

O QUE NOS RESTA, A NÓS, OCIDENTAIS?

Marcio Doctors

Novembro de 2024

Para minhas filhas Rebeca de Bakker-Doctors e Betina de Bakker-Doctors, que assistirão ao próximo ato.

Torna-se cada vez mais explícito que vivemos em tempos de mudança; não de mudanças tal como as que estamos habituados porque, afinal, muda-se o tempo todo, já que a vida se faz em mudanças e nas mudanças, mas refiro-me a mudanças radicais: de paradigmas e seminais no engendramento de outras subjetivações, de outra constituição de vida, de organização política, ordenamento social e caminhos da arte, da ciência e da filosofia. Somos testemunhas de um desmoronamento do mundo, e uma nova ordem afetiva se impõe.

A meu ver, isso faz parte de um ciclo que se repete quando sobram perguntas e faltam respostas. Sobram desejos, pulsões, incertezas e poder, que não cabem mais na realidade que nos cerca. Que mundo é este em que vivemos hoje? O que tanto está em mudança? Por que alguns resistem tanto e outros aceitam a necessidade das mudanças que se vislumbram? Por que uns querem a ilusão de mudanças que a sociedade de consumo digital quer nos impingir, criando mensagens ocas de amorosidade e de espírito igualitário? E outros, cegos por um saudosismo messiânico do passado como arma de controle e submissão dos desejos pelo neocapitalismo digital? Que mundo é este, cuja única certeza que temos é que está em ruínas?

Evidentemente que não tenho a pretensão em responder a esse universo enorme de questões. Para começar nem saberia, porque tenho as mesmas dúvidas e incertezas e principalmente porque são perguntas que não se responde só, mas num empenho coletivo e num esforço conjunto, que a exposição “Linha de maré” parece-me querer revelar. Ou seja, é o momento de enfrentarmos juntos essas indagações, que transbordam a realidade consagrada, e parece-me ser a direção (o corte) que as curadoras Ana Vasconcelos, Helena de Freitas e Leonor Nazaré optaram para nos apresentar com parte desse imenso acervo, que é a coleção de arte moderna e contemporânea reunida pelo CAM: o que significa linha de maré?

Linhas orgânicas

A curadoria, assim define o título da exposição: “chama-se “linha de maré” à **linha orgânica** em que se encontram duas correntes no alto-mar. O título da exposição inspira-se numa obra de Hamish Fulton, *Tide Line* (1994-2005), que acolhe o visitante ainda antes da entrada na galeria”.¹ O que de imediato me chamou a atenção é que, em 1956, a artista brasileira Lygia Clark igualmente denominou **linha orgânica** a linha que se forma entre o caixilho e a porta — uma linha que não existe, de fato, mas que nossos

¹ Texto de apresentação do projeto da exposição “Linha de maré”, escrito pelas curadoras Ana Vieira, Helena de Freitas e Leonor Nazaré.

olhos a percebem como real. Para a artista, a importância é que essa linha organiza o novo espaço expressivo de que ela necessitava.² Essa descoberta de Lygia Clark foi importante não só para sua obra como também como contribuição para o que se seguiu na arte brasileira a partir dessa descoberta. Explico: ao introduzir o conceito de linha orgânica, no rigor matemático da arte construtiva, Clark demonstra e desmonta que a linha não é só um construto racional, mas também percepto afetivo. Com esse conceito contribuí para estremecer a rigidez da arte construtiva, abrindo, assim, uma brecha no campo expressivo do movimento concreto no Brasil e contribuindo, ao lado de outros artistas, para o nascimento do movimento neoconcreto, em 1959, com o lançamento do Manifesto Neoconcreto.³ Mais tarde, já no decorrer da década seguinte, com as novas experiências plástico-visuais de Lygia Clark, Hélio Oiticica e Lygia Pape, o campo expressivo do neoconcretismo é ampliado, definindo o que denomino como pós-neoconcreto. O desfazimento do rigor matemático do movimento construtivo internacional, que o conceito de linha orgânica introduz no movimento construtivo, é uma característica importante e singular da arte brasileira, que se abre para a percepção da natureza afetiva da forma na obra de arte, conforme preconizado na tese de Mário Pedrosa, de 1949.⁴

Por que destaco essas duas percepções de **linha orgânica**?

Apesar de levarem o mesmo nome e carregarem um questionamento sobre a racionalidade desnuda na arte, têm conotações distintas. A principal diferença deve-se ao momento em que cada uma delas foi percebida, pensada e enunciada. No caso brasileiro, há uma rachadura no campo da racionalidade geométrica na arte, fazendo verter o novo, mas conservando o sentido mais amplo e necessário daquele momento expressivo da arte em organizar o espaço geométrico; quanto ao conceito dessa exposição, parece-me ser um deslocamento da ideia da linha de horizonte que nos afigura sempre fixa ao fundo da paisagem, não cabendo mais nesse momento histórico que atravessamos, por trazer consigo uma ideia estática de movimento: a percepção

² Lygia Clark, assim descreveu sua descoberta da linha orgânica: “[...] Toda esta minha pesquisa, que considero a formulação primária de um vocabulário para exprimir um novo espaço, começou em 1954 pela observação de uma linha que aparecia entre uma colagem e o *passe-partout*, quando a cor era a mesma, e desaparecia quando havia duas cores contrastantes. [...] Em 1956, achei a relação dessa linha (que não era gráfica) com as linhas de junção de portas e caixilhos, janelas e materiais que compõem um assoalho, etc. Passei a chamá-la “linha orgânica”, pois era real, existia em si mesma, organizando o espaço”. CLARK, Lygia. *Lygia Clark e o espaço concreto expressional*. *Lygia Clark*. Barcelona: Fondació Antoni Tàpies, 1997, p. 83.

³ O Manifesto Neoconcreto foi publicado, em 1959, no Suplemento Dominical — um caderno cultural do *Jornal do Brasil*. Foi escrito por ocasião da primeira exposição neoconcreta, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Foi uma tomada de posição diante do movimento concreto e dos outros movimentos de linguagem construtiva. Foi redigido pelo poeta, artista e crítico de arte Ferreira Gullar, e assinado pelos artistas Amílcar de Castro, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim e Theon Spanudis.

⁴ Em 1949, o crítico de arte e pensador brasileiro Mário Pedrosa, apresentou a tese “A natureza afetiva da forma na obra de arte” para concorrer a uma vaga de catedrático na Faculdade de Arquitetura da Universidade do Brasil. Foi aprovado em segundo lugar, recebendo o título de livre-docente e não conseguindo a vaga de professor.

imaginária de seu deslocamento se dá na medida em que nos aproximamos e a linha vai se deslocando como se fosse empurrada sempre para mais longe e mantendo-se sempre fixa ao fundo da paisagem. Eu diria que existe no pensamento dessa exposição uma observação crítica sobre o tempo da história como teleologia. A linha de maré é uma linha orgânica que é produzida pelo encontro e no encontro de duas correntes no mar. Ela é constituída ininterruptamente pela mudança e em mudança, sendo desencadeada por uma espécie de balé cósmico em que a força dos astros incide sobre o planeta, remetendo-nos para a importância do momento como atualidade, que se faz e se desfaz, revelando-se como mecanismo interpretativo possível do que atravessamos, hoje, em que as certezas absolutas não são mais possíveis. É um mundo que está rachado. Temos mais dúvidas do que certezas e seria eticamente saudável buscarmos como lidar com essa nova temporalidade.

Não é mais possível pensar o futuro como teleologia. A linha fixa do horizonte não é mais possível como modelo e a estética nos traz uma visão de que na arte tudo é incessante deslocamento: linha de maré é quando as pulsões da ruptura provocam um corte no fluxo dos acontecimentos históricos, que o Poder quer naturalizar. Pensemos sobre o corte que Fontana faz na tela, que permite que o outro da pintura faça parte da realidade da percepção. Linha de maré, pensada como linha orgânica é deslocamento e, como deslocamento, permite-nos aproximar do sempre outro, como estratégia para percebermos que o momento atual da arte trata de expressar — entre muitas outras questões — que a deterioração e a urgência da preservação do meio ambiente são a dimensão político-ético-estética como possibilidade para restaurar a sociedade atual através da arte.

A Revolução de 25 Abril como *leitmotiv*

A presente exposição tem como *leitmotiv* a Revolução de Abril, iluminando os novos e múltiplos caminhos advindos dessa conquista política e de transformação social, o que permite revelar que o fluxo do tempo histórico não se dá de maneira linear (como uma flecha), mas através de rupturas que produzem desvios e circularidades no tempo, desencadeando novos rumos; isto é, o que temos é um devir em aberto para o domínio da liberdade, quando vários tempos são possíveis, a partir de uma consciência e aderência epidérmicas do caminho a seguir. O que vale é a liberdade, não como valor oco, mas como pulsão viva e atuante: como experiência capaz de determinar para onde o tempo político, social, econômico e cultural de um conjunto de indivíduos pode seguir. Ou dito de outro modo: qual é a aderência que esse momento é capaz de produzir uma nova realidade. O que vale não é o passado, presente e futuro, de maneira linear, mas um momento pleno que é capaz de abarcar essas três instâncias como parte de um mesmo movimento que se abre para o tempo vivo e pulsante: a duração bergsoniana. A força das revoluções surge na dimensão densa da atualidade do momento e seu instrumento é a liberdade. O movimento descrito anteriormente é o mesmo movimento da arte. Ou seja, a matéria-prima profunda da arte é a expressão do sempre outro, capaz de desencadear novas aderências de percepção, expressão e sentido: novos desvios no

tempo, como no conto de Jorge Luis Borges, “El jardín de senderos que se bifurcan”,⁵ em que cada braço da bifurcação leva para uma outra bifurcação e assim sucessiva e infinitamente. O que essa exposição busca nos apresentar é a Revolução de Abril como desencadeadora de um novo tempo — um corte no tempo que se abre tanto para trás quanto para frente (como toda revolução verdadeira) — abrindo-se para várias bifurcações do tempo e no tempo. Sendo que a arte, por sua vez, abre-se para múltiplas outras trilhas temáticas e/ou expressivas possíveis, como a relação arte–natureza, como apresentado na exposição.

Vale notar que a opção curatorial, para além da comemoração da efeméride, que estabeleceu inquestionavelmente novos rumos para Portugal, não foi pensada apenas como celebração de algo que passou, mas de transmitir para o futuro as sensações persistentes que encarnam o acontecimento.⁶ Essa reflexão de Félix Guattari e Gilles Deleuze nos abre uma possibilidade rica de refletirmos sobre a história da arte — através das obras de arte — não como uma reunião de troféus, mas como a importância da persistência da ideia de que a cada momento deve-se manter vivo o ato criativo e inovador que motivou as transformações que neste ano se comemora. Essa distinção é fundamental para não cairmos na armadilha de que a Revolução é fato isolado no tempo, mas que se desdobra incessantemente na sua potência, podendo provocar e desencadear novas mudanças.

Percebo que ao apresentar a história da arte dessa maneira, está-se apresentando o tempo sempre vivo da transformação ou de como na arte, uma transformação é extraída de dentro de outra e assim sucessivamente porque relevante é manter sempre viva a chama da arte: a chama da criação.

A ideia de comemorar a Revolução de Abril, para além da comemoração da lembrança, foi motivada por apresentar a história da arte como uma revolução permanente. Por isso, a opção foi a de escapar da tentação de apresentar obras de arte isoladas como troféus, e, antes, mostrar ao visitante a intencionalidade que a clivagem feita na coleção do CAM, pelas curadoras, é uma escolha consciente e consequente de apresentar um corte na arte produzida nos últimos 150 anos como um processo de aproximação e questionamento da relação homem–natureza, nesse momento em que atravessamos e vivenciamos a degradação radical e progressiva do meio ambiente.

A paisagem como a história de um movimento de distanciamento e aproximação

A história da paisagem em pintura, tal como herdamos do Renascimento, é uma história da distância. Em outras palavras, é um ponto de vista sob a perspectiva do artista que vê e de um lugar fora do artista (a paisagem), que é visto, como se fossem dois universos à parte que não se correspondem. Sendo que a correspondência é dada pelo artista quando

⁵ BORGES, Jorge Luis. El jardín de senderos que se bifurcan. *Ficciones*. Alianza, 1984.

⁶ A frase completa de onde retirei esse extrato é a seguinte: “Um monumento não comemora, não celebra algo que se passou, mas transmite para o futuro as sensações persistentes que encarnam o acontecimento”. Em DELEUZE, Gilles e GUATARRI, Félix. *O que é a filosofia?* 2ª ed. Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: 34, 1997, p. 229.

representa a paisagem no plano da tela, da maneira mais fidedigna possível, fazendo uso de uma técnica descoberta, ou melhor, cristalizada pela Renascença, que é a perspectiva central, que permite transpor para a pintura a mesma sensação de profundidade que experimentamos com a visão, quando olhamos o mundo fora de nós, como se não fizéssemos parte desse mundo percebido pela visão, como se fôssemos corpos isolados da exterioridade. David Nash, ao fazer uma análise sobre a *land art*, aborda essa questão quando afirma que: “o termo ‘paisagem’ é como ‘retrato’. É uma expressão de distanciamento: aqui estou eu e ali está ele. Mas o que tem acontecido nos últimos 20 anos⁷ é que os artistas têm chegado diretamente lá, dizendo não, não é lá fora. É aqui. Queremos fazer nossas imagens com o que está aqui – aqui. Daí ser denominada *land art* (arte da terra) e não *landscape* (arte da paisagem); ‘escape’ denotando distanciamento”.⁸

Pensar a paisagem, assim como grande parte da produção visual da atualidade, pela ótica da aproximação, é compreender que a cadeia da representação foi quebrada. Fomos nos aproximando cada vez mais da “matéria-imagem” como necessidade crescente de afirmação do que nossos sentidos nos dizem: “não estamos aqui e a paisagem está lá”. Não há mais a tela separando o mundo da realidade humana e o mundo da realidade da representação. A arte nos permite perceber que a clássica separação entre exterioridade e interioridade, entre sujeito e objeto, não é como imaginávamos. Não são instâncias distantes uma da outra, ao contrário, são tão próximas que não é mais possível pensar que haja uma separação, mas que uma se dá no interior da outra. A quebra da fronteira entre arte e vida, que tanto a arte pós-neoconcreto estabelece no Brasil, ou que a *land art* estabelece nos Estados Unidos, ou o conceito da escultura como campo ampliado de Rosalín Krauss tratam dessa questão da aproximação do lado de fora (exterioridade e objetividade) e do lado de dentro (interioridade e subjetividade) na arte.

O processo de ir saindo da primazia do olho, que estabelece distância entre o pintor e a paisagem, para ir se aproximando do lado de fora, onde está a paisagem, tem sua culminância com a *land art*; esse processo se iniciou com os artistas impressionistas quando deixam de pintar o que sabem das coisas, no interior do ateliê, e passam a pintar do lado de fora do ateliê, sob a luz do Sol, e percebem que o que viam era diferente do que sabiam sobre a representação tradicional da paisagem.

Apesar do impressionismo ter como sua matriz pictórica a reprodução fiel da exterioridade, tal como determinado pelas leis da perspectiva renascentista, o artista impressionista percebe que a luz do Sol, ao banhar os objetos, desmancha o contorno da forma, pondo em questão o limite entre as coisas, produzindo uma representação menos delineada da forma — vale aqui lembrar a série das *Nenúfares* de Monet —, que abriu caminho para a abstração na arte moderna. No entanto, uma contribuição que escorria subterrânea e paralelamente, mas de igual forma relevante, do impressionismo é que o processo de dissolvência da forma passou a pôr em questão também a justeza das

⁷ Esse texto foi escrito por Malpas, na década de 1990, anos depois do surgimento da *land art*, no final da década de 1960.

⁸ MALPAS, William. *Land Art, Earthworks, Installations, Environments, Sculptures*. Crescent Moon Publishing, Kidderminster, 1998, p. 5-6.

certezas absolutas, na medida em que se começou a duvidar se o que víamos correspondia, de facto, ao que sabíamos. Isso abriu caminho para que as incertezas e as dúvidas se infiltrassem nos limites expressivos da forma, que estavam dominados pelas categorias das belas-artes, ruíssem. Vemos surgir, então, a partir da segunda metade do século XX um campo expandido para além do adestramento da mão pelo olho (Duchamp), como a própria obra de Duchamp, a *land art* ou o pós-neoconcreto: o limite entre o ateliê e o mundo, entre a paisagem como distância e aproximação, entre o interior e o exterior, entre sujeito e objeto, entre arte e vida, desfez-se, ruindo com o antropocentrismo, aproximando o homem da natureza e o recolando na justa medida de fazer parte da natureza e de todo o cosmo que comanda as energias pulsantes do planeta.

A meu ver, esse é o ponto em que nos encontramos hoje, e que o conceito dessa exposição busca explicitar, ao revisitar 150 anos de uma história arte–natureza a partir da paisagem física e social. Como definido pelas curadoras Ana Vasconcelos, Helena de Freitas e Leonor Nazaré:

A exposição parte da Revolução de 25 de Abril para chegar a outras revoluções, aquelas que o presente exige, sobretudo relacionadas com o planeta.

A revolução necessária deixou de ser apenas transgressão para ser também mutação, apenas local para ser também global, apenas exterior para ser também interior, apenas escrita e programática para ser também manifesta, apenas realidade para ser também matriz utópica e intemporal.⁹

Duas visões: Bardo Loop e Tour du Mont Blanc

Não teria condições para me deter em cada uma das obras que compõem a exposição “Linha de maré”. No entanto, espero que não esteja escondendo a riqueza e a importância de cada um dos artistas aqui reunidos, assim como as complexas possibilidades de cada um dos cinco segmentos propostos: “transgressão (durante o regime fascista), manifesto (ecológico), interioridade (da experiência), mutação (tecnológica, pós-humana) e evocação (de uma conexão real com o planeta)”.¹⁰

Optei, então, entre as fecundas possibilidades dessas relações possíveis de arte–natureza, adequada e brilhantemente estabelecidas pela curadoria, por seguir duas linhas de força, a saber: mutação e evocação, com o objetivo de evidenciar a força do vivente, como a energia capaz de enfrentar esse momento em que a vida no planeta está sendo ameaçada pela ação humana.

Como desculpar-me, então, de antemão, pela impossibilidade de abarcar um número maior de obras e artistas? Penso que oferecer minha reflexão é uma maneira de agradecer a cada um dos artistas aqui reunidos por me ajudarem a construir meu pensamento. Se me deterei em apenas duas obras, não é porque sejam mais ou menos importantes essas do que as outras, mas porque gostaria de destacar duas pulsões

⁹ Em texto de apresentação do projeto da exposição “Linha de maré”, escrito pelas curadoras Ana Vieira, Helena de Freitas e Leonor Nazaré.

¹⁰ Idem.

poderosas, de onde irradia meu pensamento: de um lado a urgência e o desejo de integrar-se nas potências da natureza; de outro, a consciência crescente da ruptura e revelação aguda e filosófica do ponto de asfixia e constrição que chegamos: *Tour du Mont Blanc* [A volta ao Monte Branco] (2014), de Pedro Vaz, e *Bardo Loop* (2024), de Gabriel Abrantes.

Tour du Mont Blanc nos fala de uma urgência: a importância de não perdermos nossos vínculos reais e palpáveis com a pisada na terra. Obras de caminhada como as de Halmish Fulton, Richard Long e Pedro Vaz nos revelam, como um dos atos físicos mais simples, que é o caminhar, a importância do deslocamento como maneira de se reconectar com a natureza e suas forças. Agrada-me muito pensar nos grandes deslocamentos da humanidade no período paleolítico. Caminhar é uma maneira de atravessar os territórios sem as limitações de fronteiras políticas e perceber o mundo de maneira nômade, onde o que vale é o deslocar-se segundo a percepção do corpo físico do caminhante como parte do corpo físico do território — sem possessão —, que demanda a atenção como o instrumento capaz de orientar o balé de deslocamentos do corpo na paisagem. Pedro Vaz caminha por 12 dias à volta do Monte Branco, num percurso de 174 km, trazendo-nos uma visão dos dois lados da paisagem durante sua caminhada, através de uma videoinstalação composta por milhares de fotos tiradas a cada 100 metros. O artista nos indica, através de um manifesto vivo e vivido, a necessidade de uma nova ordem afetiva para o mundo, que já estava presente na origem do tempo histórico (na ancestralidade de nosso tempo) com os deslocamentos do homem do Paleolítico, reencontrando um ciclo libertário possível, ao retomar um sentido real da terra, debaixo de nossos pés, para esse momento em que presenciamos e vivenciamos o mundo físico a nossa volta desmoronar e a metafísica sendo corroída por falta de densidade de superfície, impossibilitando a vida em um mundo que se torna cada vez mais hostil. A caminhada de Vaz, mais do que esquadrihamento das relações espaciais, como era a *land art*, é afirmação dos corpos físicos do caminhante e do território. EU sou, EU existo, EU sinto, EU sou real. As imagens, a busca de um testemunho de que ainda resta um mundo vivo e o caminhar como expressão de que ainda somos humanos. Mas até quando ainda somos humanos, tal como nos conhecemos?

Gabriel Abrantes, dá expressão à ideia da sensação de que estamos aprisionados num *looping* sem saída. O labirinto tradicional já não lhe basta mais porque esse é um tempo em que não somos mais prisioneiros do espaço, mas prisioneiros da imagem. É uma asfixia pós-kantiana porque não somos mais um “EU”, somos fantasmas com uma subjetividade nadificada, amorfa, em busca de uma alma e da conformação, que confirme o lugar onde nos reconhecemos, mas esse lugar não existe mais. A busca do amor pelo casal em um dos filmes ou as conversas infinitas sobre as novas pautas, em outro, por exemplo, evidenciam isso. É um vaivém que se repete e ao final nunca há conclusão, nada se fecha. Tudo está em aberto. O “fim” de um filme emenda-se com o início do outro, e assim sucessivamente, repetindo *ad infinitum* a mesma angústia. Não há começo nem fim. O mundo já é em ruínas. Tudo já é água e destruição. Há um círculo fechado em si mesmo em que estamos sitiados pelas forças da Natureza e já somos fantasmas pós-humanos.

Como escrevem as curadoras: “Presos em ciclos perpétuos, nos quais a noção de infinito não equivale a uma abertura de horizontes, mas uma forma de encarceramento, os fantasmas protagonizam a perda acelerada do humano e do mundo vivo”.¹¹

Estamos diante de duas linhas de força da arte que nos apresenta a necessidade de pensarmos uma saída para a questão da degradação ambiental e social. *Bardo Loop* e *Tour du Mont Blanc* nos apresentam uma complexidade, que é a encruzilhada entre a certeza de um mundo já em ruínas e o desejo de segurar a natureza antes que ela escape definitivamente ao humano.

Vivemos um desafio de proporções incomensuráveis e pouco antes imaginadas diante de sua especificidade. Considero essas duas obras expressões silenciosamente políticas e de evocação revolucionária subliminar, no sentido de que são ou um manifesto físico vivo e vivido (*Tour du Mont Blanc*) ou um manifesto preciso em tornar visível a angústia que sentimos, ao nos percebermos capturados no labirinto arduo da realidade digital e presenciando o humano nos escapar.

Tudo está em mudança radical, ao mesmo tempo que, aparentemente, não conseguimos agarrar nada. De um lado o neocapitalismo se apropriando do discurso das diferenças, criando uma armadilha através da propaganda, que assimila as múltiplas pautas das diferenças para nos vender produtos num mundo “apaziguado” que parece ceder ao incorporar os anseios reivindicatórios das novas pautas, como as das mulheres, dos pretos, dos povos ancestrais, das diferentes sexualidades, etc., mas que, evidentemente não se discute o poder, de fato. De outro, organizações que querem discutir o poder, mas ainda se perdem capturadas pelo fascínio do poder tradicional.

Não quero parecer cético ou niilista, apesar de saber que posso estar passando essa impressão. Mas não sou. Penso que a potência da obra de Gabriel Abrantes está em nos apresentar a constatação de um mundo que já está em ruínas e que a força da obra de Pedro Vaz é a de querer segurar a potência do mundo vivo, através do vivido. No entanto, uma obra busca agarrar-se ao humanismo, como espécie de fê, e a outra nos mostra um mundo humano oco e desnudo de alma. O fundamental é que os dois expressam seus anseios através da arte e estão fazendo os ponteiros do tempo deixarem de indicar o futuro para indicarem um tempo da urgência do momento presente, que anseia pela potência revolucionária e libertária da duração do sempre atual, que é o que a energia poética de uma arte de intensidades faz ao aproximar ética e estética.

Mas essa é uma saída para nós, pensantes ocidentais. Ainda assim, tenho dúvidas se essa é uma saída capaz de apaziguar a fúria do capital e a destruição eminente. Fiquei tentado a finalizar este texto, citando uma reflexão de Mário Pedrosa, retirada do ensaio “Discurso aos Tupiniquins ou Nambás”, quando ele estabelece a diferença entre o que se passa na arte da Europa Ocidental e aqui, nas terras brasileiras:

Aqui, o que é natureza já é cultura e o que é cultura ainda é natureza, mas não se confundem e menos ainda se fundem, pois não se trata do processo triádico da dialética, que terminaria ainda que provisoriamente em uma síntese. O que aqui

¹¹ Retirado da etiqueta de parede da exposição, que descreve e analisa a obra *Bardo Loop* para o visitante.

acontece é outra coisa, é o nascimento de um quarto reino mais pra lá dos três tradicionais da natureza, o animal, o vegetal, o mineral, quer dizer, o reino da arte.¹² No entanto, pensei que talvez fosse mais generoso oferecer, como finalização, uma reflexão em aberto para que cada um dos leitores e visitantes possam refletir por si sobre a citação retirada do livro *Metafísicas canibais*, de Eduardo Viveiros de Castro, quando cita e comenta uma parábola relatada por Lévy- Strauss, primeiro, em *Raça e história* e, depois, repetida em *Tristes trópicos*, que ilustra bem o confronto de duas visões de mundo opostas, cujas consequências tornaram-se um marco de fundação, desencadeando o momento que hoje atravessamos e que teve sua origem em um movimento de expansionismo da economia da Europa Ocidental, que foram as “descobertas” de novas rotas comerciais, e que se tornou um ponto de inflexão do mundo, iniciando a ocidentalização do planeta e estabelecendo o eurocentrismo:

Nas Antilhas, alguns anos após o descobrimento da América, enquanto os espanhóis despachavam comissões de inquérito para saber se os indígenas possuíam alma ou não, estes tratavam de submergir prisioneiros branco, para verificar, com base numa longa e cuidadosa observação, se seus cadáveres apodreciam ou não.¹³

A seguir o comentário de Eduardo Viveiros de Castro, criador do perspectivismo, que redirecionou o pensamento da antropologia atual:

De qualquer maneira foi uma meditação sobre esse desequilíbrio que conduziu a hipótese perspectivista segundo o qual os regimes ontológicos ameríndios divergem daqueles mais difundidos no Ocidente precisamente no que concerne às funções semióticas inversas atribuídas ao corpo e à alma. Para os espanhóis do incidente das Antilhas, a dimensão marcada era a alma; para os índios era o corpo. Por outras palavras, os europeus nunca duvidaram de que os índios tivessem corpo (os animais também os têm); os índios nunca duvidaram se os europeus tivessem alma (os animais e os espectros dos mortos também os têm). O etnocentrismo dos europeus consistia em duvidar que os corpos dos outros contivessem uma alma formalmente semelhante as que habitavam os seus próprios corpos; o etnocentrismo ameríndio, ao contrário, consistia em duvidar que outras almas e espíritos fossem dotadas de um corpo materialmente semelhante aos corpos indígenas.¹⁴

Resisti ao máximo em terminar com uma conclusão, mais ainda em não terminar passando uma visão niilista, mas o momento me exige uma reflexão sem falsas esperança e em aberto, diante da perplexidade que estamos atravessando. Nunca imaginei que atravessaríamos mais uma vez esse ponto de asfixia político-social em que nos descobriríamos diante de um desprezo profundo pela vida e enaltecimento da morte. Tenho incerteza quais rumos seguir, mas não consigo esconder de mim a convicção que ainda mantenho na arte. Não numa arte de expressão subjetiva (mas também), mas de uma arte capaz de mobilizar o coletivo como força de expressão de uma arquitetura social capaz de enfrentar (talvez) essa travessia que se anuncia penosa. O pensamento de Mário Pedrosa vem mais uma vez em nosso auxílio, quando afirma a arte como o

¹² Discurso aos Tupiniquins ou Nambás. In: PEDROSA, Mário. *Arte. Ensaios críticos*. Organização, prefácio e notas: Lorenzo Mammi. São Paulo: Cosac Naify: 2015.

¹³ Lévy-Strauss apud VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas canibais*. São Paulo: Ubu, 2018, p. 35.

¹⁴ VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas canibais*. São Paulo: Ubu, 2018, pp. 36-37.

quarto reino da natureza¹⁵ ou quando enuncia a arte como exercício experimental da liberdade. Ou como Viveiros de Castro, que busca “[...] uma antropologia enquanto exercício de descolonização permanente do pensamento”.¹⁶

Diante do colapso eminente do humano e do planeta, resta-nos a arte e a natureza e o entendimento profundo de que somos, antes de tudo, natureza e, diante de um mundo que, hoje, é pura luz e imagem, cabe a nós enfrentá-lo sem receio da metafísica da imanência, tendo sempre vivo que o mistério é transparente e que a poética está presente na superfície profunda da aparência e que ela (poética) nos conduz e induz a rachar a imagem e as formas de opressão que a manipulam para fazer nascer renovando a estética como expressão profunda da ética.

¹⁵ Discurso aos Tupiniquins ou Nambás. In: PEDROSA, Mário. *Arte*. Op. cit.

¹⁶ VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas canibais*. São Paulo: Ubu, 2018, p. 32.