

3

Diálogos

3.1

Diálogo I

(A intempestividade.

A memória.)

A: O que moveu essa vontade de pesquisa? - eu me perguntava em silêncio. O que moveu essa vontade de pesquisa? Pergunta insistente, aguda, ruminando em minha cabeça... Penso agora que a resposta é algo próximo a isso: O que me colocou em movimento foi perceber, indo a exposições, lendo críticos com os quais eu me identificava, conversando com professores que me eram (e ainda são) caros – pela dedicação, pela intensidade com que produziam e compartilhavam vontade de saber – olhando em volta, dialogando com a produção de amigos-artistas-estudantes de arte, que a arte produzida no meu tempo está interessada em desvelar novos espaços (espaços que antes eram inacessíveis, encobertos ou que, de alguma forma, foram bloqueados, enterrados propositalmente). Perceber que os artistas do agora, do “instante-já” interessam-se pelos rostos sem nomes, pelos anônimos e suas histórias não contadas, (silenciadas, sufocadas pela história com H maiúsculo), pelos objetos (a princípio) sem valor estético, pela impureza, pelos restos.

B: Sim! O artista contemporâneo parece se interessar por toda espécie de rejeito. Parece:

“...não temer o sujo o
imperfeito o espasmo.”¹¹

Há no gesto do artista do “agora” talvez uma espécie de cuidado para com as coisas prosaicas, banais... Quem sabe, vivenciamos o surgir de uma nova sensibilidade... Sensibilidade que se alimenta das pequenas coisas, do invisível, dos sutis deslocamentos...

¹¹ Roberto Corrêa dos Santos e Renato Rezende. “No contemporâneo: Arte e escritura expandidas”. P.20-21.

A: Eu concordo, mas me ocorreu uma preocupação...

B: Qual preocupação?

A: Nós não queremos falar aqui de todos os artistas, nem de toda a arte. Não queremos construir uma teoria geral da arte. Então precisamos definir alguns limites. E acho que, em primeiro lugar, precisamos fazer um rascunho, um desenho sobre o que estamos chamando de contemporaneidade, de artista contemporâneo...

[A observa B ir até a estante, rapidamente encontrar o livro de Giorgio Agamben: “O que é o contemporâneo?” e retornar a mesa de estudos].

A: sabia que era isso que estava procurando!

B: Pois é, às vezes você me reconhece... Então, neste livro há umas definições que podemos pegar emprestadas para pensar nessa questão que você levantou. Agamben inicia o texto convocando a imagem de Nietzsche, sua “II Consideração Intempestiva sobre a utilidade e os inconvenientes da História para a vida”. Neste texto Nietzsche se opõe à cultura da história, à “febre de história”, da qual seu tempo se orgulhava, marcando assim uma posição crítica ao afirmar que a necessidade do esquecimento, denunciando o quão paralisante pode ser o excesso de memória. E agora me lembro de “Funes o memorioso”¹². Lembra desse conto do Borges? Você costuma lê-lo em voz alta.

A: Sim. Como não lembrar? *[diz de cor o início do conto]*

“Recordo-me dele (eu não tenho o direito de pronunciar esse verbo sagrado, só um homem na Terra teve esse direito e esse homem morreu) segurando uma sombria flor-da-paixão, vendo como ninguém a viu, ainda que a olhasse do crepúsculo do dia até o da noite, por toda uma vida inteira...” (Borges, 2009. p.99)

B: Pois então. Acho que o conto de Borges me ensinou a ler a segunda consideração de Nietzsche.

A: Continue.

B: Irineu Funes o nosso protagonista cai do cavalo e fica paralisado. A partir daí adquire uma memória monstruosa. Funes nunca esquece. Ele tem um corpo imóvel, corpo impedido de agir (de andar a cavalo) e uma mente em movimento intermitente de rememoração. Funes é o movimento parado. Funes sentado em sua cadeira no escuro do quarto lembrando. Penso que era assim que Nietzsche enxergava os homens de seu tempo... Espécies de Funes paralisa-

¹² Conto de Borges integrante do livro “Ficções”.

dos pelo excesso de memória. Podemos pensar o artista contemporâneo (via Nietzsche e Agamben) como aquele que assume uma atitude crítica frente ao seu tempo. Uma atitude que é antes um modo de estar (de sentir, de se mover) no mundo, um modo de vida. Aquele que opera um “esquecimento produtivo” a fim de continuar sua caminhada. Tem com o passado não uma relação de obediência, de servidão, mas de trocas, compartilhamento. É aquele que na realização de sua obra põe em contato contextos histórico-artísticos apartados no tempo e no espaço.

A: Caberia aos historiadores (sendo eles seres contemporâneos) construir uma história da arte a partir de recortes extemporâneos pensando o presente como o lugar no qual essas obras (objetos intempestivos) podem ser “atualizadas”.

B: Pensando nessa ideia de “atualização” me lembrei de um caso específico: a série de releituras composta por 58 telas que Pablo Picasso fez em 1957 a partir de *Las Meninas* (1656) de Velásquez [B acessa a internet pelo telefone e mostra algumas das telas para A]. Há, sem dúvida, nessas telas uma vontade de enfrentamento, de diálogo com a tradição artística e com a história da arte. Picasso responde, age frente a um passado que poderia tê-lo paralisado. Afinal como ser pintor (sobretudo um pintor espanhol) depois de Velásquez? E o que torna mais instigante esse episódio é saber que Picasso se atirou nessa empreitada com 76 anos, já então mundialmente reconhecido, depois de ter se lançado juntamente a George Braque nas pesquisas que culminariam com o cubismo.



Imagem 4: Las Meninas. Nº 1. Cannes, 17 de agosto de 1957. Óleo sobre tela, 1,94 X 2,60 cm. M.P.B.



Imagem 5: Las Meninas, 1656. Óleo sobre tela. Diego Velásquez. 318 x 276 cm. Madri, Museu do Prado.

A: Interessante isso... Li um texto de Jacques Derrida e até hoje não sei se fui capaz de compreendê-lo, mas fato é que ele fincou os dentes em mim. Como disse Clarisse Lispector: *“Suponho que me entender não é uma questão de inteligência e sim de sentir, de entrar em contato... Ou toca, ou não toca.”* Ando a duras penas tentando lidar sem culpa com essa verdade. Enfim... O texto se chama “O Pai do Logos” ele integra o livro “A Farmácia de Platão”. Derrida parte do diálogo platônico intitulado Fedro no qual temos a descrição do nascimento da escritura... Repito, há momentos ainda muito obscuros para mim! Mas lá pela página 22 Derrida começa a pensar a questão do pai e da *origem*...

B: Continue...

A: Não. Não consigo agora. Pensar estupora. Preciso parar por hoje. Talvez por uns dias. Deixar isso tudo decantar. Tudo bem por você?

B: Sim... Acho que a gente precisa voltar a caminhar. Dizem que atividade física ajuda o pensamento a achar passagens.

[A e B se despedem]

[Uma semana inteira se passou e A escreve uma carta para B]

B, ontem resolvi caminhar (seguindo seus conselhos) e durante a caminhada resolvi também escutar rádio no meu celular. Tentando sintonizar, encontrar uma melodia, uma letra conhecida, escutei a voz grave inconfundível de Arnaldo Antunes dando uma dica de leitura pra os ouvintes da Rádio MPB FM: “Estou lendo o novo livro de Antônio Cícero: ‘PORVENTURA’...” esse poeta que tanto gosto e que a cada dia se reinventa. Aconteceu assim, mais um “encontro fortuito” de tantos que a vida engendra, B. Comprei horas depois e li o poema intitulado “Amazônia”. Ele começa Assim:

Não queira Silviano, que eu cante a selva
Amazônica ou mesmo o rio Amazonas,
cujo silêncio a fluir às minhas costas
no entanto escuto às vezes, imerso em trevas.

O que me chamou atenção logo de entrada foi o nome Silviano - Silviano significa o Filho da Selva. (quem me informou foi Google, Oráculo de

Delfos Contemporâneo). Esse nome ecoou em mim, pois dias antes, havia lido um texto de Silviano Santiago chamado “O entre lugar da literatura latino-americana”. E eu me disse com a certeza de uma adivinhação: Esse poema é para Silviano Santiago! B, essa é a hora mais feliz de uma pesquisa, a hora de adivinhar essa palavra derivada do latim “*divinare*” quem vem de *divino* e significa “prever o futuro” e também estar cheio do divino. Estar com Deus. E como não podemos ver a face de Deus, porque ela irradia uma luz que fulminaria nossos olhos mortais. Estar com deus soa pra mim algo próximo a ter uma luz. Chegando em casa consultei novamente o “Oráculo” e confirmei com alegria sem surpresa a minha adivinhação. O poema fora mesmo feito por Cícero para atender a um pedido de Silviano que começaria a formular um ciclo de palestras sobre nosso modernismo. Tento adivinhar novamente (e que Deus esteja!) que essas palestras deveriam tratar do modernismo brasileiro não mais como uma cópia mal realizada dos paradigmas europeus (mas acompanhando o pensamento Oswald de Andrade) Como uma postura ativa diante das “influências”. Toda aquela história da antropofagia que você conhece bem e gosta tanto. O poema ainda segue....

... Filho da diáspora
e dos encontros fortuitos , o poema
me esclarece: toda origem é forjada
no caminho cujo destino é meio.
Feito o Amazonas, surjo do deserto,
Mas dos afluentes eu escolho as águas.
(CÍCERO, 2012, P. 34)

B, Acho que só assim através das palavras de um outro, consigo explicar o que queria sobre “O pai do logos” de Derrida. Fique com esse verso ecoando como eu fiquei. “toda origem é forjada”. No mais,

Ouve-me, ouve o meu silêncio. O que falo nunca é o que falo e sim outra coisa. Quando digo “águas abundantes” estou falando da força de corpo nas águas do mundo. Capta essa outra coisa de que na verdade falo porque eu mesma não posso. Lê a energia que está no meu silêncio. Ah tenho medo do Deus e do seu silêncio. (LISPECTOR, 2008. p19).

3.2

Diálogo II

(sobre a mundanidade)

A experiência do mundo, mais que sua interpretação.

B: Não me lembro bem se Foi o Foucault ou o Deleuze quem escreveu um texto contra as interpretações...

A: Foi o Foucault em “Ditos e Escritos”. Neste texto ele enxerga no ato de interpretar uma tarefa infinita: “O inacabado da interpretação, o fato que ela seja sempre retalhada, e permaneça em suspenso no limite dela mesma, é encontrado, acredito, de uma maneira bastante análoga em Marx, Nietzsche e Freud, sob a forma da recusa do começo...” Vou pular, ok? [B faz que sim com a cabeça]

... É sobretudo em Nietzsche e em Freud, inclusive, e em menor grau em Marx, que se vê delinear essa experiência, que acredito ser tão importante pra a hermenêutica moderna, de que quanto mais longe vamos na interpretação ao mesmo tempo mais nos aproximamos de uma região absolutamente perigosa ,na qual a interpretação vai encontrar não só seu ponto de retrocesso, mas onde ela própria vai desaparecer como interpretação, ocasionando talvez o desaparecimento do intérprete... (FOUCAULT, 2010 p.45)

B: Vou te falar uma coisa, acho que os artistas sempre sabem das coisas antes dos filósofos.

A: Talvez, mas podemos pensar em artistas filósofos ou filósofos artistas. Arte como pensamento, pensamento como arte, teoria enquanto prática...

B: Ok, ok! Precisamos avançar de alguma forma. Em algum momento retornaremos a essas questões, mas você precisa falar sobre as artistas que escolheu, como as escolheu, porque se interessou por elas.

A: Eu não sei se vou saber responder isso. Não sei se escolhi. Acho que às vezes as coisas escolhem a gente e temos que aprender a conviver com elas. Mas eu tinha em mente que queria estudar algo próximo a mim. Algo que me motivasse não só intelectualmente, mas que me comovesse. Andava cansada de estudar a história da arte através de slides e/ou sentada diante do meu computador. Queria estar junto com as coisas, acompanhar a gestação delas, ver como nascem no mundo e foi assim que me deparei com o trabalho de três

artistas brasileiras - Rosangela Rennó, Caroline Velansi e Leila Danziger - que moram aqui no Rio, pessoas de alguma forma próximas com quem poderia trocar *e-mails*, mensagens via *Facebook*, visitar o atelier, conversar pessoalmente sobre arte e coisas da vida tomando um café.

B: Continue...

A: Bom, as três trabalham com fotografia, mas não fotografam. Elas saem pelo mundo catando aquelas imagens que ninguém mais quer. Velhos álbuns de família abandonados, fotografias empoeiradas de arquivos bolorentos e, num gesto transgressor, que Arthur Danto¹³ batizou de “transfiguração do lugar comum”, inserem esses “rejeitos” fotográficos no circuito artístico institucionalizado. Mas o que me intriga a princípio é esse interesse da arte da contemporaneidade pela vida doméstica, pelos discursos afetivos contidos nessas imagens...

B: Mas esse interesse, parece-me, está presente em toda arte, ou pelo menos, em boa parte dela. Vamos fazer um exercício de olhar para trás. Vez ou outra isso é importante. Pense nas telas de Rafael... Suas Madonas com seus meninos Jesus. Pense em Michelangelo e seu teto da Cistina tomado por sibilas e profetas... As cenas dramáticas de Caravaggio, os retratos de Rubens, todos eles movidos por discursos afetivos em seus espaços íntimos... Eu sei. Eu me empolgo quando olho para trás... E sei que você não gosta desse meu apego à tradição...

A: Não. Acho bom que olhe para trás. Mas prefiro quando olha de forma produtiva. Não gosto quando você estagna. Quando olha o passado com tanto respeito que não consegue enxergar o presente. Quando acha o agora sem graça, nada além de repetição, ou como uma cópia mal realizada do passado. Enfim. Mas acho que esse seu interesse pelo “mofo” [*A e B riem*] pode me ajudar agora... Acho que vamos encontrar uma passagem, pois me lembrei de uma obra que servirá como “cassetada” capaz de matar dois coelhos.

B: Que espécie de coelhos são esses?

A: O primeiro diz respeito a que tipo de espaços íntimos e discursos afetivos estamos falando quando falamos de arte da contemporaneidade. Eles sem dúvi-

¹³ O filósofo da Arte Arthur Danto em seu “A transfiguração do lugar comum” analisa essas transgressões a partir das obras de Andy Warhol.

da se distinguem dos espaços e discursos vinculados pela arte “da tradição” como você gosta de dizer. O segundo coelho ainda mais branco e peludo – (que você fingiu não ver quando falei ainda há pouco sobre apropriações de objetos) diz respeito a uma forma de entrada do mundo comum no espaço da arte que irá se opor à ideia de representação.

B: Então me mostre a maravilha! [*A vai até a estante, pega um livro de história da arte e mostra “Las meninas” de Velásquez.*] Ai. Já começo a sentir medo do que virá... [risos]

A: Você sabe muito bem o que virá. Deixe de bobagem e me diga tudo que sabe dessa tela.

B: [*segurando o livro e olhando fixamente a reprodução de “Las Meninas”*] – Sei que

foi nomeada originalmente como *A Família de Felipe IV*, e que foi salva de um incêndio que atingiu o Palácio Real de Madrid em 1750. Em 1819, já recuperada, passou a pertencer ao Museu do Prado e recebeu, posteriormente, o título de *Las Meninas*. Nela aparecem 12 personagens, todos reconhecíveis.

A: Quem são?

B: Bom... No centro temos a Infanta Margarida. Do lado direito, Dona Isabel de Velasco, a anã Mari-Bárbola e Nicolasito Pertusato, criança anã, que aparece batendo com o pé no cão pintado em primeiro plano. Ainda do lado direito, em segundo plano, estão Dona Marcela de Ulloa, camareira-mor e o guarda-damas Diego Ruiz Azcona. Ao fundo, diante da porta que se abre, inundando a sala de luz, está Dom José Nieto Velásquez (acho que parente do pintor) e tapeceiro da Rainha. Do lado esquerdo da tela, temos Dona Maria Agustina Samiento e diante de uma grande tela, o autor da obra, Velásquez. Ele está de pé e mantém em suas mãos a paleta e o pincel, numa atitude pensativa, como se examinasse os seus modelos antes de aplicar outra pincelada. Entretanto, esses modelos estão fora da tela e revelam-se no fundo da cena em um espelho. Trata-se das imagens de Filipe IV e a sua esposa Mariana de Áustria.

A: Ok. O que quero dizer é que acredito que quando Foucault analisou esse quadro no prefácio de *As palavras e as coisas*, pretendia chamar a atenção, dentre outras coisas, para as estruturas dos espaços privados e as imagens daqueles que os legitimavam.

B: Explique.

A: Percebe que tipo de espaço é esse que estamos vendo, que pessoas estão representadas? Estamos no espaço íntimo da nobreza. Quem não é nobre aparece servindo à nobreza. Velásquez aparece na tela como um pintor, mas não um pintor qualquer. Repare a cruz vermelha pintada em seu peito. É a cruz da Ordem de Santiago, umas das mais altas condecorações que alguém podia receber. Velásquez ao se inscrever na tela dota de visibilidade um espaço e tempo antes ocultado – o momento de feitura da obra- e mais que isso, inscreve sua importância, seu prestígio junto à corte, e a prova cabal disso é o fato de ele estar na tela usufruindo o seu direito a se tornar visível.

B: Então, pelo que entendi, para Foucault, essa obra marca uma transição na história da arte, na qual o espaço de representação se abria para o mundo comum, (de pessoas comuns e objetos ordinários) ampliando o seu espectro de interesse.

A: Sim. O que está em jogo para Caroline Velansi, Rosangela Rennó e Leila Danziger são as histórias dos anônimos, dos antes condenados a invisibilidade, ao apagamento. É exatamente nesse ponto que aquele segundo coelho entra em cena. A forma como o mundo aparece na obra não é mais através de um regime mimético, construído a óleo, a madeira, a bronze e a mármore, mas através de apropriações de objetos, a priori, sem nenhuma qualidade estética... O espaço do mundo e o espaço da obra se interpenetram, confundem-se podendo ser diferenciados, às vezes, apenas por uma legenda, uma plaquinha contendo a data de sua “feitura” e o nome de seu autor. E quando digo autor, refiro-me novamente a Foucault quando afirma que autor é uma função¹⁴.

A: Ok. Vou dar seus coelhos como mortos por hora. Mas fico com uma leve sensação de que eles possam vir a saltar, a qualquer momento, de dentro da cartola de um mágico astucioso...

A e B: *[decidem sair pra ver os amigos e tomar uma cerveja por que há horas em*

¹⁴ A “função-autor” não se constrói simplesmente atribuindo um texto a um indivíduo com poder criador, mas se constitui como uma “característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade” (Foucault, 1992, pág. 46), ou seja, indica que tal ou qual discurso deve ser recebido de certa maneira e que deve, numa determinada cultura, receber um certo estatuto. O que faz de um indivíduo um autor é o fato de, através de seu nome, delimitarmos, recortarmos e caracterizarmos os textos que lhes são atribuídos.

quem o mundo chama e é bom que assim seja]

[no outro dia A e B recomeçam]

A: Bom, paramos naquele ponto sobre a interpenetração do espaço da obra no espaço do mundo ou vice-versa.

B: Sim... Acho que não dá pra negar isso depois que Duchamp levou seu prosaico urinol e sua série de *Ready-made* para o museu, depois que Andy Warhol expôs as “Brillo Box” e ...

A: Isso! No Brasil temos artistas muito potentes que apostaram nessa abertura... Pense em Hélio Oiticica, em seus Parangolés que evocam o público, dependem de sua participação ativa para existirem enquanto tal. A ideia de público como cocriador da obra atinge um grau bastante elevado, só talvez superado pelas proposições de Lygia Clark e sua poética da supressão do objeto.

B: Um outro artista bastante importante, que acho que te ajudará a pensar os trabalhos de Rennó e Velansi, no que diz respeito a apropriação de objetos e transgressão de valores estéticos é Artur Barrio. Suas obras feitas de materiais perecíveis se contrapõem aos materiais duráveis, caros à arte da tradição”...

Deixa eu ler uma parte do Manifesto que ele escreveu em 1945:

Manifesto:
Contra a categoria de arte
Contra os salões
Contra as premiações
Contra os júris
Contra a crítica de arte

Devido a uma série de situações no setor das artes plásticas, no sentido do uso cada vez maior de materiais considerados caros, para a nossa, minha realidade do terceiro mundo (América Latina inclusive), devido aos produtos industrializados ao nosso, meu alcance, mas sob o poder de uma elite que contesto, pois a criação não pode estar condicionada, tem de ser livre. Portanto, partindo do princípio desse aspecto socioeconômico, faço uso de materiais perecíveis, baratos em meu trabalho, tais como: lixo, papel higiênico, urina etc. É claro que a simples participação dos trabalhos feitos com materiais precários nos círculos fechados de arte, provoca a contestação desse sistema em função de sua realidade estética atual. (BARRIO, 1978)

A: Não me lembrava desse Manifesto do Barrio. Você tem toda razão, ele certamente nos ajudará a pensar na poética das artistas escolhidas, bem como no modo de fazer arte fora da centralidade Europa e América... Pensar o que quer dizer arte latina.

B: Sim. A meu ver, Barrio influencia boa parte da geração de artistas pós-década de 70.

A: Certamente. Mas quero saber o que você entende por influência...

B: Se você me perguntasse isso há alguns meses, certamente minha resposta seria completamente contrária a está que vou dar agora. Engraçado como a gente muda fácil, não acha?

A: Acho.

B: Isso não te assusta?

A: Sim. Muito! E a você?

B: Também. Mas minha função é não deixar você tirar os pés do chão.

A: E a minha é não deixar você enterrá-los completamente.

B: Vou ter que ler o que me fez repensar a noção de influência:

A palavra “influência” é uma das pragas da crítica de arte. Antes de mais nada, o termo já contém um viés gramatical que decide indevidamente sobre o sentido da relação, isto é, quem age e quem sofre a ação de influência: parece inverter a relação ativo/passivo que o ator histórico vivencia e que o observador, apoiado unicamente em suas inferências, deseja levar em conta. Quando dizemos que X influenciou Y, de fato parece que estamos dizendo que X fez alguma coisa pra Y e não que Y fez alguma coisa para X Uma imagem clássica de Hume sobre a casualidade, que parece animar muitas discussões sobre a influência, é de uma bola de bilhar, X, que impulsiona outra bola, Y. Para o nosso caso, uma imagem melhor seria a do espaço de uma mesa de bilhar, no qual estão dispostas muitas bolas – o jogo não é mais bilhar, mas a sinuca ou poll – e a partida é jogada numa mesa italiana sem caçapas...

[Pausa] - Você está prestando atenção? *[A faz que sim com a cabeça]* Porque agora vem a parte mais importante desse blábláblá, a parte que, se eu te conheço bem, te deixará emocionada e orgulhosa de mim. *[risos]*

A grande diferença é que a tacadeira, ou bola branca, que impulsiona as demais não é mais X, e sim Y. Toda vez que Y se reporta a X, ocorre uma reorganização de todo o campo de jogo. Y moveu-se propositalmente, impelida pelo taco da intenção, e modifica a posição de X; no fim, cada bola está numa posição e numa relação com todas as demais bolas... (BAXANDALL, 2006, p.102)

A: Então agora você vê a arte como um jogo e os artistas como jogadores que a cada vez que se movimentam - “sofrendo influência”- reescrevem um pouco a história de sua arte. Isso dialoga com o que Foucault disse em seu “Arqueologia do saber” alertando o leitor para a “ingenuidade das cronologias”: “Não é preciso remeter o discurso à longínqua presença da origem; é preciso tratá-

lo no jogo de sua instância” (FOUCAULT, 2002, p.28)

- Você tinha razão. Estou orgulhosa.

B: Obrigada.

[A e B se abraçam e resolvem ir dormir]

A: *[acorda antes de B, senta-se em seu sofá velho tentando lembrar o ponto específico que tinha parado]*

B: *[levanta-se e vai ao encontro de A. Senta-se no seu sofá velho e também tenta lembrar o ponto específico onde havia parado]*

A e B: *[estão se olhando e pensando]*

A: Eu estou pronta e você?

B: Eu também.

A: Como termina aquele Manifesto do Barrio que você me leu ontem?

B: Não tenho decorado. Mas o anotei em algum canto *[pega uma velha caderneta e lê]*

“... por achar que os materiais caros estão sendo impostos por um pensamento estético de uma elite que pensa em termos de cima para baixo, lanço em confronto situações momentâneas com o uso de materiais perecíveis, num conceito de baixo para cima.” (BARRIO, 1978)

A: Barrio fala de uma mudança de baixo para cima... Isso convoca imediatamente – pelo menos na minha cabeça- dois autores.

B: Prossiga...

A: O primeiro é o Stuart Hall quando fala dos estudos culturais em seu “Da Diáspora- Identidades e Mediações Culturais” e o segundo é Silviano Santiago em seu manifesto Artelatina. Hall fala da questão da “mundanidade” dos estudos culturais:

Não fico aqui com as conotações seculares da metáfora da mundanidade, mas antes com a mundanidade dos estudos culturais. Falo da “sujeira” do jogo semiótico, se me permitem a expressão. Estou tentando devolver o projeto dos estudos culturais do ar límpido do significado, da textualidade e da teoria, para algo sujo, bem mais embaixo. Isso envolve o difícil exercício de examinar algumas “viradas” ou conjunturas teóricas mais cruciais nos estudos culturais. (HALL, 2010. p.44.)

B: Acho que a partir da fala de Hall podemos pensar numa mundanidade nos estudos da arte.

A: Mais que isso, uma mundanidade no modo de produzir arte... É nesse ponto que acho que esses dois pensamentos podem se encontrar.

B: Sim. Você falava ainda há pouco em Silviano Santiago.

A: Sim. Acredito poder colocar Silviano pra conversar com Barrio... Vamos aos pontos 4 e 5 do manifesto Artelatina:

“4 - Artelatina é um guarda chuva para um grupo setorizado e multivocal de resistência às expectorações artísticas da gripe globalização. Sem ser vacina, quer ser um antídoto eficaz. 5 - O historiador Richard Morse desentranha diálogos: ‘Há dois séculos um espelho norte-americano tem sido mostrado agressivamente ao Sul, com consequências inquietantes. Talvez seja hora de virar o espelho’ (SILVIANO, 2000,p32)

Acho que essa inversão do espelho, do qual fala Silviano se assemelha àque-la inversão do pensamento estético da elite que Barrio evoca ao produzir Obras a partir de materiais não nobres.

B: Tanto Barrio quanto Silviano parecem enxergar a Arte Latina ou Artelatina como uma forma de resistência, ou melhor, de combate. Ambos acreditam no fazer artístico como um modo de intervenção ativa na “realidade” histórica.

A: Acredito que sim. E vejo isso também muito claramente nos trabalhos de Rennó, Valansi e Danziger. Neles podemos observar a forma contundente como a arte da contemporaneidade se interessa pelos objetos do mundo, da cultura, por acontecimentos sociais e geopolíticos. Penso nelas como arqueólogas – no sentido Foucaultiano mesmo – desenterrando imagens que “deveriam” permanecer ocultas, dando visibilidade a coisas que a sociedade preferiria deixar recalçada...

B: Se você estiver certa, essa nova forma de arte, a “arquearte”, deverá gerar um novo modo de abordagem... Isso implica mudanças de critérios, de pensamentos... E uma vontade de confronto. Logo você também terá de se abrir... Mudar. Concorda?

A: Sim.

B: E acha que está preparada?

A: Não sei. Mas acho que essa conversa é uma tentativa de desobstruir passagens, permitir que a mudanças ocorram...

B: Sim, mas conversar é andar por caminhos longos. Caminhos que talvez nunca terminem...

3.3

Diálogo III

Sobre as cicatrizes do mundo¹⁵

A: Você já viu a cicatriz de Marylin Monroe?

B: Sim... Você certamente se refere às fotografias de Marylin nua tiradas por Bert Stern para a revista *Vogue* em 1952.

A: Sim! E o que você pensa?

B: Só me vem à cabeça o “Incrédulo São Tomé” de Caravaggio. Tomé tocando o corpo aberto de Cristo sob a luz dramática de Caravaggio. A ferida de cristo é a prova de sua existência, da sua crucificação, da sua ressurreição e divindade. O corpo de cristo é um arquivo aberto que São Tomé examina, vê com as mãos. “Vê pra crer”. No caso de Marylin a cicatriz também é prova, marca de uma existência. Mas sua cicatriz, ao contrário da do Cristo, a torna terrena, de carne e osso. Não vejo apenas a estrela de cinema, a mulher desejada... Vejo a mulher de carne que foi perfurada por conta de uma cirurgia para retirada da vesícula. Há nessa foto uma quebra de expectativa, pois aquele que busca a atriz, a musa, a “vítima” fotografada, exposta; encontra a ferida. O olho penetra a cicatriz, mas não sem ser penetrado por ela. E ela ameaça, fere.¹⁶

A: Você me fez lembrar uma passagem de “A Câmara Clara”, na qual Barthes pensa a fotografia como uma ferida. Não toda fotografia, mas aquelas que

¹⁵ Na madrugada em que escrevi essas linhas, Caetano Veloso estreava seu novo show “Abraço” no circo Voador (eu não pude ir porque escrevia). Às 3 horas da madrugada o Batalhão de Choque da Polícia Militar invadiu a Aldeia Maracanã (sob ordens do governo do Estado do Rio de Janeiro), descumprindo com um golpe violento o acordo feito dias antes com os indígenas (de que os Índios saíam às 6 horas da manhã pacificamente). O Choque entrou no meio de um ritual sagrado de fechamento da Aldeia, num ato de total desrespeito e covardia... Amigos que voltavam do show receberam a notícia e me ligaram. Partiram imediatamente para lá. Foram recebidos com bombas de efeito (moral?), spray de pimenta, e cassetetes... Muitos foram presos por gritar, apanharam por gritar. Eu naquele dia só pude gritar de longe, mas faço deste momento agora um grito de indignação e repúdio a todas essas ações violentas que o Estado vem constantemente impondo à população do Rio de Janeiro, às chamadas minorias, aos “invisíveis”... Em nome do “progresso” da “Copa do mundo”, “das Olimpíadas”. Estamos todos muito cansados, desejosos por dias mais justos e “Porque há direito ao grito. Então eu grito”. (Lispector)

¹⁶ Para um olhar mais preciso sobre essas ideias de abertura, perfuração, ferida, corpo e memória (das quais me aproprio aqui) ver o livro “Antonin Artaud: Uma poética do pensamento” e o artigo “Corpo, memória, cadeia: o que pode o corpo escrito”. Ambos potentes escritos de Ana Kiffer.

fazem o olhar desviar do interesse meramente cultural, moral, político que ele batizou de *Studium*. [*A pega o livro na estante, encontra o trecho que queria e lê para B*]:

É pelo *Studium* que me interesso por muitas fotografias, quer as receba como testemunhos políticos quer as aprecie como bons quadros históricos: pois é culturalmente (essa conotação está presente no *Studium*), que participo. Das figuras, das caras, dos gestos, dos cenários das ações...

Está prestando atenção? Agora vem a parte da foto/ferida que eu estava falando:

O segundo elemento vem quebrar (ou escandir) o *Studium*. Dessa vez não sou eu que vou buscá-lo (como invisto com minha consciência soberana o campo do *Studium*), é ele que parte da cena, como uma flecha e vem me transpassar. Em latim existe uma palavra para designar essa ferida, essa picada, essa marca feita por um instrumento pontudo: essa palavra me serviria em especial na medida que em que remete também a ideia de pontuação e em que as fotos de que falo, são de fato, como que pontuadas, às vezes até mesmo mosqueadas, com esses pontos sensíveis; essas marcas, essas feridas são precisamente pontos. Esse segundo elemento que vem contrariar o *Studium* chamarei então de *Punctum*: pois *Punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. O *Punctum* de uma foto é esse acaso que, nela me punge (mas também me mortifica, me fere) (Barthes, 2012, P. 33).

B: “Como uma flecha”. Essa frase ecoa, todo esse trecho ecoa. Fere. É ele em si também um *Punctum*...

[Silêncio]

A: lembro-me agora das telas rasgadas de Lúcio Fontana e da “Parede com incisões à La Fontana II” que vi Recentemente no MAM-Rio na exposição “Histórias às margens” de Adriana Varejão. A tela de Fontana é um corte, uma incisão asséptica. Ele corta a superfície plana, constrói uma profundidade, mas não através da *Mimesis* do “real”, mas do próprio material rasgado. Há nessa obra um (dentro) fora do regime representativo¹⁷. A obra de Varejão por sua vez, “repete” o gesto de Fontana de outro modo. Convoca outra força, aquela capaz de cortar/sangrar. Não a tela, mas a superfície rígida do azulejo.

B: Essas obras convocam “Cicatriz” de Rosângela Rennó.

A: continue... Fale o que você sabe sobre ela...

B: “Cicatriz” é uma instalação constituída por dezoito fotografias em preto e branco, reproduzidas do acervo de negativos em vidro do Museu Penitenciária-

¹⁷ Ver “A experiência do fora: “Blanchot, Foucault e Deleuze” de Tatiana Salem Levy.

rio Paulista, e doze textos esculpidos em gesso quase ilegíveis. Essas fotografias de presidiários tatuados — tiradas no extinto Departamento de Medicina e Criminologia da Penitenciária do Estado de São Paulo — estavam destinadas a destruição nos diversos porões úmidos do Complexo do Carandiru. Em “Cicatriz” Rennó converte o arquivo — utilizado no presídio para catalogação, uniformização e enclausuramento das imagens dos indivíduos — em exposição, que, como o próprio nome já diz, tem por intuito tornar público. Através de um filtro poético a artista devolve visibilidade a imagens que seriam apagadas.

A: Espera um segundo. *[A pega um velho caderninho]* li um trecho da tese de doutorado da Rosângela no que diz algo muito parecido com o que você disse:

Devolver visibilidade a essas fotografias significa expor o horror da privação do direito de ser livre — em toda a complexidade que envolvem os princípios de disciplina e vigilância dentro das prisões — a, dor da perda da identidade, da privação do direito de ser, e desejo de resistir à amnésia e ao anonimato...

B: Não me lembrava disso... “Cicatriz” parece encarnar esse direito à resistência, o que a lança em um estado no qual já não é mais possível separar estética e política, arte e denúncia. “Cicatriz” trabalha para a fundação de uma nova memória coletiva que não pode mais ignorar os corpos, as histórias dos detentos do sistema penitenciário brasileiro, relegá-los à amnésia social.

A: Percebeu que mudamos de tom, B? Estamos sérios...

B: Percebi.

A: Quer fazer uma pausa?

B: Não. Quer dizer, daqui a pouco... antes, leia mais alguma coisa aí dessas suas anotações. Sei que tem mais. Você está sempre escondendo o jogo.

A: *[sorrindo]* Não é isso. É que as coisas têm o tempo certo de vir à tona. Mas enfim... Tem outro trecho aqui da Rosângela:

Dentro dos processos instituídos de amnésia — individual, social, fotográfica ou histórica — é necessário fundar uma nova memória: não mais aquela que se volta para o passado, mas a que projeta as histórias públicas e privadas, as pequenas e grandes tragédias, individuais ou coletivas no presente. Desta maneira, a fotografia recontextualizada, ganha dimensão política de reordenação do que foi esquecido, obscurecido, abandonado, deliberadamente ou não conscientemente. Talvez uma nova identidade, uma nova humanidade possa surgir (Rennó, 2007, P 19).

- Penso que as fotografias de presidiários tatuados nas paredes do museu, dentre outras coisas, produzem um encontro com o inesperado, dotam de sentido imagens pessoais. Questiona o espaço da arte, espaço este por muito tempo destinado à representação exclusiva da nobreza – fazendo interrogar que significados estariam escondidos por traz daquelas marcas, e desta forma colocam pra conversar níveis de realidades apartados. “Cicatriz” cria uma espécie de interstício social, uma abertura, passagem geradora de encontros intersubjetivos, cujos significados são construídos coletivamente. *[para B]* Porque está em silêncio?

B: Porque estou concordando e lembrando de uma conversa que tive outro dia na escola com um dos meus alunos. Quer ouvir?

A: sim, mas depois vamos caminhar!

B: Ok. A conversa foi assim:

- Breno, o que há em comum entre a foto, a tatuagem e a cicatriz?
- hum... Eu acho que eu não sei, professora.
- Eu acho que você sabe sim.
- Eu não sei não, professora!
- Então me diz o que você não sabe?
- Eu acho que a tatuagem e a cicatriz são quase a mesma coisa.
- Por que?
- Eu sabia que você ia perguntar isso... Porque são marcas. Eu tenho uma cicatriz aqui na cabeça. Foi uma pedra que meu primo “tacou” em mim. Vai ficar pra sempre. A tatuagem também fica pra sempre, por isso minha mãe não deixou meu irmão fazer uma. São duas marcas, mas tatuagem é de propósito. A pessoa escolhe fazer. A cicatriz não. A cicatriz vem sem querer, né?
- Você sabe como é feita uma tatuagem?
- Não...
- Tem uma máquina, onde o tatuador coloca uma agulha muito fina. Essa agulha vai furando a pele... não muito fundo. A agulha fura e a máquina bombeia tinta para dentro da pele. No final fica uma ferida... uma ferida aberta que em uma semana (mais ou menos) fica completamente cicatrizada..
- Entendi... E dói?
- Dói.

- E porque as pessoas fazem mesmo sentindo dor.
- Responde você!
- Acho que escolhem tatuar uma coisa muito importante que não querem esquecer, na verdade que já não conseguem nem com muita força esquecer. Elas querem guardar uma lembrança, mesmo que doa. Acho que a cicatriz também é quase a mesma coisa que a fotografia.

[o sinal do recreio tocou e Breno desceu as escadas correndo]



Imagem 6: “O Incrédulo São Tomé” - Michelangelo de Caravaggio 1601-2.



Imagem 7: “Cicatriz” - Marilyn Monroe - Bert Stern.1952.

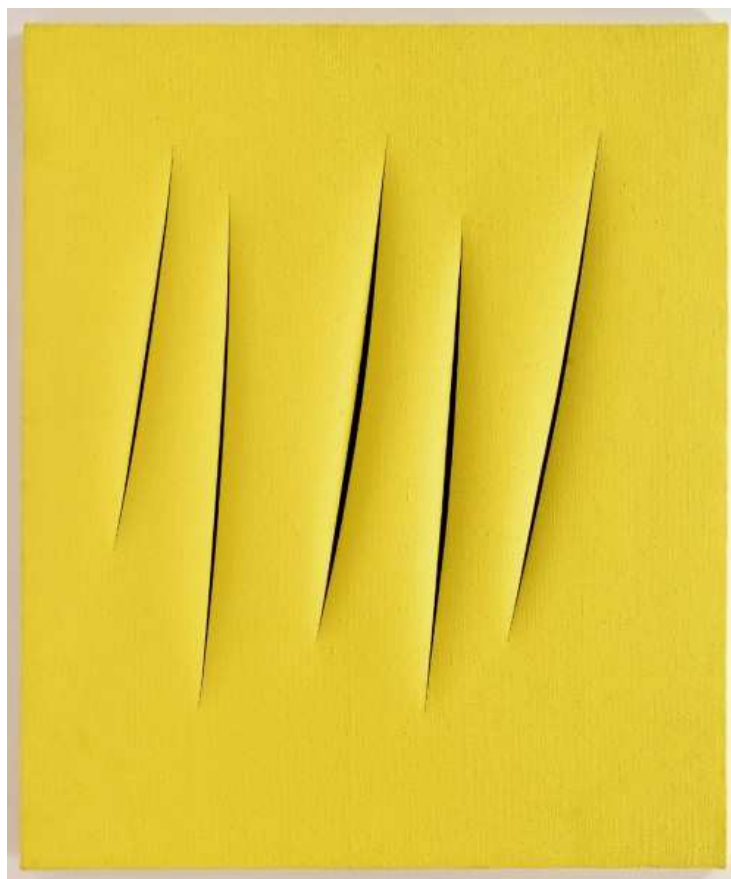


Imagem 8: "Conceito espacial", Lucio Fontana.1965. Aquarela sobre tela.73 x 61 cm.

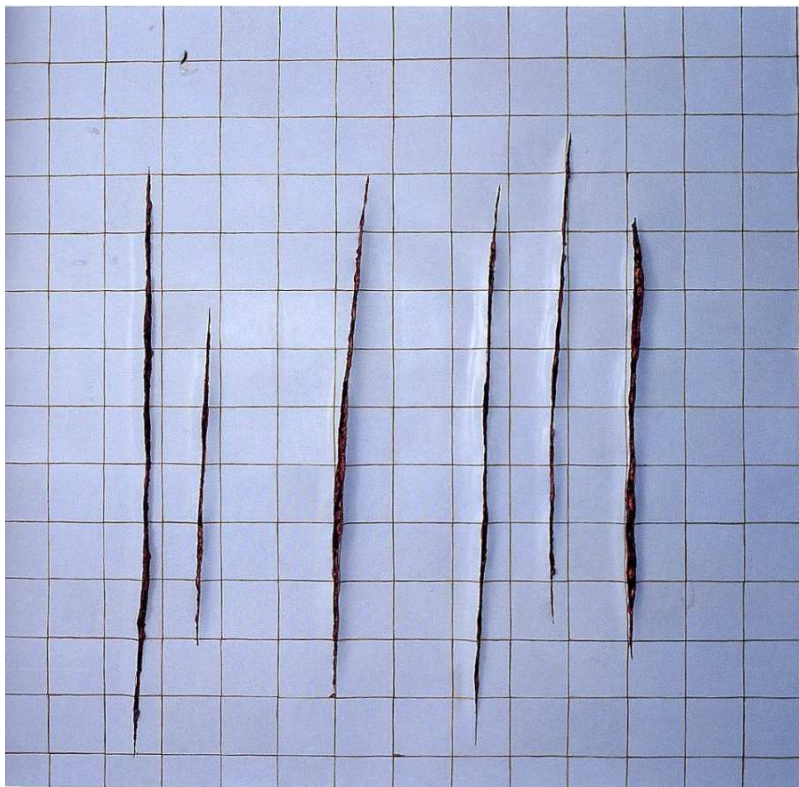


Imagem 9: "Parede com incisões à La Fontana II" Adriana Varejão.

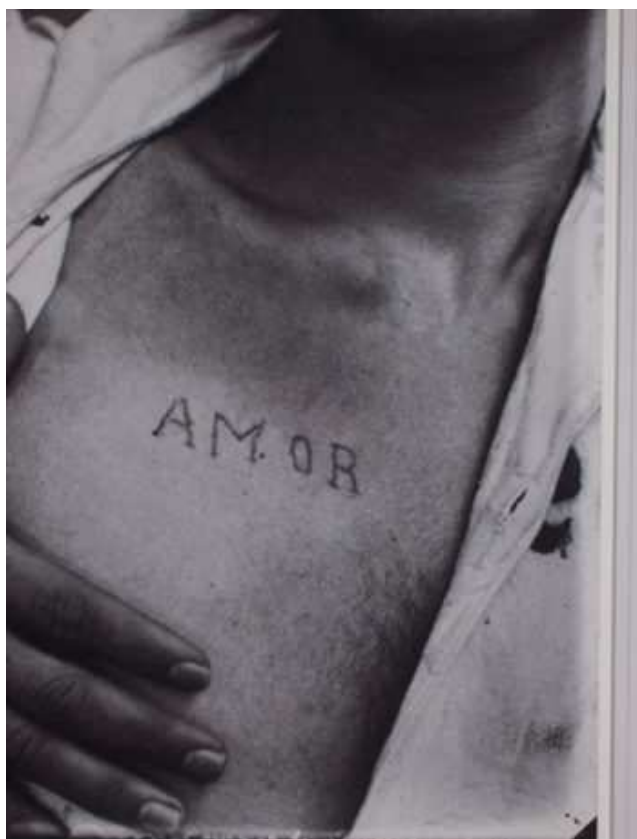


Imagem 10-a: “Cicatriz”, Rosângela Rennó. 1996.



Imagem 10-b: “Cicatriz”, Rosângela Rennó. 1996.



Imagem 10-c: “Cicatriz”, Rosângela Rennó. 1996