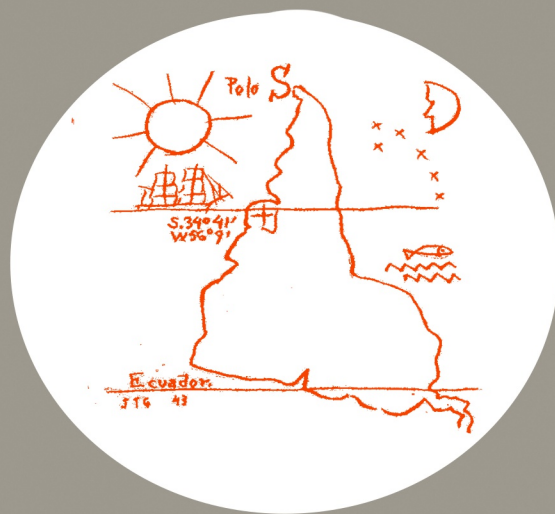


TODAS AS ARTES

.....
REVISTA LUSO-BRASILEIRA DE ARTES E CULTURA
ALL THE ARTS LUSO-BRAZILIAN JOURNAL OF ART AND CULTURE



Vol. 7, N. 3, Set.-Dez. 2024
ISSN 2184-38052
Volume Especial

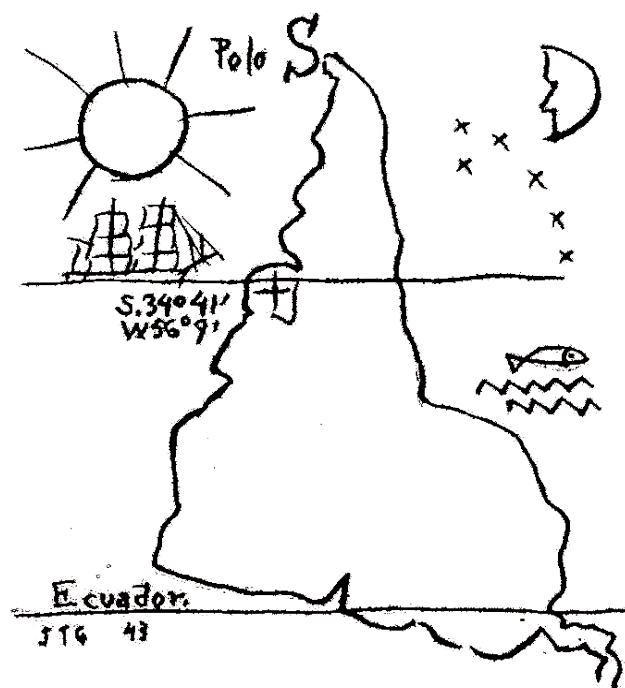
Debates entre Sociologia e História da Arte

América do Sul e Brasil em perspectiva



Organização

Maria Lúcia Bueno
Marcelo Ribeiro Vasconcelos
Sabrina Parracho Sant'Anna



ADRIANA VAREJÃO, ERNESTO NETO E A ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA: ANOTAÇÕES INCOMPLETAS

ADRIANA VAREJÃO, ERNESTO NETO AND BRAZILIAN CONTEMPORARY ART: INCOMPLETE NOTES

ADRIANA VAREJÃO, ERNESTO NETO ET L'ART CONTEMPORAIN BRÉSILIEN: NOTES INCOMPLÈTES

ADRIANA VAREJÃO, ERNESTO NETO Y EL ARTE CONTEMPORÁNEO BRASILEÑO: NOTAS INCOMPLETAS

Glaucia Villas Bôas

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia, Rio de Janeiro, RJ, Brasil

Resumo: Neste artigo, comparo as obras e os discursos de Adriana Varejão e Ernesto Neto, brasileiros pertencentes a uma bem sucedida geração de artistas da arte contemporânea. Indago pelas noções de passado, presente e futuro que se inscrevem nos seus trabalhos e como a temporalidade singular de suas obras se associa ao teor da missão que atribuem à arte. Minha hipótese é de que na passagem da arte moderna para a arte contemporânea, descartou-se a prerrogativa de a arte imaginar/fantasiar um só futuro, porém, manteve-se a pretensão de aproximá-la do espectador. A política de aproximação da arte, contudo, sofreu tal reviravolta que não se trata mais, tão somente, de despertar os sentimentos do espectador ou torná-lo um ser dotado de sensibilidade, mas, efetivamente, de convidá-lo à participação política.

Palavras chave: Adriana Varejão, Ernesto Neto, arte contemporânea, temporalidade, politização.

Abstract: In this article, I compare the works and speeches of Adriana Varejão and Ernesto Neto, Brazilians belonging to a successful generation of contemporary art artists. I inquire about the notions of past, present and future that are inscribed in their works and how the singular temporality of their works is associated with the content of the mission they attribute to art. My hypothesis is that in the transition from modern art to contemporary art, the prerogative of art imagining/fantasizing a single future was discarded, however, the intention of bringing it closer to the spectator was maintained. The policy of approaching art, however, has undergone such a turnaround that it is no longer just a question of awakening the spectator's feelings or making him a being endowed with sensitivity, but, effectively, of inviting him to political participation.

Keywords: Adriana Varejão, Ernesto Neto, contemporary art, temporality, politicization.

[64]

ADRIANA VAREJÃO, ERNESTO NETO E A ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA: ANOTAÇÕES INCOMPLETAS • GLAUCIA VILLAS BÔAS

Résumé: Dans cet article, je compare les œuvres et les discours d'Adriana Varejão et d'Ernesto Neto, des Brésiliens appartenant à une génération à succès d'artistes de l'art contemporain. Je m'interroge sur les notions de passé, de présent et de futur qui sont inscrites dans leurs œuvres et comment la temporalité singulière de leurs œuvres est associée au contenu de la mission qu'ils attribuent à l'art. Mon hypothèse est que lors de la transition de l'art moderne à l'art contemporain, la prérogative de l'art d'imaginer/fantasmer un avenir unique a été abandonnée, cependant, l'intention de le rapprocher du spectateur a été maintenue. La politique d'approche de l'art a cependant connu un tel bouleversement qu'il ne s'agit plus seulement d'éveiller les sentiments du spectateur ou de faire de lui un être doté de sensibilité, mais, effectivement, de l'inviter à la participation politique.

Mots-clés: Adriana Varejão, Ernesto Neto, art contemporain, temporalité, politisation.

Resumen: En este artículo comparo las obras y discursos de Adriana Varejão y Ernesto Neto, brasileños pertenecientes a una exitosa generación de artistas del arte contemporáneo. Indago sobre las nociones de pasado, presente y futuro que se inscriben en sus obras y cómo la temporalidad singular de sus obras se asocia con el contenido de la misión que atribuyen al arte. Mi hipótesis es que en la transición del arte moderno al arte contemporáneo se descartó la prerrogativa del arte de imaginar/fantasear un único futuro, sin embargo, se mantuvo la intención de acercarlo al espectador. La política de acercamiento al arte, sin embargo, ha sufrido tal giro que ya no se trata sólo de despertar los sentimientos del espectador o de convertirlo en un ser dotado de sensibilidad, sino, efectivamente, de invitarlo a la participación política.

Palabras clave: Adriana Varejão, Ernesto Neto, arte contemporáneo, temporalidad, politización.

Após os debates sobre o “fim” da arte, não mais se falou de sua autonomia e, menos ainda, de que ela estaria à frente do seu tempo. Há expressões que carregam o peso de uma época e vão paulatinamente desaparecendo do repertório sobre assunto. Resta saber porquê e como. Na realidade, aqueles debates integram um processo de desfazimento dos cânones da arte, ao alardear que “não pode haver nenhuma forma de arte determinada historicamente”, porém, uma arte liberta da rigidez dos estilos ditados pela “era das vanguardas” (Danto, 2006: 31). Emancipada, não somente, das diretrizes dos manifestos vanguardistas, vale dizer, mas do lugar que a filosofia lhe atribuía – um lugar específico, seguro, isolado da vida cotidiana e sujeito a regras tidas como legítimas – em que se transformou a arte? Com o objetivo de compreender alguns aspectos dessa mudança, este artigo compara os discursos e as obras de Adriana Varejão e Ernesto Neto, pertencentes a uma geração de artistas brasileiros bem sucedidos da arte contemporânea, indagando pelas as noções de passado, presente e futuro que se inscrevem nos seus trabalhos e como se relacionam o teor da “missão” que atribuem à arte.

Entre tantas facetas da passagem da arte moderna para a arte contemporânea, abordo a seguinte questão: por que a arte contemporânea se descartou da prerrogativa de imaginar/fantasiar um futuro, mantendo, porém, a pretensão de se aproximar do espectador? Por que tanto ruído em torno da necessidade de a arte estar perto da vida, descer ao cotidiano? A política de aproximação da arte sofreu tal reviravolta que não se trata mais de despertar os sentimentos do espectador ou torná-lo um ser dotado de sensibilidade, como apregoava o crítico Mário Pedrosa, mas, efetivamente, de convidá-lo à participação política. Nesse processo de politização da arte, em que se percebe um aumento da tensão entre a intelectualização do objeto artístico e o desejo revelado de atingir o espectador, o corpo, seja na pintura de Varejão seja na escultura de Neto, desempenha um papel chave. Seria legítimo perguntar se há alguma afinidade entre a aspiração da arte contemporânea de eliminar sua prerrogativa de imaginar o futuro e tornar mais explícita sua pretensão de

atingir politicamente o espectador com a crítica à modernidade, ao iluminismo, ao universalismo, à concepção moderna de história que se inscrevem nas teorias pós modernas? Poder-se-ia indagar sobre as conexões de sentido do discurso de Ernesto Neto em defesa da cultura indígena com a crítica atual às noções de natureza e cultura? O que dizer da exposição *Ernesto Neto: Sopro ou Aru Kuxipa | Sagrado Segredo*, ocorrida em Viena, em 2015, em colaboração com os Huni Kuin, no contexto de luta contra a destruição dos povos indígenas e suas culturas?



Figura 1: Ernesto Neto. BasnepuruTxanaYube, 2015, instalação com diferentes materiais, 650x1500x1000cm. Vista da Instalação Ernesto Neto e os Huni Kuin – Aru Kuxipa, TBA21, Augarten, Viena

Fonte: Foto de Jens Ziehe.

Do mesmo modo, seria possível questionar a relação de sentido entre as obras de Adriana Varejão, que evocam a violência do passado colonial brasileiro, relacionando-a com a crueldade do domínio português em outras partes do mundo, com os movimentos identitários e a luta contra o racismo? Como interpretar as obras *Filho bastardo*, de 1992 e *Filho bastardo (Cena de interior)* de 1997? Serão vistos apenas como uma transposição imaginosa de aquarelas de Jean Baptiste Debret? Qual o sentido do corte, aparentando um rasgo de carne humana, que se encontra na superfície dos dois quadros?^{1.)}

¹⁾ Agradeço a Adriana Varejão e a Ernesto Neto a gentileza de autorizarem a publicação de imagens de suas obras neste artigo



Figura 2: Adriana Varejão. Filho bastardo, 1992, óleo sobre madeira, 110x140x10cm
Fonte: Foto de Vicente de Melo.



Figura 3: Adriana Varejão. Filho bastardo II (Cena de interior), 1997, óleo sobre madeira, 110x140x10cm
Fonte: Foto de Vicente de Melo.

Por muito tempo, considerou-se que “a arte estava à frente de seu tempo”. As rupturas com o passado, ao modo das vanguardas européias do início do século XX, revelavam as novidades de um futuro que se fazia presente. A expectativa de que algo novo estaria por vir embutia uma recusa do tempo passado e promovia, no mundo artístico, uma busca incessante por jovens artistas portadores de novidades, como apontou Guilherme Marcondes dos Santos em *Procuram-se artistas* (2021). Mas outras questões também estavam embutidas na expressão “a arte está à frente de seu tempo”. Briony Fer (1997), historiadora da arte, afirmou que os suprematistas russos e os neoplásticos holandeses, por exemplo, nada mais fizeram do que inscrever fantasias do moderno nas linhas retas e nas formas seriadas e geométricas que compunham suas obras. De outra perspectiva, Maarten Doorman (2003) defendeu a tese da presença da noção de progresso nos movimentos de vanguarda europeus e ressaltou que um dos ideais do movimento, liderado por Piet Mondrian e Theo Van Doesburg, era atingir a espiritualidade da abstração pura, através da redução de formas naturais a formas geométricas.

Fato é que a intelectualização do objeto artístico há muito tomou conta da arte, expressando-se em distintas linguagens abstratas²⁾. Tal processo de abstração não surgiu com a arte contemporânea, mas foi sendo engendrado desde os movimentos de vanguarda do início do século XX como parte ativa de um avassalador movimento de racionalização do mundo, cujo estudo, aliás, se deve largamente à sociologia weberiana. Um dos efeitos dessa transformação foi elevar a patamares nunca vistos o grau de abstração da vida social. As fantasias do futuro criadas pelas obras de arte, cujo propósito era surpreender os espectadores e retirá-los de sua passividade, constituíram parte simbólica relevante do processo moderno de abstração.

Cedo, no entanto, observou-se que, se a arte tinha por missão chamar a atenção dos espectadores para o que ocorria em sociedade, não era esta uma tarefa qualquer. O sociólogo Georg Simmel, cuja obra tem como alvo o estudo da modernidade, questiona o sucesso daquela missão propugnada pela arte. Em ensaio sobre as exposições de arte (2016), ele fez ver o quanto as exposições temporárias inauguradas nas recém criadas galerias alemãs de finais do século XIX, ao contrário dos museus com exposições permanentes, concorriam para despertar sentimentos e emoções em um espectador blasé. Já então, dizia Simmel não ser fácil atingir o espectador moderno devido à sua arraigada indiferença, resultante de um modo de vida regrado, calculado e pobre de afetos. Nas galerias, chamava a atenção do estudioso a sequência de quadros, grandes e pequenos com conteúdos diferenciados e contrastantes, colocados nas paredes bem próximos uns dos outros. E o fato de que, após determinado período, eram retirados para dar lugar a outra exposição. Para o sociólogo, essa forma de dispor as obras nas galerias atestava a necessidade de estimular os “modernos” através da suspensão provisória de sua rotina da vida, na qual eles se deixavam impressionar pela velocidade com que podiam apreciar uma variedade de quadros ao mesmo tempo.

²⁾ Não me refiro aqui a Marcel Duchamp que inaugura naquela mesma época um questionamento ímpar sobre a arte mediante a construção de seus *ready-made*. Tal escolha implicaria não somente ampliar como complexificar o foco do trabalho, o que não é meu objetivo aqui. De todo modo, a exigência intelectual inscrita na obra de Duchamp alcança tal patamar que a partir dela, a arte não pode mais prescindir de mediadores.

Ainda que elaborada há mais de um século, a consideração de Georg Simmel contribui para a compreensão do interesse atual de artistas, críticos e curadores que se ocupam do mesmo indivíduo moderno, incapacitado de sentir, pensar e julgar, que prefere permanecer em “zonas de conforto”. Nos anos de 1950, Mário Pedrosa abordou o assunto. O crítico insistia em dizer que o estilo de vida dos modernos, definido pela valorização da racionalidade, da velocidade e da técnica impedia a expressão da sensibilidade, dos sentimentos e das emoções (Villas Bôas, 2023).

Se a expressão “a arte está à frente de seu tempo” caiu em desuso por estar carregada de um sentido utópico que hoje se quer evitar, o mesmo não se pode dizer da necessidade de tocar, sensibilizar, atingir o espectador. “Desenhar futuros” passou a substituir a expressão “a arte está à frente de seu tempo”, uma vez que “desenhar futuros” incluiria vários futuros em disputa, elaborados por diferentes subjetividades em lugar da voz única de uma autoridade. Contudo, tal mudança concernente à temporalidade não ocorre no que respeita à política de proximidade com o espectador. Estamos, assim, diante de um movimento que ao marcar a passagem da arte moderna para a arte contemporânea, elimina da arte a prerrogativa de imaginar um só futuro mas mantém a pretensão de aproximar a obra de arte ao espectador.

A crítica contundente à autonomia da arte, que dela exige a descida ao cotidiano, como definiu o crítico japonês Myakawa Atsushi, em 1964, (Erber, 2023, p 25) constrói uma nova relação entre arte e política. A distância deixa de ser condição para se ver mais ou melhor, porém, é radicalmente rechaçada em favor de uma proximidade que excite, estimule e desperte os espectadores para propósitos políticos. A que se deve essa contestação veemente da autonomia da arte e a insistência para que ela sensibilize o espectador, convidando-o à participação política? A quebra da moldura, a desmaterialização, a contingência e o diálogo com o tempo passado se insurgem na cena artística a desafiar os cânones da arte com uma velocidade raramente vista em períodos anteriores. Em que medida tais discursos, presentes duplamente nas interpretações e na materialidade das obras, são capazes de atingir e sensibilizar o público? Sabe-se que o grau de politização da arte contemporânea atingiu um patamar dificilmente comparável a qualquer outro no passado. Mas pouco se associa, ainda, tal politização à crítica à modernidade e pouco se indaga pela sua eficácia. Eis o problema que apresento no texto a seguir³⁾.

1. Uma incisão no passado

Ao lado de entrevistas virtuais e impressas concedidas pela artista, o trecho seguinte sobre Adriana Varejão relembra a visita que fiz à exposição retrospectiva que a artista realizou na Pinacoteca de São Paulo, em 2022, intitulada “Suturas, fissuras, ruínas”. O catálogo, os comentários críticos ao evento e declarações da artista foram de grande valia, assim como a leitura de *Pérola Imperfeita: a história e as Histórias na obra de Adriana Varejão*, escrito pela antropóloga e historiadora Lilia Schwarz em coautoria com a artista e publicado em 2014. Aparentemente, não há na trajetória artística de Varejão uma descontinuidade que mereça ser apontada, como no caso de Ernesto Neto, como veremos adiante. Muito jovem, ela inicia sua carreira com a série *Barrocos*, um conjunto de cinco telas que evidenciam seu interesse em revisitar o passado colonial e sua predileção pela pintura. Varejão nasceu no Rio de Janeiro, em 1964, e estudou na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, localizada na mesma cidade.

³⁾ A maior parte dos materiais que fundamentam a pesquisa foram coletados nos anos da pandemia da Covid-19, o que obstaculizou algumas atividades previstas inicialmente no projeto.

Ao percorrer a exposição “Suturas, fissuras, ruínas”, ocorreu-me perguntar o porquê da presença tão forte do passado histórico na obra de Adriana Varejão. Dez anos antes, eu havia participado de uma mesa com a artista, ao lado de Lilia Schwarcz e Marco Antônio Gonçalves, em evento promovido pelo Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia da UFRJ. Naquela ocasião, conversamos sobre *Pérola Imperfeita: a história e as Histórias na obra de Adriana Varejão* (2014), que acabara de ser lançado. Eu perguntava então se “seria possível associar, relacionar, ver afinidades entre a obra de Varejão e as interpretações do Brasil”. Em pequeno texto⁴⁾ que escrevi, procurava mostrar como a artista rastreava o passado colonial brasileiro, através de fatos, livros, objetos, paisagens. Os vazios da pintura chinesa, as pessoas escravizadas, o barroco, os mapas antigos entrelaçados na sua pintura ultrapassavam os limites do olhar para um confronto do espectador com a violência espantosa da colonização europeia.

Anos depois, no decorrer de pesquisa sobre a artista, algumas de minhas primeiras impressões se confirmaram. Uma delas diz respeito à proximidade da obra pictórica de Varejão com as interpretações do Brasil, no que concerne à utilização do passado colonial brasileiro para distinguir o país de outras formações sociais, reafirmando seu lugar no processo de dominação portuguesa. Contudo, o passado transfigurado por Varejão não apresenta uma unidade construída pela associação de elementos, como nas clássicas interpretações de Sérgio Buarque de Holanda ou Gilberto Freyre, por exemplo. Ao contrário, ele é evocado através de fragmentos, lembrando a definição de tempo passado elaborada por Walter Benjamin. Tais fragmentos são achados que a artista encontra ao longo de suas viagens e leituras. Mais do que simples fragmentos ou achados, são pérolas, como diz Hannah Arendt ao comentar a concepção de passado de Benjamin. Com as pérolas que descobre em suas vivências e andanças, tais como os carimbos chineses ou o livro de Hans Staden, a obra de Varejão molda e presentifica uma atmosfera da temporalidade colonial, mesclando, amoldando colonizador e colonizado, dissolvendo os centros e as periferias, diluindo dicotomias tantas vezes ensinadas, questionando a memória duramente castigada pela cristalização de visões ora negativas ora ufanistas do passado brasileiro colonial.

É verdade que, em *On the Contingent object of contemporary art* (2005), Martha Buskirk alertara que a arte contemporânea, ao revisitar radicalmente os cânones da arte do passado, possibilitou uma volta ao passado, com base em fragmentos, imagens e citações a fim de fazê-lo emergir de forma renovada, transfigurada, refeita, original. Acrescentaria à observação de Buskirk que tal orientação na arte contemporânea não é exclusiva do campo da arte, mas parte integrante da atual crítica à modernidade, que favorece e prestigia o tempo passado em detrimento do futuro. Seja como for, Adriana Varejão reconhece que seu trabalho consiste em uma paródia através da qual acontecimentos do passado podem ser recriados, ganhando novo sentido mediante o excesso ou o exagero.

⁴⁾ “Arte Contemporânea e interpretações do Brasil”, manuscrito, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais/UFRJ, 2 de outubro de 2014.

Sonhos criam novos sonhos, imagens produzem outras imagens, livros retirados de prateleiras exultam em pinturas inesperadas, referências são apresentadas sob novas formas, passagens da literatura e do cinema ganham dimensão originais, cenas de viagens antigas voltam transfiguradas. Desenhos ensejam mais desenhos. Aí estão peças comuns e ao mesmo tempo únicas, que vão dando lugar a esta cartografia da arte, empreendida por meio de acomodações, leituras e verdadeiras revoluções. O resultado é um mapa feito de várias camadas (Schwarcz & Varejão, 2014: 39).

Uma segunda característica da obra de Varejão concerne ao modo como o corpo se inscreve em seu trabalho artístico. O corpo se deixa estampar na pintura de Varejão ora como carne ora como pele; são peles rasgadas, cortes, incisões e feridas a evocar, por vezes, a violência intestinal da colonização, étnica, racial, política; são pedaços de carne humana que brotam da pele da pintura dando a ilusão de surpreendentes camadas de sua interioridade. Não se trata de um corpo que se move ludicamente em espaços criados, tal como na obra de Ernesto Neto, a sentir cheiros e ouvir barulhos; mas do corpo incrustado no corpo das tintas. De acordo com Luiz Camillo Osorio, a artista faz da pintura “um teatro visualmente polifônico que fala pelo corpo das tintas e das imagens sobre os intervalos/esquecimentos que atravessam tanto a história do Brasil como a história da arte” (2016: 245). A incisão na superfície da pintura, os cortes, as fissuras e os rasgos que brotam dos quadros de Varejão provocam desassossego nas costumeiras maneiras de ver e sentir do espectador, atingindo-o e despertando-o para a existência da carne humana, que aparece e desaparece em situações múltiplas da pintura e da trama por ela encenada. Eis a intervenção provocada pela obra da artista, a atrair o espectador indiferente. Por vezes, até mesmo parte do corpo da artista se torna presente na obra, a exemplo da série *Autoretratos coloniais* de 1993, que, contrariando a convencionalidade dos autorretratos, sugere que a artista, ela própria, faz parte daquele passado colonial ou por ele foi constituída.

Se, é verdade, que a arte contemporânea deixa de considerar exclusivamente o objeto enquanto a obra de arte, mas leva em conta um “conjunto de operações, ações, interpretações, etc. provocadas por uma proposição”, como afirma Nathalie Heinich (2014), a proposição de Adriana Varejão, em conjunto substantivo de sua obra, se define por fazer revelar camadas originais e diversas do passado colonial brasileiro. Tal proposição converge com a crítica atual às concepções utópicas de futuro e à valorização da memória e do passado. É curioso, entretanto, que em suas entrevistas, a artista não se refira, diretamente, aos efeitos de sua obra sobre o espectador, preferindo explicitar o processo de composição de suas obras. Fala da plasticidade da tinta a óleo, da técnica do craquelado, da feitura dos rasgos e das incisões, de materiais e procedimentos que entrelaçam a memória do barroco em jogo com a porcelana chinesa e os azulejos de toda sorte, na modelagem de uma visão própria do passado colonial (Varejão, 2019). A ausência de referência à relação de sua obra com o espectador parece indicar que a materialidade de seu trabalho dá conta da missão de chamar a atenção do público para uma condição histórica dramática que reverbera no tecido social de que ele faz parte.

2. Mãe terra

A partir de depoimentos e entrevistas concedidos pelo artista entre 2016 e 2022⁵⁾, e um encontro em seu Ateliê, no Rio de Janeiro, em 2022, foi possível ponderar sobre aspectos da intelectualização da arte contemporânea e seu vínculo com a crítica da modernidade bem como observar no discurso do artista a insistência em surpreender o espectador e retirá-lo de sua indiferença. O recorte temporal escolhido se deve a uma reviravolta na obra do artista, que ocorre por volta de 2013, quando ele viaja para o Acre, estado situado na região norte do país, e conhece os Huni Kuin. Nascido no Rio de Janeiro em 1964, Neto estudou na Escola de Artes Visuais do Parque Lage e no Museu de Arte Moderna/MAM/RJ. Numa primeira fase da criação de suas esculturas, pôs no centro de seu trabalho a pele e o corpo humano. Ao utilizar tecidos de lycra, algodão, poliamida, bolinhas de chumbo, miçangas, espuma e ervas, Neto valorizou a multisensorialidade. Depois do aprendizado com os Huni Kuin, ele deu andamento ao seu trabalho com malhas, redes e tramas de crochê, intensificando sua busca por sensações que aproximem os humanos da natureza e desloquem a primazia da razão e o olhar.

A entrevista concedida a Guilherme Vergara, intitulada “O olho atrapalha”, aborda de modo original a urgência do artista em deslocar a visão do lugar privilegiado que ocupa na arte, dando possibilidade para que outros órgãos participem da fruição de suas obras. Não se trata de uma questão marginal ou menor, bem ao contrário, está em perfeita consonância com a crítica veemente do artista à objetividade e racionalidade da sociedade moderna ocidental.

O que aconteceu é que eu comecei a perceber, nessas cerimônias indígenas, que em algum momento a luz acaba. A luz acaba e todos os outros órgãos sensoriais se tornam muito mais fortes. Então esse poder, essa soberania do olho vai por água abaixo. [...] Essa sociedade que a gente vive é baseada no olhar. A estrutura social da Renascença pós-Iluminismo – o próprio Iluminismo – vem da luz. O microscópio mais poderoso que a ciência inventou é cego. Ele vai tateando porque é tão pequeno o que está se vendo que não emite luz. Então ele joga um bombardeamento de elétrons e faz uma “varredura”, e com essa varredura o computador recria a forma, faz o invisível ficar visível. O olho é como se fosse o lugar da objetividade em relação aos outros órgãos sensoriais. [...] Esse triunfo do olho é o triunfo da objetividade, da sociedade da razão, da sociedade iluminista - luz. Olho. Visão. “Você viu o que ela falou?”; “Você viu o que ele disse?”; “Como assim, você viu?”. Então, o ver é uma coisa que a gente usa para provar. Se você prestar atenção, você vai ver que em vários momentos do dia você fala “você viu aquele barulho?” (Neto & Vergara, 2019: 110-111)

A partir do encontro com os Huni Kuin, Neto não apenas aprofunda sua concepção de que o “olho atrapalha” e passa a usar novos materiais como muda radicalmente seu discurso: ele insiste em criticar de forma contundente a vida moderna, maçante e distante da natureza. Detentor de uma obra singular, consagrada pela crítica e exibida em museus dentro e fora do país, Neto apresenta, sistematicamente, o seu trabalho artístico como uma forma

⁵⁾ Foram seis entrevistas, cerca de 5h15 de gravação, veiculadas pelo YouTube. Agradeço a Thaís Melo de Souza o trabalho cuidadoso de transcrição dessas entrevistas.

sensível de alerta para o profundo afastamento dos corpos humanos da mãe natureza. Apregoa a necessidade de religar os indivíduos à terra através da arte, fazendo sua obra corresponder a um meio de cura em um mundo hostil e violento. A racionalidade, a padronização e o excesso de mercadorias separam cada vez mais os indivíduos modernos. A natureza, porém, os reúne: “Culture separate us, nature unify us! We need to go to this movement to unify us to stop this crisis, these wars and this hate that’s been spread around, to stop this fear that is being cultivated”^{6.)} (Neto, 2016, s/p).

Não resta dúvida de que o conhecimento de práticas, danças, cantos, crenças e saberes dos Huni Kuin promoveu uma virada no trabalho do artista. Alguns estudos investigaram a associação de sua obra mais recente com sua experiência com os indígenas. Em “No ventre do Monstro: Leviathan, Yube e Neto” (2019), Els Lagrou argumenta que as afinidades entre a estética Huni Kuin e aquela de Ernesto Neto são anteriores ao encontro entre eles, uma vez que “constituem um modo de dar forma a ontologias relacionais específicas”. Já Ilana Goldstein e Beatriz Labate indicam em “Encontros artísticos e ayahuasqueiros: reflexões sobre a colaboração de Ernesto Neto com os Huni Kuin” (2017) que as instalações criadas pelo artista se associam a sua experiência com os Huni Kuin. Segundo as autoras, o encontro tornou possível conhecer a natureza do interesse de um artista contemporâneo pela cultura indígena assim como o interesse de indígenas pelo convívio com não indígenas em cidades e museus.

Contudo, diferentemente dos textos mencionados, aqui, ao retomar a hipótese das afinidades da arte contemporânea com a crítica pós-moderna ao universalismo e sua concepção de história, vale dizer que o trabalho de Neto não se limita à proximidade com aquelas ideias e tampouco com os movimentos identitários e ecológicos atuais, ainda que se observem proximidades entre eles. Ernesto Neto abre caminhos para repensar a abstração que se impregnou na arte, ao procurar criar em seus trabalhos vibrações e sensações que conscientizem os espectadores de seus corpos rígidos e disciplinados. Além disso, no que respeita à temporalidade, sua escultura não inscreve uma fantasia do futuro nem se refugia no passado para exprimir uma crítica à vida moderna. Passado e futuro se presentificam no *aqui e agora* experimentado pelo espectador. As obras põem em movimento formas projetadas/imaginadas, feitas de malhas confeccionadas com a antiga técnica artesanal do crochê, cujos fios são tingidos em cores especiais.

Embora o trabalho do artista seja singular e único em sua crítica à sociedade ocidental, o seu discurso parece dar sequência à longa tradição da crença na “cura” pela arte. Neste sentido, desde as cartas de Friederich Schiller sobre a educação estética, é conhecida a literatura que considera a arte essencial para a educação da sensibilidade dos indivíduos em um mundo que privilegiou a razão. Lembremos a intensidade com que Mário Pedrosa afirmava o poder da arte a ponto de dizer que “as obras de arte, com efeito, podem agir sobre os homens, como o álcool, a pré-dica, o ópio, a política, o amor, a religião e a doença” (Pedrosa, 1996: 61). A convicção de Neto se traduz nas seguintes palavras:

⁶⁾ “A cultura nos separa, a natureza nos une! Precisamos ir neste movimento para nos unirmos, acabar com essa crise, essas guerras e esse ódio que se expandiu, acabar com esse medo que está sendo cultivado” (*tradução nossa*).

A arte é a temperança, arte cura, poesia, canto e dança, o passarinho, voa, o tatu entra na terra, raízes descem para escuridão, folhas sobem para a luz, água sol água, árvore vida, mamãe vovó, vamos ouvir nossas mães, mãe terra, planta, rio, montanha, vento, água, elas ensinam, os povos da terra podem traduzir, esta sabedoria é nossa maior riqueza, vamos curar nossa tragédia colonial vamos chamar os espíritos da floresta, reflorestar nosso planeta, nosso corpo, nosso espírito, nossa mente, nossa cultura, nada segura a vida, nada segura a arte, o corpo balança, o corpo canta, o corpo quer vida, alimento de qualidade sem veneno, entramos em estado de transformação é o feminino (Neto, 2019: s/p).

Quando Ernesto Neto reafirma em seus depoimentos que o ocidente separa e classifica, quando, para ele, “o negro vira branco, o branco vira negro, a figura vira fundo, o fundo vira figura, o masculino feminino, o feminino masculino” (Neto, 2022: s/p) e nos convida a contrapor a força da mãe terra aos ditames violentos da cultura ocidental, apoiado no seu aprendizado com os indígenas, ele dá nova forma à tradição ocidental de conclamar os poderes da arte para amainar problemas de um mundo racional e violento. Sua crítica à destruição dos indígenas, seus territórios e cultura se faz, assim, pela exaltação da força da cultura indígena para combater o mal estar da cultura contemporânea apartada da natureza. Não resta dúvida que a arte desceu de seu pedestal para encontrar de muito perto seus espectadores.

3. Ponderação provisória

O exame da obra e do discurso dos dois artistas, cuja formação ocorreu simultaneamente na década de 1980, evidencia as afinidades de seu trabalho com os debates das teorias pós-modernas. Se um dos traços da crítica atual à modernidade diz respeito ao rechaço das fantasias de futuro e das utopias, percebe-se que, nas obras estudadas, não há indícios de que a arte esteja à frente de seu tempo. A inscrição dessa temporalidade nas obras, entretanto, se manifesta de modo bem distinto. Varejão enseja resgatar a memória do passado colonial brasileiro com vistas a despertar os sentimentos de seus espectadores para silêncios e ausências da versão histórica convencional do colonialismo e da dominação portuguesa, cujos efeitos permanecem na atualidade. Neto não segue a mesma orientação. Sua crítica incide sobre aspectos da vida moderna tais como a aceleração do tempo, a mercantilização da vida, o afastamento dos seres humanos da natureza, a rigidez das classificações e categorias. O tempo é o tempo presente. Seu discurso sobre a necessidade de reunir natureza e cultura é um chamamento sem mediações aos seus espectadores. A proposição de Ernesto Neto traz à tona a possibilidade de uma convivência mais harmoniosa e sem conflitos, que a civilização ocidental fundada na racionalidade técnica já não pode promover. Sua prática artística busca, assim, uma intervenção radical no estilo de vida ocidentalizado que se espalha, não somente no Brasil, mas em muitas partes do mundo.

A constatação de afinidades das obras com os debates públicos da atualidade, não significa que elas se realizem em sua inteireza na obra ou nos discursos dos artistas, porém, se manifestam de modo imprevisível. Há hiatos e dissonâncias que deixam à mostra as descontinuidades entre as questões teóricas e os casos estudados. Além disso, as diferenças notáveis entre Varejão e Neto confirmam que a arte contemporânea não segue um modelo único. A forma como o corpo aparece em suas obras é um exemplo disso. Em Varejão, o corpo está incrustado na pintura, as carnes, a pele, os rasgos e as feridas não só traduzem uma nova visão da história colonial mas a interioridade de cenas e espaços. Em Neto, o corpo é movimento que transita e circula em espaços criados pelo artista para que

o espectador busque experimentá-lo de maneira mais leve, menos rígida, mais próxima de sua própria natureza. O contraste entre o peso e a leveza, o excesso e a economia, o encantado e o lúdico, na aparição expressiva dos corpos na obra dos artistas, confirma que o corpo se apresenta criativa e engenhosamente em consonância com a proposição dos artistas.



Figura 4: Adriana Varejão. Ruína Talavera II, 2021, óleo sobre alumínio e poliuretano 362x180x180cm

Fonte: Foto de Robert McKeever.



Figura 5: Ernesto Neto. Cura Bra Cura Té, 2019. Crochê e cortina de voile de algodão, tapete de malha e nozinho, tronco de madeira, discos de aço carbono, fitas bordadas, pratos de cerâmica, café, açúcar, soja, escória de ferro, açafraão da terra, lavanda, areia, plantas, ervas, instrumentos musicais, almofadas. Cortina 12.55x 48cm, crochê 12.82m, tapete 10.65 m. Vista da Instalação Sopro, Pinacoteca de São Paulo

Fonte: Foto de Levi Fanan.

Dois motivos me fizeram aventar, neste artigo, a hipótese de que a arte contemporânea tem conexões de sentido e/ou afinidades com o atual debate crítico sobre universalismo e diferenças, passado e futuro, cultura e natureza. O primeiro deles diz respeito à ausência de uma contextualização da arte contemporânea no plano do debate das ideias. Com maior frequência ela é associada, do ponto de vista sociológico, a conjunturas políticas ou regimes econômicos, deixando de fora o peso significativo das ideias na modelagem das atividades artísticas. Minhas observações, ainda que provisórias demonstram, como disse acima, que as afinidades não superam as dissonâncias que resultam do exercício experimental da liberdade, na expressão de Mário Pedrosa. Porém, ao mesmo tempo, elas se presentificam transformadas ora sutil ora explicitamente no discurso e na materialidade das obras. Trata-se assim de olhar duplamente o interior e o exterior do trabalho artístico.

[76]

ADRIANA VAREJÃO, ERNESTO NETO E A ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA: ANOTAÇÕES INCOMPLETAS • GLAUCIA VILLAS BÔAS

O segundo motivo decorre da politização surpreendente da arte na atualidade. A antiga proposta schilleriana, renovada por Mário Pedrosa em seus escritos dos anos de 1950, e voltada a uma revolução da sensibilidade, se reatualiza. Não se trata de uma política da arte, cujo propósito seria a modificação da linguagem artística em um contexto histórico artístico específico (Duarte, 2023: 160). Mas de uma insistência notável na criação, pela arte, de novos hábitos de percepção e modos de sentir, que mobilizem o espectador seja para questões de sua subjetividade seja para problemas de ordem social e política. Rechaçando sua autonomia, a arte se quer próxima de seu público para uma atuação mais direta, aqui e agora. Creio, contudo, que apesar dos engenhosos e criativos estímulos e apelos, a arte contemporânea ainda se faz finamente intelectualizada, mobilizando pesquisas e leituras de toda sorte, que demandam equipes especializadas de trabalho. Neste sentido, para a realização de sua política de proximidade com o cotidiano não bastam a obra e o discurso do artista mas a ação de inúmeros mediadores.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Buskirk, M. (2005). *The Contingent Object of Contemporary Art*. MIT Press.
- Danto, A.C. (2006). "Três décadas após o fim da arte". In Santo, A.C. (Eds). *Após o fim da arte. A arte contemporânea e os limites da história* (pp.23-43). Editora EDUSP.
- Doorman, M. (2003). *Art in Progress. A philosophical response to the end of the Avantgarde*. Amsterdam University Press.
- Duarte, P. S. (2023). *No Mundo sem chão: escritos sobre arte*. Cobogó.
- Fer, B. (1997). *On Abstract Art*. Yale University Press.
- Goldstein, I., & Labate, B. C. (2017). Encontros artísticos e ayahuasqueiros: reflexões sobre a colaboração entre Ernesto Neto e os Huni Kuin. *Mana*, 23(3), 437-471.
- Heinich, N. (2014). Práticas da arte contemporânea: Uma abordagem pragmática a um novo paradigma artístico. *Sociologia & Antropologia*, 4(2), 279-290.
- Lagrou, E. (2019). No ventre do monstro: Leviathan, Yube e Neto. In *Ernesto Neto: Sopro*. Pinacoteca de São Paulo.
- Marcondes, G. (2021). *Procuram-se artistas: Aspectos da legitimação de (jovens) artistas da arte contemporânea*. Telha.
- Neto, E., & Vergara, L. G. (2019). O olho atrapalha. *Revista Poiésis*, 20(33), 105-120.
- Osório, L. C. (2016). Adriana Varejão: A razão cosmética: A profundidade na superfície. In *Olhar à margem: Caminhos da arte brasileira* (pp. 243-252). SESI-SP; Cosac Naify.
- Pedrosa, M.(1996). *Forma e percepção estética*. Edusp. (Textos Escolhidos II).
- Schwarcz, L., & Varejão, A. (2014). *A pérola imperfeita: A história e as histórias na obra de Adriana Varejão*. Cobogó.

Simmel, G. (2016). Sobre as exposições de arte. In G. Villas Bôas & B. Oelze (Eds.), *Georg Simmel: Arte e vida: Ensaio de estética sociológica*. Hucitec.

Villas Bôas, G. (2023). *Mário Pedrosa, crítico de arte e da modernidade*. Editora UFRJ.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

Varejão, A. (2019). Por uma retórica canibal [Vídeo]. YouTube. <https://youtu.be/4DURO5IJq4k?si=yloVXkZ1oOvqBBsS>

Ernesto Neto. (2022). Conversa para o curso Plano Piloto do Departamento de Artes Visuais da UNB [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=NZIOQChNTwI>

Ernesto Neto interview: Force of the forest [Video]. (2016). YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=HH6xjOy8KAo>

CRÉDITO DAS IMAGENS

Ernesto Neto. *BasnepuruTxanaYube*, 2015, instalação com diferentes materiais, 650x1500x1000cm. Vista da Instalação Ernesto Neto e os Huni Kuin – Aru Kuxipa, TBA21, Augarten, Viena. Foto de Jens Ziehe. Cortesia de Coleção TBA 21, Thyssen-Bornemisza Arte Contemporary, Fortes D`Aloia & Gabriel, São Paulo e Rio de Janeiro; Tanya Bonakdar Gallery, Nova Iorque e Los Angeles.

Ernesto Neto. *Cura Bra Cura Té*, 2019. Crochê e cortina de voile de algodão, tapete de malha e nozinho, tronco de madeira, discos de aço carbono, fitas bordadas, pratos de cerâmica, café, açúcar, soja, escória de ferro, açafraão da terra, lavanda, areia, plantas, ervas, instrumentos musicais, almofadas. Cortina 12.55x 48cm, crochê 12.82m, tapete 10.65 m. Vista da Instalação Sopro, Pinacoteca de São Paulo. Foto de Levi Fanan. Cortesia de Fortes D`Aloia & Gabriel, São Paulo e Rio de Janeiro; Tanya Bonakdar Gallery, Nova Iorque e Los Angeles.

Adriana Varejão. *Filho bastardo*, 1992, óleo sobre madeira, 110x140x10cm. Foto de Vicente de Melo.

Adriana Varejão. *Filho bastardo II* (Cena de interior), 1997, óleo sobre madeira, 110x140x10cm. Foto de Vicente de Melo.

Adriana Varejão. *Ruína Talavera II*, 2021, óleo sobre alumínio e poliuretano 362x180x180cm. Foto de Robert McKeever. Cortesia Gagolian.

Gláucia Villas Bôas.

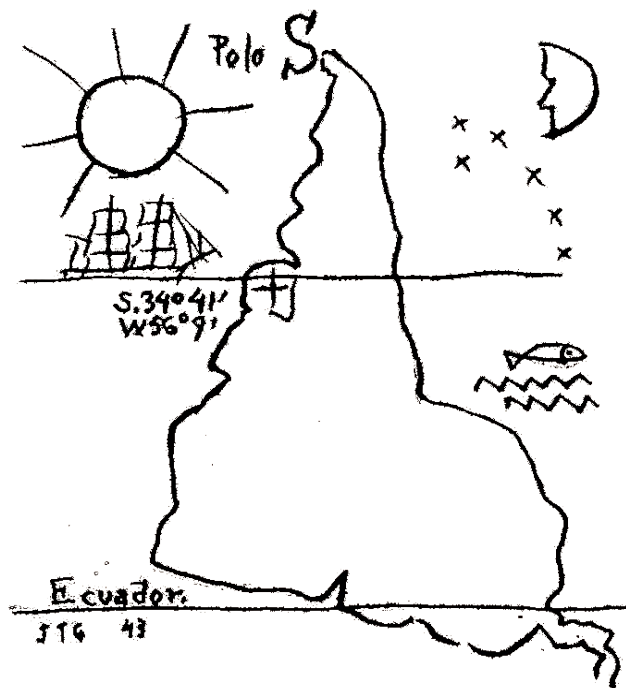
Professora Titular da Universidade Federal do Rio de Janeiro e Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia. Pesquisadora do CNPq. Universidade Federal do Rio de Janeiro e Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia, Largo de São Francisco de Paula, 1, sala 420 – Centro, Rio de Janeiro – RJ, 20051-070, Brasil. E-mail: glauciavboas@gmail.com. ORCID: 0000-0001-5357-740X

Receção: 04-09-2024

Aprovação: 20-11-2024

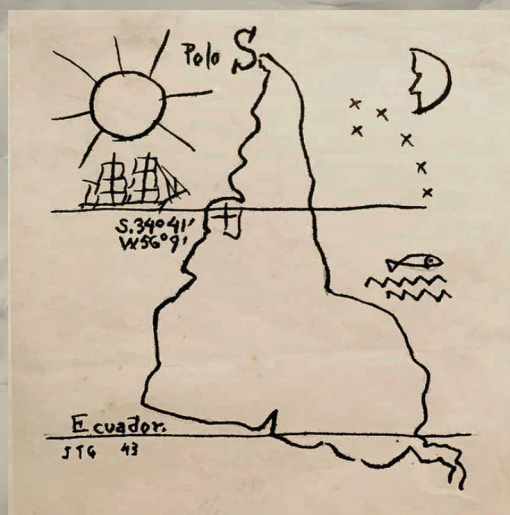
Citação:

Villas Bôas, G. (2024). Adriana Varejão, Ernesto Neto e a arte contemporânea brasileira: anotações incompletas. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 7(3) Volume Especial, pp. 64-79 ISSN 2184-3805. DOI: <https://doi.org/10.21747/21843805/tavespn3a5>



Debates entre Sociologia e História da Arte

América do Sul e Brasil em perspectiva



Organização

Maria Lúcia Bueno
Marcelo Ribeiro Vasconcelos
Sabrina Parracho Sant'Anna