Universidade Federal do Rio de Janeiro (IBQM-UFRJ). Orientador pleno no Programa de Pós-Graduação em Neurociências e Comportamento no Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo (IP-USP) nas linhas de História e Filosofia da Neurociência e relações entre Ciência, Literatura e Cinema.

GISELLE BEIGUELMAN

Artista e professora da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP). Tem foco em arte digital, patrimônio imaterial e design de interface. Elabora intervenções em espaços públicos, projetos em rede e aplicações para dispositivos móveis. Entre outras instituições, expôs na ZKM, Pompidou e Bienal de São Paulo. Foi Curadora de Tecnofagias – 3ª Mostra 3M e é autora de vários livros e artigos sobre o nomadismo contemporâneo e as práticas de cultura digital.

GLAUCO ARBIX

Professor titular do Departamento de Sociologia da USP e coordenador do Observatório de Inovação e Competitividade do Instituto de Estudos Avançados da USP. Foi presidente da Financiadora de Inovação e Pesquisa (FINEP), do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA) e membro do Conselho Nacional de Ciência e Tecnologia (CCT). Foi Tinker Professor na Universidade de Wisconsin-Madison (Estados Unidos).

GLÓRIA FERREIRA

Doutora em História da Arte pela Sorbonne, Paris I. Professora colaboradora da EBA-UFRJ. Crítica de arte e curadora independente. Entre suas últimas curadorias, destaca-se: *Arte como questão. Anos 70* (Instituto Tomie Ohtake, 2007). Dentre os livros, a coorganização de *Escritos de artistas – anos 60/70* (2006); a organização de *Crítica de arte no Brasil – temáticas contemporâneas* (2006); *Mário Pedrosa. An Anthology Primary Documents* (MoMA, 2016) e os livros *Entre falas* (2011) e *Glória Ferreira. Fotografias de uma amadora* (2016).

GRUPO EMPREZA

Fundado em 2001, o grupo possui um vasto repertório de ações performáticas, *happenings* e produções audiovisuais e fotográficas. Atualmente é formado por: Aishá Kanda, Babidu, Helô Sanvoy, João Angelini, Marcela Campos, Paul Setubal, Paulo Veiga Jordão, Rava e Thiago Lemos. Movidos por intensa curiosidade em relação aos modos de produção de linguagem e de sensibilidade do corpo, o grupo parte de seu corpo-coletivo – a conjunção dos muitos artistas que formaram e contribuíram para a história do grupo – para pensar a performance, a arte e os lugares simbólicos em amplas dimensões.

GUILHERME ALTMAYER

Ativista, pesquisador e professor adjunto da Escola Superior de Desenho Industrial da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Doutor e mestre pelo Departamento de Arte e Design da PUC-Rio e membro da Red Conceptualismos del Sur. Desenvolve a pesquisa tropicuir.org que trabalha com memória e arquivo sobre sexo e gênero dissidentes no Brasil. Colaborou com o catálogo *Histórias da Sexualidade* (Masp, 2017) e com a obra *A Forma da Liberdade* na 32ª Bienal de São Paulo.

GUILHERME ARY PLONSKI

Professor titular da FEA-USP e professor associado da Poli-USP. Foi vice-diretor do IEA-USP no período de 2016-2020 e assumiu como diretor em abril de 2020. É coordenador científico do Núcleo de Política e Gestão Tecnológica e vice-coordenador do Centro de Inovação da USP. É diretor da área de Gestão de Tecnologias em Educação da Fundação Vanzolini, coordenador de projetos na Fundação Instituto de Administração e membro titular e conselheiro da Academia de Ciências do Estado de São Paulo. Coordena a rede internacional University-Based Institutes for Advanced Study (Ubias) e integra a Junta de Governadores do Technion – Israel Institute of Technology.

HELENA BONCIANI NADER

Titular da Cátedra Olavo Setubal de Arte, Cultura e Ciência em 2019/2020. Professora titular de biologia molecular da Unifesp, é vice-presidente da Academia

Brasileira de Ciências, membro da Academia de Ciências de São Paulo, da World Academy of Science (TWAS) for the Advancement of Science in Developing Countries, do Conselho Superior da Capes e da Fapesp. É presidente de honra da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC), onde exerceu três mandatos como presidente.

HELIO MENEZES

Graduado em Relações Internacionais e em Ciências Sociais, é mestre e doutorando em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo, e Affiliated Scholar do Brazil Lab, da Universidade de Princeton. Atua como curador de Arte Contemporânea do Centro Cultural São Paulo. Entre os trabalhos recentes, destacam-se a curadoria das exposições “The discovery of what it means to be Brazilian” (Mariane Ibrahim Gallery, Chicago, 2020) e “Histórias Afro-Atlânticas” (Masp / Instituto Tomie Ohtake, 2018).

HERNAN CHAIMOVICH GURALNIK

Professor titular do Instituto de Química da USP. Coordenador de Programas Especiais e Colaborações em Pesquisa da Fapesp. Foi chefe do Departamento de Bioquímica do IQ-USP; pró-reitor de Pesquisa da USP; diretor do IQ-USP; presidente da Sociedade Brasileira de Bioquímica e Biologia Molecular; vice-presidente da Academia Brasileira de Ciências; vice-presidente do International Council for Science; presidente da InterAmerican Network of Academies of Science; presidente do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico.

IGOR SIMÕES

Doutor em Artes Visuais – História, Teoria e Crítica da Arte – pelo Instituto de Artes da UFRGS. Investiga as articulações entre escritas da história contemporânea da arte, montagem e exposição e visibilidade de sujeitos negros na arte brasileira. Professor adjunto de História, Teoria e Crítica da Arte, Metodologia e Prática de Ensino da Arte na UERGS. Curador adjunto da 12ª Bienal do Mercosul. Atua como curador e também em projetos de curadoria educativa em inúmeras exposições.

ILDEU DE CASTRO MOREIRA

Professor do Instituto de Física da UFRJ. É bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq. Atua também nas áreas de história da ciência e comunicação pública da ciência, tendo sido editor científico da Ciência Hoje. Foi diretor do Departamento de Popularização da C&T do MCTI e coordenador da Semana Nacional de CT (2004 a 2013). Foi membro de conselhos da SBF, SBPC e SBHC e do Conselho Superior da Capes. Recebeu, em 2013, o Prêmio José Reis de Divulgação Científica do CNPq. Foi presidente da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC) no período 2019-2021.

JAIME LAURIANO

Artista plástico. Seus trabalhos são marcados por um exercício de síntese entre o conteúdo de suas pesquisas e estratégias de formalização, buscando trazer à superfície traumas históricos relegados ao passado, aos arquivos confinados, em uma proposta de revisão e reelaboração coletiva da História. Em peças audiovisuais, objetos e textos críticos, evidencia como as violentas relações mantidas entre instituições de poder e controle do Estado e sujeitos moldam os processos de subjetivação da sociedade.

JAIR DE JESUS MARI

Médico psiquiatra, graduado pela Faculdade de Medicina da Fundação Universitária do ABC. Ph.D. pelo King's College, Instituto de Psiquiatria, Londres. Professor titular e chefe do Departamento de Psiquiatria da Escola Paulista de Medicina da Universidade Federal de São Paulo, Pesquisador sênior do CNPq, com participação em vários comitês internacionais (WHO e World Psychiatric Association).

JOÃO JESUS DE PAES LOUREIRO

Mestre em Teoria da Literatura (PUC-SP), doutor em Sociologia da Cultura (Université de Paris IV), professor titular aposentado da Universidade Federal do Pará (UFPA). Autor de *Cultura amazônica* – uma poética do imaginário e Açai – cacho de signos. Poeta. (PA)

JOSÉ MIGUEL WISNIK

Professor sênior da Área de Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo (USP), músico, compositor e ensaísta. É autor, entre outros títulos, de *O som e o sentido* (1989), *Veneno remédio – O futebol e o Brasil* (2008) e *Maquinação do mundo – Drummond e a mineração* (2018).

JUCA FERREIRA

Sociólogo com trajetória profissional dedicada à vida política e às ações culturais e ambientais. Foi vereador e secretário do Meio Ambiente de Salvador (BA), vice-presidente da Fundação OndAzul e representante da sociedade civil na elaboração da Agenda 21 Nacional. Foi secretário executivo durante a gestão de Gilberto Gil no Ministério da Cultura, assumindo o cargo de ministro de Estado da Cultura em 2008. Ocupou o cargo de secretário da Cultura do Município de São Paulo e, em 2018, assumiu a Secretaria de Cultura de Belo Horizonte.

LEOPOLD NOSEK

Psicanalista. Membro efetivo e analista didata da Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo (SBPSP). Docente do Instituto de Psicanálise Durval Marcondes da SBPSP. Foi presidente da SBPSP (1993/1994 e 1995/1996), da Febrapsi (1991/1993) e da Fepal (2010/2012). Integrou o board da International Psychoanalytical Association (IPA) e foi chair do Comitê de Psicanálise e Cultura da instituição. Recebeu o prêmio Mary Sigourney Award em 2014. Ex-presidente da AA Centro Cultural SP e ex-conselheiro da Sociedade Amigos da Cinemateca.

LETÍCIA RAMOS

Formada em Arquitetura e Urbanismo na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e Cinema na Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP-SP). Seu foco de investigação artística é a criação de aparatos fotográficos próprios para captação e reconstrução do movimento, com apresentação materializada em vídeos, fotografias e instalações. Suas obras já foram expostas em espaços como Tate Modern, Centro de Arte Pivô, Itaú Cultural, Centro Cultural São Paulo, Parque Lage, Museu Coleção Berardo, Instituto Tomie Ohtake e CAPC- Musée d'art contemporain (Bordeaux).

LILIANA SOUSA E SILVA

Doutora em Cultura e Informação pela Escola de Comunicação e Artes (ECA-USP), é pós-doutoranda no Instituto de Estudos Avançados (IEA) da USP, onde atua como coordenadora executiva da Cátedra Olavo Setubal de Arte, Cultura e Ciência. Realiza estudos e pesquisas, monitoramento e avaliação de programas, produção de conteúdos, planejamento e desenvolvimento de projetos e formação em gestão cultural. Desenvolveu trabalhos em instituições culturais e centros de pesquisas, como Secretaria de Cultura do Estado de SP, Itaú Cultural, Cenpec, Senac, Sesc, Ministério da Cultura, entre outros.

LUCIANO MIGLIACCIO

Doutor em História da Arte Universidade de Pisa, 1990. Professor doutor do Departamento de História da Arquitetura e Estética do Projeto da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, da Universidade de São Paulo (FAU-USP) e professor visitante da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Artes Plásticas, atuando principalmente nos seguintes temas: História da Arte, História da Crítica de Arte.

LUIZ ALBERTO REZENDE DE OLIVEIRA

Físico, doutor em Cosmologia, foi pesquisador do Instituto de Cosmologia, Relatividade e Astrofísica (ICRA-BR) do Centro Brasileiro de Pesquisas Físicas (CBPF/MCTI), onde também atuou como professor de História e Filosofia da Ciência. Professor, palestrante e consultor de diversas instituições, é atualmente o curador do Museu do Amanhã do Rio de Janeiro.

LUIZ CAMILLO OSÓRIO

Doutor em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica (PUC-RJ), professor associado e diretor do Departamento de Filosofia da PUC-Rio, pesquisador do CNPq e curador do Instituto Pipa. Foi curador do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (2009-2015). Em 2015 foi o curador do pavilhão brasileiro na Bienal de Veneza. Autor dos seguintes livros: *Flávio de Carvalho* (Cosac Naify, 2000); *Abraham Palatnik* (Cosac Naify, 2004); *Razões da Crítica* (Zahar, 2005); *Olhar à Margem* (Sesi-SP e Cosac Naify, 2016).

LUIZ CHRYSOSTOMO DE OLIVEIRA FILHO

Sócio da NEO Investimentos, Diretor da Anbima e do Instituto de Estudos de Política Econômica – Casa das Garças. É presidente do Conselho do Museu de Arte do Rio de Janeiro (MAR). Foi diretor geral dos Bancos de Investimentos JPMorgan e Chase Manhattan, sócio do Banco Patrimônio de Investimentos e chefiou o Gabinete de Desestatização do BNDES. Entre 1987 e 1991, lecionou nos Departamentos de Economia da PUC-RJ e da Universidade Federal Fluminense (UFF). Autor, coautor e coeditor de diversos livros sobre Mercado de Capitais e Economia do Setor Público. É mestre e bacharel em Ciências Econômicas pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ), com especialização em Administração pela Wharton School (Estados Unidos).

MANUELA CARNEIRO DA CUNHA

Professora titular aposentada de Antropologia na Universidade de São Paulo (USP) e emérita da Universidade de Chicago. Foi professora titular convidada do Collège de France. Membro da Academia Brasileira de Ciências. Presidiu a Comissão Pró-Índio de São Paulo e a Associação Brasileira de Antropologia, quando contribuiu para o capítulo dos Direitos dos Índios na Constituição Federal. Criou o Núcleo de História Indígena e do Indigenismo na USP e foi membro do Conselho Deliberativo do CNPq. Recebeu a Ordem Nacional do Mérito Científico, na classe Grã-Cruz, o Prêmio de Excelência em Antropologia da Anpocs, a Légion d'Honneur e prêmio da Academia Francesa. É membro da Comissão Arns de Direitos Humanos. Foi membro da força-tarefa sobre conhecimentos tradicionais e overall review editor do Relatório Global da Plataforma Intergovernamental da Biodiversidade (IPBES). Publicou sobre direitos dos índios e sua história, sobre escravos libertos, sobre etnicidade e sobre conhecimentos tradicionais e biodiversidade.

MARCELO CAMPOS

Professor adjunto do Departamento de Teoria e História da Arte do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e dos Programas de Pós-Graduação em Artes e em História da Arte (PPGArtes – ΡΡGHΑ). Curador do Museu de Arte do Rio (MAR). Membro dos Conselhos do Paço Imperial e do Museu Bispo do Rosário de Arte Contemporânea. Curador das exposições: À

Nordeste, Sesc 24 de Maio, 2019; *O Rio do Samba*, Museu de Arte do Rio, 2018; *Orixás*, Casa França Brasil, 2016.

MARCELO VIANA

Pesquisador titular e diretor-geral do Instituto de Matemática Pura e Aplicada (Impa). Especialista em Sistemas Dinâmicos, já orientou quarenta doutores e vinte mestres. Foi presidente da Sociedade Brasileira de Matemática e vice-presidente da União Matemática Internacional. Recebeu diversas distinções, como o Grande Prêmio Científico Louis D., da França, e é membro das Academias de Ciências do Brasil, Chile, Portugal e Mundo em Desenvolvimento. Organizou o Congresso Internacional de Matemáticos ICM 2018 e escreve semanalmente na *Folha de S.Paulo*.

MARCOS CUZZIOL

Doutor em Artes pela Universidade de São Paulo (USP). Desenvolvedor de games, sócio fundador da Perceptum Software Ltda. Gerente do Observatório Itaú Cultural e responsável pelo conceito da exposição *Consciência Cibernética [?]* *Horizonte Quântico* (2019). Atua principalmente nos seguintes temas: games, realidade virtual, comportamento artificial e arte e tecnologia.

MARIA ALICE SETUBAL

Presidente do Conselho Consultivo da Fundação Tide Setubal, ONG que oferece cursos e projetos culturais em São Miguel Paulista, uma das regiões mais carentes da zona leste de São Paulo, e presidente do Conselho de Administração do Cenpec (Centro de Estudos e Pesquisas em Educação, Cultura e Ação Comunitária), referência na produção de material didático.

MARIA APARECIDA DE ANDRADE MOREIRA MACHADO

Pró-reitora de Cultura e Extensão da Universidade de São Paulo. Professora titular da Faculdade de Odontologia de Bauru da Universidade de São Paulo (USP), onde já foi diretora e presidiu a Comissão de Pós-Graduação. Foi superintendente do Hospital de Reabilitação de Anomalias Craniofaciais da USP. É presidente da Associação Brasileira de Odontopediatria (Aboped Nacional), mandato 2020/2021.

MARIA ARMINDA DO NASCIMENTO ARRUDA

Livre-docente em Sociologia pela Universidade de São Paulo, onde é professora titular. Ocupou, entre outros, os seguintes cargos institucionais: Diretora da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH-USP); pró-reitora de Cultura e Extensão Universitária da USP; representante da Congregação da FFLCH no Conselho Universitário; coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da FFLCH; Chefe do Departamento de Sociologia; Representante da Área de Sociologia junto à Capes; representante da Área de Ciências Humanas no Conselho Técnico Científico da Capes; Secretária Executiva da Anpocs. Membro da Academia de Ciências do Estado de São Paulo e de Conselhos Editoriais de periódicos no Brasil e no exterior; assessora de agências de pesquisa nacionais e internacionais.

MARTIN GROSSMANN

Professor titular da Escola de Comunicação e Artes (ECA-USP), foi diretor do Instituto de Estudos Avançados (IEA-USP) e do Centro Cultural São Paulo (CCSP), além de vice-diretor do Museu de Arte Contemporânea (MAC). Foi visiting researcher do Instituto de Estudos Avançados da Waseda University, Japão; visiting fellow do Cluster of Excellence Image Knowledge Gestaltung da Humboldt Universität zu Berlin, Alemanha, e distinguished visiting fellow do Instituto de Estudos Avançados da University of Birmingham. Conselheiro do Conselho Estadual de Educação (2016-2018); conselheiro do Museu Lasar Segall e do MAM-SP. Criador e coordenador do Fórum Permanente: Museus de Arte, entre o Público e o Privado. Coordenador acadêmico da Cátedra Olavo Setubal de Arte, Cultura e Ciência do IEA-USP.

MASSIMO CANEVACCI

Professor de Antropologia na Faculdade de Ciências da Comunicação – Universidade de Roma La Sapienza. Fetichismos visuais, metrópoles comunicacionais, movimentos juvenis, sincretismos culturais, culturas indígenas, aldeias e metrópoles são algumas de suas áreas etnográficas de pesquisa. Autor dos livros: *The Line of Dust. The Bororo Culture between Tradition, Mutation and Self-representation*; *Sincréтика: explorações etnográficas sobre artes contemporâneas*; *Fetichismos visuais: corpos eróticos e metrópole comunicacional*; *A cidade polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana*.

MICHEL SCHLESINGER

Bacharel em Direito pela USP, tem mestrado em Lei e Literatura Judaica Clássica. É rabino da Congregação Israelita Paulista e representante da Confederação Israelita do Brasil para o diálogo inter-religioso.

NÁDIA BATTELLA GOTLIB

Livre-docente em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (USP), onde atuou como professora de Literatura Portuguesa e Literatura Brasileira. Atualmente é professora colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da USP. Foi bolsista sênior do CNPq até fevereiro de 2017. Sobre Clarice Lispector, publicou *Clarice, uma vida que se conta* (1995) e *Clarice Fotobiografia* (2008), que ganharam edições também em espanhol.

NAOMAR DE ALMEIDA FILHO

Professor titular do Instituto de Saúde Coletiva da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professor visitante nas universidades da Carolina do Norte, da Califórnia (Berkeley), de Montreal e Harvard. Primeiro Titular da Cátedra Juan Cesar Garcia da Universidad de Guadalajara, México. Professor convidado da Maestría en Epidemiología da Universidad Nacional de Lanús, Argentina. Foi Reitor da UFBA e da Universidade Federal do Sul da Bahia. É o atual titular da Cátedra Alfredo Bosi de Educação Básica do IEA-USP.

OTAVIO SCHIPPER

Formado em Física pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. O artista foi contemplado em 2015 com a Berlin Fellowship pela Akademie der Künste e em 2017 com o KLAS Award pela Max Planck Society na Alemanha. Trabalhou em colaboração com os grupos de pesquisa em Biologia Sintética nos Institutos Max Planck na Alemanha e na Universidade de Groningen na Holanda. Em 2019 foi convidado como artista visitante pelo CERN (Organização Europeia para Pesquisa Nuclear) na Suíça.

OTÁVIO GUILHERME CARDOSO ALVES VELHO

Professor emérito de Antropologia Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) (Museu Nacional) e pesquisador emérito do CNPq. Foi membro da diretoria da SBPC por três mandatos, ocupando os cargos de secretário, vice-presidente e membro do Conselho. É membro titular da Academia Brasileira de Ciências e membro da Ordem Nacional do Mérito Científico (Grã-Cruz). Medalha Roquette Pinto outorgada pela ABA. Medalha Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa.

PAULA TROPE

Artista visual brasileira. Doutoranda em História e Crítica de Arte pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), mestre em Técnicas e Poéticas em Imagem e Som pela USP, bacharel em Cinema pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Em seu trabalho experimental no campo da imagem técnica, com cinema, fotografia e vídeo, assume uma postura crítica quanto às tecnologias e práticas artísticas, estabelecendo conexões entre meio e conteúdo. Sua arte é um campo de relações de alteridade, uma rede de trocas simbólicas em projetos que investigam as relações entre ética e estética, arte e sociedade.

PAULO ARTAXO

Professor titular do Instituto de Física da USP. É membro titular da Academia Brasileira de Ciências (ABC), da Academia de Ciências Mundial (TWAS) e da Academia de Ciências do Estado de São Paulo (ACIESP). É coordenador do Programa Fapesp de Mudanças Globais. É um dos cientistas mais citados do Brasil. É membro da equipe do IPCC que foi agraciada com o Prêmio Nobel da Paz de 2007.

PAULO HERKENHOFF

Foi diretor do Museu de Arte do Rio (MAR) e do Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro. Foi curador adjunto no departamento de pintura e escultura do Museu de Arte Moderna de Nova York (MOMA), curador geral da XXIV Bienal de São Paulo, curador chefe do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM) e curador da Fundação Eva Klabin Rapaport. Foi consultor da Coleção Cisneros (Caracas, Venezuela) e da IX Documenta Kassel (Alemanha). Foi titular da Cátedra Olavo Setubal de Arte, Cultura e Ciência do IEA-USP (2019/2020).

PAULO SALDIVA

Doutor em Medicina (USP), livre-docente e professor titular da Faculdade de Medicina (USP). Ex-Diretor do Instituto de Estudos Avançados (IEA-USP). Tem experiência na área de Medicina, com pesquisas em Anatomia Patológica, Patologia Clínica, Antropologia Médica e Ecologia Aplicada, atuando principalmente nos seguintes temas: poluição do ar, cidades e saúde, fisiopatologia respiratória e, mais recentemente, antropologia médica. Toca gaita e é ciclista.

RAÚL ANTELO

Professor titular de literatura na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Foi Guggenheim fellow e professor visitante em várias universidades (Yale, Duke, Texas, Austin, Maryland, Leiden). Presidiu a Abralic e recebeu o doutorado honoris causa pela Universidad Nacional de Cuyo. É autor de vários livros, dentre eles: *Maria com Marcel. Duchamp nos trópicos; Archifilologías latinoamericanas; A ruínologia e Visão e potência-do-não*. Colaborou em *Arte e política no Brasil: modernidades; Mil hojas. Formas contemporâneas de la literatura e Antonio Candido 100 años*.

REGINA PEKELMANN MARKUS

Biomédica, professora titular do Instituto de Biociências da USP e pesquisadora sênior CNPq. Desenvolve pesquisas na área de Melatonina, sendo do corpo editorial de revistas da área. Desde o início da carreira atua junto a sociedades científicas, tendo sido presidente da Sociedade Brasileira de Farmacologia e Terapêutica Experimental (SBFTE), membro dos Conselhos e Diretorias da Federação de Sociedades de Biologia Experimental (FESBE) e Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC) e de Comitês da International Union for Pharmacology (Iuphar). Foi titular da Secretaria de Programas de Pesquisa e Desenvolvimento do Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovações (MCTI) e do Conselho Nacional de Ética em Pesquisa em Animais de Laboratório.

ROBERTO LENT

Graduado em Medicina pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), obteve o doutorado no Instituto de Biofísica (UFRJ), com pós-doutoramento no Massachusetts Institute of Technology (Estados Unidos). É professor emérito da UFRJ; membro titular da Academia Brasileira de Ciências; pesquisador 1A do CNPq; cientista do Nosso Estado da Faperj e pesquisador do Instituto D'Or de Pesquisa e Ensino. Além disso, coordena a Rede Nacional de Ciência para Educação, com o objetivo de desenvolver no país pesquisas translacionais voltadas para a educação.

ROMMULO VIEIRA CONCEIÇÃO

Artista visual que trabalha com diversos meios, como instalação, objeto, escultura, desenho, fotografia e vídeo, explorando as sutilezas de percepção do espaço na contemporaneidade e as relações do homem contemporâneo no mundo atual. Mestre em Poéticas Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Ganhou prêmios como Rumos Itaú Cultural, 1º Prêmio Funarte de Produção em Artes, Prêmio Funarte de Arte Contemporânea – Galerias de São Paulo e Prêmio Aquisição Marcantonio Vilaça-Funarte.

ROSANA PALAZYAN

Formou-se em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Gama Filho (RJ) e cursou artes na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (RJ). Sua obra configura uma variedade de meios. Promove experiências e reflexões sobre arte, vida e sociedade em um processo de escuta. Participa de exposições desde 1989, destacando-se cinco bienais internacionais. Na 56ª Bienal Internacional de Arte de Veneza (2015), participou do Pavilhão da República da Armênia, premiado com o Leão de Ouro de Melhor Pavilhão Nacional.

ROSANA PAULINO

Artista visual, educadora e pesquisadora. Possui graduação pela Universidade de São Paulo (USP) e doutorado pela mesma instituição, na modalidade Doutorado direto (DD). Suas obras questionam o local ocupado pela mulher negra no Brasil e os efeitos deletérios da escravidão em nossa sociedade. Expôs em

importantes museus no país e no exterior e tem obras em instituições como a Pinacoteca do Estado (SP), Masp (SP), Malba (Argentina) e University of New Mexico Art Museum (UNM) (Estados Unidos).

SABINE RIGHETTI

Pesquisadora e professora doutora do Laboratório de Estudos Avançados em Jornalismo (Labjor-Unicamp). Foi jornalista da *Folha de S.Paulo* de 2010 a 2015, onde ajudou a desenvolver o Ranking Universitário Folha (RUF), que ainda coordena academicamente. É fellow Knight, Eisenhower e Lemann e grantee do Instituto Serrapilheira. Pesquisa e orienta trabalhos sobre comunicação da ciência, percepção pública da ciência e da tecnologia, indicadores de qualidade de ensino superior e avaliação de ensino superior.

SÉRGIO BRUNO MARTINS

Professor do departamento de História da Pontifícia Universidade Católica (PUC-Rio). Foi editor-convidado do número especial *Bursting on the scene: Looking Back at Brazilian Art* (Third Text) e é autor do livro *Constructing an Avant-Garde: Art in Brazil, 1949-1979*. Tem experiência em crítica e história da arte, atuando principalmente nos temas: arte e vanguarda no Brasil; participação nas artes visuais; o legado moderno e o problema da autonomia artística na arte contemporânea; relação entre visualidade e escrita nas artes; ideologia do espaço urbano.

SIDARTA TOLLENDAL GOMES RIBEIRO

Professor titular e vice-diretor do Instituto do Cérebro da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Bacharel em Biologia pela Universidade de Brasília (UNB), mestrado em Biofísica pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), doutorado em Comportamento Animal pela Universidade Rockefeller e pós-doutorado em Neurofisiologia pela Universidade Duke. Pesquisa memória, sono e sonhos; plasticidade neuronal; comunicação vocal; psiquiatria computacional; educação; psicodélicos e política de drogas. Diretor da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciências (SBPC) e pesquisador associado do Cepid Fapesp Neuromatemática. Autor de mais de cem artigos científicos e de cinco livros de divulgação científica e ficção.

SORAYA SOUBHI SMAILI

Professora titular do Departamento de Farmacologia da Escola Paulista de Medicina da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp). Desenvolve pesquisas nas áreas de Neurociência, Neurodegeneração e Longevidade. Foi secretária regional de São Paulo da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC). Foi presidente e diretora cultural e científica do Instituto de Cultura Árabe. Idealizadora e curadora da Mostra *Mundo Árabe de Cinema* e idealizadora da Cátedra Edward Said de Estudos Contemporâneos. Reitora da Unifesp de 2013 a 2017 e de 2017 até 2021.

SUELY ROLNIK

Psicanalista, professora titular da Pontifícia Universidade Católica (PUC-SP) e professora convidada do Mestrado Interdisciplinar em Teatro e Artes Vivas da Universidade Nacional da Colômbia. Possui graduação em Sociologia e Filosofia (Paris 8, Sorbonne), graduação, mestrado e Diploma d'Estudos Superiores Especializados de Ciências Humanas Clínicas pela Sorbonne (Paris 7, Sorbonne) e doutorado em Psicologia Social (PUC-SP). Autora de vários livros publicados no Brasil e no exterior, sendo o mais recente *Esferas da insurreição. Notas para uma vida não cafetinada* (N-1, 2018). Coautora com Félix Guattari de *Micropolítica. cartografias do desejo* (Vozes, 1986).

SUZANA PASTERNAK

Professora titular da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP). Mestre e doutora em Saúde Pública pela Universidade de São Paulo (USP). Tem experiência na área de planejamento urbano e regional, atuando principalmente nos temas favela, habitação popular, estudos urbanos. É membro do corpo editorial de *Cadernos Metrópole* (PUC-SP). É pesquisadora do Núcleo São Paulo do Observatório das Metrópoles, rede de pesquisa vinculada ao Programa Institutos Nacionais de Ciência e Tecnologia. INCT-CNPq- MCTI e pesquisadora IA do CNPq.

TALITA TRIZOLI

Pós-doutoranda do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP), onde investiga crítica de arte de mulheres no Brasil. Doutora pela Faculdade de Educação (FE-USP) e mestra pelo Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo (PGEHA-USP), com pesquisa na área de arte e feminismo no Brasil, com ênfase nas décadas de 1960/1970. Possui publicações em revistas nacionais e internacionais, e atividades de crítica de arte, investigação, curadoria e ensino na área de gênero, feminismos e ética no sistema das artes. É coordenadora do grupo de estudos feminista Vozes Agudas, do Ateliê 397.

TANIA CRISTINA RIVERA

Ensaísta e psicanalista. Professora do Departamento de Arte e da Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense (UFF) e da Pós-Graduação em Teoria Psicanalítica da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Doutora em Psicologia pela Université Catholique de Louvain, Bélgica. Autora de *Arte e Psicanálise* (2002), *Guimarães Rosa e a Psicanálise* (2005), *Cinema, Imagem e Psicanálise* (2008), *Hélio Oiticica e a Arquitetura do Sujeito* (2012) e *O Averso do Imaginário. Arte Contemporânea e Psicanálise* (2013), que recebeu o Orêmio Jabuti na categoria Psicologia/Psicanálise.

TON MARAR

Filho de imigrantes jordanianos, nascido em Bauru em 1958. Depois de completar o bacharelado em matemática no Instituto de Ciências Matemáticas e de Computação (ICMC-USP), foi ali contratado, iniciando sua carreira docente em 1980. Nesse ano também iniciou o mestrado sob orientação de G. Loibel e o finalizou sob orientação de O. Manzoli Neto. Em 1989 obteve o Ph.D na Warwick University (UK) sob orientação de D. Mond. É professor livre docente no ICMC-USP desde 1993. Teoria das Singularidades é sua principal área de pesquisa.

VAHAN AGOPYAN

Ph.D em Civil Engineering pela University of London King's College. É professor titular de Materiais e Componentes de Construção Civil da Escola Politécnica da

Universidade de São Paulo (Poli-USP), Reitor da USP e Conselheiro do Instituto de Engenharia, do Instituto Mauá de Tecnologia, do Conselho Brasileiro de Construção Sustentável, entre outros. Foi pró-reitor de Pós-Graduação da USP, Diretor da POLI-USP, diretor-presidente e conselheiro do IPT, vice-presidente e conselheiro do International Council for Research and Innovation in Building and Construction, representante de área na Capes, coordenador de Ciência e Tecnologia da Secretaria do Desenvolvimento do Estado de São Paulo, presidente do Conselho Superior do Instituto de Pesquisas Energéticas e Nucleares (Ipen) e membro do Conselho Superior da Fapesp.

VANDERLEI SALVADOR BAGNATO

Doutor em Física pelo Massachusetts Institute of Technology (MIT), professor titular da Universidade de São Paulo (USP) e diretor do Instituto de Física de São Carlos. Investiga átomos frios, condensados de Bose-Einstein e ações fotodinâmicas em câncer e controle microbiológico. Realiza atividades de difusão científica. É membro da Academia Brasileira de Ciências, The Academy of Sciences for the Developing World, da Academia Pontifícia de Ciências do Vaticano, e da National Academy of Sciences (Estados Unidos).

VITOR GUERRA ROLLA

Nascido na cidade do Rio de Janeiro, é Ph.D em Engenharia Informática pela Universidade de Coimbra, Portugal. Música é o objeto principal de sua pesquisa. Recentemente, mostrou no periódico Europhysics Letters que redes formadas com os acordes de diversas músicas clássicas possuem estrutura fractal. Em janeiro de 2019, organizou a primeira conferência de Live Coding na cidade do Rio de Janeiro. Trabalha no laboratório Visgraf situado no Instituto Nacional de Matemática Pura e Aplicada (Impa).

WALMOR CORRÊA

Artista plástico. Participou de diversas exposições no Brasil e no exterior, dentre as quais: XXVI Bienal Internacional de São Paulo; VII Bienal do Mercosul; Panorama da Arte Brasileira (MAM-SP); Metamorfose e Heterogonia (MAM-SP); Os Trópicos: Visões a partir do Centro do Globo (Martin-Gropius-Bau e Isiko South African

National Gallery); Cryptozoology: Out of Time Place Scale (Bates College Museum of Art e Kansas City Art Institute); Lina Bo Bardi (Sesc Pompéia); Mapeamento Cognitivo, solo Project/ArtRio; Walmor Corrêa e Sporophila beltoni (Instituto Ling).

WALTER ALVES NEVES

Com trajetória única na ciência brasileira, transitou entre as ciências biológicas, humanas e da terra para compreender o processo da evolução de nossa espécie. Tem formação e produção científica nas áreas de arqueologia, antropologia biológica, antropologia cultural e paleontologia. Publicou artigos em revistas científicas internacionais de alto impacto e também se dedica à popularização da ciência para o público leigo, com artigos em revistas de divulgação científica, livros e exposições museológicas. Sua descoberta mais conhecida refere-se à Luzia e seu povo, estudo que alterou o conhecimento sobre a ocupação do continente americano. Na Jordânia, descobriu evidências mais antigas de nossos ancestrais fora da África, datadas em cerca de 2,5 milhões de anos. É professor sênior do Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo (IEA-USP).

XADALU (DIONE MARTINS DA LUZ)

Xadalu Tupã Jekupé é um instrumento de Nhanduru Tupã que leva a informação em forma de arte a serviço da comunidade Mbya. Seus trabalhos são frutos de conversas em rodas em volta da fogueira com Karai (sábios) de diversas comunidades, levando as visões e inquietações das aldeias para a cidade em forma de arte urbana, mostrando os contrastes sociais entre a cultura indígena e a cultura ocidental. Também tem o trabalho que transita entre museus e galerias, buscando o máximo da valorização da cultura Guarani Mbya, onde o valor dos trabalhos é dividido com a aldeia.

ZEZINHO YUBE

Cineasta Huni Kuin. É assessor especial dos Povos Indígenas do governo do estado do Acre. Faz cinema-documentário para narrar histórias da origem de seu povo, a cultura e o cotidiano nas aldeias. Filmes: *Já me transformei em imagem* (sobre o pajé Augustinho) e *As voltas do Kene* (desenhos indígenas). Vive na aldeia Mibayã na Terra Indígena Praia do Carapanã no rio Tarauacá.

AGRADECIMENTOS

Nossos agradecimentos às pessoas e instituições listadas a seguir, que gentilmente autorizaram o uso de imagens nos livros da coleção da Cátedra Olavo Setubal de Arte, Cultura e Ciência e/ou que colaboraram com a pesquisa iconográfica.

Alexandre Sequeira, Alfredo Jaar, Aline Motta, Analivia Cordeiro, Andréia de Fátima Briene, Andy Keane, Anna Maria Maiolino, Artur Barrio, Augusto de Campos, Bárbara Wagner & Benjamin de Burca, Bruno Moesch, Cecília Bastos, Cildo Meireles, Claudia Andujar, Claudinei Roberto, Dalton Paula, Daniel Lima, Dias & Riedweg, Dua Busê, Edouard Fraipont, Eduardo Kac, Elsjé Lagrou, Eric Portis, Everton Ballardin, Fábio Cozman, Fernanda Magalhães, Fernanda Pitta, Fernando Iazzetta, Fernando Lindote, Filipe Berndt, Francisco Rômulo Monte Ferreira, Gabriella Gonçalves, Graziela Diez, Guilherme Altmayer, Guilherme Tosetto, Hélio Menezes, Hiryczuk/ Van Oevelen, Igor Moraes Simões, Jaime Lauriano, Jair de Jesus Mari, Jan Windszus, Jon McCormack, Joshua Stevens, Laurent Mignonneau & Christa Sommerer, Leonardo de Castro, Letícia Ramos, Letícia Remião, Lilo Clareto (*in memoriam*), Mara Amaral, Marc Domage, Marcos Cuzziol, Maria Leonor Calasans, Mariana Senatore, Mauro Bellesa, Narelle Van der Wel, Nathalia Ungarelli, Nick Ash, Nilton Souza, Otavio Schipper, Pat Kilgore, Patricia Frajmund, Paula Trope, Paulo Artaxo, Paulo Assis, Pedro Motta, Pedro Pape, Renato Laclette, Roberto Bicca, Roberto Lent, Rommulo Vieira Conceição, Rosana Palazyan, Rosana Paulino, Rui Moreira Leite, Sophie Mutterer, Tainá Bernardi, Talita Trizoli, Tânia Rivera, Tarsilinha do Amaral, Ton Marar, Tuca Vieira, Vanderlei Salvador Bagnato, Vitor Guerra Rolla, Walmor Corrêa, Wilton Montenegro, Xadalu, Yhuri Cruz.

Acervo Banco Itaú, Acervo da Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro, Acervo Instituto Moreira Salles, Acervo Itaú Cultural, Alte Pinakothek (München), Associação Brasileira dos Direitos de Autores Visuais (Autvis), Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, Biblioteca Médica Bernard Becker, Biblioteca Nacional de Portugal, Bpk-Bildagentur, Centre des Monuments Nationaux, Centro de Controle e Prevenção de Doenças, Coleção Instituto Inhotim, Complexo Hospitalar do Juquery e Prefeitura Municipal de Franco da Rocha, Editions Gallimard, Folhapress, Fortes D'Aloia & Gabriel, Fundação Joaquim Nabuco (MEC), Galeria Luisa Strina, Galeria Vermelho, Galerie Lelong & Co. (New

York), Galleria degli Uffizi (Gabinetto Fotografico), Instituto Amilcar de Castro, Instituto Geofísico Fairbanks da Universidade do Alasca, Instituto Moreira Salles, Joaquin Torres-Garcia Archive, LAB[au], Museu d'Orsay, Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, Museu de Arte Contemporânea da USP, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, Museu do Louvre, Museu Nacional de Belas Artes, Museu Peabody de Arqueologia e Etnologia (Universidade de Harvard), NASA Earth Observatory (Nasa), ESA/Hubble (Nasa), National Gallery of Art (Washington), Pinacoteca de São Paulo, Projeto Hélio Oiticica, Projeto Lygia Pape, Projeto Portinari, Réunion des Musées Nationaux Grand Palais, Royal Collection Trust, Scala Archives, Smithsonian Institution, The Metropolitan Museum of Art, The Museum of Fine Arts (Houston), The Newark Museum of Art.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

REITOR

Vahan Agopyan

VICE-REITOR

Antonio Carlos Hernandes

INSTITUTO DE ESTUDOS AVANÇADOS

DIRETOR

Guilherme Ary Plonski

VICE-DIRETORA

Roseli de Deus Lopes

ITAÚ CULTURAL

PRESIDENTE

Alfredo Setubal

DIRETOR

Eduardo Saron

NÚCLEO OBSERVATÓRIO

GERENTE

Marcos Cuzziol (até 2020) / Jader Rosa

COORDENAÇÃO

Luciana Modé

PRODUÇÃO

Andréia Briene

O Itaú Cultural (IC), em 2019, passou a integrar a Fundação Itaú para Educação e Cultura com o objetivo de garantir ainda mais perenidade e o legado de suas ações no mundo da cultura, ampliando e fortalecendo seu propósito de inspirar o poder criativo para a transformação das pessoas.

CÁTEDRA OLAVO SETUBAL DE ARTE, CULTURA E CIÊNCIA

CATEDRÁTICOS DO PRIMEIRO QUINQUÊNIO

Sérgio Paulo Rouanet (2016/2017)

Ricardo Ohtake (2017/2018)

Eliana Sousa Silva (2018/2019)

Helena Bonciani Nader e Paulo Herkenhoff (2019/2020)

COORDENADOR ACADÊMICO

Martin Grossmann

COORDENADORA EXECUTIVA

Liliana Sousa e Silva

COMITÊ DE GOVERNANÇA

Guilherme Ary Plonski

Sérgio Adorno

Néstor García Canclini

Martin Grossmann

Eduardo Saron

Marcos Cuzziol

Luciana Modé

COLEÇÃO DE LIVROS DA CÁTEDRA OLAVO SETUBAL DE ARTE, CULTURA E CIÊNCIA

NOTA DOS ORGANIZADORES E EDITORES DO LIVRO: O conteúdo de todos os textos assinados que constam no presente volume é de responsabilidade dos respectivos autores, que tiveram liberdade e autonomia para revisar a transcrição das falas que haviam feito no seminário que originou a presente obra. Aos organizadores e editores coube o papel de reduzir, padronizar, formatar, ilustrar e adequar às normas editoriais cada contribuição recebida.

TÍTULO

Relações do Conhecimento entre Arte e Ciência -
gênero, neocolonialismo e espaço sideral

COORDENAÇÃO

Helena Bonciani Nader e Paulo Herkenhoff

ORGANIZAÇÃO

Martin Grossmann e Liliana Sousa e Silva

PRODUÇÃO EDITORIAL

Liliana Sousa e Silva

EDIÇÃO DOS TEXTOS

Ilana Seltzer Goldstein (coordenação), Norma Seltzer Goldstein, Camila do
Nascimento Fialho, Ana Helena Cizotto Belline, Thaís Seltzer Goldstein

APOIO INSTITUCIONAL

Fernanda Cunha Rezende e Rafael Borsanelli

PROJETO GRÁFICO E CAPA Gilberto Mariotti e Julia Masagão

CAPA Bárbara Wagner & Benjamin de Burca

PRODUÇÃO GRÁFICA Aline Valli

LICENCIAMENTO DE IMAGENS / PESQUISA ICONOGRÁFICA

Gabriella Gonçalves

ILUSTRAÇÕES Gabriella Gonçalves

PREPARAÇÃO DE IMAGENS Mariana Caldas

TRATAMENTO DE IMAGENS

Carlos Mesquita / Influxus art retouch

DIAGRAMAÇÃO Alles Blau

PREPARAÇÃO DE TEXTO E REVISÃO DE PROVAS

Texto et Al. Rev. Edit. & Arte.

NÚMERO DE PÁGINAS 456

CÁTEDRA OLAVO SETUBAL DE ARTE, CULTURA E CIÊNCIA

Rua da Praça do Relógio, 109 - Térreo

Cidade Universitária, São Paulo - SP, CEP 05508-050.

E-mail: catedraarteculturausp@usp.br

Telefone (11) 3091-4201

Site: <http://www.iea.usp.br/catedra-olavo-setubal>

Copyright © 2021 by Instituto de Estudos Avançados da
Universidade de São Paulo

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Relações do conhecimento entre arte e ciência: gênero, neocolonialismo e
espaço sideral: volume 1 e 2 / coordenação Helena Bonciani Nader e Paulo
Herkenhoff; organização Martin Grossmann e Liliana Sousa e Silva. – São
Paulo, SP: Instituto de Estudos Avançados, 2021. – (Cátedra Olavo Setubal de
Arte, Cultura e Ciência; 4)

Vários autores. Bibliografia

ISBN 978-65-87773-16-2

DOI: 10.11606/978-65-87773162

1. Arte e ciência I. Nader, Helena Bonciani.
- II. Herkenhoff, Paulo. III. Grossmann, Martin.
- IV. Silva, Liliana Sousa e. v. Série.

21-83291

CDD-700.105

Índices para catálogo sistemático:

1. Arte e ciência 700.105

Eliete Marques da Silva - Bibliotecária - CRB-8/9380

*É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citadas
a fonte e autoria. Proibido qualquer uso para fins comerciais*

ISBN 978-65-87773-16-2



ESTA OBRA É DE ACESSO ABERTO. É PERMITIDA
A REPRODUÇÃO PARCIAL OU TOTAL DESTA OBRA,
DESDE QUE CITADA A FONTE E A AUTORIA
E RESPEITANDO A LICENÇA CREATIVE
COMMONS INDICADA

REALIZAÇÃO

PARCERIA

APOIO

Cátedra Olavo Setubal
de Arte, Cultura e Ciência



PAPÉIS: offset 180 g/m² e pólen soft 70 g/m²

FONTES: Silva Text e GT Flexa

IMPRESSÃO: Geográfica

DEZEMBRO DE 2021

Imagem detectada pelo Hubble
da NASA de uma nova classe de
planeta: mundo da água.

NASA, ESA/HUBBLE E
D. AGUILAR (HARVARD-
SMITHSONIAN CENTER FOR
ASTROPHYSICS)

