

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

Giovana Ellwanger

**A ARTE DE PAULO NAZARETH:
PERSPECTIVAS LOCAIS E
GLOBAIS EM SUA CIRCULAÇÃO**

Porto Alegre
2016

Giovana Ellwanger

A ARTE DE PAULO NAZARETH: PERSPECTIVAS LOCAIS E GLOBAIS EM SUA CIRCULAÇÃO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes Visuais, com ênfase em História, Teoria e Crítica.

Orientadora: Prof^a Dr^a Mônica Zielinsky

**Porto Alegre
2016**

CIP - Catalogação na Publicação

Ellwanger, Giovana

A arte de Paulo Nazareth: perspectivas locais e globais em sua circulação / Giovana Ellwanger. -- 2016.

208 f.

Orientadora: Mônica Zielinsky.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS, 2016.

1. Paulo Nazareth. 2. arte contemporânea. 3. globalização. 4. periferias. I. Zielinsky, Mônica, orient. II. Título.

Giovana Ellwanger

A ARTE DE PAULO NAZARETH: PERSPECTIVAS LOCAIS E GLOBAIS EM SUA CIRCULAÇÃO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes Visuais, com ênfase em História, Teoria e Crítica.

Data de aprovação: 21/09/2016

Banca Examinadora:

Prof^a. Dr^a. Mônica Zielinsky (UFRGS) - Orientadora

Prof^a. Dr^a. Célia Maria Antonacci Ramos (UDESC)

Prof. Dr. Paulo Silveira (UFRGS)

Prof. Dr. Eduardo Veras (UFRGS)

Porto Alegre
2016

*Ao amado André Weibert, companheiro nos
deslocamentos que a vida opera.*

Agradecimentos

Esta pesquisa tornou-se possível graças a crenças, ajudas, financiamentos, amizades e união. Seguem meus agradecimentos.

À minha orientadora, Prof^a. Dr^a. Mônica Zielinsky, por ter aceitado me guiar neste processo, por ter acreditado em minhas propostas e em minhas possibilidades de crescimento. Obrigada pela condução sempre carinhosa e compreensiva, principalmente nos momentos mais tortuosos e delicados por mim vivenciados.

Aos professores do PPGAV / UFRGS, que participaram da banca examinadora de qualificação, Prof^a. Dr^a. Ana Maria Albani de Carvalho e Prof. Dr. Eduardo Veras, pelas contribuições valiosas e essenciais para a pesquisa. Também ao Prof. Dr. Paulo Silveira, que aceitou a participação na defesa final.

À Prof^a. Dr^a. Célia Maria Antonacci Ramos (UDESC), por aceitar compartilhar seus conhecimentos e experiências na avaliação final desta pesquisa.

À CAPES, pelo auxílio à pesquisa e, principalmente, por valorizar o professor, cuja formação constitui fator para a qualidade da Educação Básica. Que essas oportunidades possam ser levadas adiante, compreendidas e aprimoradas, também nos Programas de Pós-graduação.

A Paulo Nazareth e sua família, pela generosidade com que fui recebida e levada a derivas em Belo Horizonte, Ribeirão das Neves e Santa Luzia (MG). Com todas as experiências que vivi – e ainda vivo – através de sua obra, espero que em minhas falas ou escritos, consiga transmitir a relevância dos trabalhos que o artista propõe.

Ao Diretor Renato Silva e demais colaboradores da Galeria Mendes Wood DM, que receberam-me com carinho e atenção, abrindo importantes portas para que conseguisse cumprir meus objetivos.

Às minhas escolas públicas, que oportunizaram um espaço para estender as reflexões desenvolvidas na pesquisa. Também à colega e amiga, Ten. Greice Antolini Silveira, pelo estímulo à finalização do trabalho.

Aos amigos de coração e arte, Claudia Hamerski e Marcelo Eugênio Pereira, e à amiga de coração e trabalho, Vera Maria Sperandio Rangel, a quem agradeço a leitura atenta e entusiasmada da dissertação. Também à Elzira Nazareth – coincidentemente –, pelas escutas atentas.

Por fim, mas com a certeza da importância primordial, agradeço meu companheiro, André Weibert, por não ter me deixado desanimar e por ser a razão de minhas batalhas. Sempre pronto a discutir inquietações da pesquisa ou sair à deriva, sem total certeza dos destinos. Suas virtudes – paciência e perseverança -, mesmo nos momentos mais difíceis por que passamos, sempre me inspirarão e me fortalecerão.

Especialmente, agradeço aos meus pais, Jorge Roberto Ellwanger e Vivian Maria Ellwanger, pelo carinho. Principalmente, por terem mostrado o importante valor da união familiar nos momentos críticos dessa trajetória. Agradeço por terem sido minhas mãos e olhos quando não consegui dar conta de tudo sozinha. E à minha irmã, Luciana Ellwanger, que, como boa irmã mais velha, ajudou-me a crescer, sendo assim até hoje.

Resumo

O artista Paulo Nazareth (Governador Valadares/MG, 1971) desenvolve uma poética em que caminhadas representam importantes práticas, nas quais são estabelecidos diálogos vinculados às suas raízes étnicas, negra e indígena. Transita entre espaços periféricos e centrais, provocando fluxos diferenciados. Essas ações tornam-se significativas no atual contexto geopolítico de globalização, o que provoca, na esfera da arte, tensões entre espaços hegemônicos e periféricos. A partir deste cenário, a pesquisa busca compreender de que forma as ações do artista, em circulações internacionais, discutem sua posição no campo globalizado da arte. Para tanto, optou-se por um estudo de caso a respeito das ações do artista nas Bienais de Veneza de 2013 e 2015 e nas Bienais de Veneza / Neves, eventos concomitantes à mostra italiana, ocorridos na periferia da cidade de Ribeirão das Neves / MG. Através de pesquisa de campo, pode-se estudar a constituição destes eventos, bem como ao coletar dados junto ao artista e à galeria representante. Como marcos teóricos da pesquisa, são destacadas as teorias sobre a deriva, elaboradas pelo Internacional Situacionismo, bem como autores que analisam estas práticas na arte. Também são importantes marcos os estudos pós-coloniais e decoloniais, através das suas relações com a arte contemporânea. Compreende-se, por fim, que as ações de Paulo Nazareth nas exposições analisadas provocam uma importante alteração nos fluxos entre centros e periferias, ao superarem muitas das intervenções institucionais.

Palavras-chave: Paulo Nazareth. Arte contemporânea. Globalização. Periferia.

Abstract

The artist Paulo Nazareth (Governador Valadares/MG, 1971) develops a poetic in which walkings represent important actions that set dialogs linked to his ethnical origins, black and indigenous. He transits between peripheral and central spaces, resulting in differentiated flows. These actions become meaningful in the present geopolitical context of globalization, what sets, in art domain, tensions between hegemonic and peripheral spaces. From this scene, the research seeks to understand in which way the artist's actions, in international circulations, discuss his position in global art field. For this purpose, had choose a case analysis about the artist's actions in the 2013 and 2015 Venice Biennales and in the Venice Biennales / Neves, simultaneous shows to the italian event, occurred in Ribeirão das Neves / MG city's periphery. Through the field research, it's possible to study this event's constitutions, as well as in collecting data with the artist and his representing gallery. As theoretical marks of this research, the theory of the *dérive* (drift) created by Situationist International, are emphasized, as well as authors who analyze this practices in art. The post-colonial and decolonial studies are also important marks, through its relations with contemporary art. Finally it is understood that Paulo Nazareth's actions at analyzed expositions set important changes at flows between centers and peripheries, overcoming much of institutional interventions.

Keywords: Paulo Nazareth. Contemporary art. Globalization. Periphery.

Lista de Figuras

Fig. 1 – Paulo Nazareth. Panfleto “Fala de mim, lá!”	29
Fig. 2 – Paulo Nazareth. Panfleto “Important Public Notice”	34 e 35
Fig. 3 – Uma rúpia por meu país, 2006. Video performance	44
Fig. 4 - Autentic Mixed Men, 2008. Video performance.	45
Fig. 5 – Paulo Nazareth. Panfleto “Aqui é arte”	53
Fig. 6 - Vera Chaves Barcellos. Testarte I (1974)	57
Fig. 7 – Vista da obra de Paulo Nazareth na exposição do 5º Prêmio CNI SESI SENAI Marcantonio Vilaça (2015), no MAC-USP	60
Fig. 8 – Paulo Nazareth. Panfleto “Projecto: tudo que dizem sobre o lugar onde moro”	69
Fig. 9 – Paulo Nazareth. Panfleto “Projecto: Cara de Índio”	77
Fig. 10 – Paulo Nazareth. Fotografia do projeto ‘Notícias de América’	78
Fig. 11 – Paulo Nazareth. Fotografia do projeto ‘Notícias de América’	79
Fig. 12 – Fotografias relativas às derivas, realizadas na busca pelo artista Paulo Nazareth	98
Fig. 13 - Paulo Nazareth. Panfleto do projeto “Coleção – produtos de genocídio!”	110
Fig. 14 – Paulo Nazareth. Santos de Minha Mãe. Instalação (vista geral). 55ª Bienal de Veneza (2013)	114
Fig. 15 – Paulo Nazareth. Santos de Minha Mãe. Instalação (objetos diversos). 55ª Bienal de Veneza (2013)	114
Fig. 16 e 17 - Indígenas Genito Gomes e Valdomiro Flores, no espaço expositivo da obra de Paulo Nazareth, na 55ª Bienal de Veneza (2013)	115

Fig. 18 – Vista da exposição da Bienal de Veneza / Neves (2013)	120
Fig. 19 – Panorama da exposição ‘Vozes indígenas’. 56ª Bienal de Veneza (2015)	121
Fig. 20 – Paulo Nazareth e pesquisadora, contemplando a vista da Bienal de Veneza / Neves	124
Fig. 21 – Parte inferior da casa - Bienal de Veneza / Neves	125
Fig. 22 – Obras de Alfredo Lopes Casanova (esquerda) e Joacélio Batista - Bienal de Veneza / Neves	125
Fig. 23 – Obras de Sônia Gomes (esquerda) e Marco Paulo Rolla (chão) - Bienal de Veneza / Neves	126
Fig. 24 – Obra de Daniel Murgel e bolsa contendo Bordados pela Paz Guarani Kaiowa - Bienal de Veneza / Neves	126
Fig. 25 – Obra de Gustavo Speridião - Bienal de Veneza / Neves	127
Fig. 26 – Paulo Nazareth e pesquisadora, observando a vista da Bienal, a favela de Veneza - Bienal de Veneza / Neves	128
Fig. 27 – Bordados pela Paz Guarani Kaiwoa - Bienal de Veneza / Neves	129
Fig. 28 – Paulo Nazareth apontando locais a partir da vista - Bienal de Veneza / Neves	130
Fig. 29 – Paulo Nazareth. Panfleto “Um dia teve vontade de ficar em silêncio, calou-se e nunca mais falou...”	145
Fig. 30 - Paulo Nazareth. Panfleto “Projecto: _respira profundamente alongar toda a coluna – relaxar todo o corpo (...)”	189

Sumário

Introdução	19
Poética de Paulo Nazareth: deslocamentos e fronteiras	29
Paulo Nazareth: Da Silva, da selva...	32
Performances e 'arte de conduta': identidade e periferia	38
Conceito e materialidade	49
Gravuras: produção, apropriação e distribuição	58
Entre centros e periferias: busco Paulo Nazareth	69
Arte e nomadismo: transpondo fronteiras	76
Um convite à deriva	95
As Bienais de Veneza / Neves: circulando entre centros e periferias	109
A experiência da Bienal de Veneza / Neves	122
Espaços da arte em questão	130
Caderno de Diálogos	145
Diálogos com Renato Silva	147
Diálogos com Paulo Nazareth	169
Derivas de pesquisa	189
Conclusão	191
Referências	200

Introdução

A pesquisa desenvolvida procura abrir caminhos e possibilidades, ao trilhá-los, na busca de conhecimentos e aprofundamentos sobre ações de circulação de artistas nos circuitos contemporâneos da arte. Exige-se uma atenção especial ao tema, em função das peculiaridades das configurações geopolíticas atuais e suas relações com questões culturais e artísticas. Foi através da produção artística de Paulo Nazareth, analisando suas movimentações, enfrentamentos e engajamentos, que me senti desafiada a empreender esta jornada.

Entrei em contato com a obra de Paulo Nazareth pela primeira vez na busca de referências sobre artistas cujo trabalho envolvesse ‘multiculturalismo’. Na verdade, tratava-se de uma aula a preparar sobre o assunto, para uma temida prova didática, valendo uma vaga para docente em Escola Federal. Era 2013. Há menos de um ano o artista havia despontado no mundo da arte através do trabalho ‘Notícias de América’. Desde então, estampa matérias em *sites* e grandes veículos de comunicação. Nesse momento, também já estavam ativos alguns *blogs* alimentados por ele, como o *Latin America Notice*, que apresentava materiais resultantes da longa viagem empreendida entre Brasil e Estados Unidos, por terra.¹

¹ O blog do projeto ‘Notícias de América’ pode ser consultado em: NAZARETH, Paulo. Latin America Notice. Blog do projeto ‘Notícias de América’. Disponível em: <<http://latinamericanotice.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 15 nov. 2014.

Paulo Nazareth fez parte de minha aula e passou a fazer parte de minhas referências a partir de então. ‘Notícias de América’ havia me marcado e chamou a minha atenção para um aprofundamento, pois a obra e as formas de atuação de Paulo Nazareth traziam-me algumas incógnitas. A produção envolve gravuras, textos (chamados projetos pelo artista), caminhadas, performances, fotografias, vídeos. Também há o que ele chama de ‘arte de conduta’, que pauta toda a sua produção. Muitas frentes que se constituem dentro e fora do ateliê, em constante contato e relações com o mundo que cerca o artista e em questões que o interessam.

As obras têm uma importante circulação em feiras, bienais e galerias nos grandes centros (Europa e Estados Unidos). Ao mesmo tempo, apresentam questões ligadas às periferias e aos grupos humanos historicamente marginalizados. Descendente de índios e negros, o artista evoca essas origens étnicas no trabalho. Por essa razão, a obra de Paulo Nazareth constantemente ocupa lugares periféricos e procura uma ponte para ligá-los aos grandes centros (onde seu trabalho ganha repercussão), em um movimento que dá visibilidade a esses espaços. Os deslocamentos ultrapassam a operação do artista para produção de sua obra e articulam novas posições e protagonismos na arte.

Sendo assim, questiono-me: que efeitos produz a circulação internacional da obra de Paulo Nazareth? De que forma suas participações internacionais discutem sua posição no campo globalizado da arte? A obra de Paulo Nazareth se apresentaria no mesmo patamar que as demais produções internacionais?

Para discutir as ações de circulação e deslocamento presentes na produção de Paulo Nazareth, serão analisadas, além de aspectos gerais de

sua produção, quatro exposições específicas: as Bienais de Veneza de 2013 (na qual o artista participou da mostra principal) e 2015 (na qual participou de uma mostra paralela) e as Bienais de Veneza / Neves de 2013 e 2015, mostras organizadas pelo próprio artista na periferia da cidade de Ribeirão das Neves / MG, concomitantemente ao evento italiano. As quatro exposições suscitam reflexões, não somente acerca do engajamento do artista frente às questões indígenas (que predominam nas obras analisadas), como também nas ações que opera para que seu foco de interesse atinja os locais centrais, que normalmente desconhecem tais fatos ou os estigmatizam. Trata-se de uma produção artística pautada pelos deslocamentos e que se relaciona com os movimentos próprios da contemporaneidade e do mundo globalizado.²

Os documentos a serem levantados pela pesquisa (textos sobre as exposições mencionadas acima ou sobre Paulo Nazareth e sua produção) também ajudarão a refletir sobre a posição do artista no circuito internacional da arte. Neste estudo se pergunta se as participações do artista neste circuito gerariam abordagens que levariam em conta o contexto globalizado da arte. O artista se estabeleceria como um representante emblemático da arte brasileira no exterior? Ou, pelo contrário, a obra deste artista, através de seus trânsitos, no circuito internacional, situa-o como um possível nômade, capaz de ultrapassar a sua

² Ao referir-me a movimentos da contemporaneidade e do mundo globalizado, aponto para a fluidez de relações econômicas, das conexões virtuais e reflexos que ações políticas desencadeiam em todo o mundo. A globalização e suas repercussões no campo cultural são tratadas nos cadernos 'Poética de Paulo Nazareth: deslocamentos e fronteiras' e 'Entre centros e periferias: busco Paulo Nazareth'.

posição enquanto artista brasileiro, permitindo diversas leituras de sua obra (como étnicas, sociais e políticas)?

Para me aproximar destas questões levantadas, parto de estudos desenvolvidos acerca das relações encontradas na contemporaneidade entre a arte e seus aspectos globais. Diversos autores abordam estas relações que se estabelecem, uma vez que o desequilíbrio entre nações e culturas é uma constante. Teóricos da área de sociologia como Zygmunt Bauman, Anthony Giddens, auxiliam nas reflexões acerca da globalização na contemporaneidade. Em relação à arte, muitos autores pensam os movimentos entre centros e periferias. Além de Canclini, destaca-se Stuart Hall, pela abordagem da identidade cultural no contexto da globalização. Autores como Hal Foster, Peter Weibel, Hans Belting, Nicolas Bourriaud, Joaquín Barrieros Rodríguez, Gerardo Mosquera, Moacir dos Anjos, entre outros, apontam para algumas das novas configurações da arte, frente ao fenômeno de globalização. As diferenças e tensões que marcam centros e periferias estão no cerne das discussões, pois são dois termos que deveriam, a meu ver, ser relativizados.

É a posição e relação entre centros e periferias que desejo colocar em evidência. Considero relevante pensar os dois termos em seu sentido de exclusão mútua (o que é hegemônico não ocupa o espaço periférico e vice-versa). Ao mesmo tempo, emerge a possibilidade de refluxo (ou seja, nos processos de movimentação, as circunstâncias do centro hegemônico estarão presentes na periferia, como em um processo de contaminação, e as circunstâncias da periferia serão tomadas pelos centros hegemônicos, da mesma forma).

Mas essa dissertação é formada por muitas histórias. Falar sobre deslocamentos e trânsitos entre centros e periferias na arte pressupõe uma disposição para também vivenciá-los artisticamente. Sinto que o texto seria uma grande lacuna se nele não fossem expostos meus deslocamentos e minhas vivências com a obra de Paulo Nazareth, foco de meu estudo.

Em meu cotidiano profissional como professora de artes visuais em ensino básico (primeiramente em escola municipal, hoje em escola federal), divido-me entre a pesquisa e docência. Desde que iniciei essa rotina (praticamente de forma concomitante), os deslocamentos entre centros e periferias (tanto em termos geográficos como em termos ideológicos) me acompanham diariamente. Levo questionamentos de uma ponta a outra. Pergunto, através desta pesquisa, de que forma minhas vivências como pesquisadora atuam em meu cotidiano como professora em periferia? E de que modo minhas vivências como professora em periferia atuam em meu cotidiano como pesquisadora, em um centro de conhecimentos reconhecidos e institucionalizados, como são na Universidade? Existiria nesses trânsitos algum ponto que permitisse fluxos entre esses espaços que parecem tão apartados?

Se todas essas questões trazem, antes de tudo, histórias vivenciadas para serem contadas, permito-me apresentá-las de forma diferente. Pelo menos, de forma diferente do habitual. E, para isso, volto-me mais uma vez a Paulo Nazareth e à sua forma de fazer as informações transitarem, nos panfletos e cadernos, que seguidamente encontram-se em suas exposições. Em função dos longos textos da dissertação, opto pelo formato dos cadernos (que também confere mais conforto ao leitor em seu manuseio) como uma forma de dialogar com a produção artística que discuto.

Portanto, no lugar dos capítulos, que constituem o corpo de uma pesquisa acadêmica, o leitor encontrará cadernos, que terão a mesma função, porém permitirão maior circulação da leitura. Enquanto um leitor se concentra em um caderno, outro leitor poderá usufruir de um diferente. Em formato menor e individuais, eles permitirão esta mobilidade para também estabelecerem trânsitos entre si.

Acredito que os cadernos/capítulos devem ser unidades fechadas, com um início, um meio e um fim. No entanto, nunca serão absolutamente fechadas, pois a leitura de um caderno certamente influenciará a leitura de outro. Mas não gostaria de impor ordens para o deslocamento entre esses textos, mas sugerir uma possibilidade de caminho entre eles.

Sugiro o início pelo caderno 'Poética de Paulo Nazareth: deslocamentos e fronteiras', onde apresento as principais produções do artista, suas peculiaridades e relações com as configurações da arte na contemporaneidade. A sequência da leitura poderá ser pelo caderno 'Entre centros e periferias: busco Paulo Nazareth', em que discuto as ações de deslocamentos na produção do artista e relato meu contato com a obra e deslocamentos para encontrá-lo. 'As Bienais de Veneza / Neves: circulando entre centros e periferias' detalha as propostas apresentadas pelo artista nas quatro mostras analisadas e os processos de trânsito envolvidos. 'Caderno de Diálogos' traz as entrevistas com Renato Silva, diretor da Galeria Mendes Wood DM, e com Paulo Nazareth, diálogos importantes para o estudo. Por último, 'Derivas de pesquisa', traz as conclusões desenvolvidas, possibilidades de novos rumos e as referências consultadas. Para facilidade de manuseio do leitor – embora fora de normas acadêmicas

– optei por colocar as referências ao final de cada caderno, facilitando ao leitor a visualização dos autores e obras consultados.

Uma perspectiva de diálogo, de conexão, faz-se presente nos escritos da dissertação. E isso não pode ser mais que um reflexo do trabalho artístico analisado e do que ocorre em meu dia-a-dia como professora e pesquisadora. Estão todos em posições concomitantes, não simplesmente em linhas paralelas que jamais se tocam. Por essa razão, não me furtarei de entremear a dissertação com observações e reflexões diversas que julgar relevantes para mostrar o quanto esse diálogo pode ser rico e frutífero. Assim como Paulo Nazareth nos permite pensar sobre fluxos culturais em um âmbito internacional, é possível transferir e dialogar sobre tais reflexões com um âmbito pontual e específico.

R\$ 1,00

FALA DE MIM, LÁ

P. NAZARETH EDIÇÕES / LTDA Nova Lima / MG _ BRASIL nov. 2010
projecto & realizaveis [project & realyzables]

Poética de Paulo Nazareth: deslocamentos e fronteiras

Fig. 1 (capa) – Paulo Nazareth. Panfleto “Fala de mim, lá!”. Novembro, 2010. Impressão em papel jornal, 21 x 14,8 cm. Acervo do pesquisador (doação do artista).

“Fala de mim, lá”. A imagem que abre o presente caderno (fig. 1), foi mostrada a mim pela irmã do artista Paulo Nazareth. Ela mostrou-me o panfleto e repetiu-me, sorridente, a frase, referindo-se à minha tarefa de escrever e de defender uma dissertação sobre o artista. A brincadeira, no entanto, pesava-me como uma grande responsabilidade. “Fala de mim, lá” não soa como um comentário a fazer, mas como a ação de um porta-voz. No âmbito de uma dissertação, porém, “portar” uma voz sem discuti-la torna-se a mera reprodução de um discurso.

Como falar, portanto, de um artista, cujas produções e ações trazem tantos questionamentos para o campo da arte? Para iniciar o ato, opto por partir desta imagem/texto, que me advertiu sobre o desafio.

“Fala de mim, lá” é um panfleto. Mede, aproximadamente, 21 x 15 cm. É uma impressão em papel jornal, de baixo custo. A legenda, no rodapé da folha, aponta uma autoria que se assemelha à identificação de uma empresa: P.Nazareth Edições / LTDA. Segue-se local e data e, abaixo, a descrição “projecto & realizaveis”. Entende-se também que é um material para venda, em função do indicativo de preço em seu canto superior direito.

A partir de panfletos como esse, obras de arte, muitos aspectos da poética do artista podem ser apontados, visto que se trata de uma produção múltipla, que se desdobra em gravuras, performances e poéticas conceituais (apontadas pelo próprio artista como “projetos”). No entanto, seguidamente o panfleto representa uma materialização, um registro das práticas performáticas ou mesmo das reflexões conceituais que o artista desenvolve. Este caderno – ou capítulo – não se resume aos panfletos de Paulo Nazareth (apesar da riqueza que este material permite explorar), mas se vale deles para apontar a variedade da produção do artista.

Mas, antes de qualquer apontamento sobre a obra, acredito na importância de apresentar o artista e “falar dele, aqui”.

Paulo Nazareth: da Silva, da selva...

Paulo Sérgio da Silva é seu nome de batismo. Ao falar sobre isso, o artista costuma mencionar a sua origem. Da Silva refere-se a “da selva”.³ Ao associar seu nome à selva, propõe uma aproximação às suas origens indígena e negra, aos “selvagens”. Na arte, é como Paulo Nazareth que tornou-se conhecido.

Não raro, em entrevistas ou declarações, Paulo Nazareth fala sobre a origem do sobrenome adotado. A avó, índia da tribo Krenak, de quem a família nunca mais teve notícias após uma internação em manicômio, era Nazareth. Nesta ancestralidade, o artista se reconhece. E também identifica negros em sua família, embora desconheça as origens precisas. Em seus panfletos, como neste identificado por “Important Public Notice” (fig. 2), também consta um pouco de autobiografia, quando o artista afirma: “(...) O povo Negro das Américas não sabe exatamente de que parte da África vieram. Meus parentes esqueceram quem foi o homem completamente Negro da família”. No mesmo panfleto, ele menciona a história de sua avó materna.

Assim como não nega suas origens através de seu nome, Paulo Nazareth também as mostra pelo seu corpo. Os traços do rosto, a pele morena e o cabelo *black power* indicam as origens indígenas e negra. No

³ Paulo Nazareth faz esta afirmação na entrevista concedida à autora. Conforme Cunha (1986, p. 713), “**selva** sf. ‘lugar naturalmente arborizado, bosque’ | *selua* 1572 | Forma divergente de *silva*, deriv. do lat. *silva* –ae”.

entanto, sua aparência física não somente apresenta suas origens e escolhas pessoais, mas denuncia visões de exotismo sobre sua figura, assim como preconceito. Quanto a este último, não raro o artista sofre com abordagens policiais ou mesmo sendo barrado nas próprias exposições em que participa.⁴ Soma-se a isso sua origem e modo de vida humildes e o uso habitual de chinelos de dedo, mesmo em ocasiões que, no meio artístico, exigiriam mais formalidades.⁵

A questão racial, que é a própria vida – e história de vida - do artista, pulsa em sua obra. É evidenciada em todos os tipos de produção, sobretudo em ações performáticas (que se desdobram em registros, por meio de vídeo ou fotografia), em que seu corpo é o foco. E apresentar a questão racial é também denunciar as condições de vida e direitos de negros e índios. Estas denúncias do preconceito racial, expostas através das situações que o artista vive, não somente escancaram um sério problema social, mas

⁴ Em diversas entrevistas, Paulo Nazareth compartilha situações vividas, motivadas por preconceito em relação à sua aparência. Isso fica claro em uma das mensagens trocadas entre o artista e a curadora Janaina Melo, em que ele menciona ter sido revistado pela INTERPOL. “A revista mais recente que tomei foi da INTERPOL, a polícia disse que se me pegarem vendendo coisa, me levam pra cadeia... [...] Não vendia nada... Interpol me deu uma dura por me extranhar...” (MELO, Janaina; et al, 2012, p. 108). Em relação às suas exposições, o artista também relatou que foi barrado por seguranças na SP-Arte em 2012. (PAULO Nazareth por Hélio Nunes (entrevista). 3x3. 3C Centro de Criação Contemporânea. Revista eletrônica, n. 2, set. 2012. Disponível em: <<http://www.3c.art.br/3-x-3>>. Acesso em: 15 jul. 2015, p. 37)

⁵ Refiro-me às formalidades tacitamente exigidas no meio, apresentadas em estudos como de Nathalie Heinich (2014). Ao falar sobre a presença do artista, a autora define a importância que esta figura apresenta no meio artístico contemporâneo, o que muitas vezes influencia a valorização da obra. Da mesma forma, aponta que é fácil reconhecer, em um vernissage, quem é o artista, através da vestimenta - ou muito informal, ou impecável, mas com detalhes chamativos (HEINICH, 2014, p. 170 e 171). Sarah Thornton (2010), cujas observações são citadas por Heinich em sua obra, também aponta essas relações, que permeiam o mercado da arte.



(Aimoré (Boicoendo)) Brazilian man Indian in Paris / France sec. XIX. Hijacked.



Afro-krenak de scandant, Brazilian Artist Paulo Sergio da Silva (Nazareth) Governador Valadares, may 26, 1977. In New Delhi / India sec. XXI. Invited.



Brazilian man Trecheiro (stretch hiker) In Goiás / Brazil sec. XXI. by Option.

IMPORTANT PUBLIC NOTICE

When Cristobal Colon, Spanish navigator, reached the Americas he thought that this country was India, because of that he called it "Las Indias" (the Indias). According to the anthropologists, the American Native population are direct descendants of the Asiatic population. The "AIMORES" of which the "KRENAKS" form a part, were a population that resisted the foreign invasion, were considered the enemy number one of the State and because of that they needed to be destroyed. My grandmother (my mum's mum) Nazareth Cassiano de Jesus, a native Krenak was considered crazy because of her behaviour in society, and like lots of women with the same origin, was committed to a mental hospital. Since then there has been no news of her. My mother still cries. The black population from the Americas don't know exactly which part of Africa they come from. My parents forgot who the completely black man of the family was. When I was in South Africa a black man called me "brother". But my skin is not as black as his. After the abolition of slavery in 1888, the Brazilian country received a big quantity of Italian and other European immigrants. So it may be that my great grandmother (of my dad's side) came to Brazil from Italy... my parents remember this. There are Indians who are as black as the Africans. Governador Valadares, my town of origin in Krenak Antique Land, sent many clandestine immigrants to the United States of America. The first time I left of Brazil was to stay in India. The train of the Vale do Rio Doce Company transports iron ore to diverse part of the world through the Krenaks Town but don't pay toll. I believe that something made with ore of this land is in India. When I walk through Delhi streets no one calls me Indian (indigen). How India will continue being India if I'm not gonna be what I am ?

Quando Cristovão Colombo, Navegador Espanhol, chegou as Américas, pensou que se tratava das Índias, Por isso

chamou o povo nativo de Índios. Segundo a Antropologia, os povos indígenas das Américas são descendentes diretos dos povos Asiáticos. Os "AIMORES", povo do qual os "KRENAKS" são uma parte, foram um dos povos que mais resistiu à invasão estrangeira. Por isso considerados inimigos número um do Estado, deveriam ser dezimados. Nazareth Cassiano de Jesus, Índia krenak, mãe de minha mãe, foi considerada louca por não ter um comportamento apropriado à sociedade. Como muitas outras mulheres de semelhante origem, foi internada em um Manicômio, desde então, dela não se tem notícia. Minha mãe ainda chora. O povo Negro das Américas não sabe exatamente de que parte da África vieram. Meus parentes esqueceram quem foi o homem completamente Negro da família. Quando estive na África do Sul um Negro me chamou de "irmão", mas minha pele não é tão negra quanto a dele. Após a Abolição da Escravidão em 1888, o Brasil recebeu uma grande quantidade de italianos e de outros imigrantes europeus. Foi assim que a mãe de meu pai chegou ao Brasil, vindo da Itália. Disto meus parentes se lembram. Existem Indianos tão negros quanto os Africanos. Governador Valadares, minha cidade de origem, localizada onde antes pertencera a terras Krenaks, envia muitos imigrantes clandestinos para os Estados Unidos da América. A primeira vez que sai do Brasil foi para estar na Índia. O trem, da Companhia Vale Rio Doce, que transporta minério de ferro para diversas partes do Mundo passa por terras Krenaks, mas a CVRD não paga pedágio. Acredito que na Índia haja algo feito com minério destas terras. Quando ando pelas ruas de Delhi ninguém mim chama de Índio. Como a Índia continuará sendo Índia se eu não estiver Índio sendo o que sou ?

जव क्रीस्टोवल कोलोन, स्पैन का समुद्री मुसाफिर, अमेरिका पहुँचा, तो उसने सोचा कि वह इन्डिया में पहुँच गया। 'आईमोर्स' (दक्षिणी अमेरिका के प्राचीन जनजाति) जिनमें से 'केनाक' सभ्यता निकली, उन्होने विदेशी शासन का विरोध सबसे बड़कर किया था, वे विदेशी शासन के सबसे बड़े दुश्मन थे। मेरी नानी 'नाजारेन कासिआनो डे जीसुस' केनाक सभ्यता से थी और उनके चरित्र कि वजह से विदेशियों ने उनको मानसिक रोगियों के अस्पताल में दाखिल करा दिया था। अन्य कैनाकि महिलाओं को भी इसी दुर्दशा से गुजरना पड़ा था, और तब से उनकी हमको कोई खबर नहीं है। मेरी माँ अब भी रोती है। अमेरिका के कई काले व्यक्तियों को अब भी कोई अदाजा नहीं है कि वह अफ्रिका के किस हिस्से से आये हैं। मेरे माँ बाप यह भी भूल गये कि हमारे कौन से पुर्वज अफ्रिका से आये थे, जब मैं साउथ अफ्रिका में था तो एक उधर के आदमी ने मुझ को 'भाई' बुलाया, जब कि मेरा रंग उसके जितन काला नहीं था। 1888 में जब हम ब्राजिली विदेशियों के शासन से मुक्त हुए, ब्राजिल में बहुत से लोग इटली और अन्य यूरोपियन देशों से लोग रहने के लिए आये थे। मेरे परदादा भी इसी दौरान ब्राजिल पहुँचे थे। मेरा गाँव 'गोवररर वालादोर्स' केनाक सभ्यता का एक हिस्सा है, यहाँ से भी अमेरिका में बहुत से लोगो को दाम बनाया था। मैं पहली बार ब्राजिल से बाहर, भारत में काम करने के लिए आया हूँ। 'वाले डो रियो डोस कम्पनी' जो केनाक इलाकों के लोगों के खाने से लोहा निकालता है, वह केनाक के लोगों को कुछ टैक्स नहीं देता है। शायद भारत में भी इसी खान से कुछ लोहा आता होगा। जव मैं दिल्ली की सड़को से चलता हूँ, तो कोई भी मुझको भाई कहकर नहीं बुलाता है। मेरे को बाहर का समझते हैं। भारत कैसे भारत रहेगा अगर मैं ही मैं नहीं रहूँगा ?

WHO IS MY BROTHER ? WHO IS MY BROTHER ? WHO IS MY BROTHER ? WHO IS MY BROTHER ? WHO IS MY BROTHER ?

P. Nazareth Edições - New Delhi / India , march 2006

Fig. 2 – Paulo Nazareth. Panfleto "Important Public Notice". Nova Déli, Índia, março de 2006. Impressão em papel jornal, 29 x 20 cm. Acervo do pesquisador (doação do artista).

mostram que ele está presente em todos os espaços, inclusive nas relações produzidas dentro da arte e reafirmadas na disciplina da História da Arte, fundadas em crenças de que este é um espaço somente destinado a elites brancas.

Através de sua obra ou das relações que a envolvem dentro do campo da arte⁶, Paulo Nazareth toca em um ponto nevrálgico: a presença e posição de discursos que estão fora da tradição eurocêntrica, da figura masculina, branca, heteronormativa, entre os discursos da arte.

O olhar crítico sobre discursos da história da arte do século XX e XXI é, segundo Orlando (2013), uma das urgências da arte hoje. Isso ocorre por uma tomada de consciência da parcialidade da história da arte ocidental, construída sobre uma política de diferenciação associada à instauração de um regime universal de categorias e valores da arte. Essa nova visualização - globalização - da arte é também imprecisa, baseando-se sobre três tópicos: a tomada de consciência da inadequação da criação e circulação das obras a partir de uma história da arte fundada na perspectiva ocidental, as mudanças na arte pelas modificações geopolíticas após 1989 e o

⁶ Ao utilizar a expressão “campo da arte”, refiro-me ao conceito desenvolvido por Pierre Bourdieu (1996), que o apresenta como um “(...) universo relativamente autônomo (o que significa dizer também, é claro, relativamente dependente, em especial com relação ao campo econômico e ao campo político)” que “dá lugar a uma economia às avessas, fundada, em sua lógica específica, na natureza mesma dos bens simbólicos (...), cujo valor propriamente simbólico e o valor mercantil permanecem relativamente independentes.” Ao ser usada ao longo do texto, a expressão estará sempre relacionada ao conjunto de instituições e agentes que atuam dentro de uma estrutura moderna para regulamentação deste universo, presentes nas relações que envolvem a arte. É fato, porém, que a contemporaneidade coloca o campo em xeque, conforme autores como Néstor García Canclini (2012), que compreende a arte contemporânea como um espaço de maior fluidez e em conexão com outras áreas de conhecimento. A produção de Paulo Nazareth opera no sentido dessas mudanças, o que será apontado ao longo da pesquisa.

desenvolvimento de críticas e teorias que examinam a abertura de circulações e reconhecimento de práticas artísticas até então colocadas à margem da história da arte oficial.

Grenier (2013) também indica que historiadores da arte da atualidade e pensadores da história cultural devem inscrever histórias fragmentadas nos grandes discursos, não sendo tributários de uma perspectiva ocidental ou de uma ideologia dominante. Porém, talvez simplesmente ‘inscrever’ histórias em meio à grandes discursos não signifique promover diálogos frutíferos, gerando a manutenção dos padrões de uma ‘arte universal’, representada somente pelas produções europeias e norte-americanas. Assim, inscrições em grandes discursos poderiam se resumir apenas àquilo que os grandes discursos permitem que seja inscrito, o que não modifica o que já existe: narrativas de uma história da arte baseada em produções europeias e norte-americanas (estas últimas, em sua maioria, a partir do séc. XX, quando são produzidas a partir de parâmetros europeus), com breves apontamentos do que é produzido nos outros continentes, vistos sob os olhos, padrões e influências de padrões europeus. Trabalhando em escolas, percebo que esses paradigmas permanecem nas estruturações de currículos, principalmente no estudo de História da Arte em Ensino Médio. Nas situações que vivenciei até o momento, são propostos estudos dos movimentos europeus como uma base para olhar a arte no mundo. As produções negras ou indígenas, nesse contexto, viram apêndices a serem trabalhados, cumprindo as legislações que o exigem.⁷

⁷ Refiro-me à lei nº 11.645, de 10 de março de 2008, que inclui no currículo oficial a obrigatoriedade da temática ‘História e Cultura Afro-brasileira e Indígena’, especificando sua abordagem nas disciplinas de educação artística. Obviamente, esta lei representa importante

Apresentando-se como uma das vozes que busca estes diálogos e espaços neste panorama da arte, Paulo Nazareth volta-se para suas origens. Mas não permanece imóvel para discuti-las. As origens indígenas e negras são levadas ao movimento, à deriva, a um atravessamento histórico, e unem algumas pontas que, na arte, parecem distantes, como algumas relações entre centros e periferias.

Performances e ‘arte de conduta’: identidade e periferia

Paulo Nazareth mora atualmente no Palmital, bairro popular – ou favela, como identifica o próprio artista - situado em Santa Luzia, Minas Gerais, cidade da região metropolitana de Belo Horizonte. É uma cidade que tem histórias para contar, pois faz parte do ‘Caminho do Ouro’, trecho que o metal retirado do estado percorria até chegar ao Rio de Janeiro, no período colonial. Seu local de nascimento é Governador Valadares, Minas Gerais. Assim como muitas destas cidades de Minas Gerais, Paulo Nazareth carrega histórias de vida e de seus deslocamentos.

Habitar em uma favela, segundo o artista, é “uma cultura, um modo de vida”.⁸ Isso se reflete claramente em sua produção, quando muitas vezes parte, preferencialmente, do espaço da favela, para inserir-se no meio artístico. Os panfletos demonstram isso, uma vez que o artista os vende em uma banca na Feira do Palmital, espaço de comércio informal que se

ganho para os diálogos entre culturas, porém é importante observar a forma que eles são desenvolvidos.

⁸ Informação dada pelo artista em vídeo produzido pela Folha de São Paulo.

ARTISTA Paulo Nazareth será batizado por índios. Produção de TV Folha. Folha de S. Paulo, 2013. Vídeo digital. Disponível em: <<http://mais.uol.com.br/view/e0qbgxid79uv/artista-paulo-nazareth-sera-batizado-por-indios-0402CC183568D0B14326?types=A&>>, Acesso em: 04 nov. 2015.

estabelece aos domingos no bairro. Ao mesmo tempo, os panfletos de Paulo Nazareth podem circular em grandes exposições de arte, ou mesmo serem vendidos pelo próprio artista em grandes feiras de arte (como ocorreu na ArtRio 2015, feira de arte do Rio de Janeiro, em que o artista vendia gravuras em meio ao evento, sem prévia autorização da organização).⁹

Ao realizar estas transições entre os espaços da periferia e os espaços artísticos consagrados, Paulo Nazareth joga com os âmbitos que Pierre Bourdieu (2005) classifica como cultura erudita e cultura de massa, nos quais se divide a produção, a reprodução e a difusão de bens simbólicos. Ao mesmo tempo em que o artista está nos espaços expositivos consagrados, nos quais conta a lógica da distinção (a necessidade da exclusividade, sob pena da perda do valor), ele quebra com esses pressupostos ao vender gravuras (ou seja, obras de larga reprodução) a preços módicos, se comparados aos altos valores que obras únicas e exclusivas podem atingir no mercado.

A ação de Paulo Nazareth, no entanto, não pode ser vista como inédita ou na contramão do que é produzido na arte contemporânea. Cada vez mais, os âmbitos da cultura erudita e da cultura de massa se entrelaçam, conforme aponta Canclini (2012), que questiona: “Servem para alguma coisa as noções de [...] campo da arte (Bourdieu), quando sobram sinais da interdependência dos museus, dos leilões e dos artistas com os grandes atores econômicos, políticos e midiáticos?” (p. 22). Não mais totalmente autônoma, a arte aceita permeabilidades. Isso ocorre com âmbitos diversos,

⁹ A ação de vender gravuras fora dos moldes do evento também ocorreu em Feira de Arte de São Paulo. O fato ocorrido no Rio de Janeiro foi relatado à autora pela pesquisadora Rosana Pereira de Freitas (UFRJ), na ocasião do 24º Encontro da ANPAP, em 2015.

como os da cultura de massa e os da publicidade. Segundo o autor, a própria divulgação que se faz de grandes mostras, visando ampliar o número de visitação ou acesso, reduz o caráter da exclusividade e distinção que a arte outrora promoveria. Canclini, conforme citação que segue, compreende que a produção artística se relaciona com outros meios e áreas de conhecimento:

Talvez as respostas para esta interrogação não surjam do campo artístico, mas do que está ocorrendo ao intersectar-se com outros e tornar-se arte *pós-autônoma*. Com este termo refiro-me ao processo das últimas décadas no qual aumentam os deslocamentos das práticas artísticas baseadas em *objetos* a práticas baseadas em *contextos* até chegar a *inserir as obras nos meios de comunicação, espaços urbanos, redes digitais e formas de participação social onde parece diluir a diferença estética*. (...). Mais do que os esforços dos artistas ou dos críticos em romper a couraça, são as novas posições atribuídas ao que chamamos arte que estão arrancando-a de sua experiência paradoxal de encapsulação-transgressão. (CANCLINI, 2012, p. 24-25)

Dessa forma, trazer um modo de venda popular para o espaço da exclusividade desestabiliza estruturas estabelecidas da arte. É um meio pelo qual o artista busca dialogar com esses espaços que, em concepções da lógica da distinção, de Bourdieu (2005), não se relacionariam. Assim, Paulo Nazareth desafia os espaços consagrados, inserindo nos restritivos cenários artísticos comerciais um modo de venda popular e acessível de suas obras.

Tecer relações entre periferia e cultura erudita é um caminho também intrinsecamente ligado à biografia do artista, que sempre transitou por espaços de periferias, desenvolvendo atividades das mais diversas, desde a infância. Um destes trabalhos foi tratar porcos, quando ainda

morava em Governador Valadares.¹⁰ Não raro, esses animais aparecem em alguma performance ou texto do artista. Ainda que desde jovem trabalhando, conforme relatos de familiares¹¹, ele não abandonou os estudos, chegando ao ensino superior. Paulo Nazareth o completou na Universidade Federal de Minas Gerais, no curso de Artes Visuais. Uma escolha inusitada, dentro de um contexto que normalmente não estimularia um jovem a prosseguir por este caminho. Uma escolha que também foge aos ideias de público iniciado de Bourdieu (2005). Uma escolha própria por outros espaços.

Trata-se de um artista que não nega suas incursões e vivências por outros espaços e que assume estes aspectos como parte de sua história e de seu trabalho. Não se pode desvincular a vida do artista, ligada a espaços “periféricos”, à sua maneira de hoje encarar e atuar no campo artístico. O próprio utiliza uma expressão para referir-se a isso, que chama ‘arte de conduta’. Em declaração, a define como uma “forma de estar presente na vida, questionar o cotidiano e, ao mesmo tempo, apreciá-lo”¹². Sendo assim, os espaços por onde o artista circula e suas vivências por estes lugares são

¹⁰ Informação concedida em algumas entrevistas, como a publicada no *site* do Jornal Hoje em Dia, de 30 dez. 2012.

ALTINO FILHO, O artista mineiro Paulo Nazareth fez de sua caminhada até os Estados Unidos uma obra de arte. *Hoje em Dia*. 30 dez. 2012. Disponível em: <<http://hojeemdia.com.br/almanaque/o-artista-mineiro-paulo-nazareth-fez-de-sua-caminhada-at%C3%A9-os-estados-unidos-uma-obra-de-arte-1.84362>>. Acesso em: 15 nov. 2014.

¹¹ Os contatos com o artista também foram permeados por contatos com seus familiares (irmãos), principalmente no momento de visita em sua residência, no Palmital.

¹² Declaração publicada em matéria digital da revista *Veja*.

ZYLBERKAN, Mariana. Paulo Nazareth, o andarilho das artes. *Veja.com*. 26 mai. 2012. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/entretenimento/paulo-nazareth-o-andarilho-das-artes/>>. Acesso em: 20 abr. 2015.

colocados em questão na obra. Há também o constante deslocamento entre as periferias e os espaços de arte consagrada. E, tratando-se de arte, e de arte contemporânea, estes deslocamentos ocorrem por meio de muitas formas.

As performances acompanham muito das ações de deslocamento de Paulo Nazareth. A partir de 2006, o artista participou de residências artísticas na Índia, Indonésia, entre outros países – normalmente classificados como periféricos ou semiperiféricos¹³ - fora dos grandes eixos da Europa ou Estados Unidos. Entre as performances desenvolvidas nas viagens, que resultaram em vídeos, chama atenção aquela intitulada “Uma rúpia por meu país”¹⁴ (fig. 3), desenvolvida em Nova Déli, em 2006, momento em que participou de residência artística na cidade, através do Khoj Studios. Nesta performance, Paulo Nazareth senta-se em uma escadaria, em meio a um local de grande circulação na cidade. Em suas mãos, tem um cartaz contendo a frase (em inglês e híndi): “Pago uma rúpia para quem adivinhar de que país eu venho”. O registro da performance mostra a grande concentração de pessoas ao redor do artista, procurando sua origem. Ao final, um guarda local dispersa o grande grupo que se formou para tentar descobrir a origem daquela figura. Em “Authentic Mixed Man” (fig. 4), realizado em Jacarta, no ano de 2008, Paulo Nazareth coloca-se na Merdeka Square, uma movimentada praça da cidade. O artista carrega em

¹³ As noções de centro, periferia e semiperiferia são utilizadas conforme Domingues (2011) e detalhadas no caderno ‘Entre centros e periferias: busco Paulo Nazareth’.

¹⁴ O vídeo da performance mencionada pode ser visto no canal do artista, disponível no site de vídeos *You Tube*.

PAULO Nazareth performances. Conjunto de vídeos em sequência, apresentando performances do artista, mar. 2010. Vídeo digital. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=1-49UVCfaEI>>. Acesso em: 17 nov. 2015.

seu pescoço um cartaz, com a seguinte informação (em inglês e língua indonésia): “Autêntico Mestiço Ancestral: Sou um homem exótico a seus olhos? Tire uma foto de mim. Cem rúpias”. Ele é abordado por crianças e populares, que conversam e batem fotos ao lado do artista.

A identidade – e a perda da mesma – tornam-se evidentes nestes vídeos. Paulo Nazareth mostra-se como uma figura que, aos olhos estrangeiros (em relação a si próprio), parece não ter localização ou origem. Ninguém sabe informar de onde ele vem e os curiosos aceitam sua posição contraditória de “autêntico mestiço”.

As noções de identidade que Paulo Nazareth apresenta nestes vídeos discutem as relações que a globalização e a identidade estabelecem na contemporaneidade. O termo globalização, desde seu surgimento¹⁵, desenvolveu muitas visões. O sociólogo inglês Anthony Giddens (2007) reflete sobre essa rápida expansão do termo, que não foi acompanhada de uma clareza em seu sentido. Ao mesmo tempo em que visões céticas e radicais se formavam acerca da globalização, todas erravam no momento em que se fixavam unicamente em compreendê-la como um fenômeno da economia. Faz-se fundamental destacar que ela é também política, tecnológica e cultural, além de envolver aspectos pessoais e íntimos de nossa vida. Não se trata de algo que acontece em outra esfera, apartada de

¹⁵ Termos ligados à ideia de global são usados desde a década de 1950. A “aldeia global”, de Marshall McLuhan, citada pelo autor em 1962, já continha uma referência à noção de globalização que cultivamos hoje, porém voltada especificamente ao âmbito comunicacional. Mais próximo ao sentido empregado na atualidade, o termo foi utilizado pela primeira vez por Theodore Levitt, economista com atuação na área de marketing, no ano de 1983. Mas foi na década de 1990 que teóricos debruçaram-se sobre o termo, apresentando divergências entre as análises, aprofundando-o e ampliando-o para além de uma ideia de mercado (FRANCO, 2008).



Fig. 3 – Uma rúpia por meu país, 2006. Video performance. 19'32". Nova Dehli, Índia.
 Fonte: < <http://www.mendeswooddm.com/pt/artists/paulo-nazareth>>. Acesso em: 15 nov. 2015.

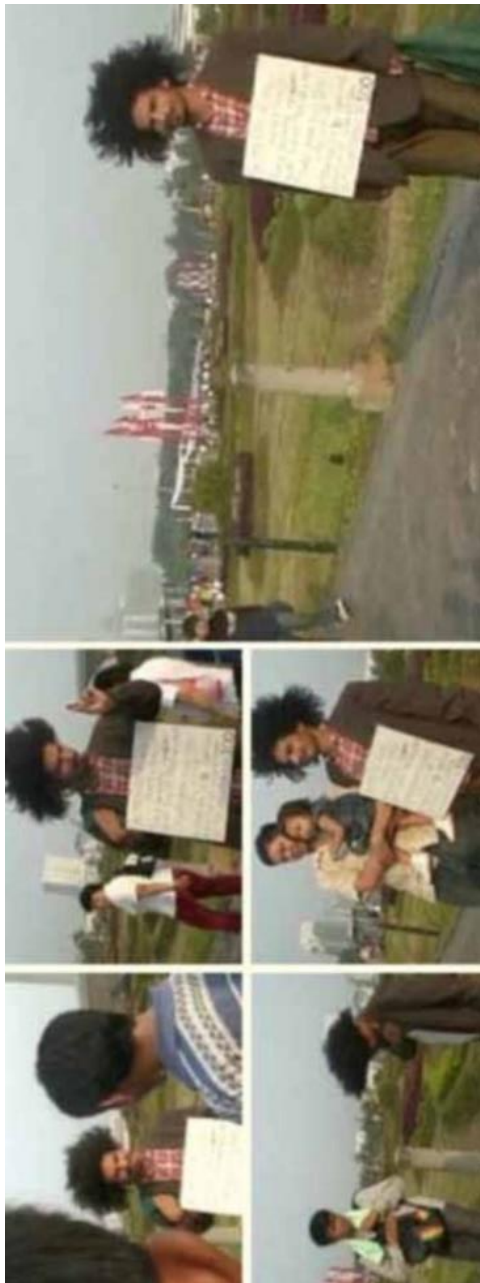


Fig. 4 - Autentic Mixed Men, 2008. Video performance. Jacarta, Indonésia.

Fonte: < <http://www.mendeswooddm.com/pt/artists/paulo-nazareth>>. Acesso em: 15 nov. 2015.

nossa realidade. Giddens, no entanto, não aponta para uma visão totalmente positiva ou negativa deste processo, que entende, em muitos casos, como um fator necessário. Já Zygmunt Bauman (1999), em publicação sobre o tema com lançamento próximo à de Giddens¹⁶, apresenta uma visão mais pessimista sobre a oposição local *versus* global, que se estabelece nas relações globalizadas. Para Bauman, as localidades perdem seus espaços públicos para um sentido e uma interpretação globalizados, não dados por elas, o que causa a segregação social, exclusão e separação. Segundo o autor, “(...) Os centros de produção de significado e valor são hoje extraterritoriais e emancipados de restrições locais – o que não se aplica, porém, à condição humana, à qual esses valores e significados devem informar e dar sentido.” (BAUMAN, 1999, p. 9).

As duas visões mencionadas sobre a globalização, portanto, apontam para seu aspecto amplo em relação à sociedade e os conflitos gerados por uma dualidade. De um lado há o global, formador de um sentido e uma interpretação que se sobrepõem ao local, seu oposto, visto como submisso a esses “centros de produção de significado e valor”, conforme afirma Bauman. As dualidades, no entanto, devem ser vistas com cautela. Devem ser revisadas enquanto termos sem relação, sem interdependência.

Obras como as de Paulo Nazareth, por se estabelecerem a partir de relações territoriais e culturais, oferecem espaço para reflexão sobre o tema. Os conceitos – global e local – na sua produção tornam-se permeáveis. Os vídeos desenvolvidos nas residências internacionais

¹⁶ O livro ‘Mundo em descontrole: o que a globalização está fazendo de nós’, de Anthony Giddens, foi lançado originalmente em 1999, enquanto o livro ‘Globalização: as consequências humanas’, de Zygmunt Bauman, foi lançado um ano antes, em 1998.

demonstram esse jogo, apontando para aspectos identitários, que se sobressaem às ideias de homogeneização mundial.

Stuart Hall (1999) reflete sobre as identidades culturais nacionais e a forma que estão sendo afetadas ou deslocadas no processo de globalização. A modernidade baseia-se nesta cultura nacional, que é homogênea e definida. No entanto, Stuart Hall contesta a ideia de que seria possível uma identidade unificadora, capaz de anular diferenças culturais. As nações modernas, para Hall, são todas “híbridos culturais”.

Moacir dos Anjos (2005), diferentemente de Bauman (1999), não compreende um processo de homogeneização cultural, onde as culturas locais – plurais, não identidades fixas – seriam apagadas pela hegemonia de culturas europeias ou estadunidenses. Pelo contrário, há adaptação e reação destas culturas. Opera-se aqui a noção de que a identidade é uma construção formulada em tempo e espaço específicos, embora móveis, e em constante estado de formação. Sendo assim, Moacir dos Anjos entende que a globalização assume um caráter desmistificador e crítico, pois enfrenta essa tendência homogeneizante em função da flexibilização de fronteiras, com a permuta constante de posições no mundo.

A identidade cultural que Paulo Nazareth traz em suas obras é a do indígena, povo nativo do solo brasileiro, e a do negro, que chegou ao Brasil como escravo. Mas são identidades que não possuem endereço fixo. Em mistura, como “híbridos culturais” de Stuart Hall, essas duas etnias não podem ser identificadas, e assim torna-se mais improvável a possibilidade de que o artista em questão pudesse ser um brasileiro, questão apresentada na performance ‘Uma rúpia por meu país’. Néstor García Canclini (2008), assim como Stuart Hall, aplica o termo ‘hibridismo’ às relações culturais que

se estabelecem em momentos de globalização. O autor não a compreende como uma fusão sem contradições, mas como uma forma de reconhecer os conflitos gerados nas interculturalidades, nem sempre harmoniosas. Apesar dos conflitos, as situações de confrontação e diálogo que permitirão as diferenças de identidade estabelecerem relações e convívios.

Os vídeos em questão também permitem refletir sobre os deslocamentos na obra de Paulo Nazareth. Não se trata de um artista cuja obra se resolva unicamente dentro de um ateliê, seja onde for. Sua obra se dá através dos deslocamentos pelo mundo. Tornam-se, nesse caso, passíveis de serem compreendidas as colocações do artista, que afirma que “vive e trabalha ao redor do mundo”¹⁷. Obviamente, o artista possui um espaço de trabalho em sua residência, porém muito de sua produção depende dos deslocamentos que realiza. Entre um espaço fixo e uma vida nômade, ocorrem as derivas de Paulo Nazareth.

O deslocamento é, talvez, a espinha dorsal da produção. Portanto, merece análise detalhada, elaborada em caderno específico sobre a questão. O deslocamento permeia importantes trabalhos do artista – como ‘Notícias de América’, além de suas ações ligadas às Bienais de Veneza e Bienais de Veneza / Neves, que também contarão com caderno específico de desenvolvimento da análise. É preciso também, além de adentrar à essencial questão que os deslocamentos propõem, pensar em alguns aspectos ligados à materialidade que a produção apresenta.

¹⁷ Esta afirmação surge em depoimentos do artista, assim como em sua biografia no livro Paulo Nazareth Arte Contemporânea/LTDA. MELO, Janaina. et al. *Paulo Nazareth: arte contemporânea/LTDA*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.

Conceito e materialidade

Em arte contemporânea, falar em categorias requer atenção e cuidado, uma vez que o limite fluido entre elas é uma constante. Na produção de Paulo Nazareth isso não é diferente, uma vez que as obras se constituem através de diversas materialidades. Nem sempre são perenes e em alguns casos resultam em registros. Afinal, faz-se necessário um resultado para que uma obra se torne conhecida e atinja seu status.

Michael Archer (2012), que publicou estudos em arte moderna e contemporânea, apresenta que as ações da Pop Art e do Minimalismo – ligadas a formas e usos variados de materiais - foram importantes para o desmanche das categorias artísticas, o que tornou-se evidente sobretudo com as produções das décadas de 1960 e 1970. Estas apresentavam diferentes formas e nomes (Conceitual, Arte Povera, Processo, Anti-forma, Performance, entre outros), não existindo uma única identificação para todos os tipos de ações que estavam ocorrendo no momento. Em 1968, o artista Robert Morris criou o ensaio “Antiforma”, em que abordava a obra de pintores como Jackson Pollock, enfatizando o processo de trabalho como parte da obra, sendo que o próprio (Morris) passava também a tomar este aspecto em seu trabalho. A crítica Lucy Lippard, ao tentar reunir as tendências, à época, não encontrava forma de classificá-las, a não ser pelo termo ‘desmaterialização’, que intitulou seu livro de 1973, “Seis anos: a desmaterialização do objeto de arte de 1966 a 1972”. (ARCHER, 2012, p. 61-68).

Frente a isso, torna-se interessante a análise de Cristina Freire (2009, p. 166) sobre a desmaterialização da arte conceitual, identificando que, na verdade, todas as tendências compiladas por Lucy Lippard tinham, sim,

materialidade. A grande questão era a forma que instituições estavam lidando com estas novas materialidades, pois criavam problemas para os espaços museais. Lucy Lippard e John Chandler (2013) afirmam que algo não visual não pode ser confundido com algo não visível. Nestas produções, é a ideia que se sobrepõe ao objeto físico, à sua materialização perene.

Na obra de Paulo Nazareth, há um tipo de categoria que o artista nomeia “projeto”, que possui semelhanças com algumas destas formas de produção próprias das décadas de 1960 e 1970, como a arte conceitual. Alberro (1999) analisa o movimento da arte conceitual de maneira cuidadosa, ao apontar que não se tratava de um conjunto unificado, mas de ações que se desenvolveram separadamente, porém com abordagens que apontavam um caminho semelhante. A partir disso, em uma definição ampla, o autor apresenta a arte conceitual como “(...) uma crítica expandida da coesão e materialidade do objeto artístico, uma crescente desconfiança em direção a definições da prática artística como puramente visual, a fusão do trabalho com seu sítio e contexto de apresentação e uma crescente ênfase nas possibilidades de publicidade e distribuição.” (ALBERRO, 1999, p. xvii)

Apesar desta aproximação, conforme também aponta Freire (2009), não é possível uma associação direta entre a produção do artista e o movimento arte conceitual, uma vez que este se trata de um movimento que tomou corpo em determinado momento histórico. Para Freire, artistas contemporâneos trabalham a partir da tendência que denomina ‘conceitualismo’ que, segundo ela, é a “tendência crítica à arte objetual que abarca diferentes propostas como arte postal, performance, instalação, *land art*, videoarte, livro de artista etc.” (FREIRE, 2009, p. 165).

Os primeiros “projectos & realizáveis” de Paulo Nazareth – forma que o artista denomina os projetos - surgiram entre 2006 e 2007. Baseiam-se simplesmente na proposição de uma ação, que é registrada por escrito. Para que se torne arte, não é necessário que seja executada. Basta existir enquanto ideia. Porém, como ideias precisam ser comunicadas para que existam (ou seriam simplesmente pensamentos), alguma materialidade se faz necessária. No caso dos projetos de Paulo Nazareth, são os panfletos que, mais uma vez, dão corpo às ideias e histórias do artista. Nas legendas de seus panfletos, não raro ele se refere ao termo “projecto” ou “projecto & realizáveis” – valendo-se desta grafia.¹⁸ Narram uma determinada situação, possível de ser executada. Para ratificar o status do objeto como obra de arte, os panfletos são encimados pela frase chamativa, de letras grandes, “AQUI É ARTE”. Em um dos panfletos, desta série que podemos chamar genericamente de “Aqui é Arte” (fig. 5), logo abaixo desta frase há a indicação “Decreto conceitual janeiro 2007”, na tentativa de reforçar a afirmação anterior. Obviamente, um “decreto conceitual” não existe na arte, tampouco como instrumento jurídico. Na prática, porém, a menção à palavra decreto remete a algo judicialmente legitimado, com valor incontestável, capaz de informar – e determinar - o que é arte. À foto de uma barragem em um rio, com pássaros, segue o texto: “Lagoa da Pampulha, à aproximadamente 4000 metros do Museu de Arte, há uma fileira de tambores sobre à água. Em cima dos tambores azuis, os Biguas

¹⁸ É importante chamar atenção ao aspecto bilíngue ou trilingue de muitas das produções de Paulo Nazareth. E a própria língua portuguesa, muitas vezes, aparece permeada por palavras em espanhol. Há uma forte relação com interesses do artista pelas comunicações em esfera global, abordados com maior ênfase no caderno ‘Entre centros e periferias: busco Paulo Nazareth’.

pretos. Objetos jogados na água se acumulam em torno dos tambores, devido as redes instaladas para que os aguapés não desçam em direção ao chafariz. Num dia de Chuva se instale na orla diante dos tambores e observe os biguas. Eles permanecem imóveis. Permaneça ali vendo a chuva cair, até que seus pes úmidos se enruguem e você sinta saudade de algo.”¹⁹

A simples ação de se colocar em um lugar específico, em determinada situação, constitui a arte. Na falta de alguém que se interesse em vivenciar tal experiência, resta o texto. E não só resta, como se basta. Por si ele consegue nos fazer imaginar a situação proposta, inclusive a melancolia de uma observação silenciosa em um dia chuvoso.

Analisando diferentes ações em arte conceitual, Alberro (1999) aponta trabalhos de artistas referenciais como Joseph Kosuth²⁰, Sol LeWitt²¹ e Lawrence Weiner²². Para Kosuth, o essencial estava na racionalidade, e a obra se constituía em uma mensagem, compreendida ou não pelo público. O artista, dessa forma, ainda seria uma figura central que lançaria a proposição, repudiando, porém, as categorias artísticas tradicionais (como pintura e escultura). Sol LeWitt compreendia a produção artística como decisões tomadas antecipadamente (à execução do trabalho), tornando o processo racional, livre da subjetividade e arbitrariedade. A execução do trabalho seria uma prática lógica, também sem subjetividades. Lawrence

¹⁹ Na transcrição de textos das obras, serão mantidos os desvios ortográficos e de acentuação do texto original, conforme explicação da nota de rodapé anterior.

²⁰ Joseph Kosuth (1945)

²¹ So LeWitt (1928 – 2007)

²² Lawrence Weiner (1942)

AQUI É ARTE

DECRETO CONCEITUAL JANEIRO 2007

Validade: indeterminada

Período: final de Novembro
início de março



Lagoa da Pampulha à aproximadamente 4000 metros do Museu de Arte, há uma fileira de tambores sobre à água. Em cima dos tambores azuis, os Biguas pretos. Objetos jogados na água se acumulam em torno dos tambores, devido as redes instaladas para que os aguapés não desçam em direção ao chafariz. Num dia de Chuva se instale na orla diante dos tambores e observe os biguas. Eles permanecem imóveis. Permaneça ali vendo a chuva cair, até que seus pés umidos se enruguem e você sinta saudade de algo.

PN/AZARETH EDIÇÕES / LTDA BELO HORIZONTE janeiro de 2007

Fig. 5 – Paulo Nazareth. Panfleto “Aqui é arte”. Belo Horizonte, Índia, janeiro de 2007. Imagem em versão digital. Disponível em: [<http://artecontemporanealtda.blogspot.com.br/>]. Acesso em: 15 ago. 2014.

Weiner, por sua vez, mostra sua relevância em função da declaração por ele estabelecida, segundo a qual o artista pode arquitetar a peça, a mesma pode ser fabricada, porém não necessita ser construída, cabendo ao espectador a decisão sobre isso. Sendo assim, muitas de suas obras consistiam em um texto indicativo de uma ação.

Nos “projectos e realizáveis”, o procedimento de Paulo Nazareth se aproxima a alguns dos artistas citados. Apesar de o projeto não contar com uma execução certa, mas fixar-se na ideia que propõe, ainda há uma materialidade que se faz presente no próprio panfleto. Um material com suas especificidades: a folha de papel jornal, a impressão em somente uma cor de textos e imagens, tipografias específicas. Um tipo de impresso que lembra os produzidos por muitos artistas do movimento conceitual.

Analisando o emprego de diferentes linguagens na arte conceitual (como texto e fotografia), Liz Kotz (2007, p. 213) verifica que as décadas de 1960 e 1970 foram caracterizadas pelo uso dos meios de gravação mecânica e tecnologias de reprodução – como gravadores de som e vídeo ou fotocópias. Estes atendiam às necessidades da impessoalidade mecânica e da distância de meios de autoexpressão.

A partir destas colocações, é importante aderir aos questionamentos de Cristina Freire, acerca do significado de se falar em arte conceitual hoje, na América Latina. Não se trata de “(...) importar um rótulo”, sobretudo a artistas brasileiros, “que não se aplica, mas antes encontrar uma plataforma comum de intercâmbio para entender a *emergência*, ou, nesse caso, a *urgência* da produção conceitual nos países periféricos.” (FREIRE, 2009, p. 165) Sendo assim, a produção de Paulo Nazareth, no seu viés conceitualista, deve ser vista por sua relação com seu local – e o que ele suscita - e suas

questões intrínsecas, como a identidade e as lutas sociais de grupos marginalizados.

Mari Carmen Ramírez (1999) aponta as peculiaridades que a arte conceitual desenvolvida na América Latina, nas décadas de 1960 e 1970, apresentou em relação à norte-americana e europeia. Em produções de países como México, Chile, Argentina, Uruguai e Brasil, as práticas não se fixaram nos conceitualismos puros, mas sim voltaram-se à ressignificação de objetos, levando em conta suas posições artísticas, econômicas ou políticas, dentro de seus espaços de circulação. O uso de objetos em si sobressai-se, também por uma característica típica local de considerar os significados dos objetos. Os exemplos mais emblemáticos são, no Brasil, as ações desenvolvidas nos projetos de Inserções em Circuitos Ideológicos, de Cildo Meirelles. A garrafa retornável de Coca-Cola, importante símbolo da dominação cultural americana em nossa sociedade, recebe inscrições audaciosas (como 'Yankees go home'), que somente podem ser visualizadas quando a garrafa está cheia. Vazia, retornando à fábrica, ela se perde em meio ao processo industrial e retorna à circulação, burlando censuras (que ocorriam na América Latina no momento em questão, em função dos governos ditatoriais) e apresentando-se com liberdade. Os panfletos de Paulo Nazareth, bem como os deslocamentos do artista, apontam para estas possibilidades de circulação em outros âmbitos, provocando ressignificações.

Ainda abordado artistas latino-americanos, na busca de alguns que desenvolveram práticas semelhantes às de Paulo Nazareth, chama atenção o grupo de artistas da cidade de Porto Alegre/RS, o grupo Nervo Óptico e o Espaço N.O., que entre as décadas de 1970 e 1980 desenvolveram diversos

trabalhos envolvendo novos meios de reprodução disponíveis. Carvalho (2004) aponta que os grupos utilizavam constantemente em suas exposições fotocópias, imagens apropriadas e registros fotográficos de intervenções urbanas e performances. Dentre diversos tipos de obras produzidas através de impressos, coloco em diálogo os ‘Testartes’, da artista Vera Chaves Barcellos, atuante no grupo. Estes eram também espécies de panfletos, porém impressos em papel de maior gramatura e não voltados a um sistema de distribuição. Constava na impressão uma imagem fotográfica e uma frase acerca dela (fig. 6).

Não somente a semelhança formal aproxima os “Testartes” dos “projectos & realizáveis”, mas a questão que ambos levantam. Trata-se de pensamentos sobre novas formas de conceber a arte. Enquanto Paulo Nazareth apresenta ao espectador novas possibilidades de pensar a arte, através de ações, Vera Chaves Barcellos convida o espectador a pensar além da imagem e participar da obra através de sua criação.

Nesta relação estabelecida, também chama a atenção a opção de Paulo Nazareth por utilizar materiais simples e uma linguagem semelhante às desenvolvidas por artistas conceituais. Por discutir a arte por uma via conceitual, certamente o artista buscou se valer de referências visuais das produções do momento, ainda que hoje elas pareçam defasadas, em função de meios mais avançados de impressão. Por sua vez, o uso deste visual pode ser explicado pela sua facilidade e acessibilidade de produção e reprodução.

O conceitualismo de Paulo Nazareth, da mesma forma que as produções latino-americanas, busca romper com os meios usuais de circulação da arte. Vendendo seus panfletos em feiras de comércio popular e em feiras internacionais de arte, estas diferenciações são questionadas.



Você está defronte à porta. Ela tem uma das folhas aberta. Você vai passar por ela e vai encontrar a outra porta que está fechada. Você vai conseguir passar e atingir o outro quarto?

Fig. 6 - Vera Chaves Barcellos. Testarte I (1974). Impressão sobre papel. Fundação Vera Chaves Barcellos. Imagem disponível em: < <http://fvcb.com.br/?p=8342>>. Acesso em: 19 jun. 2016.

Volta-se a uma ‘arte de conduta’, mais ligada à vida e seus espaços que a espaços que o mercado da arte determina. Por fim, são gravuras, que desmontam as expectativas do mercado artístico por suas características como por suas formas de circulação.

Gravuras: produção, apropriação e distribuição

Panfletos também são gravuras, mecanicamente produzidas. Nos panfletos/gravuras de Paulo Nazareth, não há o componente da produção manual, que se esperaria encontrar em uma gravura no sentido artístico tradicional. Os panfletos são produzidos em meio digital e impressos, como qualquer outro material gráfico de distribuição. O panfleto de Paulo Nazareth, no entanto, é arte.

Esta prática constitui uma ação do artista para uso de novos meios na arte, como comentado anteriormente, ligado a uma referência na própria história da arte, a arte conceitual. Mas o uso das linguagens textuais e tecnologias não resumem os enfrentamentos que as gravuras de Paulo Nazareth propõem. O artista não somente produz gravuras, mas as coleta.

Na exposição do 5º Prêmio CNI Sesi SENAI Marcantonio Vilaça²³ (2015), Paulo Nazareth estava entre os artistas selecionados. A obra se constituía por três mesas simples, de madeira. Nestas havia recortes

²³ O Prêmio CNI Sesi SENAI Marcantonio Vilaça tem por objetivo “reforçar a importância das práticas de pesquisa e experimentação por meio da arte na formação das novas gerações”. Contou com a participação de 30 artistas e 6 curadores e ocorreu no anexo do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, entre os dias 25 de abril e 6 de dezembro de 2015.

MUSEU de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. *5º Prêmio CNI Sesi SENAI Marcantonio Vilaça*. Disponível em:

<<http://www.mac.usp.br/mac/expos/2015/marcantonio/home.htm>>. Acesso em: 15 nov. 2015.

centrais, nos quais telas LCD eram encaixadas. Exibiam vídeos de performances do artista. No espaço restante nas mesas, e nas paredes, identificavam-se diversos cartazes, recolhidos nas viagens realizadas pelo artista. Especificamente, uma viagem à África (fig. 7).

Em conversa com o artista²⁴, a opção pela prática de coleta de materiais impressos apareceu claramente. Em seu espaço de trabalho, o artista mantém, além de uma prensa (objeto para impressões de gravura enquanto arte tradicional), diversos impressos - cartazes, ou lambe-lambes - coletados da rua. Em função disso, não se pode esperar que tais impressos estejam nas mesmas condições que saíram das gráficas ou que chegaram para distribuição. Resíduos de cola, sujeiras, rasgos, amassados... Tudo isso faz parte destes impressos, que carregam em si a história de sua circulação. E este detalhe parece de grande valia para o artista. Não basta se apropriar de uma gravura existente no mundo, é necessário conhecer sua existência, que fica entre o uso, o descaso e o descarte.

Percebe-se que a gravura coletada de Paulo Nazareth tem o mesmo status de uma gravura tradicional. O artista reconhece que ela foi produzida através dos mesmos meios, embora não tenha sido impressa pela mão do artista, e sim escolhida por um. Mas os usos intrínsecos a essas gravuras (que ultrapassam largamente a contemplação da gravura artística) entram em jogo. Pulsa na gravura coletada seu uso, sua condição de existência e circulação. Ao mesmo tempo, o descaso e o descarte são tão inerentes a ela quanto o uso. A maioria destas gravuras coletadas (cartazes promocionais, panfletos comerciais) tem um prazo de uso, que se encerra pela validade do

²⁴ Conversa realizada com o artista em sua casa/atelier em 29 de julho de 2015.

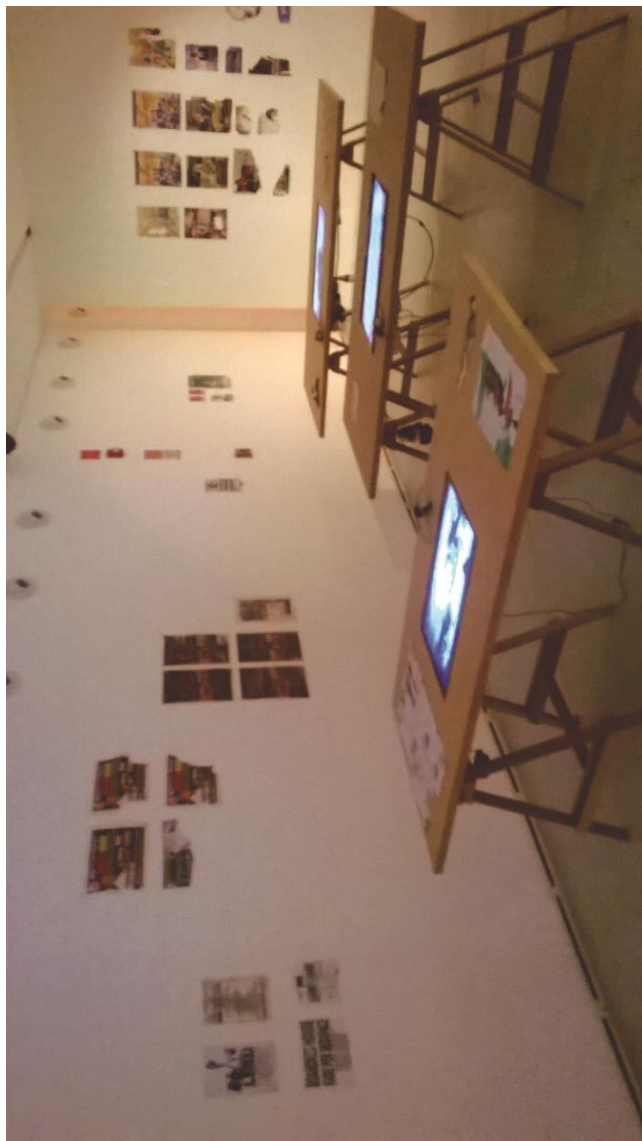


Fig. 7 – Vista da obra de Paulo Nazareth na exposição do 5º Prêmio CNI SESI SENAI Marcantonio Vilaça (2015), no MAC-USP. Fonte: acervo do pesquisador. Fotografia: Giovana Ellwanger

evento ou produto anunciado. Após isso, não têm mais relevância e são descartados. Se descartados em via pública, são sujos, rasgados, amassados, e temos aí também uma impressão, mas da temporalidade.

Ao fazer as coletas de gravuras, Paulo Nazareth também estabelece uma espécie de coleção que, segundo Benjamin (1987), fica entre os pólos da ordem e da desordem. O que é colecionado não o é pela utilidade do objeto, mas pelo valor que representa ao colecionador. Portanto, os valores informacionais ou publicitários já exercem menos importância. Também, ainda referenciando-se às ideias de Benjamin, segundo o qual a coleção somente terá sentido se ligada a seu colecionador, igualmente pode-se relacionar tal abordagem à coleção de Paulo Nazareth.

Ao se pensar nas gravuras coletadas, pode-se apontar para a própria postura do artista frente à sua obra, à precariedade, ou talvez ao termo que ele mesmo emprega, a 'gambiarra'. Em texto publicado na Revista Tatuí, em 2011, Paulo Nazareth se identifica como um mineiro que está longe das tradições barrocas ou modernistas (na figura de Guignard). Sua arte está muito mais ligada àquilo que se faz com pouco, com restos, ou com o necessário para sobreviver. E nisso ele enxerga o objeto de arte.

Referências citadas:

ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake (Orgs.). *Conceptual art: a critical anthology*. Cambridge/Londres: The MIT Press, 1999.

ALTINO FILHO, O artista mineiro Paulo Nazareth fez de sua caminhada até os Estados Unidos uma obra de arte. *Hoje em Dia*. 30 dez. 2012. Disponível em: < <http://hojeemdia.com.br/almanaque/o-artista-mineiro-paulo-nazareth-fez-de-sua-caminhada-at%C3%A9-os-estados-unidos-uma-obra-de-arte-1.84362>>. Acesso em: 15 nov. 2014.

ANJOS, Moacir dos. *Local/global: arte em trânsito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

ARCHER, Micheal. *Arte Contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

ARTISTA Paulo Nazareth será batizado por índios. Produção de TV Folha. Folha de S. Paulo, 2013. Vídeo digital. Disponível em: <<http://mais.uol.com.br/view/e0qbgxid79uv/artista-paulo-nazareth-sera-batizado-por-indios-0402CC183568D0B14326?types=A&>>, Acesso em: 04 nov. 2015.

BAUMAN, Zygmunt. *Globalização: As consequências humanas*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1999.

BENJAMIN, Walter. *Rua de Mão Única*. Obras escolhidas. Volume 2. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BOURDIEU, Pierre. *A Economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. *As Regras da Arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BRASIL. Lei nº 11. 645, de 10 de março de 2008. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira e

Índigena". *Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil*. Poder Legislativo, Brasília, DF, 11 mar. 2008, Seção 1, p. 1.

CANCLINI, Néstor García. *A Sociedade sem Relato: Antropologia e Estética da Iminência*. São Paulo: Edusp, 2012.

_____. *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2008.

CARVALHO, Ana Maria Albani de (org.). *Espaço N.O., Nervos Ópticos*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

CHANDLER, John; LIPPARD, Lucy R. A desmaterialização da arte. *Arte & Ensaios*. Rio de Janeiro, n. 25, maio de 2013, p. 150 – 165.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

DOMINGUES, José Maurício. *Teoria crítica e semi(periferia)*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

FRANCO, Augusto de. Globalização e Neoliberalismo. Contexto 3 – Augusto de Franco. Disponível em: [<http://contexto3.blogspot.com.br/2008/05/1-globalizao-e-neoliberalismo.html>]. Acesso em: 28 mar. 2015.

FREIRE, Cristina. *Conceitualismos do sul / sur*. São Paulo: Annablume, 2009.

GIDDENS, Anthony. *Mundo em descontrolado: o que a globalização está fazendo de nós*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

GRENIER, Catherine. Préface. In: GRENIER, Catherine; ORLANDO, Sophie. *Art et mondialisation: anthologie de textes de 1950 à nos jours*. Paris: Centre Pompidou, 2013. p. 7-9.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

HEINICH, Nathalie. *Le paradigme de l'art contemporain: structures d'une révolution artistique*. Paris: Gallimard, 2014.

KOTZ, Liz. *Words to be looked at: language in 1960s art*. Cambridge: The MIT Press, 2007.

MELO, Janaina. et al. *Paulo Nazareth: arte contemporânea/LTDA*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.

MUSEU de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. *5º Prêmio CNI SESI SENAI Marcantonio Vilaça*. Disponível em: <<http://www.mac.usp.br/mac/expos/2015/marcantonio/home.htm>>. Acesso em: 15 nov. 2015.

NAZARETH, Paulo. Paulo Nazareth. *Tatuí*, Recife, n. 11, p. 42-55, 2011.

ORLANDO, Sophie. Les pensées du décentrement et la mondialisation artistique. In: GRENIER, Catherine; ORLANDO, Sophie. *Art et mondialisation: anthologie de textes de 1950 à nos jours*. Paris: Centre Pompidou, 2013. p. 11-17.

PAULO Nazareth por Hélio Nunes (entrevista). 3x3. 3C Centro de Criação Contemporânea. Revista eletrônica, n. 2, set. 2012. Disponível em: <<http://www.3c.art.br/3-x-3>>. Acesso em: 15 jul. 2015.

PAULO Nazareth performances. Conjunto de vídeos em sequência, apresentando performances do artista, mar. 2010. Vídeo digital. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1-49UVCfaEI>>. Acesso em: 17 nov. 2015.

ZYLBERKAN, Mariana. Paulo Nazareth, o andarilho das artes. *Veja.com*. 26 mai. 2012. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/entretenimento/paulo-nazareth-o-andarilho-das-artes/>>. Acesso em: 20 abr. 2015.

RAMÍREZ, Mari Carmen. Blueprint circuits: conceptual art and politics in Latin America. In: ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake (Orgs.).

Conceptual art: a critical anthology. Cambridge/Londres: The MIT Press, 1999.

THORNTON, Sarah. *Sete Dias no Mundo da Arte: os bastidores, tramas e intrigas de um mercado milionário*. Rio de Janeiro: Agir, 2010.

R\$ 1,00

PROJECTO: TUDO QUE DIZEM SOBRE O LUGAR ONDE MORO

_ coleção de recortes de notícias jornalísticas sobre o lugar onde moro [CONJUNTO HABITACIONAL PALMITAL A seror 7 SANTA LUZIA – MINAS GERAIS / BRASIL]

_ reproduzir em pintura, desenho, gravar imagens/manchetes publicadas sobre o lugar onde moro.

_ reproduzir, intervir, capturar notícias vinculadas em noticiários de Tv, Radio, Periódicos, Internet ; sobre o lugar onde moro.

_ coletar, arquivar, expor tudo o que dizem sobre o lugar onde moro.

_ coletar, arquivar, expor tudo o que dizem sobre as pessoas vivem e passam pelo lugar onde moro....

PROJECT: ALL THEY SAY ABOUT THE PLACE WHERE I LIVE

_ Collection of newspaper clippings of news about where I live [CONJUNTO HABITACIONAL PALMITAL A. SANTA LUZIA sector 7 - MINAS GERAIS / BRAZIL]

_ Play in painting, drawing, record images / headlines published on the place where I live.

_ Play, act, bound to capture news in TV news, radio, periodicals, Internet, about the place I live.

_ Collect, archive, expose what they say about the place I live.

_ Collect, archive, expose what they say about people living and passing through the place I live



- Polícia Militar apreende 60 quilos de maconha no Palmital
[Police seize 60 pounds of marijuana in Palmital]

P.NAZARETH EDICOES / LTDA Nova Lima - MG / BRASIL nov. 2010
PROJETOS & REALIZAVEIS [PROJECTS & REALIZABLES }

Entre centros e periferias: busco Paulo Nazareth

Fig. 8 (capa) – Paulo Nazareth. Panfleto “Projecto: tudo que dizem sobre o lugar onde moro”. Nova Lima (MG/Brasil), novembro, 2010. Impressão em papel jornal, 21 x 14,8 cm. Acervo do pesquisador (doação do artista).

O panfleto que podemos identificar como 'Projecto: tudo que dizem sobre o lugar onde moro' (fig. 8) apresenta as propostas de ação de Paulo Nazareth em relação à favela que habita: reproduzir em técnicas artísticas o que se publica sobre esse lugar, se apropriar e intervir nessas notícias, coletar, arquivar e expô-las. E também coletar, arquivar e expor tudo o que se diz sobre quem mora e passa por ali. Como em muitos dos panfletos, a informação é apresentada em português e inglês. Já neste tópico uma tentativa de, através da língua, expandir os espaços de pertencimento, pensando na favela que pode ser lida e compreendida por outro. O Palmital, que poderia ser qualquer outra periferia do mundo, de que se fala, mas a quem não se permite falar.

A favela do Palmital é o ponto de partida de Paulo Nazareth. O local onde mora e de onde parte para grandes deslocamentos. Um tipo de ação de grande relevância no âmbito de sua produção. As performances, as gravuras e os projetos (panfletos), em muitos casos, podem ser considerados materializações que decorrem destes trânsitos entre espaços.

Os deslocamentos que Paulo Nazareth empreende estão na esteira de muitas das produções artísticas contemporâneas, que atuam através da movimentação, ou que a têm como cerne do trabalho. Elas consistem no movimento corporal – mas que também pode ser de objetos –, e seu relacionamento não apenas com espaços físicos, mas também com questões sociais e culturais que os envolvem. A circulação, seja de um corpo ou objeto, não será a mesma conforme as situações que estes terrenos ofereçam. Mover-se em meio a territórios em guerra não ocorre da mesma forma que mover-se em territórios pacíficos. O deslocamento como arte,

por sua vez, parece olhar com ainda mais atenção para essas peculiaridades territoriais.

Segundo Visconti (2014), uma das bases dos deslocamentos na arte contemporânea está, em parte, nos deslocamentos e trabalhos ligados ao ambiente, desenvolvidos nas décadas de 1960 e 1970 por artistas como Richard Long. Através dessas ações, que se desenvolviam em espaços distantes das galerias e instituições museais, os artistas buscavam se desprender de limitações comerciais.

Embora algumas linhas de produção artística tenham larga importância enquanto predecessoras das formas de deslocamento na arte contemporânea²⁵, é o movimento conhecido como o Internacional Situacionismo (IS) que representa um passo essencial para pensá-los. Surgido na França, na década de 1960, a partir de Guy Debord, o Internacional Situacionismo desenvolveu-se como uma nova forma de vivenciar a cidade, formando o que o grupo compreendia como uma arte integral. Não se tratava de uma nova concepção arquitetônica, que buscava um novo conceito urbanístico para as cidades, mas sim um modo de usufruir esses espaços de forma diferente do habitual, como uma crítica ao urbanismo. Um dos mecanismos desenvolvidos para isso foi a ‘*deriva*’. (JACQUES, 2003).

Guy Debord (*apud* JACQUES, 2003) conceitua a ‘*deriva*’ como procedimento situacionista, uma técnica de passagem rápida por ambiências variadas. Este conceito está ligado ao reconhecimento de

²⁵ Movimentos artísticos como dadaísmo e surrealismo também propuseram deslocamentos como formas de arte, anteriormente ao Internacional Situacionismo, conforme Careri (2002).

efeitos ‘psicogeográficos’ e à afirmação de um comportamento lúdico-construtivo, tornando esta experiência como algo oposto às noções ordinárias de viagem ou passeio. Trata-se de uma entrega do indivíduo ao espaço em que se desloca e às pessoas com as quais possa estabelecer relações em meio a esse deslocamento.

A ‘psicogeografia’, citada no parágrafo anterior, também constitui conceito desenvolvido pelos IS. Em texto de 1955, Guy Debord a conceitua como “estudo das leis exatas e dos efeitos precisos do meio geográfico, planejado conscientemente ou não, que age diretamente sobre o comportamento afetivo dos indivíduos.” (DEBORD *apud* JACQUES, 2003, p. 39). Isso significa que o espaço e suas condições participam na ação da deriva. Os sentidos e sentimentos que lugares despertam podem gerar rotas.

Os conceitos trazidos pelo IS apontam reflexões sobre os deslocamentos realizados por Paulo Nazareth. Há nestes uma relação com os espaços e suas categorizações. O ponto de origem e o ponto de destino destes deslocamentos são fatos de importante observação. A partida ocorre, com frequência, da periferia onde mora. Já a direção de seus deslocamentos segue, em alguns casos, o caminho para os Estados Unidos e Europa, carregando um sentido que não pode ser desprezado. Ir do sul ao norte e ultrapassar fronteiras – algumas restritivas – traz em si um desejo de mudança de certos fluxos sociais, e também fluxos da arte, tidos como padrões. Relacionando-se esses fatores com o conceito de psicogeografia do IS, que age sobre questões e interesses próprios do indivíduo, percebemos que o espaço de circulação se constitui em um fator essencial. Segundo as concepções do IS, “(...) A parte aleatória não é tão determinante

quanto se imagina: na perspectiva da deriva, existe um relevo psicogeográfico das cidades, com correntes constantes, pontos fixos e turbilhões que tornam muito inóspitas a entrada ou a saída de certas zonas” (DEBORD *apud* JACQUES, 2003, p. 87). Chama atenção, nesta citação, a hostilidade que se reconhece nas “entradas e saídas de certas zonas”, bem como as “correntes constantes”, que parecem nos transferir para situações de transposição de fronteiras e seus desafios, sobretudo quando esse deslocamento envolve partir de espaços periféricos para centros, ou de ‘antigas colônias’ para ‘antigas metrópoles’, como propõem as obras do artista.

Um dos trabalhos mais emblemáticos de Paulo Nazareth envolvendo deslocamentos é ‘Notícias de América’, uma grande viagem empreendida entre 2011 e 2012. A motivação do deslocamento foi a possibilidade de uma residência artística nos Estados Unidos, através de uma parceria entre a JA.CA (Jardim Canadá Centro de Arte e Tecnologia) e a Residency Unlimited. Mas pegar um avião e descer diretamente em seu destino não era uma opção para o artista. Não era uma condição para ele, em sua viagem, negar todo o território existente. Ele optou por fazer a viagem por via terrestre, utilizando os meios possíveis: caminhada, carona, ônibus. Dessa forma, passou por muitas cidades da América Latina, transpondo fronteiras e produzindo trabalhos (panfletos, fotografias, performances). O objetivo de chegar à residência artística não foi atingido, mas outras coisas ocorreram no trajeto. A parceria com a Galeria Mendes Wood DM – que atualmente representa o artista – proporcionou sua participação na Miami Art Basel (feira de arte internacional). Nesta oportunidade, Paulo Nazareth

apresentou exposição de objetos coletados ao longo da viagem, fotografias e uma Kombi cheia de bananas, vindas da Guatemala.²⁶

O próprio objeto que Paulo Nazareth deslocou (uma Kombi com bananas) faz referência a essa travessia de fronteiras. Nem todos podem fazer essa transposição, mas certas mercadorias sim. Dessa forma, através de um objeto, essa possibilidade de deslocamento, muitas vezes impedida, é abordada. Além dessa exposição, há o fato de que, durante a viagem, o artista deixou acumular a poeira em seus pés, que seriam lavados somente no rio Hudson, em Nova Iorque. Com esse ato, Paulo Nazareth também alude a essa mesma possibilidade de transposição de fronteiras através de uma metáfora – levar a poeira da América Latina aos Estados Unidos.

Estes deslocamentos empreendidos por Paulo Nazareth, assim como suas metáforas, identificadas em elementos como as bananas, ou a poeira, dialogam com os projetos de inserção em circuitos ideológicos, de Cildo Meireles. O artista aproveitava-se da lógica de funcionamento da mercadoria para produzir, neste âmbito, críticas ao próprio sistema de circulação²⁷. Visconti (2014) aponta para essa estratégia utilizada por alguns artistas, que trocam o deslocamento físico pela circulação de mercadorias.

‘Notícias de América’ é um trabalho amplo e complexo. Não se resume somente ao deslocamento, pois possui muitos desdobramentos, que exploram questões étnicas e identitárias. Em seu trajeto pela América

²⁶ Dados obtidos em entrevista de Paulo Nazareth concedida a Hélio Alvarenga Nunes. PAULO Nazareth por Hélio Nunes (entrevista). 3x3. 3C Centro de Criação Contemporânea. Revista eletrônica, set. 2012. Disponível em: <<http://www.3c.art.br/3-x-3>>. Acesso em: 15 jul. 2015.

²⁷ O mesmo projeto de Cildo Meireles é abordado no caderno ‘Poética de Paulo Nazareth: deslocamentos e fronteiras’.

Latina, Paulo Nazareth realizou fotografias junto às populações locais (muitas de origem indígena), desenvolvendo uma série de panfletos conhecido como “Cara de Índio”. Paulo Nazareth colocava-se ao lado de indivíduos, de diversos países da América, no intuito de comparar os rostos. Ele, como ‘mestiço’, descendente de índios, procurava encontrar no outro traços semelhantes para ratificar sua origem. No panfleto apresentado (fig. 9), Paulo Nazareth coloca-se ao lado de um índio *kaigang*, morador do bairro Lomba do Pinheiro, uma região periférica de Porto Alegre, parada de sua longa travessia. Mais uma periferia por onde o artista transita.

A fotografia também representa papel importante neste trabalho, caracterizando-se como uma forma de registro. Paulo Nazareth não somente se fotografa ao lado das populações locais, como também se fotografa em atos precisos, que talvez possam ser identificados pontualmente como performances. Em algumas destas imagens, o artista parece se esconder, ou inserir-se em um ambiente (fig. 10). Em outras, ele transita pelos espaços portando placas com mensagens que nos chamam atenção, como “Vendo mi imagen de hombre exótico” ou “Llevo recados a los EUA” (fig. 11). Elas nos chamam atenção para as identidades e para as transposições de fronteiras possíveis.

Arte e nomadismo: transpondo fronteiras

Retomando o panfleto de Paulo Nazareth, apresentado na capa deste caderno, e pensando também em seus deslocamentos, que vão das periferias aos centros, é possível refletir sobre aspectos que a obra mobiliza. Estes também fazem pensar sobre os posicionamentos de discursos acerca das produções artísticas, que falam a partir de outros espaços, que não os



Fig. 9 – Paulo Nazareth. Panfleto “Projecto: Cara de Índio”. Porto Alegre: abril de 2011. Imagem em versão digital. Disponível em: <<http://latinamericanotice.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 15 ago. 2014.

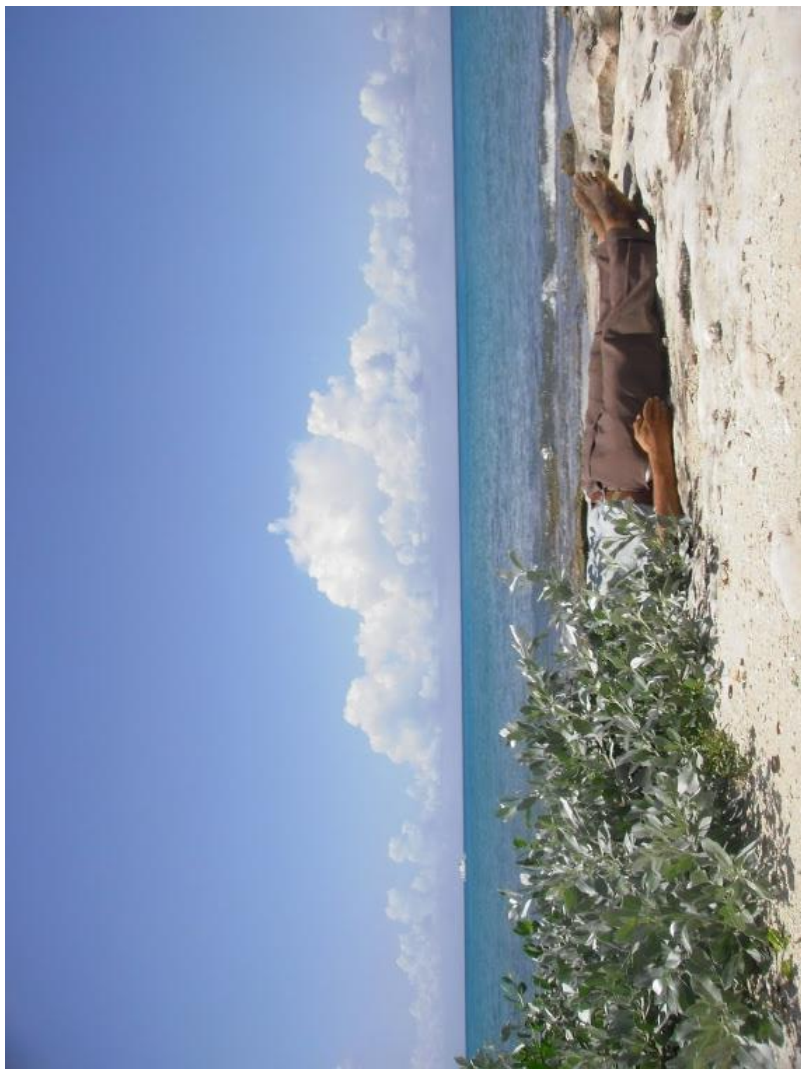


Fig. 10 – Paulo Nazareth. Fotografia do projeto 'Notícias de América'. Disponível em: <<http://latinamericanotice.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 15 ago. 2014.



Fig. 11 – Paulo Nazareth. Fotografia do projeto 'Notícias de América'. Disponível em: <<http://latinamericanotice.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 15 ago. 2014.

centros hegemônicos da arte, Europa e Estados Unidos.

Os deslocamentos, com cruzamentos de fronteiras territoriais, permeiam muitas das produções artísticas na contemporaneidade. Em tempos de conexão estreita entre quaisquer pontos do mundo, sobretudo pela Internet, temos a sensação de uma mobilidade extremamente fluida, uma liberdade de trânsitos que nos permite passar facilmente de um ponto a outro. No entanto, é importante refletir sobre a forma que estes trânsitos são realizados e com qual liberdade. Produções artísticas contemporâneas, como as de Paulo Nazareth, inseridas e atuantes neste contexto, configuram-se como importante espaço para reflexão sobre aspectos de trânsitos culturais na globalização. Seus trabalhos (como 'Notícias de América' e as ações das Bienais de Veneza, objeto específico de análise desta dissertação) encontram espaço no âmbito internacional da arte - circulando entre Europa e Estados Unidos, em grandes feiras e bienais de arte -, porém sempre apontam para esse espaço periférico de onde falam e onde se constituem.

A história da arte Ocidental, operada por Estados-Nações que, historicamente, ocuparam posições dominantes em relações coloniais, define as produções culturais que compõem o que seria a 'arte universal'. Segundo Orlando (2013), desenvolveu-se maior consciência da parcialidade da história da arte ocidental, que baseava a diferenciação em um regime universal de categorias e valores da arte. Peter Weibel (2013a) também entende a classificação de arte mundial como ocidental, e esta se resumiria à arte branca. Este conceito, para o autor, traz uma intenção ideológica de suprimir e excluir toda expressão artística que não se adapta às condições

estabelecidas pelo Ocidente. O que não se encaixa nestes padrões, acaba fazendo parte de ‘casas de cultura’ ou ‘museus etnográficos’.

‘Magiciens de la Terre’, de 1989, constituiu-se em importante exposição a evidenciar o dualismo entre Ocidente e Oriente. Curada por Jean-Hubert Martin, em 1989, e apresentada no Centre Georges Pompidou, em Paris, França, a exposição contou com produções artísticas provenientes de diversos continentes. A escolha das obras ocorreu após anos de pesquisa do curador, que procurou práticas enraizadas a culturas ancestrais, resistentes às práticas coloniais. Junto a essas produções (de ‘novos artistas’, até então tidos como ‘invisíveis’), foram expostas obras de artistas ocidentais que, embora bem integrados no circuito da arte, estavam impulsionados por um diálogo intercultural. É importante ressaltar que não havia diferenciação, em termos de importância, na exposição das diferentes produções. Em entrevista concedida a Benjamin Buchloh, Jean-Hubert Martin expressou sua intenção em apresentar esses objetos apenas pelo caráter estético. Porém, a questão que surge é: quem define o que é estético? Em seu discurso, o ‘estético’ assume um padrão eurocêntrico. Isso torna-se claro quando, ao ser questionado sobre critérios hegemônicos para a escolha das obras, Jean-Hubert Martin admite que isso é inevitável, e seria pior delegar a escolha a instâncias culturais locais, cujos princípios ele compreende como “menos elaborados” (BUCHLOH; MARTIN, 2013, p. 95).

Muitas críticas à exposição surgiram. Moacir dos Anjos (2005) entende que a mostra apresentou uma perspectiva baseada em critérios artísticos eurocêntricos. A visão dominante suprimiu as diferenças, colocando os autores das produções sob a identificação de “mágicos da terra”. Também não contextualizando os objetos a partir de suas origens,

sob o pretexto de formar uma exposição puramente visual que visasse à universalidade, a normas expositivas ocidentais, escolhendo o que deve ser exposto a partir dos mesmos critérios. Moacir dos Anjos (2005) comenta sobre o resultado da exposição:

Não assumindo plenamente a questão da recriação identitária – cara ao mundo contemporâneo –, refugiou-se, ao contrário, em uma norma *retiniana*, cedendo à história hegemônica do modernismo; e, ainda que de modo involuntário, enquadrando produções dos mais diversos lugares do mundo em uma estrutura cognitiva dominante. Por apresentar a produção de “arte contemporânea” (definição, em si mesma, de universalização questionável) de países periféricos a partir de um discurso totalmente elaborado no centro – e não de perspectivas locais e conflitantes –, a exposição “Magiciens de La Terre” não conseguiu fornecer evidências da recriação de formações culturais tecidas como resistência ou adaptação aos impulsos globalizantes. Mais do que tornar visível a emergência de formas híbridas de representar o mundo, exibiu, contrariando o seu intento declarado, um panorama que *anulava* diferenças ou, se considerada de uma perspectiva não-ocidental, tornava as diferenças *absolutas*, demonstrando o quanto pode ser largo o campo de intradutibilidade entre culturas. (ANJOS, 2005, p. 36-37)

Os apontamentos de Moacir dos Anjos sobre a exposição indicam que a visão da arte adotada ainda pauta-se por uma história da arte formada por cânones considerados universais e passíveis de serem aplicados a qualquer lugar do mundo. Anulava-se, assim, qualquer possibilidade de diálogo com estas outras culturas, sendo impostas a elas uma leitura proposta pelos centros.

Exposições como ‘Magiciens de la terre’ e suas abordagens mostram que, apesar de um contexto de globalização e identidades voláteis, permanecem subjacentes diferenciações, definidas como centros e periferias, ou Ocidente e Oriente, possíveis sinônimos para local e global. Edward Said (2007), teórico de corrente pós-colonialista, em publicação original de 1978, questionou as noções de Ocidente e Oriente que, segundo ele, são termos diretamente relacionados. O que se entende por Oriente não é um espaço geográfico que possa ser absolutamente definido. Isso porque envolve culturas de locais diversos, que são assim nomeadas pelo Ocidente, representado por culturas dominantes. O Oriente, segundo essa noção produzida pelo Ocidente, nunca foi o sujeito de uma reflexão ou de uma ação livre. Ao mesmo tempo, as culturas europeias e estadunidenses (sobretudo após a Segunda Guerra) se fortificaram e definiram suas identidades pela demarcação deste Oriente, sempre a elas inferior. Essas noções são, portanto, criadas pelo homem e não pré-existentes ou geograficamente definidas.

Ao abordar estas noções de Ocidente e Oriente, de Said, penso nas colocações mais recentes de Peter Weibel (2013b), acerca das inclusões e exclusões, que termos liberal-democráticos, como integração e assimilação, podem gerar. Em uma abordagem semelhante, Weibel afirma que a inclusão somente existe pela existência da exclusão. Europa e Estados Unidos sempre desempenharam o papel de definir as inclusões e, conseqüentemente, exclusões. A globalização seria a continuidade do colonialismo, baseado na exploração. Na atualidade, estas definições são questionadas por nações constantemente em exclusão, que atuam contra este monopólio.

As abordagens de Said (2007) e Weibel (2013b) parecem apontar para a impossibilidade de se fugir a sistemas que procuram gerar afirmações, opondo-se a negações. Falar em centro e periferia é apontado por alguns autores (ORLANDO, 2013) como menos usual. No entanto, entendo como dois termos que traduzem estas relações de dominação – como Ocidente e Oriente –, porém parecem permitir o uso em outras escalas. Não somente envolvendo Estados-nações, mas também outras formas de dominação dentro destes espaços. Moacir dos Anjos questiona o uso dos termos centro e periferia, em termos de aculturação (que não prevê trocas e espaços para recriações), preferindo os ligados à noção de transculturação, que define como: “(...) contaminação mútua, em um mesmo tempo e lugar, de expressões culturais antes apartadas por injunções históricas e geográficas.” (ANJOS, 2005, p. 16).

O pensamento pós-colonial, desenvolvido por Edward Said, entre outros autores, discute as heranças que o colonialismo produziu na compreensão do mundo. As noções de Ocidental e Oriental são, portanto, ainda carregadas de uma hierarquia, embora as duas polaridades sejam compreendidas como relacionais (já que uma só se constitui através da outra). Isso parece ser minimizado com as noções de local e global, que não explicitamente produzem hierarquia e que permitem o fluxo de uma posição a outra, creditada aos locais, que reinventam a partir do fluxo cultural global, emanado pelos países hegemônicos. As noções de local e global, ou periferia e centro (às quais darei preferência para uso neste texto) são relacionais, pois não existe polaridade entre elas, mas sim uma negociação, que se faz através da mídia, da academia, museus e outras instituições. Essas trocas estimulam o caráter multicultural da

contemporaneidade. As identidades vão se estabelecer nesses processos, nas respostas locais à globalização. (ANJOS, 2005).

Alguns autores defendem teorias decoloniais, em lugar de teorias pós-colônias. Walter Dignolo (2013) apresenta o pós-colonialismo como a emergência de um colonialismo global. Isso significa que questões de dominação não seriam superadas neste contexto. Segundo Ballestrin (2013), embora o termo represente o período temporal que corresponde aos processos de independência de colônias, ele também abarca as teorias, surgidas nos Estados Unidos e Europa, a partir da década de 1980, que não romperiam totalmente com autores eurocêntricos. Já as teorias decoloniais formaram-se, segundo Ballestrin (2013), a partir do grupo de intelectuais latino-americanos, o Grupo Modernidade / Colonialidade. O objetivo estaria na radicalização do argumento pós-colonial, buscando uma abordagem apropriada para a América Latina.

Embora existam algumas restrições em relação aos termos centro e periferia, pela polaridade que estabelecem, alguns autores da teoria crítica sociológica, como José Maurício Domingues (2011), compreendem estes termos com mais nuances. Ele se vale também do termo semiperiferia, que seria representado por países com base econômica mais sólida, também industrial. No entanto, não dominam áreas de inovação, o que implica uma dependência dos centros que as dominam. Okwui Enwezor (2013), em relação à arte, também compreende esta fluidez entre centros e periferias, pois compreende que hoje, pelas rápidas trocas existentes, não há só um centro, mas redes e sistemas de produção, distribuição, transmissão, recepção e institucionalização, com novas redes multilaterais de produção de saber.

Compreendendo esta troca constante entre centros e periferias, seria pertinente questionar se movimentos das periferias em direção aos centros podem ser realizados com a mesma fluidez que seu inverso. Esse movimento de fato existe, ou se trata do que o centro hegemônico permite que, sob seu consentimento, participe de seu circuito? E o refluxo desse movimento (a cultura periférica, selecionada pelo olhar colonizador e que retorna ao seu local de origem) não tende a perpetuar visões distorcidas sobre uma realidade cultural? Peter Weibel (2013a) questiona em que medida os objetos que provêm das colônias, em direção às metrópoles, são incluídos por essas como concepções de arte. Sua conclusão é que, na verdade, essas concepções são excluídas quando o Outro da relação é uma construção idealizada.

A obra 'Negerplastik', de Carl Einstein, publicada em 1915, apresenta, no início do séc. XX (um momento ainda marcado por lógicas colonialistas) uma visão diferenciada sobre a arte de espaços fora dos eixos de dominação. Caracteriza-se por uma visão artística da produção africana, porém não formulada através de parâmetros da arte europeia (CONDURU, 2008). No entanto, Carl Einstein foi por muito tempo negligenciado pela disciplina da história da arte. Georges Didi-Huberman aponta que o esquecimento do autor pela disciplina representa uma "decisão teórica sobre o próprio estatuto da história da arte" (2003, p. 22). Ainda segundo Didi-Huberman, Carl Einstein não resumia seu trabalho aos conhecimentos da disciplina da história da arte, mas era movido por curiosidade e pensamento multifocal.

Essas situações expostas nos levam a pensar a forma que as noções de global e local, ou centros e periferias, se apresentam no que seria

chamado de ‘arte internacional’, colocada em maior evidência pelas bienais internacionais, que se multiplicam. Neste aspecto, como opera a fronteira? De fato, o mundo global consegue quebrar fronteiras no circuito da arte, acabando com limites e distâncias entre centros e periferias, produzindo diálogos?

Abrindo um breve parênteses, antes de partir para a reflexão acerca de tais questionamentos, apresento algumas outras reflexões que tangenciam o tema, ligadas a situações que vivencio em meu cotidiano profissional, como professora. Recentemente atuei na Rede Municipal de Ensino da cidade de Porto Alegre, concomitantemente com os estudos no Pós-graduação em Artes Visuais. Duas realidades diferentes, mas que, para mim, constantemente se cruzavam. Pelas manhãs, me situava na periferia da cidade. Nas tardes, estava no centro, ocupando um espaço referencial de produção de conhecimento artístico na cidade de Porto Alegre. E não se trata apenas de uma metáfora. A escola localizava-se à margem da cidade, onde aglomeram-se diversas vilas em guerra pelo tráfico de drogas, pavilhões e um sambódromo, talvez único foco de holofotes para a região, uma vez por ano, no Carnaval. Trata-se de uma zona que abrigou um deslocamento resultante de gentrificação²⁸, recebendo grupo de moradores que ocupava região próxima ao aeroporto (sendo deslocados para a ampliação do mesmo). Já o Instituto de Artes, onde ocorrem os seminários, ocupa espaço privilegiado no centro da cidade. Somos considerados o que

²⁸ Segundo Bataller (2012), o termo vem do inglês *gentrification*, ligado historicamente ao hábito da classe média alta rural inglesa (*gentry*) de manter uma casa na cidade - além da casa no campo -, revalorizando o bairro. O fenômeno caracteriza-se normalmente pelo deslocamento da classe média para o centro das cidades, deslocando a população de baixa renda que habitava o local.

há de mais refinado no quesito “produção de conhecimento”. Embora a escola de Ensino Fundamental tenha a mesma função, estrutura física semelhante, ela jamais chegaria aos pés do que é o Instituto de Artes, que forma cultos professores – que, posteriormente, atuam na rede de ensino básico.

Na escola federal em que trabalho atualmente, ministro aulas de História da Arte para Ensino Médio. Seguindo as indicações do currículo para trabalhar Arte Antiga, iniciei com os alunos os habituais estudos sobre Egito, Grécia e Roma. Na última aula da sequência, uma aluna questionou-me: “Professora, quem ocupava os outros espaços da Europa, além do Império Romano?” Não hesitei em responder que eram povos bárbaros, ao que a aluna respondeu: “E eles não produziam nada?”. Passaram pela minha mente os livros de história da arte e as raras vezes em que havia lido sobre o assunto (além de colocações que definem povos bárbaros como destruidores da cultura greco-romana, a única a quem devemos todo o nosso conhecimento). Na sala de aula, percebi que estava, mais do que nunca, próxima das inquietações que Paulo Nazareth, através de sua obra, aponta-me.

A partir dos relatos pessoais acima, que tangenciam o assunto em questão, percebo que fronteiras, centros e periferias permanecem vivos, mesmo no que chamamos de ‘pilar da sociedade’, a educação, e na educação em Artes Visuais. O conhecimento em Artes Visuais se configura na Universidade. Produzido na margem, fora do ambiente universitário, certamente não tem o mesmo valor. Trata-se de dois espaços diferentes, sem dúvida, mas como estão se realizando os pontos de encontro? Existe um interstício entre estas culturas apartadas, de fato, ou a escola

fundamental é somente visitada pelos cânones que a arte ocidental produz, que a universidade reproduz e que os professores descarregam em suas aulas? A fronteira se desmancha ou é uma verdadeira barreira? Configura-se, neste aspecto, uma hegemonia e uma periferia, ainda em um ambiente menos extenso que o ‘mundo global’?

Pensar a obra de Paulo Nazareth fez-me olhar para a periferia de modo diferente. Fez-me pensar – e ficar atenta – ao que falam do lugar, lembrando o panfleto do artista, que abre este caderno. E por que estes locais também não podem falar, ficando sempre sob o julgamento da cultura de massa? Agrada-me a postura de Raymond Williams (2011), que percebe o uso da palavra massa como sinônimo de multidão, ligando-a à inconstância e à mediocridade de gostos e hábitos. E perante que cultura estes gostos e hábitos seriam medíocres? É interessante a visão de Williams de que nunca nos reconhecemos como parte da massa, porém somos massa para os outros.

Ironicamente, saindo das fronteiras locais e retornando às fronteiras globais, percebe-se que falar em globalização como uma diluição de fronteiras entre países é questionável. Se a interação e união entre países, envolvendo cultura, economia e política, é fato, frente a isso, a soberania territorial das nações permanece sendo uma prioridade. As fronteiras ainda são a linha limítrofe que procura isolar os países dos problemas alheios, como uma forma de evitar as mazelas do mundo global. Elas impedem a entrada do imigrante ilegal ou garantem os territórios para exploração natural. Se em 11 de setembro de 2001 a manchete dos noticiários era o colapso ocasionado pelo ataque terrorista, fato que alertou o mundo para os choques culturais, a manchete de 11 de setembro de 2016 não está tão

distante disso. Centenas de refugiados da guerra civil na Síria procuram, de várias maneiras, entrar em território europeu, muitos morrendo durante a travessia. Assim como as fronteiras ficaram mais vigiadas a partir de 2001, de tal forma elas permanecem, evitando os contatos entre periferias e centros.

Os cruzamentos de fronteiras propostos por Paulo Nazareth possuem esse caráter de negociação entre eixos de periferia e centro. A negociação, no entanto, parece se fixar em um embate entre o que seria a cultura hegemônica (determinada pelo centro, pelo global) e a cultura periférica (o local). Este embate não se caracteriza pela rejeição entre os dois eixos, mas por uma tentativa de inversão do fluxo informacional que normalmente se estabelece. Homi Bhabha (1998) aponta a negociação de significados e valores, em relação a discursos governamentais e práticas culturais coloniais, como a antecipação de problemáticas presentes na teoria contemporânea, como, por exemplo, o desafio a conceitos universais.

A cultura constitui-se na atualidade, para Bourriaud (2011), como um elemento móvel, extrassolo. No entanto, ela segue sendo pensada sob termos como enraizamento e integração. Isso constitui a base do pensamento ocidental clássico, que funciona a partir de pertencimentos, associando o indivíduo ao lugar de onde fala. O multiculturalismo apenas reforça isso, como também o mercado da arte, por facilitar a classificação e distribuição de seus produtos. O autor aponta que as posturas de respeito ou reconhecimento do outro ainda representam um pensamento colonialista, sendo, portanto, necessária a criação de um espaço teórico comum em que todas as produções possam ser analisadas, finalizando, portanto, estes esquemas hierárquicos e binários. Este fenômeno pode ser

verificado, segundo Catherine Grenier (2013), por uma nova dinâmica que termina com o desprezo à arte de zonas culturais não desenvolvidas ou provinciais. O estudo das influências passa a ser substituído pelo estudo das trocas e resistências.

Através de seus deslocamentos, Paulo Nazareth aponta para este aspecto móvel da cultura. Seja pelo deslocamento de seu corpo, ou pelo deslocamento de objetos imbuídos de significados e metáforas, o artista faz perceber que as culturas (como de povos latino-americanos) são plurais, tem relações com o local, mas não significa que sejam apenas a ele vinculadas.

A partir das situações apresentadas até aqui, percebe-se que as interações no sentido de uma arte globalizada podem ser limitadoras, sobretudo se criam um fluxo informacional que desconsidera nações historicamente em posição de colônias (ou periféricas) na cena mundial. Uma globalização que opera nesses termos, seja com arte, com economia, com política, pode ser de fato assim chamada?

Esta pesquisa assim fundamentada faz-nos pensar se a ação artística de trânsito, desenvolvida por Paulo Nazareth e discutida nessa dissertação, pode ser uma forma de resposta a esse contexto de relação entre global e local. Operando através de deslocamentos entre as periferias e os centros, as relações de dominação entre os dois eixos são evidenciadas. Nesse processo, há uma tentativa de mudar o foco do olhar para este eixo periférico. A viagem mencionada anteriormente, realizada por terra pelos países da América, até alcançar os Estados Unidos, tem a expressa intenção (inclusive informada pelo próprio artista) de “carregar a poeira dos países latino-americanos para os Estados Unidos”. Esta prática subverte

determinadas posições estáveis, propondo um sentido inverso para o fluxo dos centros às periferias.

A viagem de Paulo Nazareth, no entanto, abriga outras ações que ampliam e reforçam a ação subversiva frente aos fluxos dos centros hegemônicos às periferias. Ao realizar projetos menores como o “Cara de índio”, o artista evidencia grupos étnicos historicamente subjugados (que constituem também sua própria origem étnica), que vivenciam até hoje injustiças sociais. Assim, a produção de Paulo Nazareth se desenha com traços não somente da arte, mas também da antropologia, realizando-se em uma zona de conhecimentos que se cruzam.

Hal Foster (2014) entende essas ações que atravessam a arte e a antropologia como a virada etnográfica na arte. Trata-se de um novo paradigma envolvendo estruturas da arte (em correspondência ao produtivismo de Walter Benjamin). Foster define a virada etnográfica da seguinte forma:

“Nesse novo paradigma, o objeto da contestação ainda é em grande medida a instituição de arte capitalista-burguesa (o museu, a academia, o mercado e a mídia), suas definições excludentes de arte e artista, identidade e comunidade. Mas o sujeito da associação mudou: é o outro cultural e/ou étnico, em nome de quem o artista engajado mais frequentemente luta.” (FOSTER, 2014, p. 161)

Esta noção vai ao encontro da ideia de Canclini (2012), que aponta para esta situação da arte, apresentada por Hal Foster, em que muitas fronteiras são ultrapassadas. Hoje, torna-se difícil separar arte de ações publicitárias, quando produções artísticas valem-se deste meio para sua existência e o limiar entre arte e não-arte está tão flexível. Os estudos

antropológicos, históricos, arqueológicos, entre outros, também são lugares onde a arte se movimenta. Como bem informa Canclini, a arte, em sua incerteza, não pode refundar um lugar próprio e talvez deva trabalhar com o olhar além do limite: o extra-artístico, o mundo de fora, a história que passa, a cultura alheia.

O fato de trabalhar sobre deslocamentos de fronteiras também leva Paulo Nazareth a ser constantemente apontado como nômade. A própria afirmação do artista, do 'ateliê como mundo'²⁹, estimula a ideia de nomadismo. Este é um conceito que participa de conhecimentos da arquitetura e também faz parte das teorias do IS. Segundo Careri (2002), nomadismo e sedentarismo são relacionais dentro dos espaços arquitetônicos, uma vez que, dentro de cidades – que seriam espaços destinados à fixação – temos espaços para trânsitos, ou paradas temporárias. Já Constant Nieuwenhuys, ligado ao IS, desenvolveu o projeto da 'Nova Babilônia', uma cidade baseada neste constante deslocar, no nomadismo. Deslocamento e nomadismo, portanto, tem importantes relações, porém é necessário apontar a postura do artista, que coloca algumas ressalvas para o uso do termo nômade vinculado ao seu caminhar. Isto ocorre por que muitas vezes o termo é usado para deslegitimar a luta de indígenas por suas terras³⁰. Sendo assim, ser nômade, para Paulo Nazareth, é importante enquanto uma origem pessoal e enquanto obra,

²⁹ Esta afirmação é apresentada e discutida também no caderno 'Poética de Paulo Nazareth: deslocamentos e fronteiras'.

³⁰ Paulo Nazareth apresenta esta colocação em depoimento, no vídeo 'Trecheiros, nômades e lar'.

TRECHEIROS, nômades e lar. Depoimento do artista Paulo Nazareth. Vídeo digital, 2015. Disponível em: <<https://vimeo.com/126306402>>. Acesso em: nov. 2015.

porém possui um revestimento político e identitário central para seu trabalho. Em 'Notícias de América', Paulo Nazareth atua como nômade em seu deslocamento, ao passar por diversos países, sem fixar-se por longos períodos. Seu nomadismo, no entanto, remete também à relação que povos nativos da América possuem com a terra, estendendo isso em sua viagem por todo o território latino-americano.

O artista Francis Alÿs³¹ também realiza um trabalho pautado por seu deslocamento territorial, em grande parte em países da América Latina. Nascido na Bélgica, há muitos anos fixou residência na Cidade do México. Sua posição de estrangeiro e sua relação com o lugar em que circula são seguidamente colocadas em evidência. Obras como *Quando a fé move montanhas*, realizada em Lima, no ano de 2002, representam bem esta relação entre o local e a proposta do artista. No caso da obra citada, Francis Alÿs opta por desenvolvê-la próximo a uma periferia de Lima, com a participação de um grande grupo local, que se engaja em uma ação coletiva, de 'mover uma montanha'.

Estas práticas artísticas citadas não apenas nos mostram a transdisciplinaridade da arte contemporânea, mas também a forte presença dos deslocamentos para que as ações se estabeleçam e muitas vezes tomem sentido. O trânsito é necessário para recuperar histórias, reconhecer e expor diferenças, evidenciar periferias. Enfim, práticas que buscam mudar os fluxos culturais para que emanem, ao menos por um momento, inversamente, revelando-nos outras realidades.

³¹ Informação sobre o artista disponível em seu *site*.

FRANCIS ALÿS. Disponível em: <www.francisalys.com>. Acesso em: 10 mai. 2015.

Paulo Nazareth une, em suas proposições, o deslocamento a investigações antropológicas. Esse diálogo não só insere o artista em uma posição semelhante aos comentados anteriormente, no âmbito da arte pós-autônoma, mas também coloca sua produção como uma possibilidade de pensar a estética da iminência, ideia elaborada por Canclini (2012) frente a essas produções artísticas que atuam em proximidade com o real, em constante tensão. Na obra, irrompem as questões sociais presentes na atualidade, como a situação dos indígenas, mas que são silenciadas, ou simplesmente não têm o espaço devido em função das assimetrias entre centros e periferias. Estes aspectos tornam-se evidentes em ações como as desenvolvidas nas Bienais de Veneza / Neves. Expor em uma periferia não significa engajar os moradores do local a participar do evento, mas leva o observador a, inevitavelmente, enfrentar o espaço e vivenciá-lo.

Um convite à deriva: busco Paulo Nazareth

Frente aos deslocamentos propostos e possibilidades de histórias por eles abertos, a obra de Paulo Nazareth exigiu-me e convidou-me a também experimentar deslocamentos. A exigência veio da impossibilidade de falar sobre uma obra pautada em deslocamentos, fixada em um mesmo lugar. Também porque Porto Alegre não oferecia nenhuma possibilidade de ver alguma obra ou ação de Paulo Nazareth. Meu objeto de estudo estava longe. Dessa forma, o deslocamento fez parte de uma etapa metodológica importante da pesquisa, que exigiu planejamento e contatos.

Fazer deslocamentos, enquanto professora, é algo complicado. Deixar os compromissos didáticos em meio ao período letivo exige

negociações. A solução era organizar muito bem as férias de julho para realizar os deslocamentos necessários.

A deriva que realizei foi menos intuitiva, nesse caso. Havia prazo e ações de metodologia de pesquisa a cumprir. Lugares que não podiam deixar de ser visitados e entrevistas a serem realizadas, intercalados com alguns momentos lúdicos – afinal, eram férias e estava acompanhada do marido. Talvez aí estejam outros pontos de semelhança com as derivas do Internacional Situacionismo: foram explorações de quatro cidades absolutamente desconhecidas, intercalando momentos de trabalhos e momentos lúdicos, sempre atenta ao que as cidades estavam oferecendo.

Pelo curto período de tempo, não foi possível realizar deslocamentos a pé (com exceção de trechos dentro das cidades). Todos os trechos maiores foram realizados por avião, ônibus e carro. No entanto, as experiências nesses transportes também trazem suas vivências do espaço e possibilidades.

O objetivo principal dos deslocamentos foi encontrar Paulo Nazareth e visitar a Bienal de Veneza / Neves, mostra organizada pelo artista que estava em cartaz e discutia aspectos interessantes das relações entre centros e periferias. As cidades de Ribeirão das Neves e Santa Luzia, em Minas Gerais, seriam os destinos certos do deslocamento. Apesar destes destinos serem absolutamente certos, eram, ao mesmo tempo, duvidosos em meu plano de viagem. Isso porque, deixando Porto Alegre, ainda não tinha uma posição certa do artista sobre a possibilidade de um encontro para realização da entrevista. Nesse sentido, até então somente a recepção pela Galeria Mendes Wood D.M., em São Paulo, através do diretor Renato Silva, havia sido confirmada.

A partir disso, a “deriva” consistia em cinco dias em São Paulo, divididos em: visita à Fundação Bienal de São Paulo para pesquisa do catálogo da 55ª Bienal de Veneza (Itália), visita à Galeria Mendes Wood e entrevista com o diretor Renato Silva (com tentativa de um agendamento de entrevista com Paulo Nazareth em Minas Gerais na semana seguinte), visita à exposição do 5º Prêmio CNI Sesi SENAI Marcantônio Vilaça, no MAC-USP, para ver montagem de obra do artista aí exposta e visita ao Paço das Artes, na tentativa de conseguir uma publicação de interesse para a pesquisa.

Realizar um deslocamento por tantos espaços artísticos, carregando a missão de encontrar e coletar documentos e fontes sobre o objeto da pesquisa, despertou-me a vontade de realizar ações, que entendo mais como lúdicas (dentro de um contexto de deriva) que artísticas: fotografar-me ‘à moda de Paulo Nazareth’, segurando uma placa nas mãos. Assim, em frente a diversos espaços artísticos que visitava na busca por informações, ou frente a espaços que me permitiam determinadas relações, realizava estas fotografias, com ajuda do companheiro (fig. 12). Isto serviu não somente como um momento lúdico, mas ampliou a sensação de busca. Foram realizadas fotos frente ao MAC-USP, ao MASP, sobre um viaduto movimentado do Parque Ibirapuera, frente ao Paço das Artes e frente à Catedral da Sé. Este último destino teve sentidos diversos. Foi um espaço escolhido para visita turística, mas que descobri carregar histórias significativas. A construção da catedral atual data de 1913, porém sua primeira construção data de 1591, e foi o cacique Tibiriçá quem escolheu o local de construção da igreja – o que aponta para nossas antigas relações coloniais, além do protagonismo de uma figura indígena em marco histórico



Fig. 12 – Fotografias relativas às derivações realizadas na busca pelo artista Paulo Nazareth. Na coluna da esquerda, de cima para baixo, fotos realizadas próximo ao MAM (São Paulo), em frente ao MAC-USP (São Paulo), na Ponta da Lagoinha (Búzios / RJ). Na coluna da direita, de cima para baixo, em frente à Catedral da Sé (São Paulo) e em frente ao Paço das Artes (SP). Fonte: acervo do pesquisador. Fotografias: André Weibert.

da cidade. Em frente à igreja também há o Marco Zero da cidade, pequeno monumento hexagonal, em mármore, que contém mapas indicando estradas que levam às cidades no entorno de São Paulo³². Na foto, coloquei-me ao lado do mapa que indicava o caminho a Minas Gerais, o destino de minha busca.

Somente após a passagem por São Paulo foi possível garantir o encontro com Paulo Nazareth. Mas o destino seguinte não seria Belo Horizonte, mas a cidade de Búzios (RJ), uma parada em final de semana para visitar parentes. Apesar da possibilidade de descanso, a mente não parece relaxar nestas buscas pelo objeto de pesquisa. Em meio a um dos passeios turísticos para conhecer as orlas da cidade, chamou atenção um ponto de interesse geológico sinalizado: a Ponta da Lagoinha. Neste local teriam sido realizados estudos sobre a Orogenia Búzios, ou seja, espaço em que se formaram grandes rochas em função da colisão entre América Latina e África, no passado geológico. As rochas submetidas a altas pressões e temperaturas geraram minerais típicos, que são igualmente encontrados na costa Africana. A visualização de um mapa com continentes em conjunto, em bloco, fez-me pensar nas buscas da atualidade, de transpor essas separações, além do ‘beijo’ entre América e África, eternizado pelos minerais que provam essa união. Impossível não pensar em meu objeto de pesquisa e suas buscas por sua ancestralidade e também pelos seus encontros com a África.

³² Informações obtidas no website oficial de turismo da cidade de São Paulo. Disponível em: < <http://www.cidadedesaopaulo.com/sp/o-que-visitar/pontos-turisticos/8-catedral-da-se>>. Acesso em: 15 abr. 2016.

Antes de partir a Minas Gerais, viajamos de ônibus de Búzios para o Rio de Janeiro (para ver familiares e deixar o excesso de bagagens). Chegando no Rio, alugamos carro para a viagem até Belo Horizonte.

A estada em Belo Horizonte foi curta e focada em Paulo Nazareth. Nossas derivas foram praticamente todas acompanhadas pelo artista e seu irmão, Júlio Nazareth. O ponto de encontro foi a faculdade de Belas Artes da UFMG, que rendeu mais uma fotografia. Como não encontraria Paulo Nazareth em sua escola de formação? Em período de férias, o campus estava bastante vazio.

As derivas se limitaram às periferias de Belo Horizonte. Visitamos, em conjunto com o artista, a Bienal de Veneza / Neves e o seu bairro, o Palmital. Uma experiência a ser pormenorizada.³³

A volta, via Rio de Janeiro, também contou com passeios culturais. Não buscava Paulo Nazareth, mas o encontrei em uma parede do MAM. Posso dizer que ele acompanhou-me até o final de minha deriva e, é claro, antes e depois.

³³ A visita à Bienal de Veneza / Neves é tratada no caderno 'As Bienais de Veneza / Neves: circulando entre centros e periferias'.

Referências citadas:

ANJOS, Moacir dos. *Local/global: arte em trânsito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

BALLESTRIN, Luciana. América latina e o giro decolonial. *Revista Brasileira de Ciência Política*, Brasília, nº11, p. 89-117, mai. – ago. 2013.

BATALLER, Maria Alba Sargatal. O estudo da gentrificação. *Revista Continentes* (UFRRJ), Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, p. 9-37, 2012. Disponível em: <<http://r1.ufrj.br/revistaconti/pdfs/1/ART1.pdf>>. Acesso em: 26 mai. 2016.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

BOURRIAUD, Nicolas. *Radicante: por uma estética da globalização*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BUCHLOH, Benjamin H. D., MARTIN, Jean-Hubert. Entretien: “Magiciens de la terre”. In: GRENIER, Catherine; ORLANDO, Sophie. *Art et mondialisation: anthologie de textes de 1950 à nos jours*. Paris: Centre Pompidou, 2013. p. 95-98.

CANCLINI, Néstor García. *A Sociedade sem Relato: Antropologia e Estética da Iminência*. São Paulo: Edusp, 2012.

CARERI, Francesco. *Walkscapes: el andar como práctica estética / walking as an aesthetic practice*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

CONDURU, Roberto. Uma crítica sem plumas – A propósito de ‘Negerplastik’ de Carl Einstein. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, ano 9, v. 1, n. 12, p. 156-162, jul. 2008.

DEBORD, Guy. Introdução a uma crítica da geografia urbana (1955). In: JACQUES, Paola Berenstein (org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade / Internacional Situacionista*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. p. 39-42.

_____. Teoria da Deriva (1958). In: JACQUES, Paola Berenstein (org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade / Internacional Situacionista*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. p. 87-91.

DIDI-HUBERMAN, Georges. O anacronismo fabrica a história: sobre a inatualidade de Carl Einstein. In: ZIELINSKY, Mônica (org.). *Fronteiras: arte, críticas e outros ensaios*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

DOMINGUES, José Maurício. *Teoria crítica e semi(periferia)*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

ENWEZOR, Okwui. La constellation postcoloniale. L'art contemporain en état de transition permanente. In: GRENIER, Catherine; ORLANDO, Sophie. *Art et mondialisation: anthologie de textes de 1950 à nos jours*. Paris: Centre Pompidou, 2013. p. 195-199.

FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FRANCIS Alÿs. Disponível em: <www.francisalys.com>. Acesso em 10 mai. 2015.

JACQUES, Paola Berenstein (org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade / Internacional Situacionista*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

MIGNOLO, Walter. Géopolitique de la connaissance, colonialité du pouvoir et différence coloniale. In: GRENIER, Catherine; ORLANDO, Sophie. *Art et mondialisation: anthologie de textes de 1950 à nos jours*. Paris: Centre Pompidou, 2013. p. 191-192.

ORLANDO, Sophie. Les pensées du décentrement et la mondialisation artistique. In: GRENIER, Catherine; ORLANDO, Sophie. *Art et mondialisation: anthologie de textes de 1950 à nos jours*. Paris: Centre Pompidou, 2013. p. 11-17.

PAULO Nazareth por Hélio Nunes (entrevista). 3x3. 3C Centro de Criação Contemporânea. Revista eletrônica, set. 2012. Disponível em: <<http://www.3c.art.br/3-x-3>>. Acesso em: 15 jul. 2015.

SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

SITE oficial de turismo da cidade de São Paulo. Catedral da Sé. Disponível em: <<http://www.cidadedesapaulo.com/sp/o-que-visitar/pontos-turisticos/8-catedral-da-se>>. Acesso em: 15 abr. 2016.

TRECHEIROS, nômades e lar. Depoimento do artista Paulo Nazareth. Vídeo digital, 2015. Disponível em: <<https://vimeo.com/126306402>>. Acesso em: nov. 2015.

VISCONTI, Jacopo Crivelli. *Liberdade em movimento*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2014.

WEIBEL, Peter. Au-delà du “cube blanc”. In: GRENIER, Catherine; ORLANDO, Sophie. *Art et mondialisation: anthologie de textes de 1950 à nos jours*. Paris: Centre Pompidou, 2013a. p. 164-170.

_____. Globalization and Contemporary Art. In: BELTING, Hans; BUDDENSIEG, Andrea; WEIBEL, Peter (Eds.). *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*. Cambridge/ Londres: ZKM Center for Art and Media Karlsruhe/ Mit Press, 2013b. p. 20-27.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e sociedade: de Coleridge a Orwell*. Petrópolis: Vozes, 2011.

R\$ 1,00



NAZARETH EDIÇÕES / LTDA Nova Lima / MG _ BRASIL, nov. 2010
uarani f. Clube. Campinas. 1911 / projecto : coleção _ produtos de genocídio [project: collection - product of genocide]

As Bienais de Veneza / Neves: circulando entre centros e periferias

Fig. 13 (capa) – Paulo Nazareth. Panfleto do projeto “Coleção – produtos de genocídio!”. Novembro, 2010. Impressão em papel jornal, 14,8 x 21 cm. Acervo do pesquisador (doação do artista).

Em 2013, Paulo Nazareth (1977) foi convidado a participar da 55ª edição da Bienal de Veneza, na exposição principal da mostra, Palácio Enciclopédico, de curadoria de Massimiliano Gioni³⁴. O artista, no entanto, não viajou à cidade italiana para cumprir agenda relacionada à mostra, como acompanhar a montagem da obra, conceder entrevistas, participar de conferências, como se esperaria. Sua convicção o orienta a não pisar em solo Europeu antes de ter percorrido toda a África (assim como, no trabalho ‘Notícias de América’, não entrou nos Estados Unidos sem ter percorrido todo o território latino-americano). A concretização destas convicções mostra uma postura corajosa e audaciosa.

Embora a exposição da 55ª Bienal de Veneza não tenha contado com a presença física do artista, ela contou com outras participações. A obra exposta consistia em um conjunto de produtos coletados, que tinham como nome um santo (como, por exemplo, ‘água São Lourenço’, ou ‘leite Santa Clara’). Este conjunto chamava-se ‘Santos de Minha Mãe’. A história de ‘Santos de Minha Mãe’ relaciona-se ao forte vínculo que o artista tem com sua mãe – Dona Ana – figura basilar em sua história e família. Preocupada com andanças do artista pelo mundo, Dona Ana teria sempre se apegado à religião e aos santos, para garantir proteção ao filho. Pensando nesta devoção, Paulo Nazareth passou a colecionar todos os produtos que encontrasse e cujo nome fosse associado a um santo. E a lista foi grande:

³⁴ Massimiliano Gioni (nascido na Itália, em 1973) é diretor artístico do New Museum, de Nova Iorque e da Fundação Nicola Trussardi, em Milão. Além da curadoria da 55ª Bienal de Veneza, também fez curadorias nas bienais de Gwangju, Coreia do Sul, em 2010 e Berlim, em 2006.

UNIVERSES IN UNIVERSE – WORLDS OF ART. Venice Biennale 2013. Massimiliano Gioni. Disponível em: <<http://u-in-u.com/en/venice-biennale/2013/massimiliano-gioni/>>. Acesso em: 10 fev. 2015.

gêneros alimentícios, bebidas, produtos de limpeza, higiene, estéticos, utensílios domésticos, entre outros. Os objetos ocuparam uma sala de aspecto bastante precário, com paredes parte azulejadas, e vários espaços sem revestimento, inclusive com tijolos aparentes. Eles ficavam todos no chão, sem nenhuma espécie de base, mas extremamente organizados, quase que separados por categorias. Alimentos não se misturavam com objetos domésticos, bebidas agrupadas (fig. 14 e 15). De fato, uma coleção³⁵, como Walter Benjamin (1987) a estabelecia. O colecionador, segundo ele, não usufruiu de seus objetos, mas os mantém e os organiza.

Junto a estes objetos, o vídeo do artista “Aprender a rezar Guarani & Kaiowá para o mundo não acabar” era exibido. E, na sala expositiva, permaneciam dois índigenas Guarani Kaiowás (fig. 16 e 17). Tratava-se do cacique Genito Gomes e do pajé Valdomiro Flores, da reserva de Ponta Porã, Mato Grosso do Sul. No espaço expositivo, eles relatavam aos visitantes histórias de genocídio indígena ocorridos no Brasil. A participação dos índigenas representa o que Paulo Nazareth chama de ‘arte de conduta’. Eles foram convidados pelo artista para realizarem no local uma atividade que a eles caberia: falar, na ‘terra de Colombo’, sobre seu povo e as injustiças e sofrimentos vividos. No entanto, retornaram ao Brasil antes que a bienal

³⁵ É importante frisar que o tema da 55ª Bienal de Veneza, Palácio Enciclopedico, envolvia o colecionismo. A base da mostra estava na criação do artista Marino Auriti, em 1955, que patenteou o ‘Palazzo Enciclopedico’, um museu que abrigaria conhecimentos de todo o mundo e ocuparia um amplo espaço em Washington, D.C. Tratava-se de uma tentativa, muitas vezes empreendida, de captar a riqueza do conhecimento humano. A mostra buscava apresentar, através da arte, esta variedade de conhecimentos, bem como mostrar como a imagem foi usada para organizar o conhecimento (GIONI, 2013).

encerrasse em função de necessidades da tribo. As orações deveriam continuar sendo feitas pelo bem do planeta.³⁶

A presença de dois indígenas não significa que estavam realizando uma performance. Da mesma forma, eles não se exibiam como artistas ou ‘exemplares’ indígenas em exposição. Nesta presença, havia um propósito, poder-se-ia dizer político engajado, de confrontar o público à história do povo indígena. Frente a esta ação, é difícil não pensar na performance da artista Coco Fusco (nascida nos Estados Unidos, mas de origem cubana) em parceria com Guillermo Gómez-Peña (mexicano), “Dois Ameríndios desconhecidos visitam o Ocidente”, de 1992-1994. Nesta ação, os artistas se expunham em museus (de história natural ou de arte) dentro de uma jaula, cercados de documentações falsas sobre uma ilha do Golfo do México, também fictícia, de onde proviriam. Esta performance, conforme coloca Fusco (2013), remetia às antigas práticas europeias e norte-americanas de expor, em zoológicos e parques, nativos vindos da África, Ásia ou América. Essa ação fetichizava o indivíduo, ignorando sua história e cultura. A transposição dela para o momento contemporâneo pela dupla de artistas mostrou, por reações do público, que estereótipos coloniais estão perfeitamente interiorizados.

A ação de Paulo Nazareth, quando colocada ao lado desta, estabelece um sentido aproximado: a reabertura de feridas sociais do colonialismo.

³⁶ A ‘arte de conduta’, de Paulo Nazareth, é abordada no caderno ‘Poética de Paulo Nazareth: deslocamentos e fronteiras’. Aqui é interessante mencionar que, no catálogo da 55ª Bienal de Veneza, na listagem das obras participantes de Paulo Nazareth, a presença dos indígenas é nomeada “Veneza Guarani” e classificada como “conduta, dimensões variáveis”. (GIONI, 2013).



Fig. 14 – Paulo Nazareth. Santos de Minha Mãe. Instalação (vista geral). 55ª Bienal de Veneza (2013). Fonte: <<http://edition.cnn.com/2015/06/30/design/brazil-best-new-designers-art/>>. Acesso em: 03 nov. 2015.



Fig. 15 – Paulo Nazareth. Santos de Minha Mãe. Instalação (objetos diversos). 55ª Bienal de Veneza (2013). Fonte: <<http://www.noseomundo.com/365-artistas--escritores/92-paulo-nazareth>>. Acesso em: 03 nov. 2015.



Fig. 16 (acima) e 17 – Indígenas Genito Gomes (esq.) e Valdomiro Flores, no espaço expositivo da obra de Paulo Nazareth, na 55ª Bienal de Veneza (2013).
Fonte: < <http://www.mendeswooddm.com/pt/artists/paulo-nazareth>>. Acesso em: 03 nov. 2015.

Mas são ações realizadas de formas diferentes. Enquanto uma – a de Fusco e Gómez-Peña – aborda a questão pela performance do artista e pela confrontação do público a uma situação simulada, a outra – de Paulo Nazareth – propõe uma possibilidade de comunicação, de diálogo. Os dois indígenas, por vontade própria, aceitando o convite do artista, permaneceram durante um período na exposição. Sem contratos, sem cumprimentos de horários, tratava-se de uma ação livre, engajada, em que os próprios índios concordaram em estabelecer contatos.

Longe da Veneza, Paulo Nazareth não deixou de dialogar com o evento italiano, ainda que de outra forma. Deliberadamente, sem conhecimento ou autorização prévia das instituições envolvidas, o artista criou no Brasil a mostra que estava sendo exibida no exterior. Com um nome em ascensão no mercado de arte internacional, não seria difícil para o artista conseguir um espaço onde esta exposição se repetisse. O local escolhido, no entanto, não foi uma conhecida galeria, instituição cultural ou museu. Paulo Nazareth alugou um “barraco”³⁷ na periferia da cidade de Ribeirão das Neves (município da região metropolitana de Belo Horizonte), não coincidentemente em um bairro de nome Veneza. Assim, constituiu-se a Bienal de Veneza / Neves.

A Bienal de Veneza / Neves tinha um endereço de difícil acesso. Não somente por se situar em uma periferia, mas pelo terreno de sua localização ser íngreme e por não existir registros da rua em mapas (como os oferecidos

³⁷ O termo “barraco”, no sentido popular de uma casa de construção simples e muitas vezes inacabada, localizada em uma favela, é utilizado pelo artista e também pela sua galeria representante para se referir ao espaço expositivo da Bienal de Veneza / Neves, em entrevistas concedidas à autora.

virtualmente, como *Google Maps*). Localmente, a rua é conhecida como Nossa Senhora do Rosário (uma boa coincidência com os ‘Santos de Minha Mãe’). É bastante difícil chegar ao local, exigindo ou acompanhamento do artista, dos envolvidos no projeto, ou da própria população local.

Os objetos expostos na Bienal de Veneza / Neves eram, à semelhança dos expostos na Bienal de Veneza (Itália), materiais coletados (fig. 18). Também estavam em exposição panfletos e um caderno especialmente dedicado à Bienal, o ‘Caderno de projetos, proposições, sugestões dedicado à cidade de Veneza’. Este caderno corrobora a ação dos indígenas em Veneza (Itália), uma vez que traz uma série de proposições que invertem relações de poder entre antigas colônias e metrópoles, entre centros e periferias. Apresento algumas destas proposições que constam no caderno citado³⁸:

- “coleccion de fezes defecadas por diferentes povos do hemisfério sul, enviada ao musée de l’homme em Paris [cerca de 1145 km seguindo por terra a partir de Veneza] --- com suas culturas e hábitos alimentares distintos as fezes de diferentes povos apresentam variados odores e cores, apontando para o alimento que poderia ter sido comido durante o dia ou noite anterior.”

- “pequenas historias do cinema americano ---- pequenas historias do faroeste americano ----- buscar nos filmes de faroeste americano fragmentos / flemis nos quais ‘cowboys’ matam indígenas na América -----

³⁸ Mantidos nos textos os desvios de ortografia ou as misturas de linguagens. Neste caderno, as propostas eram apresentadas em português, inglês e italiano. O caderno foi distribuído também na 55ª Bienal de Veneza, constando na lista de obras do catálogo (GIONI, 2013).

Pequenas historias do cinema italiano ---- pequenas historias do faroeste italiano ----- buscar nos filmes de faroeste italiano fragmentos / flemis nos quais ‘cowboys’ matam indígenas na América ----- observar como nos ensinaram a matar indígenas com o cinema americano.”

-“coleccion produtos de genocido – coleccion de produtos com marcas com nomes indígenas que sofreram e sofrem genocídio nas Americas.”

As proposições selecionadas representam somente uma parte daquilo que é apresentado nos panfletos, percebendo-se o forte posicionamento do artista em relação ao respeito à cultura indígena (e não somente a ela, mas em relação a povos africanos e asiáticos). Na primeira posposta, fica clara a ideia de subverter os direcionamentos culturais, pelo envio de excrementos – o indesejado – para grandes museus etnológicos. Não se trata de enviar exemplares ou seres humanos para exposição, mas seus dejetos, o que para eles é rejeição. Na segunda proposta, fica evidente o olhar para os produtos culturais estadunidenses – reproduzidos também por países europeus – em que o nativo era mostrado como inimigo a ser dizimado. A última proposta se aproxima das coleções organizadas pelo artista (como Santos de Minha Mãe). Em parte, o artista coloca esse projeto em prática desde 2010, com os panfletos do conjunto intitulados “Colecção – produtos de genocídio” (fig. 13 – capa), em que coleciona marcas comerciais ou institucionais que se apropriaram de nomes indígenas.

Também estão expostos nessa bienal, pendurados em varais, os bordados do grupo Bordados pela Paz Guarani e Kaiowa³⁹. Trata-se de um

³⁹ Informações sobre atos do grupo Bordados pela Paz Guarani e Kaiowa podem ser obtidos através da rede social *Facebook*, em: <<https://www.facebook.com/bordadospelapazguaranikaiowabrasil/>>.

grupo de origem mexicana que se espalhou por diversos países. No Brasil, o grupo realiza várias oficinas, inclusive em escolas, utilizando este meio para contar histórias indígenas de genocídio. Esta edição da Bienal de Veneza / Neves abriu seu espaço para que uma oficina, envolvendo escola pública, ocorresse.

As ações e propostas, tanto da 55ª Bienal de Veneza quanto da Bienal de Veneza / Neves de 2013, colocam lentes sobre as situações de dominação e marginalidade, sobretudo das culturas indígenas. Certamente, o período que Paulo Nazareth vivenciou junto à tribo dos Guarani Kaiowás foi essencial para que compreendesse suas crenças e necessidades, que “aprendesse a rezar” a oração nativa e pudesse transmitir a importância dessa cultura⁴⁰. Segundo o artista, os Guarani Kaiowás rezam para o mundo não acabar, e isso manteria a vida e o mundo ordenados. O olhar para esta crença, colocando-a como o ponto central para manter o mundo em ordem, mostra a posição de relevância que o artista coloca esta cultura. Nestas abordagens, penso que Paulo Nazareth atua conforme Hal Foster (2014) entende o artista como etnógrafo. No entanto, Paulo Nazareth não parece apenas, através da obra, representar esta outra cultura, mas se constituir desta outra cultura, dividindo crenças e espaços. A diferença que Hal Foster aponta entre a identidade e a identificação podem ser perceptíveis aqui. Paulo Nazareth não cria uma identidade indígena a ser divulgada, mas se

⁴⁰ Paulo Nazareth permaneceu um período com esta tribo, ocasião em que foi batizado. Parte do processo foi acompanhado pelo jornalista Silas Martí (Folha de São Paulo), com a produção de vídeo com depoimentos do artista.

ARTISTA Paulo Nazareth será batizado por índios. Produção de TV Folha. Folha de S. Paulo, 2013. Vídeo digital. Disponível em: <<http://mais.uol.com.br/view/e0qbgxid79uv/artista-paulo-nazareth-sera-batizado-por-indios-0402CC183568D0B14326?types=A&>>, Acesso em: 04 nov. 2015.

identifica com as vivências e problemáticas da tribo, produzindo uma poética engajada nestes aspectos.



Fig. 18 – Vista da exposição da Bienal de Veneza / Neves (2013). Fonte: <<http://www.mendeswooddm.com/pt/artists/paulo-nazareth>>. Acesso em: 03 nov. 2015.

Em 2015, Paulo Nazareth foi novamente convidado a participar da Bienal de Veneza, em sua 56ª edição, na mostra paralela curada por Alfons Hug⁴¹, chamada ‘Vozes indígenas’ (fig. 19), e exibida no Pavilhão da América

⁴¹ Alfons Hug é curador e crítico de arte. Foi o primeiro estrangeiro a assumir a curadoria-geral da Bienal Internacional de São Paulo, nas edições de 2002 e 2004. Foi diretor do Instituto Goethe de Brasília e curador-adjunto da Bienal de Dakar. Vive e trabalha no Brasil desde 1992.

FÓRUM Permanente. Alfons Hug. Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/convidados/alfonshug_cv>. Acesso em: 30 mai. 2016.

Latina. Uma série de caixas de som, dispostas em um corredor, reproduziam áudios, fruto do trabalho de artistas junto a tribos indígenas da América, acompanhados de um pequeno texto sobre cada projeto. O áudio de Paulo Nazareth consistia em uma conversa com crianças da tribo Guarani Kaiowá, na tentativa de aprender e ensinar a língua e as peculiaridades de sua pronúncia. Foi produzido dentro da série de contatos que o artista travou com a mesma tribo que participou ativamente de sua obra exposta na Bienal de Veneza de 2013.



Fig. 19 – Panorama da exposição ‘Vozes indígenas’. 56ª Bienal de Veneza (2015).
Fotografia: Haup & Binder. Fonte: <http://universes-in-universe.org/eng/bien/venice_biennale/2015/tour/latin_america/03>. Acesso em: 03 nov. 2015.

A Bienal de Veneza / Neves também teve sua segunda edição em 2015, concomitantemente ao evento italiano. Desta vez, o artista adquiriu uma construção inacabada na mesma rua em que a primeira mostra

ocorreu. A nova edição contou com artistas que enviaram trabalhos para a exposição e com um edital de arte postal, aberto a interessados.⁴² Diferentemente da primeira Bienal de Veneza / Neves, pude vivenciar – e experienciar – a mostra.

As ações de Paulo Nazareth, tanto na Bienal de Veneza quanto na Bienal de Veneza / Neves, apresentam-se como questionadoras em diferentes aspectos: quanto às definições da arte, quanto a critérios de seleção e quanto aos espaços institucionalizados da arte, oportunizando reflexões sobre os espaços de uma arte crítica. Nessa crítica, também se evidencia a busca de inverter fluxos de relevância estabelecidos pela arte Ocidental e suas instituições.

A experiência da Bienal de Veneza / Neves

Enquanto estive na Galeria Mendes Wood, recepcionada pelo diretor Renato Silva, pude trocar algumas palavras com Paulo Nazareth por telefone. Deixamos alinhavado o encontro em Belo Horizonte, em uma quarta-feira pela manhã.

Conforme combinado, encontraríamos⁴³ primeiramente Júlio Nazareth, irmão do artista, na Escola de Belas Artes da UFMG. Lá, pudemos

⁴² Participam da edição de 2015 da Bienal de Veneza / Neves os artistas: Thiago Martins de Melo, Daniel Murgel, Sônia Gomes, Gustavo Speridião, Marconi Marques, Francisco Magalhães, Moisés Patrício, Edgar Calel, Lucas Dupin, Lucas Di Pasquali, Adolfo Cifuentes, Alessandro Lima, Joacélio Batista, Marco Paulo Rolla, Tales Bedeschi, Marcel Martins Diogo, Wagner Rossi, Miguel Sepulve, Angel Poyón, Fernando Poyón, Juan Monteparre, Juan Celín, Alfredo Lopes Casanova e Coletivo Bordados Pela Paz Guarani Kaiowá. O edital de arte postal esteve disponível em: <<http://56bienaldeveneza.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 25 jul. 2015.

⁴³ Uso nestas descrições o verbo na primeira pessoa do plural pois estava acompanhada do marido na ocasião, que auxiliou em muitas etapas da pesquisa de campo (ajudando-me a fazer fotografias e conduzindo nosso transporte).

ver um pouco dos ateliês, embora tudo estivesse vazio pelo período de férias. Após a visita, Júlio guiou-nos com sua moto até uma estação de metrô de BH, onde encontraríamos Paulo Nazareth e seguiríamos para a Bienal de Veneza / Neves.

Com Paulo Nazareth no banco de trás do carro, seguimos viagem, sempre conduzidos à frente por Júlio, acompanhando o trajeto de sua moto. A viagem foi um momento para nos conhecermos, em que pude também me apresentar ao artista, uma vez que nossos contatos antes disso haviam sido rápidos. No caminho, sabendo sobre minha atuação como professora, Paulo contou sobre algumas de suas experiências como professor e de alguns projetos sociais desenvolvidos em favelas, que acabaram sendo frustrados, na tentativa de usar a figura de professores como delatores do tráfico. Conte-i-lhe também de minha experiência como professora em periferia e seus desafios. Paulo (nesse momento de uma descrição quase informal, permito-me chamá-lo somente pelo prenome) falou no caminho sobre política, corrupções em presídios locais (passávamos no caminho pelo presídio de Ribeirão das Neves) e a forma que a mídia mostra as favelas como lugares extremamente perigosos. Vindo de Porto Alegre, como trabalhadora de uma periferia, ouvia as colocações de Paulo com desconfiança. Encontraríamos essa paz no caminho à Veneza / Neves? E no Palmital?

À medida que entrávamos no bairro Veneza, em Ribeirão das Neves, o caminho ficava mais tortuoso. De fato, chegar sozinha ao local seria impossível. As casas simples, somente tijolos, o chão batido, a poeira. Avistei um jovem erguendo uma pipa na rua. Uma inquietação: pipas

poderiam ser os conhecidos “aviõezinhos”, que avisavam sobre nossa chegada? Procurei afastar o pensamento de perigo e seguir.

O novo ‘barraco’ ficava ao final da rua, em um terreno íngreme. Uma casa inacabada, com tijolos aparentes, dois andares. Antes de entrarmos, Paulo empurrou um sofá velho, que estava na rua. Virou-o de frente para a paisagem e convidou-me a apreciá-la. Estávamos de frente para Veneza / Ribeirão das Neves (fig. 20). Nesse momento, embora eu ainda não compreendesse, Paulo já queria mostrar-me a razão por que estávamos ali.



Fig. 20 – Paulo Nazareth e pesquisadora, contemplando a vista da Bienal de Veneza / Neves. Fonte: acervo do pesquisador. Fotografia: André Weibert.

Entramos primeiramente na parte inferior da casa. Naquele espaço, visualizávamos um dos trabalhos da Bienal (sem indicações de quem seria), enquanto Paulo preparava a instalação de seu trabalho sonoro (o mesmo presente na bienal italiana) (fig. 21).



Fig. 21 – Parte inferior da casa - Bienal de Veneza / Neves. Fonte: acervo do pesquisador. Fotografia: André Weibert.

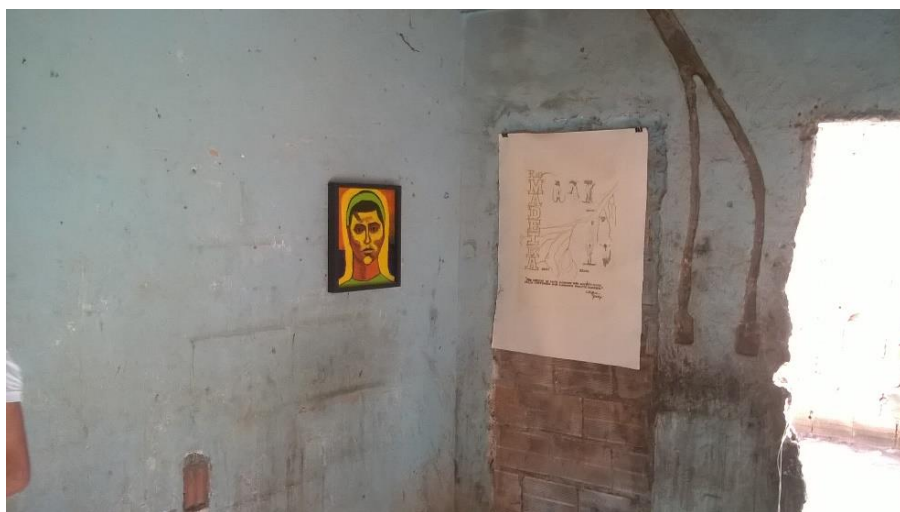


Fig. 22 – Obras de Alfredo Lopes Casanova (esquerda) e Joacélio Batista - Bienal de Veneza / Neves. Fonte: acervo do pesquisador. Fotografia: André Weibert.



Fig. 23 – Obras de Sônia Gomes e Marco Paulo Rolla (chão) - Bienal de Veneza / Neves. Fonte: acervo do pesquisador. Fotografia: André Weibert.



Fig. 24 – Obra de Daniel Murgel e sacola contendo Bordados pela Paz Guarani Kaiowa - Bienal de Veneza / Neves. Fonte: acervo do pesquisador. Fotografia: André Weibert.



Fig. 25 – Obra de Gustavo Speridião - Bienal de Veneza / Neves. Fonte: acervo do pesquisador. Fotografia: André Weibert.

No andar superior da casa, a situação era igualmente precária em termos de estrutura. Havia duas salas cobertas, com as paredes rebocadas (embora cheias de sulcos e pintura desgastada). Nelas estavam concentradas as obras de arte. Sem etiquetas, algumas diretamente na parede, outras no chão, ao lado de outros objetos que não pareciam usufruir do mesmo status de obra de arte (fig. 22, 23, 24 e 25). Neste momento, senti-me bastante contrariada, ou talvez confrontada por uma bienal que se apresentava de forma tão inversa aos grandes eventos que normalmente as bienais representam.

Paulo convidou-me a acompanhá-lo até as salas sem cobertura, neste mesmo andar. Ali, as janelas também permitiam ver a Veneza. Ele conduziu-me até a janela para conversarmos. Naquele momento, ficou claro que era aquela vista que para ele importava. As imagens da favela, que as janelas do ‘barraco’ emolduravam, era o que fazia sentido para ele (fig. 26). As obras

de arte, nos espaços vistos anteriormente, pareciam uma ‘desculpa’ para ver algo mais importante, ou pelo menos mais urgente. A maior questão não era levar obras de arte para a periferia, mas talvez fazer aqueles que olham a arte lançarem o mesmo olhar para a periferia, com a mesma relevância. Isso deu sentido à exposição e à sua forma de apresentação. Não haveria sentido aguardar um “cubo branco” em Veneza / Neves, no sentido que Peter Weibel adota, referindo-se ao termo cunhado por Brian O’Doherty, porém reforçando sua propriedade de apagar qualquer relação do objeto com o meio de onde provém e sua história (WEIBEL, 2013a).



Fig. 26 – Paulo Nazareth e pesquisadora, observando a vista da Bienal, a favela de Veneza - Bienal de Veneza / Neves. Fonte: acervo do pesquisador. Fotografia: André Weibert.

Paulo falou muito sobre seus projetos⁴⁴, sobretudo relacionados aos povos indígenas, a história de seu nome e sua avó, enquanto o irmão, Júlio,

⁴⁴ A conversa realizada com Paulo Nazareth é disponibilizada no Caderno de Diálogos.



Fig. 27 – Bordados pela Paz Guarani Kaiowa - Bienal de Veneza / Neves. Fonte: acervo do pesquisador. Fotografia: André Weibert.

pendurava em um varal externo os bordados do grupo Bordados pela Paz Guarani Kaiowa (fig. 27).

Ao final da visita, fomos conduzidos pelo artista e seu irmão a um dos locais mais altos próximo à casa, de onde poderíamos ter uma ampla vista de Belo Horizonte e arredores. Paulo disse que aquele ponto deveria ter sido importante parada de bandeirantes para visualização da terra. Ele apontava as cidades próximas. “Lá é Inhotim”⁴⁵, dizia. Com humor, afirmou: “Depois de vir aqui as pessoas vão dar uma passadinha em Inhotim”, referindo-se a intenção – em curso – de fazer da Bienal de Veneza / Neves uma Fundação (fig. 28)

⁴⁵ Artista faz menção ao Instituto Cultural Inhotim, localizado na cidade de Brumadinho / MG, a 51 km de Belo Horizonte. A instituição particular abriga cerca de 170 obras em exposição, sendo considerado o maior centro de arte ao ar livre da América Latina. Informações sobre a instituição em <<http://www.inhotim.org.br/>>.



Fig. 28 – Paulo Nazareth apontando locais a partir da vista - Bial de Veneza / Neves. Fonte: acervo do pesquisador. Fotografia: André Weibert.

Espaços da arte em questão

Nas propostas que desenvolve através das duas edições da Bienal de Veneza / Neves, Paulo Nazareth volta-se para um aspecto constante em sua produção artística: os diálogos e relações possíveis entre centros e periferias. O olhar para aquilo que está fora do espaço hegemônico da arte (e também da sociedade). Assim como a busca pela inserção destes espaços periféricos em espaços hegemônicos da arte. Seu interesse pelos desvios dos espaços e meios tradicionais da arte torna-se perceptível tanto nos aspectos formais de sua produção (confeção de panfletos em materiais simples ou apropriação de impressos, não importando seu estado de conservação) quanto nos aspectos conceituais. ‘Notícias de América’

operou desta forma.⁴⁶ Nesta grande e complexa produção o artista propôs uma viagem por terra, da cidade de Santa Luzia (MG) aos Estados Unidos, alegando que levará ao país a poeira da América Latina, apontando, portanto, para uma relação a ser travada entre estas duas polaridades, o centro hegemônico e a periferia (no caso, Estados Unidos e América Latina e sua população nativa). Neste caderno, busco analisar este aspecto especificamente através das ações críticas nas Bienais de Veneza e nas Bienais de Veneza / Neves e as relações estabelecidas com espaços institucionais de vínculo direto ou indireto (Bienal de Veneza e Galeria Mendes Wood D.M.).

Na Bienal de Veneza de 2013, em que indígenas são convidados a contar histórias de genocídio sofridas por suas tribos, pode-se compreender a busca de um deslocamento do olhar. As figuras chamam o olhar do observador para algo que ali se presentifica somente pelos dois indígenas, que são colocados dentro do espaço institucional e por ele abrigados e aceitos, sem ressalvas. Pelo contrário, às instituições é interessante apresentar obras de arte que geram polêmica. Como coloca Rainer Rochlitz (1994), trata-se de um movimento comum à arte contemporânea ultrapassar fronteiras, porém a busca institucional de legitimar a revolta e pacificar conflitos transforma os aspectos de autonomia da arte. A dependência da instituição torna-se um fato.

Ao contrário de se debater em uma luta quase inútil de tentativa de escapar à institucionalização, ou de procurar uma via de subversão (que, ao

⁴⁶ No caderno 'Entre centros e periferias: busco Paulo Nazareth' o trabalho 'Notícias de América' é abordado com mais detalhes.

fim, seguindo-se a ideia de Rochlitz, seria inútil), o artista assume esta situação e aproveita este espaço a seu favor. Não simplesmente como espaço para seu reconhecimento (o que, inevitavelmente, acontece), mas como espaço para a denúncia – constante no trabalho do artista. O assunto, de fato, atende a expectativas do mercado (sobretudo o mercado europeu de arte). Porém, expor – e chamar atenção para aquilo que é exposto – parece ser o sentido do trabalho.

Ao desenvolver um trabalho como este, Paulo Nazareth atua na direção das produções contemporâneas que, conforme Canclini (2012), relacionam outros campos de conhecimento à arte, gerando novas visões e experiências - a chamada “estética da iminência”. Ao colocar espectadores frente a indígenas, em uma situação expositiva, alertando para questões preocupantes no Brasil, ultrapassa-se o campo artístico. O ato une-se também às novas posições de alguns artistas na contemporaneidade, que atuam como etnógrafos, ao relacionarem-se diretamente com diferentes comunidades, engajando-se em suas demandas e necessidades, conforme aponta Hal Foster (2014).

A Bienal de Veneza / Neves, por sua vez, atua com ênfase nas questões institucionais e sua crítica. Primeiramente, confronta o evento italiano, localizado em centro artístico historicamente hegemônico, a uma periferia brasileira, fora das tradições artísticas. A periferia de Ribeirão das Neves é chamada também a abrigar a arte. Nesse sentido, é possível pensar o evento como uma transgressão de fronteiras da arte, conforme aponta Nathalie Heinich (1998). Embora a autora entenda a transgressão na arte contemporânea em quatro sentidos, destaco aquele ligado à

institucionalização da arte.⁴⁷ Neste, a Bienal de Veneza / Neves constitui-se, em 2013, como uma transgressão em relação a essa fronteira institucional, uma vez que o artista propõe, ele mesmo, um espaço expositivo fora de qualquer instituição pré-estabelecida. É em uma periferia que se constitui o espaço artístico. A subversão aqui está em formar uma ação ligada a uma instituição, porém à revelia da mesma, inserindo-se em um espaço não-artístico e onde não se esperaria ver arte. Mas o objetivo seria isolar um evento artístico do meio institucional, fazendo a arte circular somente por espaços periféricos?

Apesar de ter nascido fora de uma instituição artística tradicional, que a acolhesse e a legitimasse dentro do Brasil, a Bienal de Veneza / Neves surgiu a partir de uma instituição estrangeira (a Bienal de Veneza italiana) que, indiretamente, a legitimou. A presença do artista no evento estrangeiro e a utilização do nome Bienal de Veneza - que remete à exposição original - constituem vetores que direcionam a legitimação para o espaço formado em uma periferia, fora do âmbito propriamente artístico. Com essa movimentação, por sua vez, o artista consegue realizar a ação de seu interesse e, possivelmente, atingir seu objetivo: redirecionar o olhar do centro, dos espaços artísticos tradicionais, para a periferia, para o espaço da marginalidade. Neste caso ocorre, de fato, uma fuga do espaço institucional, diferentemente da Bienal italiana. Paulo Nazareth escolhe a periferia

⁴⁷ Nathalie Heinich (1998) indica que as transgressões propostas pela arte contemporânea ocorrem em quatro sentidos: o artista intervém sobre as fronteiras que demarcam o que está dentro e fora da instituição, sobre as fronteiras que definem a obra como permanente ou temporária, sobre fronteiras materiais entre a pessoa do artista e a obra e, finalmente, sobre a fronteira que demarca a hierarquia entre público especializado e grande público.

conhecida como Veneza, na cidade de Ribeirão das Neves / MG, um espaço de difícil acesso. O 'barraco', onde fica a mostra, situa-se à Rua Nossa Senhora do Rosário, um espaço inexistente nos mapas oficiais, à encosta de um morro, com ruas de chão batido e outros barracos que se avizinham. Nathalie Heinich (1998), ao discutir sobre as fronteiras do museu, ultrapassadas nas produções de arte contemporânea, apresenta movimentos de desterritorialização, desmaterialização e desestabilização da obra. No caso em análise, a exposição proposta se estabelece a partir desta noção de desterritorialização, escapando aos locais tradicionais da arte. Heinich também compreende que este tipo de ação relaciona-se a um engajamento político, sobretudo quando ocorre no espaço urbano, pelo movimento que propõe em direção à rua, às pessoas.

A Bienal de Veneza / Neves, de fato, propõe a desterritorialização pelo deslocamento da arte em direção às periferias. No entanto, frente à abordagem de Heinich, de ligar essas ações que envolvem o urbano ao engajamento político, torna-se pertinente uma reflexão sobre esse aspecto, baseada nas colocações de Jacques Rancière (2012). O autor questiona a ideia de que uma arte engajada deva produzir imagens capazes de revoltar o espectador. A eficácia de uma produção artística, nesse sentido, estaria no próprio dispositivo e sua suspensão – ou seja, impossibilidade de uma relação determinável entre intenção do artista, forma sensível e espectador. Porém, frente a um contexto de consenso, presente pelas relações globalizadas da arte contemporânea, encontra-se em ações artísticas não um desejo de que elos sociais sejam reforçados, mas sim um desejo de subverter estes elos bem determinados, as dominações e a comunicação midiática.

A prática de produzir a exposição na periferia, distante do âmbito artístico tradicional traz, como primeiro impacto, a perspectiva de uma ação engajada, conforme o primeiro sentido apontado por Rancière. À esta movimentação evidente, factual, no entanto, subjaz uma ação de experiência, onde o espectador, para vivenciar a Bienal de Veneza / Neves, é obrigado a vivenciar a realidade de uma favela, de ter dificuldades para achar uma rua, um endereço. O que a obra anuncia, embora explícito (o deslocamento à favela para ver uma bienal de arte) só toma força quando o próprio dispositivo, a vivência ou experiência da exposição na favela, toma corpo. Assim, as dominações, os elos bem determinados e as ideias plantadas por comunicações midiáticas são dissolvidos. Entrar em uma periferia e vivenciá-la mostra-se como uma possibilidade de experiência estética e também de uma outra realidade que merece nosso olhar, nossa compreensão e a oportunidade de um diálogo.

Essas ações, que podem ser compreendidas como políticas – conforme Rancière –, apontam também para a crítica institucional. Em uma análise histórica, Steyerl (2009) identifica três ondas da crítica institucional no campo da arte, a partir da década de 1970. A primeira onda questionava o papel autoritário das instituições culturais e a legitimação de que dispunham. As ações artísticas, no momento em curso, solicitavam uma participação democrática, uma vez que as instituições culturais eram tidas como representantes das esferas públicas. Na segunda onda da crítica institucional, as instituições passaram a colocar-se como de ordem econômica, sujeitas às leis do mercado. Frente a isso, as reivindicações democráticas de artistas acabaram perdendo a legitimidade. Ao mesmo tempo, ocorria uma integração da crítica na instituição, que passava a se

valer dos discursos democráticos, porém sem que eles de fato promovessem modificações em suas formas de organização. A própria crítica acabou se deslocando, de uma crítica da instituição para uma crítica da representação, tentando dar continuidade à crítica institucional anterior, entendendo-se a representação como esfera pública, o que determinaria uma exigência de cotas para alguns grupos. Atualmente, dentro do que seria a terceira onda, as ações de crítica institucional se colocam como mais complexas, pois não forçam a inserção de sujeitos pela representação, mas se baseiam em documentos ou registros que envolvem organizações globais e aspectos locais. A crítica, neste caso, é também integrada à instituição, que se situa entre o desmantelamento provocado nas instituições através das pressões de mercado e as pressões de que essas instituições representem grupos.

Compreende-se que as ações desenvolvidas nas Bienais de Veneza / Neves, quando propõem um espaço expositivo com ligações diretas a uma instituição europeia, que apresenta uma mostra de grande vulto, relacionam-se com o que Steyerl (2009) compreende como a terceira onda da crítica institucional. As participações de Paulo Nazareth nas Bienais de Veneza também constituem-se como uma forma de legitimação da arte brasileira e um interesse de apresentar esta produção no mapa mundial das artes visuais. A obra tem visibilidade no âmbito artístico europeu por sua força, mas também pelo assunto que aborda. É interessante, chamativo e lucrativo às instituições promover uma arte brasileira que apresenta temas que, em uma leitura simplificada, possam reforçar estereótipos sobre o país. Ana Letícia Fialho (2005), em suas pesquisas, aponta para visões distorcidas sobre a arte brasileira em grandes exposições montadas no exterior, como

visões de que o barroco é a origem e base da arte brasileira, ou que Hélio Oiticica teria como grande influência de sua carreira o artista americano Andy Warhol. Isso significa que o olhar ocidental (central ou hegemônico), que desconsidera o contexto de produção artística brasileiro e os filia a correntes ou expoentes artísticos destes países. Mazzuchelli (2011) também aponta para a forma restrita que instituições no exterior se referem ao movimento neoconcreto para balizar todas as produções brasileiras. Assim, instituições buscam atender duplamente à representação de países considerados periféricos e determinados grupos étnicos, o que garante às instituições uma posição dentro de tendências da contemporaneidade.

Nos casos mencionados, abordados por Fialho e Mazzuchelli, pode-se dizer que a produção artística está legitimada pela instituição, o que se modifica quando pensamos na Bienal de Veneza / Neves, que a usa para inserir e legitimar outro espaço – a periferia. Não se trata da instituição que abarca a periferia, tentando utilizá-la sob seus cânones, mas do artista que, já abarcado, coloca nestas instituições aquilo que elas não optaram. O fato de constituir-se na periferia ultrapassa as necessidades de garantir espaço a um grupo social. O que está em jogo é a experiência do deslocamento para uma região da “não-arte”, onde se provoca o diálogo e a possibilidade de se pensar a produção artística através de um espaço periférico. Sendo assim, o questionamento de uma instituição, a partir do aspecto das relações entre centros e periferias coloca as Bienais de Veneza / Neves como possibilidades de uma crítica às hegemônias centrais.

A participação de Paulo Nazareth na Bienal de Veneza de 2015 ocorreu a partir de convite (assim como em 2013), para uma mostra paralela. Conforme mencionado anteriormente, a mostra apresentava

diversos projetos artísticos em que a voz de indígenas era colocada em evidência. Nesta mostra, porém, o trabalho permaneceu dentro de um padrão expositivo, não ocorrendo o que poderíamos identificar como uma ação subversiva em relação ao espaço institucional. Essa participação na Bienal de Veneza, no entanto, abriu a oportunidade para que uma nova Bienal de Veneza / Neves tomasse corpo – ou seja, havia uma razão para ela ocorrer novamente – e provocasse mais reflexões críticas sobre os diálogos entre centros e periferias.

Diferentemente da exposição de 2013, a Bienal de Veneza / Neves de 2015 contou com uma maior participação da galeria do artista. Em conversa com Renato Silva, diretor na Mendes Wood DM, ele afirmou-me que, inicialmente, Paulo Nazareth tinha dúvidas quanto à formação da segunda edição da Bienal de Veneza / Neves. Renato Silva, que tem uma relação de amizade muito próxima com o artista, teria estimulado o seguimento do projeto e sugerido a inclusão de mais artistas, ampliando-o. A exposição não se resumiu, portanto, a uma reapresentação daquilo que estava sendo exposto na bienal italiana, mas trouxe uma série de outros artistas (alguns também ligados à galeria). A participação da instituição, porém, não ultrapassou o estímulo a que o artista prosseguisse com sua exposição. Não houve participação ou interferência na escolha do espaço ou montagem das obras – quando realizei conversa com o diretor, ele ainda não havia visitado a mostra –, assim como também não houve maior divulgação da proposta (que foi noticiada somente em veículos de comunicação locais ou divulgada através de redes sociais). A participação da instituição, portanto, existe, porém é pouco incisiva.

Torna-se perceptível que a Bienal de Veneza / Neves é uma estrutura que foge ao espaço museológico, embora, conforme já apresentado anteriormente, seja impossível fugir totalmente à institucionalização. Apesar disso, a mostra parece não perder a visão voltada à periferia. Isso pode ser verificado através da casa em condições muito precárias, onde o evento toma lugar (o “barraco” ainda em construção, em uma situação mais precária em relação ao local onde o evento ocorreu em 2013). As obras são encontradas nas situações mais diversas: aplicadas diretamente sobre a parede, ao chão, em cantos do espaço, sem identificação. Elas se mesclam às características precárias do espaço, em que se evidenciam as paredes de pintura descascada. Como diferenciar onde começa a obra de arte e onde começa o “barraco”, quando tudo compartilha o mesmo ar de precariedade, tão distante do que seria a proposta de um museu tradicional? Saindo dos cômodos onde estão as obras de arte, em direção a um cômodo inacabado, sem teto, sem reboco, as aberturas nas paredes (futuras janelas do “barraco” em construção) constituem a moldura do que é a obra principal: a visão da favela de Veneza, em Ribeirão das Neves.

A proposta desta exposição desmonta as expectativas do que seria uma bienal de artes visuais. E nos faz pensar não somente naquilo que está entre suas paredes mas, sobretudo, naquilo que está no seu entorno. Aquilo que é, na realidade, o cerne da mostra: o olhar e o vivenciar um outro espaço que não os espaços hegemônicos da arte. O espaço que se abre para a arte também se abre para uma posição crítica, para rever quais são os locais esperados e possíveis para pensá-la e vivenciá-la. Ainda pensando sobre este deslocamento do olhar que as propostas das Bienais de Veneza / Neves produzem, podemos entendê-las dentro de uma perspectiva de

site-specific proposta por Miwon Kwon (2002). A autora amplia as relações que as produções *site-specific* estabelecem com locais em si para as questões sócio-econômicas, políticas e arquitetônicas das comunidades envolvidas. As bienais de Paulo Nazareth acontecem em um local cuja especificidade talvez ocupe um sentido conceitual (necessidade de realizar a exposição em uma periferia chamada Veneza, para contrapor o local à cidade europeia com a qual dialoga) do que de fato uma necessidade de discutir uma particularidade desta periferia.

Entrar na Bienal de Veneza / Neves quebra com certas expectativas que possamos ter acerca de exposições de arte, ainda que, estudando constantemente a arte contemporânea, tenhamos sempre a certeza (ou esperança) de que estas expectativas serão quebradas. Porém, trata-se de uma exposição feita de muitos aspectos, em que a questão da mostra em si parece ser o menos relevante. Ser fisgado pela instituição Bienal de Veneza, por um artista em destaque no cenário internacional, por uma das mais importantes galerias da atualidade, para viver uma experiência em uma periferia é a vitória de Paulo Nazareth sobre qualquer tentativa de dominação cultural ou institucionalização.

Referências citadas:

BENJAMIN, Walter. *Rua de Mão Única*. Obras escolhidas. Volume 2. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

CANCLINI, Néstor García. *A Sociedade sem Relato: Antropologia e Estética da Iminência*. São Paulo: Edusp, 2012.

FIALHO, Ana Leticia. As exposições internacionais de arte brasileira: discursos, práticas e interesses em jogo. *Sociedade e Estado*. Brasília, v. 20, n. 3, p. 689-713, set./dez. 2005.

FÓRUM Permanente. Alfons Hug. Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/convidados/alfonshug_cv>. Acesso em: 30 mai. 2016.

FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FUSCO, Coco. L'autre histoire de la performance interculturelle. In: GRENIER, Catherine; ORLANDO, Sophie. *Art et mondialisation: anthologie de textes de 1950 à nos jours*. Paris: Centre Pompidou, 2013. p. 146-152.

GIONI, Massimiliano. Is Everything in My Mind? In: 55^a Venice Biennale (catálogo), 2013, p. 23-28.

HEINICH, Nathalie. *Le triple jeu de l'art contemporain*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1998.

KWON, Miwon. *One Place After Another: site-specific art and locational identity*. Cambridge: The MIT Press, 2002.

MAZZUCHELLI, Kiki. Não seja marginal, não seja herói: a arte brasileira no exterior em tempos de mobilidade acelerada. *Tatuí*, Recife, n. 11, p. 56-59, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

ROCHLITZ, Rainer. *Subversion et subvention*. Paris: Gallimard, 1994.

STEYERL, Hito. The Institution of Critique. In: Rauning, Gerald; Ray, Gene (Eds). *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique*. Londres: MayFlyBooks, 2009. p. 13-20. Disponível em: [www.mayflybooks.org]. Acesso em: 15 nov. 2015.

UNIVERSES IN UNIVERSE – WORLDS OF ART. Venice Biennale 2013. Massimiliano Gioni. Disponível em: <<http://u-in-u.com/en/venice-biennale/2013/massimiliano-gioni/>>. Acesso em: 10 fev. 2015

WEIBEL, Peter. Au-delà du “cube blanc”. In: GRENIER, Catherine; ORLANDO, Sophie. *Art et mondialisation: anthologie de textes de 1950 à nos jours*. Paris: Centre Pompidou, 2013a. p. 164-170.

RS 1,00

um dia teve vontade
de ficar em silêncio
calou-se e nunca mais falou

PROJECTO:

- _ ficar em silêncio até esquecer as palavras que sabe dizer [falar / pronunciar / balbuciar].
 - _ não escrever palavra alguma e evitar qualquer palavra escrita.
 - _ simplesmente calar-se até desaparecer-se no silêncio e tornar-se esquec
-

one day he wanted
to stay in silence
shut up and never spoke

PROJECT:

- _ remain silent even forget the words you know say [talk / speak / mumble].
- _ not write a word and avoid the written word.
- _ just shut up until it disappears into silence and become forgotten

Mar do recife [sea of recife / BRAZIL]

P. NAZARETH EDIÇÕES / LTDA Nova Lima / MG _ BRASIL nov. 2010
projecto & realizaveis [project & realyzables]

Fig. 29 (capa) – Paulo Nazareth. Panfleto “Um dia teve vontade de ficar em silêncio, calou-se e nunca mais falou...” Projecto & realizaveis. Nova Lima (MG/Brasil), novembro, 2010. Impressão em papel jornal, 21 x 14,8 cm. Acervo do pesquisador (doação do artista).

Em julho de 2015, foram realizados contatos com o artista, através de sua galeria, a Mendes Wood DM. O diretor Renato Silva recebeu-me. Conversamos sobre a obra de Paulo Nazareth e as relações da galeria com seu processo de trabalho.

Entrevista com Renato Silva

Realizada em 24 de julho de 2015, na Galeria Mendes Wood DM.

Giovana Ellwanger – Gostaria de seguir falando sobre esta questão que tu comentaste a pouco, sobre representar o Paulo Nazareth nestes lugares em que ele não vai.

Renato Silva – Você sabe dessa particularidade do trabalho do Paulo... Desta não ida dele para a Europa por conta de primeiro querer conhecer todos países da África. Você sabe disso, né?

G. – Sim.

R. S. – Então, isso faz com que o Paulo muitas vezes... Enfim, todos os convites que o Paulo recebeu para expor na Europa, ele nunca foi. Não esteve presente por essa premissa que ele carrega de não...

G. – Não pisar lá antes de passar pela África.

R.S. – Exatamente. Eu acabei indo para alguns lugares, já, para fazer essa representação do Paulo. Eu estive em Oslo, na exposição *Imagine Brazil*, levar as obras, montar a exposição. Fiz a instalação na Bienal de Veneza. Fui para a Bienal de Lyon para fazer a instalação por lá também. E também no ICA, em Londres. Eu criei uma relação muito próxima com o Paulo. Na

galeria nós temos uma função que se chama *liaison*. Algumas pessoas da galeria cuidam diretamente de alguns artistas. Eu cuido do Paulo Nazareth, do Thiago Martins de Melo, Deyson Gilbert, do Miachael Dean e do Roberto Winter. E o Paulo, por todas as premissas que o trabalho dele carrega, essa impossibilidade dele de estar em alguns lugares faz com que ele tenha que trabalhar longe da sua casa, por exemplo. No ano de 2013 ele ficou quase todo o tempo na África, caminhando pela África. Em 2012 ele fez essa caminhada de Belo Horizonte até Miami, esse caminho inverso dessa que é uma das rotas dos escravos que aqui estiveram. Agora o Paulo está fazendo o caminho inverso do comércio de escravos, da Europa, passando pela África e vindo para o Brasil. Ele vai passar pela África primeiro, até o dia que ele possa chegar até a Europa para, enfim, aparecer fisicamente no terreno Europeu. Então essa é a relação de proximidade que eu tenho com o Paulo, que desembocou nesses tantos projetos que nós sentamos juntos e desenvolvemos. Óbvio, a criação toda é do artista. A questão espacial, todas as resoluções expográficas do trabalho, eu resolvo junto a ele.

G. – No fim, o trabalho dele te dá muitas outras atividades, não é? Não é uma coisa só da galeria.

R. S. – Faço contato com curadores. Dei uma fala para 60 educadores na Bienal de Lyon, muitos deles pensando que eu era o Paulo Nazareth. Muitas vezes isso acontece... Em Oslo também eu dei uma fala sobre o seu trabalho. Nessa representação você acaba assumindo um pouquinho da persona do artista, quando você vai no espaço criar com os objetos que ele envia, vai criar... Não criar, mas dar conta dessas resoluções no espaço expositivo, você se transforma um pouquinho nele. E eu tenho uma relação de não de

pensarmos somente estratégias, mas de pensarmos questões em relação ao mundo: como esse trabalho vai atingir uma gama de espectadores em todos os lugares, as relações muitas vezes intrincadas que o trabalho carrega, por si só já trazem grandes questões com as quais eu tenho que lidar nessa transposição artista/galerista/trabalho. E aí chegou no ponto em que eu fui convidado para curar duas exposições. Eu já tinha curado outras exposições, na África do Sul em janeiro, junto à curadora holandesa Carolyn Drake. Nós fizemos uma exposição com artistas sul-africanos e artistas brasileiros, estabelecendo a ponte através da poesia. A gente criou essa ponte poética entre ambos os países e dentre os artistas que nós escolhemos o Paulo Nazareth era um deles. E foi maravilhoso. E aí sim, foi a primeira vez que eu estive com o Paulo fora do Brasil, em que ele foi. Ele estava caminhando por Maputo e então ele foi para a África do Sul. Foi a primeira vez que eu e o Paulo lidamos no espaço expositivo, fora do Brasil, com suas questões. E agora, em junho, eu estive em Berlim, que eu fui para curar uma exposição para a qual recebi o convite em 2013. Uma mostra somente com artistas brasileiros. Foram dez no total. E por uma coincidência, fui convidado dois meses depois a curar uma exposição do Paulo Nazareth também em Berlim, no mesmo mês. Então, no intervalo de uma semana, estava em Berlim curando duas exposições: uma com dez artistas brasileiros e outra do Paulo Nazareth. *Genocide in Americas* foi uma exposição bastante contundente, com a temática do genocídio dentre as camadas periféricas. Dos diversos genocídios que acontecem nas Américas, das populações negras, indígenas, periféricas. Então esse trabalho se estreita cada vez mais, esse trabalho junto ao artista e se expande em distintas áreas.

G. – Vou fazer uma pergunta mais sobre você. Há quanto tempo você trabalha no ramo de galerias? Se pudesse falar um pouco da tua trajetória também.

R. S. – Bom, falando só do trabalho com arte, eu comecei a trabalhar no ramo em 2001. Comecei montando exposições. Fiz montagens de exposições, montagens de obras de arte na casa de colecionadores por muitos anos. Aí fui convidado a trabalhar na Galeria Fortes Vilaça como produtor. Como montador primeiro, depois como produtor. Fiquei lá por muito tempo. Depois fiz diversas viagens com a galeria para feiras internacionais e tudo mais. E nesse meio tempo eu fui conversando muito... Eu sou formado em Literatura pela Universidade de São Paulo, então esse ofício da escrita sempre esteve comigo. E antigamente eu tinha uma revista independente chamada Colateral que eu fazia junto a dois amigos onde escrevíamos sobre música, literatura e cinema, mas nunca havíamos falado de arte. E o contato com o mundo da arte contemporânea fez com que eu me aproximasse de diversos artistas. Primeiro os grafiteiros em São Paulo, os Gêmeos, me convidaram para escrever dois catálogos deles e depois o Nunca, que é outro grafiteiro muito famoso no mundo todo, que hoje são artistas que já tem galerias e não vivem somente dos trabalhos comissionados nas paredes do mundo. E nesse interim eu vinha acompanhando o desenvolvimento do trabalho de vários artistas jovens, em início de carreira. Então essa familiaridade com a escrita, com a análise do trabalho de arte começou a se tornar um pouco mais concreta a partir do momento que eu comecei a acompanhar de fato a carreira desses artistas. Leopoldo Ponce, Daniel Murgel, Fábio Barolli... E eu fui escrevendo sobre

esses artistas. Textos para exposições, desenvolvi pequenas curadorias... e a partir disso comecei a desenvolver a minha própria pesquisa sobre arte contemporânea brasileira, começando com esses artistas. Como eu sempre tive muito interesse em pesquisar, a arte foi mais um dos assuntos. Eu era da música, eu fui músico. Tinha uma banda, fui baterista, cantei em coral por dez anos. Essa ligação com a arte sempre fez um pouco parte da minha vida. De uma maneira bem tortuosa no início e de uma maneira mais concreta, a partir do momento que eu comecei a trabalhar diretamente com arte contemporânea.

G. – Quando você falou por telefone comigo e comentou desta exposição em Berlim, que você tinha feito a curadoria, eu fiquei curiosa... Fiquei pensando se o envolvimento com o trabalho é tão grande que inclusive as curadorias fazem parte.

R. S. – Quando você trabalha em uma galeria como a Mendes Wood DM, por exemplo, que é essa galeria maravilhosa, de onde recebo todo o apoio e confiança dos galeristas, como eu tenho aqui – hoje eu sou diretor da galeria – você tem uma certa liberdade. Na verdade eu nunca tive a liberdade que eu tenho nesse espaço. A liberdade de um diálogo mais direto com os artistas, com os galeristas, a resolução das instalações, do espaço expositivo com os artistas quando de suas exposições. É óbvio que eu era mais um observador atento em outras galerias onde eu já trabalhei, em exposições institucionais que montei ou produzi. Fui produtor de bienal. Fiz duas bienais, coordenei a montagem da bienal de 2008 e na de 2010, fui produtor. E óbvio, fiquei mais próximo dos artistas e quando possível dos curadores. Ao produzir o trabalho desses artistas você acaba por se

aproximar deles e por vezes vai até o estúdio, dialoga sobre plantas e desenhos. Você pega da gênese da criação e vai desenvolvendo tudo a ponto do trabalho chegar no espectro físico, no espaço expositivo. Então você acompanha a criação em todos os aspectos. Eu sempre fui muito observador, ficava sempre em diálogo com os curadores também. Sempre que eu tinha oportunidade, puxava um papo, entendia os meandros... Você vai olhando e aprendendo. Eu sempre fui muito de olhar. Olhar para mim é muito importante. E quando eu vi eu já estava falando sobre arte, escrevendo sobre, uma coisa meio... Maluca. Mas quando eu vi, já estava muito natural, assim como foi natural aprender inglês. Nunca fiz escola de inglês, nunca estudei inglês. Hoje eu falo inglês. Assim como a música. Eu nunca estudei música, mas eu toquei, cantei, sem ler partitura. Eu cantava, tudo muito de ouvido, do olhar, da percepção dos movimentos. E a curadoria veio através dessa tomada de contato com os distintos curadores com os quais eu já trabalhei e diversos artistas com os quais eu já trabalhei. Trabalhei como assistente de artista também por muitos anos. Rodrigo Andrade, Franz Ackermann. Fui para Berlim trabalhar com o Franz Ackermann por dois meses. Fiz murais com o Franz em São Paulo, em Berlim, Los Carpinteros em Madrid. Enfim, essa relação próxima com o artista te dá uma bagagem muito interessante para uma análise do trabalho. Agora, tem uma particularidade que envolve o diálogo político no trabalho de Paulo Nazareth que é o assunto com o qual eu estou envolvido desde a minha primeira juventude, da minha primeira... Da minha pós-infância, da minha primeira adolescência. Eu sempre fui ligado às questões políticas, político-partidárias... Nos anos 80 eu já era filiado a um partido em São Paulo. Era um cara de esquerda que sempre teve essas relações com as lutas

sociais, na rua. Enfim, eu sempre estive. E fui ficando próximo ao MNU, o Movimento Negro Unificado, em São Paulo. Essa questão da identidade do negro. Então todo esse diálogo do Paulo, que é condensado no trabalho do Paulo, ele veio fazendo parte da minha vida por muito tempo. Então quando a gente se encontrou foi meio que... Imediato a afinidade, sabe? De um olhar para o outro e falar... “Irmão, a gente tá junto! Você veio por um caminho, eu vim por outro, a gente chegou aqui, vamos juntos agora!”. Isso foi legal. Essa exposição que nós fizemos em Berlim foi muito disso. Muito de uma temática com a qual ambos temos muita familiaridade, infelizmente. Essa questão do genocídio, uma temática super densa, árida para ser tratada no campo das artes visuais mas utilizando da poética do Paulo para tratar dessas questões. Isso é maravilhoso. Eu, por um lado, posso trabalhar junto com o artista e desenvolver um conceito de exposição para comunicar com o europeu, com o alemão, com a vanguarda da arte, com esse espaço tão fantástico que você tem em Berlim para tratar, falar sobre arte. Eu acho que, numa felicidade muito grande, as coisas aconteceram, caminharam todas para que convergissem em um momento muito feliz da vida. Em Berlim, na exposição do Paulo Nazareth, nós tivemos uma fala. Nós levamos para esta fala três pessoas do Brasil para tratar do genocídio em seus distintos aspectos. Nós levamos a esposa do Amarildo. Você lembra do caso do Amarildo?

G. – Sim. Recentemente estavam retomando investigações sobre a morte dele.

R. S. – Nós levamos a Elizabete, levamos o Tonico Benites, que é um indígena Kaiowá, que hoje é sociólogo, para tratar do genocídio indígena, e nós

levamos também a Maria Rita Casagrande, que é uma estudiosa negra feminista, para falar do genocídio do negro, especialmente da mulher negra, na sociedade brasileira. E foi maravilhoso poder comunicar para aquelas pessoas um pouco do que acontece aqui, para desmistificar também um pouco dessa visão de que o Brasil é esse país tropical, sensual, do samba e do carnaval e do futebol. A resposta foi ótima, a gente teve muito alcance lá, tanto em número de pessoas que visitou a exposição, na abertura da exposição, que estive lá para conversa, quanto matérias. A outra exposição “the boiling point” que curei na semana anterior também, com temática que trata do Brasil, dessa relação com construtivismo e pós-modernismo nos anos 70. Ela faz relação com os artistas que estão nesta exposição, de uma geração atual, que é mais ativa que essa geração dos anos 70, no sentido de ter uma comunicação muito mais direta quanto a essa problemática urgente da sociedade brasileira, pós junho de 2013, em que a sociedade entrou nesse caos absoluto, onde nada se entende, tudo se põe em choque. De um lado você tem o crescimento de uma direita ultraconservadora, e junto a ela vem os evangélicos tomando cadeiras no Congresso. Então, essa foi uma exposição que tratou disso. São temáticas aproximadas. O Paulo poderia estar facilmente nesta exposição. Eu escolhi não colocar porque... Eu não precisava de mais um artista tratando destas questões, sendo que uma semana depois este artista poderia estar tratando de questões mais aprofundadas dentro do seu próprio campo. Mas foi uma semana muito feliz para mim, não como realização pessoal, mas como percepção de que você pode sim se comunicar com uma outra nação através da arte. Utilizando a arte para falar sobre questões urgentes da política e do comportamento social, da confusão, do caos atual da

sociedade brasileira. E foi bastante interessante isso. Aí eu fui fazendo isso, fui convidado para essas exposições, enfim... Fiz África do Sul, fiz Berlim, e está aí, está acontecendo. E os artistas que vem para cá, os artistas estrangeiros, eu tenho um diálogo muito próximo com eles, pensando no meu trabalho e na temática das exposições, aqui, na galeria. É um trabalho que continua. E vai continuar por muito tempo. Mas, de onde eu vim, eu não tinha ligação nenhuma com a arte, antes de ser convidado... Não convidado, mas eu caí de paraquedas na montagem de uma exposição no SESC Pompeia, em 2001. Mas antes eu tinha trabalhado com... Eu comecei a trabalhar aos sete anos de idade! Trabalhei como jardineiro, pedreiro, pintor, balconista em boteco, marceneiro, office boy, escriturário, trabalhei em uma lavanderia industrial... Nossa, fiz tanta coisa! Só não roubei, o resto eu fiz tudo! Mas é isso, é um pouquinho da minha trajetória.

G. – E aqui na Mendes Wood DM você está desde o início? Por que é recente a Galeria.

R.S. – Não. É, a galeria está completando cinco anos. Não, não estou desde o início. Eu cheguei na Mendes Wood DM em 2012. Outubro de 2012.

G. – E o Paulo Nazareth já estava aqui sendo representado?

R.S. – Sim. Já era um artista da galeria. A galeria estava para completar dois anos quando eu entrei.

G. – Não sabe dizer como foi esse processo de acolhimento do artista?

R.S. – Do artista? Sim. O Pedro Mendes e o Matthew Wood, eles tinham em 2007, um projeto, chamado Projeto JA.CA, em Belo Horizonte. Eles viram... O trabalho do Paulo Nazareth foi apresentado a eles no Projeto JA.CA. Na

verdade já em 2006 eles tiveram o primeiro contato nas ruas de Belo Horizonte. E foi naquele momento do JA.CA que eles decidiram...Eles já pensavam em comercializar arte contemporânea, enfim, abrir uma galeria, essa parceria além desse projeto de residência do JA.CA, virem para São Paulo já, que o Pedro é de Belo Horizonte, já desenvolver alguma coisa aqui. Ele conheceu o Matthew na universidade, em Paris, e vieram para cá. O Matthew veio com ele para São Paulo e montaram a Mendes Wood DM. Era aqui a Mendes Wood DM, era esse escritorzinho, onde nós estamos. Esse é o início da galeria. Não tinha nada daquele lado. Nem o fundo. Aí eles conseguiram uma sala lá no fundo e fizeram a primeira exposição lá. Aí começaram a trabalhar com o Paulo Nazareth e outros artistas, Lucas Arruda... Enfim.

G. – Pelo site, vejo que existe esse fundamento na galeria que é de valorizar essas questões do diálogo entre o regional e o global, o mundial. Você acha que essa postura tem aberto mais portas no exterior?

R. S. – Para os artistas?

G. – É. E para a própria galeria também.

R. S. – A Mendes Wood DM tem um alcance incrível no exterior. É uma galeria bastante conhecida. Participa das principais feiras de arte do mundo. Não sei se você sabe, mas o processo para uma galeria entrar em uma feira de arte é bastante complicado. Você aplica, muitas vezes não é aceito. Porque todas as feiras de arte... Imagina, todas as galerias do mundo gostariam de estar nas feiras, mas eles têm que ter uma linha curatorial, pra saber se o projeto é forte o suficiente para manter a qualidade da feira. E a

Mendes Wood DM foi se destacando. Ela participou... No ano de 2013 acho que nós fizemos doze feiras internacionais. No de 2014, fizemos 14 feiras, contando as duas brasileiras, na verdade. Então é um trabalho incansável de levar os trabalhos dos artistas para o exterior e mostrar lá, estabelecer relações com instituições, com coleções, com outras galerias. Através das feiras, isso é um trabalho muito... Muito intenso. Hoje a Mendes Wood DM é uma marca estabelecida internacionalmente. Em qualquer canto que eu vou, eu falo sobre a Mendes Wood DM e todo mundo: “Uau, que legal!”. As pessoas conhecem. Tem uma lista chamada Power 100, que são as 100 personalidades mais importantes da arte no mundo, e todos os anos sai a lista. Ano passado a Mendes Wood DM saiu, foram os mais jovens brasileiros a saírem nessa lista. Isso é significativo. Tem uma lista também, de outra revista de arte, para saber dos artistas, quais seriam as galerias... Quais as galerias que eles achavam mais incríveis e quais as que eles gostariam de trabalhar. A Mendes Wood DM foi a única do hemisfério sul do planeta que entrou nesta lista. Então você vê que a marca, o nome Mendes Wood DM, com certeza abre portas. É inegável que as instituições do mundo todo olham para os artistas. Eles estão sempre sendo mostrados lá fora, em feiras, enfim. Esses contatos para mostrar exposições, para sugerir. É óbvio que a linha curatorial é definida pelas instituições, pelos curadores, mas o fato de os artistas estarem sendo mostrados lá fora em feiras, facilita para os artistas. Isso é um fato. Quando você chega no caso do projeto do Paulo Nazareth, aquele projeto que ele foi andando daqui, Belo Horizonte, até Miami, Miami Basel, onde ele chegou com aquela Kombi cheia de bananas. Aquilo foi maravilhoso! Aquela foi a primeira vez que eu tive contato com a Mendes WoodDM.

G. – Você não estava aqui ainda nesse momento?

R. S. – Não, isso foi em 2011. Foi final de 2011. A feira é em dezembro, foi final de 2011. Em 6 de outubro de 2011 ele chegou em Nova Iorque. E foi a primeira vez que eu ouvi falar do Paulo Nazareth e da Mendes Wood DM. Falei: “Nossa, que fantástico isso!”. Me impressionou muito aquela figura belíssima do Paulo e toda a ironia que ele depositou naquela feira, distribuindo banana para os colecionadores.

G. – E nessa época você estava também na feira por outra galeria?

R. S. – Não, em 2011... O que eu estava fazendo no final de 2011?... Tinha feito a Bienal em 2010, 2011 eu fiz o Espaço Imóvel, fui produtor da primeira exposição do que se transformou no que é agora o espaço Pivô em São Paulo. Trabalhei muito com Rodrigo Andrade naquele final de ano. E naquela época havia um galerista de São Paulo que ficava de olho em mim. Eu tinha montado uma empresa e ele sempre me convidava para produzir umas coisas para ele. Aí decidi trabalhar com ele, e os meninos da Mendes Wood DM ficaram sabendo e enlouqueceram. Eles disseram que sempre tinham vontade de me convidar mas não faziam, pois a princípio sabiam que eu não queria mais voltar para uma galeria de arte. Daí eu fui seduzido por eles (risos). E o meu contato com o Paulo Nazareth se deu pelo conhecimento que eu tive do trabalho da Art Basel, que foi uma coisa que se espalhou. Em todos os cantos todo mundo só falava disso, em São Paulo. “Quem é esse artista? Quem é essa galeria?”.

G. – E como você, tendo essa circulação no exterior, de montar as mostras dele e curar, como é que você está percebendo esse interesse da arte latino-americana lá fora?

R. S. – A Mendes Wood DM é uma galeria que ajudou muito nisso. Não posso negar. O fato da galeria trabalhar com esse programa bem maduro, um programa de certa forma até incomum naquele momento da arte... Você pega os artistas da Bienal de São Paulo de 2008 e 2010, muita produção em vídeo, muita produção em foto. Óbvio, nós temos artistas maravilhosos produzindo o tempo todo, mas a Mendes Wood começou a reconfigurar um pouco esse panorama da arte, e o Paulo Nazareth é um dos artistas que ajudou nessa reconfiguração. Essa pergunta que o Paulo sempre faz, ou essa afirmação: “isso é arte?”, “aqui é arte”, não é só uma questão da produção em si, mas do espaço, o homem, a constituição física e espiritual desse homem, na vivência com o espaço, isso é arte. Isso é muito importante, é muito simbólico, pra gente analisar essa relação da arte brasileira sendo mostrada lá fora. Por que isso não é arte? Essa pergunta, “o que é arte?”, assim... O homem negro, ele pode ser encarado como um produtor de arte, como um criador da arte, ou a arte pertence somente ao branco, ao empoderado, ao endinheirado? Aí você começa a reconfigurar o aspecto físico do trabalho. O que é arte? Uma pilha de panfletos no chão é arte ou não é arte? A ideia é arte ou é só a resolução numa tela? Perguntas simples. Estou falando de uma maneira bem *silly*, mas é essa a provocação que surge com o trabalho do Paulo, com o trabalho do Adriano Costa, do Deyson Guilbert...

G. – Mas você acha que são as nossas galerias que estão oferecendo mais artistas com discurso político para o exterior (quando fala em exterior, penso em Europa e Estados Unidos), ou seriam eles que estão procurando mais esse tipo de arte para um mercado, que está sendo solicitado?

R.S. – Acho que não é nem um nem outro. Acho que é o mundo. Acho que o espelho é a sociedade contemporânea. Se você olhar o mundo geopolítico, as discussões no âmbito social-político de cada momento do mundo nos anos 80, nos anos 90 e agora, você vê que o mundo está em ebulição. Até a exposição que eu curei em Berlim chama-se “the boiling point /o ponto de ebulição”. O mundo está em ebulição. O advento da Internet, que fez com que tudo se conectasse, que milhares de verdades antes escondidas na poeira do esquecimento e do tempo, elas se tornassem atuais, prementes, imediatas. Tudo está aí. E o artista é o espelho desse mundo, não adianta. Eu sempre penso a arte como espelho do mundo. Então eu acho que o mundo está mais... Você vê que as bienais, a Bienal de Veneza, agora, uma bienal extremamente política, afirmativamente política. A Bienal de São Paulo foi também. Então é o mundo que se configura nesse patamar de discussões cada vez mais imediatas em relação às políticas de todas as nações, e a questão da discussão do gênero, da mulher na sociedade, do negro na sociedade, das minorias, tudo isso está fazendo parte da formatação de vários conceitos das exposições no mundo todo. Em bienais, em exposições institucionais, e tudo mais. Então, uma coisa se junta à outra. Não acho que surgiu do Brasil. Com certeza, não surgiu do Brasil essa coisa de discutir a arte na esfera política, tampouco veio como uma demanda do exterior. Acho que é o momento que faz essa discussão explodir.

G. – Até agora você comentou da Bienal de Veneza. Você participou da anterior e dessa?

R. S. – Dessa não. Nessa eu não fui, eu fui na anterior. Fui lá levar e montar o trabalho do Paulo, eu e o Matthew Wood. O trabalho do Paulo... Quando você fala “fui montar o trabalho do Paulo”, não é simplesmente você chegar no espaço e está tudo lá, e você vai lá e coloca na parede e acabou. Não. No caso da Bienal de Veneza, por exemplo, ele fez a instalação chamada *Santos de Minha Mãe*, em que ele faz essa conexão entre a cozinha da mãe dele e a África, em que ele fala que a África começa na cozinha da mãe dele. E ele começou a notar que a mãe dele, por ter a ligação com o catolicismo e também com religiões afro-brasileiras, sempre tinha a figura de um santo na cozinha, seja no nome de um produto, como farinha São Jorge, arroz São João... Essa instalação foi uma homenagem à mãe dele, que é essa figura tão forte, tão presente, na produção do Paulo, que é uma figura maravilhosa. A Dona Ana é uma maravilha! E o Paulo falou que queria mostrar essa série de produtos lá em Veneza e que a instalação se chamaria Santos de Minha Mãe. Fizemos uma extensa pesquisa aqui e levamos uma série de produtos do Brasil para lá. E lá eu cheguei quinze dias antes, eu e o Matthew e a gente começou a procurar produtos com nomes de santos de lá. E depois isso se abriu para as pessoas que chegavam com produtos com nome de santo e depositavam na instalação. Então aquilo se transformou em um altar de oferendas à mãe do Paulo. Foi uma coisa maravilhosa, lindíssima! E ele mandou os dois indígenas, o Genito e o Valdomiro, que tinham como missão falarem com o Papa. Isso não aconteceu, mas era parte do projeto que eles fossem como representantes dos indígenas brasileiros falar com o Papa a respeito da... Porque o Paulo foi nomeado representante da etnia Kaiowá e aí ele recebeu um nome de batismo, algo que significaria “Grande Elefante”, algo assim. E é por conta da sua descendência. Isso fazia

parte do projeto, então foi lindo. Passei dias e dias em Veneza procurando produtos com nomes de santos. Então não é simplesmente chegar lá e montar, é saber o que fazer com tudo aquilo também, de uma forma a abraçar o artista, uma maneira de passar essa mensagem, de transmitir e de completar essa espécie de missão. Uso muito o termo missão para tratar do Paulo Nazareth, porque a gente sempre está envolvido nas missões que ele propõe, de alguma forma. Mas foi só no ano de 2013 que estive em Veneza.

G. – Engraçado que tive a sensação que essa obra esteve na Bienal de Veneza muito mais pelo colecionismo, que era o que envolvia aquela bienal, do que por outras questões que envolvem o trabalho dele, não?

R. S. – Mas em que sentido?

G. – Ontem consegui ver esse catálogo, na Fundação Bienal de São Paulo, e ele tem uma questão de coleção, essa Bienal, pois o Paulo Nazareth esteve nesta curadoria principal.

R. S. – É, ele foi o único artista brasileiro...

G. – A participar da exposição geral, porque ele não participou pelo Brasil. E ele foi tomado nessa ideia de coleções, não? Era Palácio Enciclopédico, o nome da mostra, e entendo que ele foi tomado nesse sentido.

R. S. – Não sei se isso... Não digo que foi por esse motivo. O Paulo foi escolhido porque... Enfim, por ser o Paulo Nazareth, por estar apresentando um trabalho super contundente no mundo todo, essa discussão das questões.

G. – Não, digo que a linha curatorial era essa, da exposição. O mote, digamos assim.

R. S. – É, o trabalho de alguma forma acaba se enquadrando, mas não sei se eu pegaria isso como um gancho definidor da participação do artista ou não na bienal. Mas enfim, foi uma maravilha, o que aconteceu lá foi incrível, assim como em todos os lugares. Na Bienal de Lyon teve uma instalação maravilhosa também, *Caminhos de África*, que é um dos projetos do Paulo. Ele fala da África que começa em sua casa, da África que começa na cozinha de sua mãe, na África que está na favela onde eu vivo. A África de Belo Horizonte que se expande por essas diversas Áfricas que ele encontra no caminho. Esse é o mote desse projeto, o *Caminhos de África*. Tem *Produtos de Genocídio*, que desemboca nessa exposição que nós temos agora, na Meyer Riegger, mas que fez parte de *Produtos de Genocídio*, que foi a exposição *Che Cherera*, que ele fez ano passado no galpão da nossa galeria, aqui, que foi incrível. Era parte do *Produtos de Genocídio*. E é isso. O Paulo cria esses projetos e ele vai desenvolvendo como se fossem... tentáculos desses projetos principais que ele tem, *Caminhos de África* e *Produtos de Genocídio*.

G. – Como *Notícias de América*, também, que teve várias partes.

R. S. – Isso, exato. Assim como *Notícias de América*, que foi o primeiro dos grandes projetos do Paulo, e *Caminhos de África* e *Produtos de Genocídio*, eles vão se desmembrando em diversos projetos. E são projetos que têm muito a ser dito, porque se o Paulo sai da casa dele, que é a África, e encontra uma África na favela ao lado, que é a favela de Veneza / Neves, a Bienal de Veneza / Neves já se transforma em um outro projeto. Então essas

diversas Áfricas que ele vai encontrando pelo caminho ele vai estudando, vai mergulhando e descobrindo possibilidades para projetos a serem desenvolvidos. Então é um campo muito repleto de possibilidades que ele tem pela frente.

G. – E em 2013 você também participou de alguma forma do Veneza / Neves?

R. S. – Não, 2013 não. Em 2013 a gente só ficou sabendo de Veneza / Neves depois que ele fez.

G. – Ele fez escondido? (risos)

R. S. – Ele fez. Enquanto a gente estava lá em Veneza ele estava aqui fazendo o Veneza / Neves. Então ele fez uma exposição dele. Ele alugou um barraco na favela, dessa favela em Ribeirão das Neves, e fez uma exposição dele lá que ele chamou de Bienal Veneza / Neves, que seguiu ao mesmo tempo em que seguia a Bienal. E esse ano eu estava aqui com o Paulo... A gente estava conversando.

G. – Então, desculpa interromper, mas isso não teve nenhuma repercussão em Veneza mesmo? O fato desta exposição ter acontecido aqui?

R. S. – Não, a gente nem sabia! A gente ficou sabendo depois. Claro que acaba ecoando, mas depois. Como ele não estava lá, ele não iria para lá, ele falou que uma maneira de se conectar com o que estava acontecendo lá era trazendo o que estava lá para cá e fazendo essa ponte imaginária entre esses dois lugares. E aí tinha uma série de produtos com nomes de santos aqui também, enfim... Então ele fez um...

G. – Aproveitou aqui.

R. S. – É. Tem até um vídeo sobre essa bienal desse ano, você chegou a ver?
Uma matéria?

G. – Sim.

R. S. – Muitos dos trabalhos dessa Bienal... Na verdade, essa Bienal o Paulo estava aqui pensando se faria ou não a Bienal de Veneza / Neves. Eu falei: “Paulo, claro que você tem que fazer! Eu acho que sim, você deveria”. “Então, eu estou pensando se eu faço ou não. Estou tentando comprar o barraco, não quero mais alugar...”. E eu botei uma pilha nele, falei: “Inclusive acho que a gente deveria ligar para alguns artistas e pedir para mandar trabalho”. E ele: “Uai, ‘cê acha?”. “Mas é claro que eu acho, cara! Espera, deixa eu falar com alguns”. E eu estava curando a exposição de Berlim com esses artistas todos e liguei imediatamente para o Gustavo Speridião e falei: “Olha só, Bienal de Veneza / Neves... Estou em nome do Paulo convidando você para mandar um trabalho para ser doado, para participar da Bienal de Veneza / Neves, e com a possível venda ajudar na compra do barraco para virar um centro cultural da favela. O Gustavo falou: “Cara, essa é a ideia mais genial do mundo, eu estou honrado, eu quero colocar no meu currículo, participar da Bienal de Veneza / Neves.” Imediatamente ele já falou: “O que você quer? Eu posso mandar isso, posso mandar aquilo”. “Então manda!”. Já passei o endereço. “Manda para mim que eu vou mandar tudo para o Paulo”. Pedi para ele, pedi para o Daniel Murgel, pedi para o Roberto Winter, pedi para o Thiago Martins de Melo... Todos eles começaram a mandar. Então eu dei um gás no Paulo. “Paulo, vamos ampliar isso, vamos fazer uma Bienal de fato. Não precisa ter um caráter curatorial conceitual, mas que seja um pouco dessa coisa... Desse

caráter de ajuntamento”. Que é essa coisa do barraco ser feito com essa... Com esse ajuntamento de materiais encontrados, essa exposição é feita com ajuntamento de trabalhos distintos enviados de todos os cantos. E deu no que deu. Está aí! A Bienal de Veneza / Neves. Então o Paulo comprou o barraco e ele vai deixar... Ele vai criar uma maneira de deixar e tornar aquilo um centro cultural ativo para a favela.

G. – Então você foi um dos responsáveis desse acontecimento! (risos)

R. S. – É... A ideia já existia, ele tinha vontade de refazer, e aí eu só dei uma pilha para ele... Vamos fazer e vamos fazer agora, com mais trabalhos, com mais gente, vamos envolver mais gente nisso aí! E os artistas todos ficaram: “Que honra! O que você quer que eu mande?”. Maravilhoso isso! Os caras respeitam muito o Paulo, e o fato de eu estar com eles na exposição de Berlim também... Todos eles... Aí depois vieram outros, o Paulo falou com a Sônia, e ela deu trabalho. Outros artistas mandaram, e outros agora estão mandando por correio, essa ideia incrível da arte postal então... Sabe que eu não fui ver ainda. Quando eu fui lá, estive lá em Belo Horizonte, eu fui só na favela do Palmital. E como a gente tinha muita coisa para discutir sobre essa exposição de Berlim, e fomos eu e o Matthew, aí a gente passou o tempo só no Palmital e a gente foi em outro lugar onde o Paulo está querendo comprar o barraco para ele morar, num outro lugar... Comprar uma casa lá, numa outra favela, que não é de Veneza, nem Palmital, é uma favela ao lado. Aí a gente foi com ele visitar e não deu tempo de subir em Veneza / Neves. Agora eu quero ir. Assim que o Matthew voltar acho que a gente vai lá ver. Você vai ver antes de mim!

G. – Estou curiosa!

R. S. – É maravilhoso!

G. – É uma iniciativa interessante! Uma coisa que eu gostaria de lhe perguntar, que você comentou também, em relação à postura do Paulo Nazareth, de se negar a pisar na Europa, em função do trabalho dele que pede. Que consequências que você vê que isso traz para o teu trabalho, ou para a galeria, ou para a própria exposição do trabalho dele?

R. S. – Mais trabalho! (risos) Mas é uma missão que a gente assumiu, como galeristas, como representantes do Paulo, a gente assumiu isso de corpo e alma desde o início. Faz parte do projeto do artista ele não estar lá, então faz parte já da nossa visão com relação à produção, com relação à feitura disso tudo não contar com o Paulo lá. A gente desenvolve tudo aqui, sentamos, fazemos reuniões e passamos a trabalhar. Então ele contata os curadores, ele apresenta o projeto... Não somos nós que apresentamos o projeto, é o Paulo quem apresenta o projeto para os curadores. Eles vem para o Brasil, sentamos junto ao Paulo, junto a nós e falamos todos sobre a ideia. O Paulo pensa no projeto, pega a planta do espaço, pensa no projeto para aquele espaço, cria, e aí o que nós fazemos, nós como galeristas somos responsáveis por acompanhar toda a produção desse projeto. E dar todo o suporte ao artista para realizar e fazer com que essas coisas aconteçam. Então ele quer... Estudar agora os baobás para participar de uma exposição no Recife, convidado pelo Moacir dos Anjos. Então ele quer ir de barco para a África, estudar os baobás para depois ir direto para o Recife fazer a exposição lá e voltar. E a gente dá todo o suporte para encontrar o barco, para buscar meios de... De realizar o que o artista quer. É um diferente olhar sobre a produção. Assim como um artista vem com um plano para ser

executado no nosso espaço expositivo, o Paulo tem um plano para ser executado em qualquer espaço expositivo. Muda só um pouquinho o foco. Na verdade, o foco muda um pouco por conta da não-participação física do artista, que não está lá no espaço expositivo. Então dá um pouco mais de trabalho, mas nada que seja... Que não seja tão prazeroso quanto sempre é.

G. – Mas isso cria essa aura em volta dele, não? Que é um pouco mítico.

R. S. – Sim. O mais engraçado, e aí que está um dos pontos principais... Não sei se é engraçado ou mais interessante, e isso cria um dos pontos principais do trabalho do Paulo, é que... A última coisa que o Paulo quer é mistificar as coisas. Você entende? Então vai mais de uma contrapartida do espectador para com ele do que dele para com o espectador, ou o curador, ou a instituição, ou a galeria, ou... Entendeu? As pessoas gostam de mistificar, eu acho que tem essa coisa, as pessoas gostam de criar uma aura... Não, o Paulo é muito mais simples que isso. O Paulo é o Paulo, ele faz o que ele acredita que ele deve fazer, faz parte. E essa beleza com que ele lida com essa reconfiguração dos materiais, de um simples papel, de uma gramatura super fina, fazer uma analogia com uma joia encontrada pelo caminho... E desenhar, por exemplo, nome de uma marca indígena nesse papel assim, então você está lidando com essa apropriação indevida de uma simbologia de uma cultura indígena pelo capital, que aí o Paulo reconfigura novamente e devolve como forma de objeto de arte, mas já numa maneira muito... Num papel muito fino, com desenho meio mal-acabado, mostrando que nesse caminho todo de apropriação indevida, o que sobra é algo que está quase sumindo em nossas mãos. É importante notar esse... Essa é a beleza, eu

acho, da criação do artista. É a maneira como ele reconfigura, mas sempre colocando um... Dando uma torcidinha na história, mostrando o dano que a história causou, no caso dessas marcas indígenas. Os desenhos que ele fez para a exposição lá em Berlim. É importante a gente ter contato e saber que essa simplicidade carrega uma carga conceitual muito grande.

Ao final da conversa, Renato Silva colocou-me em contato com Paulo Nazareth para que pudéssemos ajustar o encontro, que ocorreu uma semana depois, em Belo Horizonte.

A conversa com Paulo Nazareth foi marcada por uma forte exposição do artista de seus posicionamentos, de sua história de vida e seus fortes laços com as culturas indígena e negra. Por esta razão, optei por iniciar este caderno com o panfleto (fig. 29) cujo projeto menciona um silêncio total, objetivando o esquecimento. O artista luta para que indígenas e negros não sejam esquecidos. Portanto, ele não silencia.

Entrevista com Paulo Nazareth

Realizada em 29 de julho de 2015, no espaço da Bienal de Veneza/Neves.

Após olhar o espaço expositivo, Paulo Nazareth mostrou-me o seu caderno que estava em exposição, “Direito ao Funeral”, o que deu início a nossa conversa.

Giovana – Ah sim, tem o Caderno de Projetos.

Paulo Nazareth – É...

G – Esse foi especial, mas e o “Santos de Minha Mãe”?

P. N. – Isso. Na verdade o “Santos de Minha Mãe” também está dentro do Caderno. Na verdade, está junto, né... Isso é um projeto que era... Acabou que não realizou aqui, mas que tá dentro do Caderno, que era o registro de todas as pessoas que passam...

G – Pela Bienal?

P.N. – Isso. Não necessariamente pela Bienal, mas pela Veneza. Pelas pessoas que estiveram aqui. Mas aí, na verdade foi o seguinte: na verdade a Bienal aconteceu lá, primeiro, e simultaneamente abriu aqui, talvez uns três meses depois. A gente ficou tentando achar o barraco e tal. E era isso. Aí um amigo que veio resolveu convidar umas pessoas. Mas naquela época a logística não permitia. Neste ano teve esse convite para o Pavilhão da América Latina, e aí foi uma boa para dar continuidade ao que estava acontecendo aqui. A gente veio atrás do mesmo barraco, mas ele já estava alugado. Aí a gente veio para cá e arrumou a verba para comprar. E aí alguns artistas, por exemplo, a Sônia Gomes, que está na Bienal este ano, veio. Assim comecei a chamar alguns artistas, daqui, de fora, para estar junto. Essa casa, como a comprei, estou com proposta de dar continuidade. A Bienal vai acontecendo. Essa casa recebe o nome de Nazareth Cassiano de Jesus, que é a minha avó por parte de mãe, mãe da minha mãe, e é um ponto de... Uma casa... Uma casa de encontro. Tem essa coisa familiar também, mas isso vai sendo construído. Não é algo exclusivo, um show. As coisas vão acontecendo, devagar. Nesse domingo até veio um dos curadores, o que fez a curadoria da Bienal no Pavilhão da América Latina esse ano, ele veio para conhecer e acabou que ele não conseguiu chegar

aqui. Ele acabou ficando nervoso e foi embora. Mas é um lugar também que é... Na verdade, eu digo que ele veio na Bienal, participou da Bienal de Veneza (Neves) de uma maneira, pois o ponto não é exatamente isso aqui. Na verdade a Bienal de Veneza não é exatamente os objetos que estão aqui, mas esse lugar, essa situação. Então, o próprio chegar aqui faz parte desse lugar. Tem esse lugar aqui que é invisível. Essa invisibilização deste lugar. O carteiro não vem aqui.

G – O próprio fato de não ter no mapa, né?

P.N. – Isso. Mas ele sabe que existe, mas oficialmente não existe. Os Correios não consideram que aqui existe. Não existe, se procura no Google não vai estar aqui, mas para o povo aqui existe. Então é um lugar que existe mas que é invisibilizado. E as pessoas que vivem aqui são invisibilizadas. Então eu fico pensando nisso, nessas amarrações. É como a Casa Nazareth Cassiano de Jesus. Nazareth Cassiano de Jesus é a minha avó, minha avó materna que é mandada para Barbacena, para o Hospital Psiquiátrico de Barbacena, que as pessoas que iam para lá desapareciam, se tornavam... Perdiam o nome. Deixam de ser pessoas, deixam de ter um nome, passam a ser um número e... Desde então a gente não tem notícia, minha mãe não tem notícia. Minha mãe perdeu ela quando estava com... Uns quatro meses de idade, e nunca mais viu. E minha vó ficou em Barbacena, pelos registros, cerca de vinte anos. Ela ficou até 1963 mais ou menos... Os registros dizem que ela ficou até 1963... Nessa época estavam começando os movimentos antimanicomiais, que vão ser silenciados logo com... Não só esse movimento, todos os movimentos, são abafados quando se tem o golpe. Todos os movimentos populares, sindicatos, etc... Vai ser silenciado e

apagado com o golpe militar em 1964. Golpe que tem um forte apoio do povo de Minas Gerais, com as tropas que saem de Juiz de Fora para o Rio de Janeiro. E aí a minha avó fica lá e some. Mas ela é uma ligação importante para mim. O meu nome, eu sou da Silva. Meu nome é Paulo Sérgio da Silva. Paulo da Silva. Mas Nazareth é um nome que faz parte dessa situação que eu me coloco, desse lugar, dessa experiência que passa pelas artes, essa experiência de arte que faz eu invocar esse nome, Nazareth. Não é nem um sobrenome, é um nome: Nazareth Cassiano de Jesus. Ela vem dos boruns, dos indígenas boruns, que hoje os mais conhecidos são os krenaks, que quando tem a ocupação das terras indígenas no Vale do Rio Doce, os krenaks... Os boruns vem do... Quando começa a colonização... Alguns dizem que eles eram também chamados tapuias. São os angorés. Tapuia era um nome mais genérico, generalizado. Depois tapuias, aimorés e os krenaks. Os *krén...* ou *gréns...* Krenak. O borun quer dizer pessoa. Eles saem dali, vem do sul da Bahia e vão seguindo mais ao sul até o Vale do Rio Doce, e vão subindo, e se adentrando em Minas Gerais, e eles vão ocupar o norte de Minas, o norte e nordeste de Minas, toda essa região. O que acontece é que quando começa, no início do século passado, a ocupação dessas terras, a ocupação das fazendas, tem a linha de ferro, que é a Minas – Espírito Santo (Belo Horizonte – Vitória). Quando começa essa construção, começa a facilitar a ocupação das terras indígenas. Aí muitos indígenas acabam deixando o seu lugar, a sua comunidade. Eles eram um povo que se deslocava. É um nomadismo, mas um nomadismo em um território. Não quer dizer que eles não pertençam a um território. Eles pertencem mais a um lugar do que o lugar pertence a eles. É o território krenak, o território borun, que é desconsiderado porque se pensa que este povo é um povo que

vive andando. Vive andando, mas vive andando em um território. Quando esse território é interrompido pela criação de uma fazenda ou de uma linha de ferro, que sejam propriedades privadas, isso prejudica o modo de vida desse povo. É como dizer: “Esse moço, a ele somente essa casa pertence. Essa fazenda não, pois ele só ocupa essa casa, ele não ocupa esse latifúndio”. Mas se considera isso. O indígena nem casa ele tem, ele vive andando, aí eles são obrigados a sair daí. Então os pais e antepassados de minha avó também, eles foram obrigados a vir trabalhar nas fazendas. Meu avô, minha avó, minha mãe foram ficando aí. Tem uma época que ela também vai para o candomblé, a Nazareth, para essa religiosidade africana. O que acontece aí também é que a cachaça começa a se tornar popular entre os indígenas. Muitos trabalhavam a semana inteira e a única coisa que eles tinham para fazer era beber cachaça. Aí ele, meu avô, bebia e ficava violento. Ficava violento com ela. Ela larga ele, quando minha mãe era pequena, e foge. Minha mãe era bem novinha. Aí você pode pensar que era um momento de explosão: uma menina nasce e muda toda uma situação na mulher, essa questão de hormônios, não se pensava nisso na época. E logo depois se encontra ela, com minha mãe nos braços. Elas estavam caminhando para o Rio Suaçuí. Aí eles tomaram a criança dela e ela brigou. Eles diziam que ela estava louca e mandaram ela no “trem de doidos”, que era esse trem... Na verdade eram trens que saiam de vários lugares de Minas e de outros lugares do Brasil com pessoas... Naquela época, homossexual...

G – Tudo que era fora da “normalidade”...

P.N. – Tudo... Não aceitavam mulher que não era submissa, mulher que gostava de mulher, homem que gostava de homem, tudo isso era enviado para lá. Desavenças políticas, quem falava demais, quem falava mal de pessoas poderosas, e eram enviados. Então eles entravam nesses trens, como aqueles trens para gado mesmo, eram levados para Barbacena. E ela fica aí. Isso faz parte do meu... Das minhas questões. Ela faz essa ligação com os boruns, com outro modo de pensar, de construir esse pensamento. Eu adoto isso. Isso faz parte também do objeto de arte. Faz parte a questão do nome.

G – E tu procuraste também a tribo, não é? Te aproximaste da tribo? Houve aquela questão do batizado.

P. N. – Sim. Depois eu... Na verdade eu vou fazendo essas viagens e vou encontrar com esses povos diferentes. O que acontece é que eu fiz várias viagens, e aí eu encontrei os kaiowás. Os kaiowás passam pelo mesmo processo, um processo muito parecido com o que os krenacs passaram. Vários povos passaram em Minas Gerais, que é o loteamento das terras, que acontece hoje. Em Mato Grosso do Sul são os grandes latifúndios onde se criam reservas, que passam a ser reservas de mão de obra. Uma reserva indígena, mas essas pessoas são meio que... Aprisionadas. Elas ficam no campo, no mesmo campo, um campo de concentração, pois se concentram muitas pessoas em uma área pequena e essas pessoas não podem seguir com seus costumes: a coleta, a caça, o caminhar. Elas não podem mais caminhar neste território que vai sendo loteado, demarcado e cercado. Vão colocando as barreiras, as fronteiras, e elas não podem transitar. Ficam confinadas nessas reservas que vão, de uma certa maneira, se favelizando.

Isso vai modificando o seu modo de vida. E essas pessoas que ficam nessas reservas são recrutadas para o trabalho nas grandes fazendas. Hoje é muito forte no corte de cana, então eles vão trabalhar no corte de cana, alimentar a indústria da cana. E vão fazer um trabalho que é o trabalho que a máquina não faz. Isso aconteceu tanto em Minas quanto em Mato Grosso do Sul, que é o corte da mata. Mas as raízes têm que ser retiradas com as mãos. As máquinas, o arado, não fazia isso, então era um trabalho braçal, e quem fazia isso era os índios. Até minha presença em Veneza (Itália) acontece aí porque eu faço uma viagem do... Eu tinha conhecido alguns kaiowás aqui, no Festival de Inverno da UFMG, que eu fui convidado, logo que eu estava voltando da viagem pelas Américas. Isso aconteceu em 2012, em um encontro que tinha os mestres da cultura afro-brasileira. Aí eu conheci alguns indígenas. Depois disso fiz uma viagem para Belém. Eu fui participar do Arte Pará. Depois disso eu fui para um evento em Córdoba e Buenos Aires. Eu sempre me desloco, o quanto possível, por terra. Eu fiz esse trajeto de Belém do Pará, seguindo ao sul, para chegar em Córdoba. Passei pelo Paraguai, depois por Córdoba, até Buenos Aires. Mas eu passei por Mato Grosso do Sul e resolvi descer, parar ali, pois sabia onde eles estavam mais ou menos, pelo que ouvi dizer. Aí tem umas coisas que são amarrações espirituais mesmo. Eu cheguei ali no dia de quinta-feira. E eu estava ali também porque eu queria aprender a rezar. Os kaiowás, mas não só os kaiowás, como também outros indígenas, rezam para o mundo não acabar. Então, acredita-se que quando eles pararem de rezar o mundo cairá. Os pilares que sustentam o céu vão cair e o mundo se desfaz. E eu queria aprender a rezar e eu cheguei nesse dia, que é o dia de quinta-feira, o dia que acontece a reza. Então a reza acontece com o entardecer ao

amanhecer, com a chegada da noite e nessa virada, nessa mudança. Aí eu passei essa noite com eles. O Sr. Valdomiro Flores, o Nhanderú, o rezador kaiowá, vê essas... Que eu lhe falo sobre a minha prática. E ele pede para eu escrever, e eu escrevo, faço meus panfletos, e esses livretos. Então ele me encarrega de escrever a história, o que se passa aí. O que se passa com os kaiowás. Comecei a escrever, mas se escreve de muitas maneiras. Quando eu estava andando pela América, viajando, ao mesmo tempo o que estava acontecendo era uma ocupação, a retomada que os Kaiowás estavam fazendo de seus lugares – os Kaiowás, os Terenas. Não de todo, mas de uma boa parte. O que aconteceu é que teve aí o assassinato de Nísio Gomes. Eu chego aí, algum tempo depois, neste lugar, para aprender a rezar, e a escutar essas histórias de morte e genocídio, que vão acontecendo, que acontecem e que é algo invisível. As pessoas vão morrendo. Morrem por serem indígenas, por às vezes falar de uma maneira diferente. Até no português do kaiowá, o português é uma segunda língua. É outra língua. Então primeiro eles aprendem kaiowá, guarani, depois... O português deles, no português kaiowá, você vê muito da língua original. Isso gera um preconceito linguístico também. E também é um lugar de fronteira, né. Então se carrega também esse português que tem uma contaminação de um português de fronteira. Tem esse português, que tem a contaminação de uma outra língua. O espanhol, que é o espanhol que vem do Paraguai, que também é um espanhol contaminado com o Guarani. O Guarani paraguaio, que também é uma das línguas oficiais do Paraguai. Mas é um lugar em que esse povo carrega muitos estigmas, linguístico, social e físico. Aí o Nhanderú Valdomiro Flores me encarregou de estar escrevendo isso. E eu sigo viagem, e nessa época acontece também... Eles tinham escrito uma

carta, que depois se tornou um acontecimento, que é uma carta que explodiu nas redes sociais, principalmente *Facebook*, que foi a carta de um suicídio coletivo. Mas não é. Acontece que ele é advogado nas mídias como um suicídio coletivo, mas que na verdade não é um suicídio, mas um enfrentamento. Essa carta ficou muito conhecida, pois eles seriam desapropriados pelo poder oficial, retirados de suas terras. Eles são considerados invasores de suas próprias terras. Então o que eles fazem nessa carta é dizer: “Nós não vamos sair daqui. Nós vamos permanecer aqui. Então, quando vocês vierem, quando a polícia vier para nos desapropriar, nos retirar de nossas terras... Quando o poder oficial vier nos retirar de nosso lugar, tragam os tratores e as escavadeiras para nos enterrarem aqui, porque nós vamos permanecer aqui”. Isso foi divulgado como um suicídio, que eles cometeriam um suicídio coletivo.

G. – Lembro que houve uma mobilização bem grande nas mídias por causa disso.

P. N. – Sim. Na mesma época, depois que passei por aí, recebi o convite para participar da Bienal de Veneza.

G. – Agora em... Não, em 2013?

P.N. – Não, isso foi em 2013. Entre 2012 e 2013. Aí eu liguei para o Cacique, que é o Genito Gomes, que é filho do Nísio Gomes, que foi assassinado, e pedi para ele consultar o Nhanderú, Valdomiro Flores, para saber quem deveria ir a Veneza. Eu tinha esse projeto que seria um indígena, guarani ou kaiowá, um mapuche ou kachike, da América Central, o mapuche do Chile... Ir até a terra de Colombo, que é italiano e chega às Américas, fazendo um

serviço à Espanha... E ele seguiria até a terra de Colombo contar sobre a morte de cada indígena a partir da chegada de Cristóvão Colombo às Américas. Aí comecei a consultar o Nhanderú, se seria o cacique ou seria o babuê, que é o Valmir. O Valmir Caveira, que é um... O babuê é um... Seria como um artista. É aquele que faz a música, faz os instrumentos... Faz a música para o milho crescer. Ao api crescer. Ao api, a lavoura, os campos crescerem, e faz a música. Aí nós ficamos próximos e pedi para perguntar. O Nhanderú disse que seria uma pessoa. No começo era uma pessoa. Aí ele disse que seriam os dois, seria o cacique e o rezador, o Valdomiro, que há trinta anos antes queria conhecer o Papa. E acontece isso. Fomos trabalhar para que os dois sigam. Aí eles foram, aconteceu isso. Aí eu... Aqui na Veneza (Neves) veio o babuê. Então aqui em Veneza o Valmir veio. O Valmir e Crescência Caveira. O Valmir Caveira e Crescência Gomes vieram aqui. Mas esses processos vão se amarrando. E vai acontecendo isso. É uma das preocupações. É no Direito ao Funeral que eu falo desse lugar também, desse encontro e desse direito, também um direito dos mortos, que é o direito ao funeral. O Nísio Gomes não teve seu funeral. É um desaparecido, como... Não sei quanto à minha avó, a gente não tem notícia nenhuma. Nazareth Cassiano de Jesus também, a gente não sabe se teve um funeral, se ela teve outra família. Ela é uma desaparecida. Tem hipóteses. O hospital de Barbacena vendeu muitos corpos. Ele vendia corpos para os cursos de Medicina do país inteiro. Dizem que tem documentos que a UFMG comprou 500 corpos. A UFBA comprou um montão. A Universidade do Rio Grande do Sul também comprou. Então eles forneciam, e isso se tornou uma espécie de uma fábrica. Chegou uma época que chegava a morrer 16 pessoas por dia. Então eles vendiam o corpo. E já no final... Teve uma época que as

Universidades já não queriam mais corpos com as carnes. Queriam só ossadas. E dizem que eles faziam fogueiras para queimar a carne e ficar só os ossos, e faziam isso em um pátio onde outros internos estavam. Então as pessoas viam os corpos serem queimados. Às vezes alguém que estava com você hoje, amanhã o corpo dele estava sendo queimado ali no pátio onde era um espaço de convivência. Essas são minhas inquietações, e isso não é separado. Essas coisas não se separam: o Direito ao Funeral, Nazareth Cassiano de Jesus, Nísio Gomes, alguém que vem dos krenacs, alguém kaiowá, negro sequestrado na África e trazido para cá, negros que vão morrendo nas favelas, e esses estigmas que vão criando. Quem é o Outro, quem é o bandido, quando é que a gente se encontra, por que... Um pouco “irmãos no genocídio”. Qual o ponto em comum entre nós, o que nos faz ser irmãos. É um pouco o que acontece no meu trabalho. Agora meu trabalho vai ficando... Não sei se mais “duro”... Eu estou em um processo que chamo Cadernos de África, que é um desdobramento de Notícias de América. Notícias de América é talvez um pouco mais suave, ou as pessoas não compreendem muito, mas eu trato dessa questão. São imagens e fotografias coloridas. Quando eu entro nesse processo, que não é interrupção de Notícias de América – Cadernos de África é um desdobramento – mas a partir do momento que eu decido que estou dentro... Estou em Cadernos de África, nesse lugar, as imagens fotográficas e de vídeo passam ao P&B. Então elas são preto-e-branco, justamente nesta questão, perguntar a cor da minha pele, que varia, mas que é também... É muito complexa, essa pergunta é bem complexa, que vai mudando... É como o cabelo crespo, *black power*. Apesar da pele ser um pouco mais clara, ela carrega isso, esse lugar do negro. Sempre me diziam: “Mas por que você

não raspa este cabelo? Alisa! Você tem a pele clara, você vai ficar bem!”, “Corte esse cabelo!”. Esse é um cabelo que eu sempre andei com ele. Então, na escola, na época também era difícil, porque era... Ainda existia aquela “aparência”... Então não era uma boa aparência. Um cabelo *black* não era uma boa aparência na escola. Cabelo liso você podia manter ele largo, grande, comprido, mas esse tipo de cabelo não... Naquela época não existia *bullying*. A palavra não existia.

G. – Mas o fato existia.

P.N. – Existia. E isso você sofria de todos os lados. Você sofria da direção da escola, você sofria dos professores, você sofria dos seus colegas. Só se você gostasse muito do cabelo para deixar ele na cabeça, porque você sofria de todos os lados. Mas eu mantinha isso. E me param o tempo todo. Até recentemente, subindo aqui, me pararam... “Esse é o suspeito, é o bandido”. Meu cabelo me faz suspeito. E aí essas perguntas: qual a cor da minha pele? Qual o meu lugar? Qual é cor da minha pele. Essa pergunta vem pra mim, mas ela também se estende para o outro. E esse lugar induz, de mim, dos projetos, das propostas, em fotografar ao lado do outro, do indígena e do negro, pra ver essa aproximação. Aproximar as marcas que eu tenho, meu rosto, minha cara, meu corpo, das marcas do outro. Onde é que essas marcas se aproximam. Notícias de América fica muito forte nessa questão indígena e em Cadernos de África fica forte esta questão do negro. Mas esse lugar de negro e indígena, isso também se aproxima, se confunde. Os negros que vem pra cá muitas vezes são os indígenas africanos. E aqui também se fala do negro da terra, porque tinha uma pressão, principalmente dos missionários, da igreja, de que não se podia escravizar

os indígenas, porque eles tinham alma e seriam salvos. Aí uma das justificativas para escravizar o indígena é de que ele era um negro da terra. Então se ele é o negro da terra ele pode ser escravizado. Aí esse lugar, esse irmão de genocídio. Como se fala, o irmão de barco. Todos os negros de África que são de diferentes etnias, de diferentes povos, que se encontram no barco, no navio negreiro. Aí no navio eles se tornam irmãos, irmãos de barco. E chegam na América como negros. São todos negros. É uma coisa só, uma raça só. Assim se divide o negro. Não interessa a sua etnia... Aqui não. É negro, aqui. Todos juntos. Mas no barco eles também se fazem irmãos. Aqui de alguma maneira se tornam irmãos, indígenas, nos quilombos, nas unidades quilombolas, nesse lugar de resistência, de lutas políticas, se faz irmão. Algumas vezes vão deixar de ser irmãos, talvez. Mas... Então essa busca. Cadernos de África também tem esse processo que traz outras questões da cozinha da minha casa. O entorno da cozinha, como uma espiral. A cozinha, o bairro, a cidade, o estado, país, continente, até chegar em África, continente. E aí essa pergunta dessas inúmeras Áfricas. Uma África ou muitas Áfricas que existe aqui, que existe nas Américas, e as muitas Áfricas que existem no continente africano. Quando eu faço essa viagem para a África Continente as pessoas falam: “Lá só tem guerra e fome”. Não é isso... Isso é o que nos vendem. A África é gigante. São mundos e mundos. Riquezas. Não tem só isso. Às vezes as pessoas dizem: “Mas na Somália é isso”. Não, mas na Somália também existe um mundo. Aproxima a questão linguística também. E as inúmeras línguas que existem só no Benin. As inúmeras línguas de Moçambique. E veja aqui, como que acontece. Também tem muitas línguas, mas que são silenciadas. A gente tem mais de 150 línguas indígenas faladas na contemporaneidade, mas isso é invisível.

Tem uma hegemonia da língua portuguesa, que foi até uma estratégia política de apagamento. E esse processo de integração: “vamos integrar os indígenas à sociedade brasileira”, e aí você deixa seu modo de vida, deixa sua língua, e vem se tornar um cidadão brasileiro. Mas aí você fica um sub-cidadão e deixa de ser o seu lugar e você fica no meio do caminho, num limbo, num lugar estranho, no purgatório. Mas um purgatório que não tem fim, você não vai chegar a ser um homem branco nem um homem civilizado. Você é um meio do caminho.

G. – Vai ser sempre um estrangeiro dentro do seu próprio país.

P.N. – É, uma coisa que eles falam ainda hoje, os mais velhos usam, que é o “bugre”. Ele não é indígena, ele é um “bugre”. Ele deixou de ser indígena para se tornar um “bugre”, que é uma outra coisa. Então ele é uma subcategoria, uma outra categoria, um sub-cidadão. Se falava muito disso. Os parentes da minha mãe chamavam assim alguns indígenas que trabalhavam na fazenda. Eram “bugres” porque deixavam a comunidade, sua comunidade borun, para ir à fazenda, onde se tornavam empregados e mão-de-obra barata, e eram “bugres”, não podiam ser mais que isso.

G – E como surgiu o convite para a participação na Bienal de Veneza de 2015?

P. N. – Na exposição que está acontecendo na Veneza / Itália, que é de curadoria do Alfons Hug, no Pavilhão da América Latina, ele convidou quinze artistas latino-americanos que de alguma maneira trabalham com povos indígenas. Então são arquivos sonoros. São quinze artistas, quinze arquivos sonoros, em que cada um fez alguma coisa. São povos diferentes.

G – O teu arquivo cheguei a ouvir pela Internet, em que tu conversas com crianças.

P.N. – Isso. Eram os kaiowás.

G – Em que oportunidade tu fizeste isso?

P.N. – Olha, acho que isso foi feito... Quando Valdomiro e Genito foram a Veneza Itália, eu passei um tempo por lá. O tempo que eles estavam ausentes eu fiquei no Guaiviri. No *tekoha*, que é o meu lugar. *Tekoha*, lugar, que é o lugar onde você é o que é, segundo seus costumes ancestrais, tradicionais. Esse lugar, o seu lugar, o lugar onde você é o que é, que foram os outros e que serão os seus descendentes. Então passo um tempo aí no Guaiviri, enquanto eles estão em Veneza, e aí há uma troca do aprendizado. E aí o que acontece nesse momento é o *Bureau de Langue*, que é um pouco dessa língua que está acontecendo aí. Uma língua, é o kaiowá, e que tem algumas coisas que são do espanhol. Se fala *lunes*. Não se fala segunda-feira em kaiowá. Não existe essa palavra, segunda-feira. Em fronteira se usa *lunes*, segundo a língua espanhola. O que não existia em kaiowá muitas das vezes é tomado da língua mais próxima. Eles usam muito do espanhol. Essa região também fazia parte do Paraguai. Depois, após a Guerra do Paraguai, o Brasil se avança sobre o Paraguai. Aí é um lugar muito complexo porque os latifundiários gostam muito de dizer que os índios daí são índios do Paraguai. E queriam expulsar eles. “Não são daqui, são do Paraguai”. Eles não são do Paraguai e não são do Brasil, são daí.

G – Da região.

P.N. – Eles são ali da região. Esse lugar pertence a eles originalmente. Eles estão aí antes de Paraguai ser Paraguai e de Brasil ser Brasil. Tanto é que este lugar de fronteira não existe para eles. E não deveria existir. Mas ainda existe e eles sofrem muito. Sofrem preconceito da Polícia Federal, da Polícia de Fronteira... Eles sofrem isso. Os terenas lutaram na Guerra do Paraguai com a promessa do Governo Federal do reconhecimento de suas terras, das terras terenas. Mas quando acabou a Guerra do Paraguai a promessa é esquecida. Eles voltam da Guerra do Paraguai pior do que foram, pois agora são “bugres”. Deixam de ser índios para serem indigentes. Tem uma luta terena até hoje. Retiraram deles a sua identidade. Numa troca, muitos indígenas do Paraguai e muitos indígenas do Brasil vão lutar na Guerra do Paraguai pela promessa da demarcação de suas terras. Mas depois isso é esquecido. Aí você esquece isso, logo no séc. XIX. Depois começa o séc. XX, aí tem a corrida para o Oeste. Tinha as terras, essas terras desde o Alto Amazonas até o Baixo do La Plata, tirando Buenos Aires e outros lugares, é considerado terra devoluta. Se tem uma corrida quando começa a partilha da África pelos países europeus. Naquela época tinha Inglaterra, França... Portugal, mais ou menos. Espanha também. Mas o que acontece é que tem essa partilha, que é a partilha da África, e a partilha da Ásia, e tem esse olhar para a América do Sul. Isso que o Estado ainda não tinha ocupado. Portugal tinha um corredor, que é o que chamam “mapa cor de rosa”. Seria um trecho de Angola à Moçambique. Isso é desconsiderado. A Inglaterra ocupa tudo isso, os portugueses têm que avançar um pouco para o interior e demarcar o que conseguem. Mas esse trecho onde hoje está Malau, Zimbábue, Zâmbia, Botswana, uma boa parte da Namíbia, que os portugueses consideravam que pertencia a eles, é desconsiderado. Os

ingleses ocupam esse lugar. E isso aconteceria também no Brasil, que ainda não tinha demarcado essas terras. Era considerada terra devoluta. E os ingleses ocupariam essa região. Por isso que eles promovem a corrida para Oeste, para ocupar, como a Expedição Rondon, que serve para ocupar e definir: “isso é Brasil”. Começa esta corrida para o Oeste, e desconsidera o povo indígena como gente. “Isso não é gente, estas terras estão desocupadas”. Desconsidera a presença indígena. Eles não fazem parte da civilização. Então tem que ocupar essas terras e demarcar, e começa todo o loteamento e o conflito que se intensifica, e cria as reservas. Cria-se o SPI (Serviço de Proteção ao Índio), mas não é tanto assim... Acaba se tornando uma polícia que se apropria. Os indígenas acabam ficando sob a tutela do SPI como se fossem crianças. O SPI é o tutor que diz para onde que eles vão, onde cria-se as reservas e para onde deve-se ir. Até krenaks foram parar no Mato Grosso. Povos de diferentes etnias. Terenas com kaiowás... E às vezes grupos que tinham um conflito, às vezes anterior, que não tinham uma passividade entre eles, mas que são forçados a viver juntos, numa mesma reserva. E juntando tudo isso, que também faz parte da minha história, estar nesse lugar do irmão, e é aí que a gente se encontra aqui... E armando, juntando esses nós... E pensando, por que isso aqui em África, por que isso aqui em América do Sul...

R\$ 1,00

PROJECTO:

- _ respira profundamente
- alongar toda a coluna
- relaxar todo o corpo

- _ deixar que o corpo caminhe sem presa
- _ escolher/eleger um ponto qualquer do globo. país, região, cidade com . grande contingente de migrantes
- _ eleger outro ponto de grande exodo [migrantes / emigrantes]
- _ caminhar em direção ao ponto de e migração
- caminhar em sentido contraria ao fluxo migratorio

PROJECT:

- _ breathes deepl.
- _ lengthen the entire spine.
- _ relax the whole body
- _ let the body walk without prey
- _ choose / elect any point on the globe. country, region, city. large numbers of migrants. _ elect another point of great exodus [migrants / immigrants] _ walk toward the point of . migration and
- _ move in a direction contrary to the migratory flow



Imigrantes poloneses no Brasil { polonian imihrate in Brazil} Sec. Cent XX

P. NAZARETH EDIÇÕES / LTDA Nova Lima / MG _ BRASIL nov. 2010
projecto & realizaveis [project & realyzables]

Derivas de pesquisa

Fig. 30 (capa) – Paulo Nazareth. Panfleto “Projecto: _respira profundamente alongar toda a coluna – relaxar todo o corpo (...)”. Novembro, 2010. Impressão em papel jornal, 14,8 x 21 cm. Acervo do pesquisador (doação do artista).

Conclusão

Uma obra ampla, que perpassa muitas referências da história da arte, mas encontra, como ponto central, a história do artista, suas origens e suas incursões pelo mundo, como em uma busca por ampliar os espaços de representação. A tentativa de estabelecer um panorama da produção parece sempre fracassar, frente à variedade e audácia das ações empreendidas por Paulo Nazareth. No desenvolvimento do trabalho, a apresentação de algumas ações não poderia dar conta da totalidade, mas procurou levantar alguns tópicos recorrentes, que

mostram a essência de sua poética: a busca constante da ancestralidade, a identidade pessoal e sua posição perante o mundo – ligados à performance e ao uso do próprio corpo como objeto destes questionamentos –, o conceitualismo e a precariedade nos elementos formais utilizados.

Frente a esses apontamentos, o deslocamento, a deriva, exercem papel essencial na produção, apontando-se muitas vezes o artista como figura nômade. Mas nômade não é sinônimo de sem-terra, sem raízes, sem direitos, sem memórias. Paulo Nazareth faz seus deslocamentos da América Latina aos Estados Unidos, da África à Europa, jamais perdendo de vista as origens que o acompanham e são a base para as denúncias sociais que escancara – genocídio, perdas de terras, apagamento da memória e da cultura de indígenas e negros.

Essas ações apresentam-se como aquilo que seria uma ‘arte de conduta’, como define o próprio Paulo Nazareth, ou como uma arte política,

usando-se os conceitos de Jacques Rancière (2012). Entre engajamentos, próprios de escolhas perante a vida, e posturas políticas, pode-se pensar no caráter, em parte, ativista que a obra estabelece. Coloca-se, portanto, em posição semelhante às ações que Canclini (2012) apresenta, como circulando por muitas áreas, beirando ao manifesto ou à publicidade, mas que recebe o título de arte pelo acolhimento das instituições consagradas, conforme Bourdieu (2005). Nestas ações, que beiram o ativismo, situações reais e simulações, Canclini aponta aquilo que chama ‘estética da iminência’. Ações artísticas que surgem a partir de situações do cotidiano e com elas se relacionam. Paulo Nazareth atua nesse sutil limiar, trazido por Canclini, ao produzir sua arte deslocando-se pelo mundo e apontando importantes questões sociais.

A partir deste cenário, é possível retornar aos questionamentos lançados, que guiaram a pesquisa.

Em uma obra marcada por deslocamentos de diversas formas (do artista ou de objetos, através de metáforas), que efeitos produz sua circulação internacional? De que forma esta circulação discute sua posição no campo globalizado da arte?

O estudo das novas configurações da arte, a partir da globalização, foi essencial para compreensão de questões que a produção de Paulo Nazareth abarca. Através de estudos de Anthony Giddens (2007) e Zygmunt Bauman (1999), entende-se a globalização de forma ampliada, ou seja, não envolvendo somente aspectos econômicos, mas culturais e, sobretudo, identitários. Visto que a arte de Paulo Nazareth relaciona-se com a forma que a identidade opera na contemporaneidade, autores como Stuart Hall

(1999), Néstor García Canclini (2008) e Moacir dos Anjos (2005) permitem compreender que

as identidades não são fixas, mas variáveis e plurais. Não se apagam pela globalização, em processos de aculturação, mas se modificam, em processos de transculturação.

Nos deslocamentos promovidos por Paulo Nazareth, vemos a ideia de uma identidade que ocupa territórios, mas ao mesmo tempo se estende por outros espaços, a fim de propor diálogos, possibilidades de novas representações e protagonismos. A Bienal de Veneza / Neves, abordada no caderno 'As Bienais de Veneza / Neves: circulando entre centros e periferias', foi escolhido como estudo de caso para apontar as relações identitárias e refletir sobre as questões de pesquisa.

O panfleto que introduz este texto (fig. 30) mostra esta disposição ao deslocamento e a discutir as ações migratórias, que envolvem fluxos entre centros e periferias. Entre esses limiares e fronteiras sutis na obra de Paulo Nazareth, parecem ser os deslocamentos e as relações entre centros e periferias os que mais, ou melhor, determinam a estética e postura de sua obra. Os deslocamentos de Paulo Nazareth, que têm aproximações com as ações de deriva propostos pelo Internacional Situacionismo (IS), ao mesmo tempo se distanciam, em alguns aspectos, dessas práticas. Enquanto as derivas do IS tinham um componente mais livre, ou ligado à psicogeografia espacial,

os deslocamentos de Paulo Nazareth contam com uma premissa importante: partir das periferias em direção aos centros.

Carregar, para os espaços dominantes, aquilo que pertence aos dominados. O artista atua neste sentido no projeto 'Notícias de América' e, de uma maneira diferente, nas exposições das Bienais de Veneza e nas Bienais de Veneza / Neves.

A percepção de que um dos efeitos produzidos na circulação internacional do artista seria a atuação engajada nas relações entre centros e periferias orientou a pesquisa, buscando-se em teóricos pós-colônias e decolônias abordagens acerca das relações de dominação social e cultural, geradas a partir da lógica colonialista. Estas relações binárias, representadas por termos como Ocidente e Oriente, centro e periferia, são revisadas por autores como Edward Said (207), Peter Weibel (2013) e Moacir dos Anjos (2005), José Maurício Domingues (2011) e Okwui Enwezor (2013). Estes âmbitos apartados passam a ser compreendidos como relacionais. Na arte, assim como em relações econômicas, o sistema de redes e sistemas de produção e distribuição sobrepõe-se.

Apesar dessas afirmações, seguem relações em que se percebe que fluxos entre periferias e centros não são igualitários. E a opção pelo uso destes termos – centros e periferias – ao longo da dissertação constitui-se em opção vinculada à obra de Paulo Nazareth, que chama para a periferia, para a marginalidade. A vivência em periferias e a escolha pela vida em periferia marcam as posturas do artista, ao propor os deslocamentos, com pontos de partida e de destino definidos.

A questão da periferia não provém somente dos espaços de vida e circulação do artista, mas da marginalização dos povos que compõem sua origem e história.

Os deslocamentos de Paulo Nazareth e propostas de ação ocorrem em prol da defesa e reflexão sobre as condições destas populações. Assim, torna-se mais claro que, conforme Canclini (2012), há um ativismo, que ocupa posição de obra de arte.

As ações das Bienais de Veneza e das Bienais de Veneza / Neves, de 2013 e 2015, desenvolvem uma ação diferenciada, também mostrando a tensão entre esses espaços. É um tipo de ação que pode ser vista pelo viés do fracasso da subversão perante a institucionalização - conforme ideias de Rochlitz (1997) – ou pelo aproveitamento que o artista faz do espaço institucional em favor das causas que defende e da arte que produz. Pergunta-se, pois, se haveria um outro caminho além da institucionalização? Se não fosse pela consagração institucional, a obra de Paulo Nazareth seria considerada como tal? Parece-me que as determinações institucionais limitam uma resposta a esses questionamentos, considerando as estruturas do campo da arte, a partir de Bourdieu (2005). Sendo assim, considero mais produtiva a seguinte questão: o artista consegue, por suas ações, transpor as instituições e ‘contaminá-las’, inserindo nelas suas periferias?

Acredito que este questionamento nos aproxima das manobras de Paulo Nazareth para obtenção de seus resultados. Ver a participação do artista nas Bienais de Veneza somente como uma inserção em mercados internacionais parece ignorar o que a obra ecoa. Na ação da bienal de 2013, a presença dos indígenas não pode ser lida unicamente pelo viés do exotismo a que estes sujeitos podem remeter. A ação delas neste espaço (contar histórias de genocídio de seu povo) ultrapassa visões de uma institucionalização marcada por expectativas geradas pelos centros

dominantes (europeu) sobre a arte brasileira. Ainda que esta seja a razão pela qual a obra possa ser inicialmente valorizada no exterior, o diálogo possibilitado com os indígenas permite os descentramentos. O deslocamento físico dos indígenas, de suas periferias ao centro cultural italiano, Veneza, é a primeira forma de estabelecimento de um fluxo diferenciado. A segunda é pelo diálogo estabelecido, que dá a conhecer as situações vividas pelos indígenas. E a terceira pode ser identificada pela Bienal de Veneza / Neves, em que Paulo Nazareth se vale do peso institucional para dar visibilidade à periferia em si.

O deslocamento dos indígenas, que aqui representam a circulação internacional de Paulo Nazareth, fazem-nos voltar ao questionamento de pesquisa e apontar o efeito da circulação internacional: a possibilidade do protagonismo da periferia e seu diálogo com o centro.

Na Bienal de Veneza de 2015, a participação de Paulo Nazareth permaneceu dentro dos moldes expositivos, estando já dentro de uma temática ligada a seu interesse (as vozes indígenas). E, mais uma vez, a Bienal de Veneza / Neves reforçou os intuítos do artista de unir as pontas entre periferias e centros. É fato que a Bienal de Veneza / Neves de 2015 contou com uma 'intervenção' institucional, através da organização de uma mostra que contasse com mais artistas participantes. Apesar de este fato poder ser visto como a institucionalização de um evento que fugiria a isso, retorno aos mesmos questionamentos anteriores: é possível fugir a esses movimentos de institucionalização? Pela sua forma de organização, a Bienal de Veneza / Neves mostra que, se não é possível fugir, ao menos é possível

quebrar as expectativas que a institucionalização provoca, mostrando que ainda se tratava de uma exposição em uma periferia, e nisso residia o fator mais importante da proposta.

A partir disso, percebo que estas circulações internacionais que Paulo Nazareth propõe, seja das obras, seja de indígenas, seja dele próprio, atuam como uma forma de diálogo, de relação entre âmbitos colocados como conectados por fluxos ainda com origens em relações coloniais. Fazer sentir e pulsar a periferia, o indígena ou o negro marginalizado, nos espaços dominantes, é o objetivo a ser atingido. Portanto, nos espaços – sobretudo internacionais – que Paulo Nazareth ocupa,

a preocupação primordial não reside no êxito de seus trabalhos, mas na defesa de suas crenças e das lutas que defende.

Nas exposições fora do Brasil, ele pode ser visto e apontado como a figura brasileira exótica, mas as ações desenvolvidas, as produções artísticas, ultrapassam uma simples visão estereotipada e apontam para conflitos sociais e de dominação.

Retornando à segunda questão que norteou a pesquisa, acerca da forma que suas participações internacionais discutem sua posição no campo globalizado da arte, percebe-se que Paulo Nazareth, pela defesa que empreende sobre povos marginalizados, é apresentado como um artista de viés antropológico e etnográfico. Certamente, sua ligação com teorias como de Hal Foster (2014), do artista como etnógrafo, ou de Nicolas Bourriaud (2011), que por meio do termo ‘radicante’ compreende a cultura que não se fixa em um espaço, mas se expande e cria suas raízes por onde passar. O artista é apontado como ligado ao nomadismo, e assim, através de sua arte

audaciosa, leva as suas raízes para serem fixadas também em espaços – dominantes – que os negam.

Abordar a obra de Paulo Nazareth também provocou-me muitos questionamentos em minha atuação como professora e acerca de certos paradigmas com os quais me deparo no ambiente escolar, em relação aos currículos de Educação Artística. Como falar aos alunos sobre ‘arte indígena’, ressaltando as produções em cestarias, arte plumária ou pintura corporal, após deparar-se com um trabalho como o de Paulo Nazareth, que nos coloca frente à luta constante dos indígenas pelo direito às suas terras e até mesmo às suas vidas?

Como não colocar lado a lado a riqueza cultural e as atrocidades que ainda vive este povo? E por que seguir abordando a arte europeia e seus cânones como o fio condutor da história da arte? Como olhar para as produções periféricas sem compreendê-las como manifestações que partem dos paradigmas da arte Ocidental, pois parecemos já tão condicionados a fazê-lo?

O estudo da obra de Paulo Nazareth trouxe-me oportunidades de pensar essas questões que surgiam em sala de aula, ao longo do ano letivo. Algumas respostas talvez sejam obtidas pelas práticas cotidianas, mas é certo que a maioria gerará novos questionamentos. Os diálogos, a possibilidade de outros fluxos na arte, também constituiu-se como um fato importante para meu crescimento como pesquisadora. A possibilidade de vir a me dedicar a histórias e obras que andam pelas margens, ou pelas

periferias, constitui-se uma área de interesse, formada a partir do que a obra de Paulo Nazareth me despertou.

Estudar e pesquisar esta produção, portanto, revelou-se um tema não somente importante para o conhecimento acadêmico em artes visuais, mas também para a revisão de posturas em relação à ação docente na disciplina de arte e a compreensão de uma responsabilidade em questionar paradigmas e dominações. O espaço da dissertação torna-se pequeno para o leque de perguntas e reflexões que a obra de Paulo Nazareth aporta para a arte e para minha prática profissional. Tocada por esses temas e por uma obra tão forte, vislumbro a possibilidade de seguir os estudos acerca de ações artísticas que alteram fluxos de dominação. Sendo assim, novas derivas serão necessárias no futuro. Qual a presença e visibilidade destas ações na arte, e em que medida, a exemplo da obra de Paulo Nazareth, promovem diálogos frutíferos (e transformadores) entre centros e periferias?

Referências:

ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake (Orgs.). *Conceptual art: a critical anthology*. Cambridge/Londres: The MIT Press, 1999.

ALTINO FILHO. O artista mineiro Paulo Nazareth fez de sua caminhada até os Estados Unidos uma obra de arte. *Hoje em Dia*. 30 dez. 2012. Disponível em: < <http://hojeemdia.com.br/almanaque/o-artista-mineiro-paulo-nazareth-fez-de-sua-caminhada-at%C3%A9-os-estados-unidos-uma-obra-de-arte-1.84362>>. Acesso em: 15 nov. 2014.

ANJOS, Moacir dos. *Local/global: arte em trânsito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

ARCHER, Micheal. *Arte Contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

ARTISTA Paulo Nazareth será batizado por índios. Produção de TV Folha. Folha de S. Paulo, 2013. Vídeo digital. Disponível em: <<http://mais.uol.com.br/view/e0qbgxid79uv/artista-paulo-nazareth-sera-batizado-por-indios-0402CC183568D0B14326?types=A&>>, Acesso em: 04 nov. 2015.

BALLESTRIN, Luciana. América latina e o giro decolonial. *Revista Brasileira de Ciência Política*, Brasília, nº11, p. 89-117, mai. – ago. 2013.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

BAUMAN, Zygmunt. *Globalização: As consequências humanas*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1999.

BENJAMIN, Walter. *Rua de Mão Única*. Obras escolhidas. Volume 2. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BOURDIEU, Pierre. *A Economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. *As Regras da Arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURRIAUD, Nicolas. *Radicante: por uma estética da globalização*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BUCHLOH, Benjamin H. D., MARTIN, Jean-Hubert. Entretien: “Magiciens de la terre”. In: GRENIER, Catherine; ORLANDO, Sophie. *Art et mondialisation: anthologie de textes de 1950 à nos jours*. Paris: Centre Pompidou, 2013. p. 95-98.

BRASIL. Lei nº 11. 645, de 10 de março de 2008. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena”. *Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil*. Poder Legislativo, Brasília, DF, 11 mar. 2008, Seção 1, p. 1.

CANCLINI, Néstor García. *A Sociedade sem Relato: Antropologia e Estética da Iminência*. São Paulo: Edusp, 2012.

_____. *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2008.

CARERI, Francesco. *Walkscapes: el andar como práctica estética / walking as an aesthetic practice*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

CARVALHO, Ana Maria Albani de (org.). *Espaço N.O., Nervo Óptico*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

CHANDLER, John; LIPPARD, Lucy R. A desmaterialização da arte. *Arte & Ensaios*. Rio de Janeiro, n. 25, maio de 2013, p. 150 – 165.

CONDURU, Roberto. Uma crítica sem plumas – A propósito de ‘Negerplastik’ de Carl Einstein. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, ano 9, v. 1, n. 12, p. 156-162, jul. 2008.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

DEBORD, Guy. Introdução a uma crítica da geografia urbana (1955). In: JACQUES, Paola Berenstein (org.). *Apologia da deriva: escritos*

situacionistas sobre a cidade / Internacional Situacionista. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. p. 39-42.

_____. Teoria da Deriva (1958). In: JACQUES, Paola Berenstein (org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade / Internacional Situacionista*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. p. 87-91.

DIDI-HUBERMAN, Georges. O anacronismo fabrica a história: sobre a inatualidade de Carl Einstein. In: ZIELINSKY, Mônica (org.). *Fronteiras: arte, críticas e outros ensaios*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

DOMINGUES, José Maurício. *Teoria crítica e semi(periferia)*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

ENWEZOR, Okwui. La constellation postcoloniale. L'art contemporain en état de transition permanente. In: GRENIER, Catherine; ORLANDO, Sophie. *Art et mondialisation: anthologie de textes de 1950 à nos jours*. Paris: Centre Pompidou, 2013. p. 195-199.

FIALHO, Ana Leticia. As exposições internacionais de arte brasileira: discursos, práticas e interesses em jogo. *Sociedade e Estado*. Brasília, v. 20, n. 3, p. 689-713, set./dez. 2005.

FÓRUM Permanente. Alfons Hug. Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/convidados/alfonshug_cv>. Acesso em: 30 mai. 2016.

FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FRANCIS Alÿs. Disponível em: <www.francisalys.com>. Acesso em 10 mai. 2015.

FRANCO, Augusto de. Globalização e Neoliberalismo. Contexto 3 – Augusto de Franco. Disponível em: [<http://contexto3.blogspot.com.br/2008/05/1-globalizacao-e-neoliberalismo.html>]. Acesso em: 28 mar. 2015.

FREIRE, Cristina. *Conceitualismos do sul / sur*. São Paulo: Annablume, 2009.

FUSCO, Coco. L'autre histoire de la performance interculturelle. In: GRENIER, Catherine; ORLANDO, Sophie. *Art et mondialisation: anthologie de textes de 1950 à nos jours*. Paris: Centre Pompidou, 2013. p. 146-152.

GIDDENS, Anthony. *Mundo em descontrolo: o que a globalização está fazendo de nós*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

GIONI, Massimiliano. Is Everything in My Mind? In: 55^a Venice Biennale (catálogo), 2013, p. 23-28.

GRENIER, Catherine. Préface. In: GRENIER, Catherine; ORLANDO, Sophie. *Art et mondialisation: anthologie de textes de 1950 à nos jours*. Paris: Centre Pompidou, 2013. p. 7-9.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

HEINICH, Nathalie. *Le paradigme de l'art contemporain: structures d'une révolution artistique*. Paris: Gallimard, 2014.

_____. *Le triple jeu de l'art contemporain*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1998.

JACQUES, Paola Berenstein (org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade / Internacional Situacionista*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

KOTZ, Liz. *Words to be looked at: language in 1960s art*. Cambridge: The MIT Press, 2007.

KWON, Miwon. *One Place After Another: site-specific art and locational identity*. Cambridge: The MIT Press, 2002.

MAZZUCHELLI, Kiki. Não seja marginal, não seja herói: a arte brasileira no exterior em tempos de mobilidade acelerada. *Tatuí*, Recife, n. 11, p. 56-59, 2011.

MELO, Janaina. et al. *Paulo Nazareth: arte contemporânea/LTDA*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.

MIGNOLO, Walter. Géopolitique de la connaissance, colonialité du pouvoir et différence coloniale. In: GRENIER, Catherine; ORLANDO, Sophie. *Art et mondialisation: anthologie de textes de 1950 à nos jours*. Paris: Centre Pompidou, 2013. p. 191-192.

MUSEU de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. *5º Prêmio CNI SESI SENAI Marcantonio Vilaça*. Disponível em: <<http://www.mac.usp.br/mac/expos/2015/marcantonio/home.htm>>. Acesso em: 15 nov. 2015.

NAZARETH, Paulo. Paulo Nazareth. *Tatuí*, Recife, n. 11, p. 42-55, 2011.

_____. *Latin America Notice*. Blog do projeto 'Notícias de América'. Disponível em: <<http://latinamericanotice.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 15 nov. 2014.

ORLANDO, Sophie. Les pensées du décentrement et la mondialisation artistique. In : GRENIER, Catherine; ORLANDO, Sophie. *Art et mondialisation: anthologie de textes de 1950 à nos jours*. Paris: Centre Pompidou, 2013.

PAULO Nazareth por Hélio Nunes (entrevista). 3x3. 3C Centro de Criação Contemporânea. Revista eletrônica, n. 2, set. 2012. Disponível em: <<http://www.3c.art.br/3-x-3>>. Acesso em: 15 jul. 2015.

PAULO Nazareth performances. Conjunto de vídeos em sequência, apresentando performances do artista, mar. 2010. Vídeo digital. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1-49UVCfaEI>>. Acesso em: 17 nov. 2015.

RAMÍREZ, Mari Carmen. Blueprint circuits: conceptual art and politics in Latin America. In: ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake (Orgs.). *Conceptual art: a critical anthology*. Cambridge/Londres: The MIT Press, 1999.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

ROCHLITZ, Rainer. *Subversion et subvention*. Paris: Gallimard, 1994.

SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

SITE oficial de turismo da cidade de São Paulo. Catedral da Sé. Disponível em: <<http://www.cidadedesao Paulo.com/sp/o-que-visitar/pontos-turisticos/8-catedral-da-se>>. Acesso em: 15 abr. 2016.

STEYERL, Hito. The Institution of Critique. In: Rauning, Gerald; Ray, Gene (Eds). *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique*. Londres: MayFlyBooks, 2009. p. 13-20. Disponível em: [www.mayflybooks.org]. Acesso em: 15 nov. 2015.

THORNTON, Sarah. *Sete Dias no Mundo da Arte: os bastidores, tramas e intrigas de um mercado milionário*. Rio de Janeiro: Agir, 2010.

TRECHEIROS, nômades e lar. Depoimento do artista Paulo Nazareth. Vídeo digital, 2015. Disponível em: <<https://vimeo.com/126306402>>. Acesso em: nov. 2015.

UNIVERSES IN UNIVERSE – WORLDS OF ART. Venice Biennale 2013. Massimiliano Gioni. Disponível em: <<http://u-in-u.com/en/venice-biennale/2013/massimiliano-gioni/>>. Acesso em: 10 fev. 2015.

VISCONTI, Jacopo Crivelli. *Liberdade em movimento*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2014.

WEIBEL, Peter. Au-delà du “cube blanc”. In: GRENIER, Catherine; ORLANDO, Sophie. *Art et mondialisation: anthologie de textes de 1950 à nos jours*. Paris: Centre Pompidou, 2013a. p. 164-170.

_____. Globalization and Contemporary Art. In: BELTING, Hans; BUDDENSIEG, Andrea; WEIBEL, Peter (Eds.). *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*. Cambridge/ Londres: ZKM Center for Art and

Media Karlsruhe/ Mit Press, 2013b. p. 20-27.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e sociedade: de Coleridge a Orwell*. Petrópolis: Vozes, 2011.

ZYLBERKAN, Mariana. Paulo Nazareth, o andarilho das artes. *Veja.com*. 26 mai. 2012. Disponível em:
<<http://veja.abril.com.br/entretenimento/paulo-nazareth-o-andarilho-das-artes/>>. Acesso em: 20 abr. 2015.

