

Fernando Pessoa
(Org.)

Encontros com
a Arte Contemporânea
Pedro Duarte
Fernando Pessoa
Ana Paula Cohen
Sofia Borges
Moacir dos Anjos
Marcelo Campos

Pedro Du
Fernan
Ana Paul
So
Moacir d



Iniciativa

FUNDAÇÃO VALE

Patrocínio



VALE

Realização

MUSEU VALE

MINISTÉRIO DA
CULTURA



Encontros com a Arte Contemporânea 2018

organização

Fernando Pessoa

textos

Ana Paula Cohen

Fernando Pessoa

Marcelo Campos

Moacir dos Anjos

Pedro Duarte

Sofia Borges

projeto gráfico e diagramação

Monomotor

revisão de textos

Paulo Gois Bastos

impressão

Gráfica GSA

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)

(Biblioteca: Maria Aparecida da Costa Pereira Akabassi CRB6/ES-43/O)

E56

Encontros com a Arte Contemporânea / Fernando Pessoa, (org.) ;
Pedro Duarte ... [et. al.] – 1.ed. – Vila Velha, ES : Museu Vale, 2018.

88 p. : il. ; 21 cm

ISBN: 978-85-60008-23-0

1. Arte. 2. Arte moderna. 3. Estética. 4. Criação (Literária, artística, etc.).
I. Pessoa, Fernando, 1961–. II. Andrade, Pedro Duarte de.

CDU: 7.01

Ministério da Cultura e Vale
apresentam

Encontros com
a Arte Contemporânea
Pedro Duarte
Fernando Pessoa
Ana Paula Cohen
Sofia Borges
Moacir dos Anjos
Marcelo Campos

Fernando Pessoa
(Org.)

Apresentação

A Fundação Vale tem o prazer de apresentar mais uma edição dos *Encontros com a Arte Contemporânea*. Iniciado em 2017, o projeto promoveu uma série de discussões sobre a arte contemporânea sobre o ponto de vista do artista, do crítico/curador e do historiador da arte.

Para essa segunda edição, que abre oficialmente as comemorações dos 20 anos do Museu Vale, serão abordados questionamentos na busca do entendimento sobre o que é e o que faz a arte ser contemporânea. Divididas nas temáticas centrais – filosofia da arte contemporânea, arte hoje e arte contemporânea no Brasil –, as mesas de discussão trarão no total seis profissionais do mercado da arte brasileira que trabalham em diferentes regiões do país e segmentos do mercado para dialogarem com o público e criarem, assim, reflexões sobre a questão central do evento.

Nesses 20 anos de existência, o Museu Vale se consolidou como um importante centro de difusão cultural no Espírito Santo levando ao estado grandes nomes da arte moderna e contemporânea no país. Gerido pela Fundação Vale, o Museu Vale faz parte de uma rede de espaços culturais da Vale localizados em diferentes estados do país, que tem como objetivo contribuir para a democratização da cultura e para a preservação do patrimônio cultural brasileiro.

Fundação Vale

Sumário

Introdução, 8

Filosofia da Arte Contemporânea, 13

14 O horizonte de pensamento
da arte contemporânea

Fernando Mendes Pessoa

26 Filosofia contemporânea da arte

Pedro Duarte

Arte Hoje, 39

40 Pós-colonial ou neocolonialismo?

Ana Paula Cohen

50 Trecho de conversa com Tício Escobar

Sofia Borges

Arte Contemporânea no Brasil, 55

56 Arte brasileira e crise de representação

Moacir dos Anjos

66 Herança conquistada, direitos esquecidos,
espelhos devolvidos: a presença
da ancestralidade africana no entendimento
da arte e da cultura brasileiras

Marcelo Campos

Imagens, 81

Introdução

Fernando Mendes Pessoa

Como comemoração de seus 20 anos, o Museu Vale promove a segunda edição dos *Encontros com a Arte Contemporânea* a fim de pensar os sentidos e os horizontes da arte atual. Os sentidos são as perspectivas abertas pela produção artística que começou a ser feita a partir do século xx e, desde então, determina e orienta o destino da arte; os horizontes configuram o panorama das diversas produções da arte contemporânea, mostrando as diferentes possibilidades de sua realização.

Ao abolir todos os seus limites e fronteiras, a arte ampliou de tal modo as possibilidades de sua atuação que, potencialmente, tudo é arte e todos somos artistas. Com a quebra dos paradigmas tradicionais, a arte assimilou diferentes modalidades de produção, estendendo a sua ação a todos os aspectos da realidade. Política, pensamento, corpo, cidade, espaço, pá de neve e mictório, caixa de sabão em pó... Tudo pode tornar-se arte. Pela imensidão desta sua diversidade, atualmente a arte é um grande enigma. Pensar este enigma não consiste em resolvê-lo, mas sim mostrar o seu mistério, dando a ver o caráter intrinsecamente enigmático daquilo que aparece como o que se oculta.

No primeiro dia do encontro, os professores de filosofia Pedro Duarte, da Pontifícia Universidade Católica do Rio Janeiro, e Fernando Pessoa, da Universidade Federal do Espírito Santo, fazem uma introdução mais reflexiva acerca dos parâmetros filosóficos que norteiam a arte contemporânea a fim de pensar os seus sentidos. Após essa introdução, o encontro vai fazer um panorama da produção artística atual, a partir de dois horizontes: no segundo dia, a professora e

curadora Ana Paula Cohen e a artista e curadora Sofia Borges apresentam o cenário de sua produção internacional; e, no terceiro dia, o crítico e pesquisador da Fundação Joaquim Nabuco Moacir dos Anjos e o professor da Universidade do Estado do Rio de Janeiro Marcelo Campos focam na questão da arte contemporânea no Brasil.

Os *Encontros com a Arte Contemporânea 2018* convidam a todos para comemorar os 20 anos do Museu Vale celebrando o enigma da arte em uma festa do pensamento.

Filosofia da Arte Contemporânea

O horizonte de pensamento da arte contemporânea

*Fernando Mendes Pessoa*¹

1. Professor Titular de Filosofia da Universidade Federal do Espírito Santo.

I. O horizonte de pensamento consiste na compreensão (ou pré-compreensão!) que norteia a interpretação da realidade, ele é a partir de onde as coisas se configuram no que elas são e se apresentam no sentido de seu ser. O ser da realidade é constituído por sua compreensão, pelo horizonte de pensamento vigente em cada época. Assim, o sentido das coisas é sempre histórico: a arte do renascimento possui um sentido completamente diferente da arte moderna. O propósito deste texto é refletir acerca do horizonte de pensamento da arte contemporânea a fim de pensar o seu sentido e, assim, compreender o que faz a arte ser contemporânea e não moderna nem renascentista.

Uma possibilidade de encaminhar a compreensão do horizonte de pensamento da arte contemporânea é mostrar a transformação da relação entre arte e verdade que ocorreu com os pensamentos de Nietzsche e Heidegger na história do Ocidente. Desde a condenação platônica da arte, como cópia de outra cópia e, assim, afastada três níveis da verdade, e a consequente distinção de dois âmbitos de compreensão da realidade – a lógica, que trata da questão da verdade, e a

estética, cujo assunto é o belo –, a relação entre arte e verdade foi rompida e a arte condenada como ilusória, algo que não possui conhecimento nem verdade. Esse modo de compreensão orientou todo o destino do pensamento ocidental, sendo sempre a verdade associada à essência inteligível (lógica) e a arte, à aparência sensível (estética). Desde Platão até Hegel, a verdade sempre teve mais valor do que a arte na história do pensamento ocidental.

Com a sua filosofia a golpes de martelo, Nietzsche opôs uma crítica tão radical a esses pressupostos que eles acabaram se ruindo; com o seu pensamento, esses paradigmas tradicionais da relação entre arte e verdade perderam a sua validade universal, eles não possuem mais uma legitimidade incondicional no mundo contemporâneo. A fim de mostrar o horizonte de pensamento da arte contemporânea, este texto propõe pensar como Nietzsche, rompendo com essa avaliação tradicional, interpreta a arte não mais no âmbito da beleza estética, mas como uma experiência fundamental da dinâmica própria de vida – o que ele chamou de “vontade de poder” (*Wille zur Macht*), que promove a transformação do homem, uma transvaloração de seus valores tradicionais. A arte, vista desde a perspectiva da vida como vontade de poder, é compreendida por Nietzsche como um antídoto contra a decadência, a doença da verdade: “A verdade é repulsiva: *nós temos a arte* para não sucumbirmos junto à verdade”.²

2. Nietzsche, F. **A Vontade de Poder**, 822. Trad. Marcos S. P. Fernandes e Francisco José Dias de Moraes. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008, p. 411.

Como herdeiro da tradição filosófica, Nietzsche também contrapôs arte e verdade na disjunção aparência sensível e essência inteligível; todavia, ao contrário do pensamento tradicional, que outorga mais valor à verdade, considerando a ciência mais importante do que a arte, já desde o seu primeiro livro, ele busca mostrar que, a partir da perspectiva da vida, a arte tem mais valor do que a verdade:

A relação entre arte e verdade é uma questão que se tornou grave para mim desde o princípio; e hoje ainda experimento um horror sagrado diante deste desacordo. Meu primeiro livro lhe é consagrado. *O Nascimento da Tragédia* professa a fé na arte, sobre o fundo de uma outra crença: a saber, que não é possível viver com a verdade; que a “vontade de verdade” já é um sintoma de degenerescência...³

Nietzsche considera a “vontade de verdade” (*Wille zur Wahrheit*) um sintoma de degenerescência do homem doente, improdutivo e cansado da vida – aquele que recusa a necessidade de ter que decidir o seu ser na conjuntura do acontecimento e, por isso, quer certeza, a estabilidade e a segurança da verdade. Por não suportar a tarefa de criar a sua própria realidade, de vir a ser em si e por si mesmo o seu próprio ser, esse homem busca, por todos os meios, submeter o real às regras de princípios lógicos, a fim de tornar todo existente

3. Idem. xiv, 368. Apud. Heidegger, M. *Nietzsche I*. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007, p. 69.

possível de ser pensado e, assim, súdito do espírito: seu espelho e reflexo.

“Qual tipo de homem tem vontade de verdade?”, pergunta Nietzsche para responder: uma espécie improdutivo e doente, um homem cansado da vida, ela é um sintoma de degenerescência do homem. Antes de ser concebida como um juízo moral, tal degenerescência indica uma diminuição da força vital, o desinteresse, um cansaço existencial que debilita a disposição de criar conjunturalmente a sua realidade – *“Vontade de verdade”*: essa é a impotência da vontade de criar.⁴

A degenerescência promovida pela vontade de verdade corresponde à diminuição da vontade de poder, que engendra um homem impotente de criar o seu próprio destino, de decidir por si mesmo a sua própria sorte. Essa decadência ocorre com o desinteresse em vir a ser o que se é, por si e para si mesmo; um cansaço, que já não quer nem mesmo querer, diagnosticado por Nietzsche como niilismo.

Nietzsche compreende a arte como um movimento contrário à verdade, o que restitui ao homem a sua vitalidade, o seu interesse pela vida como ela é, a sua vontade de poder: *temos a arte para não perecer na verdade*. Ele quer mostrar que a arte, antes de ser apenas vista a partir da sensação estética, promove no homem uma compreensão fundamental da realidade, a de sua própria criação. O artista é quem experimenta a criação, a produção que conduz algo a aparecer. Na criação artística, assistimos o vir a ser dos entes, o surgir de uma obra

4. Idem, *A Vontade de Poder*, 585. Op. cit., p. 305.

que, antes, não era; que passou a ser por meio da atividade do artista: a arte desperta a realização da realidade, ela promove o modo de ser da vida. No artista transparece, portanto, o fenômeno da vida, a propriedade da vontade de poder que Nietzsche caracteriza como vontade de criar.

II. A partir da crítica de Nietzsche à compreensão de verdade da tradição do pensamento ocidental – “*A verdade é o tipo de erro sem o qual uma espécie de seres vivos não poderia viver*”⁵ –, Heidegger vai questionar o que é verdade a fim de mostrar que a verdade lógica da determinação judicativa da essência das coisas é derivada de uma verdade mais originária, o que ele chamou de descobrimento (*Unverborgenheit*).

Tal como no termo alemão utilizado por Heidegger, *Unverborgenheit*, a palavra des-encobrimento também indica o aparecimento de algo que estava encoberto, um acontecimento de clarificação que mostra, faz aparecer, tornando visível, nítido, o que até então permanecia obscuro, oculto, encoberto. Para Heidegger, a verdade é um acontecimento existencial que faz o que está sendo aparecer na perfeição de sua originalidade. Antes de ser o adjetivo de algo sem defeito, perfeito é participio de perfazer, é o que foi feito por inteiro, todo, indica o modo de ser do que foi realizado com interesse e dedicação, presença, sintonia e integridade.

Fazer o que está sendo aparecer na perfeição de sua originalidade é criação, o que constitui a arte. Compreendendo a

5. Idem, *A Vontade de Poder*, 493. Op. cit., p. 264.

verdade como acontecimento originário da criação, Heidegger não separa mais a arte da verdade, mas, ao contrário, a partir desse novo horizonte de pensamento, ele indica que a arte (e não a ciência!) é uma instância privilegiada para o acontecimento da verdade. A tese axial de seu texto *A Origem da Obra de Arte* afirma: “a arte é o pôr-se em obra da verdade”. Devemos notar que há uma importante ambiguidade nessa tese, pois arte e verdade são simultaneamente sujeito e o objeto da frase: tanto é a arte que põe a verdade em obra, quanto é a verdade que põe em obra a arte: a verdade é o acontecimento da origem da obra de arte e a origem da obra de arte é o acontecimento da verdade.

Esse acontecimento da verdade na arte abala, transforma, desloca as compreensões cotidianas, modifica os nexos familiares do mundo habitual. A experiência desse espanto não transforma apenas a compreensão deste ou daquele ente, mas sim do *ente enquanto tal, na sua totalidade*; ela modifica toda a relação do homem com o mundo, com o seu sentido de ser. Na obra, a verdade está em obra – portanto, não apenas algo verdadeiro.

O quadro de Van Gogh que mostra os sapatos de camponês [...] não dá a conhecer apenas o que é este ente singular enquanto tal, antes deixa acontecer o descobrimento enquanto tal, relativamente ao ente no seu todo. Todo ente se torna com ele mais ente. O ser que se encobre é, desta maneira, clareado. A luz assim configurada proporciona o seu aparecer na obra. O aparecer

proporcionado na obra é o belo. A beleza é um modo como a verdade enquanto descobrimento vigora.⁶

Antes de ser interpretada esteticamente como o prazer sensível, para Heidegger, a beleza consiste na experiência ontológica do vigor poético da verdade, em sua exposição ao ente como tal na totalidade, que ensina a sabedoria de ser na conjuntura do que se apresenta. Ao afirmar que a arte é o pôr-se em obra da verdade, Heidegger não quer dizer que a arte representa corretamente um ente particular, mas sim que o próprio ser, o que faz todas as coisas serem o que elas são, se mostra na obra de arte: a arte proporciona uma clarificação do descobrimento enquanto tal, relativamente ao ente no seu todo: todo ente se torna, na arte, mais ente.

Assim, para o pensamento de Heidegger a questão da arte não é mais um problema estético, mas ontológico, pois o que acontece na arte não é o belo, mas a verdade. Como um acontecimento existencial, a verdade não é mais compreendida como uma determinação necessária e universal da essência dos entes, mas como a vigência original da criação, o seu pôr-se em obra. Com essa compreensão da verdade como possibilidade original do descobrimento do sentido de ser, acabam-se todos os paradigmas universais de verdade e, conseqüentemente, da realidade. Por se realizar no acontecimento existencial, tanto a realidade quanto a sua

6. Heidegger, M. *A Origem da Obra de Arte*. Em: **Caminhos de Floresta**. Trad.: Irene Borges-Duarte e Filipa Pedroso. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

verdade não estão prontas, já determinadas; elas acontecem existencialmente no fenômeno da criação.

III. Os pensamentos de Nietzsche e de Heidegger vão transformar a compreensão de verdade da tradição filosófica. Para toda tradição, a verdade sempre foi preconcebida como determinação lógica da realidade, um juízo corretamente adequado à coisa; e a arte como algo sem verdade, sem lógica, sem conhecimento. Embora o pensamento de Nietzsche mantenha a disjunção entre arte e verdade, ele inverteu os valores da relação, considerando a arte mais importante do que a verdade – ela é um antídoto contra a doença da verdade e a consequente degenerescência do homem. A crítica que Nietzsche opôs à verdade foi tão radical que seu pensamento rompeu com todas as preconcepções da tradição, inaugurando um novo horizonte para a compreensão de verdade e realidade. Como herdeiro deste legado, o pensamento de Heidegger colocou a verdade em questão, mostrando que, antes da certeza de uma determinação lógica, a verdade é um acontecimento existencial originário, no qual o que está sendo se perfaz na inteireza e totalidade de sua locupletação. Para Heidegger, *a essência da verdade é a liberdade*.

Afirmando que “À transformação essencial da verdade corresponde a história essencial da arte ocidental”, Heidegger indica que essa transformação da compreensão da verdade instaura um outro horizonte de pensamento para a arte contemporânea, não mais aquele da tradição que separa a arte da verdade, instituindo os âmbitos distintos e autônomos

da estética e da lógica. A questão da arte não é mais o belo, ela passa a ser a própria realidade, a criação de seu sentido. Esta mudança de paradigma da questão da arte altera totalmente o seu modo de ser, pois com ela a arte perde toda e qualquer determinação universal, se esquece de todos os seus cânones e se abre à liberdade do possível como horizonte de sua realização. *O horizonte de pensamento da arte contemporânea é a possibilidade de descobrimento do sentido da realidade.* Por não haver mais nenhuma predeterminação do que ela é, a arte contemporânea se descobre no sentido de cada obra. É na própria possibilidade de sua criação que se funda a arte atual, à medida que não há mais nenhuma determinação universal, nenhuma realidade, que defina o que é a arte. O fundamento da arte contemporânea é o abismo sem fundo da possibilidade de criação.

A arte atual se caracteriza, portanto, por não ter uma determinação do que seja arte, tendo, assim, que descobrir o seu sentido na própria criação da obra. Por não possuir uma definição geral de arte, ela pode ganhar diversas conotações diferentes e se tornar política, filosofia, antropologia... Ela pode tornar tudo arte: pensamento, gesto, corpo, cidade, espaço, objeto, água, fumaça... Na contemporaneidade, potencialmente, tudo é arte e todos somos artistas. Por não haver mais nenhum cânone para as artes, cada artista pode criar a sua própria poética, tendo como fundamento a sua própria obra.

Antes de haver alguma realidade dada, o horizonte de pensamento da arte contemporânea é o nada da possibilidade. Por ter a possibilidade como horizonte de pensamento,

a sua realização é sempre originária, múltipla, diversa, inusitada, extraordinária. Abolindo toda e qualquer determinação prévia e universal, a arte contemporânea compreendeu a possibilidade originária de descobrir sentidos e, assim, transfigurar a realidade em arte.

Esta compreensão contemporânea da arte corresponde ao novo horizonte de pensamento que foi aberto por Nietzsche e, depois, por Heidegger, à medida que, com as suas críticas aos preconceitos da verdade tradicional, eles inauguraram outro modo de compreensão da realidade, na qual ela não tem mais como fundamento uma outra realidade, mas a possibilidade. Fundado na possibilidade, o real nunca está pronto, acabado e determinado, mas sempre aberto no nada (o possível) de sua criação originária. Desde esse outro horizonte de pensamento, a arte é o pôr-se em obra da verdade que faz a realidade aparecer em seu sentido originário.

Aquilo que nós com ligeireza chamamos de realidade não existe, não é real, só se torna realidade através da arte. Por outras palavras, a arte nunca faz uma afirmação sobre a realidade, mas é ela mesma a única realidade que existe.⁷

7. Gerhard Richter. Em: Walter, Ingo F. (org.) **Arte do Século xx**. Taschen, 2005, vol 1, p. 341.

Filosofia contemporânea da arte

*Pedro Duarte*¹

1. Professor de filosofia da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Falamos de filosofia da arte contemporânea, mas pode ser que precisemos é de uma filosofia contemporânea da arte. Isso porque as dificuldades da filosofia no tratamento da arte são tão antigas quanto a própria filosofia, ou seja, têm hoje mais de dois milênios. Não surgiram apenas com as transformações atuais da produção estética. Quando falamos de filosofia da arte contemporânea, parece que o desafio é atualizar o pensamento diante das novas criações de agora. Contudo, o desafio é que a filosofia possa ser contemporânea da arte, qualquer que seja a data das obras que estão em jogo. Pois ela quase nunca o conseguiu em nossa história.

Entre os gregos, Platão rejeitou os artistas na república ideal que imaginou. Constituiu uma filosofia da arte contemporânea a ele, mas não chegaria a elaborar uma filosofia contemporânea dessa mesma arte. Só a rejeitou na medida em que a submeteu a critérios do conhecimento e da moral. Respectivamente, fez a verdade e o bem determinarem a educação humana na cidade, eliminando o espaço do belo estético. Se a arte produz apenas ilusões ficcionais (ao invés de conceitos certos) e empatias

suspeitas (ao invés de juízos conscienciosos), por que admiti-la dentro do Estado ideal? Parecem haver boas razões para deixá-la de fora. Sairiam a poesia de Homero e a tragédia de Sófocles. Entraria a filosofia de Sócrates.

No começo do Ocidente, filosofia e arte distanciam-se, opõem-se. O filósofo parece quase temer o poder da arte que é sua contemporânea. Só a considera para negá-la. Reconhece que é grande a sua ameaça e então se afasta dela. Nisso, perde a chance de pensar a própria contemporaneidade que a sua filosofia poderia, quem sabe, alcançar ao entrar em contato com a arte. Durante a tradição ocidental, a arte, em geral, foi rechaçada ou ignorada pela filosofia. De um lado, Platão. De outro, Descartes. Dos antigos aos modernos, raras vezes filósofos deram dignidade à arte. Nesses casos, como em Aristóteles ou Hegel, ainda assim a arte permanecia sempre abaixo da filosofia por precisar da sensibilidade para sua expressão, não podendo ser toda conhecimento inteligível, espiritual, ideal.

No fim do século XVIII, Friedrich Schlegel observou que, em toda filosofia da arte, falta uma das duas coisas: ou a filosofia, ou a arte. Não por acaso, escrevia do coração do Romantismo, talvez o único momento de nossa tradição no qual, de um modo programático, a filosofia nem rebaixou e nem desconsiderou a arte. Muito ao contrário. O que se podia fazer enquanto filosofia e arte estavam separadas já teria sido feito, estaria pronto e acabado. Era tempo de unificá-las. Tanto assim que com o Romantismo nascia a crítica de arte no sentido contemporâneo do termo, ou seja, não como

mera avaliação sobre obras boas e ruins, mas como reflexão a partir do que as obras propõem poeticamente. Poderíamos dizer que, a partir daí, era posta explicitamente para a filosofia a tarefa de ser contemporânea da arte.

Resta, porém, entender qual é exatamente o sentido de ser contemporâneo. Estranhamente, chamamos só a nossa época de contemporânea. Na verdade, toda época é contemporânea de si: está com seu próprio tempo, junto a ele. Deveríamos, então, perguntar o que é o contemporâneo antes de asseverar que pertencemos a ele. Foi o que fez o filósofo italiano Giorgio Agamben ao dar a um ensaio o título: “O que é o contemporâneo?” Repare que o próprio título é uma interrogação, é uma pergunta e não uma certeza, não é um dado. Pois ser contemporâneo é sempre mais o desafio que nosso tempo nos coloca do que a comodidade que nos oferece.

Pensado assim, o contemporâneo não é aquilo que define cronologicamente a arte da época atual, o momento em que nós estamos, sejam os últimos cinco ou os últimos cinquenta anos. Contemporâneo não é simplesmente o hoje, por oposição ao ontem e ao amanhã. Contemporâneo é um modo singular pelo qual a arte entra em relação com o ontem e o amanhã, pelo qual uma obra entra em contato com seu passado e com seu futuro. Contemporâneo é um *modo* de estar em sua época e não somente o *fato* de estar nela. Eis a tese central que Agamben buscou explicitar em seu famoso ensaio sobre o contemporâneo de 2006.

Contudo, sua reflexão sobre o tempo, na qual já estava em jogo o sentido do contemporâneo, vinha sendo elaborada

já desde os anos 1970. Ele expunha, então, que o contemporâneo não é um instante presente do atual em relação ao antes do passado e ao depois do futuro, quer dizer, não é só um ponto cronológico em uma linha reta que seria o próprio tempo. É bem mais do que isso. Portanto, entender o contemporâneo exige abrir mão da concepção de tempo que governa a história do pensamento ocidental, ao menos desde Aristóteles, pois o filósofo grego definira o tempo como número que mede o movimento conforme o antes e o depois.

Tempo seria, segundo essa concepção tradicional, o que mede o movimento no espaço, assim como quando, por exemplo, dizemos que serão necessários cinco minutos para atravessar uma ponte ou que a sessão do filme terá duas horas. Este tempo é medida. Ele é fundamental para a organização pragmática e para as atividades produtivas. Sua imagem perfeita é o ponteiro do relógio, que não faz outra coisa senão medir o espaço entre um e outro ponto de uma dada superfície. Nada do que ocorre no tempo da vida interfere na sua medição. Se, às 10h42, comi um ovo frito e, às 16h15, escutei uma sinfonia de Beethoven, tanto faz para o tempo do relógio. Todos os instantes são, para ele, idênticos uns aos outros.

Esse tempo é sempre reto, liso, pleno e contínuo. Os eventos se desenrolam dentro dele, mas não o alteram em nada. Ele permanece sempre o mesmo. É como se o tempo existisse antes mesmo dos acontecimentos e estes somente entrassem nele a certa altura. É como se os acontecimentos estivessem dentro do tempo, mas o tempo não estivesse dentro dos acontecimentos. O primeiro minuto da sinfonia,

o último ou o décimo sexto seriam, nesse tempo, idênticos, sem que o conteúdo e a forma do que se escuta ou silencia em cada um deles tivessem qualquer diferença significativa. Para o ponteiro do relógio, são iguais. Em suma, o contemporâneo é o ponto em que o ponteiro está agora nessa concepção. Nada além disso.

Segundo Giorgio Agamben, a forma de pensar a história na cultura ocidental obedeceu sempre a essa concepção tradicional de tempo que ganhou expressão na fórmula aristotélica. Desde os gregos com a história cíclica, passando aos cristãos com a história linear e até os modernos com a história processual, contemporâneo é o ponto presente conforme um antes e um depois. Mesmo Hegel, já no século XIX, ao pensar a história como progresso do espírito e da humanidade, imagina que tal história se passa dentro de um tempo que é a continuidade de instantes pontuais, ainda que cada ponto precise negar o anterior para que haja evolução dialética.

Como se pode perceber, esse conceito de tempo de origem metafísica é, na verdade, compreendido a partir do espaço. Por isso, contemporâneo seria o ponto presente. Ponto é elemento espacial. Não por acaso, costumamos dizer que atrás de nós está o passado, diante de nós está o presente e à frente de nós está o futuro. É que, desde a antiguidade, subordinamos a nossa compreensão do tempo ao espaço. Foi o que o filósofo alemão Martin Heidegger diagnosticou no começo do século XX. Agamben, que foi seu aluno, explicita sua contribuição decisiva para essa crítica do conceito tradicional de tempo na cultura ocidental.

Em suma, para alcançar a contemporaneidade, seria preciso se desvencilhar do tempo homogêneo e vazio, como em 1940 o denominou Walter Benjamin, outra referência filosófica essencial para Agamben. Seria preciso experimentar, em vez disso, a heterogeneidade do tempo, ou seja, que cada instante é singular, diferente de todos os outros, justamente porque cada um dos momentos tem seu conteúdo, é preenchido e não vazio. O primeiro minuto da sinfonia jamais é igual ao último e nem ao décimo sexto, pois o tempo é heterogêneo e descontínuo, pois cada minuto difere do outro, cada um tem significado próprio em sua combinação.

Nesse contexto, Agamben defende que, no lugar de instantes espacializados no tempo como pontos, temos átimos. Cada instante é um átimo singular e não um ponto qualquer. Ser contemporâneo é estar no átimo do tempo. Este tempo não é mais cronológico, do grego *Cronos*: medida e contagem. O saber estóico ensina que há outro tempo. É *Cairós*, o momento oportuno. Ele supõe a singularidade em que o tempo se condensa num átimo e que, se interpretado, revela o que aí se abre e se oferece: a oportunidade presente. Passamos da *cronologia* à *cairologia*. O exemplo de Agamben é o tempo do prazer, que não pode ser medido ou contado, que não se compara a outros, pois é simplesmente incomensurável, sem medida exterior.

Poderíamos, porém, dizer que também este é o tempo da arte. Para ela, uma cronologia será sempre incapaz de dar conta da história, pois suas relações não são lineares. Se a pintura de Mark Rothko é da mesma época que a de Jackson Pollock, na metade do século xx nos Estados Unidos, as suas

cores são, entretanto, contemporâneas de Giotto, que pertence ao Renascimento. Na arte, é a obra quem funda a sua própria pré e pós-história. Nos termos de Walter Benjamin, essa temporalidade da arte é intensiva, não extensiva. Daí que sua contemporaneidade não seja determinada por datas externas às obras e sim pelas próprias obras.

Interromper a cadeia contínua causal da linearidade cronológica é o que faz o prazer, sim, mas também a arte. Pois ser contemporâneo não é coincidir com sua época perfeitamente, adequar-se a suas pretensões e valores. Quem está colado na época à qual pertence, aderido a ela, não pode vê-la. Não pode ser contemporâneo. Contemporâneo é quem apreende o tempo em que vive por não coincidir com ele, por ser anacrônico, isto é, fora da cronologia. Não se trata, claro, de ser um artista nostálgico, mas de pertencer a seu tempo mantendo-se desperto e crítico para ele, mantendo-se intempestivo, para empregar a categoria de Nietzsche que Agamben retoma. Digamos então: ser contemporâneo é ser extemporâneo.

Por isso, a filosofia contemporânea da arte deve manter fixo o olhar não nas luzes de seu tempo, que ameaçariam cegá-la, mas sim no escuro. É a dissociação pela qual urge, de dentro do presente cronológico, algo que o transforme. Revolução? É, mas uma revolução do tempo e não apenas do mundo que seria mudado dentro do tempo cronológico. É o próprio tempo que se revoluciona pelo contemporâneo, ou seja, pelo extemporâneo. Ser atual é ser inatual, pois é estar em desconformidade com o que já se sabe e com o que já está dado, com o presente como ponto do agora.

Sendo assim, o contemporâneo não exclui o passado. Seu presente assinala-se como arcaico. O arcaico é o passado ainda presente. O termo vem do grego *arké*, que pode ser traduzido para o português pela palavra princípio, pois não se reduz ao início cronológico de uma origem. É o que ainda governa o presente através de um devir histórico que não cessa de operar, “como o embrião continua a agir nos tecidos do organismo maduro e a criança na vida psíquica do adulto”, diz Agamben. O contemporâneo não seria apenas distância, mas também proximidade da origem, enquanto princípio. O contemporâneo é condensação e encontro dos tempos e não um ponto específico da cronologia que exclui todos os outros.

Para a arte, o passado pode ser uma fonte, um manancial, e não etapa a ser vencida na corrida do desenvolvimentismo. Existe, para ela, um passado sem datas, que flui livre entre os tempos e desrespeita toda cronologia linear evolutiva. Nesse sentido, a modernidade não espera pela pós-modernidade para ser criticada, pois a arte por ela mesma engendrada gerou sua crítica: autocrítica. Daí a ambiguidade que atravessa toda arte moderna: repulsão e atração pela razão crítica. Refratário à Revolução, à herança clássica grega, ao progresso e à razão, mas também seduzido por tudo isso, o Romantismo é o acorde inicial da história vanguardista.

Românticos como Friedrich Schlegel foram decisivos para o destino da arte e da vida modernas como um todo, inventando formas de sentir e de pensar. É que o Romantismo não foi só um movimento literário. Foi uma moral, uma erótica, uma política ou ainda um modo de se apaixonar, combater, viajar – um modo

de viver e de morrer. O sonho dessa arte moderna era fundir-se à vida. Futuristas, dadaístas, surrealistas, todos sabiam que sua negação do Romantismo era um ato romântico, pois queriam aproximar a arte da vida. Negando-se uns aos outros, continuavam a arte moderna. Não notaram, porém, que, se o Romantismo iniciara essa tradição de rupturas, eles a estavam terminando. Transformada em regra e repetida, a ruptura parou de surpreender e inovar. Tornou-se um ritual previsível.

Foi aí que a história da arte moderna começou a perder a força. Não por um movimento externo, mas por seu esgotamento interno. Nesse sentido, uma filosofia da arte contemporânea surge de dentro de uma filosofia da arte moderna e não em oposição a ela, mesmo porque, se fosse assim, teríamos novamente um movimento de ruptura, criticando seu precedente em nome da produção do futuro. Mas não é o caso: a filosofia contemporânea da arte, desde o final do século XIX, é o que resta quando se exauriu a força de negação do passado que sustentava a era moderna.

Daí em diante, precisamos achar outras formas de criar o novo e o diferente, sem ser através da ruptura com o que veio antes. Esse o caso das vanguardas, como o denominou o poeta mexicano Octavio Paz, tiraria o peso dos projetos utópicos de futuro, trazendo a afirmação positiva do presente, do agora. Deixamos de colonizar o futuro para habitar, por incerto que seja, o presente. E a arte é uma forma dessa habitação. Seu tempo é o agora preñado de tempos, vivo e concreto. Não se conta em calendários ou relógios, mas se comunica com o passado e com o futuro.

Nesse contexto, a filosofia contemporânea da arte, diferentemente daquela tradição platônica e cartesiana, nem rebaixou e nem desprezou a arte. Pensadores tão diferentes quanto Martin Heidegger e Gilles Deleuze, Walter Benjamin e Michel Foucault – no horizonte aberto no Romantismo moderno – dialogaram com poetas, agenciaram cineastas, criticaram escritores, interpretaram pintores. Não é possível entender Heidegger sem passar por Hölderlin, analisar Deleuze sem assistir filmes de Hitchcock, conhecer Benjamin sem ler Proust, assimilar Foucault sem olhar uma tela de Magritte. Eles filosofaram não só sobre a arte, mas com a arte.

Recentemente, autores como Jacques Rancière ou Arthur Danto também se dedicaram à arte, entre muitos outros. O primeiro destaca a partilha do sensível da estética, que sublinha seu significado político. O segundo destacou a diversidade da produção contemporânea depois do fim das grandes narrativas totalizantes. São só dois exemplos da variedade de experiências da filosofia contemporânea da arte.

Não se trata só, para tal filosofia contemporânea da arte, de pensar sobre a arte, como se estivesse acima e fora dela, mas de pensar a arte com a arte, junto à arte. Pois as obras não são meras ilustrações de conceitos prévios e sim aquilo que dá a pensar. Parafraseando Kant, a arte é o que dá muito a pensar sem que nenhum conceito preciso lhe seja adequado. Por isso, jamais concluímos ou completamos o que pensamos a partir dela – permanecemos pensando. Por isso, a filosofia da arte contemporânea deve ser, simultaneamente, filosofia contemporânea da arte.

Arte Hoje



Pós-colonial ou neocolonialismo?

Uma reflexão sobre o Fórum Mundial de Bienais em São Paulo¹

Ana Paula Cohen

-
1. Este texto vem de uma breve introdução apresentada na mesa redonda: "Sem mais comunidades imaginárias: o que vem após as representações nacionais em competição e o marketing neoliberal das cidades", parte do Fórum Mundial de Bienais Nº 2, realizado como evento paralelo à 31ª Bienal de São Paulo, no auditório do Parque Ibirapuera, em Novembro de 2015. A introdução foi pensada como resposta ao contexto em que se deu o Fórum, às discussões e palestras apresentadas nos dois primeiros dias, e ao público ali presente, além de uma reflexão crítica sobre o tema da mesa que fui convidada a moderar. O texto foi publicado em inglês em: *Making Biennials in Contemporary Times: essays from the World Biennial Forum Nº 2* (Biennial Foundation; Fundação Bienal de São Paulo; icco – Instituto de Cultura Contemporânea, São Paulo, 2015).

Para uma reflexão sobre o Fórum Mundial de Bienais Nº 2, organizado em São Paulo pela *Biennial Foundation*², sob o título temático “Como fazer bienais em tempos contemporâneos?”, se mostra necessário diferenciar algumas noções e práticas que atravessam tal evento.

A primeira seria a própria noção de exposição bienal, como modelo que se inicia em Veneza em 1895, tendo como referência as feiras internacionais do século XIX, seguido de São Paulo³, em 1951, e de inúmeras outras no decorrer da segunda metade do século XX e início do século XXI. O modelo “bienal” pode ser analisado como um projeto a princípio

-
2. Buscando clareza na argumentação, o nome *Biennial Foundation* será usado em inglês e em itálico ao me referir à plataforma online com escritório na Holanda, criada em 2009, *Biennial Foundation*; e Fundação Bienal, em português e sem itálico, quando me referir à Fundação Bienal de São Paulo, provinda da Bienal Internacional de Arte de São Paulo, criada em 1951 e transformada em fundação em 1962.
 3. A segunda grande exposição internacional periódica criada logo após Veneza foi o Carnegie International, em Pittsburgh, EUA, em 1896. Até 1955, a exposição ocorria anualmente e foi desde o princípio mais voltada ao contexto local e menos a uma tentativa de criar narrativas em um discurso internacional, seguindo sistematicamente a prática de aquisição de obras internacionais para o museu que criou o evento.

colonial e atualmente neocolonial que alimenta um sistema capitalista de circulação global (de bens, de produtos e de pessoas), reproduzindo o formato criado na Europa segundo necessidades políticas locais e com alcance e domínio de uma narrativa da arte internacional. O modelo “original” seria então replicado – servindo sempre como parâmetro – e formaria um sistema global de bienais, aparentemente homogêneo no que diz respeito à sua periodicidade (a cada dois anos) e ao formato de exposição de arte com representações nacionais, artistas etc.

No entanto, parece essencial contrapor a “fantasia coletiva”⁴ de um modelo abstrato de bienal que se repetiria no mundo todo infinitamente e sem distinção, a cada projeto de exposição com o nome “bienal”, criado a partir de diferentes contextos e se materializando de formas absolutamente diversas.

A própria Bienal de São Paulo, apesar de ter seguido rigorosamente o modelo de Veneza⁵, consolida-se, no decorrer dos anos, como uma forma de olhar para uma produção de arte internacional por uma perspectiva da América do Sul, reformulando histórias da arte possíveis, nem sempre controladas pelos centros ou de acordo com os cânones hegemônicos, criando uma cena local em diálogo constante

4. Noção desenvolvida por Peter Osborne na fala de abertura do Fórum Mundial de Bienais N.2, em São Paulo.

5. Além das representações nacionais, observa-se detalhes como o formato dos catálogos da Bienal de São Paulo, que seguiam criteriosamente os da Bienal de Veneza; cada vez que os de Veneza tinham suas dimensões modificadas, os de São Paulo também eram alterados na edição seguinte.

com a produção artística do continente. O público a quem esses eventos se dirige também é significativo: enquanto o público internacional da Bienal de São Paulo é de cerca de 3% do público total – o chamado público especializado, o público da Bienal de Veneza é, na sua maioria, internacional. Veneza, com seus prêmios e pavilhões nacionais, é especialmente produzida para um público especializado, enquanto em São Paulo cerca de 97% do público é de visitantes da cidade, do país e do continente. Esse fato faz com que o projeto concreto de cada uma das primeiras bienais no mundo seja absolutamente diferente e relacionado às conjunturas e complexidades locais.

Pode-se até pensar que existe uma certa autonomia nas chamadas bienais, se considerarmos que elas são iniciadas por forças políticas e financeiras locais e, dessa maneira, não se submetem a um controle central externo, diferente da maioria dos sistemas de circulação de capital global.

Para além da sexagenária Bienal de São Paulo, a maioria dos projetos de bienais no mundo não seguem o modelo de representações nacionais e podem variar em escala, orçamento, temporalidade, periodicidade, materializando-se das mais diversas formas, desde projetos iniciados no apartamento de um artista (como a Bienal de Londres, criada pelo artista filipino David Medalla), ou em um bairro de Bogotá, na Colômbia (a Bienal de Veneza, criada no bairro chamado Veneza), ou servir a novas necessidades de representação de poder, como no caso da Manifesta na Europa pós-guerra fria, contribuindo na construção da imagem de uma Comunidade Comum Europeia.

Nesse sentido, pode-se até pensar em um caráter democrático no uso da palavra mágica “bienal”, que transforma imediatamente qualquer exposição coletiva em qualquer cidade do mundo em uma instituição aceita e com visibilidade em uma certa cena de arte contemporânea internacional. Nenhuma cidade da Ásia, da África ou da América Latina precisa pedir permissão ou pagar direitos à Veneza ao criar uma nova bienal. O sistema de bienais atual, ainda que problemático, parece menos centralizado, eurocentrado e homogêneo do que outros sistemas de circulação de exposições de arte, por exemplo, aquelas concebidas em grandes museus da Europa e dos Estados Unidos e vendidas como um pacote fechado aos museus dos chamados países em desenvolvimento.

Acima de tudo, me parece importante pensar em como as diferentes forças reunidas para cada evento bienal podem criar algum tipo de espaço de questionamento crítico, mesmo que temporário, por meio de práticas artísticas, discursivas e do debate público num contexto local.

Um segundo ponto que atravessa o mesmo evento e que procuro aqui diferenciar seria o esgotamento de um discurso crítico sobre o modelo de bienal – discurso ao qual o Fórum Mundial de Bienais se propõe. Questões como: “pra que bienais?”, “como fazer bienais?”, ou ainda “o que fazer com as bienais?” foram elaboradas e respondidas exaustivamente nos últimos quinze anos por projetos e pesquisas de natureza teóricas e práticas em conferências, artigos, livros e mesmo em exposições bienais que se dedicaram a questionar seus formatos, se debruçar sobre suas histórias, entre outras

estratégias, criando em diferentes lugares do mundo fóruns em que se pudesse discutir a relevância desse modelo “abstrato” global a partir de objetos de estudo concretos.

Os problemas intrínsecos ao modelo bienal já são portanto conhecidos pelos profissionais da área; ainda assim, as bienais continuam acontecendo. Novas bienais são criadas a cada ano, as existentes seguem seus programas, algumas deixam de existir e o sistema de circulação de obras, artistas, curadores só perde para o das feiras de arte que, ainda que em ritmo mais acelerado, se apresentam ao público como eventos muito semelhantes às bienais.

Se por um lado, criar ou deixar de criar novas bienais não parece fazer diferença em um sistema tão complexo e extenso, assim como criticar o modelo também parece já não ter impacto algum no presente, por outro, acredito que agir de forma descolonizadora a cada novo projeto é uma responsabilidade dos envolvidos em uma crítica do pensamento e da arte. Ainda assim, se coubesse aqui entrar nos pormenores do que seria agir de forma descolonizadora, teríamos que, mais uma vez, analisar projetos específicos, já que a noção de ética e as urgências a serem questionadas são diferentes em cada região do mundo e se transformam continuamente, devendo, portanto, serem repensadas a cada nova edição de uma bienal.

E assim chegamos ao terceiro ponto que atravessa o evento, o formato da própria *Biennial Foudation* e do Fórum Mundial de Bienais. Seguindo essa linha de pensamento, a relevância de uma *Biennial Foundation*, descolada de qualquer especificidade, uma hiper institucionalização que se baseia

somente na ideia abstrata de “bienal”, homogeneizando exposições coletivas de contextos tão diversos e capitalizando em cima de uma crítica que, apesar de ter se esgotado (ou justamente por isso), ainda reúne públicos e patrocinadores, poderia ser questionada.

Se a Bienal de Veneza, em 1895, se propôs ser palco centralizador de um território geopolítico de representações nacionais ao reunir, de forma hierárquica e eurocentrada, territórios nacionais dentro de seu próprio território, a *Biennial Foundation* parece operar numa lógica semelhante, ainda que nos moldes do capitalismo corporativo transnacional. Ao tentar reunir todas as bienais do mundo sob seu domínio, em uma estrutura de poder piramidal, da qual se coloca no topo, e ao organizar um aparato discursivo com um nome que clama ser único no mundo, “Fórum Mundial de Bienais”, enquanto todas as instituições deste sistema têm nomes vinculados às cidades onde são realizadas – e assim conectados, inevitavelmente, às especificidades locais, a *Biennial Foundation* e o Fórum Mundial de Bienais podem ser vistos como uma tentativa de clamar um centro para algo que não é homogêneo e nem centralizado, seguindo uma lógica colonial no que diz respeito a quem provém o saber e o conhecimento, a quem produz a mercadoria em lugares remotos e livres de impostos e a quem a consome quando vendida nas principais capitais globais do mundo.

Nesse sentido e em uma tentativa de descolonizar nosso pensamento e nossas práticas diárias, pergunto: será que a Fundação Bienal, a de São Paulo, com seus 63 anos de vida, e

o *know-how* de ter produzido 31 edições de bienal, todas com programas públicos, conferências, publicações, artistas, curadores e obras internacionais, precisaria importar um evento desenhado pela *Biennial Foundation*⁶, a da Holanda, iniciada em 2009 e que segue uma lógica corporativa transnacional principalmente no que diz respeito a sua circulação como um serviço oferecido a partir da Europa por ter a legitimidade que nós supostamente não teríamos no Brasil, para organizar uma conferência internacional cujo tema é “Como fazer bienais em tempos contemporâneos?” – a despeito da própria Bienal de São Paulo já haver, em outras edições, realizado fóruns semelhantes? Será que pagar um evento desse porte com dinheiro público local para trazer o Fórum Mundial de Bienais à São Paulo não seria subestimar, por parte dos próprios organizadores locais, a legitimidade, visibilidade e o repertório que a Fundação Bienal de São Paulo já conquistou há décadas?

Finalmente, a realização do Fórum Mundial de Bienais, como evento paralelo à 31ª edição da Bienal de São Paulo (que contou com vasto programa de conferências e palestras interligadas com os conceitos curatoriais e projetos desenvolvidos pelos artistas participantes – nenhum com tanta visibilidade na mídia local e internacional como o Fórum Mundial de Bienais), serve aqui para uma reflexão e autocrítica de como ainda vivemos – nós, do chamado “sul global” – soterrados

6. Foi uma colaboração resultado de uma conversa iniciada pela *Biennial Foundation*. Na realidade, é um projeto da *Biennial Foundation*.

por uma estrutura colonial, arraigada no imaginário coletivo e na construção de subjetividades que povoam nossos lados do mundo. Essa marca, podemos pensar, é mais profunda e interiorizada e, portanto, mais difícil de ser tratada do que as imposições externas da circulação global econômica ou financeira.

Vale lembrar que para um pesquisa de fato sobre “como fazer bienais?” um dos arquivos mais relevantes se localiza no Parque Ibirapuera, no pavilhão da Bienal, a 200 metros de onde ocorreu o Fórum. O arquivo Wanda Svevo começou a funcionar em 1954 e, desde então, documenta sistematicamente toda a história de sua bienal e do entorno relacionado à arte contemporânea na cidade, no país e no continente.

Trecho de conversa com Tício Escobar¹

Sofia Borges

-
1. Excerto editado de uma conversa com o filósofo Tício Escobar, diretor do Museo del Barro e Ex-Ministro da Cultura do Paraguai. Ver imagens das obras fotográficas de Sofia Borges na página nº 81.

Arte, para mim, é um estado de espelho em que o que se vê, o que se experimenta através da visão, da forma, da existência, da relação de ser com uma outra coisa que também existe – pode ser uma pintura, pode ser um som – é um estado de reconhecimento onde, pela primeira vez, se olha algo que já existia, mas no além-matéria. Talvez os grandes artistas foram aqueles que criaram coisas que apresentam e que dão visibilidade àquilo que sempre existiu, mas nunca havia tido forma de existência, somente em conteúdo. Quando a gente olha um objeto de arte, ele inaugura um conteúdo que cada um já tem dentro de si, mas que antes não havia forma para ele. Isso, para mim, é o papel da arte, é esse estado de dar forma a conteúdos que já existem, mas no além-matéria.

Eu comecei a pesquisar sobre esse estado de representação que não estava contido só na matéria inerte, mas que estava contido em todas as coisas. Quando eu fotografo é como se tudo que existe, toda a matéria, estivesse coberto por essa substância que é a imagem. E o que nós fotografamos não é a matéria em si, mas é o estado de imagem que aquela matéria

está guardando naquela circunstância de luz, de percepção sensível de nós mesmos, que somos capazes de perceber sensivelmente de uma maneira específica e com uma limitação bastante definida da experiência sensível.

Eu demorei muitos anos para entender porque é que eu estava interessada em fotografia, porque eu não me interesse por fotografia, mas existia algo na fotografia que me permitia fazer o que eu precisava fazer. Demorou sete anos para eu entender que usava a fotografia porque o estado da fotografia de imagem era muito parecido com o estado de imagem do nosso olho e quando eu conseguia criar uma imagem que retirava daquela imagem a possibilidade de aquilo significar alguma coisa, então eu conseguia atingir o coração do meu problema que é desdesignificar a realidade e desfazer essa fronteira.

O meu interesse no fotográfico, no real, é de ordem metafísica. Na fotografia eu investigo a abstração, mas não do ponto de vista formal, não importa se tem representação ou não, é a abstração do ponto de vista do significado, a abstração do ponto de vista da compreensão, da possibilidade de compreender o que é uma coisa em que você dissolve a compreensão daquilo, porque, talvez, ao dissolver a compreensão do que é o outro, você consegue atravessar e se tornar aquilo, porque não existe mais limite.

Arte Contemporânea no Brasil

Arte brasileira e crise de representação¹

Moacir dos Anjos

1. Texto originalmente veiculado no site da Revista Zum, uma publicação do Instituto Moreira Salles, em 07 de julho de 2017. Disponível em: <https://revistazum.com.br/colunistas/crise-de-representacao>.

Muito se tem falado no Brasil, com especial ênfase a partir de 2013, sobre estarmos vivendo uma crise de representação. Crise que é não é somente política no sentido estrito do termo e que não diz respeito apenas ao distanciamento cada vez mais evidente entre os gestos e as falas encontrados na vida comum e os gestos e as falas achados no parlamento ou nos gabinetes de prefeitos, governadores e presidentes. Crise de representação que tem a ver com o reconhecimento, cada mais difundido, de que as maneiras com que usualmente se traduz o mundo em termos de imagens, sons, formas, escritos e gestos não são mais capazes de compreendê-lo para nele atuar – quer na sua manutenção como está ou, então, para mudá-lo. As evidências mais próximas dessa crise são os variados levantes que ainda agora ocorrem no país, tendo como contraparte propositiva uma ênfase difusa em práticas micropolíticas. Parte da mídia também parece atônita com a própria incapacidade de acompanhar o que ocorre, sendo sucedida, mais e mais, pela emergência de novas formas de gerar e compartilhar conteúdo sem as amarras da imprensa

convencional. Nas universidades, como resultado do novo perfil social e racial que as políticas de cotas proporcionou na última década, questões nunca antes postas em relevo estão sendo formuladas, forçando cursos e currículos a se adequarem a algo que antes não lhes concernia ou a que não lhes parecia ser importante o bastante para constar do *corpus* acadêmico.

Algo também parece estar definitivamente acontecendo nas artes visuais no Brasil. Uma movimentação que talvez não tenha ainda um aparência definida ou coesa e que talvez não seja mesmo o caso de ter. Mas que certamente responde, a seu modo no que lhe cabe e no que lhe é possível, a esse desmonte das equivalências entre vida vivida e formas de representá-la que por tanto tempo pareceram seguras e adequadas. Diante desse quadro instável, parece ser necessário explicitar, mesmo que em seus traços mais básicos, o que está em jogo nas produções recentes de vários artistas que têm buscado enfrentar, cada um à sua maneira, essa situação de descompasso entre a realidade e sua tradução no campo do sensível. Em particular, discutir o sentido último de a arte representar o mundo de maneiras distintas das legitimadas; de figurar o lugar em que se deseja viver no futuro, na medida em que esse lugar projetado seja diferente do mundo existente agora. Parece ser preciso, por fim, atentar para a potência que a arte embute de não somente resistir ao que aí está e antecipar o que pode vir, mas, de algum modo, participar da invenção desse lugar que ainda não há.

De início, é preciso lembrar que qualquer produção artística está sempre ligada, de modo menos ou mais evidente

ou consciente, aos lugares e aos tempos vividos por seus autores. Aquilo que é inventado pelos artistas ou mediado por suas subjetividades sempre deixa transparecer, como sintoma ou como análise, a situação e o contexto específicos que lhe servem de chão e calha. São criações que estabelecem e que reiteram, a cada ambiente e a cada momento, um conjunto de pistas e de vestígios que desenham maneiras singulares de estar no mundo próprias a uma dada comunidade. É nesse sentido que se pode dizer que essas criações são equivalentes *sensíveis* de uma determinada realidade e se configuram, portanto, como práticas de *representação*. Equivalentes sensíveis que podem assumir o formato de um filme, de uma instalação, de uma música, de uma coreografia, de um poema, de uma fotografia, de um desenho, de uma *performance* ou de um romance que, depois de criados, são oferecidos a qualquer um. São práticas artísticas que contribuem para delimitar aquilo que é visto, dito e plenamente entendido em uma certa conjuntura social, estabelecendo o que o filósofo Jacques Rancière chama de uma “partilha do sensível”.

Esse comum representado pela arte não abrange, entretanto, tudo e todos que supostamente pertenceriam, a cada momento, a um certo agrupamento identitário ou mesmo geográfico. Não abrange todas as equivalências sensíveis que seriam possíveis de serem feitas como representações de uma realidade inscrita em tempo e lugar determinados. Da mesma forma que aquilo que é representado em parlamentos não abrange tudo que concerne a cada um dos que vivem sob suas circunscrições. De fato, nenhuma representação da

realidade se confunde com essa mesma realidade, estando sempre aquém do universo representado. Toda representação é sempre e inescapavelmente um recorte de um universo mais amplo atravessado por uma irreduzível diversidade; uma abstração de um todo inapreensível por ser, em certa e relevante medida, opaco ao olhar de qualquer um dentre os muitos que ali coexistem.

Diante dessa irreconstruível limitação, segue-se a imperativa necessidade de saber o que faz com que algo seja ou não contado nas representações que, apesar de limitadas, se querem fazer passar por muito abrangentes. Necessidade de definir, portanto, quais imagens, formas, sons, palavras e gestos são tomados como representantes sempre infieis de uma realidade complexa mas, ainda assim, considerados como seus melhores equivalentes sensíveis. Responder a essas indagações implica sublinhar o fato – tão óbvio quanto importante – de que a vida em sociedade no mundo existente é fundada em desigualdades e regida por conflitos. E se a representação de uma realidade é um recorte ou uma abstração de um todo mais amplo em que alguns de seus aspectos são considerados e outros não, a decisão de incluir e excluir coisas e gentes é obviamente tomada por quem tem o poder efetivo de, frente aos demais, inscrever sujeitos, temas e questões específicos como se fossem equivalentes sensíveis de um contexto mais abrangente. Nesse sentido, é possível afirmar que a representação de um certo tempo e lugar de vida que seja reconhecida e legitimada como tal é tão somente um recorte hegemônico do vivido. Recorte que

ecoa os interesses e as perspectivas de quem detém o poder efetivo na vida social e política.

Ao definir aquilo que é visível, audível e compreensível para uma determinada comunidade, as práticas reconhecidas de representação definem não apenas o que importa naquele campo do comum (e o que esse campo comporta), definem também o que e quem *não* fazem parte desse campo e que estão, por isso, excluídos dessas equivalências da realidade. São práticas que expressam quem tem e quem não tem competência, condição ou posição asseguradas para integrar um espaço partilhado de evidências. Os recortes ou abstrações da realidade que essas práticas produzem não são, portanto, neutros ou naturais, mas sim expressões conjunturais da relação de forças que existe e opera no interior de uma dada comunidade. Relação de forças que a todo momento acolhe, mas também afasta, do domínio do sensível, ideias, assuntos e grupos sociais, tomando alguns deles como representantes da realidade e outros como, no limite, inexistentes.

Não é por nada que, no Brasil, o campo artístico quase sempre ignorou ou caricaturou, nas representações que fez e faz do mundo, populações que são invisíveis a quem possui o poder de mando local, tais como os povos indígenas, os loucos, os presidiários, os sem-terra e sem-teto, os transgêneros, uma significativa parcela da população negra, os imigrantes ilegais, os muito pobres do país. Todas essas são pessoas não contabilizadas no cálculo produtivista que rege e que mede o chamado desenvolvimento no Brasil. Pior ainda, são pessoas e grupos cuja despossessão e conseqüente invisibilização são,

muitas vezes, funcionais e necessárias ao modelo de crescimento adotado no país. É mesmo possível dizer que as artes visuais no Brasil têm produzido (salvo evidentes exceções), ao longo de décadas, um tipo de representação em que quase não cabem os indícios das exclusões e das interdições que marcam a dinâmica da sociedade brasileira. Representação que não é, em princípio, inadequada para o contexto ao qual ela se refere e no qual ela se insere, pois termina por produzir equivalentes sensíveis de um país que aliena de si mesmo tudo que lhe parece ser incômodo, que causa atrito, que provoca disputa, que gera ruído ou que é sujeira. A avara presença, na representação que o campo artístico historicamente fez do Brasil, daquilo que é escamoteado ou esquecido na sociedade da qual ela é equivalente sensível faz com que essa representação, em sua seletiva magreza, seja perversamente adequada à realidade do país.

Nada disso, porém, é coisa dada e acabada. É justamente por serem parciais e limitados, ou seja, por comporem não mais que um recorte entre outros possíveis da realidade que os modos de representar uma dada situação estão sujeitos a constantes contestações e rearranjos, sendo, portanto, irremediavelmente provisórios. Nesse sentido, as práticas de representação podem ser entendidas como espaços de disputas abertas no campo da produção simbólica e da imaginação. Disputas para afirmar aquilo que deveria, do ponto de vista de quem quer figurar uma dada realidade, traduzir-lhe e dar-lhe sentido sensível. E, a cada vez que artistas enunciam e narram por meio de suas produções, fatos, situações

e grupos sociais que não constam nos acordos tácitos sobre como representar o mundo onde vivem estão a promover fissuras nos consensos que moldam as maneiras de uma comunidade enxergar a si própria. São fissuras que enfraquecem o conjunto de crenças que guiam o comportamento dos membros dessa comunidade e que são tidas como valores imutáveis, quando apenas expressam visões dominantes de mundo. São artistas que desafiam uma “partilha do sensível” hegemônica e buscam refazê-la de modo mais inclusivo.

Ao se falar de crise de representação, está se falando, portanto, de uma situação na qual os danos que uma dada partilha do sensível provoca ou condensa são finalmente explicitados. Situação que evidencia por vários meios as desigualdades que moldam e que definem um certo contexto social, fazendo que a alguns seja dado o poder de terem rosto e de terem fala, enquanto a outros são negados o direito à própria imagem e de narrar suas histórias. E é diante desse entendimento amplo do que é representação e de como a arte potencialmente atua para questionar uma dada configuração hegemônica do que pode ou não pode ser figurado em um dado lugar e momento, que se pode pensar a ideia de uma arte que resiste. De uma arte que recusa a naturalização da invisibilidade social de determinadas questões, grupos sociais e entendimentos sobre o mundo. De uma arte que resiste à ideia de que as representações dominantes não podem ser questionadas e alteradas. Resistência que é entendida, assim, não como gesto passivo frente a uma força que acua, mas, paradoxalmente, como postura ativa de transformação.

Falar de uma arte que resiste é, nesse sentido, falar de uma arte que faça uma *representação das sobras*. Que engendre uma representação da realidade que seja capaz de nomear danos impostos a segmentos da população de um dado lugar e tempo. Que crie equivalências sensíveis para aquilo que é representado, paradoxalmente, somente como ausência e falta, dando-lhe, ao contrário, a condição de parte. Falar de uma arte que resiste significa, no Brasil, falar de uma representação da realidade que aponte e individualize os excluídos da dinâmica social, econômica e política do país. Representação ancorada em práticas artísticas que, como sugere o filósofo Georges Didi-Huberman em outro contexto, por vezes *expõem* o outro para que este outro fique menos *exposto* a uma situação de vulnerabilidade. Para que deixe de estar exposto ao desaparecimento e possa, eventualmente, expor a si próprio, saindo da sombra arriscada da invisibilidade social. A arte tem essa capacidade de gradualmente encurtar as distâncias entre o que é efetivamente representado em uma comunidade e tudo o mais que há de ser ali representado, valendo-se para isso de práticas mais heterogêneas e ruidosas. Mais confusas, divergentes e complicadas, assim como a vida também o é. Essa é uma maneira de a arte resistir contra a manutenção do que aí está. De resistir ao momento político presente e de não naturalizá-lo.

**Herança
conquistada,
direitos esquecidos,
espelhos devolvidos:
a presença da
ancestralidade
africana no
entendimento da
arte e da cultura
brasileiras**

Marcelo Campos

À memória de Marielle Franco dedico humildemente este texto, o que já fiz e o que poderei fazer para a valorização da arte e da cultura afrodescendente. Ativista, defensora de histórias marginais e invisibilizadas por uma política excludente e homicida, a vereadora ocupou espaço e emitiu sua voz exercendo a mobilidade social tão temida por parte da elite brasileira.

Silenciar uma voz é calar a possibilidade de escuta e de diálogo potencialmente capazes de promover mudanças, atualizações e suturas em partes da sociedade marcadas por condutas coloniais, por heranças cruéis e por tentativas seculares de manutenção das desigualdades entre classes, gêneros e etnicidades. O ano de 2017 foi marcado por diversas tentativas de silenciamento. Manifestações artísticas em exposições, teatros, escolas e rodas de samba foram questionadas e, em alguns casos, impedidas, parcial ou completamente, de acontecerem por ordens judiciais ou por iniciativas de outras

ordens. Com isso, retorna-se à necessidade de lembrar e explicitar conflitos históricos e de sublinhar a conquista por liberdade que parecia resolvida, mas que retrocede a cada dia de forma alarmante.

Voltamos a saber que, frequentemente, manifestações culturais e religiosas, como as rodas de samba e o candomblé – riquezas resultantes de tradições e reinvenções da população negra – vêm enfrentando preconceitos e proibições de todo tipo. Isto acontece desde as gritas e calúnias postadas na internet às impossibilidades que definem, por exemplo, a necessidade de se pedir autorização para práticas de cultos já mais do que estabelecidas e seculares na sociedade brasileira. Tais impedimentos continuam crescendo e tomando sistematizações legais, porém ilegítimas, nas administrações públicas cariocas. A prática religiosa do candomblé e da umbanda há muito se estabelece pelas ruas da cidade, cachoeiras, praias, encruzilhadas, matas que sempre foram lugares de acolhimento de oferendas e de realização de cultos, marcados por cantos, danças, transes, passes e defumações. Qualquer carioca tem, em sua memória afetiva, alguma lembrança de benzedeiças, banhos de ervas, receitas de bons presságios, isto sem entrarmos nas práticas de uso de roupas brancas e de oferenda de flores ao mar destinadas à Iemanjá que se tornaram calendário oficial na passagem do ano. As escolas de samba, desde os anos de 1960, louvam os orixás e a mitologia africana em alas, fantasias, encenações. Mais do que exibicionismo, estas são práticas de vida e de resistência sociocultural

brasileira. Assim, o povo se olhava no espelho, se reconhecia e gritava por respeito. As crianças cresciam conhecendo a história dos orixás, percebendo que uma narrativa branca, colonizada não podia ser a única possibilidade de se lidar com compreensões culturais relativas à ancestralidade. Porém, jamais se conseguiu manter sistematizado o ensino da cultura africana nos âmbitos escolares, mesmo no ensino superior. A mitologia afro-brasileira nos ensina que rainhas, reis, princesas, gente do povo foram vitoriosos em lugares longínquos, nas matas profundas e nas cidades de Lagos, Oyó, Abeokuta, Benin. De lá, vieram nossos avós. E nossos ancestrais foram divinizados e continuam nos protegendo e olhando por nós.

Os povos de origem africana foram raptados com a mais ampla crueldade pela escravidão que se estendeu por mais de três séculos, do XVI ao XIX, justificados pela ganância de uma colonização branca que buscava ouro, riqueza e terras, marcando, até hoje, várias famílias que vivem do agronegócio e que mantêm tais riquezas por meio da exploração das populações afrodescendente relegadas a condições de trabalho adversas. O candomblé, o samba, as artes visuais não solucionam as marcas da escravidão, mas contribuem para o vir a ser, desde que haja liberdade de expressão, para o reconhecimento e a reflexividade nas justificativas de nossos altares particulares, nas bênçãos recebidas, nos abraços de caboclos, pretos velhos e orixás que permanecem em práticas afroreligiosas. Reconhecemos nosso passado e projetamos nosso futuro com estratégias de manutenção e de reconhecimento

do lugar, das escutas, das falas e das resistências vividas no cotidiano mais próximo que podem ganhar visibilidade nas mídias, nas escolas, no Congresso. Por que negar esta possibilidade? É inadmissível misturar religião, política e cultura em gestões de espaços que deveriam ser inclusivos, porque são públicos e humanitários. No Brasil, qualquer proximidade a gestos e inflexões de discriminação e censura gera sentimentos de revolta e combate e, infelizmente, voltamos a tratar deste assunto 50 anos depois das enormes atrocidades cometidas pela ditadura militar.

A sobrevivência do negro foi, em muitos casos, a própria história de organizações sociopolíticas hibridizadas. Neste sentido, arte, cultura e representação social se configuraram em mediações multivocais que reconfiguram arte, política e trabalho. Sindicatos, como os dos trabalhadores da estiva e arrumadores dos portos, foram lugar de formação sociocultural importante para a história de escolas de samba, como a Império Serrano. Mano Elóy, fundador da Império, foi, concomitantemente, líder sindical, sambista, praticante dos cultos de matriz africana. Mesmo com tamanha liderança, a população negra se vê calada por empregos e condições sócias desiguais, ocupando morros, favelas e estatística de mortes em confronto com policiais e crimes sociopolíticos de várias naturezas.

Uma cidade com a riqueza cultural do Rio de Janeiro não pode se tornar um local de delimitação e discriminação social, artística e cultural. Mas tomemos atenção, pois práticas excludentes são estimuladas a todo instante, a cada dia, na

exclusão de negros, pobres, trans e mulheres das listas de exposições, das salas de museus, do mercado de arte e das aulas de história da arte.

O que farei no texto a seguir é adensar a importância de uma cultura marginalizada e explicitar a penetração da cultura afro-brasileira nas mais amplas manifestações culturais. De outro modo, pode-se perceber que a arte, a literatura e a música tratam da riqueza cultural afrodiaspórica como fonte de conhecimento, ampliação, unidade nacional e, inevitavelmente, como componente revolucionário singular. O que pretendo é gerar reflexão e compromisso para uma reavaliação dos modos como seguimos produzindo arte e cultura no Brasil, a partir da conscientização de que viemos de uma cultura afrodiaspórica que reviu suas heranças e devolveu sua ancestralidade em práticas culturais.

A cena do romance mostra um conflito que se estabelecia como prática de intolerância religiosa nos primeiros decênios do século passado. O delegado Pedrito Gordo se tornou famoso por invadir candomblés na Bahia, como o de Pai Procópio. O delegado de polícia, na cena descrita por Jorge Amado, chegava ao candomblé de Majé Bassã preparado para quebrar objetos litúrgicos e decretar a prisão dos praticantes da religião de matriz africana. Porém, Pedro Archanjo, um dos adeptos do terreiro, caracterizado por lutas em favor dos negros, protagonista do citado livro *Tenda dos Milagres*

(1969), gritou palavras em Iorubá e a cena se desfez com o orixá Ogum correndo atrás da polícia. Ao final da história, um belo afoxé toma as ruas da capital baiana e proclama a sobrevivência da cultura negra. A religião afrodescendente já havia sido retratada em outro romance do autor, *Jubiabá*, de 1934, livro responsável pela curiosidade de Pierre Verger e Carybé antes de os mesmos conhecerem a Bahia. Nesta história, um famoso pai de santo figurava como protagonista. Jorge Amado foi o deputado federal mais votado do Estado de São Paulo, em 1945, autor da lei, ainda em vigor, que assegura o direito à liberdade de culto religioso.

Jorge Amado, assim como tantos outros escritores e artistas, contribuiu para que as matrizes africanas se tornassem destacadas na formação do imaginário brasileiro. Muito antes, ainda no século XIX, a população negra, escravizada, vinha adquirindo protagonismo cultural. As negras de ganho são destaque nas aquarelas de Debret, Rugendas, além de figurarem nos cartões de fotografia de Christiano Júnior e Victor Frond. Portanto, indumentárias, avelórios, joias de crioula e panos da costa frequentam as representações visuais do Brasil, todas de fundo religioso e cultural. Por mais que se possa falar de “apropriação cultural”, a sociedade brasileira se via, concomitantemente, refletida e aviltada.

Paralelas a tais representações, a população negra, abandonada à própria sorte, ocupava as ruas, os pequenos ofícios, as festas populares. Ainda antes, desde os idos do século XVIII, nas irmandades negras, construam-se conventos e patrocinavam-se altares laterais das igrejas barrocas. Mas,

tais iniciativas se edificavam por anos a fio, pela absoluta falta de recursos. Em irmandades específicas, muitas vezes dedicadas a São Benedito e Nossa Senhora do Rosário, as negras criavam cultos, como o da Irmandade da Boa Morte, em Cachoeira, recôncavo da Bahia. Assim, cacumbis, cheganças, lundus, jongos coroavam reis e rainhas negras, do Congo, aludindo a tradições africanas por todo Brasil. Tudo sincrético, misturado, impuro, como se caracteriza a realidade brasileira até os dias atuais.

No Rio de Janeiro, mais especificamente, desde o fim do XIX, se registram festas em louvor à rainha do mar, além de práticas religiosas e pagãs nas casas das tias baianas, Ciatas, Amélias, Percilianas, também tias do samba. Samba e candomblé, portanto, criaram relações seculares. Enquanto isso, depois de reformas urbanas, o contingente negro da cidade era relegado aos morros, favelas e subúrbios. Apesar de tudo, os negros construíram uma arte e uma cultura de resistência, impregnada e imiscuída no âmago da arte brasileira. O candomblé e a umbanda são, entre outras manifestações, parte desta fonte de saber, mitologia e visualidade. Como nos afirma Joel Rufino, todas as entidades, religiosas, artísticas, recreativas, políticas “fundadas e promovidas por pretos e negros” são movimento negro¹.

Dois Congressos Afro-Brasileiros, um em 1934, organizado por Gilberto Freyre, em Recife, e outro em 1937,

1. Rufino apud Domingues, Petrônio, in: **Movimento Negro Brasileiro: alguns apontamentos históricos**. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/tem/v12n23/v12n23a07>.

em Salvador, tendo uma ialorixá importante, Mãe Aninha, como figura de destaque, construíram laços entre poderes públicos, políticos, artistas e sacerdotes da religião do candomblé. Uma das práticas combatidas, à época, era, justamente, a intolerância religiosa e os ataques aos terreiros. Os participantes do congresso de Salvador, por exemplo, foram recebidos no terreiro do Opô Afonjá, comandado pela referida ialorixá. Nestes eventos, foram selados a difusão e o pertencimento mais amplo da religião afrodescendente como cultura nacional, riqueza e resistência de uma população pobre e discriminada.

Se quisermos ampliar a relação imbricada entre religião, arte e cultura brasileiras, para além das pesquisas modernistas, teremos desde as viagens folclóricas de Mário de Andrade à convivência de Di Cavalcanti, Pancetti e Goeldi com a população de ascendência africana. Adensando tal presença, o protagonismo de negros como artistas e autores, de Machado de Assis a Heitor dos Prazeres, dos irmãos Rebouças a Milton Santos. Sem falar nos mais destacados dentro desta relação da arte e da cultura afro, como Rubem Valentim, Mestre Didi, Ronaldo Rego, Emanuel Araújo, Rosana Paulino, Arjan, Sidney Amaral, Dalton Paula, Jaime Lauriano, entre tantos outros. Deve-se destacar que a política de cotas contribuiu para uma importante ampliação da presença de artistas negros na arte contemporânea nos últimos dez anos. Portanto, nunca se pode distinguir cultura e arte no Brasil sem a herança africana como contexto, assunto e potência. Isto sem falar na música, dos maxixes, sambas, bossas novas, afrossambas

e tropicalismos ao *funk*, *hip hop* e *rap*, que poderiam ser de influência americana, por exemplo, mas, no Brasil, se misturam ao partido alto, repentens, axés.

A história desta relação entre cultura e arte afrodescendentes não pararia por aqui. Porém, inacreditavelmente, hoje, em 2018, temos que levantar a voz e a pena para pedir providências frente a casos inacreditáveis de intolerância religiosa e fundamentalismos de todo o tipo. Como se não bastasse toda potência e presença artística, cultural e social de terreiros que somente nos anos 1980 começaram a se tornar patrimônio imaterial – contando, hoje, ainda com baixo quantitativo frente a centenas de terreiros por todo o país – vemos casos inadmissíveis e criminosos de perseguição e preconceito.

Um vídeo compartilhado pelas redes sociais mostra um sujeito empunhando um bastão de beisebol, onde se lê “diálogo”, diante de um jovem, provavelmente o zelador do terreiro, com o rosto de Jesus Cristo estampado na camiseta e quebrando um peji (ou ronco), nome dado a altares litúrgicos dos terreiros de umbanda e candomblé. Em outro, frente à câmera de celular, uma sacerdotisa é obrigada a destruir louças, colares, guias e a exibir um conteúdo, até então, secreto e privado, o quarto dos orixás, revelando o que se guarda e cultua dentro dos ibás, vasilhames destinados a reservar os assentamentos dos deuses afro-brasileiros. A fragilidade e a rendição da senhora

nos fazem refletir e ficar revoltados. O que aconteceu? Como alguém pode invadir uma casa de culto, ordenar a destruição da fé alheia? Em que época estamos? Será que antes da lei escrita por Jorge Amado ou dos Congressos Afro-Brasileiros?

Um outro vídeo, também fartamente difundido nas redes sociais, nos demonstra uma espécie de tomada de satisfação. Desta vez, Mãe Márcia D'Obaluaê se dirige a uma vendedora, negra, que havia agredido sua filha de santo (Iaô), expulsando-a da loja. A Iaô, por preceito, portava-se com caracterizações na indumentária, usando exclusivamente a cor branca e torsos (ojás) na cabeça. A vendedora, falando em nome de dogmas evangélicos, havia insultado a menina por pertencer a uma suposta religião “do diabo”. Mãe Márcia, em fala esclarecedora e organizada, pergunta: “quem te dá o direito de me julgar?”. E continua: “eu não te conheço, não sei quem você é, nunca te vi e pretendo não ver mais”. A vendedora permanece incólume. “Eu nunca vim aqui na sua porta para te chamar para ir no meu candomblé, embora os seus batam na minha”. A ialorixá se referia à prática pentecostal de difusão dos cultos, oferecendo panfletos ou mesmo tocando a campainha de desconhecidos. “Você deveria respeitar não só ela (apontando para a filha de santo), mas qualquer pessoa de qualquer religião”. “Eu tenho casa de candomblé aberta no Rio de Janeiro há 27 anos e foi a primeira vez que eu tive que sair da minha casa (...) passar o dia inteiro numa delegacia dando queixa contra você”.

Estes fatos demonstram alto grau de complexidade em relações que deveriam estar mais do que normatizadas a partir

de leis de proteção. A intolerância religiosa não pode sequer existir. E, talvez, seja necessário aplicar políticas afirmativas para que a liberdade de culto se estabeleça, como na adoção de cotas raciais em favor da igualdade de direitos. Se a história deixou irregulares os privilégios entre negros e brancos que a mesma se faça na sedimentação de práticas para que as desigualdades diminuam.

É comum ouvir críticas sobre o modelo das cotas raciais, mas a mobilidade da sociedade precisa fluir. Outras regras devem ser criadas e repensadas. Hoje, para me ater aos mecanismos da arte, as grandes divisões entre a cultura popular e a erudita ou entre a arte formalista e a contextual não devem mais concorrer para uma suposta elevação classista da qualidade de uma obra de arte. Há muitas urgências a serem colocadas em questão. A separação entre o *kitsch* e a vanguarda de Clement Greenberg e o conceito de negatividade de Theodor Adorno funcionaram num momento onde uma conjecturada distinção formal se estabelecia. Mas, precisamos rever essas bases. O que se pede, agora, é a presença, a participação, a ampliação do contingente antes marginalizado nas bienais, salões, no sistema oficial. E todos precisamos rever as classificações comparativas e valorativas. Entre Volpi e Rubem Valentim, se privilegiou o primeiro, mesmo tendo Valentim críticas positivas de Giulio Carlo Argan, por exemplo. Uma obra de arte pode criar sentidos ampliados num grupo, no orgulho de uma tradição, num bairro. Os objetos de culto do candomblé continuam nas instituições policiais. Por quê? Qual o sentido? E o pior,

muitas vezes, lacrados, escondidos. Se o museu é, como quer James Clifford, uma “zona de contato”, será necessário que a cultura material se explicita, entregando-se à análise e a uma convivência viva e performativa com o público, não mais entronizada somente por especialistas, mas antes destinada a uma escuta junto aos grupos dos quais as mesmas peças foram retiradas e apropriadas.

Mais do que entretenimento e *selfies*, a arte afro-brasileira lida com a possibilidade de criar elos de herança junto a objetos e histórias que necessitam ser reconduzidos ao mundo, reinterpretados pela sociedade brasileira e global. Sabemos que assim ninguém resistirá aos encantos de um espelho.

Imagens

Sofia Borges

The White Fire, 2017

Fotografia de Sofia Borges

Pigmento mineral sobre papel algodão

2 x 3 m



Sofia Borges

Vista da exposição "No Mold For White But No Mold For Fire", 2017

Float Gallery, Atenas

Fotografia de Sofia Borges



FUNDAÇÃO VALE

Diretora-Presidente
Isis Pagy

Diretor Executivo
Luiz Gustavo Gouvea

Gerência Fundação Vale
Marcos Reys

Gerência de Cultura e Ativos
Fernanda Fingerl
Camila Abud
Juliana Alves
Diogo Barbosa

VALE

Presidente
Fabio Schwartsman

*Diretor Executivo de Sustentabilidade
e Relações Institucionais*
Luiz Osorio

*Gerente de Relações com Comunidade
do Espírito Santo*
Daniel Rocha Pereira

*Gerente Regional de Comunicação
do Espírito Santo*
Mauricio Manzali

Diretor de Comunicação
Júlio Gama

Gerência de Patrocínios
Christiana Saldanha

Assessoria de Imprensa
Claudia Siúves e Elaine Vieira

MUSEU VALE

Diretor Cultural
Ronaldo Barbosa

Gerente Administrativa e Financeira
Noyla Nakibar

Coordenadora de Arte-Educação
Ruth Guedes

Produtora
Diester Fernandes

Museóloga
Agnes Lang

Centro de Memória
Felipe Reder Patrício

Auxiliares Administrativos e Financeiros
Bruno Mota
Fagner Chaves

Auxiliar de Produção
André Leão

Programa Educativo
Carla Santos
Claudia Oliveira
Helton Gomes
Jonathan Schmidel
Jordana Caetano
Rafaela Ribeiro
Weverson Tertuliano

Atendente
Regiane Vervloet

Estagiário Administrativo e Financeiro
Gabriel Lopes Cunha

Estagiário de Produção
Maíne Batista

Museu Vale

Antiga Estação Pedro Nolasco, s/n
Argolas, 29114-920 – Vila Velha – ES – Brasil
Tel. 55 27 3333-2484
www.museuvale.com

**ENCONTROS COM
A ARTE CONTEMPORÂNEA**

Organização
Fernando Pessoa

Palestrantes
Ana Paula Cohen
Fernando Pessoa
Marcelo Campos
Moacir dos Anjos
Pedro Duarte
Sofia Borges

Design Gráfico
Monomotor

Iluminação
Vitor Lorenção

Registro Fotográfico
Felipe Amarelo e Paulo Soares
(Claraboia Imagem)

Registro Videográfico
Lupino Filmes

Pintura
ACS Acabamentos LTDA

Comunicação Visual
ArtClamur

Este livro foi impresso no outono de 2018 pela Gráfica GSA,
em Vitória – ES, com miolo em papel Pólen Bold 90 g/m².



9 788560 008230



Iniciativa

FUNDAÇÃO VALE

Patrocínio



Realização

MUSEU VALE

MINISTÉRIO DA
CULTURA

