

CONTEMPORÂNEO E CONTEMPORANEIDADE: DISCURSOS DE ARTE NO BRASIL

O primeiro ponto que deve ser abordado diz respeito justamente a esse estatuto elaborado a partir dos últimos quarenta anos de percurso da chamada arte contemporânea no Brasil. Se atentarmos para as experiências dos concretistas de São Paulo, podemos pensar, rapidamente, que o evento marca o início de um ponto de vista contemporâneo na história da arte brasileira. Mas observando com mais cuidado, o que vai saltar aos olhos é que todo projeto nacional-desenvolvimentista executado a partir do governo de Juscelino Kubischek – o famoso dito *cinquenta anos em cinco* – é, de alguma maneira, o ápice do projeto moderno de sociedade, economia, política e arte. No próprio momento em que se viam as principais glórias e desejos de modernização do país serem erguidas, construídas e eleitas, paradoxalmente se percebem os limites do projeto, incluindo a crise e a crítica endêmica presente no modelo.

O que interessa aqui não é descrever a óbvia relação entre o projeto nacional-desenvolvimentista e arte concreta, ou então a influência do construtivismo na arte brasileira dos anos 50 e 60, entre outras possíveis elaborações e contribuições colocadas por críticos ao longo desses anos. O que interessa aqui é tentar definir os limites da idéia de contemporâneo na arte, propondo uma leitura que escape à captura real e aparente sobre esta idéia e/ou forma de leitura do evento artístico no Brasil.

A diferença complementar que existe entre o projeto concreto dos paulistas e o projeto neoconcreto dos cariocas pode ser um belo ponto de partida para essa discussão. Dos estudos realizados sobre o neoconcretismo – e conseqüentemente também sobre o concretismo – o mais significativo foi, sem dúvida, o realizado por Ronaldo Brito. A importante idéia que perpassa seu esforço teórico, no sentido de prover uma leitura possível do evento artístico-histórico, o transforma em referência obrigatória em qualquer análise desta produção de arte. A própria idéia de complementaridade existente nos dois movimentos é uma percepção bastante significativa. Vejamos, em suas próprias palavras, o que pode ser considerado uma

espécie de conclusão de seu *clássico* estudo sobre o movimento neoconcreto do Rio de Janeiro:¹

A questão daqui para frente é saber se se pode atribuir a esses adjetivos um valor substancial, ou apenas circunstancial. Isto é: se o estudo do neoconcretismo representa um dado importante para o esclarecimento do projeto construtivo brasileiro enquanto proposta autônoma e alternativa, ou se não é senão um apêndice ou os momentos confusos de sua dissolução.

É claro que, numa certa medida, o neoconcretismo deve ser sempre estudado como par do concretismo na ação das ideologias construtivas no Brasil. Mas é preciso não esquecê-lo como ponto de rompimento dessas ideologias, nem reduzi-lo a seu aspecto de continuidade, recalçando o que talvez seja o seu principal interesse: ser uma produção da crise do projeto construtivo, um pensamento da crise, da impossibilidade do ambiente cultural brasileiro seguir o sonho construtivo, a utopia reformista, a ‘estetização’ do meio industrial contemporâneo. O neoconcretismo estava inicialmente preso a esse esquema, fora de dúvida. Mas, objetivamente, pôs em ação e manipulou elementos que extravasavam a denunciavam suas limitações, seu formalismo e seu esteticismo. Mas do que os postulados da estética construtiva, o neoconcretismo rompeu o próprio estatuto que essa concepção reservava ao trabalho de arte e à sua inscrição social. Implicitamente, ao superar os limites do projeto construtivo, ele permitiu a inserção da arte no campo ideológico, no campo da discussão da cultura como produção social. (BRITO, 1999, p. 94-95).

A complementação dos dois movimentos revela algo a mais sobre esta produção. O interesse de Ronaldo Brito é claro quando explicita seu desejo de entender os limites do projeto construtivistas no Brasil. No entanto, o que chama mais atenção para além do que ocorre, ou do que ocorreu com o projeto construtivista brasileiro, é estar atento ao esta leitura pode conotar.

Inicialmente é de bom tom localizar a produção do texto de Ronaldo Brito: esta está inscrita num momento específico da produção crítica brasileira, marcada por uma certa carência de reflexão sobre o período. Nesse sentido, esse texto configura-se como um desbravador do campo, sendo a primeira reflexão de peso sobre o tema. Porém, um possível equívoco de leitura acontece justamente neste ponto: a particularidade da experiência neoconcreta e de suas derivações não deve ser pensada, quase que exclusivamente, através do pano de fundo do projeto construtivista brasileiro. Aqui reside uma distinção responsável pela constituição do estatuto discursivo do campo da arte contemporânea brasileira.

¹ Ver BRITO, R. *Neoconcretismo; Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro*. São Paulo: ed. Cossac & Naify, 1999.

O que Ronaldo Brito denuncia como *crise* – do modelo, da crítica da impossibilidade ou da falência do projeto – é justamente o que vai ser o acontecimento mais perene do período, aquele que produzirá o ruído mais potente no quadro histórico de produção de arte no Brasil. Podemos dizer então que a crise aludida é também a crise de um modelo de leitura. O evento radical da implosão da possibilidade de sustentação de um projeto de arte, de leitura, de experiência de sociedade instaura um sentido muito mais complexo e sutil do que uma contraposição de pontos de vistas artísticos. Pela emergência desta crise, portanto, consta-se uma cisão inegociável no seio de uma produção de sentido, seja no campo da arte, seja no campo da sociedade – o que veio a se constituir como visão de estado, engenhoso aparelho de reprodução de textualidades institucionais, prática de política de poder e de produção de sentido cultural.

Se fossemos continuar a pensar através do esquema de relação entre projeto de visão de estado, projeto de construção de identidade nacional e produção de discursos e produtos de arte, perceberíamos como a contraposição que emerge nesta crise é um corte sem precedentes. As atividades concretas e os primeiros momentos do neoconcretismo são dois eventos similares e complementares de produção de um discurso nacional de prática de controle e projeto de estado. Ambos ainda se encontram ligados aos ideais modernos de institucionalização de discursos de construção de nação. Geralmente esses discursos incorrem no problema – problema esse que é do âmbito do modo de ação do moderno – da institucionalização de práticas totalizantes e totalizadas de modos de vida social, cultural, econômica, política etc. O rompimento com este modelo, com esta prática, só vai se realizar com a radicalização exercida por alguns artistas presentes no primeiro momento neoconcreto. Dito de outra forma: o neoconcretismo, mais do que explicitar a falência de certas práticas, detona um processo de possibilidade de releitura da relação dos projetos nacionais institucionais com as forças constituintes do fazer artístico e do social, através do engendramento de formas delirantes ao longo de percursos históricos na arte brasileira.

O que se está tentando fazer aqui não é uma contraposição dialética entre artistas de estado e produtores de arte *marginais*. São facilmente perceptíveis os

momentos reativos e ativos que emergem em meio aos dois campos. Por exemplo: a maneira pela qual parte do trabalho de Helio Oiticica acabou clichê - tornando-se retrato de uma certa brasilidade oficial - através de seus *parangolés*, é uma prova cabal das linhas de força reativas presentes em sua trajetória. Outro exemplo possível é pensar a significativa contribuição para a crise do figurativo descritivo – que até então ou até hoje, compunha a noção de belas artes – como pertencente à idéia do artista e do trabalho de arte enquanto efeito de sujeito transcendental.

O concretismo tem sua parcela significativa de ação na construção de uma possibilidade de arte que esteja para além dos convencionalismos das belas artes, para além dos projetos estritamente nacionalistas. As relações de discursos que se podem estabelecer entre as pretensões concretas e as práticas neoconcretas são da ordem de projetos que se inserem – e que se assumem enquanto tal –, no hemisfério das interlocuções das práticas sociais (cada qual em sua intenção e intensidade) e no campo dos realizadores de idéias constitutivas de nação (cada um articulando sua leitura possível de Brasil). Os limites e potências destes discursos vão esbarrar na maneira como os poderes estarão estabelecidos e como se realizará o embate e/ou complementação dos mesmos.

Nesse sentido, a formação de grupos de poder faz parte dos processos de construção de práticas de políticas de cultura. Não se pode ser ingênuo e descartar as elaborações de regimes de forças que irão estar compondo a todo o momento operações de significação no campo cultural e, nesse sentido, contribuindo para a consolidação de determinadas práticas institucionalizantes de controle.

O embate se configura, pois, justamente nesse ponto: sair de uma lógica binária causal e buscar estabelecer possibilidades de leitura em que as linhas de força de cada projeto sejam nitidamente explicitadas. As forças reativas e ativas estão a todo o momento criando e viabilizando processos constitutivos de significação. Escapar e perceber as linhas de força reativas e afirmar as linhas de força ativas é um primeiro salto no sentido de escapar de uma análise dialética comum.

Esse jogo de forças realiza, para aquele que se debruça sobre esse movimento, a capacidade de ser afetado e de afetar os projetos e suas leituras. Essa capacidade nada mais é do que a potência de alguém que se considera um profissional na prática da crítica de sobreviver. E será essa capacidade que irá compor a dimensão potente de uma *ética amorosa*, engendrada por aqueles que se dispõem a trair como criação e a criar enquanto traição. Aquele que realiza a leitura também é lido por aquilo que lê. Esse processo é a transformação do texto em experiência e da experiência em texto. A *ética amorosa* do leitor permeia e se realiza em estatuto corporal, e deve ser assim pensada. Mas, retomando a questão das forças que compõem as cartografias de desejo das obras e de seus criadores, é necessário pensar quando essas linhas de forças vão dobrar em sentidos de potência ou de poder, e como elas vão desenvolver suas trajetórias, com suas descontinuidades, acidentes, continuidades e estagnações.

A crise, apontada por Ronaldo Brito, descreve a emergência de trajetórias de linhas nômades de traidores, no seio de uma territorialidade que se pretendia estabelecida e estabilizada. O ponto que chama atenção nesta passagem é a idéia de mudança de um estatuto de qualificação do tempo, em meio a esses processos de criação. Esta crise vai explicitar uma diferença de temporalidade entre o que é *contemporâneo* e o que age na *contemporaneidade*. Em outras palavras, o estudo dos modos de se pensar o que pode ser caracterizado como *contemporâneo*, ou quem ou o que está imerso numa *contemporaneidade*.

A distinção entre contemporâneo e contemporaneidade suscita a discussão de movimento ou mobilidade nos regimes de qualificação cronológica. O tempo estático descrito e configurado como a idéia de contemporâneo – em toda sua força reativa de jargão – encontra na crise apontada por Ronaldo Brito o ponto em que se vai buscar uma outra inflexão. A idéia de contemporaneidade é uma dobra na língua do contemporâneo. Aquilo que se pretende solucionado historicamente, fixado enquanto parâmetro cronológico delimitado, vai ocupar toda uma área de poder, determinando as relações entre o discurso de arte e a instituição estatal. A relação entre a elaboração desses discursos e a constituição de grupos, estratos e nichos de poder vão se encaminhar para práticas de políticas de cultura. Como

diria Foucault, todo discurso é poder, e é nesse sentido que a formação desses discursos é também a formação das práticas identitárias oficiais. À medida que esses grupos de produtores de arte se articulam em torno de algum programa, já se está sendo formatado o grupo e as diretrizes políticas, presentes em suas trajetórias e obras.

O que aconteceu no caso do conceito de contemporâneo foi a colonização de uma idéia de tempo, uma categorização de temporalidades e uma classificação de princípios que irão agir sobre determinadas produções. O crivo temporal estigmatizou – ainda a partir de pontos de vista modernos - uma série de práticas artísticas que não podem e não devem ser pensadas, exclusivamente, a partir de miradas cronológicas.

O contemporâneo é, mais uma vez, a reedição de paradigmas modernos e a tentativa de dar conta de uma leitura de mundo ordenada e determinada, historicizando produções e estratificando produtores. As práticas e as produções artísticas – exceto em alguns momentos - nunca fizeram parte do pensamento histórico e necessariamente não foram produzidas por determinação suprema do tempo em que existiram. Muitas delas seguiram seus projetos, seus programas e não raro esses programas e projetos refletiam e dialogavam com determinada realidade a que essas produções estavam conectadas. Os mais diversos estilos e paradigmas artísticos se encontravam articulados com discursos de cultura e suas práticas se davam no campo da produção de significação de cultura.

Romper com a linearidade e com a supremacia historicista das temporalidades da produção de arte é conseguir ler, para além de posições de poder, a efetividade das práticas de arte e de suas experiências. Existe uma necessidade real de elaboração de instrumentos teóricos atuais que dêem conta, ou pelo menos tangenciem outros espaços não determinados previamente, de toda uma produção de sentido que não se resume ao estabelecimento de cronologias sincrônicas ou a estratos de tempo pré-ordenados. Para Deleuze e Guattari, a filosofia é uma área de produção tão criativa como qualquer outra e, nesse sentido, sua tarefa principal consiste em criar conceitos que só existem ou só serão configurados por necessidade. Nesse caso, deveríamos rever nossos instrumentais de pensamento e

perceber que certos recortes anteriores não dão mais conta da leitura dos fluxos e de suas práticas atuais.

Voltemos às discussões referentes à idéia de contemporâneo e aos movimentos da contemporaneidade. Um bom exemplo neste sentido é a exposição *Os Caminhos do Contemporâneo*, realizada entre agosto e outubro do ano de 2002, no Paço Imperial, no Rio de Janeiro. Não por acaso, o realizador do evento foi o Banco Nacional de Desenvolvimento Social (BNDES) que estava completando 50 anos.

A forma como a exposição foi curada e disposta ao longo dos salões do espaço explicitava o desejo de fazer uma leitura do que foi tornado um projeto de nação construído através destes últimos 50 anos de arte. O que poderia de alguma maneira escapar às qualificações – o que para nós seria inicialmente mais significativo –, girava em torno da espetacularização de projetos de arte inseridos no campo das discussões do contra-poder e ali estavam expostos como uma grande e linear narrativa predeterminada. Essa espetacularização criava a sensação de que todas as intensidades pairavam no mesmo campo de produção de sentido. Toda a produção foi homogeneizada dentro de recortes temporais e apresentada dentro de um ponto de vista linear e causal. A diluição presente à tentativa de dar resposta à pergunta “No Brasil se faz arte contemporânea?” dava à exposição um caráter patético. A hierarquia imposta pelas obras mais *clássicas* – digamos assim – impedia a possibilidade de uma relação direta com a produção atual e criava a idéia de trabalhos estáticos num recorte temporal que os antecedia e os saturava. O peso do fator histórico dava aos trabalhos um sentido de algo isolado, paralisado, passado, e os impedia de serem vistos como experiências para além dos discursos e projetos institucionais de nação.

A interligação direta e real de muitos trabalhos com os discursos fundacionais institucionais era facilmente constatada. Essa presença não se reduzia, obviamente, a alguns modelos de artistas: numa certa medida, esses discursos perpassavam parte significativa dos trabalhos. É a partir deste recorte que reside a diferença em relação a quem está simplesmente ancorado ao processo de reprodução da perspectiva moderna e a quem está buscando de alguma maneira romper com esses

paradigmas. Não significa que estejamos desqualificando, necessariamente, certos trabalhos em detrimento de outros, antes que o recorte temporal que é percebido no caso desta exposição e a maneira pela qual os certos artistas vão trabalhar suas inserções nos espaços e nos discursos vão produzir temporalidades distintas. Trata-se de perceber as limitações de projetos e programas que irão estabelecer critérios de valoração discutíveis. Não se pode negar a presença do desejo de nação em muitos trabalhos. Contudo, quando isso se torna um projeto de acumulação e de diluição da possibilidade de diferenças, esse desejo se torna autoritário, produzindo inúmeros equívocos.

Cabe chamar atenção aqui para a forma como os trabalhos e os produtores de arte irão se inserir na discussão da temporalidade. A noção de contemporâneo não consegue mais dar conta da imensa produção de diferença que parece emergir em meio aos espaços públicos, corporais e institucionais atuais. O contemporâneo é uma maneira de domesticar e amainar a potência de produção de diferença. Além de ser um discurso bastante cômodo para grande parte de artistas que irão se encaixar nesta qualificação, a idéia de contemporâneo serve demasiadamente às lógicas operacionais do mercado de arte e a seus processos de valoração. O contemporâneo hoje, de alguma forma, substitui e recoloca a noção de belas artes. A presença de uma idéia de sublime, da busca genial do artista, da personificação e captura da experiência de arte exclusivamente pelos meios de comercialização, a elitização constante e a perpetuação de modelos de significação, estabelecem uma crise em meio a isso que se pretende chamar de contemporâneo. No entanto, alguns destes elementos descritos acima podem ser pensados como necessários para a produção de arte hoje. Exemplos como a necessidade da presença da força do artista, ou seja, a idéia de que a obra é também o próprio artista, e a seleção e a produção de outros modos de significação que escapem ao ordinário são forças realocadas por práticas que o contemporâneo imprimiu e segue imprimindo.

O que acontece é que a idéia de contemporâneo por si só não é suficiente para a leitura de muitas práticas que escapam hoje e escapavam antes da tentativa reducionista de projetos institucionais de arte e de suas variações. É sempre bom lembrar que a própria categoria de arte depende, desde seus primórdios, das

relações estabelecidas como meios e formas de institucionalização, seja do estado, seja do mercado. Será necessário pensar de modo diferente, levando em conta que a idéia de contemporaneidade talvez sirva para compreender melhor o evento de linhas de forças ativas que escapam e escaparam a essas formas de controle institucionais. A contemporaneidade, portanto, não se resume a um recorte cronológico. Ela é a emergência de um campo de forças que escapa da linha temporal, instaurando o limite do instante no momento mesmo em que as coisas são atualizadas.

A contemporaneidade é movimento. Neste sentido, para além de uma construção nacional enquanto projeto local determinado, existem conexões entre produtores de arte que extrapolam suas cronologias e suas conjunturas. Estes serão os traidores, aqueles que irão inventar novas línguas, os que farão a língua vibrar numa outra frequência, a da dimensão da intensidade, não da extensão. Sendo assim, a diferença entre a extensão constituída da história da arte e do estado esbarra aqui na intensidade constituinte do acontecimento da criação. O contemporâneo estático deve ser pensado como contemporaneidade em movimento.

Mas não é só através da relação de movimento que se pode estabelecer distinção entre os dois. Existe uma diferença no sentido de se pensar a potência da obra: a contemporaneidade nos dá uma chave de leitura possível que escapa à categorização unilateral do trabalho de arte. A busca daqueles produtores de arte e de suas potências de criação e invenção nos levará àqueles que traíram suas perspectivas institucionais e se lançaram na aventura de falarem línguas menores. Será através desses produtores que o delírio se tornará vetor afirmativo na constituição da criação de nações, nações essas da ordem da criação, cuja característica mais importante é a de tentar escapar da captura dos aparelhos de estado e de institucionalização. Além disso, são esses discursos delirantes que implodem e tornam insustentável o discurso oficial e oficioso de arte no Brasil. Em meio ao contemporâneo, cruzam-se linhas de força que escapam aos caminhos, surgem os traidores da nação, os inventores de pequenas e potentes falas que fazem suas ações, saqueiam, sabotam, e buscam romper com o discurso homogêneo e hegemônico das práticas de controle. Em meio ao contemporâneo, colocam-se os

desafios de se manter nômade diante da perpétua sina das classificações, frente à recorrente força de captura e qualificação, em face de sempre clara motivação dos fundamentalismos de mercado, da implacável forma de produção de reprodução de discursos de controle. É necessário estar alerta.

A contemporaneidade não pode ser pensada sem suas interlocuções com aspectos locais. Ela não pode ser pensada de maneira estanque diante de potências históricas que também vão ajudar a composição de suas linhas de força afirmativa. Não se trata de pensar a contemporaneidade para fora da história, como algo isolado e auto-sustentável, mas de pensá-la como campo de forças que rompe com a hegemonia categórica dos *a priori* históricos e engendra diferença no processo constituinte do real. A contemporaneidade faz vibrar os elementos históricos em suas linhas de produção de diferença e, nesse sentido, instaura o delírio como elemento e evento constituinte no seio dos discursos de poder. A contemporaneidade, em suma, é o tempo dos traidores.

7. 1

ARTE PÚBLICA//ESPAÇO PÚBLICO

(o construtivismo russo e as experiências anarco-construtivistas das décadas de 70/80 em São Paulo)

...O que está dentro fica; o que está fora se expande...

Grupo 3Nós3, 1979

A noção de espaço público é construída a partir da emergência de grandes contingentes demográficos nos cenários urbanos no fim do século XVIII e ao longo de todo o século XIX. Não que já não tivessem sido trabalhadas noções de um espaço comum em momentos muito anteriores a este, mas, sem dúvida, os parâmetros utilizados ainda hoje para qualificar e classificar os espaços públicos referem-se ao fenômeno de entrada em cena das chamadas *massas*, bem como ao desenvolvimento dos grandes centros urbanos.

As noções de espaço estatal, espaço público e espaço privado devem ser distinguidas na busca de um processo de constituição da cidade. A partir das

grandes reformas pelas quais as cidades como Paris, Lisboa, entre outras vão passar ao longo da chamada Idade Moderna, serão planejados projetos de disciplinarização do espaço comum – tornado espaço de controle e escoamento dos fluxos de produção, de restos, de lixo – em torno de um ideal de estado. Podemos observar que as campanhas de higienização e de saúde não passam de uma consolidação de processos disciplinares do comum, como diria Foucault².

O que nos interessa aqui é um fenômeno bastante preciso que vai nascer com os processos revolucionários na Rússia do final do XIX e no início do XX: noção de público, presente nas primeiras discussões dos cubo-futuristas e dos construtivistas russos³. Cito por exemplo os registros do que parece ser uma das primeiras aparições do grupo de poetas cubo-futurista na primeira década do século XX, em pleno espaço público de Moscou:

Vassíli Kamiênski assim recorda em suas memórias a primeira aparição em público dos cubo-futuristas fantasiados:

Burliuk tinha uma sobrecasaca com listas, de várias cores e um colete amarelo com botões prata, além da cartola. O meu terno parisiense, cor de cacau, era guarnecido com brocados de ouro. Também levava uma cartola na cabeça. Com lápis de sobancelha Maiakóvski desenhou na minha testa um aeroplano e sobre uma das faces de Burliuk um cachorrinho com a cauda levantada. Tínhamos um aspecto de mascarada, extraordinariamente pitorescos... Às doze em ponto, cada um de nós com uma colher de pedreiro presa na botoeira, apresentamo-nos na ponte Kuzniétzki. Entrando lentamente, com absoluta seriedade, começamos logo a recitar, um de cada vez, os nossos versos. Rígidos, austeros. Sem sorrisos. Muitos tomam-nos por artistas do picadeiro, campeões de luta franceses ou até por índios da América. Ataviados desta maneira, reaparecíamos todos os dias na *Tvierskaia* ou no *Kuzniétzki*, nos cabarés e nos teatros, provocando estupor, hilariedade, tumulto. (RIPELLINO, 1986, p. 20 – 21)

O gosto por trajes extravagantes e o desejo de chocar não são elementos singulares dos cubo-futuristas russos. A maioria dos grupos de vanguarda da alta modernidade lança mão destes recursos para marcar suas singularidades diante do crescente processo de massificação que vem sendo construído ao longo dos séculos XVIII, XIX e início do XX. Esta tática é uma forma constituinte de escapar aos

² Ver por exemplo FOUCAULT, M. *O Nascimento da Medicina Social e a Política da Saúde no século XVIII*. In: *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1979.

³ Ver por exemplo RIPELLINO, A M. *Maikóvski e o Teatro de Vanguarda*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986. Ver também PERLOFF, M. *O Momento Futurista*. São Paulo: EDUSP, 1992.

mecanismos de homogeneização presentes nos discursos de disciplinarização do espaço público. A transformação do espaço da cidade em espaço de ordenação, em local onde deve existir uma ordem predeterminada, gerenciada pela administração do estado, estabelece a necessidade de elaboração de projetos que rompam com sentido hegemônico das formas de controle. Neste sentido, o processo revolucionário de outubro, inicialmente, virá de encontro a essas necessidades.

Neste primeiro momento, a lógica do comum, do comunitário, é posta à prova diante da centralização dos grupos políticos e de seus embates. Os espaços são ocupados seja pela guerra civil, seja pelas rápidas transformações pela quais estão passando todos os antigos meios de produção do sentido social. Romper com os velhos sistemas de significação da arte é também romper com as práticas acachapantes do modo de viver tachado como burguês emergente. A título de exemplo, pode-se destacar a relação que as representações populares – as *instzeniróvki* – desenvolveram nestes primeiros momentos da revolução seus desejos e forças de ação no espaço público. Vejamos, por exemplo, a influência do trabalho de Maiakóvski sobre estas representações:

Mistéria-Buf influenciou as representações populares [*instzeniróvki*] que se desenvolveram na Rússia entre 1919 e 1921. A este propósito convém recordar que Maiakóvski empenhou-se em vão para que sua comédia fosse levada ao ar livre, a 1º de maio de 1919, na praça *Lubiánskaia* de Moscou. E mais tarde, em 1924, o diretor georgiano Kote Mardjanichvíli (Mardjanov) cogitou encená-la como ação de massa na montanha de David que domina Tblíssi.

Nos dias da revolução a embriaguez da luta despertou no povo russo uma irrefreável avidez por espetáculos. Os lutos, o tifo, a destruição, não apagaram a ânsia de representar, de organizar paradas e cerimônias. A Rússia devastada e esfomeada fervilhava de teatros experimentais, de estúdios e laboratórios cênicos, de escolas, seções e subseções dramáticas. Em cada cidade, em cada repartição militar nasciam e sumiam com rapidez de girândola grupos e círculos teatrais (...) Comícios, desfiles, assembléias, manobras, tudo virava espetáculo (...) Enquanto o país era transtornado pela guerra civil, milhares de pessoas, tomadas por uma espécie de teatromania, participavam de espetáculos monumentais, que se ligavam às procissões e aos ‘pageants’ da Idade Média, às cerimônias da Revolução Francesa. Dos limites do edifício teatral a ficção dramática transferiu-se às ruas, animando cortejos, mascaradas, mistérios. (RIPELLINO, 1986, p. 88 – 89).

O furor de teatralidade pelo qual estavam passando estes tecidos sociais russos no período inicial da revolução remete ao desejo de romper com a maneira

como o espaço público estava configurado. Ao desolador período de guerras e fome sucede o momento de opressão e segmentação das cidades burguesas pré-revolucionárias. Em meio à divisão e estratificação do corpo social, irrompe a experiência radical do desejo de criação constituinte do comum. O comum – sendo ele terrível ou afirmativo – sobrepuja as linhas duras do controle estatal. Todos nós sabemos que a este momento constituinte no processo revolucionário soviético se segue e se impõe o máximo em termos de controle de estado. As potências do processo revolucionário são capturadas e transformadas em estofos para a criação da máquina estatal burocrática do partido único.

Neste sentido, o fato destas apresentações populares acontecerem em meio aos conturbados primeiros momentos da revolução sublinha o desejo de produção de um significado potente de criação do comum. Os eventos teatrais de grandes coletivos sociais impunham ao público a afirmação do comum, fazendo retornar ao espaço público a sua vocação pública e comunitária. Se o comunal é percebido como invenção porque elaborado a partir de movimentos de criação, o público passa a ser uma afirmação da realização do comum enquanto acontecimento real. O espaço público torna-se, portanto, o local onde se dá a invenção deste real constituinte.

A emergência de novos atores no cenário social, o avanço de grandes contingentes humanos e o inchaço das cidades como espaço dessa nova constituição do real ampliam a necessidade de criação de experiências de transformação dos espaços públicos em toda sua extensão. De uma certa maneira, é esse próprio novo contexto que viabiliza e inflama a necessidade do espaço público como *locus* existencial desses novos agentes.

Alguns grupos artísticos perceberam essas novas mudanças, mas nenhum, talvez, tenha ido tão longe como os construtivistas russos. Para eles, a questão dos grandes contingentes populacionais e de suas relações com o espaço encontra-se aliada ao imperativo reincidente das mobilizações ideológicas e a constante elaboração de políticas revolucionárias. Imbuídos desse objetivo, elaboraram formas de associação e ação, unindo-as à necessidade de mobilização constante. Sabemos que o processo revolucionário soviético enfrenta durante seus primeiros

anos a permanente necessidade de mobilização. A esse fato, os construtivistas associam suas investigações estéticas singulares. Seja através dos quiosques – onde se faziam debates, se distribuía materiais de propaganda política, se realizavam recitais, se discutiam problemas e questões da guerra civil, se realizavam performances, etc. – seja pelos objetos de designer utilitário (como cadeiras e bancos dobráveis, monumentos e prédios, etc.), a questão que permeava as discussões desses produtores de arte provinha de dois focos: a mobilização política e a emergência de novos contingentes populacionais; ambos elementos constituintes do espaço público.

Em 24 de novembro de 1922 os membros do chamado *INCHUK*, o Instituto de Cultura Artística, associaram a esses dois pontos iniciais a idéia fundacional do programa construtivista: estava declarada que qualquer arte que não estivesse de alguma maneira articulada aos parâmetros da produção industrial, ou seja, que não tivesse um fim produtivo, era dispensável e menor. Vejamos a citação que poderá esclarecer mais a ação dos programas construtivistas:

A arte tornou-se construção de objetos, elaboração técnica de materiais, aproximando-se às formas do artesanato, à experiência operária. Após as imagens absolutas do suprematismo, os cubo-futuristas propunham-se, portanto, à criação de um novo universo de peças essenciais e precisas, contrapondo uma parcimoniosa compacidade de formas, quase um purismo ascético, à prolixidade redundante da época burguesa.

A idéia de uma arte industrial ('*proizvódstvienoie iskustvo*') era revolucionária demais para um país retrógrado como a Rússia. Mas os 'produtivistas' ('*proizvódstvieniki*') ultrapassam a superficial negação dos valores do passado. A sua guerra à metafísica em nome de esquemas racionais obrigou-os muitas vezes a assumir uma atitude de niilismo estéril.

Por outro lado o industrialismo que defendiam não pôde dar resultados notáveis, não só por causa da crise econômica que se seguiu às lutas civis e dos gostos antiquados dos dirigentes e burocratas (que preferiam à todas as construções o busto em gesso de Marx barbudo), mas também devido ao caráter abstrato e ilusório de muitos de seus propósitos.(...).

Os projetos de círculos, quiosques, monumentos, edifícios, estações de rádio, preparados pelos construtivistas, foram freqüentemente utopias extravagantes, comparáveis às de Khliébnikov. (RIPELLINO, 1986, p. 116 –167)

A monumentalidade não deve ser um traço a ser julgado como empecilho para as pretensões construtivistas. Talvez a questão de falta de infra-estrutura, aliada a uma grave crise econômica e a uma guerra civil que ainda iria se arrastar durante

um bom tempo, sejam motivos mais significativos para os planos – e delírios – do projeto construtivista não conseguir êxito suficiente. Mesmo assim, deve-se destacar que, de uma certa maneira, muitas das prerrogativas construtivistas foram realizadas, no nível de projeto ou como proposição de ação e intervenção públicas.

O espaço público como espaço de construção de subjetividades singularizantes tem seus primeiros passos realizados aqui. Se as motivações eram a mobilização e a articulação dos processos artísticos à vida comunitária - através de uma *utilidade* que o fazer artístico deveria ter e de sua relação e aproximação com o fazer cotidiano -, a própria realização do real comunitário e cotidiano acaba por ser contaminada por esse processo de singularização e criação. Na verdade, os projetos mais delirantes não contribuía, em primeira mão, para uma homogeneização dos contingentes populacionais. É claro que, num segundo momento, toda esta monumentalidade acaba por ser capturada pela lógica do estado e é esvaziada do sentido comunitário anterior, já que retira-se o caráter de invenção de subjetividades autônomas. O discurso de estado se sobrepõe, então, à construção da realidade como evento constituinte, e o espaço público é transformado em uma continuidade dos aparatos de disciplinarização do comum, rompendo com a possibilidade da invenção como linha de força na cartografia dos desejos que configurariam os novos espaços da cidade.

Talvez, dos projetos mais significativos ligados a esta monumentalidade deseje dos construtivistas esteja o de Vladímir Tátlin, *O Monumento a Terceira Internacional*. Vejamos a descrição do projeto:

O monumento consistia em três grandes corpos de vidro, sobrepostos e fechados no invólucro de uma espiral de ferro: corpos geométricos que deviam rodar sobre o próprio eixo com velocidades diversas. A parte inferior (um cubo), destinada a congressos, conferências, assembléias legislativas, completaria uma volta por ano. A do centro (uma pirâmide), sede do comitê executivo e da secretaria da Internacional, uma volta por mês. A parte superior (um cilindro), reservada para a imprensa, a redação de um cotidiano e uma editora de manifestos, opúsculos e proclamações, uma volta por dia. No alto de tudo elevar-se-ia uma enorme antena radiotelegráfica. (RIPELLINO, 1986, p. 118)

Uma maquete gigantesca deste monumento foi construída e exposta ao longo da passagem de manifestações públicas e desfiles militares. Apesar de nunca ter

sido realizado, o monumento é uma demonstração significativa das pretensões do projeto construtivista e Tátlin segue sendo uma referência do pensamento elaborado na direção de uma arte que visava ao encontro e à construção de novas possibilidades de real sobre/no o espaço público.

Nós não podemos deixar de pensar nas realizações da arquitetura modernista brasileira e no discurso concretista paulista. Para além desses já citados ecos do construtivismo, caberia aqui discutir, cronologicamente, a relação com grupos posteriores que irão elaborar uma necessidade de interferência na produção de sentido do espaço público.

A título de exemplo, poderiam ser ressaltadas as experiências desenvolvidas por alguns grupos paulistas em meados da década de 80 que utilizavam o espaço público como circuito de interferência e de arte. Podem ser citados, por exemplo, *o Manga Rosa*, *o 3nós3* e *o Viajou sem Passaporte*. Esses grupos utilizavam espaços inusitados e pouco convencionais para suas ações – praças, outdoors, monumentos públicos, etc. As questões que eles colocavam, de maneira geral, referiam-se à problematização radical dos circuitos de arte e de seus limites seletivos, à ausência da experiência do olhar do público, do limites do que é o público e do que pode ser dito ou nomeado como público. Segundo Taísa Helena P. Palhares⁴, os pontos de articulação que aproximavam os grupos eram:

Apesar das diferenças entre eles, unia-os a visão de que o importante era recuperar a qualidade subversiva do gesto artístico, capaz de instaurar uma crise no estado de normalidade vigente mediante a introdução de elementos estranhos em situações cotidianas. As pessoas viam-se confrontadas de repente (e o caráter surpresa aqui é decisivo) com fatos insólitos que as obrigavam a abandonar o estado de inconsciência e desatenção diante dessas situações. Muitas vezes, não apenas indivíduos, mas toda uma classe de profissionais era provocada a reagir. Por exemplo, o grupo *Viajou sem Passaporte*, além das intervenções realizadas em linhas de ônibus e ruas – como *Trajetória de um curativo*, *Trajetória da Árvore* e *Trajetória de um Paletó* -, efetuou ações em peças teatrais que visavam desestruturar a relação pré -estabelecida entre público e atores, ocasionando a ira de algumas companhias teatrais. (PALHARES, 2003, p. 15)

⁴ Ver PALHARES, T. H. P. *Anarquismo construtivo (?!)*. Jornal Número, número 1, maio/junho de 2003, USP, São Paulo.

Esses grupos, em sua maioria, agiam anonimamente e não assinavam o trabalho de maneira individual, mas sim coletiva. A tentativa de romper com as maneiras de captura, uma vez que o circuito do mercado de arte estabeleceu parâmetros de valoração e juízos, impeliu-os à radicalização de um processo que pode ser lido como um evento de resistência e de produção de diferença diante da lógica de conformação e controle dos aparatos de discurso do par estado/mercado.

O caráter *subversivo* dos trabalhos mostra a necessidade de se construir rachaduras, fendas, frestas em meio a um espaço que, aparentemente, tornou-se mero propagador e repetidor de práticas de controle. Tornar o espaço novamente público é salientar o real como uma construção que não cessa de se refazer. A tática de uma apropriação deste *público* – completamente esquecido pelos produtores de arte – revela um ato de potência em relação aos meios discursivos de controle, fazendo vibrar linhas de força em objetos e espaços que não se encontravam em condição de emitir significados para além dos pré-determinados pela prática estatal. Vejamos o exemplo desta ação:

A primeira ‘interversão’ urbana de *3Nós3* – grupo formado por Hudilson Jr, Mário Ramiro e Rafael França – chamou-se *Ensacamento*. Na noite de 27 de abril de 1979, o grupo cobriu com sacos de lixo a cabeça de 69 esculturas e monumentos públicos, entre eles o *Monumento às Bandeiras*, de Brecheret, e a estátua de Marechal Deodoro, na praça de mesmo nome. No dia seguinte, anonimamente, ligaram para os principais jornais avisando sobre a ação. A partir de então, o *3Nós3* passaria a utilizar a imprensa como veículo de circulação de seus trabalhos (...) Naturalmente, ver essas esculturas ensacadas deve ter causado estranhamento nos transeuntes, que talvez nunca tivessem parado para observá-las antes disso. Um encarte com 15 fotos mais um impresso de notas de jornais foi editado pelo grupo como registro da intervenção em dezembro do mesmo ano, o que torna clara a intenção de abarcar o comportamento reativo das pessoas como parte constitutiva do trabalho. (PALHARES, 2003. p. 15)

Pode-se perceber o parentesco dessas ações com o construtivismo russo do início do século por duas vias: a primeira, pela lógica do engajamento e mobilização; a segunda, pela potencialização do espaço público como espaço de criação e invenção. O que a autora vai chamar de *recuperação da atividade subversiva do gesto artístico* encontra-se no mesmo campo das ações construtivistas. Eles se permitiram abrir mão de um projeto metafísico de arte em

prol de uma lógica utilitária e prática e de sua aplicabilidade na área social. De alguma maneira, essas intervenções clamavam a necessidade de se romper com os elos elitistas que se formaram no chamado mercado de arte ao longo dos anos 70/80, no Brasil e no Mundo. Esta *recuperação* é na verdade uma potencialização de atos de criação de diferença em meio a um lugar onde a reprodução dos modelos e a manutenção do *status de artista* vêm em primeira mão.

O segundo ponto é interessante de ser pensado a partir das utopias modernas: o desenvolvimento da sociedade industrial no sentido de diminuir a precariedade da vida do homem comum. Sabemos já que cidade moderna atolou em meio as suas pretensões. Os construtivistas russos sofrem, nesse sentido, do mesmo *mal* dos futuristas italianos: a idéia de que uma solução final estaria sendo realizada pelas evoluções industriais. Vale a pena citar aqui uma breve passagem do estudo de André Gorz⁵, sobre as transformações do trabalho ao longo do dois últimos séculos:

A crise é importante, mas não se trata, de fato, de uma crise econômica e de sociedade. É a utopia que nutre as sociedades industriais, há dois séculos que se desfaz. (...) a visão do futuro a partir da qual uma civilização pauta seus projetos, ancora seus fins ideais e suas esperanças. Quando uma utopia desmorona, é toda a circulação de valores que regulam a dinâmica social e o sentido de suas práticas que entra em crise. É esta crise que vivemos. Prometia-nos, a utopia industrialista, que o desenvolvimento de forças produtivas e a expansão da esfera econômica liberariam a humanidade da penúria, da injustiça e do mal-estar; que lhe dariam, com o poder soberano de dominar a natureza, o poder soberano de determinar a si mesma; que fariam do trabalho a atividade demiúrgica e ao mesmo tempo autopoietica, na qual o aperfeiçoamento incomparavelmente singular de cada um seria reconhecido – direito e dever de todos a um só tempo – como parte da emancipação de todos. (GORZ, 2003, p. 20)

A maneira pela qual o espaço público foi tornado espaço de reprodução do estado nos remete à lógica industrial imposta sobre as subjetividades e corpos, em prol de um ideal de sociedade que dá claros sinais de falência e impossibilidade de resolução que seus próprios mecanismos impuseram sobre a constituição do real, seja na cidade, na sociedade e/ou na cultura. A função autopoietica que irá reaparecer nas ações dos grupos de São Paulo, nos finais de 70, início de 80, será,

⁵ Ver GORZ, A. *Metamorfoses do Trabalho: crítica da razão econômica*. São Paulo: ed. Annablume, 2003.

talvez, um último e único elemento que se mantém diante do desfalecimento da ordem institucional de controle baseada no modo de operação industrial. A realidade, hoje, se depara com outros elementos constituintes e com outras formas e aparatos de controle – como já fora amplamente discutido –, que estabelecem novas forças em jogo no campo da produção de sentido e diferença no Império. Para tanto é necessário compreender o raciocínio de Gorz:

Da utopia, nada resta. Isto não quer dizer que tudo seja doravante vão e que só nos resta submeter-nos ao curso das coisas.

Isto quer dizer que é preciso mudar de utopia; pois, enquanto formos prisioneiros daquela que se esvai, continuaremos incapazes de aquilatar o potencial de liberação que a transformação em curso contém e incapazes de ela imprimir um sentido apropriado. (GORZ, 2003, p.20)

Não devemos vilipendiar os utópicos construtivistas e seus desejos de construção de uma arte comum e criativa. O que é significativo são os ecos destas experiências poéticas que se propagam para além do esperado, transformando-se em instrumentos possíveis de ação diante das mudanças de sensibilidades e subjetividades elaboradas pela contemporaneidade. A experiência destes *anarco-construtivistas*⁶ de São Paulo no início da década de 80 sinaliza, portanto, a possibilidade de uma invenção utópica para além da utopia industrialista. A crise atual da contemporaneidade tem a mesma frequência da crise pela qual estes grupos estavam passando. Urge a necessidade de elaboração e realização de atos de resistência que venham a romper com a lógica unilateral da razão econômica. E esses atos se dão no sentido de reativar o espaço público como espaço de criação, atuando, potencializando e produzindo as diferenças que afirmam a vida.

7.5 TUNGA II (ponto de virada)

Tunga é um importante elo para se pensar as atuais linhas de força que compõem o campo da contemporaneidade e suas implicações e desdobramentos

⁶ Como eles próprios se nomeavam segundo o texto já citado de Taísa Helena P.Palhares.

internos. Ele vai alçar pontos pouco ou quase inexplorados pelos produtores de arte no Brasil. Não se trata, exclusivamente, de uma carreira internacional bem sucedida ou de uma produção sempre rigorosamente bem elaborada e realizada. Trata-se muito mais de uma capacidade de resistência conquistada através de uma série de táticas articuladas em torno de uma postura de singularização de sua trajetória artística e pessoal.

Dois pontos são importantes de serem destacados em meio ao desenvolvimento de seu trabalho: o primeiro é o inquestionável caráter afirmativo de seus trabalhos – afirmação essa que deriva diretamente do fato de suas produções estarem galgadas, basicamente, em uma peremptória necessidade de tomada de atitudes, seja como ato corporal, seja como gesto de problematização dos limites do criativo, seja ainda a partir de suas relações com os espaços institucionais, ou através de seus incentivos de novas produções/produtores no campo da contemporaneidade. O segundo ponto gira em torno de sua capacidade e de seu desejo de desenvolver, partindo de uma característica dúbia de negociação e autonomia, o processo de relação com o chamado mercado de arte e seus circuitos. Esse processo de relação pode ser exemplificado numa rápida aproximação entre a postura que Tunga vai tomar e que Barrio não desejaria jamais endossar.

A tarefa hercúlea de Tunga consiste em conseguir fazer passar através de suas produções, de suas práticas, um *élan* componente, vibrátil, um devir afirmativo da diferença, uma linha de força que irá conectar a passagem de elementos significativos do processo de constituição do que veio a se consagrar - nos compêndios e seminários da crítica de arte, nas políticas de galeria e de mercado - como a chamada arte contemporânea brasileira.

O cenário no qual Tunga se insere configura-se distinto daqueles momentos de emergência e radicalidade que marcaram a década 60 e os primeiros anos da década de 70, cujo ícone pode ser representado por Barrio. O grande vórtice geracional que os anos 70 realizavam vai fazer da impossibilidade de negociação um *slogan* repetido incessantemente. O belicismo oriundo das vanguardas do alto modernismo ecoava nas falas e nos corpos na grande maioria da produção da época. A segmentação e a fragmentação dos discursos e práticas acabaram por

radicalizar o processo de isolamento e de incomunicabilidade recorrente no período. A aparente sensação de derrota pintava os horizontes mais bem resolvidos com matizes crepusculares.

Esses fatos talvez tenham exigido dos artistas dos 70 drásticas tomadas de decisão. O corpo foi, provavelmente, o espaço possível de afirmação de desejos e de processos de ruptura. A insistência do corpo como arma, a instrumentalização de suas esferas de produção de sentido, foram em grande parte trabalhadas na direção da impossibilidade de negociação e da radicalização do isolamento das potências dos grupos e estamentos constituintes no período. Se o processo de isolamento é parte de linhas de produção de controle, ou se este mesmo processo refletia a impossibilidade de se manter certos postulados, embora insuficientes como instrumentos discursivos, repetindo determinados momentos do alto modernismo – pretensão de unidade, desejo macro de leitura de mundo, propensão a leituras totalizadoras da realidade, para citar alguns exemplos –, em realidade pouco importa, por que ambos se cruzam e se fixam como variantes de um mesmo tema reativo. O que se mostra realmente significativo é que, de uma maneira ou de outra, o isolamento contribuiu para a constituição de uma prática discursiva que inviabilizava qualquer perspectiva de expansão dos processos de luta que se seguiam, seja ele por influência de uma força externa ou por alguma reação interna.

Sem dúvida, é sempre muito complicado querer dar conta do imenso complexo de significação constituinte em andamento no período sem, de alguma maneira e em algum nível, cometer alguma falha de análise ou cair em algum tipo de generalização. Mas o que interessa à presente argumentação é a sensível coloração que a segunda metade dos anos 70 vai ganhar e de que maneira isso pode contribuir para a elaboração de um pensamento sobre a contemporaneidade – especificamente, em relação aos seus recortes brasileiros - e seus processos de criação.

Diante da impossibilidade de se romper com o isolacionismo – imposto ou produzido pelos meios de produção ou reprodução de controle – viabiliza-se a emergência de um cenário conservador na produção de arte no Brasil e no Mundo.

O refluxo observado em meados da década de 80, a crítica severa que se estabelecerá em relação às proposições das décadas anteriores e, principalmente, a reação aos desejos de experimentação enquanto evento que mescla os campos sociais, culturais e artísticos, tudo isso é generalizado como discurso e prática hegemônica.

Este processo acaba por definir uma série de relações com *leis* de mercado a que poucos irão escapar ou estarão interessados em escapar, como um *a priori* para a existência artística. Dá-se uma inversão de valores. A configuração desse campo de valoração pré-significante – o chamado mercado de arte - não é, sem dúvida, uma novidade que surge neste contexto. Mas o que impressiona é o revisionismo totalizador pela qual irão passar as produções recentes das duas últimas décadas em prol de *leis* ou *tendências* de mercado.

De fato, o que se vê esboçado no retorno à pintura no início dos anos 80, para citar um exemplo, é uma possibilidade de maior inserção nos meios de legitimação do circuito de arte como constituição de mercadorias negociáveis. A negação da radicalidade da experiência corporal e de seus dejetos propositores esbarra num processo de facilitação dos regimes de negócios presente nos meios de produção deste período. Os equívocos da época anterior – dentre os quais destacamos o isolacionismo sectário de muitas propostas – são inicialmente negados, para no momento seguinte serem transformados em base de atuação da produção que se segue. Em outras palavras, se, de um lado, a corporeidade das experiências é sistematicamente negada por ser algo da ordem do excesso, algo que não se contém em si mesmo, que transborda e suja os espaços com seus dejetos sem valor, do outro, utiliza a postura elitizante presente no aspecto isolacionista do período para legitimar uma *natural* incomunicabilidade, um descaso em relação a fatias de público não especialista, uma absoluta postura de desqualificação do pensamento e da ação sobre os meios produtores de cultura e seus sentidos e discursos políticos e sociais. Quando se joga fora o programa do partido - ato que há muito já havia sido realizado -, joga-se a possibilidade de qualquer reflexão sobre qualquer outro campo que não seja, basicamente, uma discussão de mercado - maneiras de se

viabilizar a entrada no mercado, modos de se manter nele, de se estabelecer como fonte e referência para ele.

A questão do *programa*, tão cara às vanguardas do alto modernismo, é e sempre foi problemática. Quando colocados como elementos pré-definidores de processos de criação, produziram complexos movimentos autoritários, estabelecendo com a produção de arte uma relação de mero coadjuvante em meio à luta política que se pretendia levar adiante. Nesse sentido, os programas funcionaram como verdadeiras camisas de força para vários projetos artísticos. No entanto, é preciso salientar que mesmo neles ou através deles muitas perspectivas de criação conseguiram estabelecer processos reais de construção de luta. Elemento ambíguo que mantém algumas potências e inviabiliza outras, indiferente de quais sejam seus *a priori*, o programa age de maneira perversa se for pensado como uma necessidade peremptória. Mas é preciso manter atenção à maneira pela qual seu esvaziamento pode implicar o já clássico joguete pós-moderno do *vale tudo*. É claro que numa certa medida esse esgarçamento de fronteiras é altamente significativo. A questão que se esbarra aqui é que esse *vale tudo* funciona em meio a uma paisagem determinada quase que prioritariamente por leis e regras de mercado.

A supremacia dessa ordem de mercado cria uma série de circunstâncias que serão drásticas para as produções que desejam problematizar esse fundamentalismo recorrente. Contudo, é precisamente aqui que o caso de Tunga ganha significado. Tunga não irá repetir as posturas com as quais conviveu, produziu e se associou durante a década de 70. Ele será crítico com todo este legado, indo buscar outras curvas de nível nesta topografia acidentada. Mas será também ele quem irá afirmar um sentido de produção que escapa à mera reprodução dos quesitos de mercados e de outras variantes curatoriais. Daí sua singularidade. Muitos dos produtores de arte do 70 se engajaram na nova e emergente lógica de produção. A questão é: de que maneira e qual tipo de influência que suas produções irão sofrer com esta relação?

Tunga não irá se negar a negociar – ele é primordialmente um negociante. É essa capacidade de negociação, essa dobra que se realiza como um *turning point*,

essa capacidade de trair a si mesmo como criação do outro, que será uma de suas potências num contexto de elaboração de discursos no campo da produção de cultura e de arte no Brasil.

Não se trata aqui de tentar dar conta de construir uma análise estrutural de todo o montante da obra de Tunga ou de Barrio ou de qualquer um dos produtores de arte aqui estudados. Definitivamente, essa não é a pretensão do presente trabalho. Trata-se tão somente de pensar as singularidades que algumas linhas de força produzem no contexto de uma cartografia significativa: a produção de discursos e práticas no campo da contemporaneidade e a potência constituinte de certos acontecimentos que se encontram imersos como elementos de composição desta rede de intensidades chamada *tradição delirante*.

Serão as capacidades de negociação, o desejo inquieto e insurrecional e a corporeidade necessária das experiências que Tunga irá trazer para a construção, para a elaboração de um lugar onde vai elaborar sua fala como elementos básico e integrante de sua *persona* artística. Nesse sentido, implementará uma lógica de correspondências, um *link*, uma série de vasos comunicantes entre as experiências radicais do final dos 60, início dos 70 e as possibilidades de negociação e viabilização dos projetos que se firmam ao longo dos anos 80.

De fato, Tunga chega aos anos 90 como um dos poucos artistas brasileiros que tem tão grande prestígio em mostras internacionais, em galerias e museus, em circuitos privados de arte sem, contudo, perder sua contundência, seus monumentalismos pós-construtivistas, seu olhar para a produção recente e seu talento como articulador de produções e de produtores que potencializam as possibilidades reais de uma obra que seja um ato de afirmação de singularidades e uma produção de diferenças. Ainda hoje, com todo o caráter *establishement* que a trajetória de Tunga parece demonstrar, ele ainda é tratado como um problema, como um elemento extravagante e excessivo, um perturbador da ordem pré-definida do espaço arquitetônico da arte, alguém que desestabiliza as regras e desconstrói as tentativas de manutenção de uma *boa arte* de mercado.

Tunga é e sempre será um problema. E é esse seu caráter explosivo e afirmativo que o torna necessário para se pensar os trabalhos que explodem na

atual contemporaneidade. Será ele quem irá criar um fluxo de escoamento das produções que cruzam esses momentos distintos e também, em uma certa medida, o responsável pela mudança de paradigma que envolve as práticas exclusivamente comerciais de alguns produtores de arte da década de 80, ou mesmo de décadas anteriores que esqueceram a possibilidade real de se produzir diferença em meio às leis de mercado de arte.

7.6 A MULTIDÃO E FLÁVIO DE CARVALHO O ATO

Te encontro na rua. Você, alto, na rua. Você e seu chapéu verde na rua. Você se encontra na rua. Estar na rua: por que não fazer uma experiência? Você anda. Não será já uma experiência? Você anda na rua. Você anda no sentido contrário. Você entra no fluxo. Você é o contra fluxo. Você é o fluxo no contra fluxo. Fazer uma experiência. Fazer da experiência a experiência. Andar. Andar contra. Encontrar aqueles que não são você. Encontrar o outro nos outros. Encontrar você nos outros. Andar. Andar na rua. Andar pelo meio deles. Seguir a experiência. Seguir experimentando pelo meio deles. Do que eles serão capazes? O que eles poderão fazer? Qual é o limite da experiência? A própria experiência. O corpo próprio. O corpo: eixo de intensidades. Levar seu corpo ao limite da experiência. Levar ao limite do encontro, os outros. Levar ao encontro de seus próprios outros. Seguir caminhando contra fluxo. Fluxo de intensidades. Experiência. Sentir os limites. Sentir o ódio. Provocar o ódio. Sentir medo. Provocar o medo. Sentir a fuga. Fugir. Escapar. Sua razão escapando. Seu corpo escapando. Seus limites sendo colocados. Sentir seus corpos pulsando. Experiência. Experiência No. 2. Experiência da experiência. Correr pela rua. Correr pelos gritos. Correr pelos ódios. Correr pelos limites. Correr até uma padaria. Escapar do ódio. Escapar da fúria. Se esconder no teto de uma padaria. Buscar entender. Buscar entender sua experiência. Sentir seu corpo. Você não pode entender. Você só pode sentir. Você só pode experienciar sua experiência.

Você sabe que você só pode experienciar sua experiência. Você: seu corpo. Te encontro na experiência.

Era Domingo, junho de 1931. Dia de Corpus Christi, São Paulo. Um corpo se desloca. Um homem corpulento com chapéu verde decide andar no sentido oposto ao da procissão. Um corpo: Flavio de Carvalho. Uma experiência: a de No. 2. Fluxo e contra-fluxo numa experiência que pretende palpar psiquicamente a potência emocional de um grande número de pessoas, aproximar-se dos limites violentos de uma, então chamada, multidão.

A ação decorrida foi basicamente a seguinte: andar no sentido oposto ao da procissão, provocar os crentes, levando ao limite a tolerância do grupo e tentar, de uma maneira ou de outra, escapar à ira detonada por suas ações. O que nasce inicialmente de uma tentativa de se entender o comportamento de um grande contingente de pessoas – suas reações, suas formas de ação em conjunto, a maneira como determinadas atitudes podem ou poderiam ser propagadas pelo interior do grupo e quais seriam então os resultados e resultantes das emoções provocadas – acaba por se transformar em uma experiência sobre os limites de um corpo em ação.

Não se trata simplesmente de deslocar o foco da multidão em fúria para o corpo do agente provocador. Trata-se de perceber como a ação decorre no corpo e pelo corpo, perceber como a experiência é prioritariamente uma experiência desses limites, sejam eles os corpos do detonador, do propositor, sejam os corpos do coletivo. A experiência, nesse sentido, é um grande encontro entre multiplicidades de produtores de diferença. No entanto, serão as linhas de força reativas que realizarão a ação. Vejamos como o próprio Flavio de Carvalho descreve o que transcorreu:

Tomei logo a resolução de passar em revista o cortejo, conservando meu chapéu na cabeça e andando em direção oposta à que ele seguia para melhor observar do meu ato ímpio na fisionomia dos crentes. A minha altura, acima do normal, me tornava mais visível, destacando a minha arrogância e felicitando a tarefa de chamar atenção. A princípio me olhavam com espanto – me refiro à assistência, pois

aqueles que eram da procissão se portavam diferentemente, eles eram os eleitos de deus, os escolhidos e formavam uma massa em movimento lento, contrastando em qualidade com a assistência imóvel; eram, portanto, praticamente, o único movimento em todo o imenso percurso da procissão e esta situação de movimento naturalmente exigia o monopólio da atenção geral, e uma presença perturbadora como era a minha deveria influir diferentemente na procissão em movimento e na assistência. (CARVALHO, 2001, p. 16).

O movimento. O que mais chama a atenção nessa pequena passagem descritiva é a presença protagonizante do movimento. É a partir do desejo de deslocamento que a experiência tem início. O deslocamento, ou o por-se em movimento, é a própria pulsão de se colocar em outro lugar, se encontrar em outro lugar que não seja o meu, aquele em que eu estou. O movimentar-se é fazer, é produzir a possibilidade do outro, outro lugar, outro *eu* fora do meu lugar.

As diferentes relações que o deslocamento de Flavio de Carvalho vai provocar entre a assistência e a procissão são fruto de um processo que parece ganhar proporções de encenação da ação. Essa encenação é superada a todo o momento pela força do acontecimento. O olhar teatral que, a princípio, Flávio vai desenvolver sobre sua experiência, sucumbe diante do simples fato de que o movimento provoca deslocamentos em um campo de forças imprevisível, onde o corpo será o epicentro dos acontecimentos, o ponto de inflexão das mais variadas forças e o produtor de afetos e perceptos que irão se constituir pelo movimento, pelo encontro. A experiência é basicamente constituída por dois elementos: seu grau de corporeidade e limite, e o movimento como meio em que se dão os encontros.

O que interessa na presente argumentação é muito menos o pré-projeto racional construído por Flávio para dar início a sua experiência. Os *a priori*, suas referências, de onde vai partir a pretensão do evento, constituem, de fato, pontos que não são considerados absolutamente fundamentais na presente reflexão. Se Flávio parte de uma série de textualidades, de onde vai procurar tentar justificar sua ação, o que perversamente fica explícito é que essa elaboração não consegue dar conta do acontecimento. O trabalho de arte de Flávio é seu próprio corpo e seus deslocamentos. Os registros elaborados a partir de interlocuções intelectuais com Freud e com alguns outros se tornam parte de um evento subsequente que se

atém muito mais ao sentido de legitimação do trabalho do que à própria experiência.

Não se está negando a importância dessas elaborações, nem as necessárias referências em um trabalho de arte – mesmo se anterior ao *boom* da arte conceitual no Brasil. Também não se está negando que Flavio de Carvalho encontra-se em meio ao período heróico da arte moderna brasileira e mundial, o que irá sublinhar a necessidade de projetos, de programas, de manifestos, para descreverem as ações de arte. Esses registros são parte integrante da obra. Contudo, o que se está pretendendo apontar aqui é a insustentabilidade da ação de arte se – como neste caso – a função do crítico estiver completamente, ou quase que exclusivamente, ligada à leitura e interpretação do texto-registro da ação. Na verdade, o crítico não pode ficar limitado a um registro que deixa transparecer um programa. Assim, o que se encontra aqui é também uma discussão sobre os limites da função do crítico. Da mesma maneira que o registro é insuficiente diante da potência de produção de realidade do ato, essa potência também passa a ser esboçada, passa a ser pouco acessível diante de um acontecimento tão subjetivo, tão corporalmente constituinte. A função do crítico, portanto, é a de se perceber como parte deste perigoso e instigante jogo de limites que se encontram numa experiência singularizante, como no caso desta obra de Flávio de Carvalho.

O trabalho de arte desenvolvido em sua *Experiência No. 2* é basicamente um ato de experimentação radical dos limites de um acontecimento que age, a partir do deslocamento, do movimento, no/pelo/sobre/através do corpo. O teste psíquico que pretendeu desenvolver lançou-o diretamente para a densidade mais palpável dos elementos corporais. Os dois sentimentos chave – o ódio e o medo – configuram-se como elos de ligação numa complexa rede de acontecimentos que se forma a partir do deslocamento e da corporeidade. O encontro com a *multidão* é também um pretexto para a realização da intensidade da experiência. A experiência é justamente, atuar na intensidade da própria ação.

Mas existe uma distinção que deve ser feita em relação ao desejo teatral presente na atuação da *Experiência*. O registro realizado a partir da ação ressalta o caráter teatral da experiência. Analisando-a pelo ponto de vista de um narrador

consciente dos fatos transcorridos, o texto afirma a tentativa de condução do acontecimento. É interessante sublinhar uma possível distinção em meio ao trabalho de Flavio de Carvalho. No verão de 1933, ele irá fundar o Teatro Experiência, justamente um pouco mais de três após a realização da Experiência No. 2. Para a inauguração da sala ele vai escrever uma *peça* intitulada *O Bailado do Deus Morto*. Segue trecho do final do texto:

V1 V2 V3 eletrizam-se em linha na frente do palco

Som de batuque baixinho.

Voz no fundo canta o canto nostálgico.

V1: (curvando-se para frente) e o corpo do deus

V2: // //

V3: // //

V1 V2 V3 continuam repetindo isso baixinho enquanto o lamentador responde:

V1: e o pelo do Deus...

L (cadenciadamente): para fazer pincel...

V1: e os ossos do deus...

L: para farinha de osso...

(...)

V1: e os chifres...e os chifres...

L: para pentes...para facas...botões, facas, e pentes...botões, facas e pentes...para pentes, para pentes...

V1: e o sangue do deus...

L (bem alto): farinha para as galinhas...

(...)

V1: e a fúria do deus...e a banha...e a banha...

L (surpreso): o deus mudou de sexo...

(gongo) há...há...há...há...há...há...há...há...há...(sarcástico) a banha...a banha lubrificará o moto-contínuo...

(reco-reco alto três vezes)

V1: a as glândulas do pescoço...os gânglios...os gânglios...

L: ah...ah...ah...ah...ah...ah...ah...a mim...eu sou o médico...com o pescoço e os gânglios...fabricarei um novo deus...

V1 (secamente): não pode...

V3: não pode...não pode...

V1: não pode...

V2: não pode...

V3: não pode...não pode...

Cai o pano

L (voz sombria e triste): a psicanálise matou o deus...

(CARVALHO, 1973, p. 90-93).

A tentativa de Flavio de Carvalho de imprimir intensidade aos desenvolvimentos dramáticos do *Bailado* chama a atenção pelo caráter teatral incompleto: muitas vezes o desenvolvimento da ação só pode ser encontrado nas indicações que aparecem nas rubricas do texto, e o texto propriamente dito, que deveria ser dito ou desenvolvido pelos personagens, não passa de uma série de gritos, sussurros, indicações musicais ou coreográficas. Muito mais do que uma exigência do gênero dramaturgico, o desejo pela intensidade leva Flávio a buscar uma linguagem que consiga traduzir a potência da experiência para a caixa cênica, para a ação teatral.

É interessante notar que se, por um lado, a descrição da *Experiência no. 2* ganha contornos proto-científicos, dialogando com a preocupação freudiana de compreender o pensamento da chamada psicologia de massas, por outro lado, em o *Bailado*, a escrita escapa de seu caráter teatral indo em busca de uma intensidade que não quer ser representada, uma intensidade que se quer em sua totalidade na experiência do ato.

No caso da *Experiência*, a intensidade acaba por ser substituída por um discurso de racionalização do ato, tentando viabilizar um ritmo minimamente compreensivo, indo ao encontro de uma narrativa dramaturgicamente encenada a partir de referências específicas. O que haverá de pretensamente científico na escrita do texto da *Experiência* o empurrará no sentido da teatralização do acontecimento em nome de uma tentativa de esclarecimento do seu caráter de intensidade. Já no caso do *Bailado*, a impossibilidade de partir de um ato realizado revela toda a tentativa do texto de se aproximar, o máximo possível, da experiência

crua do ato, feita pela via de um exercício dramático. O caminho é praticamente o oposto: a teatralização só é alcançada através da busca de uma intensidade que só pode ser acessada a partir da linguagem, não da experiência. A distinção entre ambos talvez ajude a esclarecer certas linhas de força que perpassam o trabalho de arte – a *Experiência No. 2* – de Flávio de Carvalho.

O caráter teatral presente no texto da *Experiência* aponta para um elemento significativo de sua estrutura delirante. A distância entre a pretensão de um ensaio científico sobre estruturas psicológicas de grandes coletivos e o vigor literário do desejo de descrição do acontecimento experienciado corporalmente subsistem em níveis distintos, porém potentes. Quanto mais se explicita a tentativa de uma aproximação racional do evento experimentado, mais se aproxima da força realizada pela experiência e de sua intensidade. Este descompasso entre o aparentemente projetado e o acontecimento realizado explicita a fragilidade da formulação do registro que deseja substituir a intensidade do acontecimento. O lance inicial da proposição de Flávio surge quase que de maneira espontânea, quando ele se vê afetado pelo evento que transcorre, e articula uma situação, um processo de singularização, através de seu corpo e de seu movimento, em meio ao imenso coletivo supostamente homogêneo:

Contemplei por algum tempo este movimento estranho de fé colorida, quando me ocorreu a idéia de fazer uma experiência, desvendar a alma dos crentes por meio de um reagente qualquer que permitisse estudar a reação nas fisionomias, nos gestos, no passo, no olhar, sentir enfim o pulso do ambiente, palpar psiquicamente a emoção tempestuosa da alma coletiva, registrar o escoamento dessa emoção, provocar a revolta para ver alguma coisa inconsciente. Dei meia volta, subi rapidamente em direção à catedral, tomei um elétrico e meia hora depois voltava munido de um boné. (CARVALHO, 2001. p. 16)

Esse ato, por mais que esteja disposto como um pressuposto para uma investigação de ordem psíquica, é um lance num campo de forças que irá envolver pulsões políticas e artísticas. Essa fusão, esse hibridismo, entre campos do pensamento e da cultura ainda tão díspares na conjuntura onde se dá a *Experiência*, demonstra a potência que o trabalho de Flávio de Carvalho vai estabelecer no caldo cultural brasileiro. Entre a descrição e a teorização psicologizante das cinco partes que sucedem à descrição inicial da *Experiência*, é na primeira parte - nomeada

por Flávio como Experiência propriamente dita - que se configurará a realização de um processo de criação para além de qualquer pretensão de redução a uma discussão estritamente psicológica. A distinção dos tons utilizados entre essas partes realça o caráter delirante da composição.

Flávio de Carvalho irá se aproximar do que aconteceu com alguns outros produtores de arte na história da cultura do Brasil. Talvez dois exemplo curiosos sejam o de Euclides da Cunha e o de Gilberto Freire. De uma maneira extremamente sucinta, pode-se dizer que ambos partiram de pressupostos teóricos específicos para tentar descrever determinadas realidades; ambos por motivos distintos alcançaram reflexões que não estavam dispostas em seus planos iniciais de leitura; e ambos contribuíram, de um jeito ou de outro, para se pensar as configurações culturais brasileiras, seja para além de pressupostos conservadores de origem quatrocentista, seja para além de pontos de vista positivistas, cientificistas ou republicanos.

Existem táticas, mesmo para um modernista abastado e bem situado socialmente como era Flávio de Carvalho, de inserção no mundo dos letrados. Na estrutura sócio-cultural brasileira ainda é necessário ser um *homem de letras* para se poder pensar. Não existem grandes artistas de teatro, ou artistas plásticos, ou mesmo pintores que sejam considerados elementos estruturais do pensamento brasileiro. De algum tempo para cá os músicos foram um pouco mais integrados a essa possibilidade, no entanto também não foram considerados pensadores de primeira linha. O conservadorismo das estruturas sócio-culturais brasileiras legitima a idéia de uma supremacia da escrita e do escritor como grande e possivelmente o principal pensador e construtor de idéias de nação.

Mais do que uma reflexão sobre estados da psique coletiva, Flávio de Carvalho parece, também, estar criando tentativa de inclusão de um discurso de outra ordem na produção cultural no Brasil. Contudo, é bom sublinhar, se fez necessário a elaboração de táticas de inclusão para que o seu trabalho fosse traduzível para o campo da reflexão crítica oficial.

O que há de mais significativo nesta digressão diz respeito à potência afirmativa da ação de Flávio de Carvalho. Muito mais do que o desejo de

reconhecimento e seriedade, seu trabalho aponta para um sentido de rompimento com essas estruturas conservadoras e sinaliza práticas que se radicalizam na contemporaneidade. Pensar o trabalho de Flávio não se restringe, portanto, a uma discussão do que foi e de quais foram os legados do modernismo brasileiro para a multiplicidade da presente configuração cultural. Na verdade, sua reflexão irrompe em meio a um quadro sócio-cultural pouco disponível para a invenção. A desqualificação de seus trabalhos em nome de sua postura pessoal, de seus escândalos ou de seus extravagantes projetos, minimiza o impacto deste criador que emerge em plena contemporaneidade no meio de um tempo moderno. A relação corpo/movimento é transformada em elemento menor diante da análise proto-freudiana do acontecimento. Por exemplo, os vestígios da ação do corpo em pânico:

Era a imagem do terror; contemplei-me demoradamente, meditei, a minha pessoa crítica ainda não se opunha à visão, escrutava e gozava o espetáculo e creio que inconscientemente desejava prolongá-la. (...) O meu corpo não tremia; estava mais do lado imóvel; creio que sentia uma parte deslizar lentamente sobre a outra. Estava em pleno estado de pânico, tinha a impressão de que ia me desmanchar que desintegrava-me, as postas de carne em movimento moroso se separavam em todas as direções, a gravidade não parecia influir, com o mesmo desembaraço mexiam para cima e para os lados, impotente, preso por uma angústia profunda assistia a meu corpo desmanchar. Não sentia frio nem calor, parecia não ter temperatura; os ossos sem dúvida estavam ausentes pois não me era possível acreditar que tinha ossos mas contudo não tombava; o roçar de minha pele era que nem pano; não sentia o contato dos meus dedos na boca, me imaginava sem pulso e sem sangue e as partes em movimentos se pareciam com pepinos em conserva. Coisa curiosa, no entanto, eu não conseguia acabar-me, apesar do desmanchar, estava sempre inteiro, o meu cérebro não tinha nenhum controle sobre as coisas, era espectador passivo; as em movimento pensavam por si. (CARVALHO, 2001. p. 43).

A *Experiência*, muito mais do que um estudo dos estados psíquicos de determinado coletivo de homens, revela uma transformação do estatuto da ação artística: o corpo como elemento constituinte do trabalho; o espaço público como *locus* da ação. Estes serão os suportes da contemporaneidade. Muitas das pretensões presentes no neoconcretismo carioca – entre as quais a relação entre o trabalho de arte e a sociedade, para citar apenas um exemplo - já se encontram nesta ação.

Flávio de Carvalho deve ser pensado como esse imenso traidor do pensamento estatizante brasileiro, aquele que romperá com qualquer possibilidade de engendrar uma localidade exclusivista, tão presente nas pretensões modernistas. Talvez por isso ele seja tão pouco estudado, ou tão pouco pensado como uma das grandes contribuições do período modernista brasileiro. Talvez por isso seus trabalhos e suas ações tenham sido tão desqualificadas e tratadas como meros eventos de um histriônico e exótico futurista perdido nos trópicos. Porém, talvez todas essas manifestações façam sentido ao compor os trabalhos deste potente produtor de arte. Talvez. Mas se faz necessário pensar que a singularidade delirante do trajeto deste produtor de arte o coloca num lugar de extrema significação para se entender a contemporaneidade, suas forças e seus fluxos. E nesse sentido é mister se repensar o local que o trajeto-obra deste incansável produtor desenvolveu, e qual é o local que esta produção habita ou habitou nos discursos oficiais, oficiosos e periféricos.

A centralidade que o figurativismo primitivo de Portinari ou Di Cavalcanti recebeu no cenário cultural brasileiro ao longo de todos esses anos deve ser questionada e reavaliada. A associação imediata que muitas práticas artísticas terão com os discursos fundacionais oficiais acabará por delimitar o campo da experimentação estética. A partir daí, o caráter inventivo, investigativo, experimental de certas obras será desqualificado. O conservadorismo endêmico presente nessas práticas de estado formará sensibilidade e determinará o que pode ou não ser arte, o que pode ou não ter o estatuto artístico. As obras produzidas a partir desses pontos de inflexão serão, na maioria dos casos, tratadas como suporte de uma lógica estatal, relegando a experimentação ao segundo plano. A imagem oficial vai encontrar nestes trabalhos de arte uma representação útil e dócil. A figuração das mazelas, um realismo descritivo, ou a explicitação da pobreza enquanto alegoria do nacional, constituem parte de programas específicos. Se até um certo ponto pode-se falar em um regime de denúncias de determinadas condições de exploração de certos estamentos sociais, por um outro lado, a presença quase *naïf* destas formas ganha contornos heróicos e distancia - numa espécie de purgação - os elementos alvo da própria denúncia. Enfim, pode-se

afirmar que algumas noções presentes nesses trabalhos irão reforçar o caráter autoritário do discurso estatal, em vez de questioná-los.

As linhas de força às quais eles estão associados vêm ao encontro do discurso hegemônico de estado. Seus trabalhos e trajetórias serão uma tradução literal deste tipo de inflexão ou, pelo menos, muitas vezes, repetições dele. Toda esta política de cultura elaborada a partir de noções de identidade demarcou crivos estéticos muito precisos. A textualidade presente no figurativismo primitivo desses dois pintores determinou noções de belo, bom e justo, em meio aos discursos de formação da identidade nacional.

A delimitação de experiências da ordem da invenção deu contornos bastante conservadores às práticas de arte no Brasil. A elaboração dos teores nacionalistas do modernismo brasileiro delimitou, como campo secundário, a invenção de experiências que produzissem processos de singularização. O caráter autoritário presente nestas práticas artísticas para-oficiais desenvolveu uma sensibilidade estética determinada pela necessidade de afirmação de formas reativas em meio ao caldo cultural brasileiro. Os discursos oficiais e fundacionais transformaram uma tendência autoritária em prática corrente. Se, em termos sociais, o modelo de coação e controle foi constituído como textualidade oficial do Estado, a configuração da imagem construída de Brasil não poderia escapar desta apropriação.

Compreender como pintores como Di Cavalcanti e Portinari se tornaram referências catalisadoras na construção dessa imagem oficial é fundamental para se pensar certas limitações às forças da experimentação no quadro da arte brasileira. Não se pode negar que existe um nível diferencial onde os trabalhos desses dois artistas encontram-se capturados por essas forças conservadoras e que, às vezes, as reproduzem. Não é possível reduzir os trabalhos de ambos a essas práticas de repetição. Contudo, também é bom afirmar que, talvez, esse nó só irá ser desatado bem mais tarde, a partir das experiências do neoconcretismo na década de 60.

Enquanto o conservadorismo estético avançava para a centralidade dos projetos oficiais de nação e identidade nacional, a experimentação foi tratada como algo exótico que deveria ter seus discursos veiculados nas páginas policiais. A imagem que o trabalho de arte destes dois ícones do modernismo nos legou deve ser questionada e reavaliada. É preciso pensar uma série de outros Brasis para além

deste *Brasil* determinado por esses aparatos de produção de controle. É preciso pensar esses Brasis que deliram, que se fazem delirar, que se fizeram no delírio.

Contudo, deve-se levar em consideração que os projetos desses artistas inicialmente não se encontrava totalmente submetido a esses aparatos de controle. Muitas vezes buscava até questioná-los. Isso não alivia o fato de suas produções, na maioria do tempo, estarem ligadas à produção de discursos de Estado. A contradição que se delineia aqui não é passível de ser solucionada a partir de consenso algum. Ela pertence, de maneira geral, às complexidades imanentes das composições de forças presentes no caldo cultural brasileiro.

Nesse sentido, o trabalho de Flávio de Carvalho deve ser pensado como um fator de singularização em meio a possíveis pré-definições do contexto cultural brasileiro, como um elemento constituinte da rede que chamamos de tradição delirante. Flávio é um inventor da contemporaneidade no caso brasileiro. Como tal, deve ser repensado para além dos processos de homogeneização e dos discursos estatizantes e de controle. Deve ser pensado como um agente afirmativo de outros, um criador de multiplicidades singularizantes, um produtor de diferenças. Em suma, analisar o trabalho de Flávio de Carvalho é compreender a necessidade de afirmação de outras miradas sobre as forças constituintes do pensamento cultural brasileiro, é entender que sua obra é de extrema contundência para as questões colocadas pela contemporaneidade e suas múltiplas ações e problematizações. Pensar Flávio de Carvalho é estar imerso nas linhas de forças, na composição, na invenção da tradição delirante e toda sua potencialidade de criação.