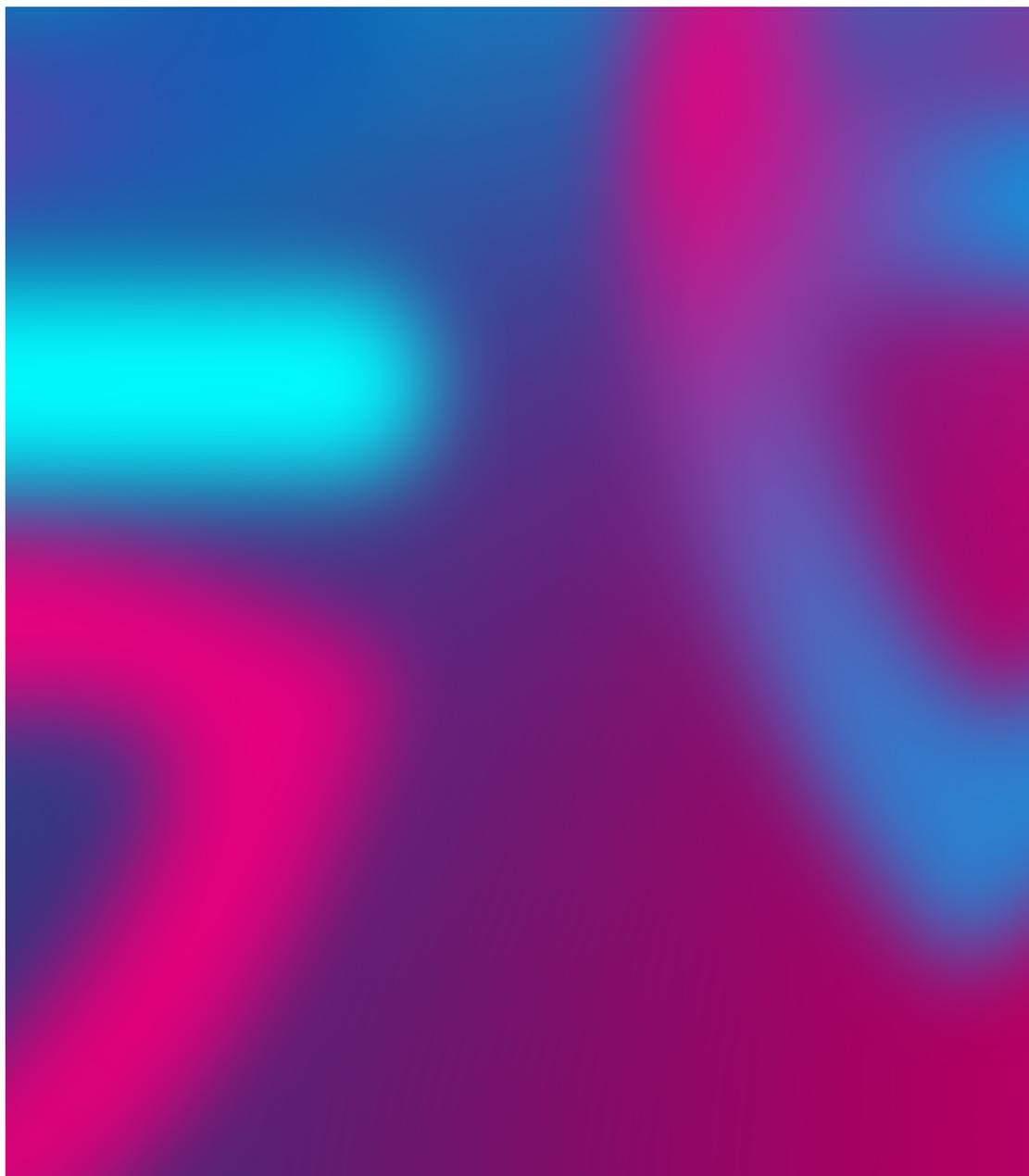


Eduardo Camargo

Um exercício de luto



Um exercício de luto

Eduardo Camargo

Sim, verme, tu vives. Não receies perder esse andrajo que é teu orgulho; provarás ainda, por algumas horas, o pão da dor e o vinho da miséria. Vives: agora mesmo que ensandeceste, vives; e se a tua consciência reouver um instante de sagacidade, tu dirás que queres viver.

Machado de Assis

2016, Tiradentes. É a segunda vez que visito o Festival de Cinema de Tiradentes. Os festivais costumam operar como um espaço de nicho, tal qual a maioria dos eventos artísticos. Na pequena cidade mineira é um pouco diferente. As entradas são gratuitas, e dessa forma a população da região tem a possibilidade de ver filmes experimentais em uma seleção que também contempla produções de médio a grande porte do cinema nacional. É nessa edição que estreia o longa-metragem *Jovens Infelizes ou um Homem que Grita Não é um Urso que Dança*.

Jovens Infelizes se propõe a ser um filme manifesto. Ecos e gestos do Cinema Marginal são incorporados. A influência do realizador Carlos Reichenbach, principalmente em *Alma Corsária*, é escancarada em uma cena. Em vários momentos o filme parece querer ser uma produção dos anos 60-70, nas quais a radicalidade do cinema experimental era abraçada por cineastas no mundo todo. Isso poderia encerrar o filme

em uma nota nostálgica. Colocá-lo como um olhar terno para um período de revolução cultural e no qual parece existir a promessa de um futuro melhor. Não é o caso, apesar dessa sensibilidade da perda persistir de outra maneira.

Assim como *A Chinesa* de Jean-Luc Godard coloca os revolucionários maoístas da França do fim dos anos 60 em xeque, este longa o faz com os jovens paulistanos. Apesar de trazer um certo ar “festivo” pelo qual a esquerda tornou-se infame, o filme demonstra as sequelas desse projeto, a dessincronia da performatividade dos seus personagens. Muitos dos registros remetem a um caráter documental, inclusive levantando a questão se o coletivo político – ou ao menos o convívio dos atores – não parte de um contexto prévio. Ao realizar os seus gestos para este passado revisitado de forma ritual, o filme traça o luto de um futuro que não é possível. As utopias morreram, as consequências do engajamento na ação política pressionam o grupo e os seus valores, que por mais genuínos que possam ser, parecem longe de se concretizar. O sucesso do trabalho está em assumir o fracasso dessas expectativas: o esgotamento de um imaginário político; a tentativa em delinear figuras ambíguas, mas que ainda partem dos mesmos arquétipos da imagética dândi do revolucionário. O que nos resta?

Conversando com os espectros

Em 1993, o autor pós-estruturalista argelino Jacques Derrida faz parte de uma conferência sobre o futuro do marxismo. Neste evento, o teórico irá introduzir um conceito que fornecerá uma chave para a compreensão da leitura histórica. Derrida falará de uma história de fantasmas, da presença virtual do que falta no presente. Duas figuras – uma fictícia, Hamlet; outra histórica, Marx – servirão para a fundamentação teórica e são os personagens da analogia que Derrida está traçando. A ontologia da ausência¹, anunciada no início do *Manifesto Comunista*, pode ser pensada de duas formas: **1.** um projeto de futuro não realizado no passado, que assombra o presente. **2.** a imagem de um futuro que se evidencia para o presente, uma possibilidade que se abre.

Em vez de usar Hamlet como o nosso herói e Marx como nosso modelo de intelectual, cabe reposicionar a questão. Utilizemos as ferramentas do teórico argelino para perguntar: quais figuras, nas suas atuais ausências, rondam o nosso país? Mapear os lutos com os quais convivemos em um país passando por intensificação da sua polarização política. As contradições políticas permanecem e permeiam o cotidiano, mas a gênese é oriunda de um mesmo projeto.

Substituindo as figuras de Derrida, duas outras podem ser úteis para a nossa análise: Macunaíma no lugar de Hamlet, uma personagem que carrega as tentativas de uma arte nacional, que traz as marcas dos

1 Derrida trata este conceito em um jogo de linguagens, através de um trocadilho. *Hauntologie* (em inglês, hauntology) é uma junção do *haunt* (assombrar) e *ontologie* (ontologia) com o “hau” e o “o” tendo a mesma pronúncia no francês. As traduções para o espanhol abraçaram o termo *rondologia*, que traz a elaboração inicial que está no Manifesto Comunista, “um espectro que ronda a Europa”.

discursos acerca de raça no Brasil situados pelas ambições artísticas do primeiro modernismo. Macunaíma como herói de uma proposta artístico-cultural, de uma metodologia de ação dos artistas brasileiros, a antropofagia. Mesmo com vieses problemáticos na sua fundação ainda hoje se apresenta como um entendimento eficaz do artista nacional diante das tendências e ordens do norte global. Machado de Assis no lugar de Marx, como o caso da minoria modelo, daquele o qual o trabalho é de alcance nacional, mas que os marcadores, identidade e contexto são apagados e conscientemente retirados pela instituição. Historicamente, Machado é institucionalizado em uma manobra de recuperação.

A proposta de Derrida encontra uma inflexão ao ser aproximada com o que propôs parte da crítica de arte brasileira, herdeira de uma outra tradição, mas traçando conclusões que podem gerar um diálogo com esta perspectiva espectral da história. Existem fantasmas que nos últimos anos têm se tornado mais evidentes, depositários de manobras políticas, de apelos a um fantasiado passado glorioso, e ao mesmo tempo o retorno de um futuro recalçado, prometido e não cumprido.

Resgate crítico e as ruínas do moinho

Durante o fim dos anos 70 e início dos 80 existe um esforço de um grupo de artistas e críticos de se organizar a fim de buscar um programa. A ideia desse programa já não é a mesma que as vanguardas modernistas propunham. É o pedido para uma linha de ação que vai propor, talvez pela primeira vez aqui, uma relação mais horizontal entre críticos e artistas, e uma ação **combativa** ante o mercado de arte. No prefácio de *A forma difícil*, Rodrigo Naves relata um grupo de pesquisadores que se voltou ao primeiro modernismo como forma de reavaliar o seu cânone e estruturar a historiografia de arte brasileira. Esse grupo é, em partes, oriundo da *Malasartes*, revista dos anos 70, nascida de uma articulação Rio-São Paulo. Nesse caso, que se desdobra em duas fases, vemos duas alternativas para uma reação crítica e histórica frente ao senso comum: **1.** a articulação coletiva do setor artístico. **2.** a reavaliação do cânone de maneira crítica. Mantemo-nos primeiramente no segundo caso.

O foco, nesse trecho, é resgatar parte da análise histórica feita pelo grupo. Um olhar para as condições estruturantes da história do Brasil, da ausência de uma infiltração pública das artes visuais, da própria escassez da produção crítica e historiográfica do Brasil; como estas características intrínsecas à própria formação do Brasil não só estão condicionando as respostas formais dos artistas modernos, mas como elas dificultam o próprio trabalho de análise, inserção e circulação da crítica no nosso país. Naves está apontando para uma situação dupla, mas que tem origem comum. O nascimento de uma timidez formal, ou uma complexidade entre relações orgânicas com as ordenações

formais do modernismo – levada a seu ponto máximo durante o neoconcretismo – se relaciona com a própria história do país. A ideia da cordialidade, de uma identidade nacional amena, das medidas autoritárias do Estado, molda profundamente esses trabalhos.

Posto em outros termos, o crítico está colocando a questão de como a formação de um projeto de modernidade – este fracassado e imputado ao nosso país pelo norte global – tem seu efeito como experiência histórica. É possível hoje reafirmar essa repercussão histórica, desprovida das teleologias² eurocêntrica e norte-americana que querem compreender mais a arte contemporânea como uma relação causal de sucessão e ruptura com o modernismo. A articulação da contemporaneidade não provém de uma progressão moderna, mas da reação histórica da produção às condições sociopolíticas. São os ecos desses fracassos que ainda ressoam e direcionam a nossa produção.

Em *O vento e o moinho*, o crítico lamentará a ausência do moinho, uma analogia para uma estrutura ou instituição capaz de direcionar os conflitos, esclarecer os inimigos. Talvez seja da ruína dessa grande instituição – das metanarrativas³ – que uma outra compreensão possa nascer.

A queda das metanarrativas e a face invisível do futuro

O vento e o moinho inicia com um ensaio sobre a origem do seu nome, a partir de uma troca de correspondência entre Theo e Vincent Van Gogh. Nesse caso, o moinho serve como uma analogia para uma estrutura social, para a agitação política que passa a perturbá-la (o vento). Naves a transpõe para uma análise sobre a produção artística do fim da Modernidade, em seu período de transição para o contemporâneo.

A régua de Naves para medir a *qualidade* artística contemporânea? A sua já conhecida seleção de modernos em A forma difícil, aqui acrescida por Mira Schendel e Sérgio Camargo. De maneira muito sutil – nem sempre tanto – o desagrado do crítico vem de uma certa ausência de unidade, o desaparecimento de alguns critérios de qualidade, a pluralidade temática de trabalhos, a sua tentativa de acenar a um retorno da questão de arte e vida, tensionadas pelas neovanguardas estrangeiras e o neoconcretismo brasileiro.

O tom de luto não pode deixar de ser notado. Que a complexidade para se compreender arte é cada vez mais crescente e menos específica, creio que não há quem discorde. Contudo, a queda dessa estrutura teoricamente unitária até os anos 60 não é o fim da arte ou o fim de pesquisas que prossigam em uma experimentação formal-poética.

2 O *télos* é o estudo dos fins, para onde se orientam a História, o ser humano, o “progresso” moderno. É a meta que se encontra ao final de cada metanarrativa, que em seus discursos europeus é geralmente associada com a natureza, essência ou razão humana.

3 As metanarrativas são narrativas acerca do conhecimento ou da experiência histórica que pretendem suprir todas as outras narrativas. O progresso, para o positivismo, é um caso. *O Destino Manifesto* para os colonizadores, a progressão do capitalismo ao comunismo para o pensamento marxiano, o Idealismo alemão para o pensamento filosófico; são alguns exemplos de metanarrativas.

É o fim das metanarrativas. E neste momento não é possível separar a capacidade de análise do crítico do seu juízo de valor. Traçava-se uma teleologia palatável, justificando-se com uma progressão linear de pesquisa, na esteira da especificidade. O fim das metanarrativas é, também, o fim da modernidade. O seu relato, no melhor dos casos, pode ser visto como os depoimentos de alguém que ainda anseia pelas utopias modernas. As utopias nos dão uma melhor compreensão para a apreensão do futuro. O futuro dos modernos, como declarou Octavio Paz em *Tradição da ruptura*, é uma face em eterna metamorfose, que não se deixa ser apreendida. Hoje o procedimento de luto se configura como um tipo de conforto, fuga ou amparo para um mundo que tem dificuldade de articular o próprio futuro.

Fracasso, luto e retorno

Vimos o luto de uma geração que nos antecede, que se formou em um momento de muita experimentação e uma pesquisa efervescente na arte brasileira, este luto moderno; o luto por uma cultura revolucionária oriunda do imaginário comunista que encontra suas manifestações nos anos 60 no Brasil e no mundo; o luto do Estado de bem-estar social representando no nacional-desenvolvimentismo do PT que se instaura desde 2016. Em cada um desses casos, há um trauma anterior, que desperta e internaliza esses fantasmas. É a própria experiência histórica traumática do país, que nasce da sua condição como colônia e se instaura novamente na tentativa de modernidade anunciada por Juscelino Kubitschek e relocalizada na modernização conservadora da ditadura militar. Estes são traumas que encerram as possibilidades de futuro, ao menos do futuro que se pensava nestes períodos.

Sobre o luto moderno: o apego a princípios específicos, essa resistência a considerar, mesmo que de forma crítica, as estratégias e apostas formais-poéticas da geração seguinte é algo recorrente historicamente. O seu completo oposto não deixa de ser problemático. É comum em um mercado no qual a especulação é muito maleável, tal qual ela é no circuito de arte, a aceitação de novos artistas enquanto se realiza o esvaziamento das suas pautas. Retomemos a primeira postura citada dentro do círculo da *Malasartes*: a da articulação do setor artístico.

Este tipo de programa entre a classe artística está longe de ser uma ordenação do nível dos moinhos modernos. Aqui não é a vanguarda que se elabora. Em vez de lançar manifestos estéticos, trata-se de pensar em formas de habitar o circuito artístico. No ensaio *Análise do circuito* de Ronaldo Brito, o crítico carioca traça as estratégias que o mercado toma para tentar direcionar a produção a fim dos seus tons ideológicos.

O primeiro caso é muito simples e prático. A tática de bloqueio leva em conta a não aceitação, não compra ou circulação de certos artistas e

trabalhos. Em 2015, a curadora independente Fabiana Lopes reflete sobre a disparidade da presença de artistas negros no grande circuito brasileiro comparado ao norte-americano. *Arte contemporânea no Brasil: falando das coisas que (não) existem* usa o número de exposições de galerias com clientes e grupos expressivos para demonstrar que existe resistência para a aceitação de pautas com base em questões raciais, de gênero e decoloniais. É possível que nos últimos 5 anos tenha ocorrido uma mudança nessa percepção, mas ela ainda não deixa de estar presente na maioria dos espaços institucionais.

O segundo caso é mais pernicioso e mais passível de efetividade na nossa situação: tática de recuperação. Um trabalho é exposto ou apresentado em uma leitura que apazigua suas potências, que o desloca do seu significado. Torcê-lo a favor da sua lógica. Neste sentido as críticas de Brenda Cocotle e Jota Mombaça, publicadas no conjunto de textos *Afterall* do MASP, trazem duas perspectivas nas quais o mercado e as instituições tomam proveito de uma tendência que é abraçada a nível global. É fácil renomear termos sem realmente mudar ações de forma significativa, assim como a elite que consome arte não terá problemas em tornar *commodity* a experiência de subjetividades dissidentes.

O apelo é por uma inteligência crítica, a qual só pode ser construída de maneira coletiva e diversa. Esse tipo de politização das relações deve caminhar contra uma constante do circuito artístico: as relações privadas tendem a sobrepor e direcionar processos. Esse diálogo ocorre de modo provinciano no Brasil, as afinidades passam por cima de alinhamentos e posturas de solidariedade mais amplas e justas. Elaboremos uma política na qual as subjetividades dissidentes não são somente os expositores, mas passam a entrar na cadeia de produção em outras posições. Há a necessidade da produção crítica, da ocupação dos postos de curadoria, nos espaços acadêmicos, na gestão cultural e nos setores de educação.

Difusão, redistribuição e formas de educação. É o caso, por exemplo, do Griot - Festival de Cinema Negro Contemporâneo, o qual a equipe é formada por pessoas negras e promove um laboratório voltado para escritores negros, onde poderão elaborar os seus projetos com uma consultoria profissional e ganhar espaço para a realização de um *pitch* para patrocinadores. O Festival promove também uma série de oficinas, falas e outros eventos que trazem o seu debate de maneira mais ampla e abrangente.

Enquanto a oralidade deve ser valorizada, a ocupação dos cânones dos espaços institucionais se dá pela palavra escrita, pelos textos curatoriais, pelas direções das instituições. A palavra escrita e os outros espaços de poder precisam ser ocupados, ou esses trabalhos serão seguramente realocalizados, e muitas vezes fetichizados.

Outro ponto é sobre um setor que tende a ser menosprezado hoje: o educativo. Talvez soe óbvio a quem pertence ao meio, mas creio que quem já trabalhou diretamente com mediação entende a possibilidade de se ressignificar uma obra, uma exposição, um artista, um legado, um entendimento de mundo. Isso ocorre em uma relação que é inversa em grande parte dos meios artísticos: aqui a soberania é do espectador. O trabalho não deixa de ter as suas potências, mas é a partir da percepção do público que elas serão articuladas. O espectador emancipado⁴ pode, em um diálogo com o mediador, gerar o seu próprio juízo. Esse tipo de apreciação é mais íntimo, cria compreensões dos trabalhos para além do público especializado, e o mediador percebe a sua própria possibilidade de aprendizado nesse exercício de alteridade.

Todavia, a articulação de um programa que possa se tornar um projeto mais abrangente, que exponha essas instituições como derivadas de uma Matriz Colonial de Poder, não é fácil de ser apreendida, e muito menos pode ser apreendida pela figura de um intelectual nos moldes eurocêntricos, daquele que distingue os “fatos” de uma “situação histórica”, que, como nos lembra Spivak, transforma uma insurgência em um “objeto de conhecimento”, ou pior ainda, em um modelo. É necessária a observação de experiências e fenômenos que articulam de maneira efetiva essas contradições, mas replicá-las não basta. Cada contexto tem a sua especificidade, e é a partir dela que novas alternativas irão surgir. É por isso que um projeto destes deve ser colocado dentro do espaço institucional, mas precisa se articular para além dele, em uma abrangência transdisciplinar. O que surge dessa urgência, como as redes de apoio entre existências marginalizadas – que é um bom exemplo de tomadas de ação que não dependem de institutos –, possivelmente não será totalmente apreensível agora.

Futuro

O que está em jogo não é somente o presente, mas o futuro – hoje mais difuso sem o amparo de metanarrativas. O futuro está em uma construção que não se elucida com a transparência de antes. Opaco e nebuloso, urge para uma reconfiguração do agora. Creio que é no estabelecimento de redes que estão para além dos museus, na insistência das políticas públicas que preveem bolsas para a educação e cultura que podemos iniciar esta mudança (mesmo que a postura do governo seja a de querer abandoná-las). A reparação será efetiva caso uma redistribuição ocorra. Vimos em um passado recente ações nesse sentido, e devemos insistir nesse ponto sem simplesmente exigir um retorno da estrutura que levanta a bandeira do “progresso”. Ao contrário de uma frente única, na qual se supõe unidade ideológica, mas reconhecendo as contradições e dificuldades de um movimento; pela politização dos laços por uma solidariedade política; para além de filiações pessoais, e a criação de redes que possam criar as suas lógicas, nas quais os seus

4 “O espectador é ativo, assim como o aluno ou o cientista. Ele observa, ele seleciona, ele compara, ele interpreta. Ele conecta o que ele observa com muitas outras coisas que ele observou em outros palcos, em outros tipos de espaços. Ele faz o seu poema com o poema dele. Ou se for capaz de desfazer o espetáculo – por exemplo, negar a energia corporal que deve transmitir o aqui e agora e transformá-la em mera imagem, ao conectá-la com algo que leu num livro ou sonhou, viveu ou imaginou. Estes são observadores e intérpretes distantes daquilo que se apresenta diante deles. Eles prestam atenção ao espetáculo na medida da sua distância” (RANCIÈRE, 2007, *Artforum*).

participantes e espaços não dependam nem do espaço do museu ou da rubrica acadêmica. É em uma postura assumidamente passional que podemos traçar a possibilidade de mudança.

O trauma do projeto colonial – então tornado em projeto de modernidade, transposto para as democracias neoliberais –; as falhas e respostas traumáticas a este mosaico tornam-se evidentes a cada acontecimento global. Mudança climática, pandemia, a ascensão de governos com um viés autoritário em uma parcela significativa de países. As ilusões de uma social-democracia caíram. Carregamos e lidamos com este luto – com muitos – todos os anos. Todavia, é o momento de virar a chave e tentarmos propor algo novo. Qual é o espectro que ronda o nosso país e poderá lançar uma mudança capaz de expor e tensionar essas contradições?

Eduardo Camargo

COCOTLE, Brenda Caro. **Nós prometemos descolonizar o museu: uma revisão crítica da política museal contemporânea**. São Paulo: MASP Afterall, 2019.

DERRIDA, Jacques. **Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International**. Nova Iorque: Routledge, 1994.

DIVERSOS AUTORES. **Malasartes vol. 1**. Rio de Janeiro: Publicação independente, 1975.

LOPES, Fabiana. **Arte Contemporânea no Brasil e as Coisas que (Não) Existem**. O Menelick – 2º Ato, zer015. ed., fev. 2015. Disponível em: <<http://omenelick2ato.com/artes-plasticas/COMOFALAR-DE-COISAS-QUE-NAO-EXISTEM/>>. Acesso em: 23/10/2020.

MOMBAÇA, Jota. **A plantação cognitiva**. São Paulo: MASP Afterall, 2019.

NAVES, Rodrigo. **A forma difícil**. São Paulo: Editora Ítaca, 1996.

_____. **O vento e o moinho: ensaios sobre arte moderna e contemporânea**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PAZ, Octavio. **Os Filhos do Barro**. 1ª edição. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Questão de Crítica – Vol.I, nº 3, maio de 2008. Disponível em: <<http://www.questaodecritica.com.br/2008/05/o-espectador-emancipado/>>. Acesso em: 23/10/2020.

SPIVAK, Gayatri. ed. org. NELSON, Cary; GROSSBERG, Lawrence. **Marxism and The Interpretation of Culture**. Londres: Macmillan, 1988.