

Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA

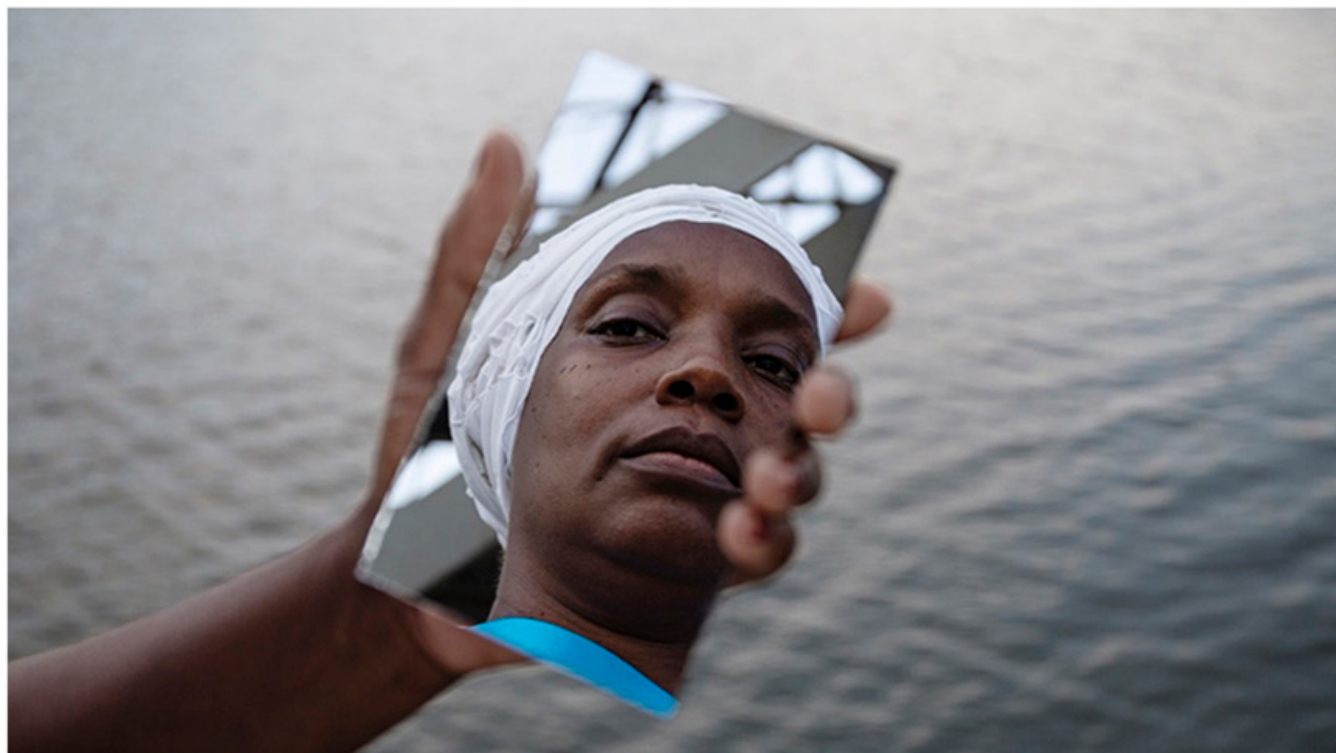


Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2017-2019

Anais | Edição especial

42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
07 a 12 de novembro de 2022 - Rio de Janeiro, Brasil

Locais de realização:
Universidade Federal do Rio de Janeiro
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro



Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA

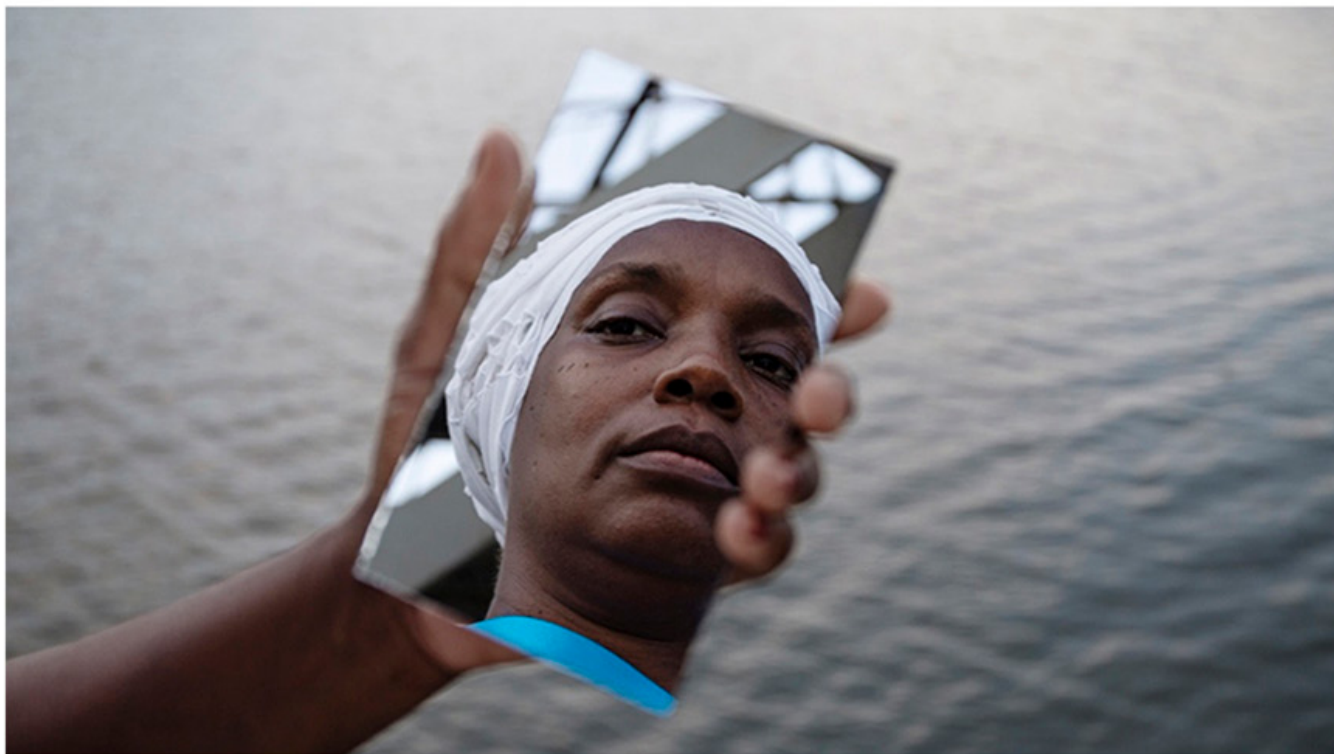


Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2017-2019

Anais | Edição especial

42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
07 a 12 de novembro de 2022 - Rio de Janeiro, Brasil

Locais de realização:
Universidade Federal do Rio de Janeiro
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro



Organização



Apoio



42º COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE (2022)

PRESIDÊNCIA DE HONRA (*in memoriam*) – Walter Zanini

DIRETORIA DO CBHA (2023-2025)

Presidente - Vera Maria Pugliese de Castro (UnB/CBHA)
Vice-presidente - Eduardo Ferreira Veras (UFRGS/CBHA)
Secretário - Ivair Junior Reinaldim (UFRJ/CBHA)
Tesoureira - Daniela Pinheiro Machado Kern (UFRGS/CBHA)

DIRETORIA DO CBHA (2020 - 2022)

Presidente - Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)
Vice-Presidente - Neiva Maria Fonseca Bohns (UFPEL/CBHA)
Secretária - Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)
Tesoureiro - Arthur Gomes Valle (UFRRJ/CBHA)

COMISSÃO ORGANIZADORA DO 42º COLÓQUIO DO CBHA- 2022

Presidente - Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)
Angela Brandão (UNIFESP/CBHA)
Arthur Gomes Valle (UFRRJ/CBHA)
Camila Carneiro Dazzi (CEFET-RJ/CBHA)
Fernanda Pequeno (UERJ/CBHA)
Ivair Junior Reinaldim (UFRJ/CBHA)
Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)
Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)
Sheila Cabo Geraldo (UERJ/CBHA)

COMITÊ CIENTÍFICO DO 42º COLÓQUIO DO CBHA- 2022

Elisa Souza Martinez (UnB/CBHA)
Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP/CBHA)
Maria Inez Turazzi (IBRAM/CBHA)
Paulo Knauss de Mendonça (UFF/CBHA)
Rita Lages (UFMG/CBHA)

COMISSÃO ORGANIZADORA DO PRÊMIO CBHA DE TESES/ 2022

Camila Carneiro Dazzi (CEFET-RJ/CBHA)
Dária Jaremtchuk (USP/CBHA)
Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP/CBHA)
Paula Ramos (UFRGS/CBHA)
Vera Beatriz Siqueira (UERJ/CBHA)

COMISSÃO ORGANIZADORA DOS ANAIS DO 42º COLÓQUIO DO CBHA

Daniela Pinheiro Machado Kern (UFRGS/CBHA)
Eduardo Ferreira Veras (UFRGS/CBHA)
Fernanda Pequeno da Silva (UERJ/CBHA)
Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)

IMAGEM: Aline Motta, (*Outros Fundamentos*, 2017-2019).

DIAGRAMAÇÃO: Thaís Franco

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C72 - Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (42: 2022)

Anais do 42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte - Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA, Rio de Janeiro, 7-12 nov. 2022. (Organizadores: Vera Marisa Pugliese de Castro, Eduardo Ferreira Veras, Ivair Junior Reinaldim, Daniela Pinheiro Machado Kern, Fernanda Pequeno da Silva e Rogéria Moreira de Ipanema. Porto Alegre: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2023 [2022].

Vários autores

1367 p. 21x29,7 cm: ilustrado

ISSN: 2236-0719

<https://doi.org/10.54575/cbha.42>

1. História da Arte. I. Comitê Brasileiro de História da Arte. II. Anais do 42º do Colóquio do CBHA.

CDD: 709.81

Os textos dos artigos e as imagens reproduzidas nesta publicação são de responsabilidade dos respectivos autores.

Comitê Brasileiro de História da Arte (filiação ao *Comité Internationale de Histoire de l'Art*).

<http://www.cbha.art.br/index.html>

e-mail:cbha.secretaria@gmail.com

O corpo, os deslocamentos e o extravio dos sentidos e do pensamento em Paulo Nazareth

Alexandre Santos, Universidade Federal do Rio Grande do Sul/
<https://orcid.org/0000-0413-2268>
alesan14882@gmail.com

Resumo

Este texto analisa alguns trabalhos de Paulo Nazareth, realizados entre os anos de 2011 e 2013, alicerçados no confronto de sua história pessoal de homem mestiço com a história da opressão colonial da América Latina. O corpo do artista é a testemunha principal das experiências de deriva que ensejam a redescoberta da geografia peculiar latino-americana, assim como dos elementos afetivos e identitários como base da construção das histórias invisibilizadas das pessoas e das coisas que encontra nesses deslocamentos.

Palavras-chave: Paulo Nazareth. Arte contemporânea. Corpo. Decolonialismo. Abjeção.

Résumé

Ce texte analyse quelques travaux de Paulo Nazareth, réalisés entre 2011 et 2013, à partir de la confrontation de son histoire personnelle d'homme métis avec l'histoire de l'oppression coloniale en Amérique Latine. Le corps de l'artiste est le principal témoin des expériences de dérive qui donnent lieu à la redécouverte de la géographie particulière latino-américaine, ainsi que des éléments affectifs et identitaires comme base de la construction des histoires invisibles des personnes et des choses qu'il rencontre dans ces déplacements.

Mots-clés: Paulo Nazareth. Art Contemporain. Corps. Décolonialisme. Abjection.

Paulo Nazareth se autoproclama, primordialmente, como latino-americano e mestiço, fruto de uma mistura entre negro e italiano, por parte de pai, e indígena krenak, por parte de mãe. Morador do conjunto habitacional do Palmital, em Santa Luzia, na região metropolitana de Belo Horizonte, ele é o único entre oito irmãos que tem curso superior. O seu trabalho de viés autobiográfico se concentra no próprio corpo e na relação deste com o espaço histórico e geográfico. Boa parte de suas propostas artísticas se baseiam em derivas performáticas que duram muitos meses, como um verdadeiro artista viajante, em constante mudança e predisposto ao extravio dos sentidos e convicções. Segundo ele mesmo, “o viajante está aberto ao encontro e à possibilidade de construir a viagem e... de se re(des)construir.” (NAZARETH, 2012, s/p).

No ano de 2011, no projeto “Notícias de América”, o artista percorreu a distância entre Minas Gerais e Nova York, viagem que realizou a pé durante seis meses e meio, calçando uma sandália de borracha e com o firme propósito de, durante o percurso, não lavar os pés a não ser quando chegasse às margens do rio Hudson na metrópole estadunidense. Tendo como princípio de seu trabalho o deslocamento real ou metafórico de coisas e de gente, andar com os pés desprotegidos, sem molhá-los ou lavá-los, é uma atitude poética de incorporação literal da paisagem humana e geográfica dos lugares por onde passa, como quem carrega uma espécie de troféu no próprio corpo ligado ao acúmulo residual dessas experiências. A poeira, os calos e as feridas dos pés do artista são índices de uma história codificada, pois remetem a um dispositivo sobre a violência imposta aos corpos subalternizados no processo colonial das Américas.

Assim, a sua deriva poética engendra uma espécie de caligrafia alternativa sobre a história como experiência. As marcas da travessia no corpo de Nazareth sugerem, de modo paradoxal, tanto uma mensagem repugnante endereçada ao hemisfério norte colonizador quanto uma sensível homenagem à riqueza cultural dos pares que o artista encontra pelo caminho. Trata-se de um verdadeiro tributo aos homens comuns que, apesar de terem sido a base do processo colonial, foram e continuam sendo sistematicamente invisibilizados. Do mesmo modo que os homens infames, de que nos fala Michel Foucault (2010), cuja vida não teve existência senão a partir de sua descrição inglória nos autos dos processos penais a que foram submetidos. Pode-se dizer o mesmo na constituição dos discursos sobre escravos fujões ou a respeito da indolência dos indígenas, questões que estruturaram o discurso colonialista, que hoje se transmuta na truculência das abordagens policiais ou no descaso dos governos em relação às diferentes formas de genocídio que atingem os povos originários.

Em trecho de seus diários durante a viagem aos Estados Unidos, Nazareth fala descreve um episódio, na fronteira da Guatemala com o México: uma mulher lhe contou que os seus pais, assim como os seus ancestrais indígenas, provenientes de Chiapas, eram

chamados na cidade de “patas rachadas”. Seriam, segundo o artista, patas “rachadas pela poeira, por não usarem sapatos” (NAZARETH, idem). Tal expressão remete à brasileira “pé-rapado”, de sentido pejorativo semelhante. Deste modo, “Notícias de América” é também uma forma do artista se inscrever como um “pata rachada” ou mesmo um “pé-rapado”. Trata-se de um homem sul-americano que, em sua deriva, demarca um território sobre si mesmo e sobre as possibilidades de habitar o espaço, assim como o tempo anacrônico, presente e pretérito, de sua história. O sofrimento autoimposto na caminhada de longa distância é um testemunho encarnado que se suaviza no encontro com os seus pares, ou parentes, como ele mesmo prefere chamar. A criação de laços com os seus iguais se nutre da força pendular entre o planejado dos percursos e a surpresa dos encontros ocasionais, como na identificação do artista com o depoimento da mulher de origem indígena na fronteira mexicana.



Figura 1. Sem título, do projeto *Notícias de América*, 2011
Impressão fotográfica sobre papel algodão

As experiências dos deslocamentos se constituem como um grande arquivo onde desenhos, gravuras, panfletos, diários, vídeos e principalmente fotografias enunciam aprendizados recíprocos entre os envolvidos e são socializados no site do artista ou vendidos em feirinhas a preços módicos. Neste sentido, seus projetos se tornam uma forma de crítica intrínseca à espetacularização do campo artístico, uma vez que apostam no poder das experiências e das trocas, aproximando-se, nesta poética da dispersão, do que Jacques Rancière propõe em relação ao caráter político das imagens de arte. Para o filósofo francês, elas não oferecem armas diretas para um combate contra a opressão, mas “contribuem para desenhar configurações novas do visível, do dizível e do pensável e, por esta via, [delineiam] uma nova paisagem do possível” (RANCIÈRE, 2010, p.151).

O próprio nome “Paulo Nazareth” é um elemento criativo do artista cujo nome de batismo é Paulo Sérgio Silva. A inserção de uma persona poética em seu trabalho remete a Nazareth Cassiano de Jesus, sua avó materna de origem indígena, enviada para o manicômio de Barbacena na virada do ano de 1944, ainda quando sua mãe era um bebê, de onde nunca mais saiu. A nomenclatura Paulo Nazareth, deste modo, é uma homenagem à presença/ausência da avó, pois segundo ele mesmo “ser Nazareth é ser o meu trabalho, pois este ancestral [é] uma espécie de carranca, uma espécie de proteção, um egum que anda comigo”¹.

Contudo, os projetos do artista não abordam somente a reconstrução evidente de sua história pessoal, mas também empreendem o desafio de reescrever uma outra história capaz de dissolver os princípios que alimentaram as sistemáticas relações de exclusão por princípios raciais. Por exemplo, no seu relato sobre o projeto “Cadernos de África”, que passou a desenvolver a partir de 2012, no qual pensa numa espiral dinâmica que postula relações anacrônicas entre a macro e a micro história.

“(…) eu [trabalho] com a África. Esta África que na verdade começa na cozinha da minha casa. (...) o que tem de África em minha casa e o que tem de minha casa em África. É uma espécie de espiral que começa na cozinha da minha casa e vai ao redor (...), aqui onde eu moro: o Palmital, Santa Luzia, Belo Horizonte, Minas, Brasil, América do Sul, América.”²

1 Egum é uma entidade das religiões de matriz africana que designa a alma ou o espírito de qualquer pessoa falecida, iniciada ou não. O trecho sobre a avó como inspiração artística vem de um depoimento do artista extraído do vídeo *Paulo Nazareth. Retrato 2 – Epistemologias Comunitárias*. Disponível em [Paulo Nazareth. Retrato 2. - YouTube](https://www.youtube.com/watch?v=...)

2 Depoimento extraído do vídeo institucional do Prêmio Pipa de Arte Contemporânea, Ano 7, 2016. Disponível em [Paulo Nazareth - Prêmio PIPA \(premiopia.com\)](https://www.premiopia.com)

Banana, bananas

No mesmo ano de 2012, o artista propôs o carregamento com uma tonelada de bananas, em uma Kombi ano 78, a ser transportada por ele mesmo da Guatemala até a cidade de Miami, a convite da feira internacional *Art Basel Miami*. No trajeto, as frutas iriam se deteriorando, o que remete à ideia do ato artístico como ritual simbólico, tanto para refletir sobre a efemeridade da arte e, neste sentido, constituir uma resistência crítica ao mercado de arte tradicional, quanto para trazer à tona uma memória histórica desagradável. A empreitada levou à instalação “Notícias da América – Mercado de Artes/Mercado de Bananas”, composta pelo referido veículo verde, abarrotado de bananas, de cujas portas abertas emanava o amarelo das frutas em evidente menção à bandeira do Brasil. Imbuído de humor, o artista também performatizou no evento a venda das frutas e a venda do seu retrato com um cartaz em que se lia a provocante frase: “Vendo minha história de homem exótico”. Para quem costumava vender seus trabalhos em feirinhas na periferia de Belo Horizonte, a ideia de participar de uma feira oficial ligada ao mercado de arte o fez agregar como elemento irônico a noção de comércio ambulante na proposta artística³.

De modo anacrônico, esse trabalho toca em diversos aspectos da história cultural e da base socioeconômica dos países latino-americanos submetidos ao colonialismo moderno e suas violências intrínsecas. Presente nas naturezas mortas desde os holandeses ou nas gravuras de Debret sobre os negros de ganho, a banana é uma fruta que evoca diferentes metáforas sobre a história colonial: alimento barato e rico em nutrientes, a fruta é um produto tropical exótico que, pelo seu cultivo fácil e preço baixo, está ligada ao cotidiano alimentar e à vida simples dos habitantes dos trópicos.



Figura 2. Paulo Nazareth, *Notícias de América – Mercado de Arte/Mercado de Banana*, 2011. Art Basel Miami.

³ Ver depoimento de Paulo Nazareth para o blog [KOMBI e CIA.: >>> OLHA A BANANA...](#), datado de 27 de janeiro de 2012.

No Brasil, para nos referirmos a algo que é muito barato, usamos a expressão “vendido a preço de banana”. Por outro lado, um gesto popular de resistência, comum aos brasileiros, consiste em dobrar um braço para fazer um formato de L, com a palma da mão fechada e apontando para cima, enquanto a outra mão agarra o bíceps do braço dobrado, o qual em seguida é levantado na vertical enfaticamente. Esta gestualidade é conhecida como “dar uma banana” a alguém, ou seja, trata-se de uma forma de ofender ou desprezar um interlocutor.

O termo “República das Bananas” – mencionado pela primeira vez no conto *O Almirante* (1904), do escritor William Sydney Porter, para se referir a Anchuria, um país ficcional inspirado em Honduras – se dissemina ao longo do século XX como sinônimo dos países da América Central ligados à monocultura da banana, explorada pela empresa norte-americana *United Foods*. As conotações mais pejorativas da expressão apareceram quando ela passou a ser associada ao subdesenvolvimento dos países ibero-americanos, com seus governantes oriundos das elites locais, geralmente corruptas e subservientes à lógica colonizadora do grande capital⁴.

No campo da música, temos diversas referências ambíguas ligadas à banana e às diferentes interpretações culturais que ela engendrou no imaginário americano. Por exemplo, na afirmação positiva da fruta na marchinha de Carnaval *Yes, Nós Temos Banana!* (1938), de Braguinha⁵. Ou ainda nos números musicais de Carmen Miranda, *The Lady in the Tutti Frutti Hat* (1943)⁶ ou *I Make My Money With Bananas* (1947)⁷. Se, no primeiro caso, a conotação é de ordem sexual, ligada aos estereótipos de alegria e sensualidade das mulheres brasileiras; no segundo, a nossa “rumbeira” busca reverter o viés caricatural de sua relação com a fruta fálica e com o modo a partir do qual Hollywood a encarcerou no nicho do *entertainment* exótico, como parte de um processo de dominação simbólica da América Latina ainda vigente, aspecto que não escapa à visão crítica de Nazareth⁸.

Quem vai querer comprar banana? Esta é a indagação repetidas vezes feita por Luiz Melodia, na letra da sua melancólica canção *Presente Cotidiano*, gravada pela

4 No fim do século XIX e começo do XX, as empresas americanas, sendo que a mais simbólica era a United Foods (hoje Chiquita), começaram a fazer plantações de bananas em série, que criariam enclaves modernos em repúblicas da América Central, segundo o historiador Luis Ortega, em *O Estado de S. Paulo*, e 30/05/2011, disponível em https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/355792/complemento_1.htm?sequence=2&isAllowed=y

5 Uma versão da canção *Yes, We Have No Bananas* (1923), de autoria de Frank Silver e Irving Cohn.

6 No filme *The Gang's All Here*, de Busby Berkeley.

7 Música de autoria de Ray Gilbert e Aloysio Oliveira.

8 A “embaixatriz” da cultura brasileira junto à matriz colonial estadunidense durante a política de boa vizinhança de Roosevelt durante a guerra ajudou a disseminar a americanização dos costumes nas Américas do Sul e Central.

magistral Gal Costa, em 1973. A letra fala de um presente ruim, ambigualmente relacionado à perda de um provável amor, mas também uma referência sutil à ditadura civil-militar. Melodia propõe comparações rimadas entre a compra da banana, da lama e da “grana”. Estas três palavras juntas, relacionadas ao comércio, sugerem uma crítica ao contexto do Brasil no final do chamado Milagre Econômico (1968-1973), que levou à concentração de renda, à corrupção e à exploração de mão de obra no país.

Já no samba-rock de Jorge Ben Jor, *Vendedor de Bananas*, também gravado em 1973 pelo conjunto Os Incríveis, as provocações do compositor fazem eco à ideia da subalternização latino-americana também trazida por Nazareth: “O mundo é bom comigo até demais. Pois vendendo bananas eu também tenho o meu cartaz. Pois ninguém diz para mim que eu sou um pária no mundo.”

Alguns artistas do modernismo no Brasil, como Anita Malfatti, Tarsila do Amaral ou Lasar Segall, também trabalharam de forma direta ou indireta com o tema da banana e suas relações com a brasilidade. Ainda que nestes artistas se possa vislumbrar algum viés social na relação entre a banana e os tipos étnicos que representaram, o teor crítico para lidar com o signo ganha contornos mais evidentes nos trabalhos influenciados pela arte pop do paulistano Antonio Henrique Amaral. Trata-se de uma fase longa da sua carreira, desenvolvida entre 1968 e 1975, durante o milagre brasileiro, em clara alusão à pretensão política de nacionalismo exacerbado do governo Médici (1969-1974), após o triunfo da seleção brasileira na Copa de 1970 ou as comemorações do Sesquicentenário da Independência em 1972. Momento em que a canção de apelo ufanista *Eu te Amo meu Brasil*, da dupla de músicos que apoiavam o regime Dom e Ravel, entrou nas paradas de sucesso das rádios na gravação do grupo Os Incríveis.

Nas pinturas de grandes formatos de Amaral as bananas estão sempre em primeiro plano e são apresentadas em vários estágios: ainda verdes nos cachos, já maduras ou mesmo em processo de apodrecimento. A fruta sugere um corpo que sofre mutilações com instrumentos que a cortam, perfuram ou lhe servem como contenção. São frequentes a representação de garfos, facas, cordas e costuras, assim como a sua exposição sobre pratos ou bandejas como uma natureza morta. Ao invés de uma refeição consumada com os restos de alimentos sobre a mesa – frequente na iconografia referencial sobre o tema – temos uma interdição. Em outras palavras, há uma nutrição interrompida por uma violência intrínseca, evidente metáfora dos desaparecimentos e da tortura durante o violento governo de Médici.

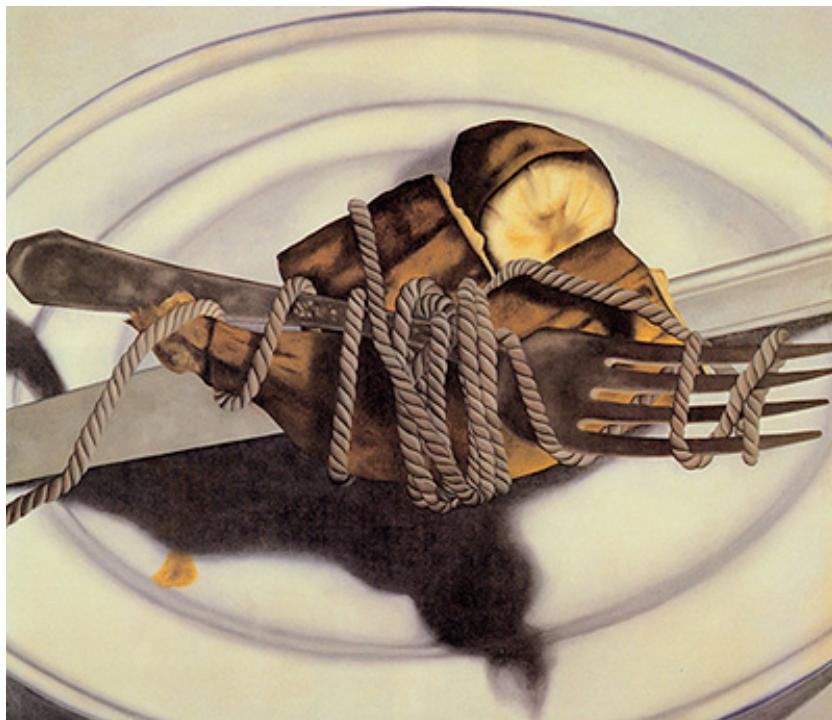


Figura 3. Antonio Henrique Amaral, *Campo de Batalha 3*, 1973
Óleo sobre tela,
153,00 cm x 183,00 cm
Coleção Itaú Cultural

Estes simbolismos ligados à banana parecem corroborar os elementos subjacentes ao trabalho de Paulo Nazareth. A escolha do signo, assim como as suas propriedades olfativas para levar à feira de arte em Miami são provocações críticas decoloniais que sugerem uma reapropriação da história da América Latina. Não apenas pelo incômodo do sentido improvisado da própria apresentação “pobre” da obra – em uma Kombi usada da qual literalmente brotam frutas que vão se deteriorando –, mas também pelo paradoxo entre atração e repulsa que a instalação evocava. Para o artista: “As bananas atraíam mosquito e gente. Era a única obra que tinha cheiro lá”⁹.

Além disso, entre as reflexões que o trabalho engendra percebe-se uma espécie de devolução irônica da história da fruta e suas lucratividades dentro das engrenagens do capitalismo imperialista. Nazareth não despreza o fato de que a banana remete à revolução guatemalteca e à desapropriação da empresa *United Fruit Company*, em 1944, sufocada pelo Golpe Militar que foi apoiado pelos Estados Unidos, dez anos depois (NAZARETH, op. cit). Este fato ligado ao simbolismo histórico da fruta parece ter sido um tubo de ensaio estadunidense para os outros golpes militares que assolariam as democracias na América Latina ao longo das décadas de 1960 e 1980.

9 Depoimento de Paulo Nazareth para o blog [KOMBI e CIA.: >>> OLHA A BANANA...](#), datado de 27 de janeiro de 2012.

Veneza, venezas

Na 55ª Bienal de Veneza, em 2013, junto ao pavilhão do Arsenale, Paulo Nazareth expôs alguns objetos no chão: caixas, embalagens, recipientes, ou mesmo produtos comuns, como filtros de barro para água, velas, defumadores de religiões de matriz afro, pacotes de farinha, biscoitos ou doces e, também, algumas garrafas pet, entre outras coisas. Todos relacionados ao comércio popular de países da América Latina e do Norte, assim como da Europa. Materiais provavelmente coletados em suas andanças criativas – talvez como desdobramentos de “Notícias de América” ou “Cadernos de África”.

O espaço no qual os objetos foram expostos lembrava o interior de uma habitação pobre, da periferia das grandes cidades latino-americanas, com uma parede precariamente coberta de azulejos e uma toalha de banho estendida num varal. O trabalho, intitulado *Os Santos de Minha Mãe*, chamava a atenção pelo discurso reticente, oscilando entre o efêmero e o processual e cimentado através do ato de andar como estratégia ligada ao transporte de coisas aparentemente banais entre diferentes geografias. O garimpo desses objetos vinculados ao comércio popular aparece como elemento que conduz à visibilidade dos homens ordinários, cujas histórias são preciosas para o artista, além de permitir aos espectadores a percepção de algumas diferenças ou semelhanças sugeridas pelo agenciamento dos produtos na instalação.

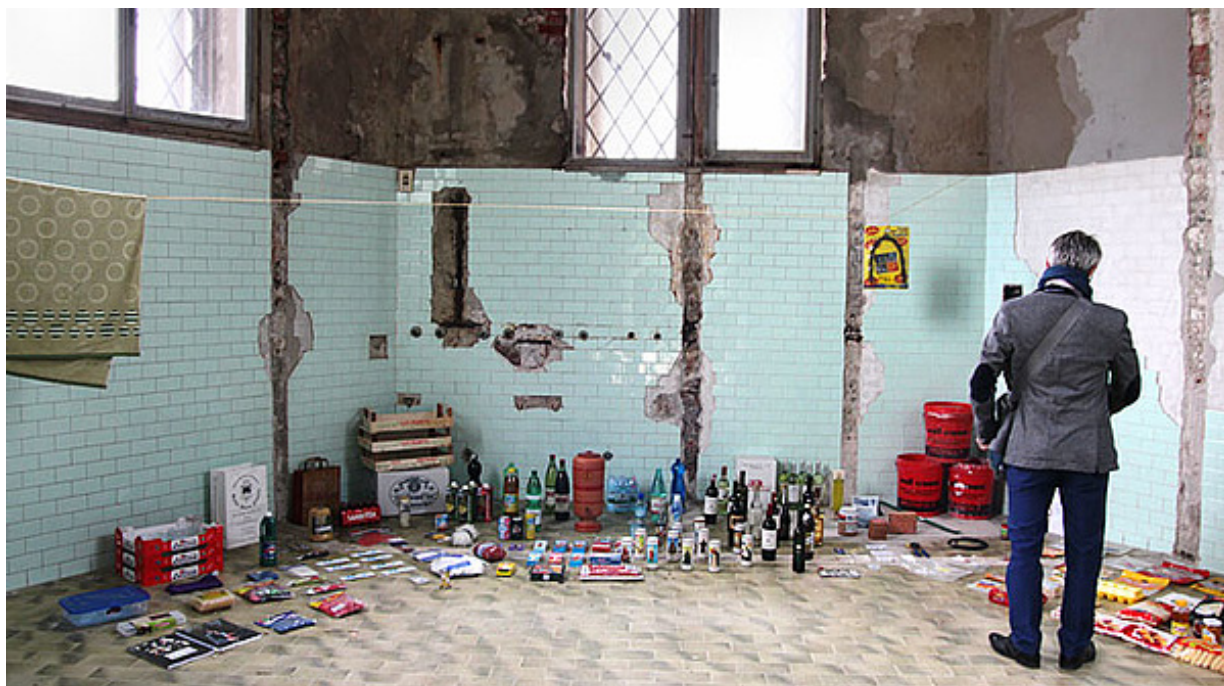


Figura 4. Paulo Nazareth, *Os Santos de Minha Mãe*, 2013
Instalação com produtos que levam os nomes dos santos da mãe do artista
55ª Bienal de Veneza

O nome da obra relaciona-se a um agrupamento de coisas a partir de um critério poético: todas têm nomes de santo, desde o filtro São João até o pãozinho *San Carlo* ou as correntes São Rafael. Para o artista, tratava-se de um trabalho sobre a disseminação de santos como produtos. Do mesmo modo que há uma crítica subjacente ao mercado de arte no trabalho exposto em Miami, há também aqui uma atitude que envolve o poder do mercado até mesmo nas coisas que se relacionam à fé. Assim, ao mesmo tempo em que o trabalho trazia um olhar sensível à religiosidade cotidiana das pessoas simples como a sua mãe, ele também falava, anacronicamente, sobre o discurso cristão e sua hegemonia no processo colonial moderno, uma vez que, apesar das referências africanas, boa parte dos produtos remetia a santos do catolicismo.

Além dos produtos era também apresentado um vídeo de viés religioso, relacionado à ancestralidade indígena do artista e intitulado *Aprender a Rezar Guarani & Kaiowá para o Mundo não Acabar*. Na ocasião, cabe ressaltar, Nazareth não compareceu presencialmente à Bienal de Veneza e foi representado no evento pela sua mãe, D. Ana Gonçalves Silva. Viajar à Europa iria de encontro à sua convicção artística de que somente pisaria em solo europeu depois que tivesse atravessado toda a África. Tal posição refere-se a um trabalho imaterial que encampa uma “redescoberta” da África, após ter feito isto com as três Américas. Esta sua proposta de travessia poética busca o trajeto que vai do sul ao norte e é propositalmente inversa ao caminho dos exploradores dos continentes do Hemisfério Sul.

Para o evento italiano o artista convidou ainda a participarem dois indígenas Guarani Kaiowá, o cacique Genito Gomes e o pajé Valdomiro Flores, ambos habitantes da reserva indígena de Ponta Porã, no Mato Grosso do Sul, os quais relatavam aos visitantes histórias sobre o genocídio dos povos originários no Brasil. Nazareth declara que teria sido a devoção religiosa de sua mãe, como católica devota a todos os santos, uma das fontes do trabalho. A justa homenagem a D. Ana, como filha de indígena, também se refere ao apreço do artista pela recuperação da memória desta etnia, esmaecida no seio familiar. Neste aspecto, o trabalho induz a uma revisão do genocídio – real ou moral – dos povos originários, pois os objetos no chão da galeria, assim como o vídeo e as histórias contadas pelos indígenas são ações que, mais do que documentos, tornam-se monumentos de um processo bárbaro de dominação.

Concomitante ao evento italiano, Nazareth realizou uma versão brasileira da mostra em Ribeirão das Neves, município da região metropolitana de Belo Horizonte, justamente em um bairro chamado Veneza, o qual ele batizou de “Bienal de Veneza/Neves”. Na versão brasileira – que foi realizada em um barraco alugado no referido bairro – ele apresentou o mesmo trabalho de Veneza, *Os Santos de Minha Mãe*. A eleição de uma “quebrada” de difícil acesso, próxima ao bairro do Palmital onde vive

o artista, evoca um contraponto à Bienal de Veneza como evento tradicional das artes desde 1897. O cotejamento entre as duas bienais – e seus espaços geográficos e sociais antagônicos – é um exercício de crítica institucional e geopolítica que eleva a periferia ao mesmo estatuto da cidade italiana, como representante do “norte civilizado”.

Durante a mostra no Brasil, o barraco alugado em Neves também foi usado para residências artísticas, além de gerar uma convocatória de envio de arte postal para ali realizar uma mostra. Esta ação acrescenta mais uma camada poética ao lugar quanto ao mapa oficial das artes, mesmo que o endereço da casa estivesse em lugar de difícil acesso, algo comum aos bairros periféricos sempre à margem do planejamento urbano. A convocatória era uma tentativa de inserção exponencial daquela geografia invisibilizada pela segregação urbana e social. Deste modo, a pequena Veneza é tratada como periferia pulsante no desvio poético que reposiciona a fama intrínseca de violência do local, propagada pelas mídias.

Em muitos dos trabalhos iniciais de Nazareth, como no panfleto *Aqui é Arte – Decreto Conceitual* de 2007, ou em performances realizadas em suas andanças pelo mundo, o artista já apresentava o aspecto alternativo da sua noção de arte, que pode ser instaurada em qualquer lugar e está baseada em dois fundamentos: em primeiro lugar, a efetiva mobilidade do seu corpo e, em segundo, a própria mobilização do cotidiano, aberto à troca de energias e à construção de afinidades. O reconhecimento da ética intrínseca ao trabalho de Nazareth trouxe a proposta do artista salvadorenho Maurício, de batizar a sua poética de uma arte de conduta, expressão prontamente adotada por ele (NAZARETH, op. cit.).

Segundo Moacir dos Anjos (2017, p. 142), a reescrita da memória empreendida nos trabalhos de Paulo Nazareth presta uma espécie de homenagem a Exu, o orixá mensageiro entre os orixás. A errância poética do artista, baseada no extravio dos sentidos, constitui-se uma potência justamente por encampar o desvio das rotas seguras e resgatar as perdas ou expropriações da experiência que a noção de modernidade consolidou (JACQUES, 2012, p. 19). Neste sentido, as propostas de Nazareth falam de uma contra história, fragmentária e extraviada nos registros e pensamentos do andarilho e sua atração pelo fortuito, pelo improvisado e por aquilo que não se encontra nos livros de história, mas inscrito nos corpos subalternizados do colonialismo e seus desdobramentos. Eles falam dos traumas históricos cujas cicatrizes são permanentes na subjetividade dos que os sofreram, criando buracos identitários a serem preenchidos por ações propositivas.

A pesquisadora Larissa Pelúcio (2020) propõe uma revisão da Teoria Queer a partir das bordas como crítica à simples apropriação deste referencial teórico gerado no

Hemisfério Norte. A autora vislumbra nos países latino-americanos uma história peculiar entrelaçada a outros problemas que ultrapassam as questões de gênero, pois aqui estas se relacionam, por exemplo, às questões raciais e sociais. Pelúcio cria um nome com sentido abjeto local para a teoria originada nas universidades estadunidenses através da apropriação do termo popular “cu do mundo”, usado no Brasil como referência a um lugar muito distante de tudo.

Pejorativamente este seria o caso da América Latina, que nos coloca geopoliticamente ao sul do mundo, longe da Europa e dos Estados Unidos e, logo, no próprio “cu do mundo”. Ironicamente Pelúcio complementa que “se o mundo tem cu é porque tem também uma cabeça. Uma cabeça pensante que fica acima, ao norte como convém às cabeças.” (PELÚCIO, 2020, p. 289). Para a autora, teríamos de inverter esta premissa de inferioridade cultural e intelectual e assumirmos o caráter abjeto da palavra cu através de uma *Teoria Cu*, ligada às margens, como estratégia de afirmação dos nossos “saberes cucarachas”. Concordo com a autora que a expressão *queer* nada nos diz sobre nossa condição latino-americana, ao passo que, em contrapartida, o tabu relacionado à palavra cu, impronunciável, seria uma provocação abjeta interessante como contradiscurso para a expressão “América Latrina”, usada popularmente para mencionar nossa submissão histórica ao imperialismo do Hemisfério Norte.

A pesquisa artística de Paulo Nazareth gravita em torno da afirmação das margens, por exemplo nas imagens dos seus pés sujos ou mesmo nas provocações incômodas sobre os odores provenientes dos trópicos e suas geografias da subalternização. Seria prematuro enquadrar o seu trabalho numa chave de leitura *queer*, pois as questões de gênero são discutidas de modo bastante tênue no trabalho do artista, nas homenagens intrínsecas às mulheres fortes e referenciais de sua família, como sua mãe e sua avó. Contudo, os seus trabalhos, centrados na afirmação de uma corporalidade subalterna, encampam uma estranheza que afronta os modelos normativos de arte ou comportamento, assim como a afirmação mnemônica das periferias geográficas ou culturais. Neste sentido o artista dialoga com os “saberes cucarachas” evocados por Pelúcio.

Por outro lado, os passos poéticos de Paulo Nazareth incitam à criação de novos paradigmas epistemológicos para a história da arte através das experiências do sul global e em favor das populações vitimadas pelo epistemicídio de seus saberes. Aspectos que vislumbram o rompimento da disciplina de sua intrínseca cumplicidade com o dispositivo estético da arte e a sua lógica colonial, conforme postulam Márcio Seligman-Silva (2022) e Alessandra Simões Paiva (2022). Tal mudança se mostra ainda mais urgente quando, nos últimos anos da história do nosso país, vivenciamos violências implícitas e explícitas de uma política de Estado sustentada em dispositivos

obscurantistas de todas as ordens, os quais ainda se colocam como ameaças à nossa democracia, conforme percebemos no fatídico dia 8 de janeiro de 2023.

Referências

ANJOS, Moacir dos. "O que o corpo não esquece [Paulo Nazareth]", in: ANJOS, Moacir dos. *Contraditório: arte, globalização e pertencimento*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

CÉSAR, Marisa Flório. "Como se existisse a humanidade". In: REZENDE, Renato (Org.). *Arte contemporânea brasileira 200-2020: agentes, redes, ativações, rupturas*. São Paulo:Hedra/Circuito, 2021.

ELLWANGER, Giovana. *A arte de Paulo Nazareth: perspectivas locais e globais em sua circulação*. Porto Alegre: PPGAV-IA/UFRGS, 2016 (Dissertação de Mestrado).

_____. "Bienal de Veneza / Neves: um espaço para a arte crítica", in: *Anais do 25º Encontro Nacional da ANPAP – Arte seus espaços e/em nosso tempo*. Disponível em [giovana_ellwanger.pdf \(anpap.org.br\)](http://giovana_ellwanger.pdf(anpap.org.br))

FOUCAULT, Michel. "La vida de los hombres infames".In: SIGG, Pablo (Ed.) *Micro-histórias y macromundos*, Volume 2. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2010.

GODFREY, Mark. "The artist as historian", in: *October*, N. 120, Spring, 2007.

JACQUES, Paola Berenstein. *Elogio aos errantes*. Salvador: EDUFBA, 2012.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

PAIVA, Alessandra Simões. *A virada decolonial na arte brasileira*. Bauru/SP: Mireveja, 2022.

PAULO NAZARETH: ARTE CONTEMPORÂNEA LTDA. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.

PELÚCIO, Larissa. "Histórias do cu do mundo: o que há de queer nas bordas". In HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Pensamento feminista hoje: sexualidades no sul global*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

REA, Caterina. "Crítica Queer Racializada e deslocamentos para o Sul global". In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Pensamento feminista hoje: sexualidades no sul global*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

SEBASTIÃO, Walter, 03/07/2013. Disponível em [Artista Paulo Nazareth abre mostra com instalação e vídeos, no Bairro Veneza, em Ribeirão das Neves \(uai.com.br\)](http://uai.com.br)

SELIGMANN-SILVA, Márcio. "Rompendo a cumplicidade entre o dispositivo estético e o colonial: arte afro-brasileira, arte negra afrodescendente", *Arte! Brasileiros*, 24 de março de 2022. Disponível em [Rompendo a cumplicidade entre o dispositivo estético e o colonial \(artebrasileiros.com.br\)](http://artebrasileiros.com.br)

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2018.

ZYLBERKAN, Mariana. "Nazareth, o andarilho das artes", 26 de maio de 2012, disponível em [Paulo Nazareth, o andarilho das artes | VEJA \(abril.com.br\)](http://abril.com.br)

Como citar:

SANTOS, Alexandre. O corpo, os deslocamentos e o extravio dos sentidos e do pensamento em Paulo Nazareth. *Anais do 42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA*, São Paulo: CBHA, n. 42, p. 1233-1246, 2022 (2023). ISSN: 2236-0719.

DOI: <https://doi.org/10.54575/cbha.42.100>

Disponível em: <http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm>