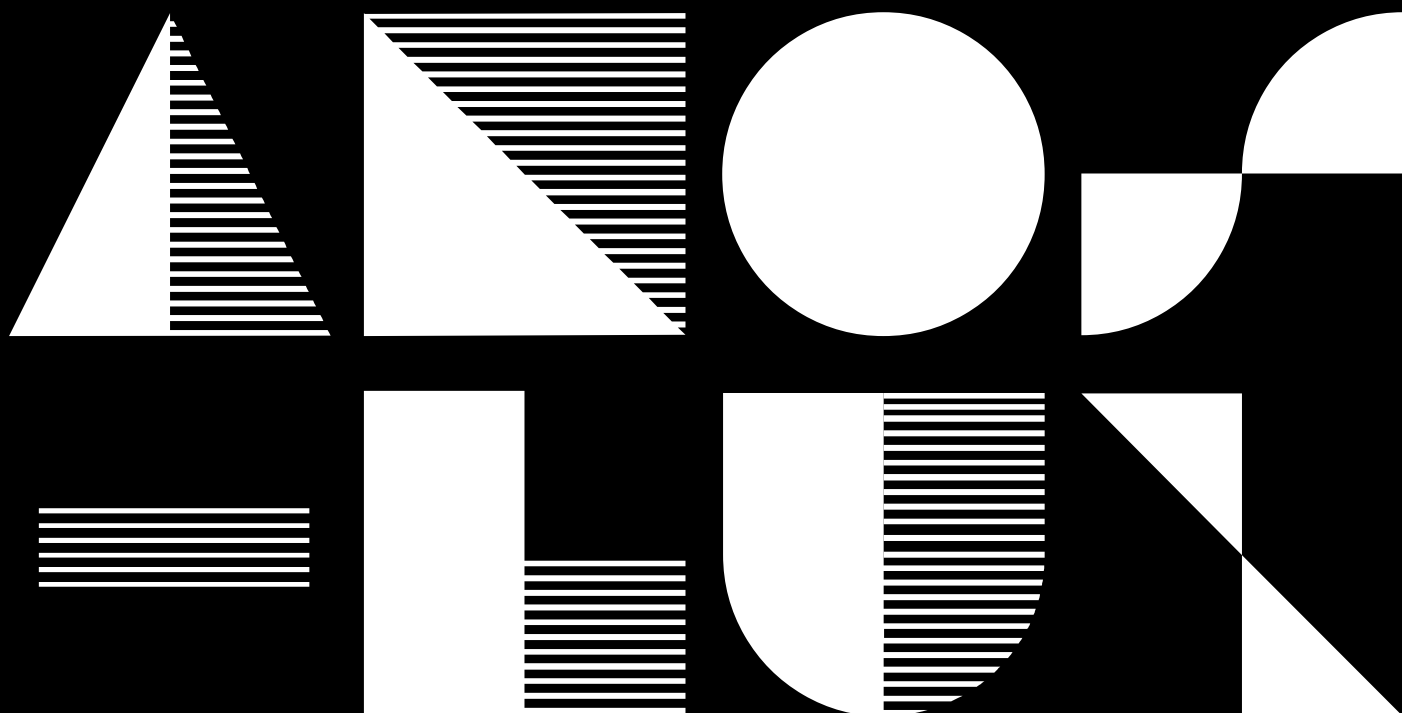
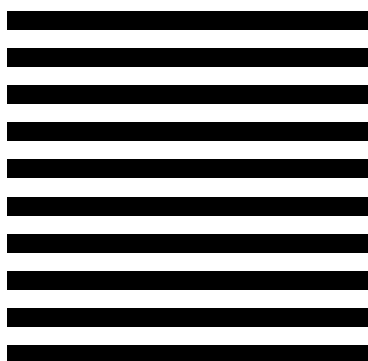
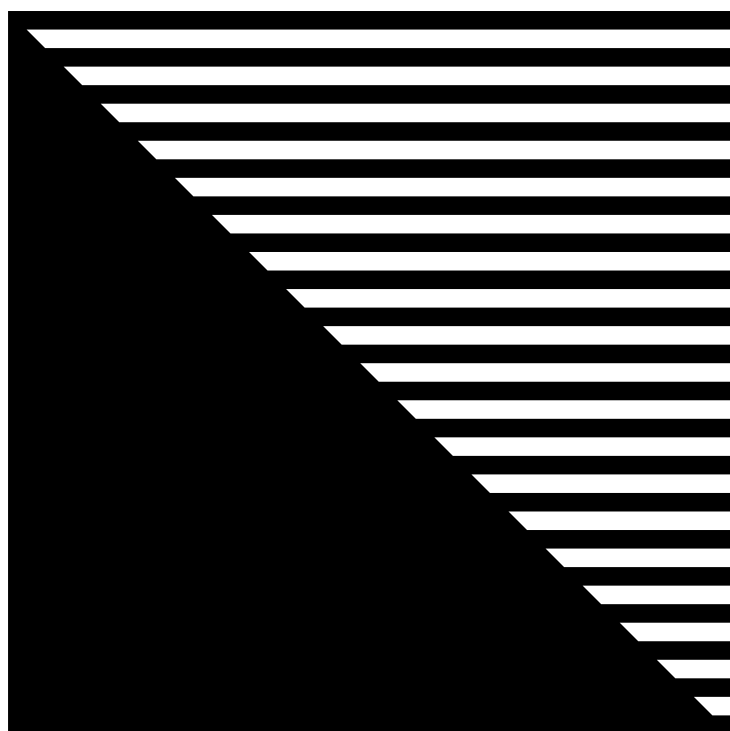
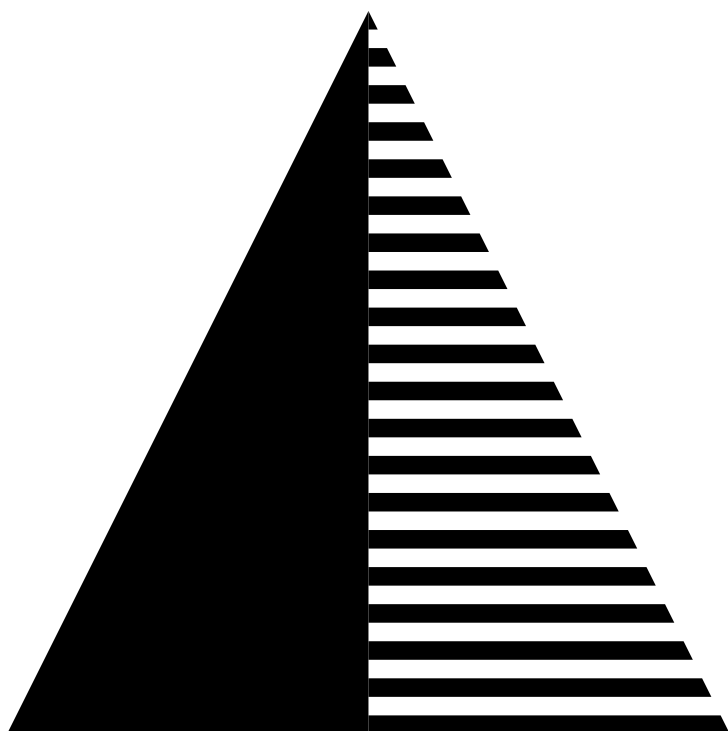
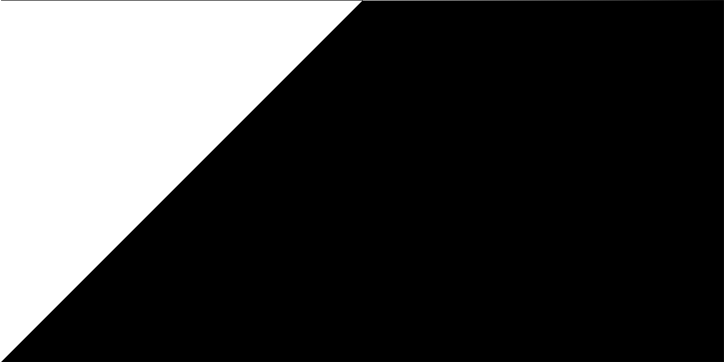
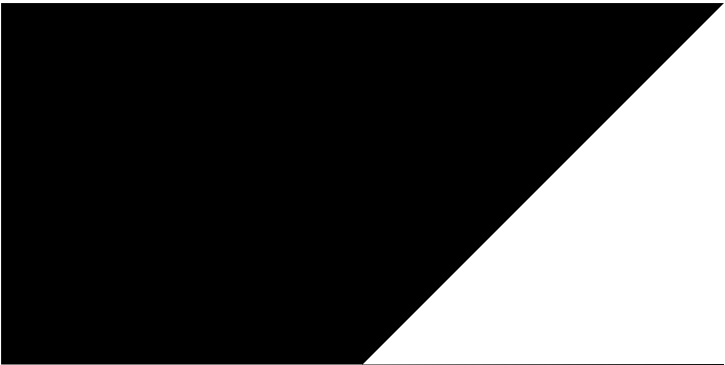
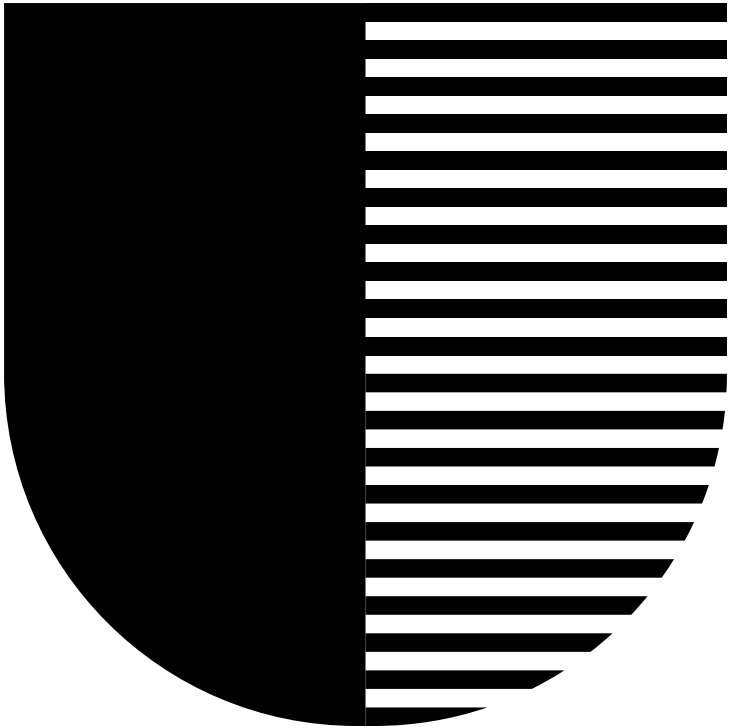
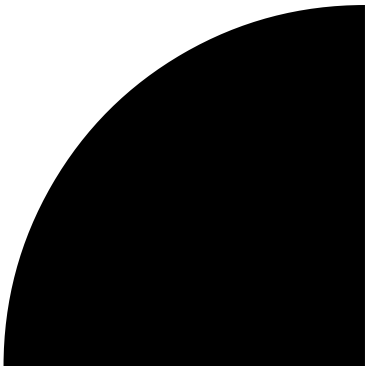
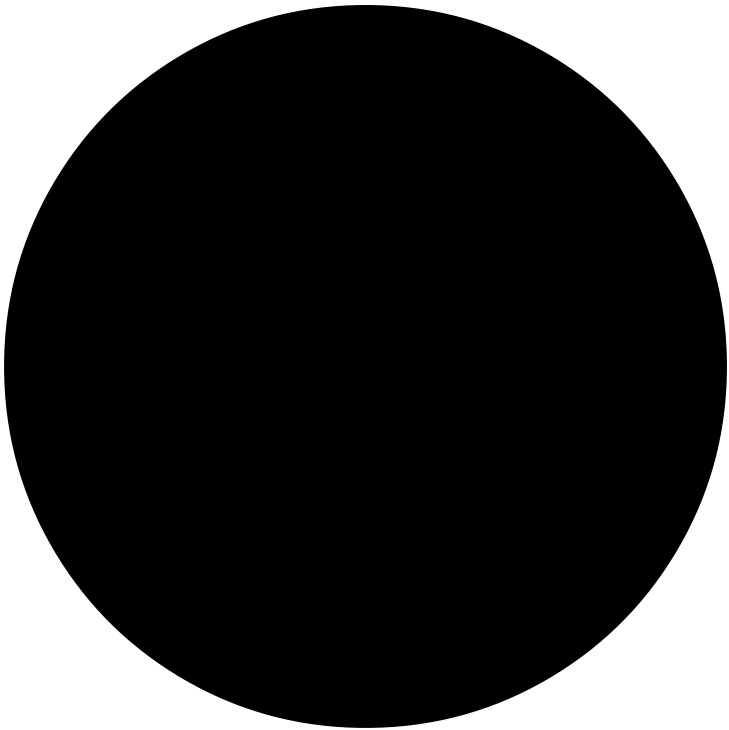








120 ANOS DE LUZ, UM COMPROMISSO COM O AMANHÃ

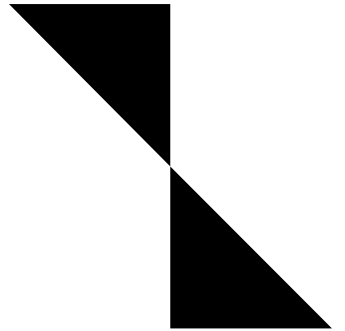
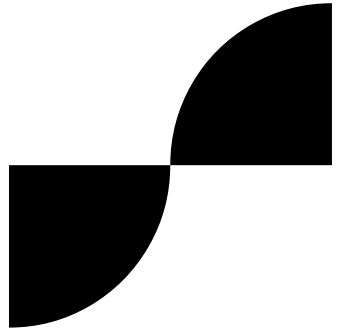
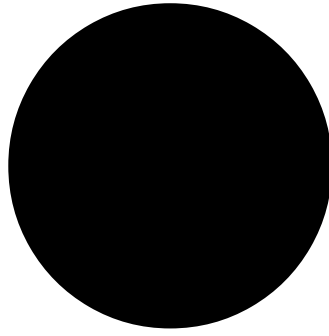
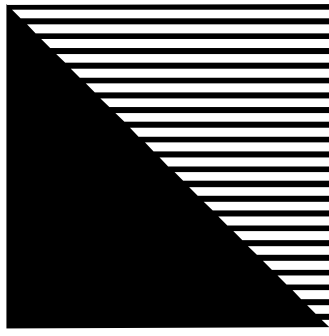
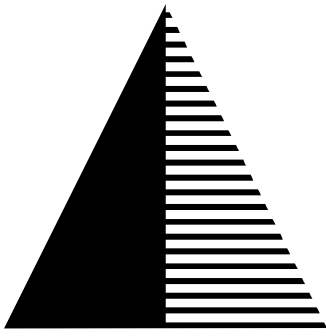
Há 120 anos, a Light começou a escrever uma história que se confunde com a própria história do Rio de Janeiro. Levamos energia a 31 cidades do Estado do Rio de Janeiro, seus lares, suas indústrias e serviços. Hoje, chegamos a cerca de 11,6 milhões de pessoas todos os dias. É uma responsabilidade que carregamos com orgulho, mas também com a consciência de que fornecemos mais do que energia, oferecemos a possibilidade de pessoas realizarem seus projetos, seus sonhos, sua rotina.

Foi com esse espírito que decidimos celebrar nosso 120º aniversário realizando a exposição Anos-Luz, uma instalação de Bia Lessa no MAM Rio, em parceria com o Rio Memórias. Não se tratava de contar nossa própria trajetória, mas de convidar o público a experimentar, artisticamente, a força invisível que atravessa nossos dias. A luz como metáfora e como matéria: aquilo que revela, que conecta, que também define o que vemos e o que deixamos de ver. Poucas obras traduziram tão bem o que a energia representa para quem a recebe e para quem tem o compromisso de entregá-la.

Esses 120 anos não são apenas uma data a comemorar. São também um ponto de partida, um convite a olhar para o futuro com a mesma energia que nos trouxe até aqui. Esse olhar também é feito de escolhas como apoiar a cultura, a memória e a identidade da cidade que nos viu nascer há mais de um século.

A exposição foi materializada neste livro, registrando um momento em que arte, tecnologia e história se encontraram para lembrar por que a energia importa. É esse encontro que queremos levar adiante nos próximos 120 anos.

ALEXANDRE NOGUEIRA
Light – CEO



Please contact the photographer for using this



picture.

www.leonardofinotti.com



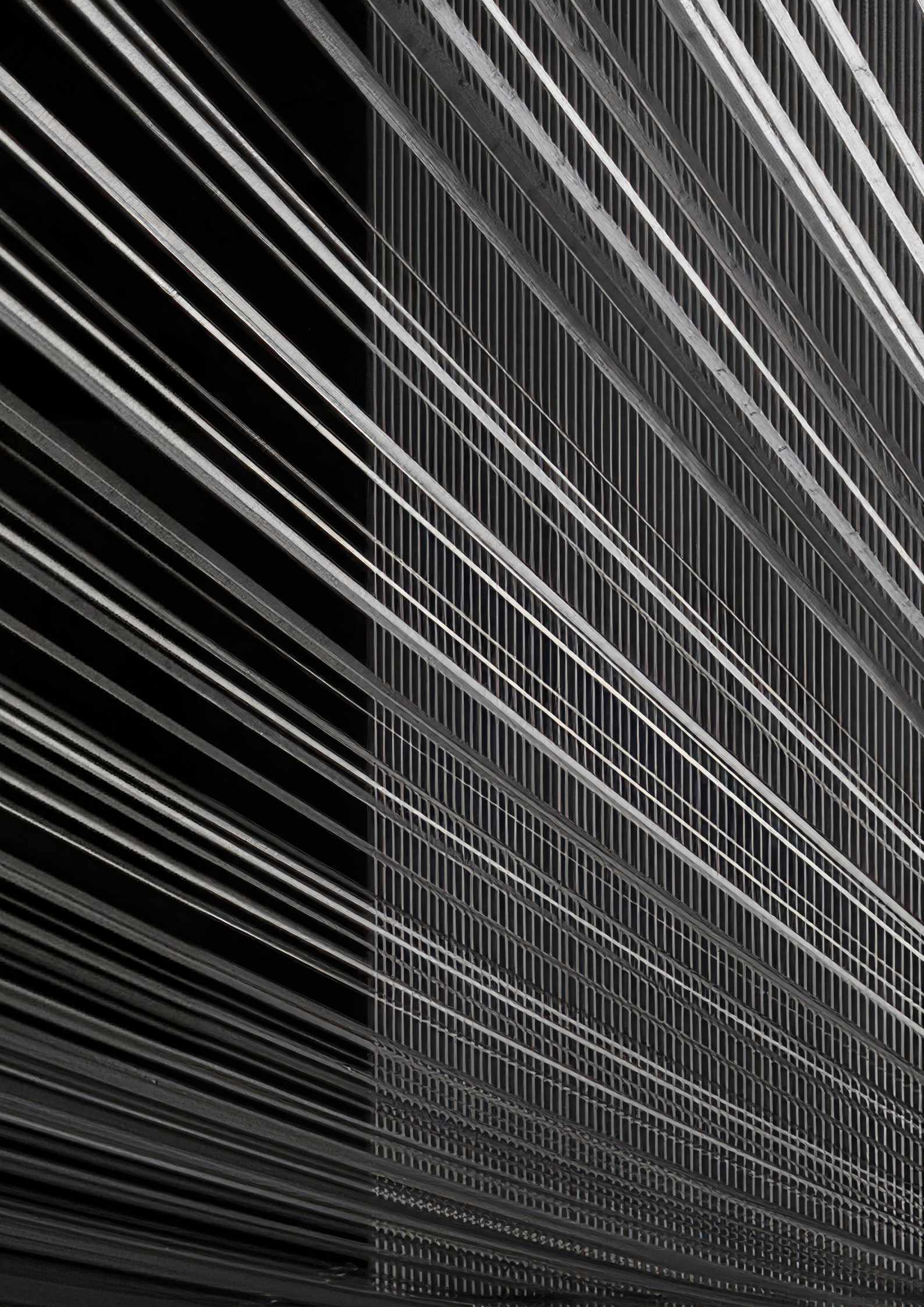


Please contact the photographer for using this

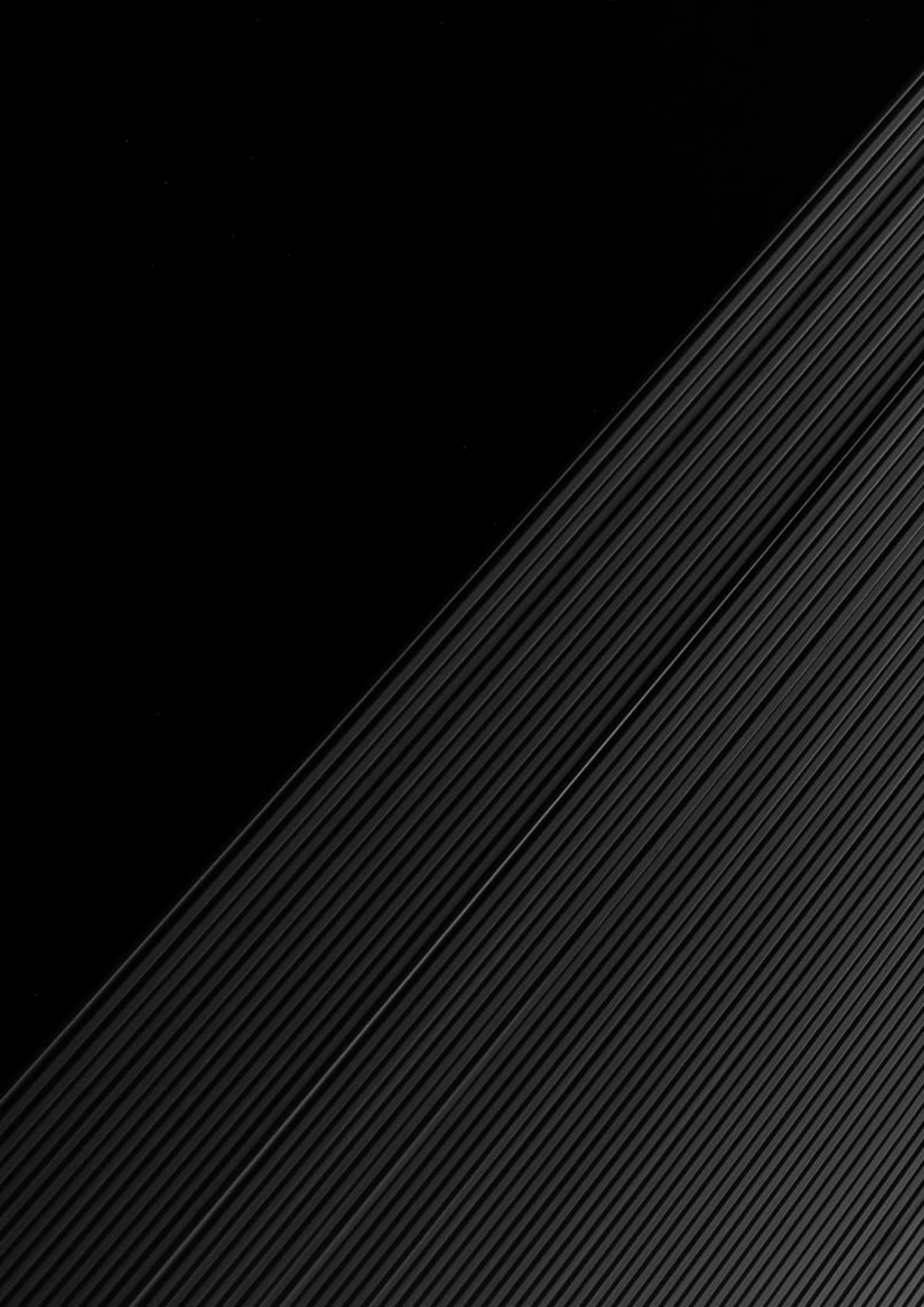
photo@leona

www.leonardofinotti.com

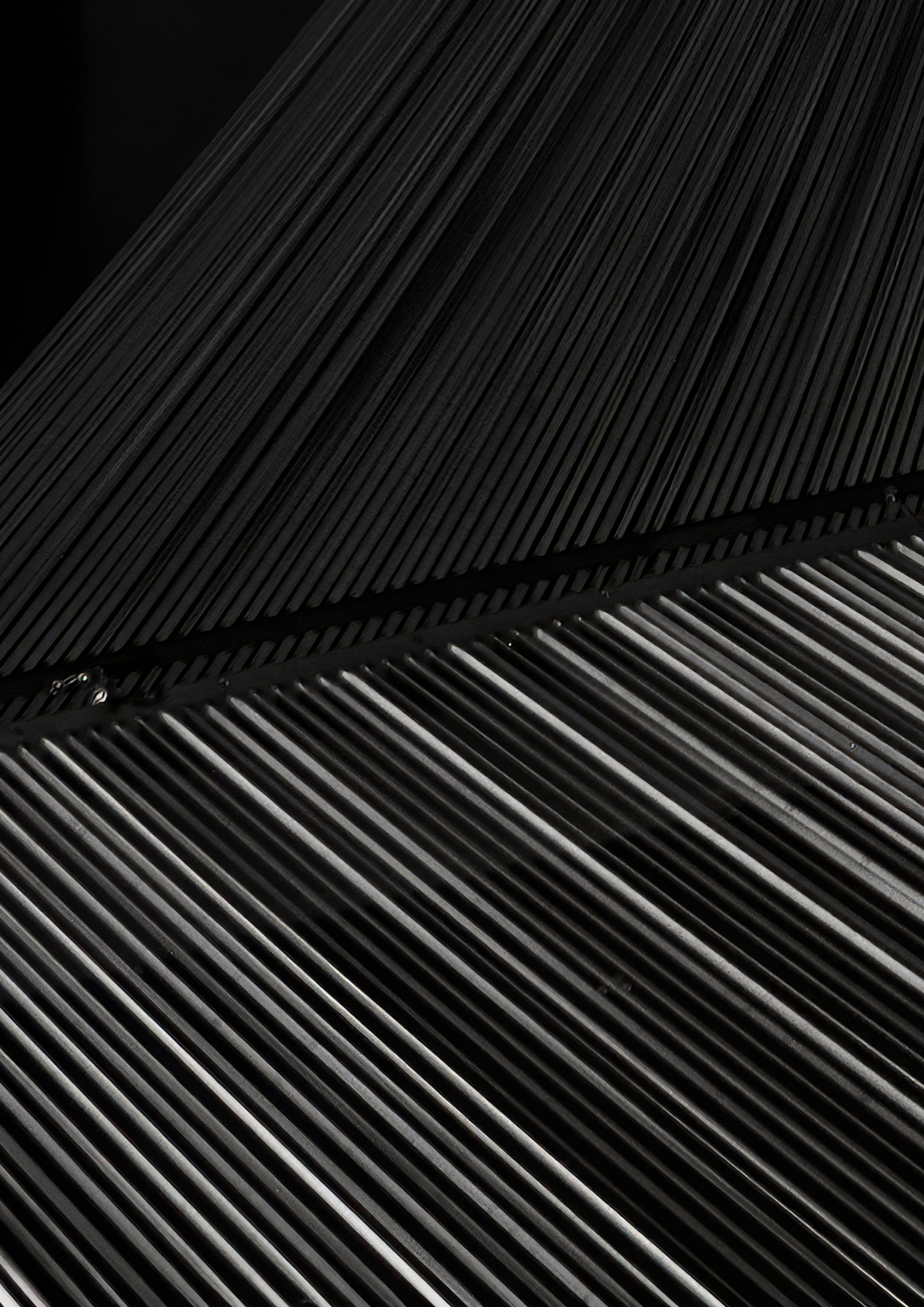


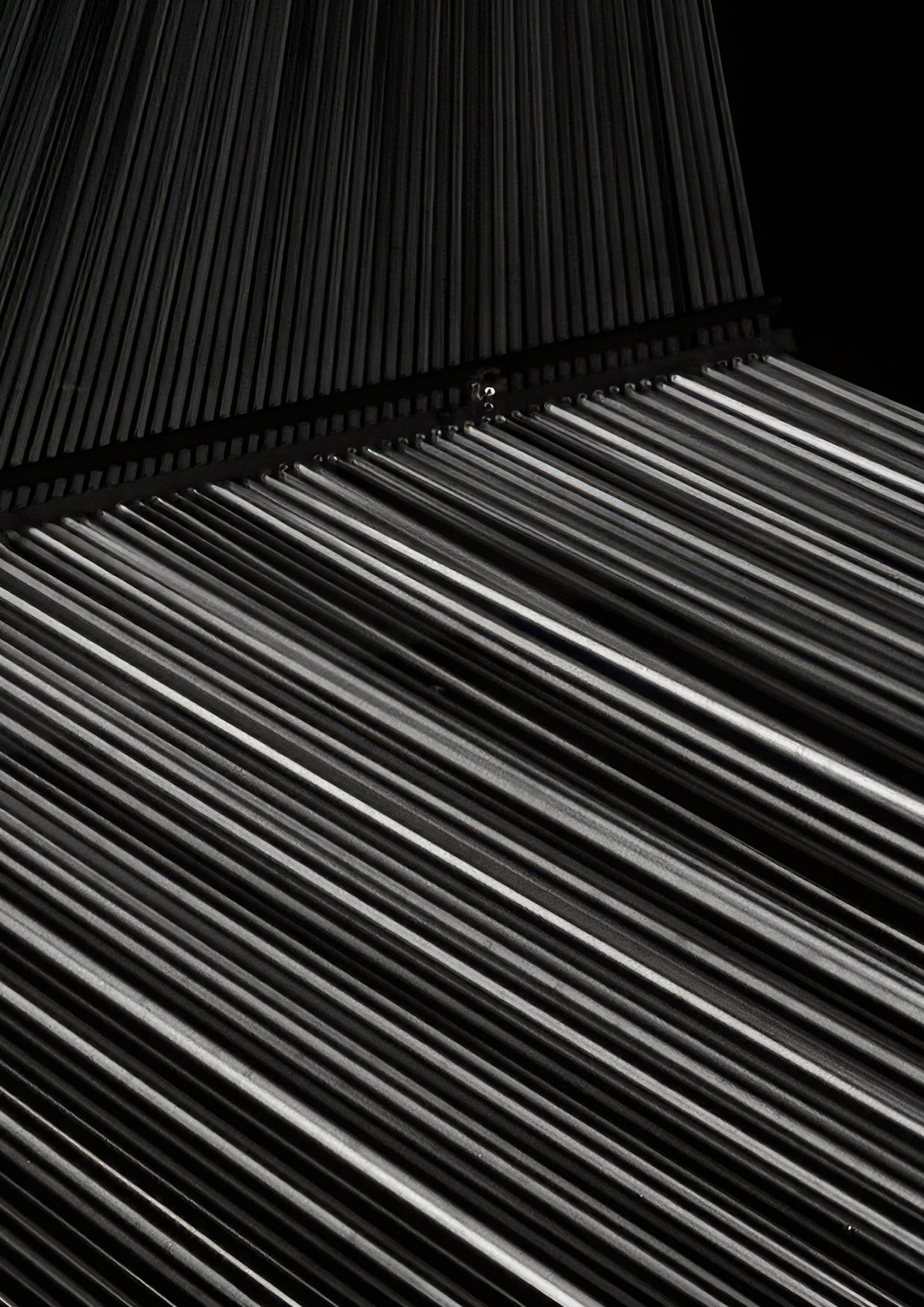


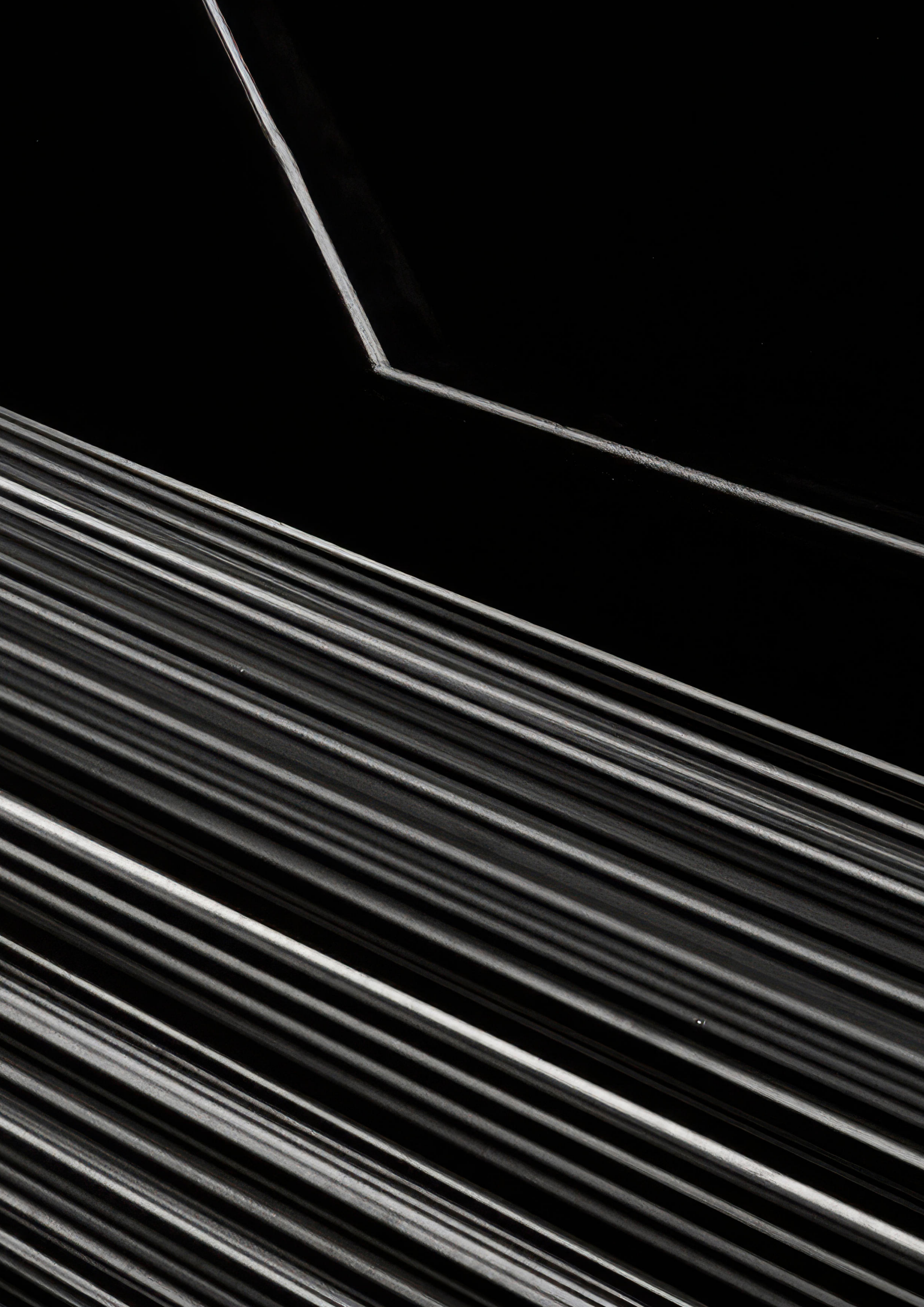


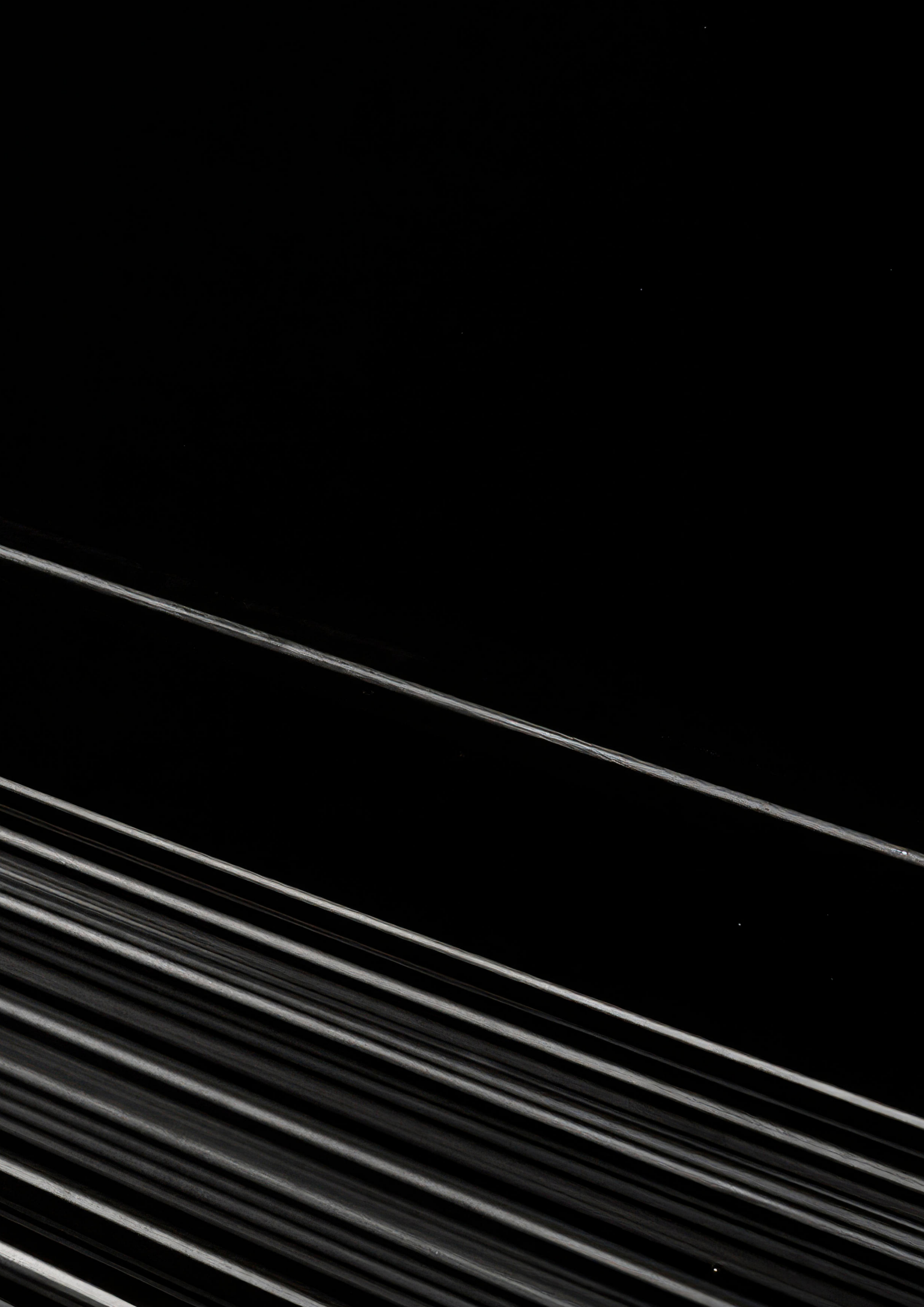












ANOS-LUZ

A INSTALAÇÃO

Ato 1

Ato 2

Ato 3

Ato 4

Ato 5

Ato 6

Ato 7

Ato 8

Ato 9

Ato 10

Ato 11

Ato 12

Ato 13

Ato 14

Ato 15

Ato 16

PROJETO

Storyboard

Desenhos técnicos

CONVERSAS ANOS-LUZ

1. Luz, primeiro animal visível do invisível

LUIZ ALBERTO OLIVEIRA

2. És metade sombra ou todo sombra, tuas relações com a luz como se tecem?

NUNO RAMOS e FLORA SÜSSEKIND / Comentário de BIA LESSA

3. Belezas são coisas acesas por dentro

MARÍLIA GARCIA

4. Histórias do rio através da luz

LUCAS PEDRETTI

5. A luz é o amor do céu

ANDRÉ CAPILÉ e QP-P

6. O olho merece mais o nome de luz do que a assim chamada luz

JULIO BRESSANE

7. Ler sem ver

CARLITO AZEVEDO e MILTON MACHADO

8. Luz sombra, luz cor

FELIPE SÜSSEKIND e LUIZ CAMILLO OSORIO

9. Da noite moral sobre a noite física

SILVIANO SANTIAGO

FICHA TÉCNICA

Referências e licenças

Créditos finais

ANOS LUZ

é uma instalação que investiga as relações entre **luz, sombra, espaço e tempo**, utilizando a iluminação não apenas como recurso técnico, mas como elemento constitutivo da obra.

A luz determina as condições de visibilidade de um espaço. Ao incidir sobre superfícies, objetos e corpos, ela estabelece contornos, profundidades, volumes e distâncias. Sua ausência ou redução, por outro lado, altera essas referências e exige do olhar um processo de adaptação e reconstrução do espaço. O escuro revela o que a claridade esconde e vice-versa.

A obra se organiza a partir dessa alternância entre **visibilidade e ocultamento, luminosidade e escuridão, presença e ausência**. Não se trata, portanto, de compreender luz e sombra como elementos opostos, mas como condições complementares da percepção.

Entre a luminosidade extrema, que pode produzir ofuscamento e perda de informação visual, e a ausência de luz, que reduz ou impede a identificação das formas, existe um amplo campo de gradações. É nesse intervalo que a instalação opera.

A percepção do espaço modifica-se continuamente de acordo com a intensidade, a direção e a duração da luz. Elementos podem surgir, desaparecer ou ter sua configuração alterada sem que sua posição física seja necessariamente modificada. A luz passa, assim, a funcionar como um dispositivo de construção e desconstrução do espaço. A luz é simultaneamente matéria de trabalho, informação visual e medida.

O próprio título parte dessa condição.

O **ano-luz** é uma unidade de comprimento utilizada para expressar distâncias astronômicas. Corresponde à distância percorrida

pela luz no vácuo durante um ano juliano, aproximadamente **9,46 trilhões de quilômetros**. Embora seja uma medida de distância, o conceito de ano-luz estabelece uma relação inseparável entre **espaço e tempo**.

Como a propagação da luz possui velocidade finita, toda observação de um objeto distante corresponde à observação de um momento anterior de sua existência. Quanto maior a distância, mais antiga é a informação luminosa que chega ao observador. Ver, nesse contexto, significa sempre receber uma imagem produzida no passado.

A instalação utiliza esse princípio como estrutura conceitual: **aquilo que vemos não corresponde necessariamente ao que existe no mesmo instante em que vemos**.

Luz, distância e tempo passam, portanto, a constituir um único sistema.

A obra dialoga ainda com procedimentos e referências da história da arte e do cinema, particularmente com a geometria espacial de *Tréia*, de Lygia Pape; com *Little Lights*, de Jac Leirner; e com o uso da luz, do contraste e da construção da imagem nas obras de Sergei Eisenstein, Glauber Rocha e Oswaldo Goeldi.

Essas referências não são incorporadas como citações formais, mas como campos de investigação relacionados à construção do espaço, à percepção e às possibilidades expressivas da relação entre luz e sombra.

A experiência da instalação é determinada pelo **tempo de permanência do visitante**. Não existe um ponto de vista único nem uma imagem definitiva da obra. Sua configuração perceptiva depende do deslocamento do corpo, do tempo de adaptação do olhar e das sucessivas alterações das condições de iluminação. A instalação tem duração de 38 minutos divididos em 15 atos, e em loop permanente.

Elementos tornam-se visíveis e deixam de sê-lo. Contornos aparecem e desaparecem. Profundidades se modificam. Áreas inicialmente percebidas como vazias passam a revelar informações, enquanto outras são progressivamente apagadas pelo excesso ou pela ausência de luz. O visitante não observa apenas uma sequência de imagens: participa de um processo de percepção em permanente reorganização. O tempo deixa de funcionar apenas como duração da visita e passa a constituir material da própria obra.

não procura simplesmente documentar ou reproduzir a instalação, mas encontrar, por meio da linguagem gráfica e editorial, uma forma própria de contê-la. A passagem das páginas substitui o deslocamento do corpo; a sucessão das imagens restitui a duração; e a relação entre luz, sombra, aparecimento e desaparecimento é reconstruída no tempo particular da leitura.

BIA LESSA

Nesse campo de relações entre luz, escuridão, duração e desaparecimento, aproxima-se a palavra de Sousândrade:

negrume-luz-esquecimento.

Anos Luz propõe, assim, uma experiência baseada na instabilidade da percepção. A obra não procura tornar tudo visível, mas investigar os limites da própria visibilidade: **o que a luz permite ver, o que o excesso de luz apaga, o que a escuridão oculta e o que somente através dela pode ser percebido.**

A instalação se constitui nesse intervalo — entre emissão e recepção, presença e imagem, acontecimento e percepção — no qual **ver é sempre também uma experiência do tempo.**

O catálogo parte do desafio de transpor para o espaço do livro uma obra cuja existência é essencialmente temporal e mutável. Na instalação, luz e sombra estão em movimento constante: as imagens surgem, se transformam e desaparecem diante do visitante. No livro, ao contrário, cada imagem é necessariamente estática. A continuidade do movimento passa, então, a ser construída pela edição: pela sequência, pela justaposição, pelos intervalos, pelas aproximações e pelos contrastes entre as imagens. O movimento deixa de ocorrer no interior de cada imagem e passa a acontecer entre elas. Assim, o catálogo

SOUSÂNDRADE
Do poema O Guesa
Editora Perspectiva

RELÂMPA
SOMN
LIRIO
AÇUCE
CÈU
VÈU
ANJO
FRAQUE
VERSC
FACES
NEGRUME-LUZ-E

GOS-LUZ

IO-LUZ

D-LUZ

NA-LUZ

-LUZ

-LUZ

D-LUZ

EZA-LUZ

D-LUZ

S-LUZ

ESQUECIMENTO

LUZ

Do ponto de vista da física, a luz é a frequência de radiação eletromagnética que pode ser detectada pelo olho humano. Cada comprimento de onda está associado a uma cor, e o espectro visível varia entre 400 e 700 nanômetros (do violeta ao vermelho).

A luz está amplamente presente em todo o universo em pequena e larga escala: seja nos fenômenos ópticos, relativísticos ou quânticos; nas estrelas, galáxias e aglomerados de galáxias. A interação da luz com a distribuição de matéria e energia contribui para a estruturação do universo em larga escala.

Na Terra, ela é experienciada, explorada e aproveitada nos mais diversos âmbitos. Além de matéria das ciências ditas naturais, a luz do Sol aquece o nosso planeta permitindo a organização fina e delicada do clima global onde a vida pôde se desenvolver, sendo responsável pela regulação de aspectos fisiológicos de inúmeros seres vivos, inclusive os humanos.

A manipulação da luz teve importância significativa no desenvolvimento das civilizações através da criação de fontes naturais e artificiais de iluminação — como o fogo, as velas, as lâmpadas a óleo, e finalmente a luz elétrica — possibilitando tanto que as atividades humanas pudessem ser estendidas para além do ciclo natural do dia, quanto o desenvolvimento das mais variadas tecnologias.

Pode-se dizer que o mundo moderno é inteiramente dependente da luz: a eletricidade que chega em cada uma das residências existentes, os sistemas de comunicação ópticos que transmitem dados em altas velocidades, as observações astronômicas e microscópicas, a espectroscopia como forma de investigação dos meios materiais, os desenvolvimentos na medicina, entre muitos outros.

ESCURIDÃO

A ausência de luz, ou escuridão, não é uma entidade física, mas pode ser compreendida como um estado ou condição na qual a luz não pode ser vista.

A escuridão pode acontecer por diversos motivos: pela ausência de emissão de radiação eletromagnética na faixa do visível, por sua absorção total, ou pela não transmissão de tal estímulo, como o que acontece em câmaras escuras, cavernas profundas e no ambiente interestelar.

A escuridão também pode ser produzida artificialmente pela absorção completa da luz por materiais opacos e de alta absorvância.

Do ponto de vista cosmológico, o universo que podemos observar é constituído pelos fenômenos que a luz alcança com sua velocidade fixa. Tudo aquilo que ela não atinge, não se torna acessível para nós, e pode ser considerado, nesse sentido, como uma zona de escuridão. Uma escuridão que não se dá pela ausência de radiação eletromagnética visível, mas pela impossibilidade de acessarmos tal radiação.

A luz, nesse sentido, instaura uma perspectiva, um ângulo de visão, que se constitui através da determinação daquilo que podemos ou não podemos experimentar em nosso universo.

ESPAÇO-TEMPO

A velocidade da luz no vácuo é uma constante fundamental da física. Esse fato cria um vínculo definitivo entre as dimensões espaciais e temporais.

Se o espaço e o tempo, parâmetros básicos para o estudo dos fenômenos físicos, são classicamente compreendidos como absolutos, possuindo uma existência independente dos acontecimentos que descrevem; no final do século XIX, com o desenvolvimento do eletromagnetismo que observa a invariância da velocidade da luz, e das teorias da relatividade, eles passam a ser compreendidos como aspectos interdependentes - o espaço-tempo quadridimensional -, apresentando uma dinâmica engendrada pelos processos físicos existentes. Em eventos que se aproximam da velocidade da luz, tanto espaço quanto tempo estarão, nesse novo cenário, submetidos aos movimentos do observador, podendo se dilatar ou contrair.

A relação entre as dimensões espaciais e temporais determinada pela invariância da velocidade da luz cria um horizonte dos eventos que podemos ou não ter acesso no nosso universo, determinando como consequência, a estrutura causal a qual somos submetidos.

A E B
O E W
F E B
F A S
L B V
C O N
S I V
B O E

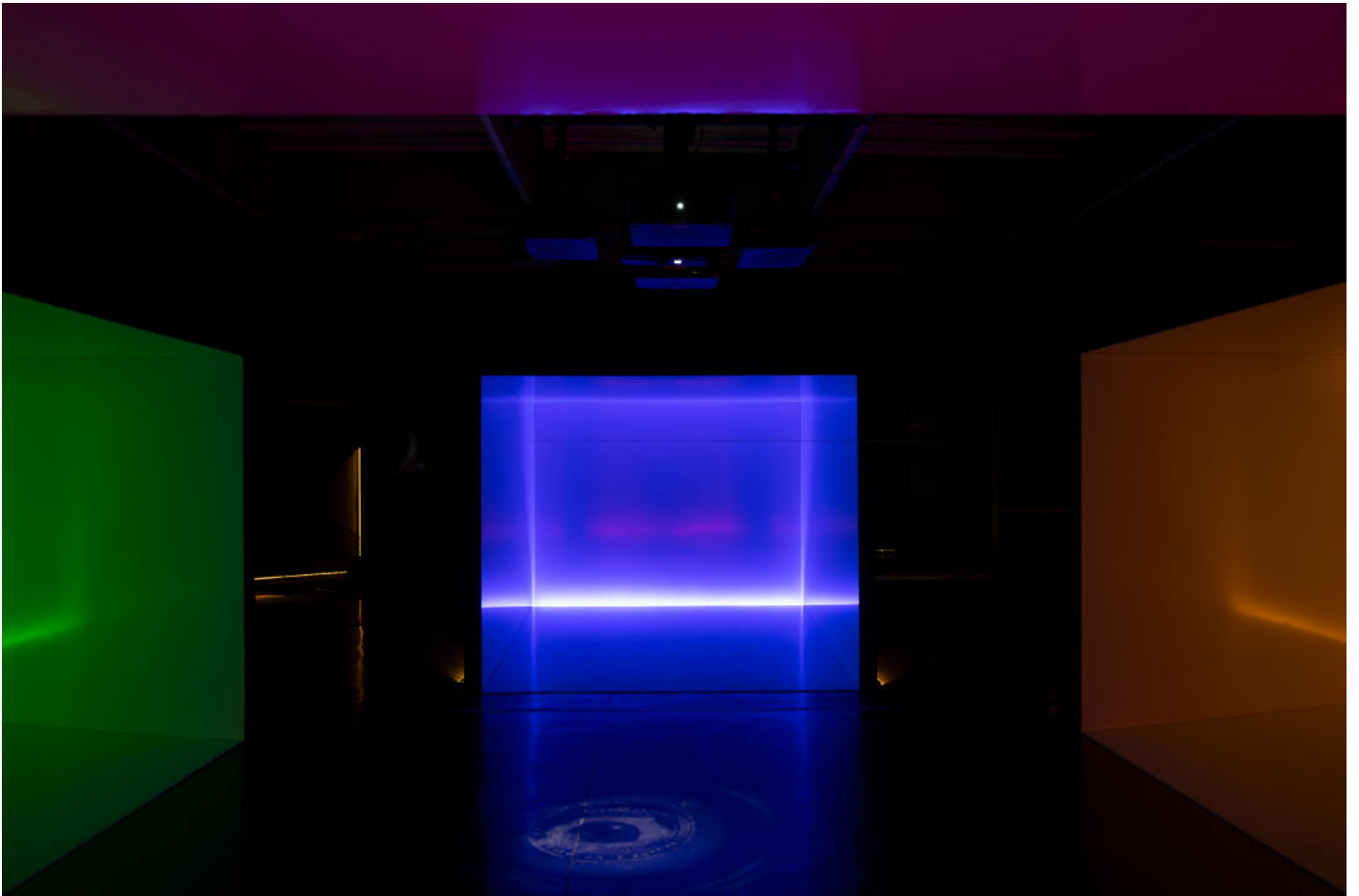
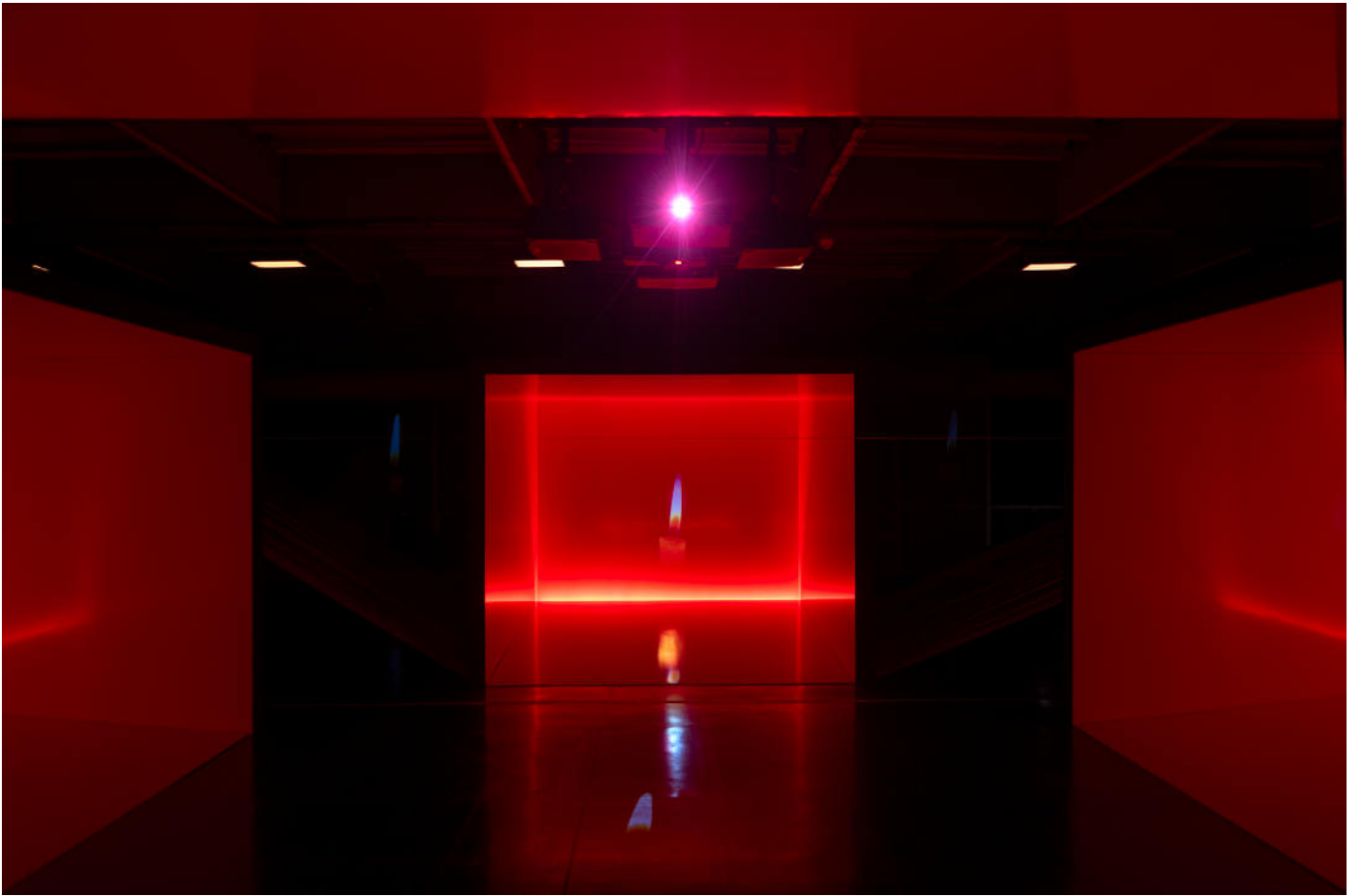
P O E
S I A
C O N
T R A
L U Z
L E R
S E M
V E R

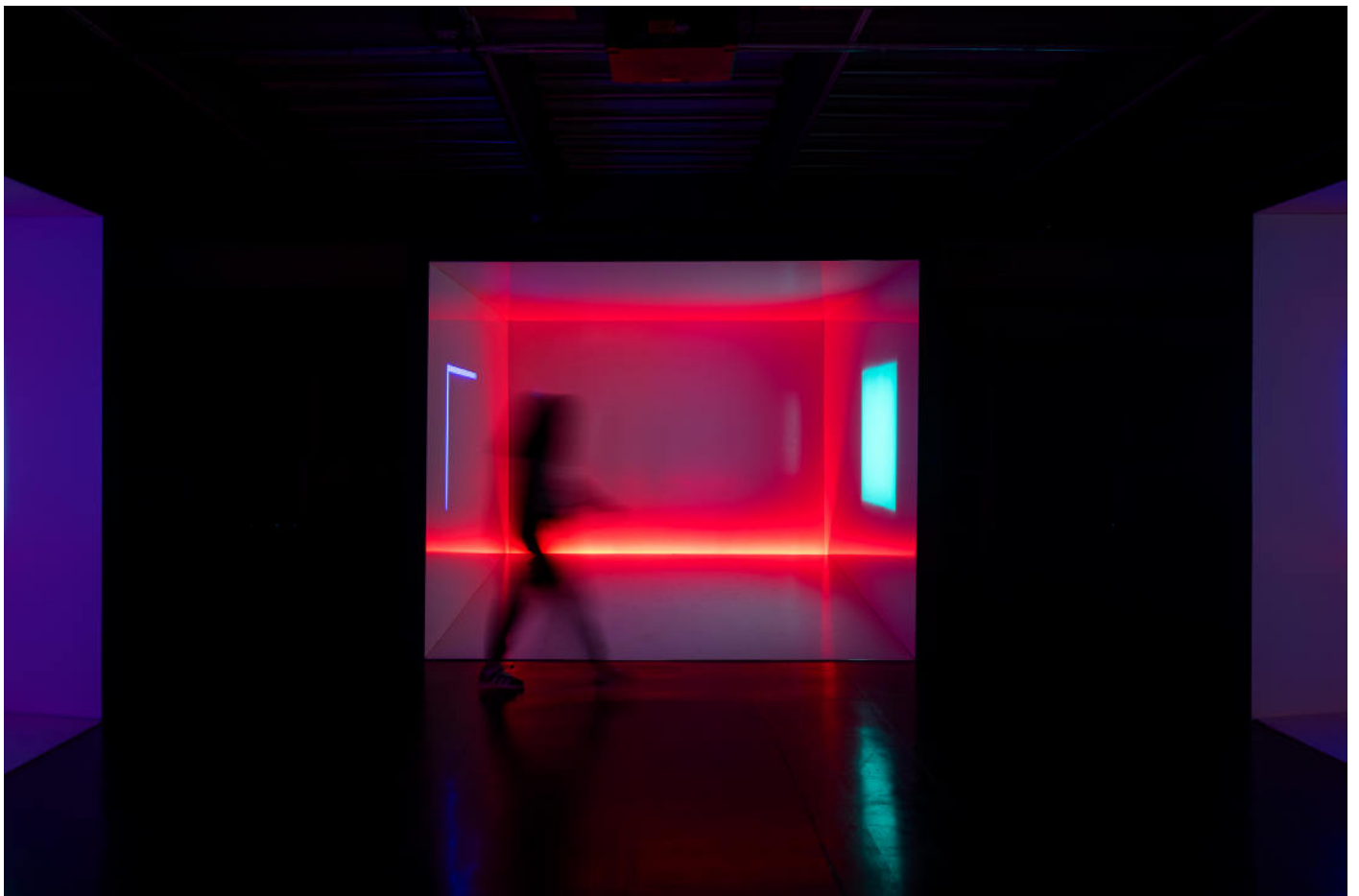
AUGUSTO DE CAMPOS
Poema Contraluz [fluorpoema]
Editora Perspectiva











A CEGUEIRA

Jorge Luis Borges

Portanto, começarei referindo-me à minha modesta cegueira pessoal. Modesta, em primeiro lugar, porque é uma cegueira total de um olho e parcial do outro. Ainda consigo distinguir algumas cores; ainda consigo distinguir o verde e o azul. Sobretudo, há uma cor que nunca me foi infiel, que sempre me permaneceu leal, que sempre me acompanhou: o amarelo.

As pessoas imaginam o cego encerrado em um mundo negro, e há um verso de Shakespeare que parece justificar essa opinião. Shakespeare diz: "Olhando para a escuridão, os cegos enxergam." Se entendemos a negritude como escuridão, porém, esse verso é falso. Precisamente uma das cores que o cego — este homem cego — não percebe é o preto. O preto e o vermelho são as cores que me faltam.

Eu tinha o hábito de dormir em plena escuridão. Durante muito tempo, incomodou-me ter de dormir neste mundo de neblina — uma neblina esverdeada ou azulada, vagamente luminosa — que é o mundo do cego. Eu gostaria de me deitar na escuridão, de apoiar-me na escuridão. O vermelho, que dizem ser a cor mais viva, desapareceu para mim. Vejo-o apenas como um marrom qualquer.

O mundo do cego não é a noite que as pessoas supõem. O cego vive em um mundo bastante incômodo, indefinido, do qual ainda emergem algumas cores: para mim, o amarelo, o azul e o verde. O branco desapareceu ou se confunde com o cinza. Quanto ao vermelho, desapareceu completamente. Mas espero que um dia — estou fazendo um tratamento — possa melhorar e voltar a ver o vermelho, essa

cor maravilhosa, essa cor que também resplandece na poesia e que recebe nomes tão belos em tantas línguas. Penso em Scharlach, em alemão; scarlet, em inglês; escarlata, em espanhol; écarlate, em francês. São palavras que parecem dignas dessa grande cor: o vermelho.

Enfim, vivo nesse mundo de cores e quero, antes de tudo, falar da minha modesta cegueira pessoal. Modesta, primeiro, porque não é a cegueira absoluta que as pessoas imaginam. E, em segundo lugar, porque se trata apenas de mim; meu caso não é especialmente dramático.

[...]

Eu disse que a cegueira é uma forma de viver. A cegueira é também um dom. Já falei dos dons que ela me concedeu.

Quero concluir com um verso de Goethe. Borges o cita de memória como: "Alles nahe werde fern" — "Tudo o que está próximo se afasta". Goethe o escreveu referindo-se ao crepúsculo da tarde. De fato, ao anoitecer, a maior parte das coisas próximas se afasta dos nossos olhos, assim como o mundo visível talvez tenha se afastado dos meus — talvez definitivamente; não sei. Mas Alles nahe werde fern pode referir-se não apenas ao crepúsculo, mas também à vida. Todas as coisas acabam por nos deixar.

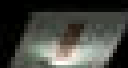




"La Ceguera" (1977). Última conferência de Borges do ciclo Siete Noches, ocorrida no Teatro Coliseo, em Buenos Aires.

se contact the photographer for using this picture





www.leonardofinotti.com

36



fone de ouvido gamer com microfone • jogo de luzes para eventos • dispositivo de

mesa de som elétrica • plataforma de estudos de resistência de materiais • siste

adeira de rodas elétrica • veículo off-road elétrico • barco elétrico • navio elétrico

resfriador de sangue • luminária médica • aparelho de tomografia • **máquina**

monitores de sinais vitais • unidade de terapia intensiva uti • equipamento de en

smart TV • reteador de mesh • refrigeração inteligente • sistema de som intelligen

câmera de segurança inteligente • **máquina** de cortar madeira • sensor de

luzes de iluminação • luminárias • projetores de vídeo • faróis automotivos • lantern

carro elétrico industrial • iluminação decorativa • aspersores automáticos • cortadora

verrinha elétrica • soprador de folhas elétrico • jogo de ferramentas elétricas • con

martelo pneumático • cortadora de piso • tico-tico elétrico • cortador de grama e

lhone • módulo de realidade virtual • dispositivo de áudio sem fio • sistema de seq

fone de ouvido com cancelamento de ruído • **máquina** de fondue • smartphon

dispositivos de jogos • modem 5g • aparelho de fax • aparelho de telefone • de

cortador de frios elétrico • placa de aquecimento elétrica • câmera de seguranc

máquina de lavar roupa • geladeira • freezer • micro-ondas • lava-louças

captura de vídeo • headset de realidade aumentada • microfone para estúdios • câmeras de vídeo • sistema de medição de torque • trator elétrico • eq portátil • patinete de carga elétrica • trem bala elétrico • equipamento de ski elétrico • carro de luxo elétrico • caminhão de resfriamento de pele • bipap terapêutica • acelerador linear • carro elétrico • monitor de endoscopia • cadeira de rodas elétrica • desfibrilador portátil • aparelhos de diagnóstico • medidor de consumo elétrico inteligente • elevador residencial • iluminação de movimento inteligente • controlador de persiana elétrica • máquina de lavar roupa com portas recarregáveis • luzes de emergência • fitas de LED • ventilador inteligente • sistema de metal industrial • sistema de monitoramento industrial • equipamento de pintura • compressor de pintura • trator de jardim elétrico • máquina de secar roupa • cafeteira elétrica • soprador térmico • politriz elétrica • serrate elétrico • serra circular elétrica • segurança inteligente • modem 4g • aparelho de som automotivo • retífica • carregador de celulares • tablets • fones de ouvido sem fio • alto-falantes bluetooth • carregador de desktop all-in-one • calculadora de impressão • modem a cabo • câmeras de vídeo • aquecedor • esquentador elétrico • cadeira massageadora • multiplicador de energia • dessecador • ferro de passar • aspirador de pó • ar-condicionado • ventilador • forno elétrico

dio de estúdio • polarímetro digital • mixer de áudio • amplificador de som para jogos
 sound • controle de videogame • elevador de esportes elétrico • iluminação rgb • m
 omo • scooter elétrica dobrável • motocross elétrica • carro de combate elétrico • m
 autônomo elétrico • vã elétrica • trem elétrico • elevador de veículos • carregador d
 equipamento de tomografia computadorizada • equipamento de massagem • carre
 xterno automático (dea) • incubadora • aparelho de pressão arterial eletrônico • apo
 assistente virtual • alarme inteligente • detector de fumaça inteligente • siste
 ios • luminárias solares • iluminação inteligente • focos de chão • lâmpadas uv • luzes
 ação de poeira • separadores magnéticos • carregador de baterias industriais • lixad
 ra industrial • furadeira para parede elétrica • agitador elétrico • elevador • extrus
 a pressão • aparador de grama • pás elétricas • aparador de cerca viva • tesouro
 m • carregador de bateria portátil • receptor de sinal de rádio • projetor portátil •
 ão residencial • câmera fotográfica digital • câmera de vídeo • leitor de blu-ray • c
 echado de TV) • cortador de papel elétrico • termo-higrômetro • lousa interativ
 ax • monitor • projetor • calculadora elétrica • máquina de barbear • cale
 leira elétrica • chaleira elétrica • secador de cabelo • chapinha de cabelo • esc

• jogos • mixer de vídeo • barreira acústica elétrica • sistema de câmeras 4k • equipamento de áudio • monitor de jogos • luz de palco elétrica • equipamento de realidade virtual • reator de plasma • motor elétrico para embarcações • veículo de resgate elétrico • bicicross elétrica • veículo elétrico • carro híbrido • veículo utilitário elétrico • supercarregador de veículo • carrinho de golfe elétrico • respirador • termômetro digital • pulseoxímetro • oxímetro de pulso • aparelho de eq • autoclave hospitalar • bombas de infusão • aparelho de radiografia • sistema de irrigação inteligente • sistema de monitoramento de energia • esteira rolante • luzes de natal elétricas • refletores solares • iluminação de jardim • lâmpadas com sensor • máquina de lavar roupa elétrica • máquina de lavar louça elétrica • máquina de lavar roupa elétrica de grande porte • dispositivos de controle de temperatura industrial • carregador de bateria • máquina de lavar roupa elétrica • equipamento de refrigeração industrial • grua elétrica • transformador • máquina elétrica para grama • macaco hidráulico elétrico • detector de metais • multímetro • mini computador • dispositivo de realidade aumentada • controlador de videogame • conversor de mídia • estação de trabalho • estabilizador de tensão • repetidor de sinal • equipamento de conferência por vídeo • caixa de som bluetooth • carregador de bateria • máquina de lavar roupa elétrica • estabilizador • nobreak • telefones sem fio • carregador de bateria • máquina de lavar roupa elétrica • aquecedor elétrico • desumidificador • climatizador • purificador

pulsos elétricos • controle remoto para drones • consoles de som digital • monitor
equipamento de laser tag • fitas de LED para decoração • torneira elétrica para
-ira elétrica • sismógrafo • carga elétrica industrial • veículo de serviço elétrico • v
étrico • carro de controle remoto elétrico • hoverboard elétrico • máquina de
ingoscópio • monitor de glicose • equipamento de diálise portátil • bombas de ar
aparelho de raio-x • equipamento de análise de sangue • termômetro eletrônico •
rtões automáticos • robô aspirador • robô de limpeza de piscina • controle de
rança • focos de LED rgb • painel de LED • lanternas de camping • luminárias de teto
s • fitas transportadoras elétricas • geradores solares • equipamentos de corte de la
mpressor industrial • bombas de água industriais • sistema de ventilação industrial
nta de jardinagem elétrica • quinho elétrico • torneira elétrica • transportadora
o furadeira elétrica • parafusadeira elétrica • serra elétrica • polidora de mármore
ver bank • GPS • carregador solar • dispositivo de streaming • amplificador de si
o para notebook • teclado musical • impressora 3d • televisores inteligentes • b
ador de mesa • roteador • modem • webcam • teclado eletrônico • mouse elétri
ne elétrica • panela elétrica • computador portátil • grelha elétrica • dispensador

de natação • caixa de som portátil • amplificador de microfone • microfone de estúdio • câmeras • sistema de gravação de jogos • estação de trabalho de música eletrônica • veículo de segurança elétrica • carro conceito elétrico • caminhão de reboque elétrico • veículo a vácuo • caminhão elétrico • transporte de carga elétrico • drone elétrico para entrega • máquina de anestesia • unidade de esterilização • dispositivo de ultrassom portátil • cardiógrafo • máquina de costura • bomba de insulina • ventiladores de suporte à respiração • controle de temperatura inteligente • alarme de janela • fechamento de porta automatizado • lâmpada • luminária de leitura • termostato inteligente • fechadura eletrônica • desfibrilador • power washer • lâmpadas LED • lâmpadas fluorescentes • refletores LED • lâmpadas de halogênio • prensa • prensas hidráulicas • autoclave • sistema de automação industrial • sistema de segurança • corrente de corrente • cortador de pisos elétrico • andadeira elétrica • serras elétricas • máquina • lavadora de pisos • fornos industriais • lixadeira elétrica • esmerilhadeira elétrica • rede sem fio wi-fi • aparelho de TV a cabo • equipamento de videoconferência • bluetooth universal • banco de energia para dispositivos móveis • roteador wi-fi • monitor de segurança • lâmpada • luminária de mesa • máquina de waffles • receptor de TV por satélite • máquina de lavar • bomba de água • secador de unhas • processador de arroz • panela de arroz elétrica



Os paralelepípedos foram dispostos progressivamente ao longo da exposição, marcando a passagem de cada dia.



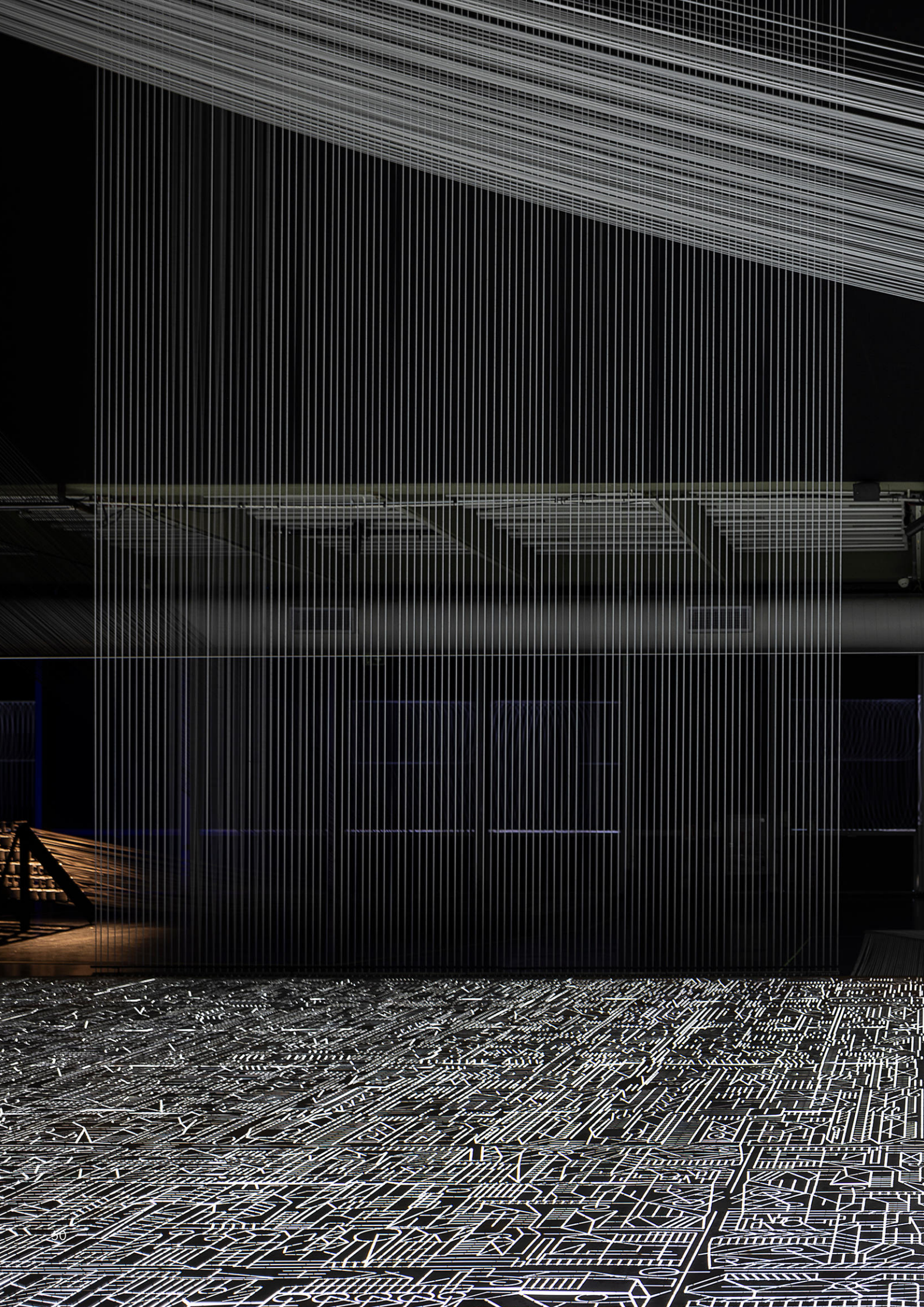




www.leonardofinotti.com









Handwritten musical notation on a staff.

Handwritten musical notation on a staff.

Handwritten musical notation on a staff.

Handwritten musical notation on a staff.

Handwritten musical notation on a staff.

Handwritten musical notation on a staff.

Handwritten musical notation on a staff.

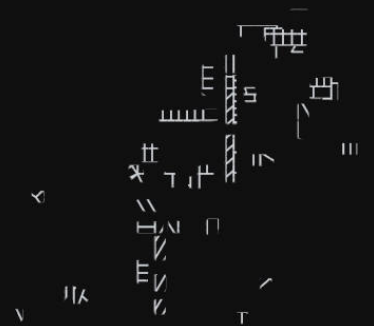
Handwritten musical notation on a staff.

Handwritten musical notation on a staff.

Handwritten musical notation on a staff.

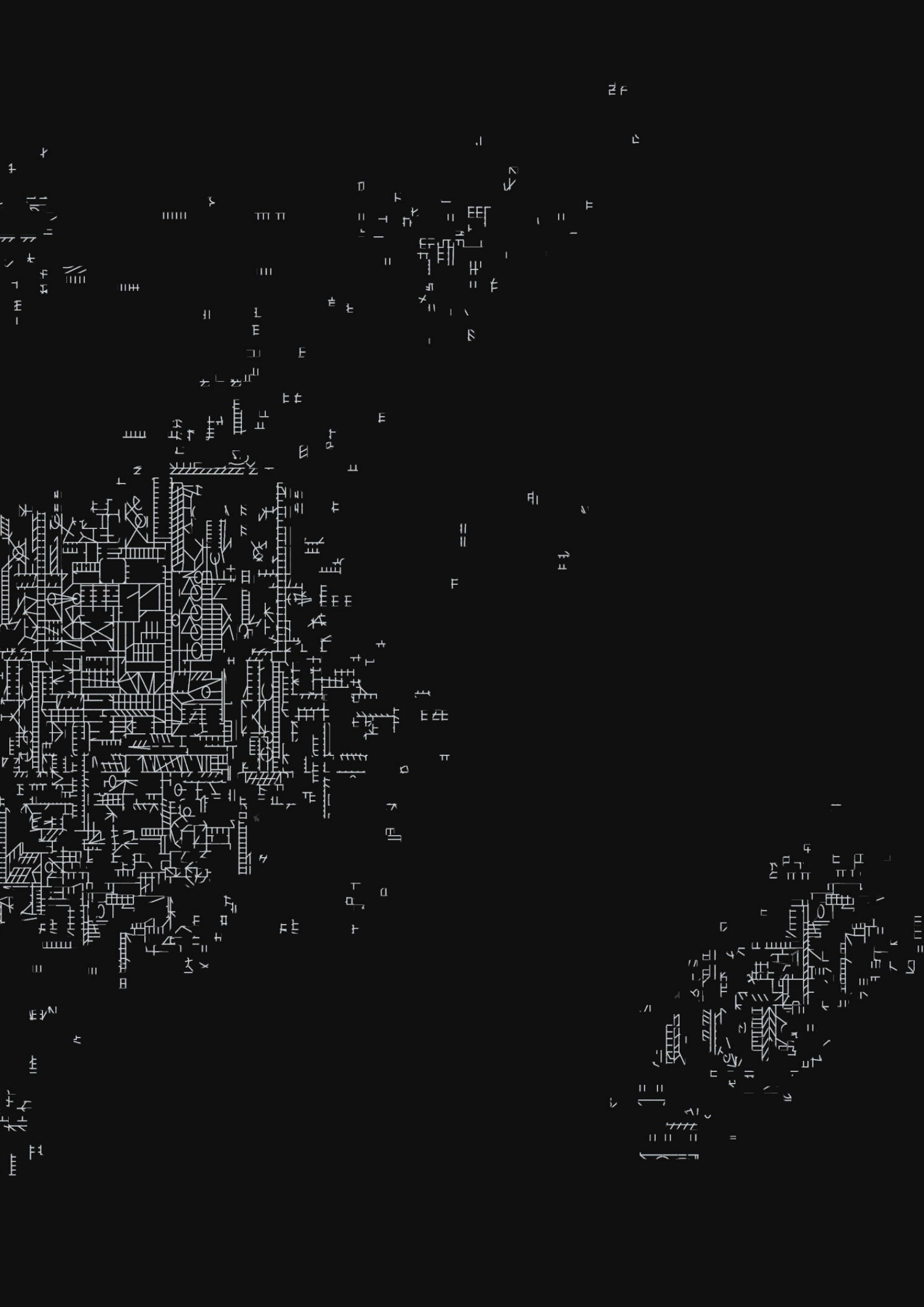
4

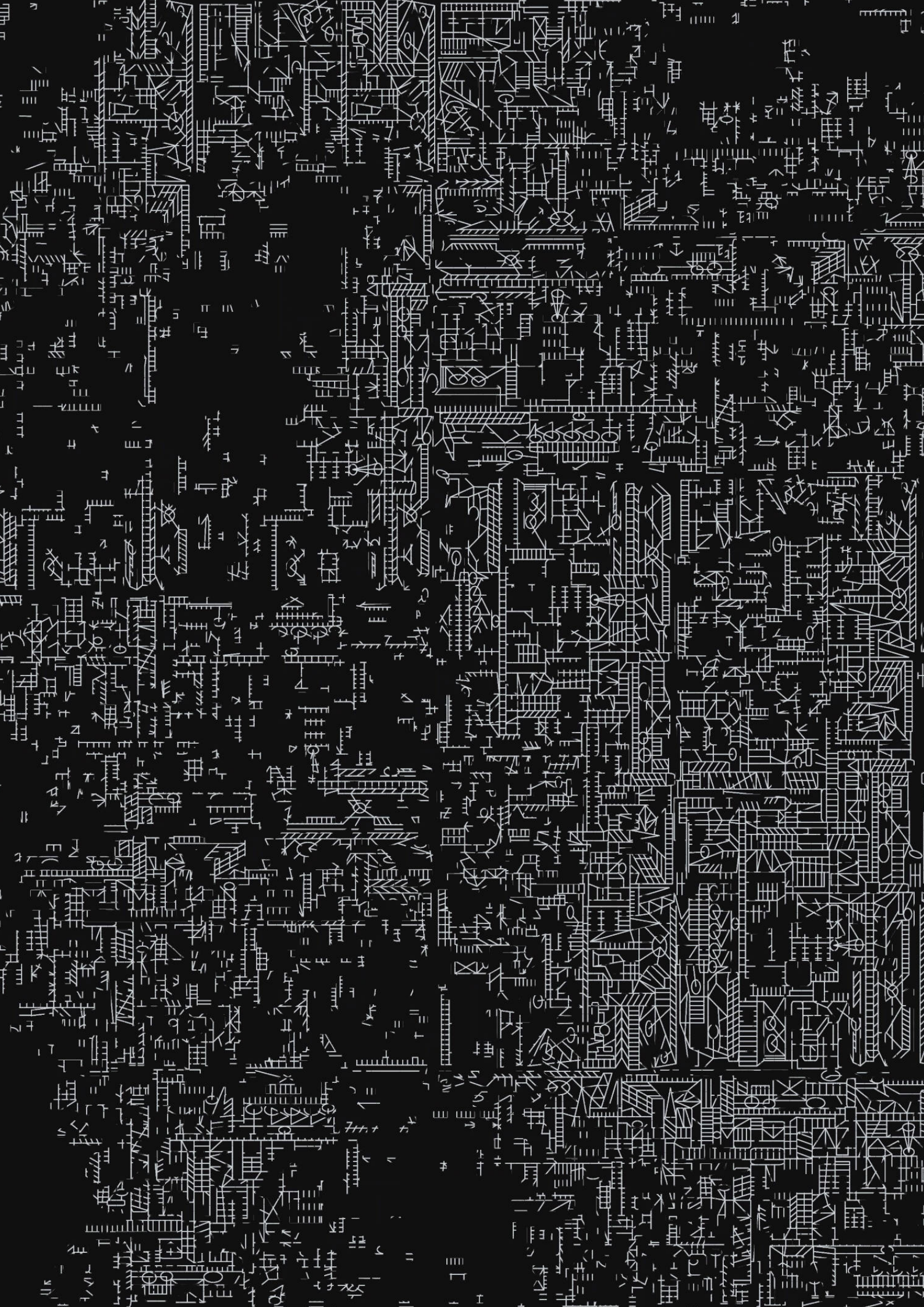
11

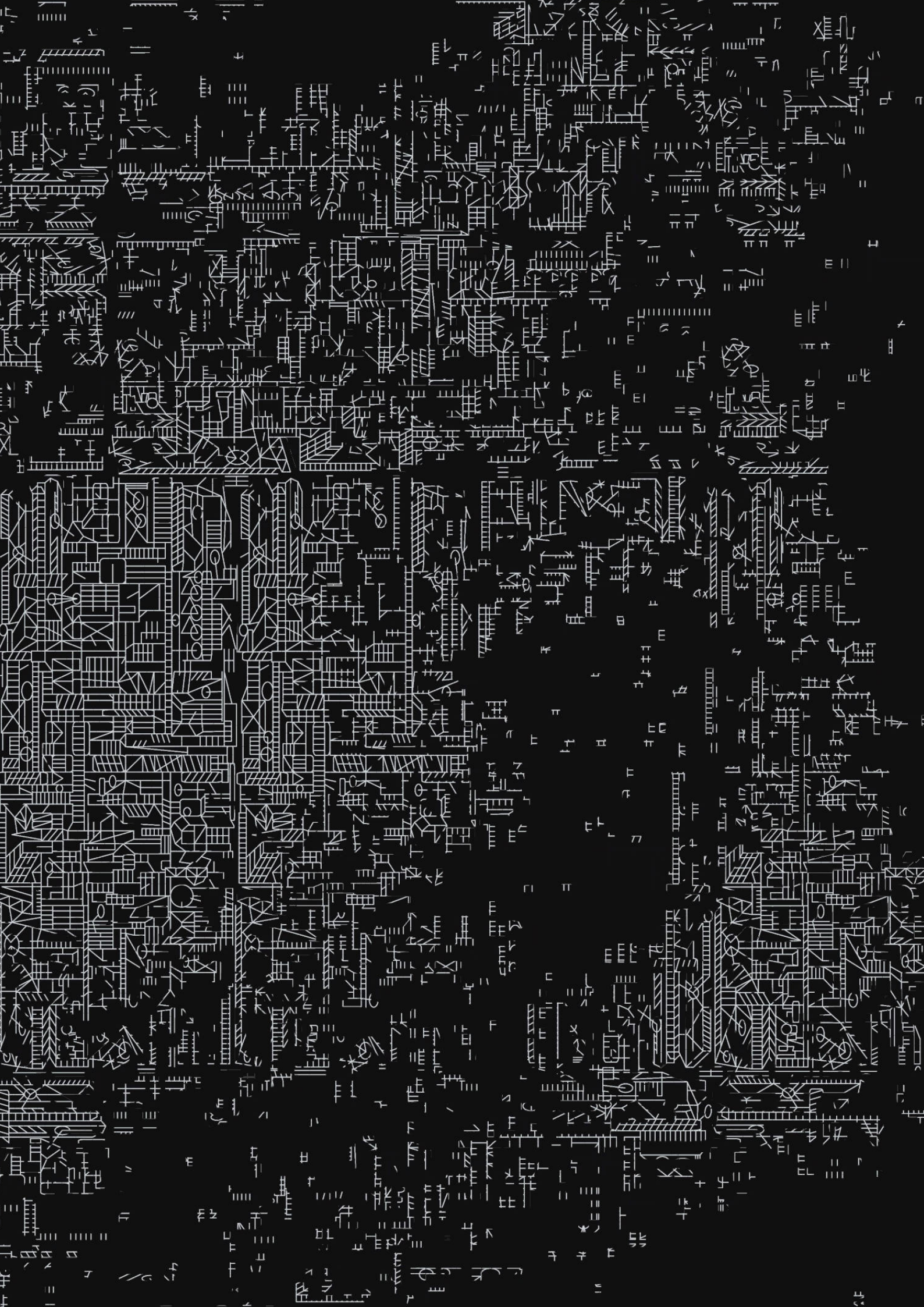


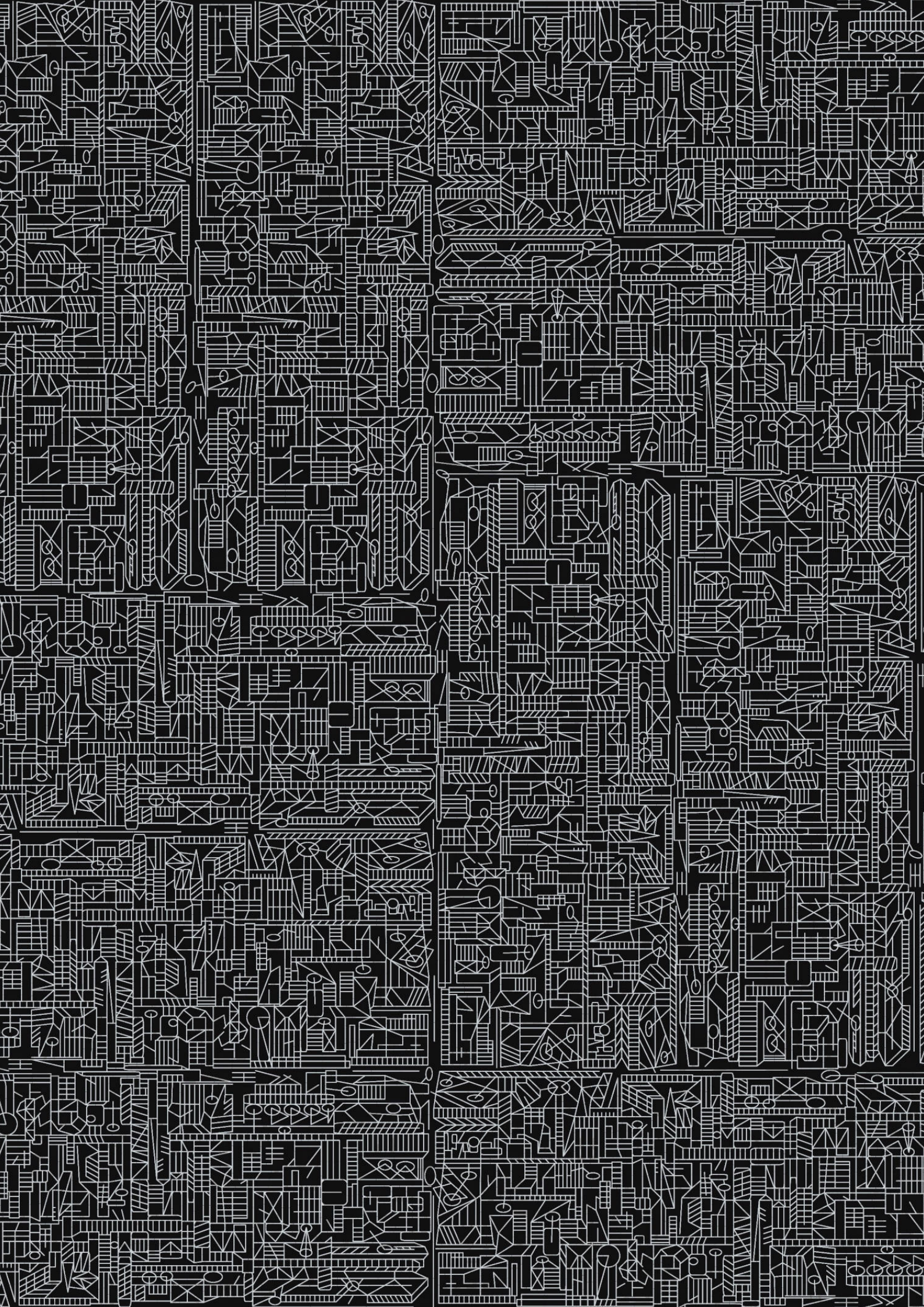
12

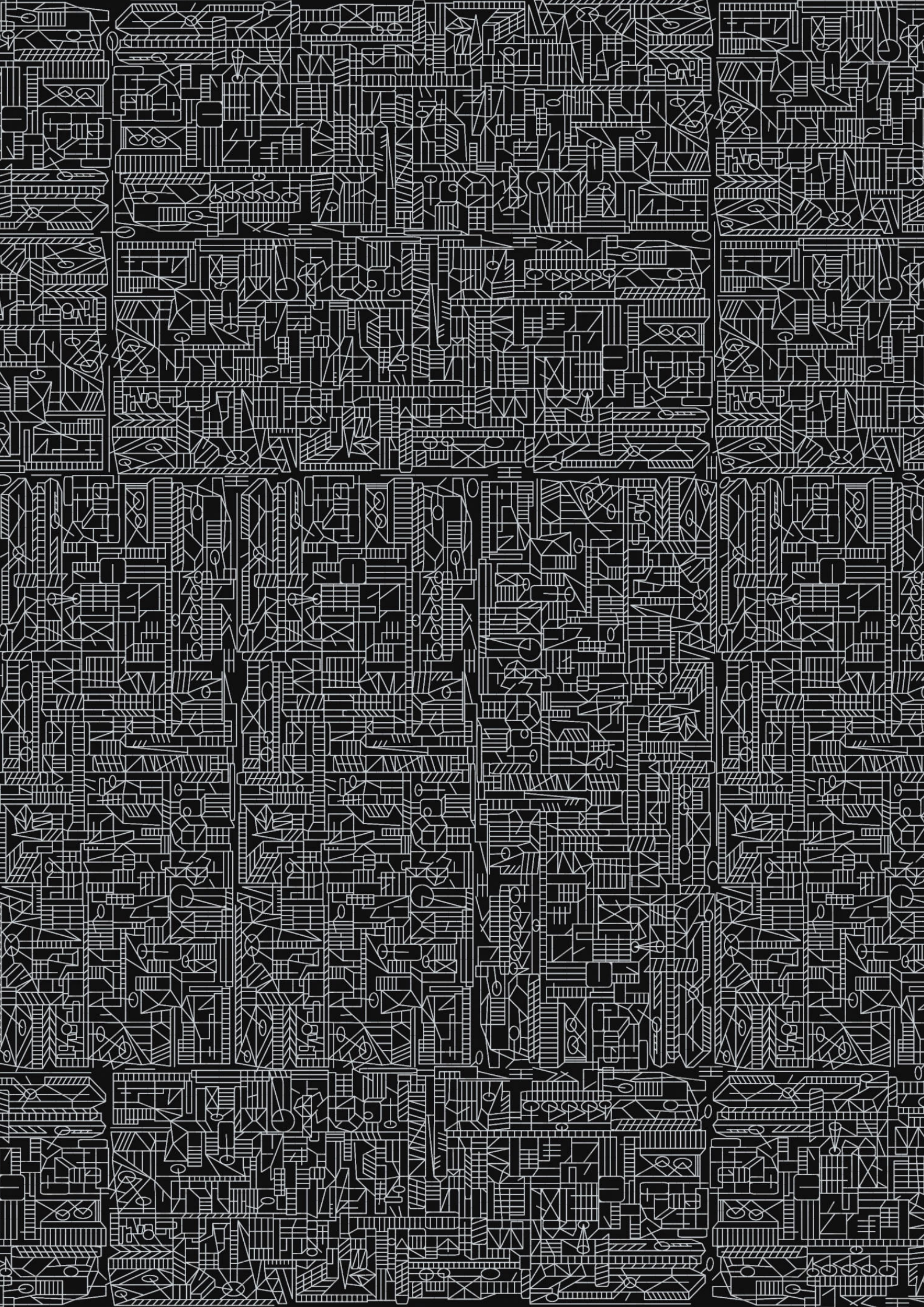






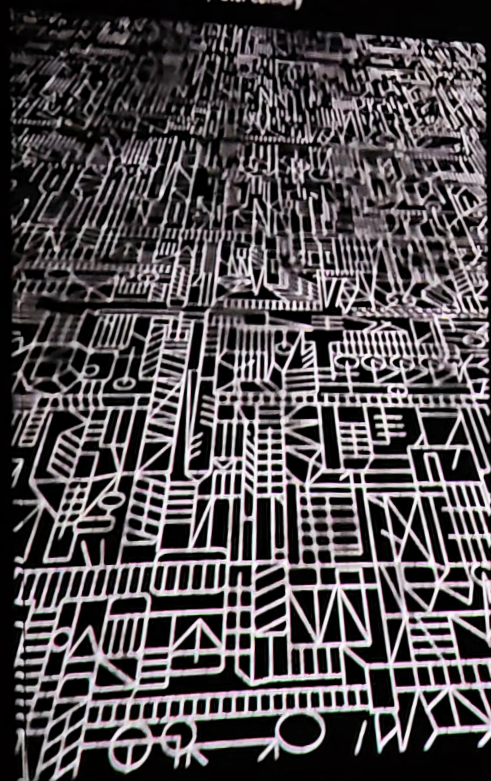






LA LUCE MILTON MACHADO

Rio de Janeiro, século XXI / 21st century



"Nessuna cosa si vede senza la luce"
LORENZO GHIRIBERTI
Florença, século XV

Nada se vê sem a luz. E no entanto, essa visão iluminada é parcial. Se compreendermos as complexidades da física quântica, com atenção especial ao chamado Princípio da Incerteza, formulado pelo físico alemão Werner Heisenberg (século XX), sabemos que a incidência da luz não é garantia de clareza e de certeza. A luz, da qual esperamos algum esclarecimento, faz mover o objeto de nossa observação. Portanto, o que vemos é o objeto observado em movimento, transformado, provisório, parcial, incompleto. Essas afirmações podem incomodar, como nos tem incomodado o Mito da Caverna (Platão, séculos 3 e 4 AC). Custadores do desconforto e angústias, são, por outro lado, constituintes de nossa milenar sabedoria; desde que saibamos com quem e de quê estamos falando.

Hoje, qual nossa incerteza? Simetricamente: resta-nos alguma certeza? Ainda é o homem a medida de todas as coisas? Pode o Homem de Vitruvius dar alguma garantia de que há alguma medida sob medida, prêt-à-porter? Mesmo depois dos metros marcados de Duchamp, de sua Mona Lisa de bigode e cavanhaque anunciando para todo mundo que anda por aí e manter aquecido seu traseiro?

Pois aí está: as idealidades modernas não mais surtem efeito. Ou melhor, são propriamente efeitos, como sinais do tempo. De a chegar, a b mas de b não se chega a c, necessariamente. A contemporaneidade não mais sustenta as outrora eficazes teleologias, e parte em busca de novos paradigmas, de mundos em movimento, experimentais, provisórios, relativos, plásticos, em constante transformação. E, no entanto, podemos afirmar, ainda que com a incerteza colada a nossos calcanhares: hoje, nesta sobrecarregada atmosfera contemporânea, a perplexidade é nossa única certeza. Estamos perplexos! Estamos perplexos! Atenção: essas duas afirmações não são idênticas e não dão conta do recado: para começar não são duas, são três, como a, b e c.

Que os sábios contemporâneos - se é que os há, pelo menos entre os mais perplexos - saibam iluminar nossos próximos e imprevisíveis movimentos. Nessuna luce si vede senza la cosa.

"Nothing is seen without light"
LORENZO GHIRIBERTI
Florence, 15th century

Nothing can be seen without light. And yet, this illuminated vision is partial. If we understand the complexities of quantum physics, paying particular attention to the so-called Uncertainty Principle formulated by the German physicist Werner Heisenberg (20th century), we will appreciate that the incidence of light is no guarantee of clarity and certainty. Light, from which we expect some clarification, moves the object of our observation. Therefore, what we see is the observed object in motion, transformed, provisional, partial, incomplete. Such statements may seem disturbing in much the same way that Plato's Myth of the Cave has. While causing discomfort and anguish, they also form part of our ancient wisdom, so long as we know with whom and about what we are talking.

So what are we uncertain of today? Symmetrically, do we have any certainty left? Is man still the measure of all things? Can Vitruvian Man offer any guarantee of something made-to-measure, ready-to-wear? Even after Duchamp's mischievous hijack, his Mona Lisa with mustache and goatee, letting everyone know that she's out there keeping her ass warm?

Well, there you have it: modern ideals no longer have an effect. Or rather, they are truly effects, like signs of the times. From a we get to b, but from b we don't necessarily get to c. Contemporary life no longer sustains the once effective teleologies and sets out in search of new paradigms, of worlds in motion, experimental, provisional, relative, plastic, constant transformation. And yet, we can affirm, even with uncertainty hot on our heels, today, in this overloaded contemporary atmosphere, perplexity is our only certainty. We are perplexed! We are perplexed! We are perplexed! Attention: these two statements are not identical and do not get the job done: to begin with, they are not two, but three, like a, b, and c.

May the wise ones among us today—if there are any, at least among the most perplexed—know how to illuminate our next unpredictable movements. Nessuna luce si vede senza la cosa.

"Nessuna cosa si vede senza la luce"
LORENZO GHIBERTI
Florença, século XV

Nada se vê sem a luz. E no entanto, essa visão iluminada é parcial. Se compreendermos as complexidades da física quântica, com atenção especial ao chamado Princípio da Incerteza, formulado pelo físico alemão Werner Heisenberg (século XX), saberemos que a incidência da luz não é garantia de clareza e de certeza. A luz, da qual esperamos algum esclarecimento, faz mover o objeto de nossa observação. Portanto, o que vemos é o objeto observado em movimento, transformado, provisório, parcial, incompleto. Essas afirmações podem incomodar, como nos tem incomodado o Mito da Caverna (Platão, séculos 5 e 4 AC). Causadoras de desconforto e angústias, são, por outro lado, constituintes de nossa milenar sabedoria; desde que saibamos com quem e de quê estamos falando.

Hoje, qual nossa incerteza? Simetricamente: resta-nos alguma certeza? Ainda é o homem a medida de todas as coisas? Pode o Homem de Vitróvio dar alguma garantia de que há alguma medida sob medida, prêt-à-porter? Mesmo depois dos metros marotos de Duchamp, de sua Mona Lisa de bigode e cavanhaque anunciando para todo mundo que anda por aí a manter aquecido seu traseiro?

Pois aí está: as idealidades modernas não mais surtem efeito. Ou melhor, são propriamente efeitos, como sinais do tempo. De a chega-se a b mas de b não se chega a c, necessariamente. A contemporaneidade não mais sustenta as outrora eficazes teleologias, e parte em busca de novos paradigmas, de mundos em movimento, experimentais, provisórios, relativos, plásticos, em constante transformação. E, no entanto, podemos afirmar, ainda que com a incerteza colada a nossos calcanhares: hoje, nesta sobrecarregada atmosfera contemporânea, a perplexidade é nossa

única certeza. Estamos perplexos! Estamos perplexos! Estamos perplexos! Atenção: essas duas afirmações não são idênticas e não dão conta do recado: para começar não são duas, são três, como a, b e c.

Que os sábios contemporâneos – se é que os há, pelo menos entre os mais perplexos – saibam iluminar nossos próximos e imprevisíveis movimentos. Nessuna luce si vede senza la cosa.

MILTON MACHADO
Rio de Janeiro, século XXI

please contact the photographer for using this picture





www.leonardofinotti.com

O m o e s
m exc
q h u d o o t c u g
t m s p o t d
e m s p o i m a p i d
du a t i x i m a p
a r o a e u e d a s r d
o n d o i u s a r v o d
p o d s m e t s d i u s o n d d o
o p s o s d o n m s o s e d d
s s s a m o p b c p s
e r e l a e o u i s a u e d
e e x o a s i n e o u e d
o n t s c s i n e o u e d
p e s p m t o s s d o o u e d
e a s i d o s i c a d
s s i d o s i c a d

O processo de emissão estimulada sugere que, para um conjunto de átomos excitados, a emissão espontânea de um fóton por um dos átomos pode gerar dois fótons, através da emissão induzida provocada em outro átomo excitado; esses dois fótons por sua vez poderiam gerar outros dois quanta de luz, e assim por diante, produzindo-se assim uma avalanche de fótons. Em equilíbrio térmico, a maioria dos átomos está no estado não excitado, implicando que os processos de absorção dominam sobre os de emissão estimulada. É preciso assim inverter a população atômica (ou molecular), de modo que o número de estados excitados seja maior que o de átomos desexcitados.

DAVIDOVICH, L.

Os quanta de luz e a óptica quântica.

Revista Brasileira De Ensino De Física, 37(4), 4205-1-4205-12. (2015).

A velocidade da luz no vácuo tem o mesmo valor em todas as direções e em todas as referenciais inerciais.

ALBERT EINSTEIN

Postulado da constância da velocidade da luz

A special dividend

Al d s f é d
ea i z ema
u a q am
n a q a ol
AAC ETC d
Pq o Wt d i e a
q Ne Bok A
p g N m NF
T n p i fa e de 84
m w p e i
r r r r

A luz das estrelas fixas é da mesma natureza que a luz do Sol,

ISAAC NEWTON

Princípios matemáticos da filosofia natural. New York: Daniel Adee, 1848.
Tradução própria.

Aquilo que conhecemos — estrelas, planetas, poeira cósmica, gases e galáxias — representa apenas cerca de 5% do conteúdo total do cosmos. Os outros 95% são invisíveis e detectados apenas indiretamente: matéria escura (cerca de 27%) e energia escura (cerca de 68%). Essas entidades misteriosas compõem o que chamamos de "lado escuro do universo".

l q u c n e o s r
p q n o ' p o r e m i
x o s e d h s g a
u i a e c m s
o s a e d c s s
g o p o s a s p r i c s
o d o y o p m e d e r
A p d s s u n d o m e
6 8 e s s u n d o m e
c f o d m q n e r o d a
s e c e p o a m
e a c e i r m
v o s a m
d m v e

[The page contains extremely faint, illegible markings.]

Entre todas as ousadias, esta mais radical transformava noite em dias com um simples movimento: acender a luz.

LILIAN ZAREMBA

Quem diz luz, diz passagem do tempo.

TZVETAN TODOROV

Tradução Carlito Azevedo

Q m d a z x d p s
 T ET N 100 O K O m d m po
 Z V C B O o o o te
 T e o A y ed
 T d f i A y ed

Na psicologia e na psiquiatria, a escuridão possui implicações profundas sobre o comportamento humano e a saúde mental. A ausência de luz interfere diretamente na produção de melatonina, hormônio regulador do ciclo sono-vigília, cuja liberação é estimulada em ambientes escuros. A exposição inadequada à escuridão (como em casos de iluminação artificial noturna excessiva) pode levar à disrupção do ritmo circadiano, resultando em distúrbios do sono, alterações de humor e déficits cognitivos.

79

A luz é uma forma de radiação eletromagnética que se propaga como ondas transversais e pode ser descrita tanto por modelos ondulatórios quanto corpusculares. No espectro eletromagnético, a luz visível abrange comprimentos de onda entre aproximadamente 400 e 700 nanômetros, correspondente às cores que podem ser detectadas pelo olho humano. Entretanto, em um contexto mais amplo, o termo também compreende faixas não visíveis, como o ultravioleta (UV), o infravermelho (IV) e os raios X.

A maior parte do universo é composta por entidades que não podemos ver diretamente, o que desafia nossa noção clássica de realidade. A presença dominante da energia escura sugere um futuro de expansão eterna do universo, levando a um possível cenário conhecido como "Big Freeze". As descobertas também reabrem discussões sobre os limites da observação, da epistemologia científica e da própria natureza da matéria e do espaço-tempo.

a i ve o o a
Dor e i ar qu a r o m m es
to m d p a o q a r
ic m d do d q a n
n n da n el n n e
fu n d p es i e r su u
d d eu s í el i g m
c i o o
o h e c m m
c o p a x o m i m
d b t v d s d b v f e r o v r
p a o o e z d c r t s e d
e d a d a b r t d o r t s e d
p a o o e z d c r t s e d
i c r p a o q p t m a m i i o
r p a o q p t m a m i i o
o m a g r e t

A luz é composta por fótons, partículas elementares de massa de repouso nula, que no vácuo se propagam à velocidade da luz ($c \approx 3 \times 10^8 \text{ m} \cdot \text{s}^{-1}$). Esses quanta de energia exibem dualidade onda-partícula. A energia de um fóton é dada por $E = h\nu$, em que h é a constante de Planck e ν a frequência.

A matéria escura foi proposta pela primeira vez por Fritz Zwicky na década de 1930, ao estudar a massa dos aglomerados de galáxias de Coma. Zwicky constatou que a massa visível era insuficiente para explicar a velocidade das galáxias em seus aglomerados, levando à hipótese de uma "massa invisível".

ZWICKY
1933

A té e c ra o
p ma r o fot pZ io y
d i cad v 9 r F d a a s m
bs jo e ados r i g l p e a m
Zwra d e i o a d a s d i o l
e g l m u a o a x m s a
d q s m d q a o d r u s v
v m n y r a e s l y o l i w d e o
a o c e a d n v o a r e f
Z w l a d s n l v n o e
K Y

19 3C

L s v l a n
t u
g o d n u h e r c
e t h r s s t e h u o
e h f d d p e m n h t a u o
i i c i n e c f v o n s o n h s t
w r s i t r d a p p a n s o s f
a r r a w a o d a i s e r n
h i h e w i t t e r n a s o
F a r e E d t a o r n a s o
G m t n t g h t k n e t e (d i) i x d s
A s i a ó f i c w E d n t l s e d l
d n e i s t c i o r 7 r a d l
i t a r o i t s e a s i g h e
h a o o i o a e
s o p r b o i o a e

Luz e escuridão se movimentam em contínua luta uma com relação à outra, e este atuar e contra-atuar delas não é algo a se ignorar. A luz viaja com enorme elasticidade e velocidade do Sol até a Terra e expulsa as trevas. Qualquer luz artificial age de modo similar dentro de um espaço definido. Mas assim que esta ação direta cessa, a escuridão demonstra seu poder, reafirmando-se em sombras, crepúsculo e noite.

GOETHE, J. W.

Contribuições para a Óptica (1791),

Tradução: Ennio Possebom, Edição e

publicação: Antroposófica Editora e

Livraria de São Paulo

Fisicamente, a escuridão pode ser produzida ou acentuada pela absorção completa da luz por materiais opacos e de alta absorvância, como o Vantablack, que absorve até 99,965% da luz visível incidente. Em sistemas ópticos, o controle da escuridão é fundamental, especialmente em experimentos sensíveis à luz, como espectroscopia de precisão, interferometria e astrofotometria.

ease contact the photographer for using this picture





ire.

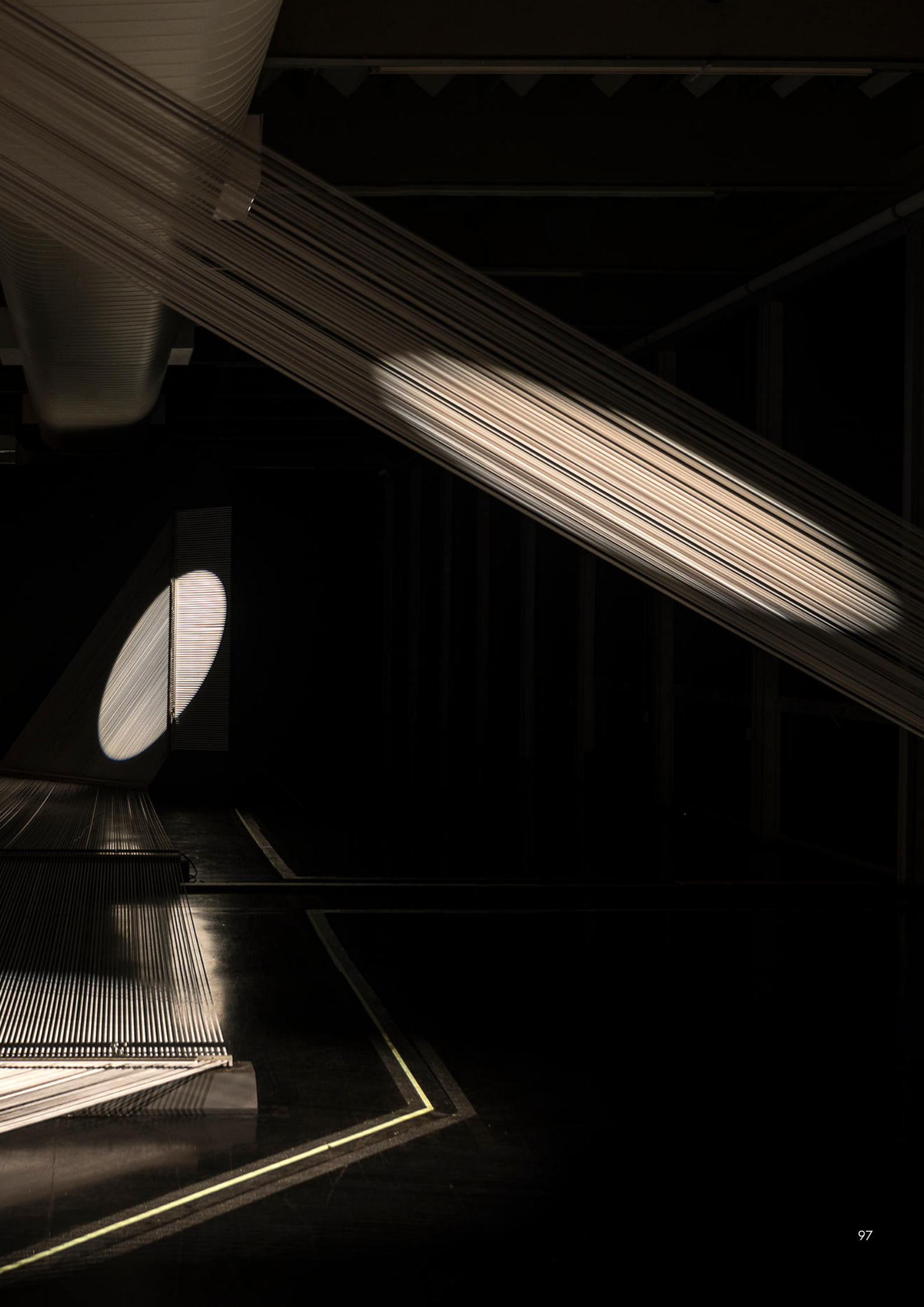
www.leonardofinotti.com

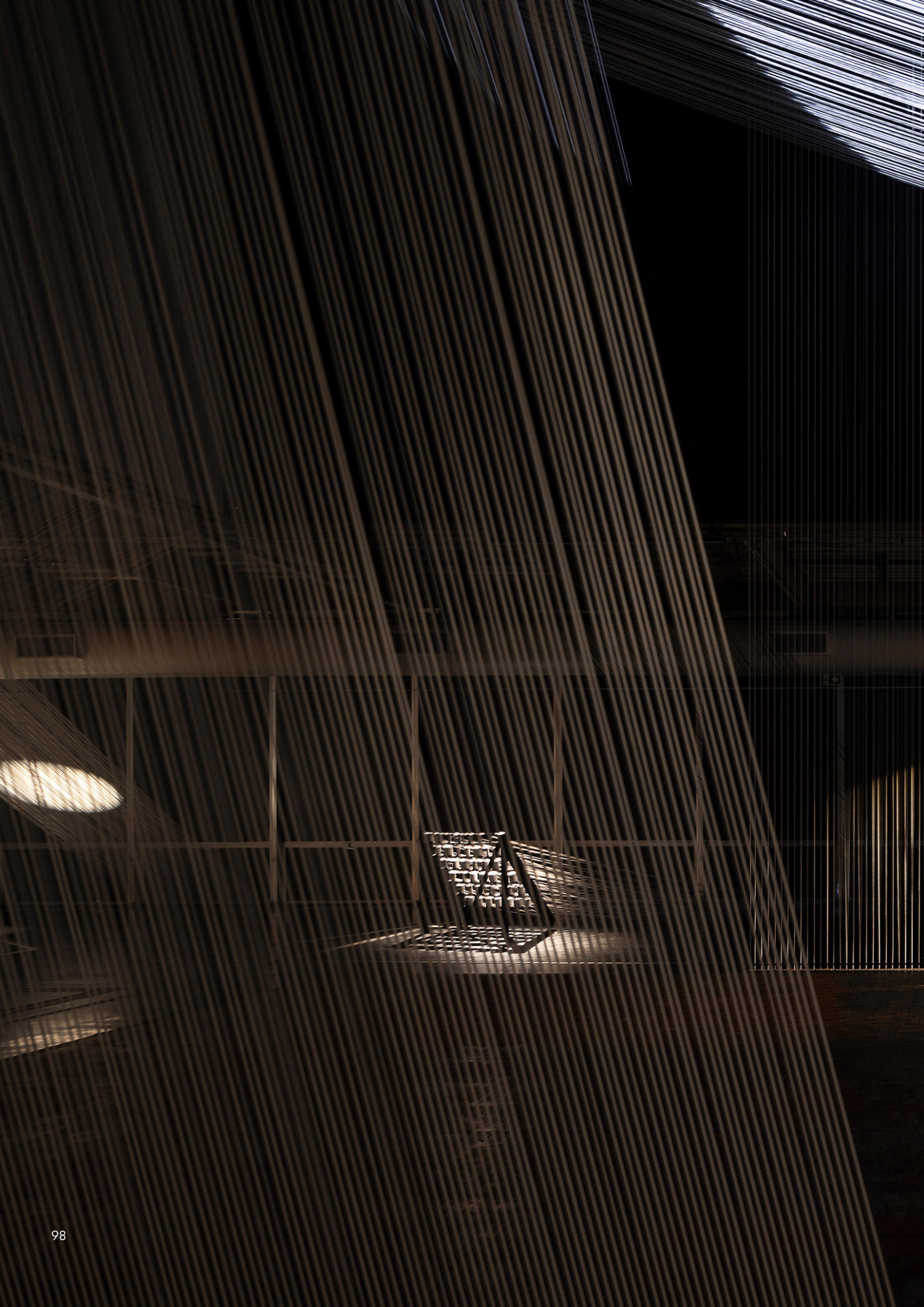
www.leonardofinotti.com



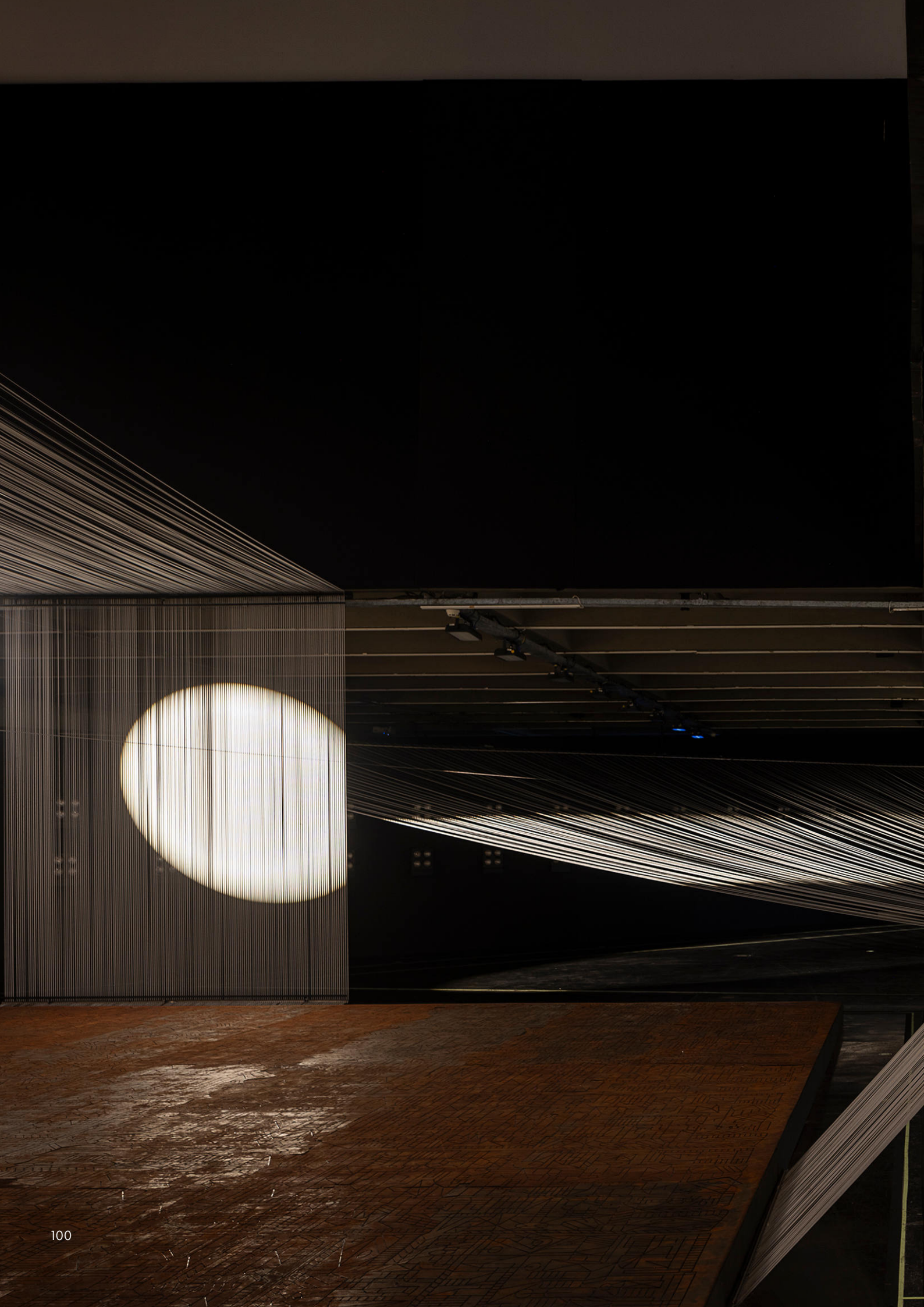














please contact the photographer for using this picture



www.leonardofinotti.com





please contact the photographer for using this picture



www.leonardofinotti.com











photo

WWW

@leonardofinotti.com

lease contact the photographer for using this picture



It is not surprising that in the early days of photography, when the camera was first used to capture the world around us, the images were often very dark and grainy. This was due to the limitations of the technology at the time. However, as the technology improved, the images became clearer and more detailed. The three windows in the photograph above are a good example of this. The left window shows a person's face, the middle window shows a blue eye, and the right window shows a green eye. The building is dark and the overall image is very dark and grainy, but the eyes are clearly visible.

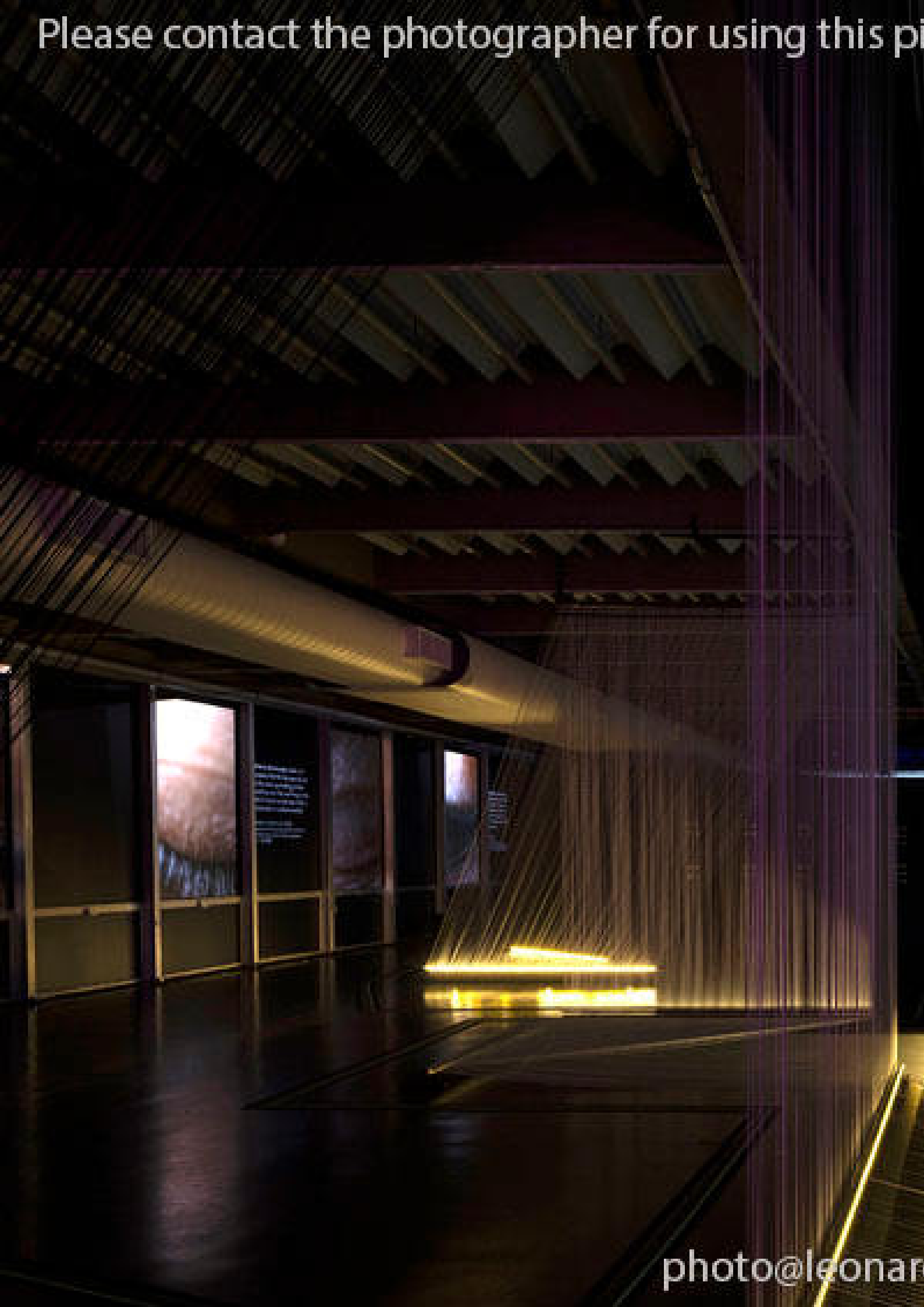
Portrait of a Woman, 1924-1936. Own collection.

ire.

www.lesnardesinotti.com

lesnardesinotti.com

Please contact the photographer for using this photo



photo@leonar

icture.

www.leonardofinotti.com

www.leonardofinotti.com









Nem sempre é a luz externa que o olho vê, mas, por breves instantes, ele vê, antes da luz externa, uma luz que é sua e que é mais brilhante. Ou ela emana dele à noite na escuridão, ou, se ele abaixa as pálpebras, quando não deseja ver nada mais, ele projeta uma luz, ou ainda, quando o proprietário do olho o pressiona, ele vê a luz que está nele. Então ele vê sem ver e é então sobretudo que ele vê, porque ele vê a luz. As outras coisas eram apenas luminosas, não eram a luz.

PLOTINO

Volume 5 da Enéada, Tratado 7 /

l'édition d'É. Bréhier, Paris, Les Belles Lettres,
1924-1938. Tradução própria

Para Plotino, assim como para Platão, a visão consiste no contato da luz interna do olho com a luz externa. Mas Plotino conclui que quando a visão se torna espiritual, não há mais distinção entre luz interior e luz exterior.

PIERRE HADOT

Exercícios espirituais

Editora É realizações

Assim como na visão estereoscópica, é necessário que os dois olhos não vejam a mesma coisa dada para que outra coisa (a coisa real no campo de visão) possa ser vista, isto é, construída ou contrainventada.

EDUARDO VIVEIROS DE CASTRO

A antropologia perspectivista e o método de equivocação controlada, *Aceno revista* v. 5 n. 10 (2018)

O olho deve sua existência à luz. De órgãos animais a ela indiferentes, a luz produz um órgão que se torna seu semelhante. Assim o olho se forma na luz e para a luz, a fim de que a luz interna venha de encontro à luz externa.

J.W. GOETHE

Doutrina das Cores

Editora Nova Alexandria 4ª ed. 2013

Tradução, seleção e notas de Marcos Gianotti

"o olho
merece mais nome de
luz
do que a assim
chamada
luz"

:-

Al-Ghazali o
Algazel latino
falecido em mil
cento e
onze

HAROLDO DE CAMPOS

Transcrição.

Tapia, Marcelo; Nobrega, Thelma Medici (orgs)

Editora Perspectiva, 2013

A retina humana contém fotorreceptores (cones e bastonetes) que convertem a luz em impulsos elétricos, permitindo a visão. A percepção de cores resulta da absorção seletiva de diferentes comprimentos de onda pela retina.

Fechado em si mesmo
Opacidade dos olhos
No espelho do assoalho.

MARIA LÚCIA ALVIM
Poesia reunida
Relicário Edições

A condição do espaço à nossa volta, quando nenhum objeto é percebido por olhos sadios e abertos, é chamada de escuridão. Nós pensamos nisto como uma abstração sem objetos, uma negação. E é, como o repouso, bem-vinda aos cansados e desagradável aos completamente despertos.

GOETHE

Contribuições para a Óptica (1791)

Tradução: Ennio Possebon, Edição e publicação:

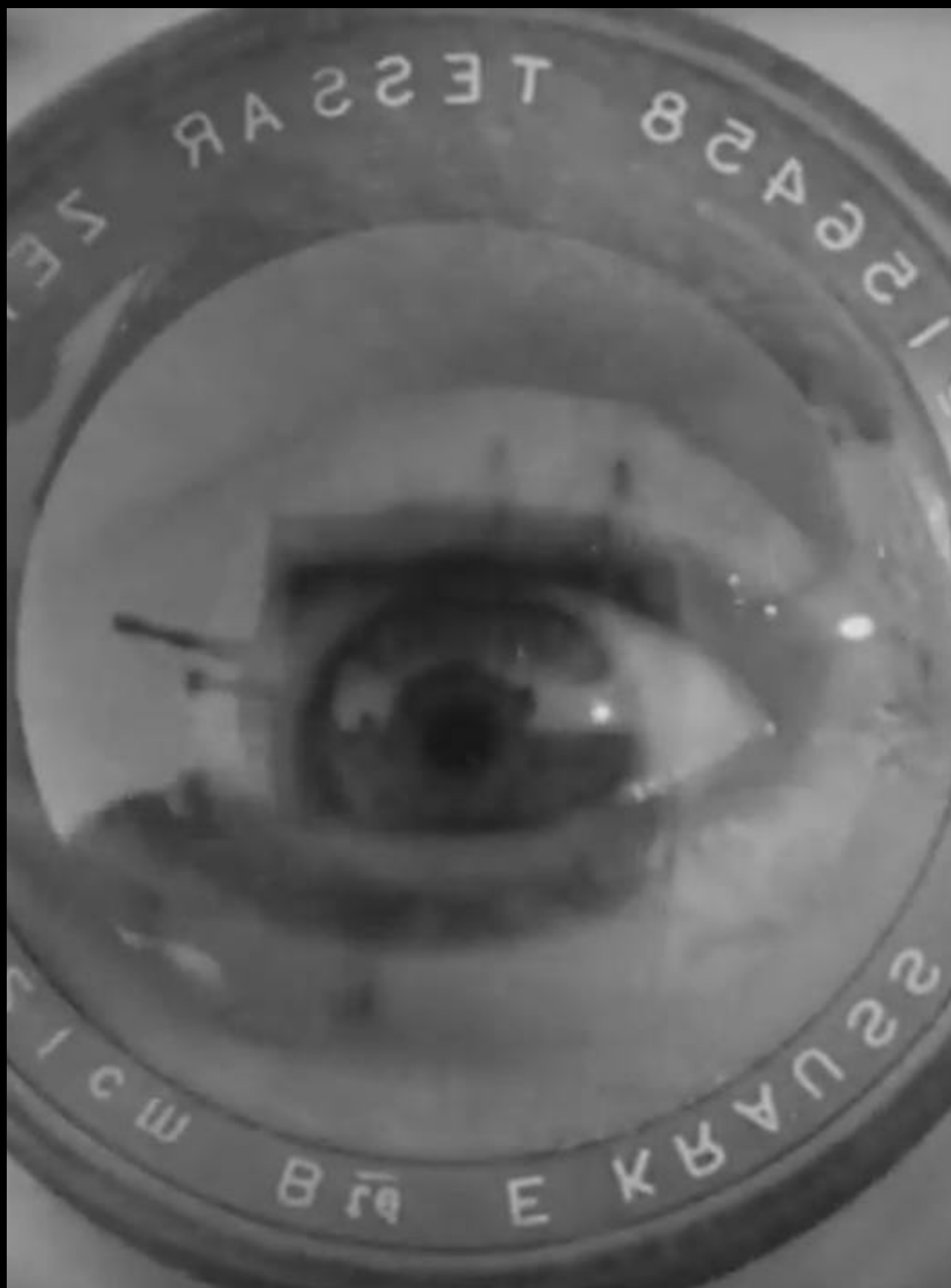
Antroposófica Editora e Livraria de São Paulo

Entre todas as ousadias, esta mais radical transformava noite em dias com um simples movimento: acender a luz.

LILIAN ZAREMBA









UM HOMEM COM UMA CÂMERA
Dziga Vertov
1929

please contact the photographer for using this picture



photo@leonardof

re.

www.leonardofinotti.com

www.leonardofinotti.com

please contact the photographer for using this picture



re.

www.leonardofinotti.com





IVAN, O TERRÍVEL
Serguei Eisenstein
1944





IVAN, O TERRÍVEL
Serguei Eisenstein
1944





DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL
Glauber Rocha
1964





'DAY'S END' DE GORDON MATTÀ-CLARK
Alvin Baltrop
1975-86





ABSTRATO (série Fotoformas, Estação da Luz)
Geraldo de Barros (Acervo Instituto Moreira Salles)
1949







please contact the photographer for using this picture

ure.

www.leonardonotti.com

www.leonardonotti.com

please contact the photographer for using this picture



ure.



www.leonardofinotti.com

ease contact the photographer for using this picture



ure.

www.leonardofinotti.com

finotti.com



ease contact the photographer for using this picture

ure.

UNC

ME

www.leonardofinotti.com

www.leonardofinotti.com

MÁRIO DE ANDRADE.
Do poema *A Adivinha*.
Remate de Males.
São Paulo: Editora Cupolo, 1930

AS LUZES

FAZEM TRACADOS

EM EMBOLADAS I

DE LUZ. SÃO ANÚN

NCIOS. TODAS AS

LUZES SÃO ANÚN

OS. TODAS AS IDÉIAS

AS E PAIXÕES É TU

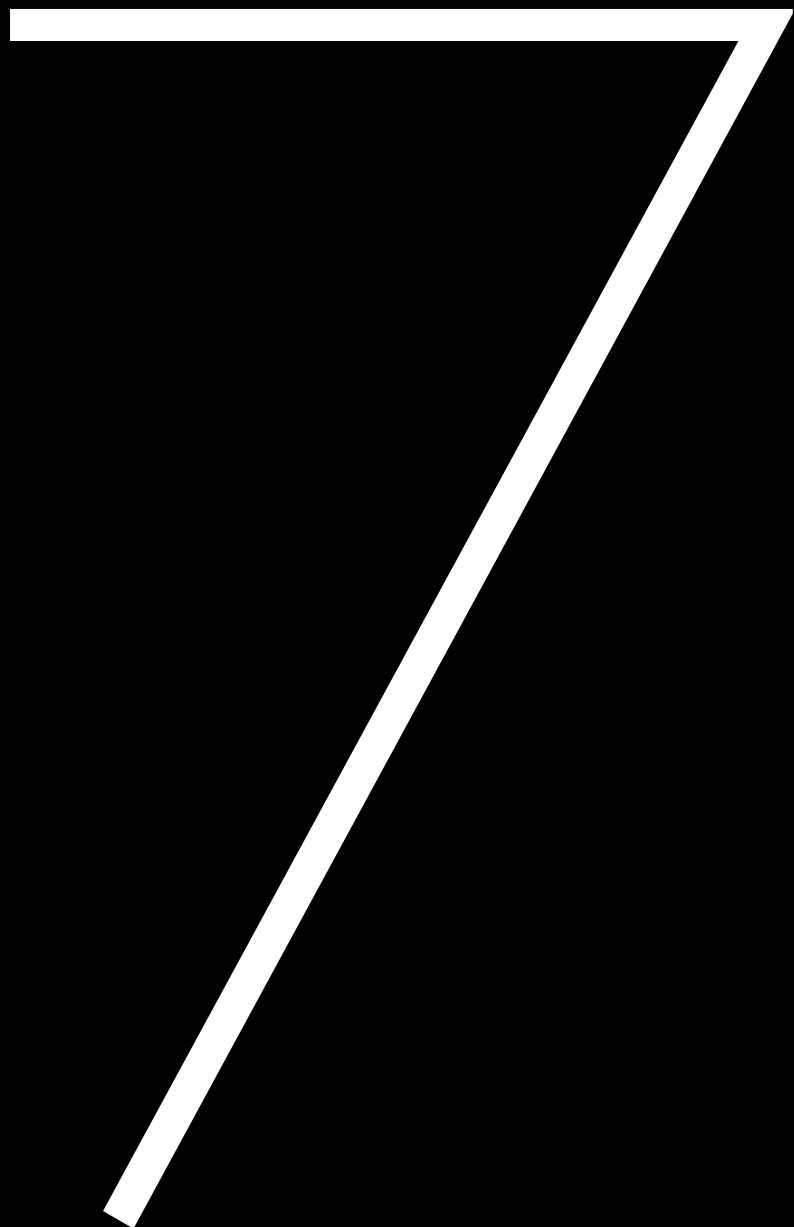
JUDO ANÚNCIO! TU

JUDO SÓ ANÚNCIO

NÚNCIO, SÓ ANÚ

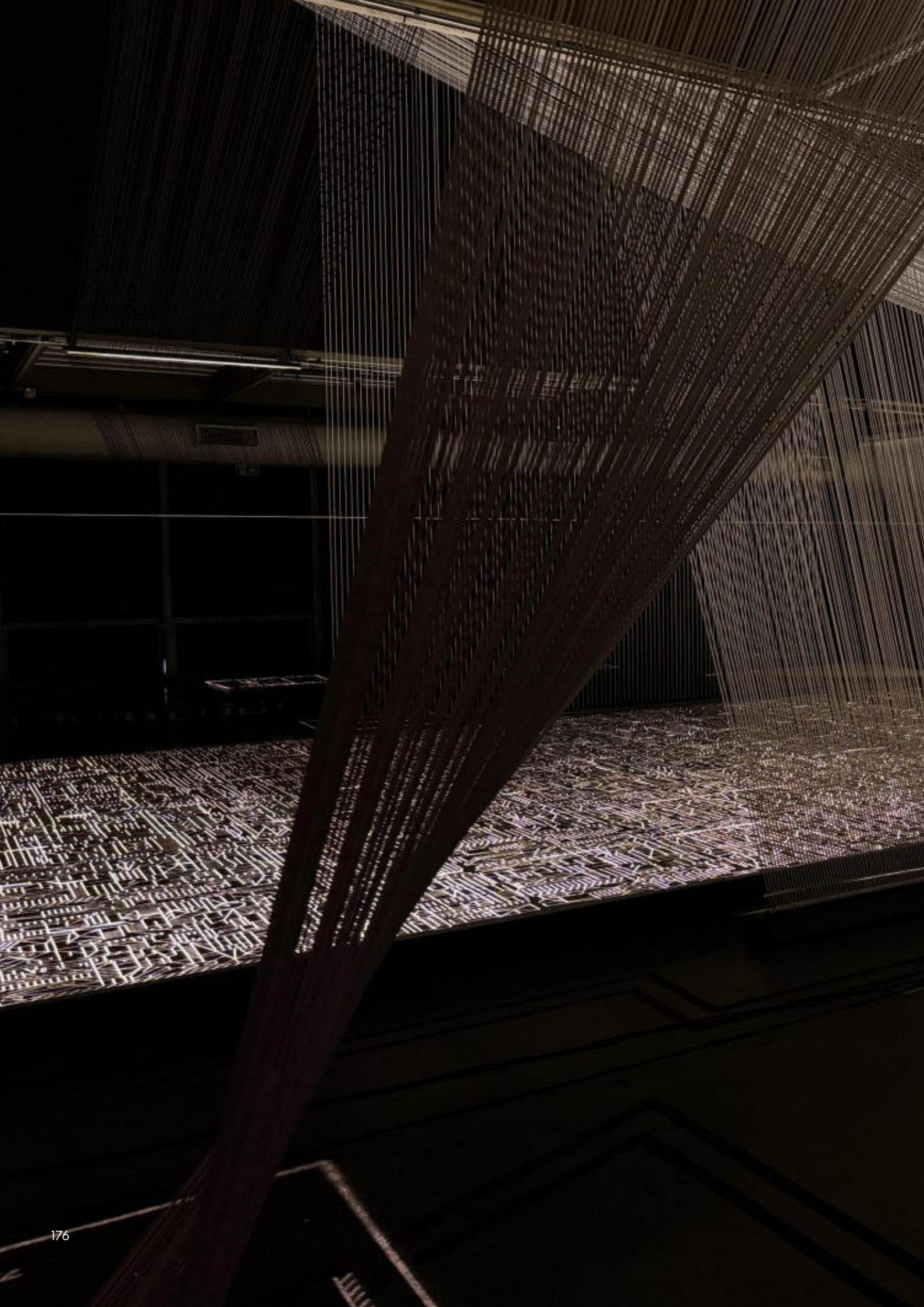
NCIO DO MUNDO

D!







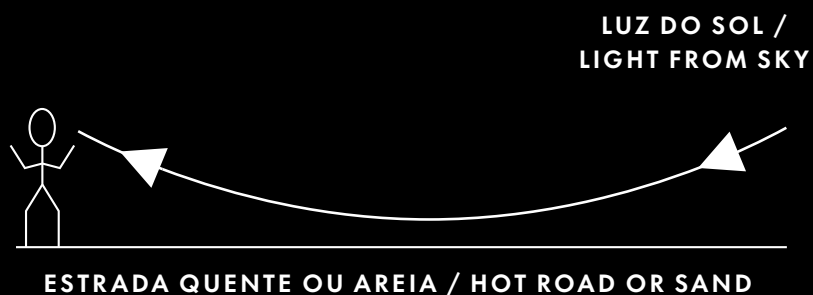




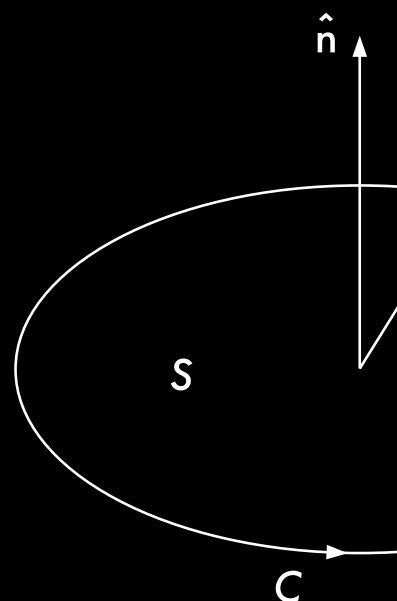




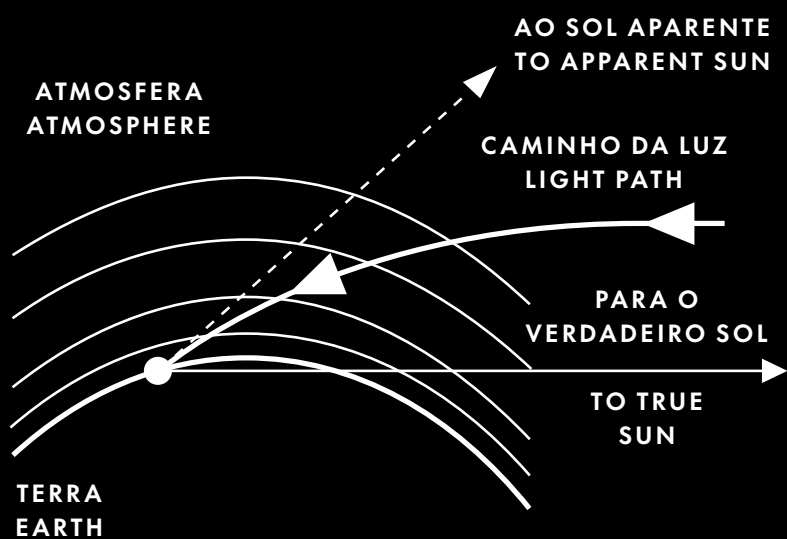
www.leonardofinotti.com



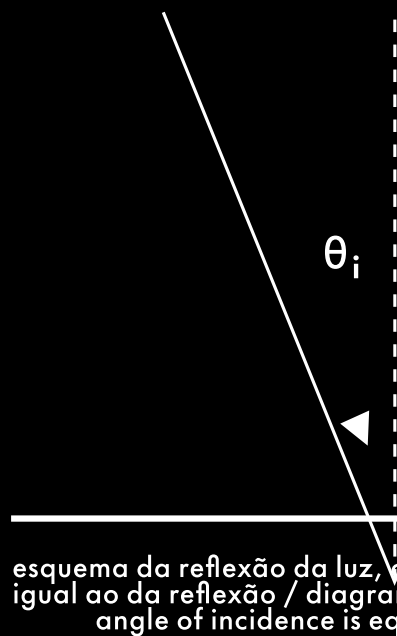
uma miragem / a mirage



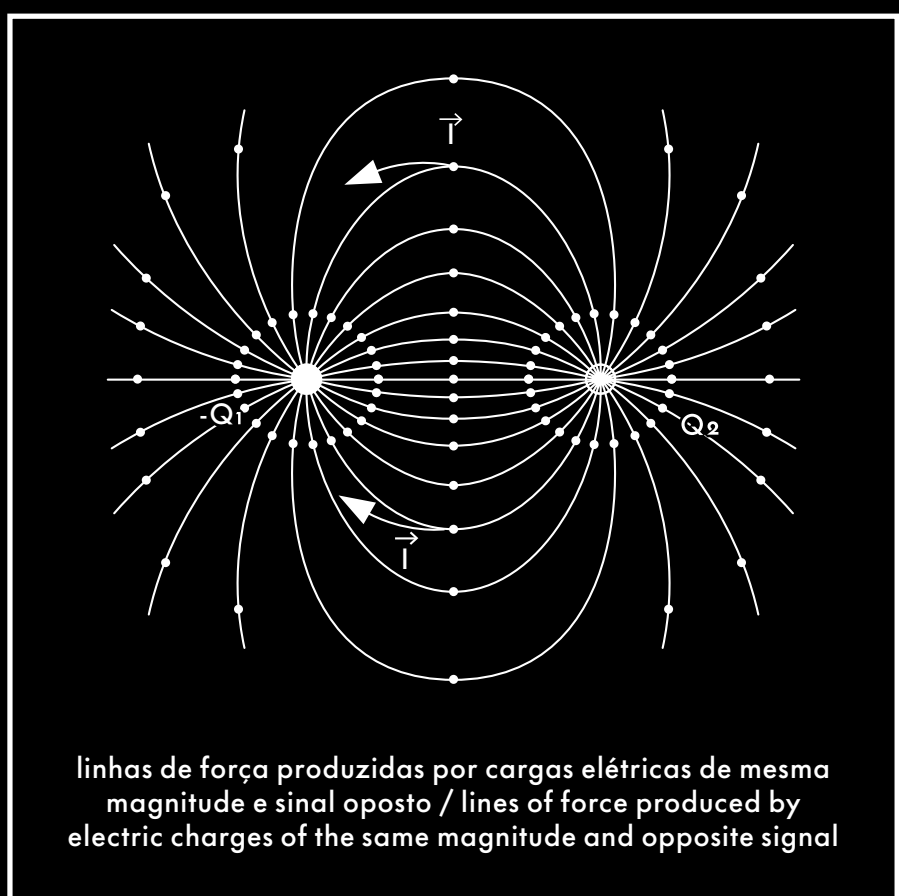
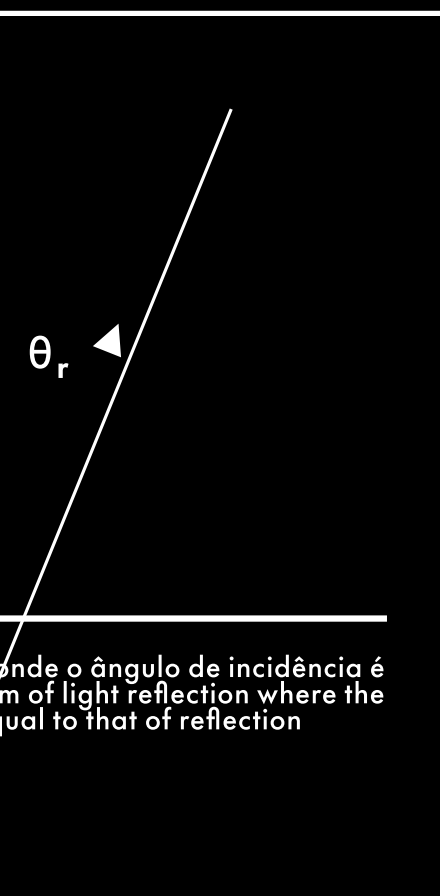
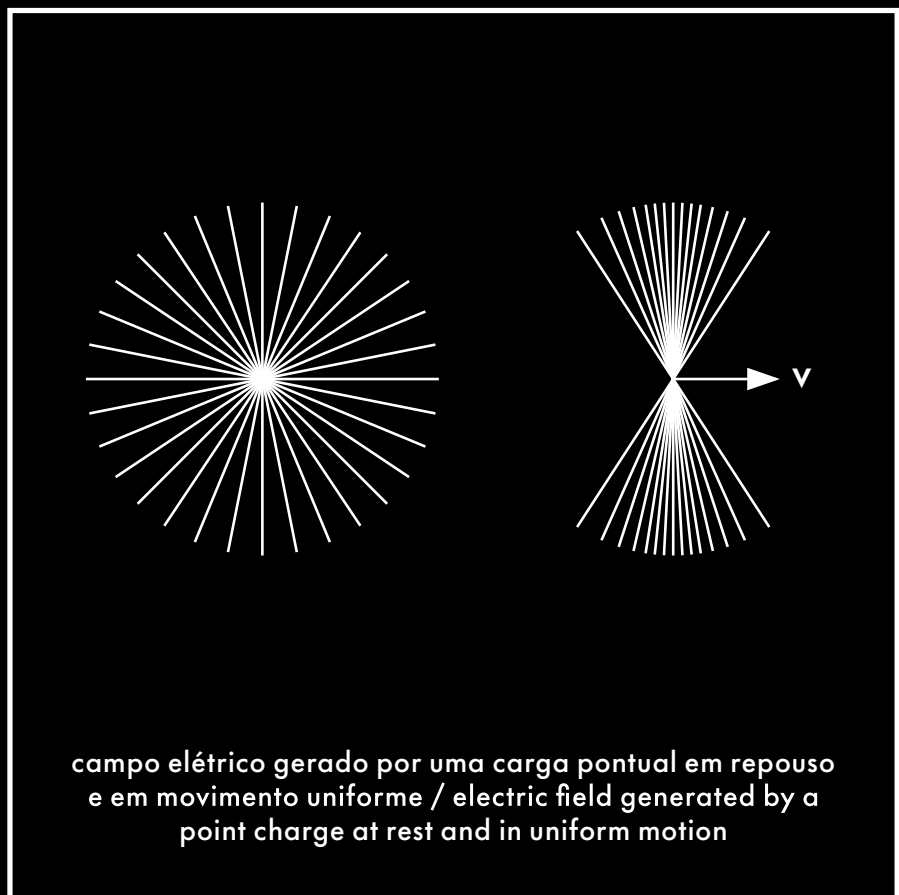
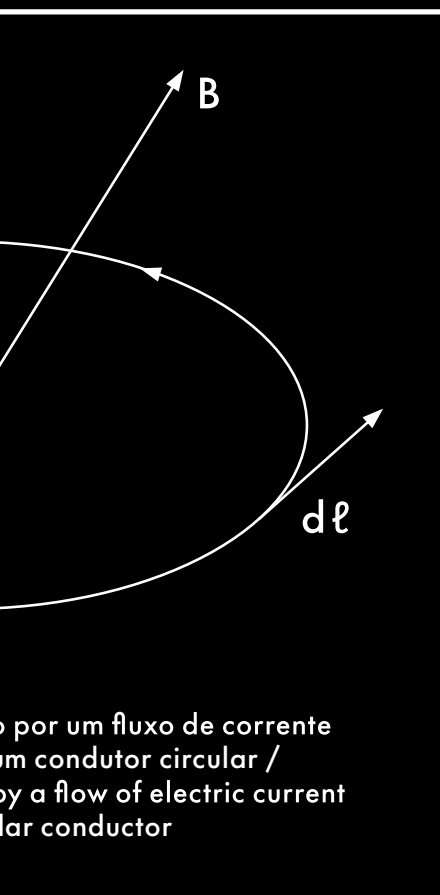
campo magnético gerado
elétrica ao longo de u
magnetic field generated b
along a circul

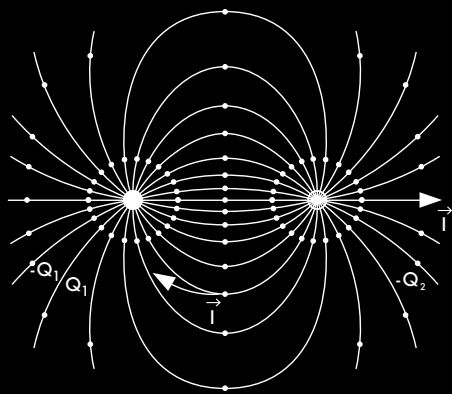


perto do horizonte, o sol aparente está cerca de $\frac{1}{2}$ grau
mais alto que o sol verdadeiro / near the horizon, the
apparent sun is higher than the true sun by about $\frac{1}{2}$ degree

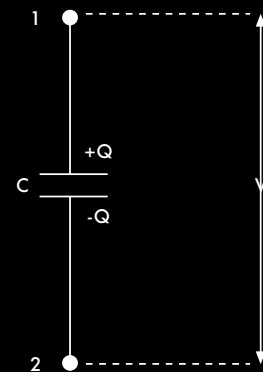


esquema da reflexão da luz, $\theta_i = \theta_r$
igual ao da reflexão / diagram
angle of incidence is eq

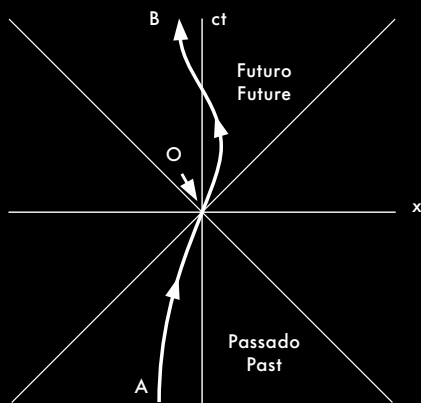




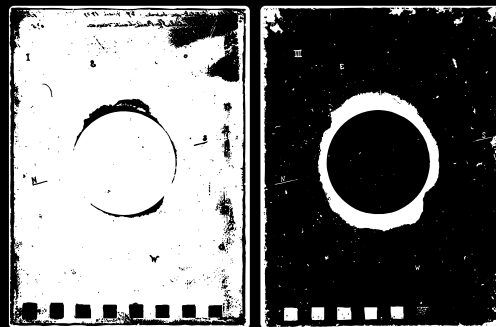
linhas de força produzidas por cargas elétricas de magnitudes diferentes e sinais opostos / lines of force produced by electric charges of different magnitudes and opposite signs



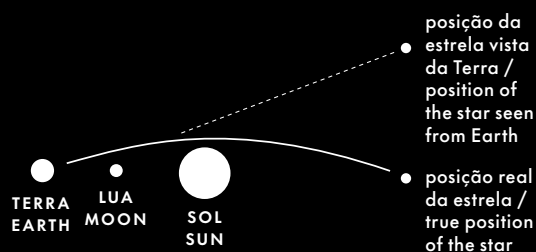
acumulador de cargas elétricas através da produção de um campo elétrico desequilibrado / accumulator of electrical charges through the production of a non-uniform electric field



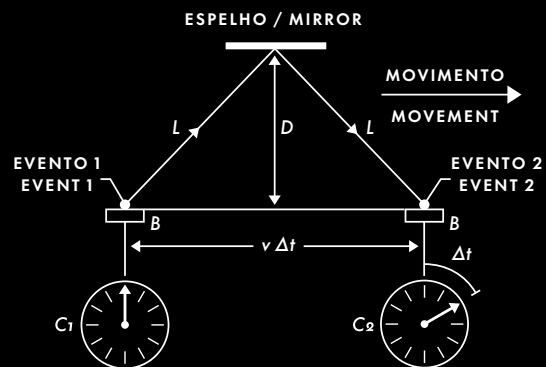
horizontes de eventos possíveis para um observador, em razão dos limites impostos pela invariância da velocidade da luz / possible event horizons for an observer due to the limits imposed by the invariance of the speed of light



placas fotográficas do eclipse observado em 1919, em Sobral (Ceará), que comprovaram o desvio da luz pela ação de um campo gravitacional previsto pela Teoria da Relatividade geral / photographic plates of the eclipse observed in 1919 in Sobral (Ceará), which proved the deflection of light by the action of a gravitational field predicted by the Theory of General Relativity



desvio da luz devido à ação gravitacional do sol / deviation of light due to the gravitational action of the sun



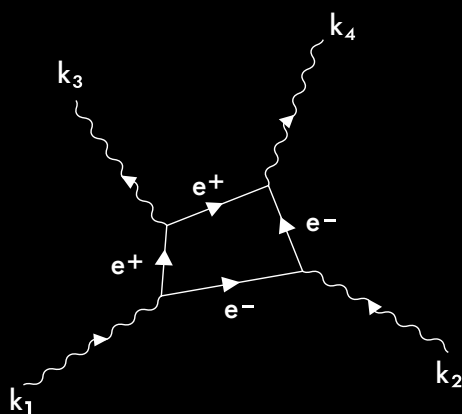
dilatação temporal devido à constância da velocidade da luz / dilation of time due to the constancy of the speed of light

$$\Delta t_0 = \Delta t \cdot \sqrt{1 - \frac{v^2}{c^2}}$$

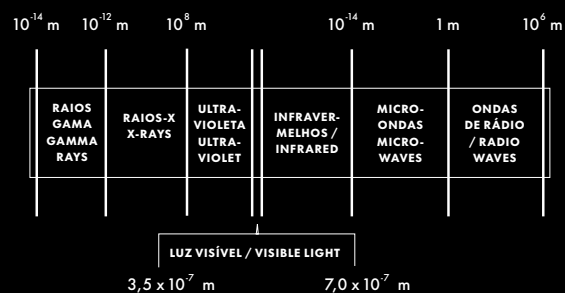
dilatação temporal imposta pela invariância da velocidade da luz / dilation of time imposed by the invariance of the speed of light

$$E = mc^2$$

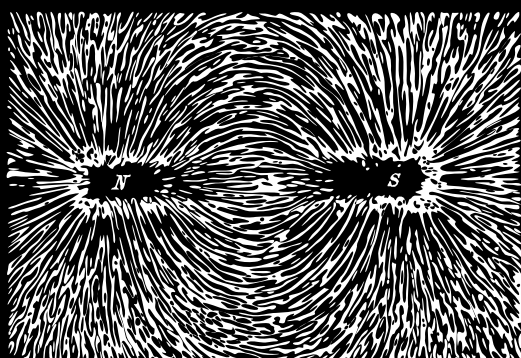
equivalência entre energia e massa, que resulta da invariância da velocidade da luz / equivalence between energy and mass which results from the invariance of the speed of light



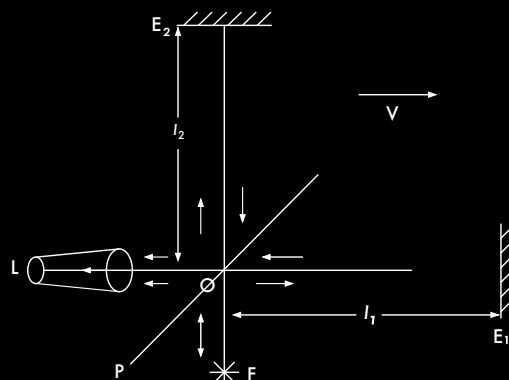
espalhamento provocado pelo encontro entre partículas de luz (fótons) / scattering caused by the encounter between light particles (photons)



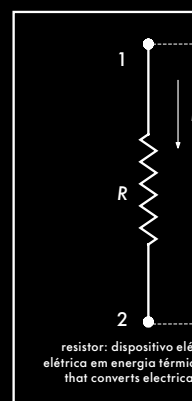
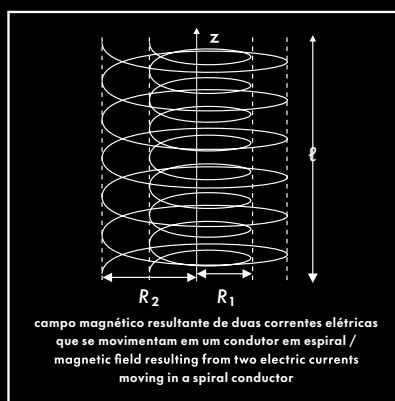
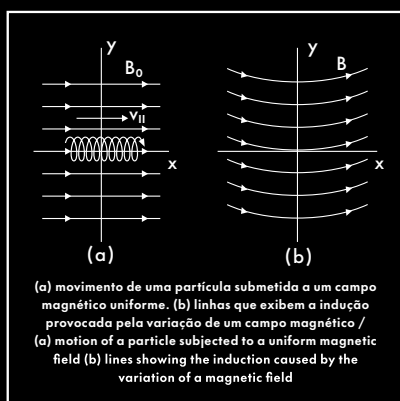
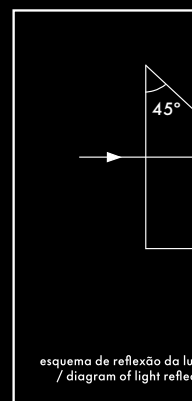
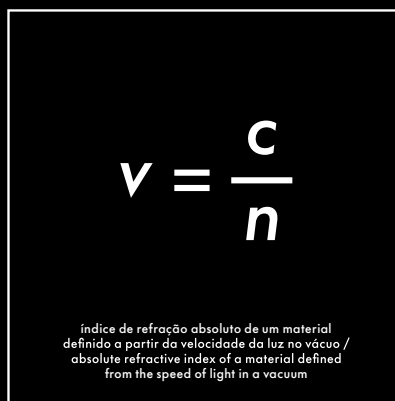
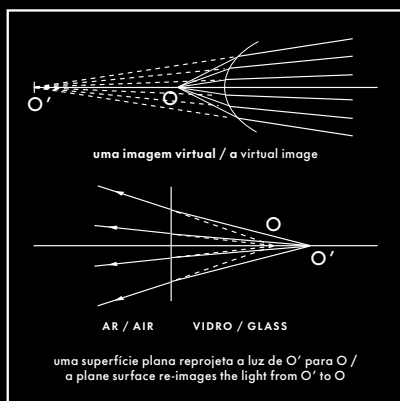
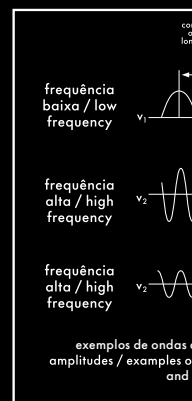
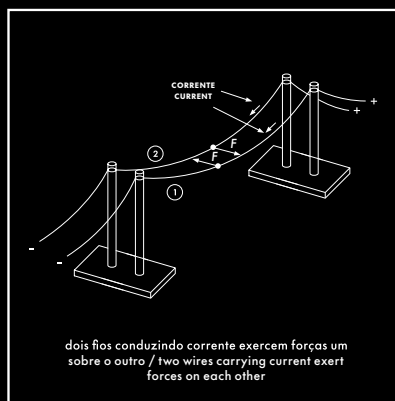
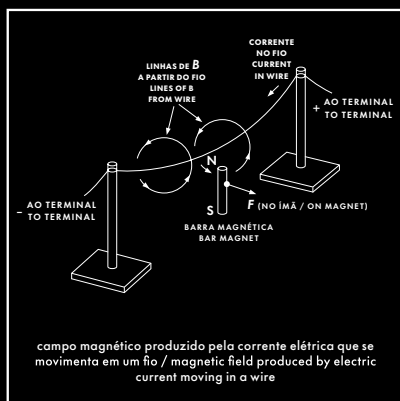
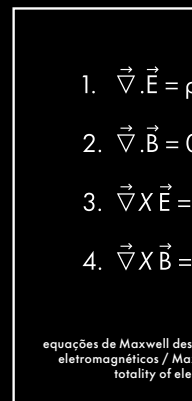
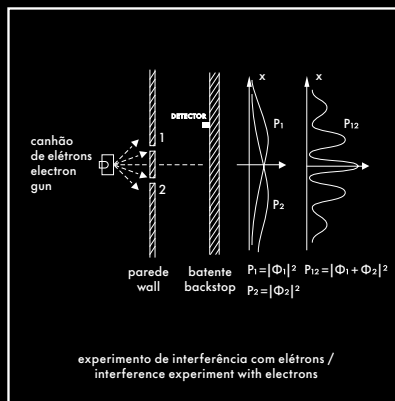
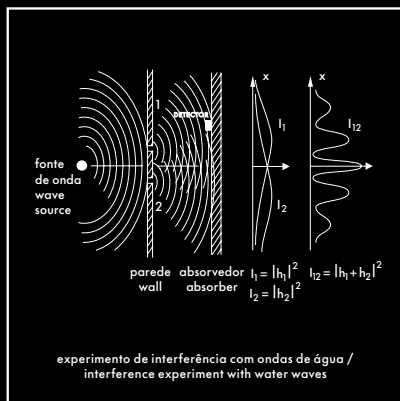
comprimentos de onda que definem o espectro da luz visível e de outras radiações que podemos perceber através da observação / wavelengths that define the spectrum of visible light and other radiation that we are able to perceive through observation



linhas de força produzidas por um ímã / lines of force produced by a magnet



experimento de A. Michelson e E. Morley (1887) que indicava a invariância da velocidade da luz / experiment by A. Michelson and Morley (1887) that suggested the invariance of the speed of light



$\frac{1}{\epsilon_0} \frac{\partial \vec{D}}{\partial t} + \vec{J}$
 $\mu_0 \epsilon_0 \frac{\partial \vec{E}}{\partial t} + \mu_0 \vec{J}$

descrevem a totalidade dos eventos
 Maxwell's equations describe the
 electromagnetic events

esquema de incidência da luz em um olho humano /
 diagram of light incidence in a human eye

onda eletromagnética típica /
 typical electromagnetic wave

ondas de diferentes frequências e
 waves of different frequencies

polarização criada em um material isolante quando
 submetido a um campo elétrico uniforme /
 polarization created in insulating material when
 subjected to a uniform electric field

esquema de reflexão da luz para o maior ângulo possível
 onde a reflexão é total / diagram of light reflection for the
 largest possible angle where total reflection occurs

reflexão em um prisma de reflexão total
 reflection in a total reflection prism

esquema da refração da luz entre meios distintos /
 diagram of light refraction between distinct media

$$x^1 = \gamma (x - Vt)$$

$$t^1 = \gamma \left(t - \frac{V}{c^2} x \right)$$

$$y^1 = y$$

$$z^1 = z$$

transformações de Lorentz. exprimem as variações
 temporal e espacial que se dão entre as medidas feitas
 por dois observadores inerciais afastando-se a grande
 velocidade / the Lorentz transformations express the
 temporal and spatial variations that occur between two
 inert observers moving at high speed

resistor que transforma energia
 elétrica em calor / resistor: an electrical device
 that transforms electrical energy into thermal energy

$$m = \frac{m_0}{\sqrt{1 - \frac{v^2}{c^2}}}$$

variação da massa de um corpo ao mover-se a uma
 velocidade próxima à da luz / variation in the mass of a
 body when moving at a speed close to that of light

decomposição da luz em comprimentos de ondas
 distintos provocada pela incidência em um prisma /
 decomposition of light into distinct wavelengths
 caused by incidence on a prism





please contact the photographer for using this picture



photo:leonardot

re.

www.leonardofinotti.com

[finotti.com](http://www.leonardofinotti.com)

luZ

light

Ce d p na acumula l m
 c mul r c m i l
 a a d u l ex r r s
 é, u g t e a s
 ma r a e e s e d e
 trela n e n e l e á e
 in on ex e sã o a s t r i t e d
 v d a é e m a b
 l u e v e a r s m
 e a u a b t e g e e u
 r r e l e e a d m e a
 s l e e s a s l e q e d e
 e c d e u e q u a n d c
 o u o m s e m e r a i e
 e n t s a t m a i
 d e c i í e
 e a r r e t e m s
 e o p c a p , e é a
 e n .

A L CO
 e n t d

Crescer, para cada planta, é acumular luz em seu próprio corpo. Acumular cada vez mais luz a partir de uma estrela extraterrestre. Cada planta é, portanto, um agente de assimilação de uma matéria extraterrestre que vem de uma estrela no corpo mineral de Gaia. A árvore, que imaginamos como a expressão mais terrestre da vida, contém e retém, em sua carne carbônica, uma luz que vem de outros lugares. Uma maçã, uma pera, uma batata: pequenas luzes extraterrestres encapsuladas na matéria mineral do nosso planeta. É essa mesma luz que cada animal busca no corpo do outro quando come (pouco importa se come outros animais ou plantas): cada ato de alimentação nada mais é do que um comércio secreto e invisível de luz extraterrestre que, através desses movimentos, flui de corpo para corpo, de espécie para espécie, de reino para reino.

EMANUELE COCCIA
Dantes Editora





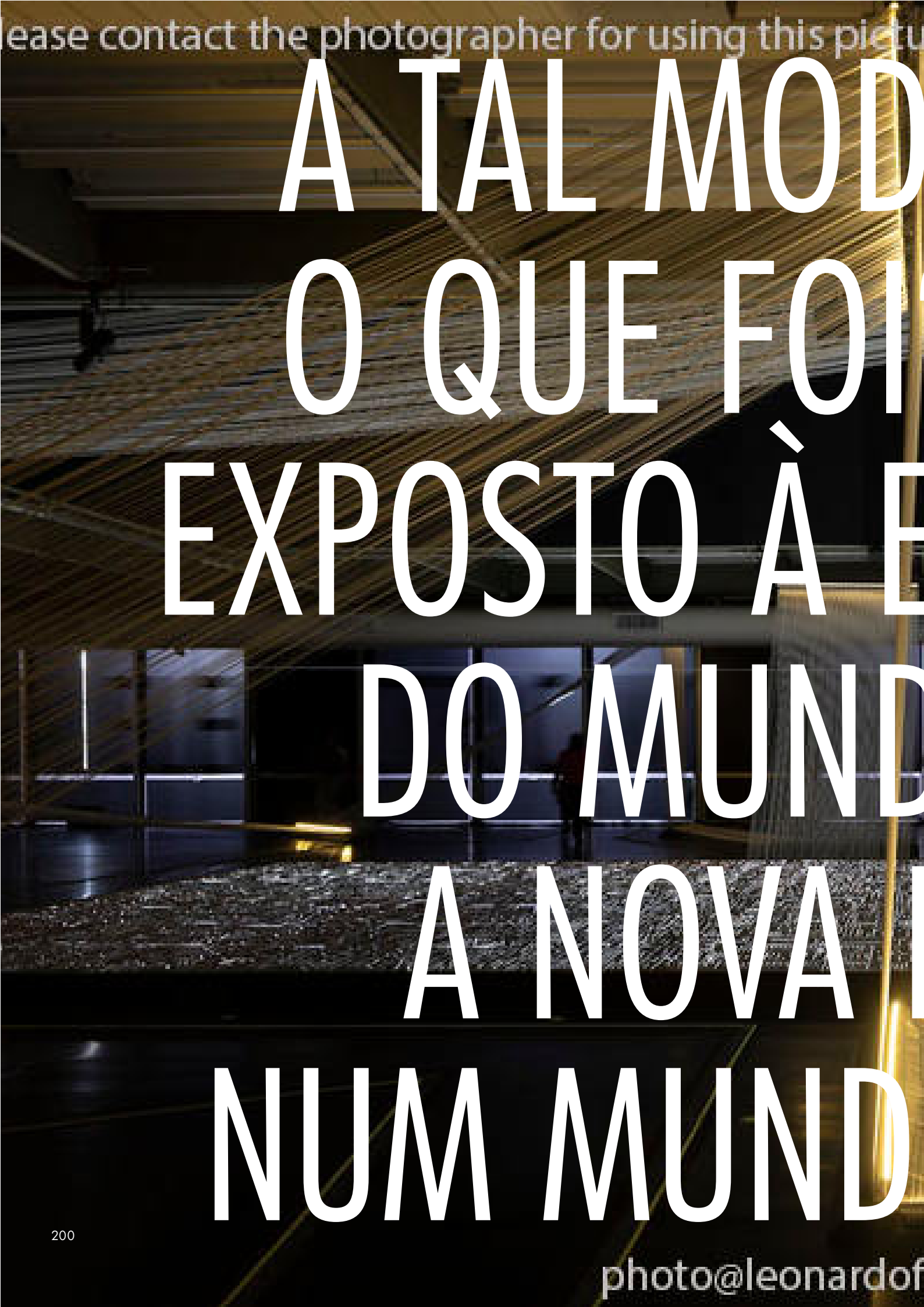
10

Please contact the photographer for using this p

A TAL MOD O QUE FOI EXPOSTO À E DO MUNDO A NOVA NUM MUND

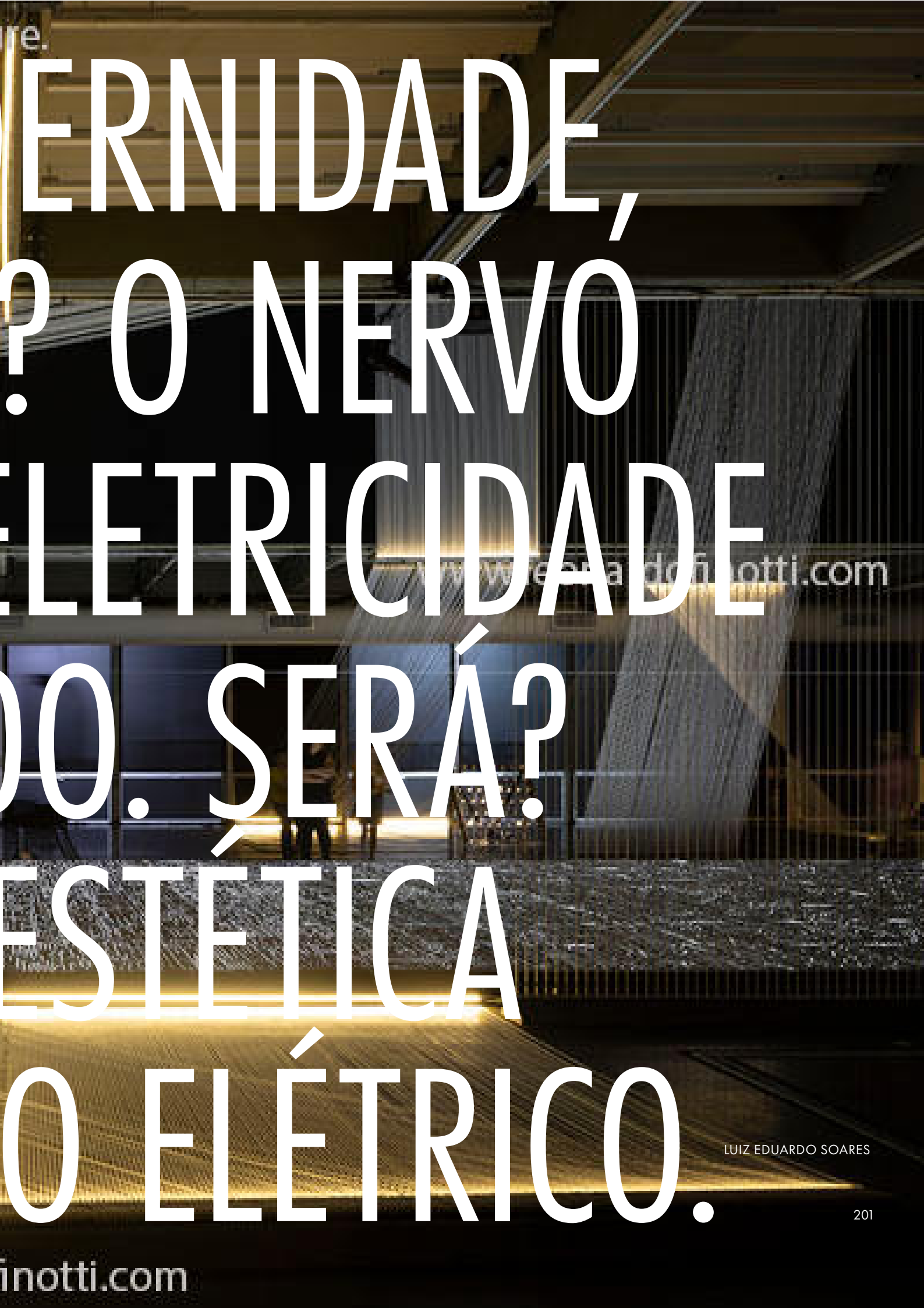
picture.

ERNIDADE,
O NERVÓ
ELETRICIDADE
O. SERÁ?
ESTÉTICA
O ELÉTRICO.



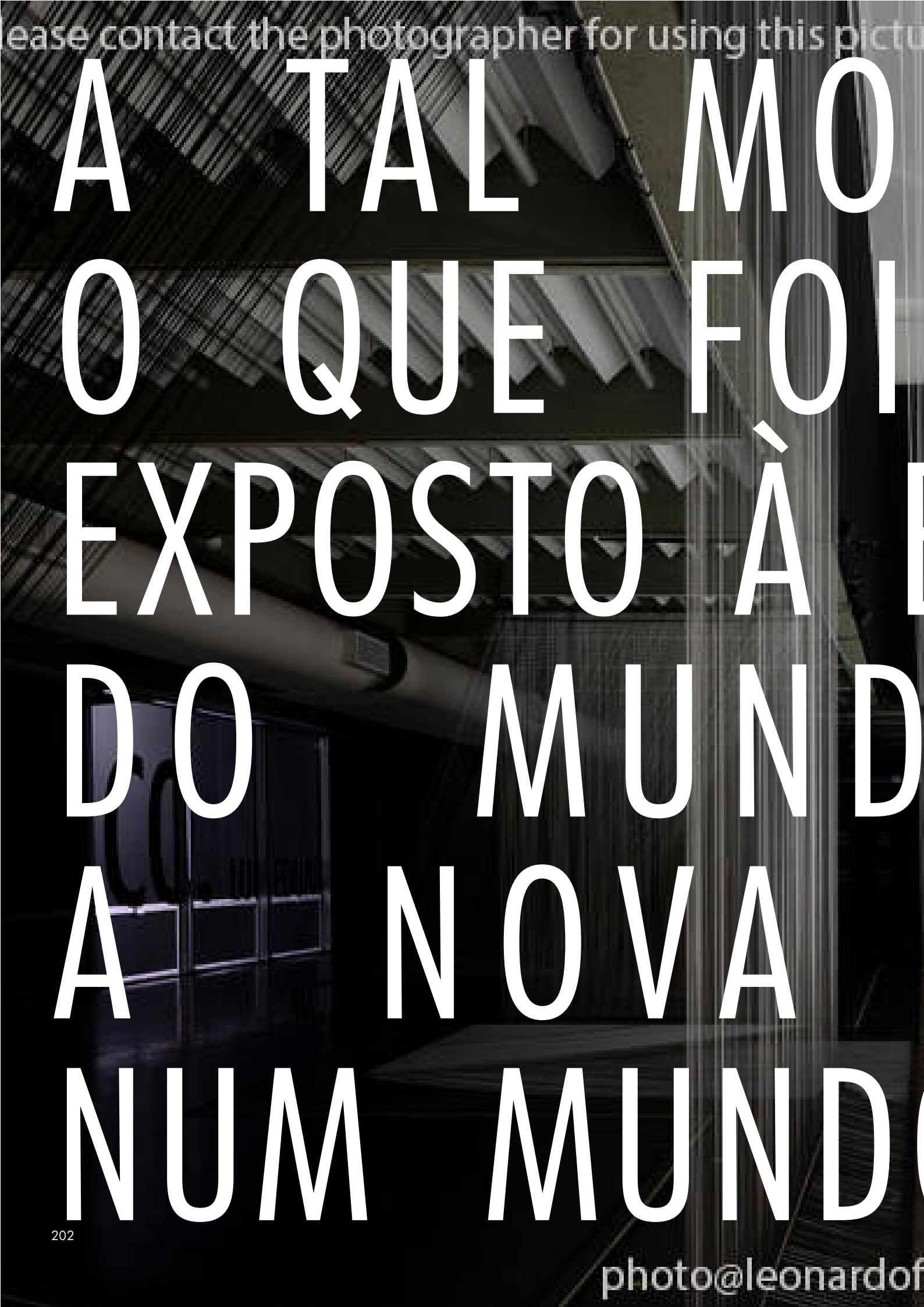
please contact the photographer for using this picture

A TAL MOD O QUE FOI EXPOSTO À E DO MUND A NOVA NUM MUND



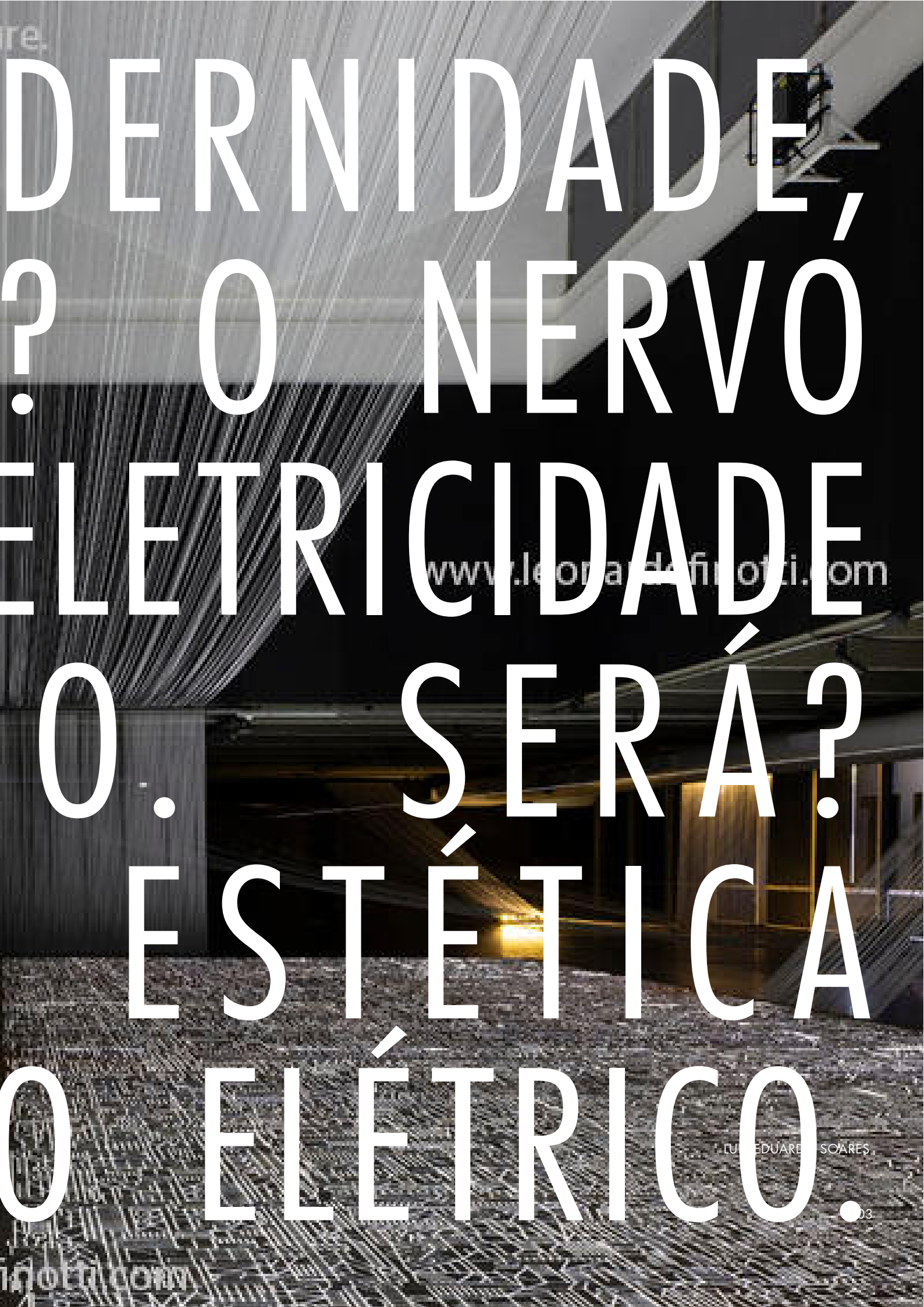
ERNIDADE,
? O NERVÓ
ELETRICIDADE
DO. SERÁ?
ESTÉTICA
O ELÉTRICO.

LUIZ EDUARDO SOARES



please contact the photographer for using this picture

A TAL MO O QUE FOI EXPOSTO À DO MUNDO A NOVA NUM MUNDO



DERNIDADE,
? O NERVO
ELETRICIDADE
O. SERÁ?
ESTÉTICA
O ELÉTRICO.

www.leonardofinotti.com

LUIS EDUARDO SOARES

please contact the photographer for using this picture



photo@leonardof

re.

www.leonardofinotti.com



www.leonardofinotti.com

please contact the photographer for using this picture



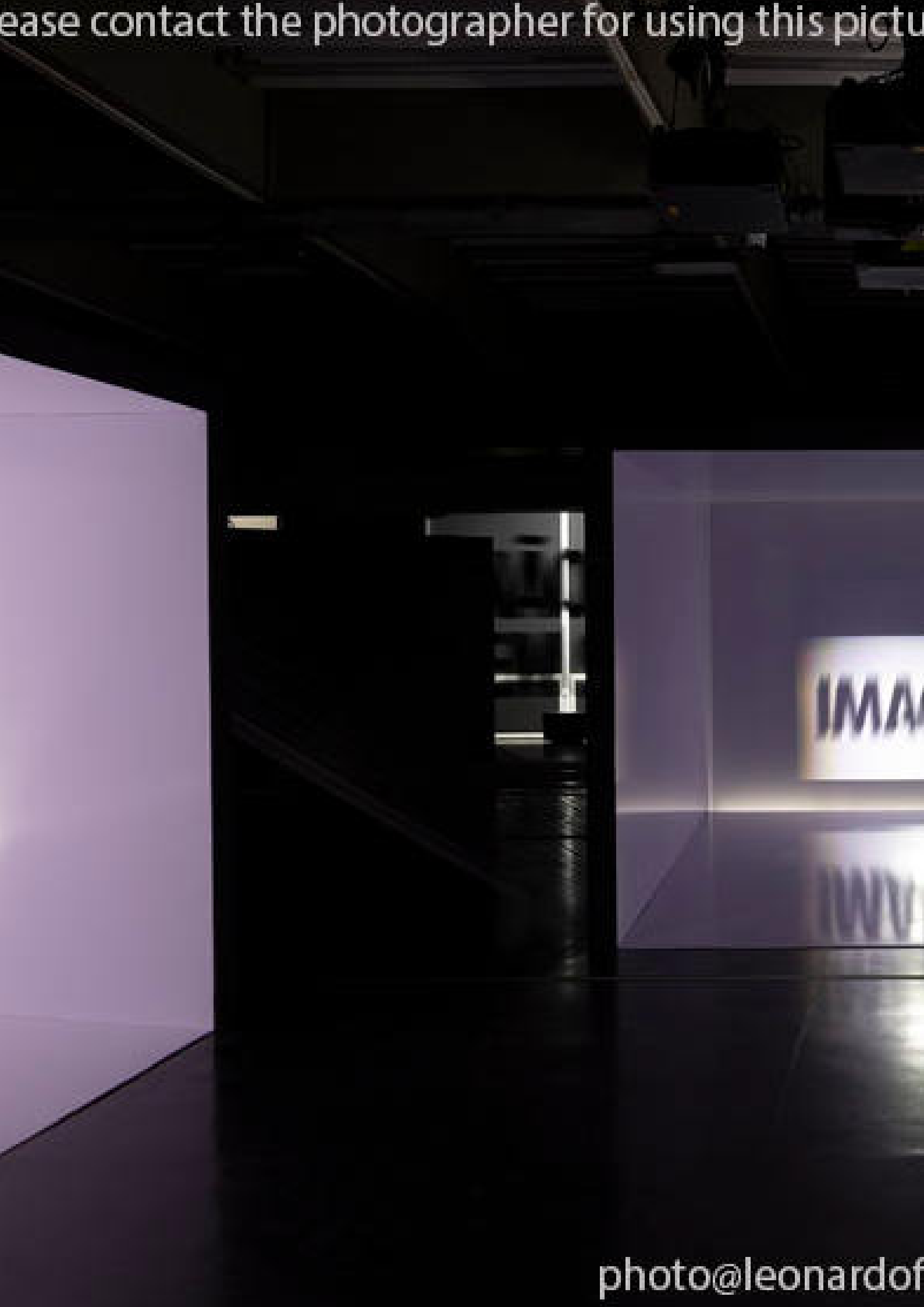
photo@leonardof

re.

www.leonardonotti.com

www.leonardonotti.com

please contact the photographer for using this picture



photo@leonardof

re.

www.leonardofinotti.com

www.leonardofinotti.com





SALE

BER

ESCLAV

RECORDER

UUM

INNA

VISUAL

NEPAL

vis

MAO



ICA

INDEX

RGAR

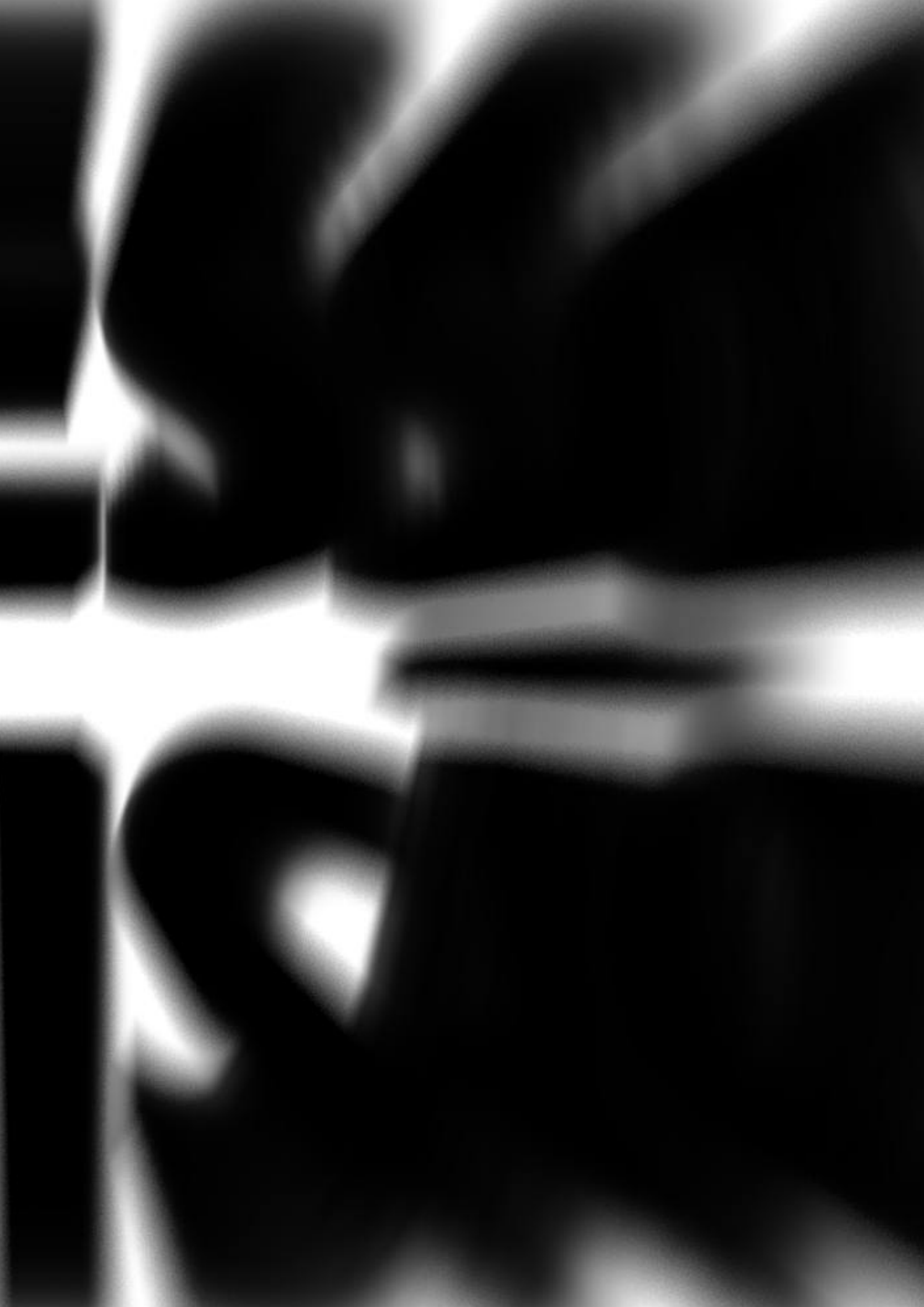


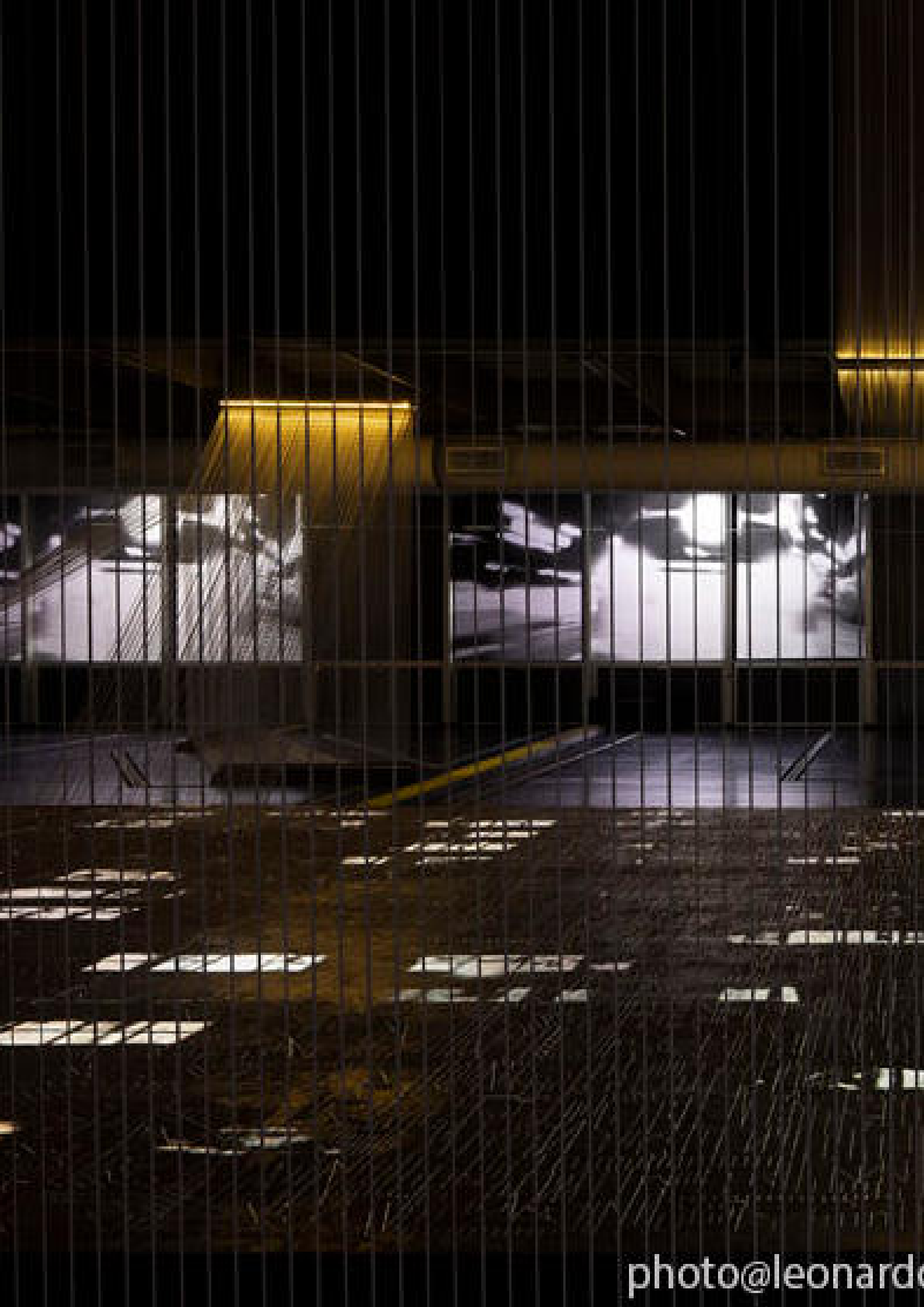
OWN

NOV

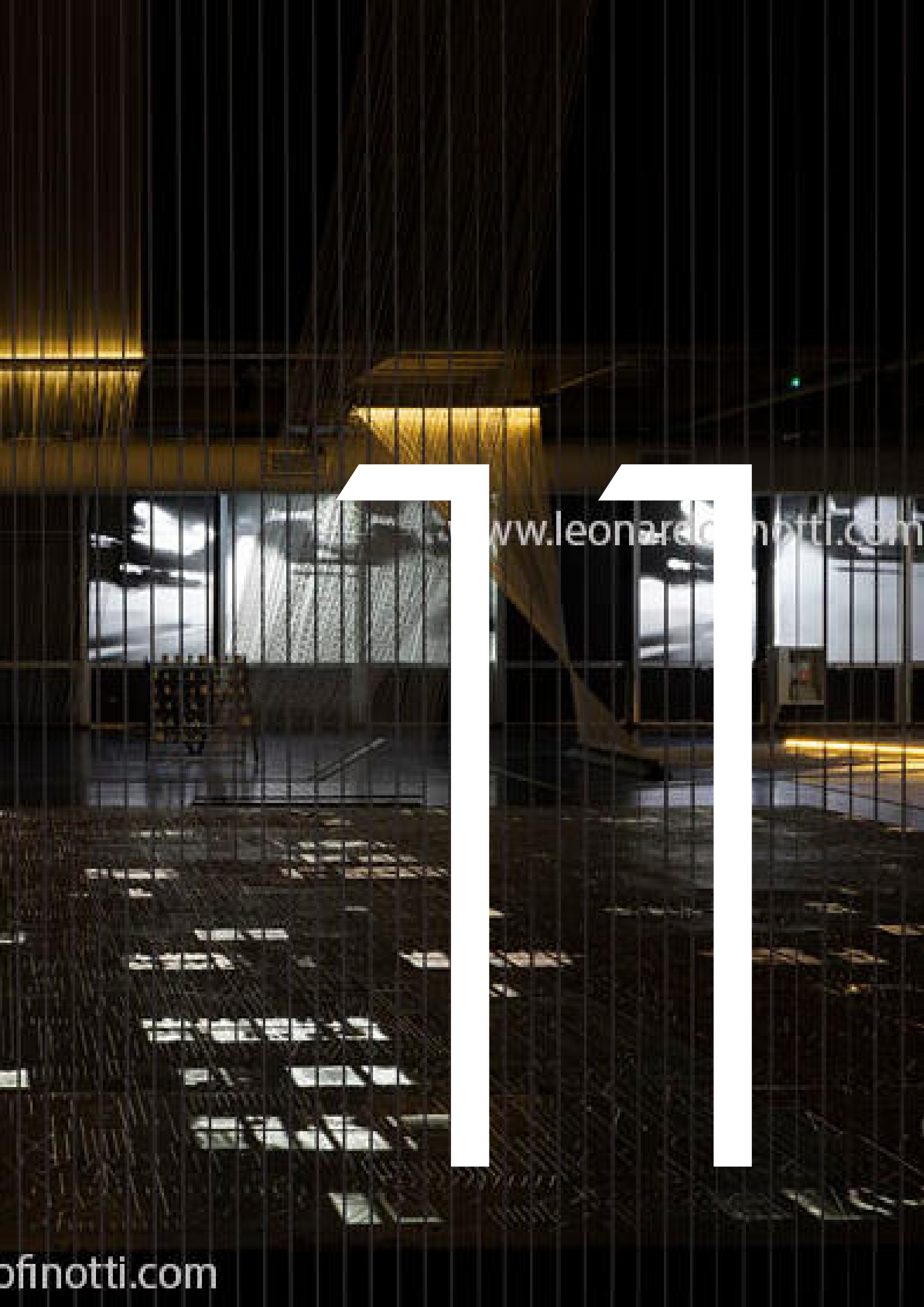
WNO







photo@leonardo



www.leonarecfinotti.com

ofinotti.com



A modern interior space, possibly a museum or gallery, featuring a large, illuminated, curved structure on the left side. The structure is composed of many thin, parallel lines that create a sense of depth and movement. The floor is dark and reflective, mirroring the structure and the lights. In the background, there are more architectural elements, including a curved wall and a window that looks out onto a bright outdoor area. The overall atmosphere is dramatic and contemporary.

www.leonardofinotti.com













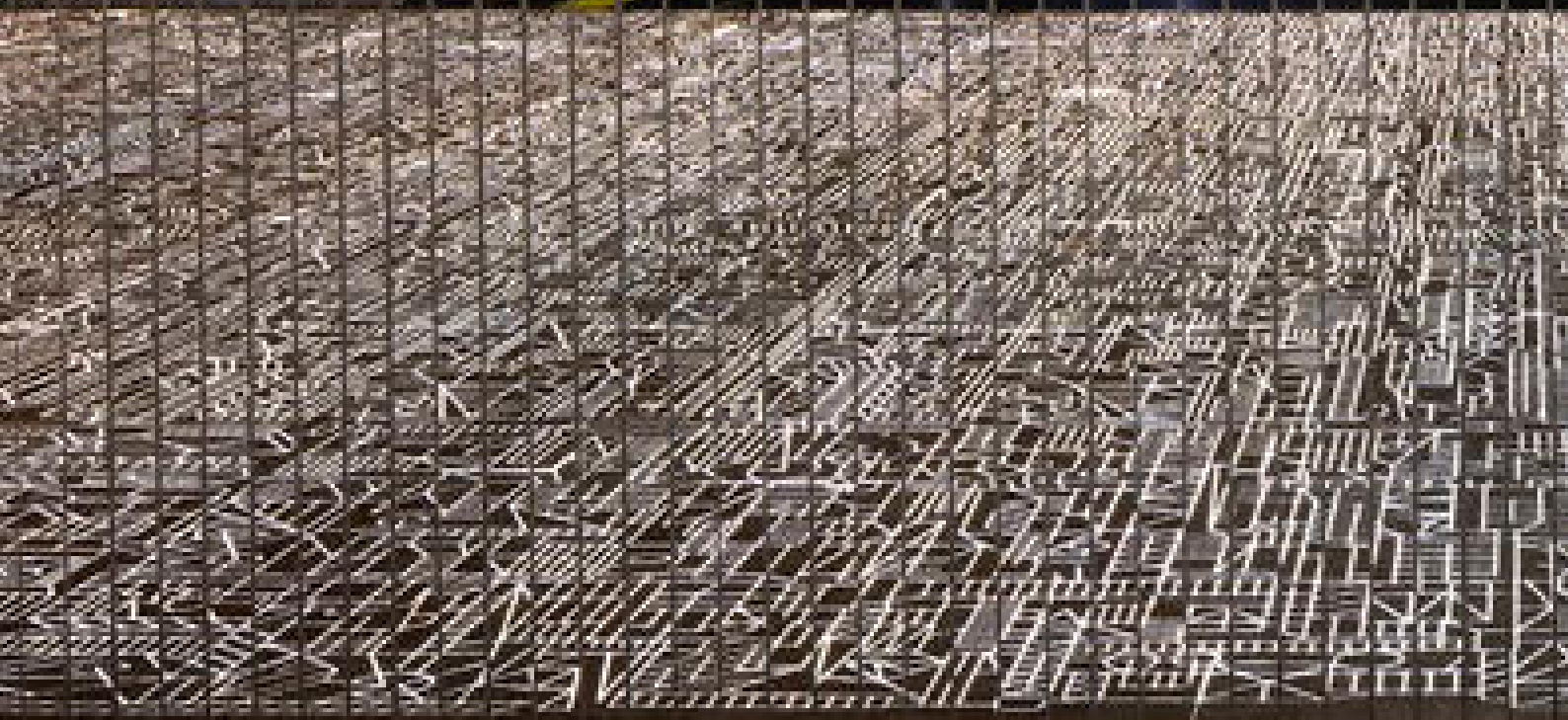








please contact the photographer for using this picture



photo@leonardof

re.

www.leonardofinotti.com

ro ser... áve; too

inotti.com



www.leonardofinotti.com

glória. (



OSWALDO GOELDI
Autorretrato, 1950
Xilogravura



OSWALDO GOELDI
Autorretrato, 1950





OSWALDO GOBEL
Autoritratto, 1950
Xilografia

OSWALDO GOBEL
Autoritratto, 1950
Xilografia

please contact the photographer for using this picture



photo@leonardor

ire.

www.leonardofinotti.com

www.leonardofinotti.com



OSWALDO GOELDI
Autorretrato, 1950
Xilogravura

és metade
sombra ou
todo sombra?

lease contact the photographer for using this picture



photo@leonardot

ire.

www.leonardofinotti.com

www.leonardofinotti.com

tuas relações
com a luz
como se
tecem?



OSWALDO GOELDI
Abandono, 1930
Xilogravura

ease contact the photographer for using this picture

dúvida
sem dúvida
na dúvida
fora de dúvida
hora de dúvida
sem sombra de dúvida

sombra

na sombra

sem sombra

hora de sombra

fora de sombra

sombra

dúvida

sem sombra

na dúvida

na sombra

sem dúvida

hora de sombra

fora de dúvida

fora de sombra

hora de dúvida

sem dúvida de sombra

sem dúvida

sombra

na sombra

dúvida

na dúvida

sem sombra

hora de dúvida

fora de sombra

fora de dúvida

hora de sombra

de sombra sem dúvida

HAROLDO DE CAMPOS

Anamorfose

Editora Perspectiva

photo@leonardof

re.

www.leonardofinotti.com

www.leonardofinotti.com

please contact the photographer for using this picture



photo@leonardof

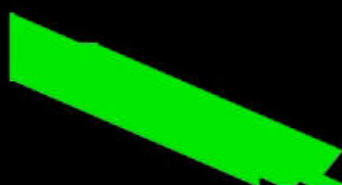
re.

www.leonardonotti.com

www.leonardonotti.com



luz



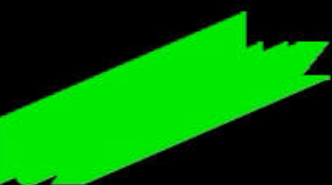
luz



luz

luz

luz



luz

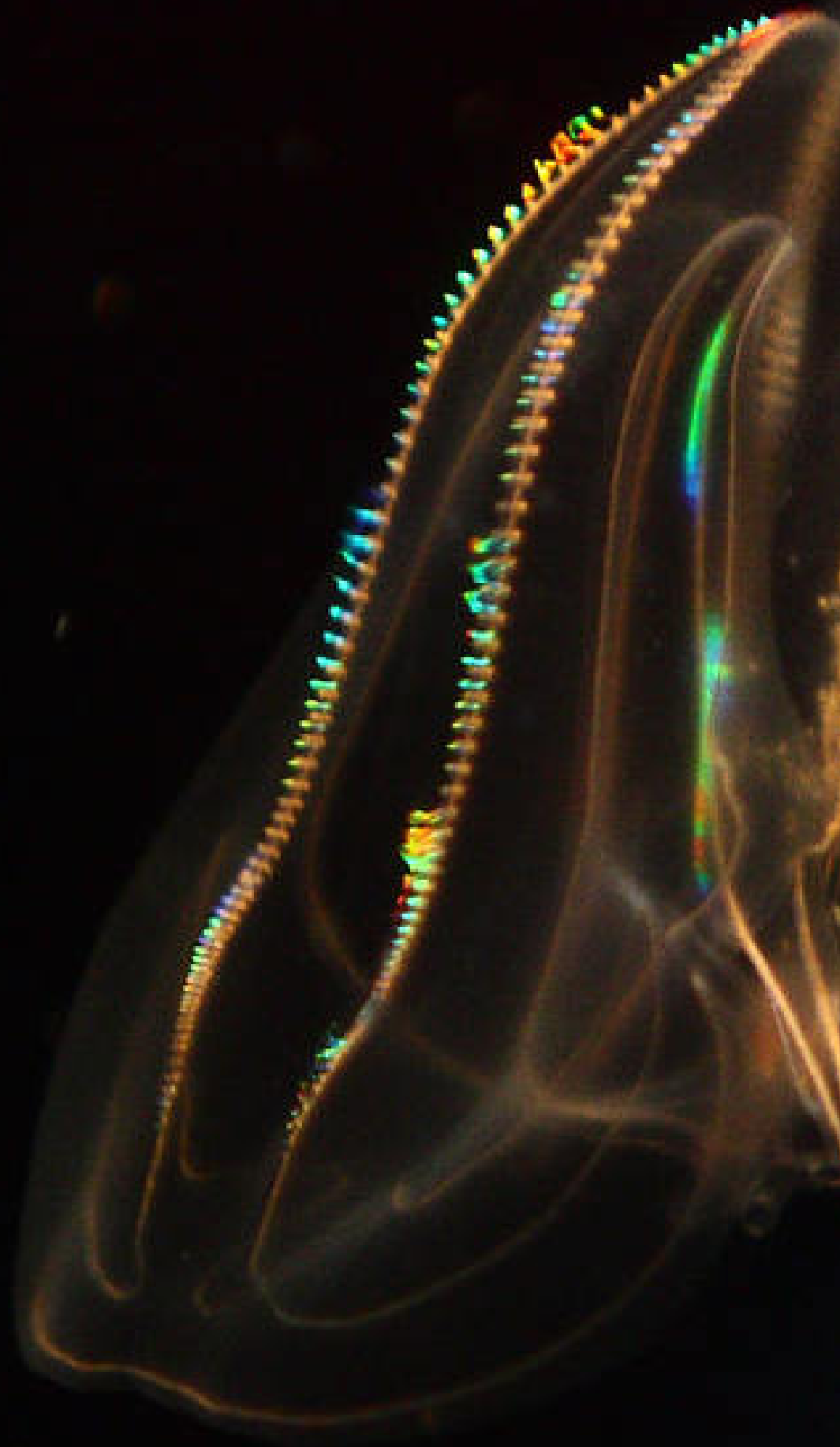


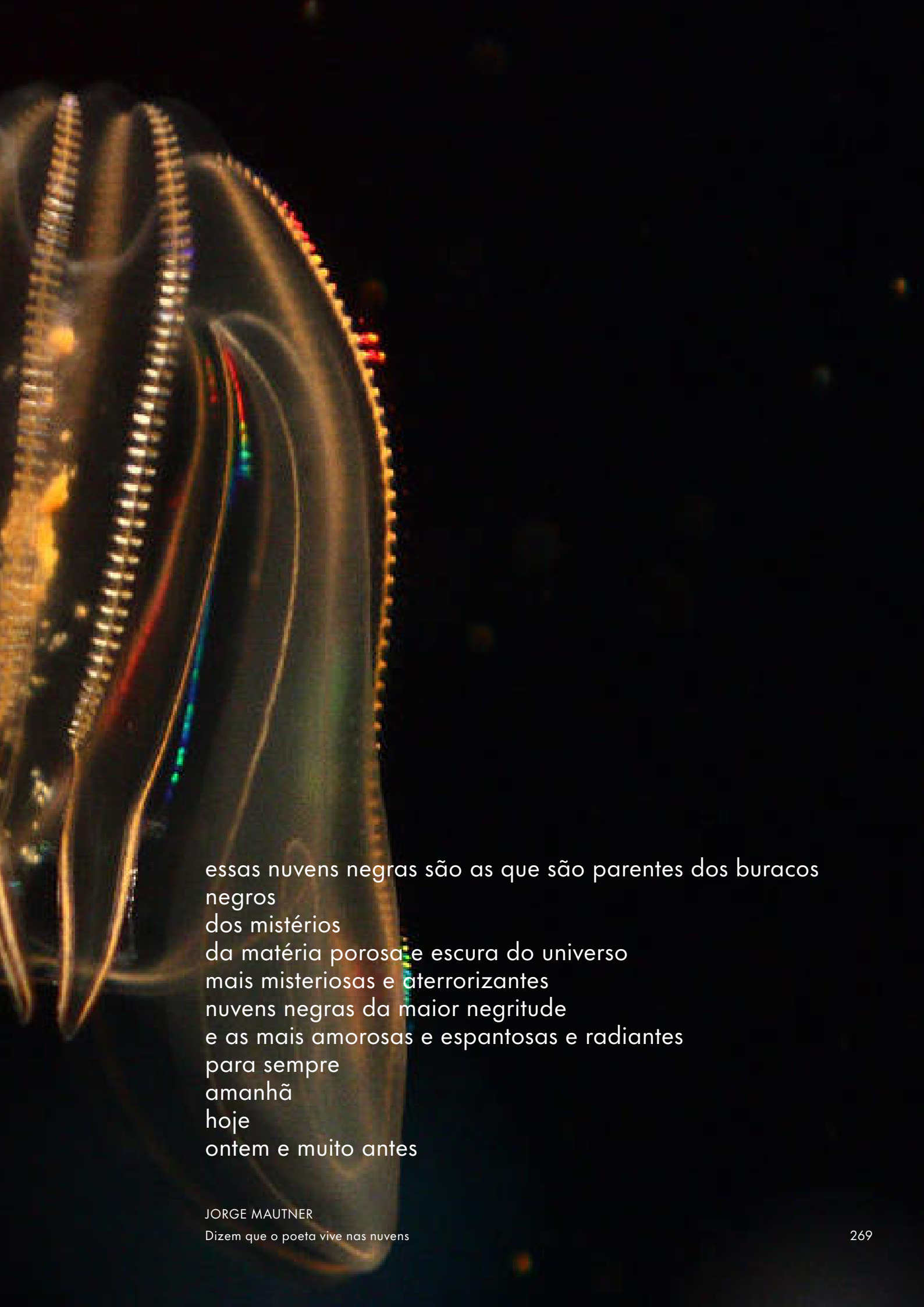


Dizem que o poeta vive nas nuvens
Isto é a pura verdade
eu vivo dentro da neblina e da névoa
vivo dentro de nuvens cinzentas e nuvens brancas
mas a minha residência mais intensa e querida
onde eu moro e que é a vida da minha vida
é a nuvem mais negra da negritude de onde nascem todos
os mistérios sem fim
e que do seu ventre despeja relâmpagos e raios
reluzentes
faiscantes
intrigantes
apaixonantes

JORGE MAUTNER

Dizem que o poeta vive nas nuvens

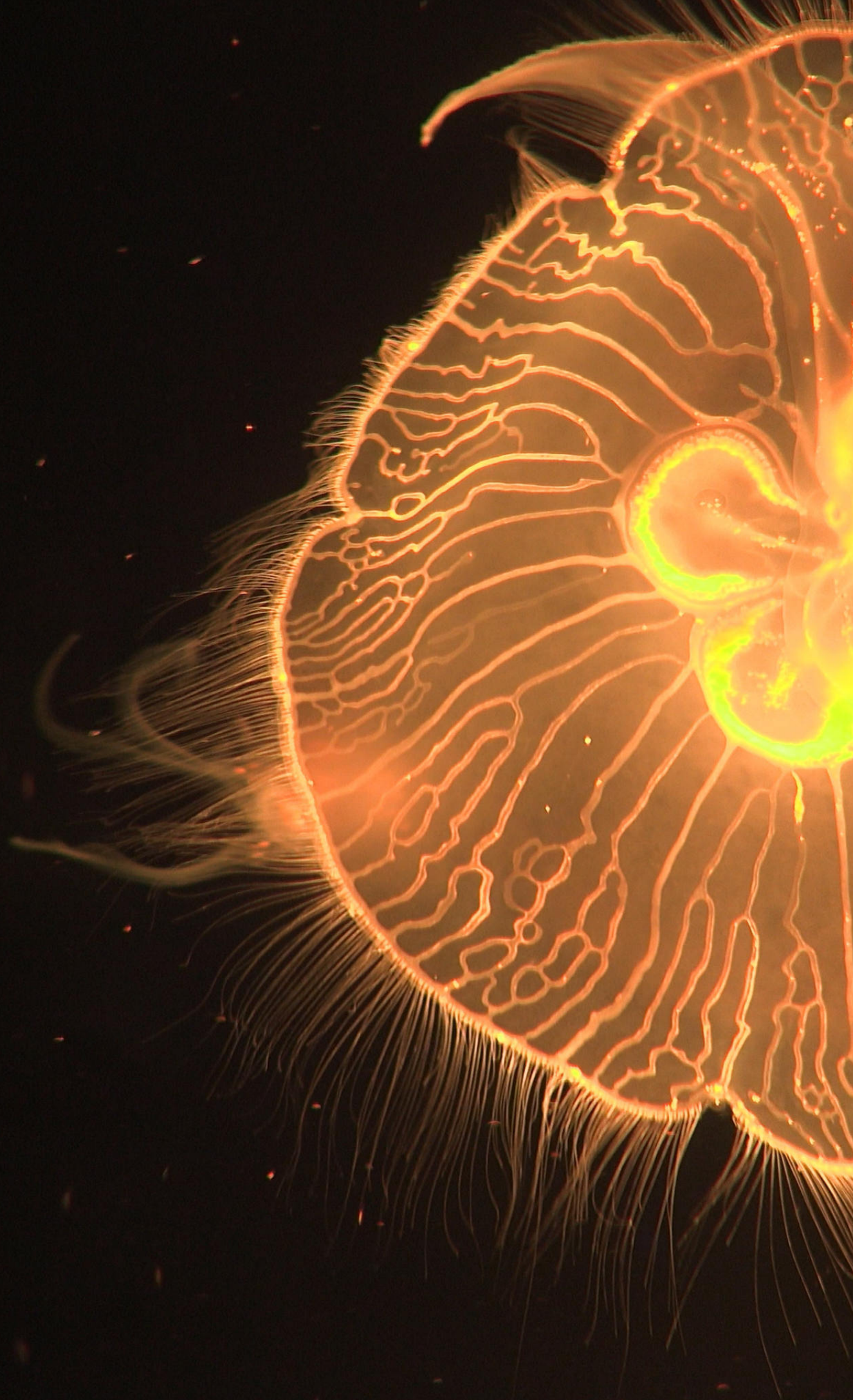


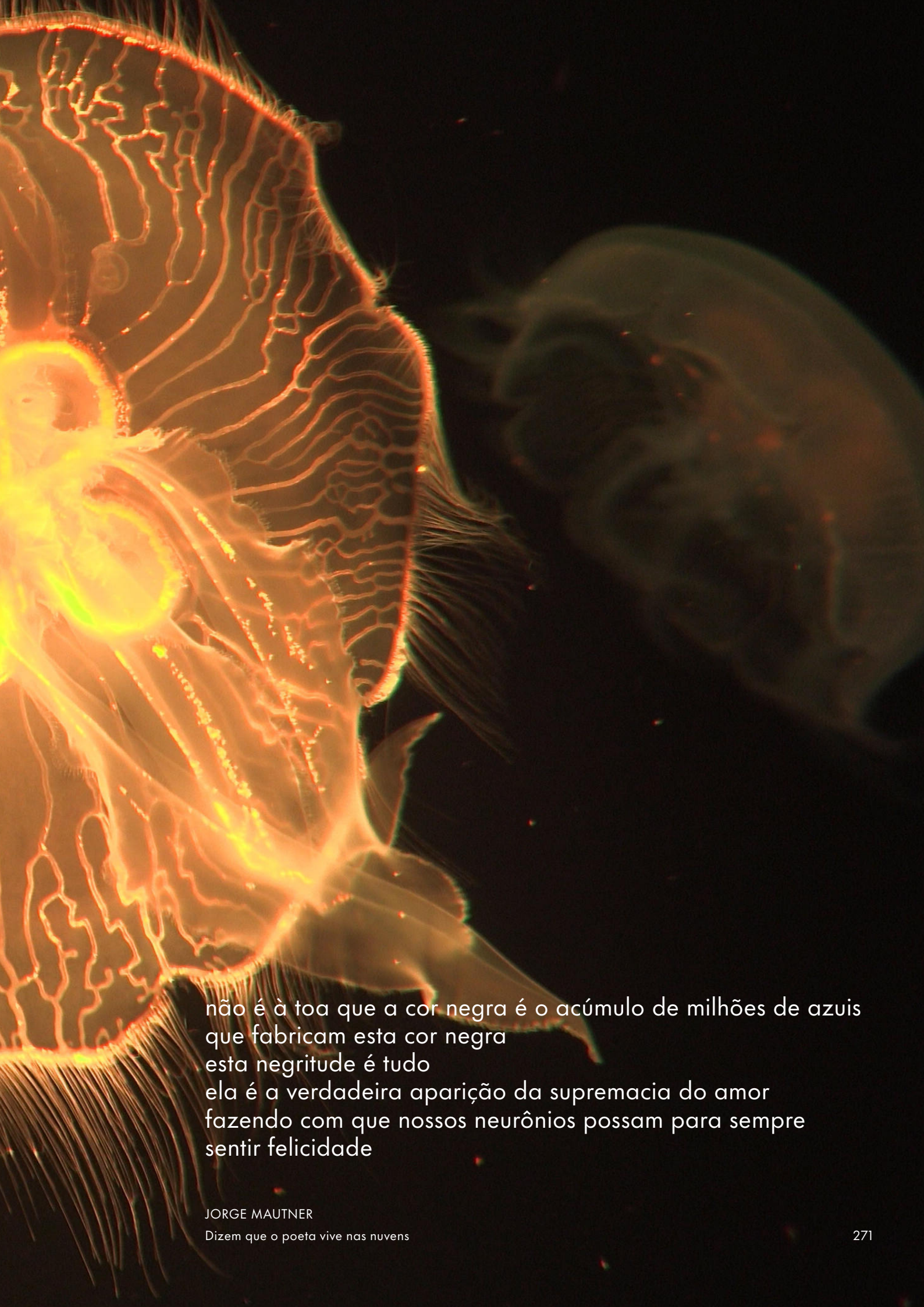


essas nuvens negras são as que são parentes dos buracos
negros
dos mistérios
da matéria porosa e escura do universo
mais misteriosas e aterrorizantes
nuvens negras da maior negritude
e as mais amorosas e espantosas e radiantes
para sempre
amanhã
hoje
ontem e muito antes

JORGE MAUTNER

Dizem que o poeta vive nas nuvens





não é à toa que a cor negra é o acúmulo de milhões de azuis
que fabricam esta cor negra
esta negritude é tudo
ela é a verdadeira aparição da supremacia do amor
fazendo com que nossos neurônios possam para sempre
sentir felicidade

JORGE MAUTNER

Dizem que o poeta vive nas nuvens





é só através da qualidade desta cor negra
que sabe ser a mais radiante força do universo
que é possível conhecer o prazer de beijar
de suspirar profundamente
com os blues e os lundus
os zembas e sambas
suas melodias e suas batucadas

JORGE MAUTNER

Dizem que o poeta vive nas nuvens



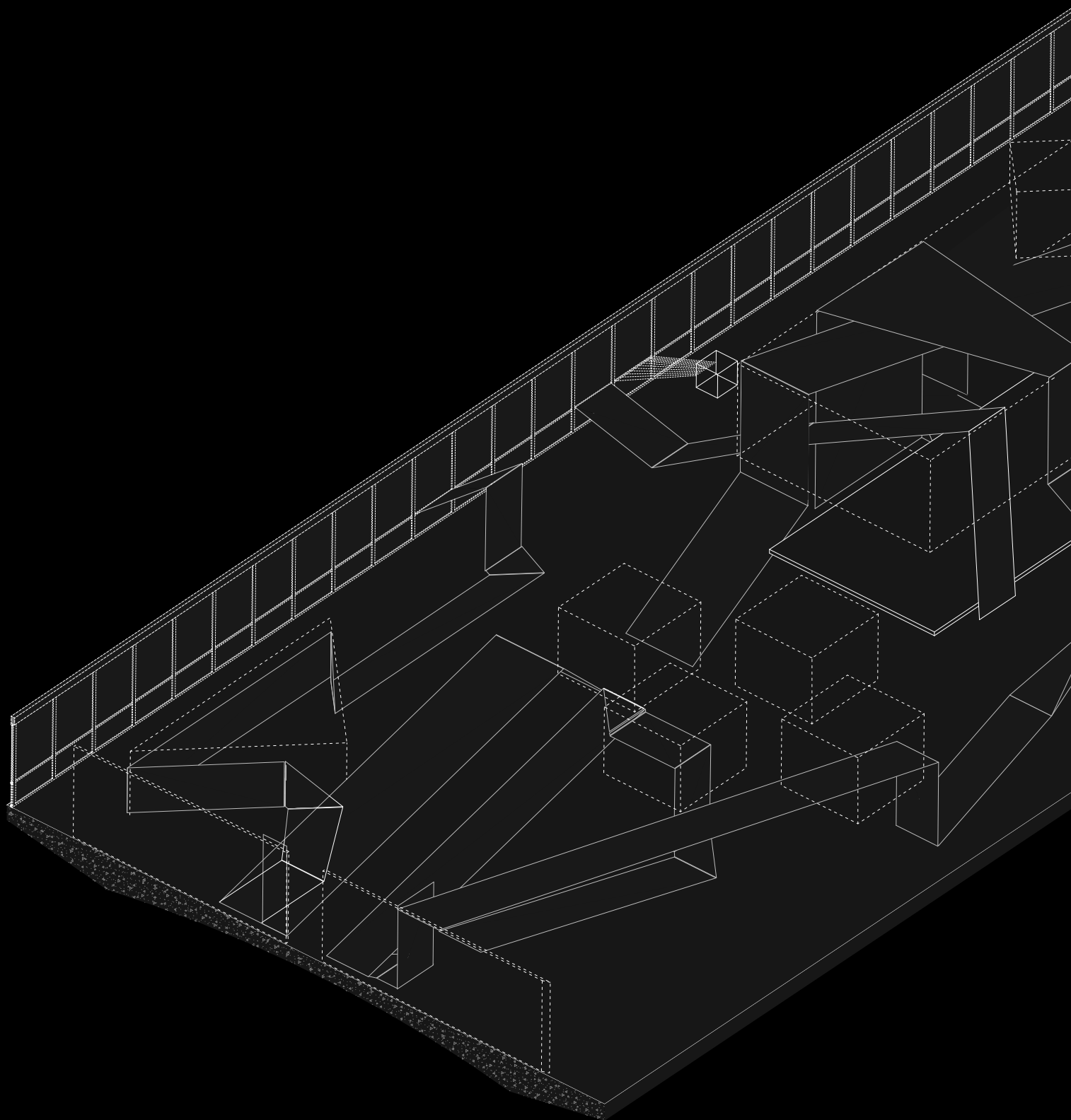


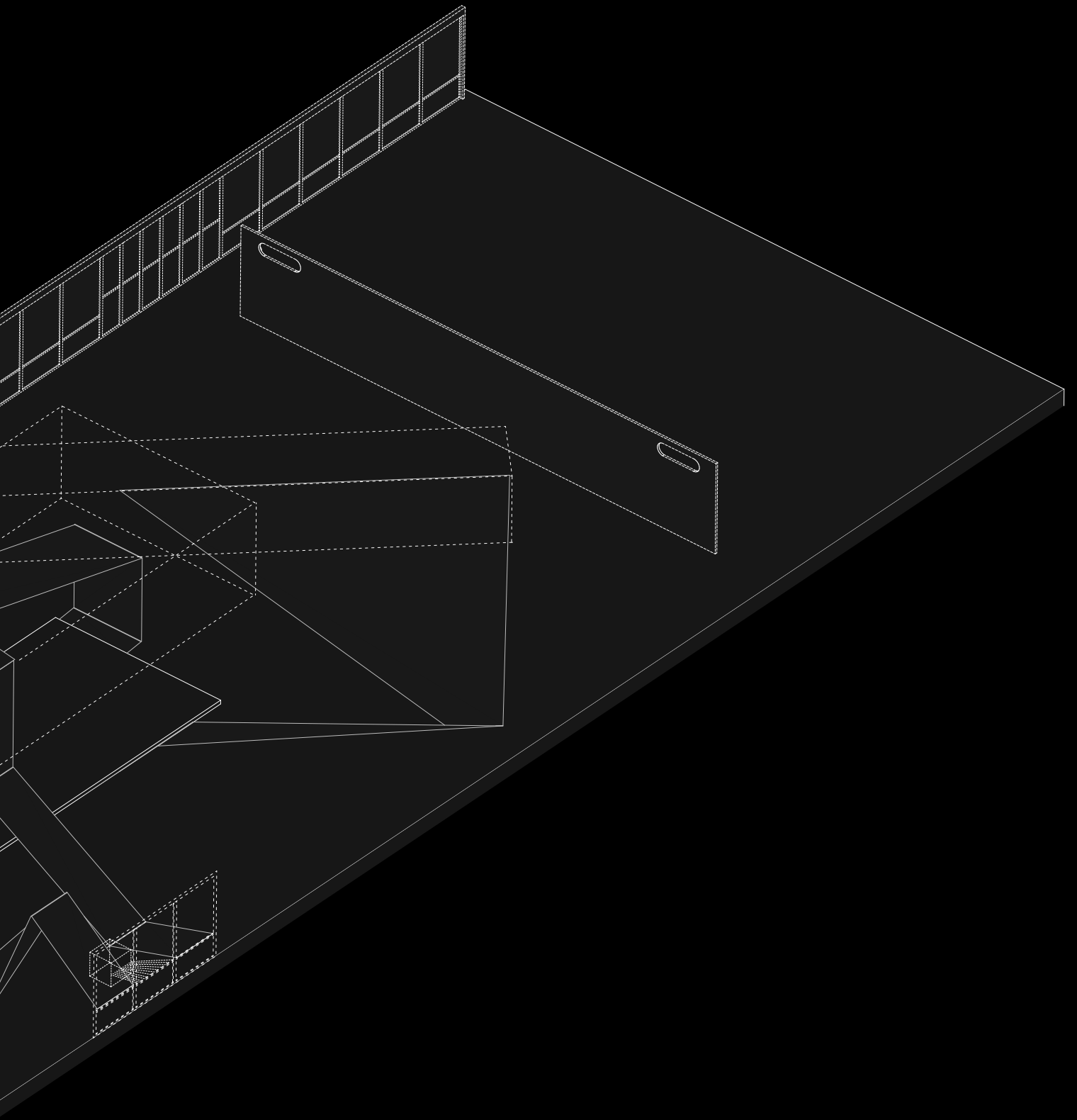
STORYBOARD

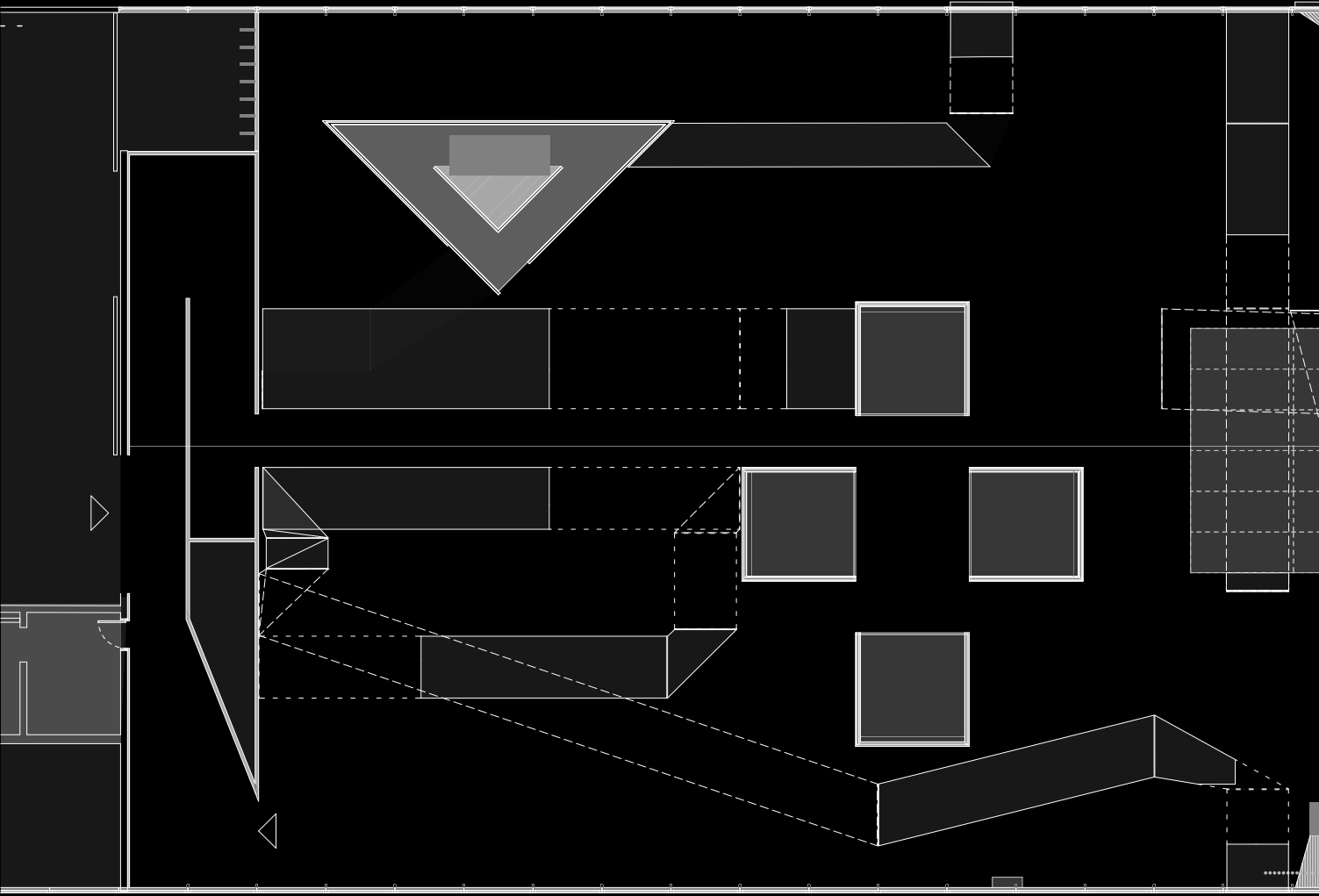
ATO	DURAÇÃO	PROJEÇÕES	LUZES
1	00:00 – 03:00	Projeção, no interior dos cubos, de uma conferência de Jorge Luís Borges; gobos e fórmulas científicas se espalham pelo chão e por todo o espaço.	O paredão de luz se acende; a luz é variável.
2	03:30 – 06:00	Textos entram por baixo das telas; projeção dos circuitos que se ampliam sobre a maquete.	—
3	06:00 – 08:00	Elipses de luz se acendem e permanecem no espaço; projeções tomam todas as janelas ao mesmo tempo.	Breu quase total — a única luz é a da sala de Borges.
4	08:00 – 09:00	Velas se acendem nas janelas e nos cubos.	Focos de luz circulares percorrem o ambiente e projetando sombras.
5	09:00 – 10:00	As velas se dissolvem em lâmpadas acesas.	O paredão se acende; a luz é central.
6	10:00 – 12:00	Olhos surgem nas janelas e no verso do cubo — piscam, se fecham; às 10:30, textos aparecem entre as pálpebras fechadas. O olho é projetado também no cubo e, por fim, nas lentes de uma câmera.	Uma fina linha de luz percorre o espaço.
7	12:00 – 12:30	Trecho do filme Um Homem com uma Câmera, de Dziga Vertov.	Luz central, ao longo do eixo.
8	12:30 – 15:30	Trechos de filmes e obras de arte percorrem as janelas e a maquete.	Traçados de luz na base do cubo.
9	15:30 – 17:30	Uma frase de Mário de Andrade — "Tudo só anúncio, só anúncio do mundo!" — atravessa janelas e cubos.	—
10	17:30 – 19:00	Um grafismo de luz se desenha no espaço, entre sombra e claridade — esquecimento, riscos, chuveiros.	A maquete se acende; toda a luz é central.
11	19:00 – 20:00	Fórmulas e gobos são projetados nas janelas, no piso e nos cubos.	Escuridão quase total; luz central, do centro e das laterais, do cubo.
12	20:00 – 23:30	A palavra "luz" é projetada nas janelas, na maquete e nos cubos; no verso do cubo, um texto de Emanuele Coccia; em seguida, frases poéticas surgem em seis janelas das paredes.	As luzes passeiam pelo espaço; depois, segundos, depois luz sutil.
13	23:30 – 24:30	Um texto de Luiz Eduardo Soares atravessa janelas e cubos; em seguida, o mesmo texto reaparece desfocado sobre fundo branco, com as palavras se embaralhando.	As luzes piscam rapidamente.
14	25:00 – 26:30	Imagens da iluminação da cidade — carros, postes, prédios, janelas de apartamentos; depois, um texto de Plotino atravessa janelas e cubos.	Uma luz em cruz percorre o espaço.
15	26:30 – 29:30	Um texto de Drummond dedicado a Goeldi surge nas janelas, com o autor-retrato do artista no verso do cubo; depois, uma gravura de Goeldi é projetada nas janelas e na maquete — ao se mover, ela revela o poema de Haroldo de Campos, também projetado no verso do cubo.	A maquete é dividida ao meio.
16	29:30 – 32:00	A palavra "luz" deixa rastros nas janelas e no verso do cubo; imagens de animais aquáticos luminescentes entram nas janelas, nos cubos e na maquete.	Luz azul projetada sobre o espaço; a luz se alterna.

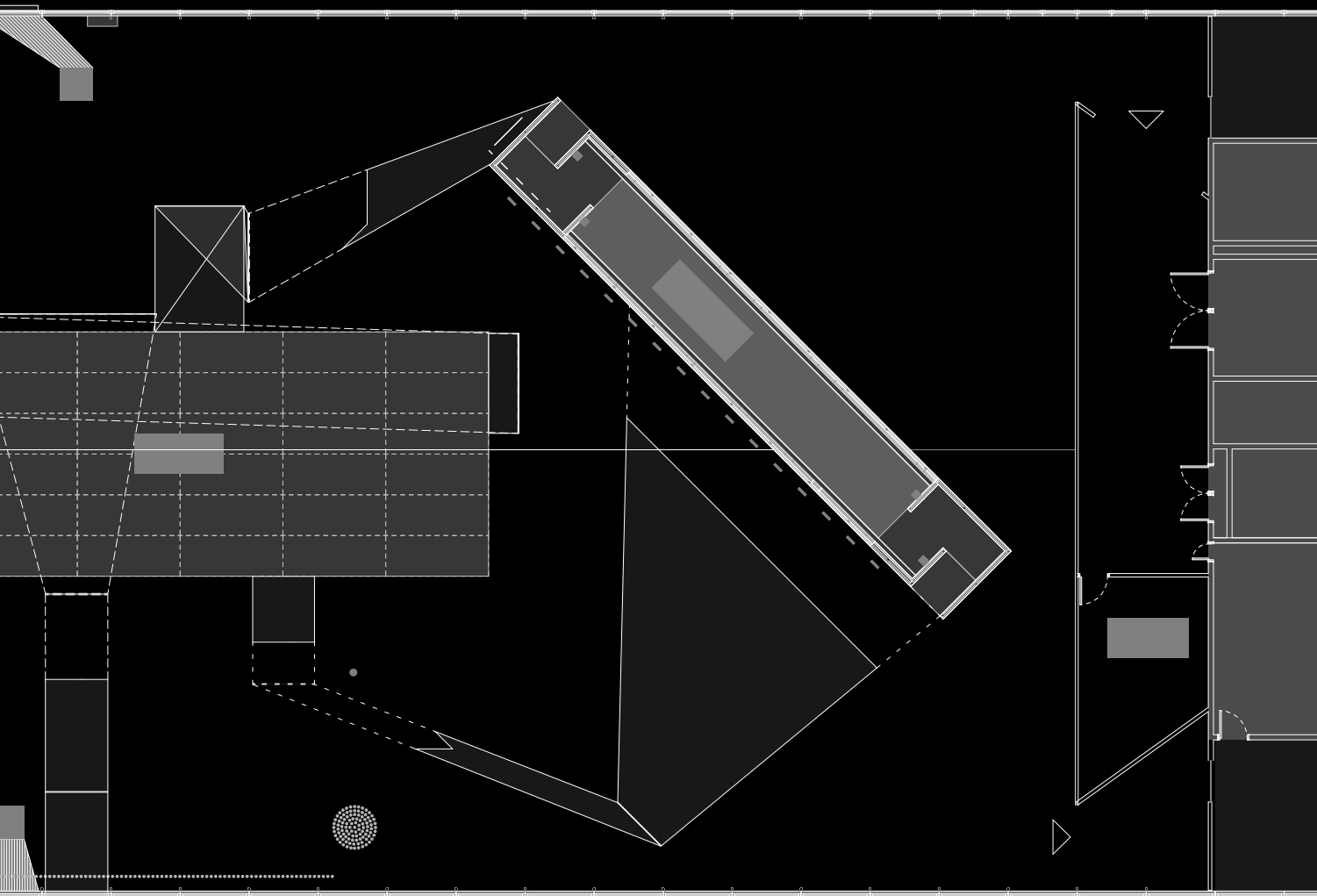
	SOM
nde ao final do ato; luz nos fios, em intensidade	Som de ventania; vento e um helicóptero distante, distribuídos em várias caixas pelo salão.
	O vento continua; um único acorde de órgão ressoa, seguido de ruídos na periferia da sala.
a luz vem das próprias projeções e do resíduo de luz	Vento, um cachorro latindo ao longe e um sintetizador na periferia da sala.
correm o espaço, alterando a percepção do sombras.	Beats, drones, piano quebrado, sub-graves e um pequeno conjunto instru- mental (FX e pizzicato).
luz entra em fade, caminhando até alcançar a luz	O som vai se somando pouco a pouco, até se transformar nos ruídos da cidade.
corre a base do espaço.	Uma valsa triste de Sibelius; quando os olhos entram na lente da câmera, ouve-se o Canon em Ré, de Pachelbel.
corredor.	O Canon em Ré continua, em volume crescente.
de algumas linhas; raios de luz esparsos pelo espaço.	Warutsu Waltz.
	Relâmpagos e trovões.
das as luzes se acendem gradualmente.	Leitura do Paradoxo de Olbers, de Lawrence Ferlinghetti, seguida da voz de Arnaldo Antunes.
has de luz na base do espaço, com reflexos vindos que vão entrando aos poucos.	Uma orquestra em pulso constante, crescendo em fade até o clímax.
espaço; no paredão, um clarão forte por quinze nos fios quando as frases descem ao chão.	Um piano delicado, tocando "Luz", com espaços de silêncio entre as notas.
ente.	Uma composição de sons diversos em reverse, que se movimenta pela sala.
e a sala; tudo pisca, de forma frenética.	A leitura do texto de Plotino, sobre ruídos distorcidos da cidade e buzinas.
meio: metade branca, metade preta.	Um instrumental de cordas (Metamorphosen, de Richard Strauss).
a maquete; o interior dos cubos se ilumina em cores	Um instrumental de violino acompanha a narração do poema de Jorge Mautner.

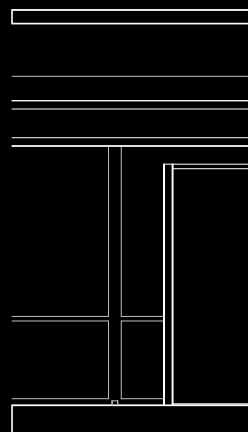
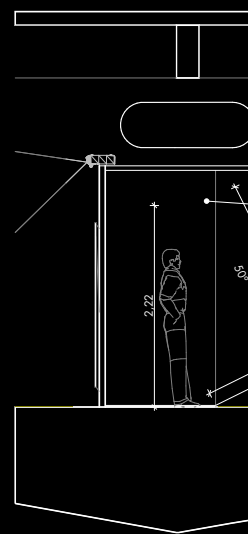
MAKING OF

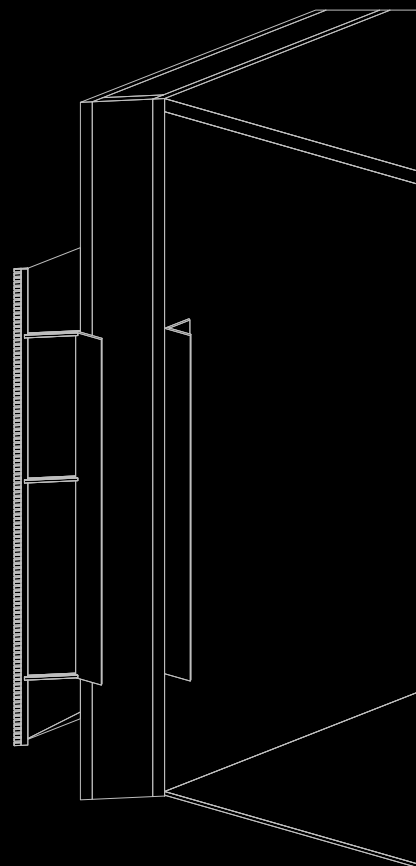
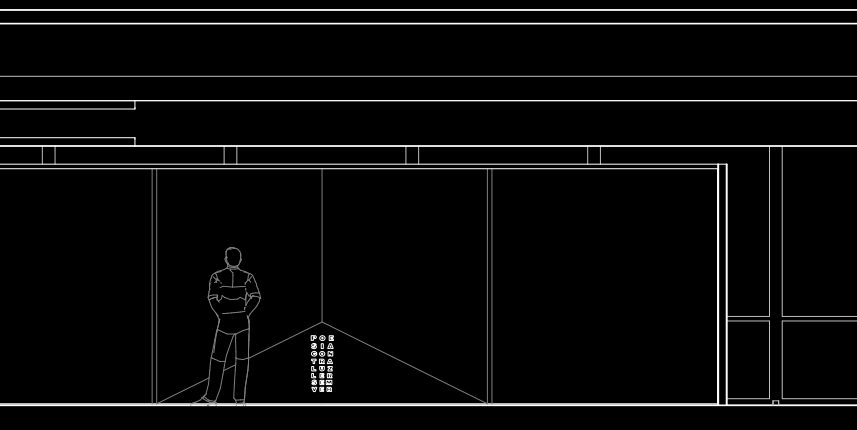
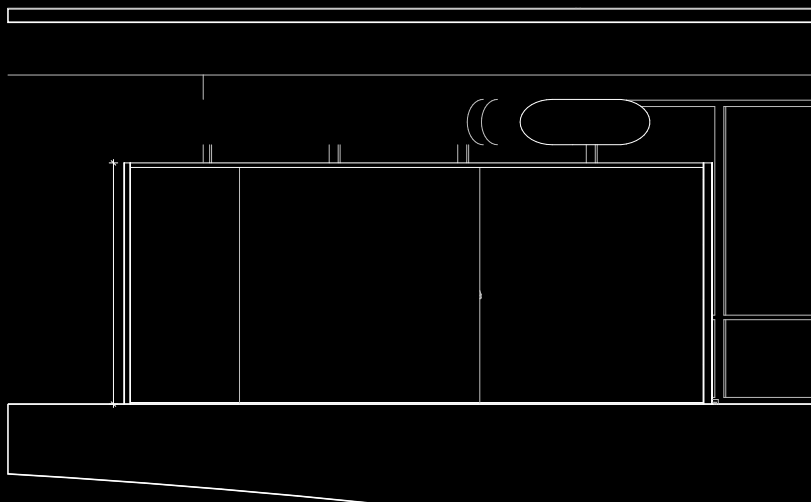
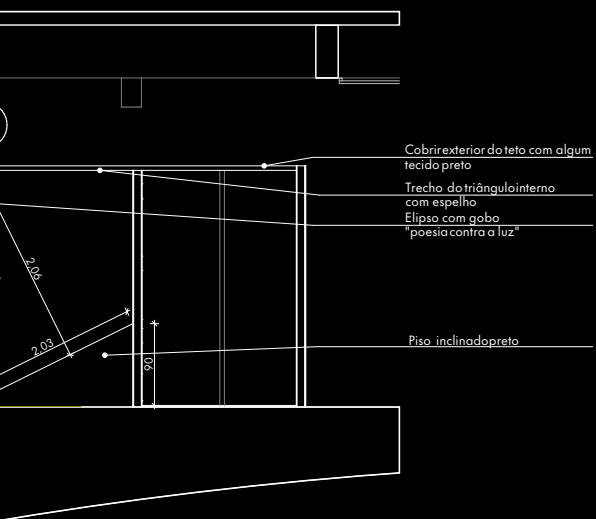












2.65
2.52
2.52
2.25
0.27
0.25

DET 01
DET 02
DET 03
DET 04

Lona Backlight branca aplicada sobre madeira forrada em linóleo branco
Lona Backlight branca
Borda preta de acabamento
Piso de lona backlight branca em rampa (0 a 27cm altura)
5x1,5cm de batente frontal preto

A
ESCALA 1:50

91

246

Lona Backlight branca aplicada sobre madeirite forrado em linóleo branco

Lona Backlight branca sobre tecido branco

Canaleta branca para ribalta

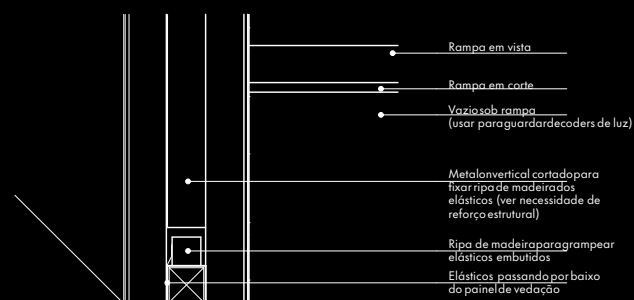
Piso de lona branca coberto de talco industrial atóxico

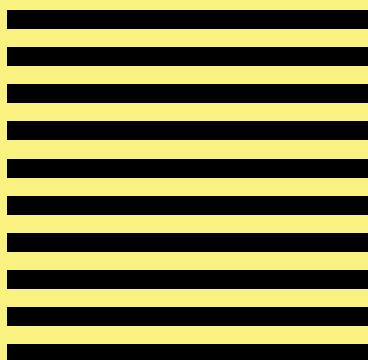
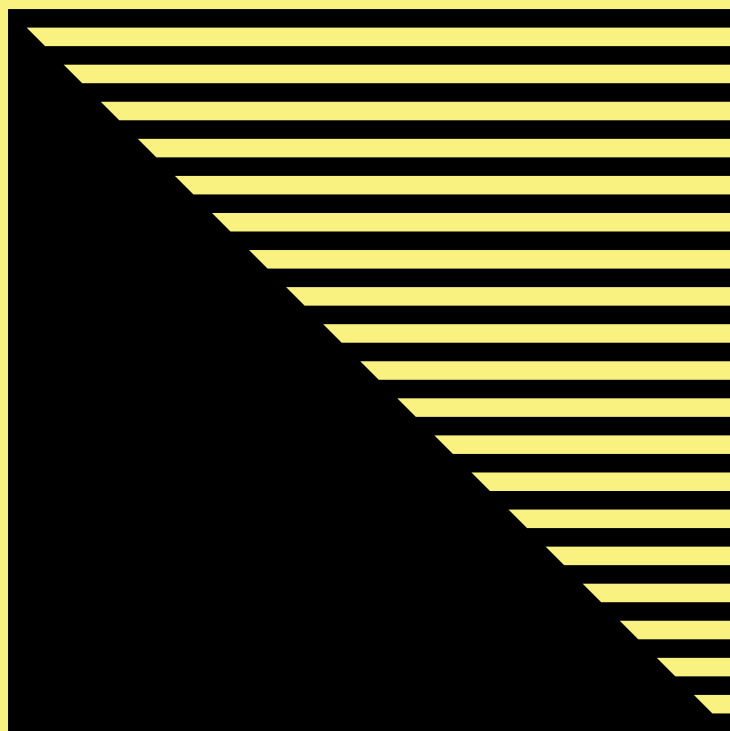
5x1,5cm de batente frontal preto

15cm altura protegida de ribalta

parte B

ESCALA 1:50





conversas



LUZ,
PRIMEIRO
ANIMAL
VISÍVEL DO
INVISÍVEL

Luiz Alberto Oliveira

Quero começar a conversa com uma provocação. Vou recordar um ensaio memorável do escritor argentino Jorge Luis Borges¹. Segundo Borges, Samuel Coleridge² sonhou certa vez que andava por um palácio construído pelo imperador mongol Kublai Khan, e enquanto ele percorria os salões, uma voz narrava um poema. Ele acordou, começou a transcrever os versos que havia decorado. Então, um chato inoportuno, talvez o pior inoportuno da história da poesia, bateu na porta e distraiu o sonhador. Restaram na memória apenas 40 versos do poema, o que bastou para Charles Swinburne, um dos mais influentes críticos e poetas do final do século XIX, afirmar que aqueles versos compunham a música mais elevada da poesia inglesa, e que analisá-los seria como tentar destecer um arco-íris. O mais interessante dessa história é que, algumas décadas depois da publicação do poema, foi traduzido um livro de um erudito persa, talvez do século XVI, no qual constava que Kublai Khan³ teria sonhado com um desenho, e teria anotado o desenho como a planta para seu futuro palácio. Borges então se pergunta: que operação é essa que trabalha com os espíritos de homens adormecidos e atravessa continentes e séculos? E termina o ensaio dizendo que talvez o palácio e o poema venham a ser sucedidos, daqui a alguns séculos, por um mármore ou uma música, e que quem os tivesse contemplado veria que eram essencialmente iguais. O palácio, e o poema, eram essencialmente iguais.

Inspirado por Borges, vou propor para vocês a tese de que a instalação Anos-Luz nos ofereceu uma catedral e um ecossistema. E quem os contempla talvez conclua que são essencialmente iguais. O sistema de pensamento chamado Ocidente, no qual as catedrais vieram a ser um exemplo de criação arquitetônica, artística e religiosa, é marcado por um fato: a reapropriação de um certo modo de agir sobre o mundo. Os egípcios, para repartirem as águas fertilizadas pelas enchentes do Nilo, desenvolveram o que hoje nós chamamos de geometria, ou pensamento geométrico. Descobriram como, a partir de linhas, é possível medir áreas; e como, a partir das medidas de áreas, é possível medir volumes. Essas regras de medição desenvolvidas pelos egípcios foram invertidas pelos gregos: ao invés de uma técnica para agir sobre o mundo, a geometria grega tornou-se não apenas modelo de um pensamento matemático, mas sobretudo do pensamento em geral.

As demonstrações geométricas, depois da Grécia Antiga, transformaram-se em demonstrações matemáticas pelas quais partes de figuras vão se deslocando até tornar aparente uma certa relação entre elas, que estava oculta. Pense num triângulo retângulo qualquer: será fácil perceber que a área do quadrado construído com o lado maior é igual à soma das áreas dos dois quadrados construídos com os lados menores. Assim, construindo esses quadrados, e deslocando uns sobre os outros, verifica-se que, de fato, as respectivas áreas são iguais. Trata-se

1 BORGES, JORGE LUIS. "O sonho de Coleridge" in *Outras Inquisições*, tradução de Davi Arrigucci Jr, São Paulo, Companhia das Letras, 2007.

2 Poeta inglês (1772-1834).

3 Imperador mongol Kublai Khan (1215-1294).

de uma demonstração eminentemente visual. Então, os gregos transformaram essa argumentação matemático-geométrica, que pode ser facilmente visualizada, em modelo para o pensamento abstrato. Com isso, propõem um modelo de pensamento que deveria ser lógico, consistente, onde cada etapa do argumento tinha que ser compatível com as demais, podendo ser sobreposta à anterior, sem excesso, sem paradoxo, e com total transparência. Em outras palavras, a demonstração garante a verossimilhança da argumentação.

A partir desse momento, a arte do pensamento, que vamos chamar de Filosofia, tornou-se eminentemente visual. Depois que Platão fundamenta sua filosofia, com a exposição de uma série de problemas, os problemas do pensamento passam a ser marcadamente inspirados na capacidade sensorial da visão, não na audição, não no movimento da dança, como no período anterior dos pensadores pré-socráticos. A partir deste império da visão, a luz passou a ter um papel fundamental na elaboração do próprio pensamento, passando a reger a investigação do mundo. Iluminar o mundo, revelar o que estava oculto, esclarecer o que era obscuro, todas essas metáforas tornaram-se essenciais ao pensamento filosófico grego.

Já no começo do segundo milênio, na Europa, surgiram, como epidemia benigna, as catedrais, em particular as góticas. Os templos gregos eram inspirados matematicamente e geometricamente, privilegiando a harmonia das proporções, e feitos para serem vistos de fora, uma vez que a população neles não entrava. Com o cristianismo, ocorreu o inverso. Os cristãos eram perseguidos. A igreja cristã reunia suas assembleias,

suas eclésias, nas catacumbas, com um teto por cima. Então, teve-se a ideia de prolongar essa reunião sob um teto, em prédios construídos para acolher fiéis. Mas a inspiração das catedrais não veio daqueles templos gregos restritos e sim das casas de banho romanas. A arquitetura das catedrais previa uma grande nave; no final, uma parte meio abobadada, que, como no caso das casas de banho, servia para difundir o calor. Assim, catedrais, igrejas, eclésias passaram a ser lugares de veneração. Com a invenção de um dispositivo extraordinário na arquitetura gótica, os arcobotantes (arcos estruturais de pedra que conectam as paredes altas da nave central a pilares externos), tornou-se então possível construir grandes abóbadas, tetos imensos, muitas vezes pintados de dourado. Por sua vez, grandes painéis laterais de vidro – os vitrais – permitiam que a iluminação natural criasse uma atmosfera luminosa única, completamente diferente daquela que havia no cotidiano, no ambiente doméstico, nas feiras, nas praças. Assim, as catedrais tornam-se máquinas de luz. Além disso, o vasto espaço das naves proporcionava qualidades acústicas inéditas, e logo a harmonia sublime de cantos gregorianos magníficos passou a transportavam os fiéis para um lugar não terreno, distante do cotidiano. As catedrais, portanto, eram dispositivos de produzir assombro.

Os tetos dourados eram inspiração para um vislumbre de um céu espiritual, distinto das agruras terrestres. A partir dos séculos XIII e XIV, contudo, os tetos das catedrais começaram a ser pintados de azul, de modo a fundir o céu espiritual e o céu astronômico. Essa tendência seguiu se fortalecendo, a ponto que, no século XV, Nicolau de Cusa⁴ afirmar que as estrelas eram

4 Cardeal, teólogo, e matemático alemão (1401–1464).

residências dos anjos. Os anjos vagavam entre estrelas, uma imagem maravilhosa que antecipa o Renascimento no sentido de naturalizar o céu espiritual, combinando-o com o céu astronômico.

Assim, a primeira parte da minha tese é a de que a exposição Anos-Luz se constitui como uma catedral, um lugar no qual vamos vivenciar algo muito além do cotidiano. Esse algo misterioso é parte de um certo tipo de experiência da luz e da escuridão.

A segunda parte da tese tem origem no final do século XIX, quando um jovem alemão chamado Albert, aos 16 anos, constatou uma discrepância entre os dois dos saberes mais bem constituídos sobre o mundo de que na época se dispunha. De um lado, a ciência dos fenômenos elétricos, magnéticos e luminosos, chamada Eletromagnetismo; do outro, a ciência do movimento dos corpos, a Mecânica. Essa discrepância pode ser descrita pela figura de um surfista luminoso. O que é o surfista luminoso? O Eletromagnetismo nos diz que a luz é uma onda, ou seja, uma perturbação que se propaga, em que um padrão de altos e baixos segue se revezando. Podemos então imaginar um observador que seja um surfista da luz, que se desloca acompanhando o padrão que forma a onda. Como esse surfista, que se movimenta juntamente com a luz, observa a propagação dessa onda? Como ele vai descrever a luz? Enquanto todos os outros observadores acompanham a luz como essa onda que se propaga, esse surfista luminoso vai ver a luz como uma oscilação, um subir e descer, sem que nada se propague.

Portanto, dependendo do observador, do estado de movimento do observador, todos os que não estiverem sobre a luz, andando com ela, vislumbam uma onda; mas os que estiverem acompanhando com a luz percebem somente

oscilações. Ora, uma onda carrega impulso, transfere impulso, como se pode ver quando a onda do mar bate na praia e dissolve o castelo de areia do menino que estava brincando ali. Mas uma oscilação não transmite nada, ela é apenas o sobe-e-desce. Como ocorre com o movimento da torcida num estádio de futebol durante uma oller: ninguém se desloca, todos simplesmente sobem e descem no mesmo lugar. Ora, o fato de algo acontecer – ou não – deve ter caráter universal, isto é, acontecer – ou não – para todos os observadores. A disparidade entre a visão do surfista e a dos demais observadores indicava que havia, então, uma discrepância fundamental na descrição do fenômeno luminoso, entre a Mecânica (que regula como os diferentes observadores coordenam seus pontos-de-vista) e o Eletromagnetismo (que confere natureza ondulatória à luz). Já com 25 anos, o jovem Albert Einstein propôs uma solução para este enigma. A solução foi preservar as leis do Eletromagnetismo e mudar as regras da mecânica. As leis do Eletromagnetismo estão pintadas por aqui, no chão da exposição, mas a solução sugerida por Einstein implica em que a compreensão do que é um corpo, do que é movimento, do que é espaço e do que tempo resultasse inteiramente reformulada, promovendo uma revolução no teatro em que os acontecimentos da natureza tinham lugar. Ou seja, para resolver o enigma do surfista luminoso, Einstein ousou afirmar que a velocidade com a qual a onda de luz se propaga é constante, é sempre a mesma, não importando nem a posição nem o movimento de quem esteja observando. Isto é, não importa se o observador está se aproximando ou se afastando do foco luminoso, ou se a onda vem em sua direção ou se está se distanciando. A velocidade da luz é sempre uma constante - um valor absoluto. Einstein elaborou uma teoria a partir deste absoluto, teoria

que, por uma ironia da vida, tornou-se conhecida como teoria da Relatividade. Trata-se, na verdade, de uma teoria da “Absolutidade”, construída em torno de um novo valor absoluto, a velocidade da luz. Esse valor constante torna-se então um organizador do universo: a relação entre causa e efeito depende do fenômeno da propagação, que passa a ter como limite a velocidade da luz. Nada pode propagar-se mais rapidamente. Entre causa e efeito, a proximidade máxima é a proporcionada pela propagação da luz. Noutras palavras: se alguém quer causar um acontecimento em um ponto na Lua, só pode existir relação de causa e efeito depois que a luz de uma lanterna, digamos, chegar a esse ponto. A relação causal é limitada pela velocidade de propagação da luz.

E, por isto, a luz organiza eventos, tanto presentes quanto futuros, e também passa a explicar eventos passados que agiram sobre o que acontece agora, no presente. A luz se torna, então, o crivo de organização causal do mundo. É como se a luz oferecesse para os acontecimentos do mundo uma gramática. Assim como a gramática ordena as relações entre sujeitos, predicados, verbos, etc., e organiza a linguagem, também a luz desempenha essa função estrutural para os acontecimentos do mundo. Podemos falar em uma gramática da luz. O mundo é orquestrado a partir de uma série de interações, de intercâmbios entre sistemas; ele é como uma floresta de espécies vocativas, em que inúmeros idiomas distintos se combinam, e a gramática da luz é a estruturadora de uma linguagem comum.

Há uma frase famosa do Lacan⁵:
“O inconsciente se estrutura como

linguagem”. Talvez se possa sugerir, num sentido análogo, que o mundo se estrutura como floresta. O que se construiu nesta instalação que reúne diversos fragmentos poéticos, com uma infraestrutura organizacional, ou seja, com uma gramática erguida em torno da luz, talvez possa ser visto como a floresta do mundo. Nesta instalação, a partir da luz e desses fragmentos de texto que esvoaçam pelas paredes, pelos pisos, por toda parte, o que sucede é que nossos espíritos são colocados em movimento, nos oferecendo a experiência de encontrar, no seio de uma estrutura causal, o inesperado, o imprevisto, e, quem sabe, o belo. Esse ecossistema de linguagens, de palavras e fragmentos poéticos, e essa catedral de luz, talvez, possam ser compreendidos um ao lado do outro, um dentro do outro, e talvez se possa concluir, como Borges porventura sugeriria, que são essencialmente iguais.

Um dos resultados mais impactantes da chamada Revolução Tecno-científica do século XX foi a capacidade crescente de discernir, identificar e, progressivamente, passar a controlar unidades elementares, indivisíveis, em três modalidades: de substância, que são as partículas subnucleares; de atividade, que são os quanta; e de informação, que são os bits. Hoje, podemos descrever, de forma unificada, todos os acontecimentos do mundo, tanto terrestres quanto cósmicos, em termos de fluxos de matérias, de atividades e de informação, ou seja, de organização estrutural. Temos portanto uma visão unificada de uma variedade de sistemas complexos, materiais, vitais e simbólicos. Mas a implementação técnica dessa revolução no conhecimento resultou numa enorme aceleração da vida cotidiana, a que precisamos dar atenção. Atualmente somos capazes de

5 Psicanalista francês Jacques Lacan (1901-1981).

intervir e controlar dimensões cada vez mais diminutas de espaço, de massa, de tempo. Em consequência, nos tornamos capazes de concatenar nossos ritmos biológicos e cognitivos com dispositivos artificiais muito acelerados. Vejamos um exemplo claro: somos essas criaturas espartânicas que somos porque o nosso sistema nervoso tem cerca de 80 bilhões de neurônios, cada um com entre mil e dez mil conexões com os outros. São portanto trilhões de conexões, há mais conexões no cérebro de cada um de nós do que estrelas no céu. Graças a essa abundância conectiva, podemos fazer as coisas extraordinárias - ou mirabolantes - que fazemos.

No entanto, as interações entre esses neurônios se dão pela troca de sinais eletroquímicos, que transitam a cerca de 150 metros por segundo. Parece muito, mas de fato é pouco – não chega nem mesmo a ser uma velocidade supersônica. Ora, os computadores eletrônicos das nossas casas funcionam na escala dos Gigahertz, isto é, do trilhão de ciclos por segundo. Assim, nossos cérebros operam no ritmo de centésimos de segundo; já os computadores, no ritmo dos trilionésimos de segundo. Claro está, portanto, que esta relação é efetivamente incomensurável, se não houver alguma mediação entre as escalas daquela geringonça e a da nossa cognição. O que ali sucede é inteiramente opaco para nós. Não há nenhuma luz que torne possível perceber essa dimensão. Em suma, estamos distribuindo em nosso mundo dispositivos com capacidades extremamente condensadas de multiplicar e acelerar acontecimentos. Não à toa, nosso mundo está cada vez mais populado de artefatos dotados do que podemos chamar de “razão sintética”, artefatos que não são ainda inteligentes porque não são adaptativos. Inteligência é, sobretudo, adaptar-se, ter a capacidade de adaptação. Ainda assim, esses

artefatos são racionais, realizam processos sumamente sofisticados e complexos, que temos cada vez menos possibilidade de apreender diretamente. Cresce sem cessar, em nosso mundo, a quantidade dessas outras entidades cognitivas, já em diálogo conosco. Essa é uma experiência decididamente inédita. Convivemos, desde muito, com ursos ancestrais, com entidades angelicais, com toda uma legião de figuras notáveis, mas nunca tínhamos coexistido com sistemas linguageiros baseados em CPUs. É a primeira vez que isso acontece. Há, então, tanto um profundo enriquecimento quanto um largo desafio associados a essa convivência. O que vamos fazer disso? É o mesmo problema a que a Luísa estava chamando a atenção: como a arte e a poesia influenciam a nossa capacidade de lidar com o indeterminado, com o incerto, com o vago, com o impreciso? Isso é o que vai nos capacitar a navegar nesses mares extraordinariamente tumultuosos de hoje. Estamos vivendo numerosas situações de mudança, das quais nós somos os autores e também os objetos. Cada vez mais nosso mundo se preenche de centauros, de híbridos de matéria, de vida, de pensamento, de artefato e de ser vivo... Se olharmos bem, veremos que esses centauros somos nós.

A biologia nos ensina que toda espécie recorta a massa de acontecimentos do mundo de acordo com duas referências. Primeiro, seu aparato sensorial: o quanto do espectro da luz que consegue enxergar; o quanto do espectro auditivo das frequências sonoras consegue apreender; a qual distância pode estender o seu tato. Por exemplo, nosso tato mamífero está limitado à superfície da nossa pele, mas nos peixes o sentido do tato se estende até longa distância dentro d'água, de tal maneira que, quando um outro peixe passa por perto, as pequenas vibrações que sua

cauda realiza são sentidas como um contato, corporalmente. Portanto, cada espécie, cada organismo, recorta o mundo através do seu aparato sensorial. A segunda referência é o modo pelo qual essas impressões sensoriais do ambiente externo vão se acoplar e se combinar com impressões internas. Por exemplo, como as percepções presentes irão se associar a memórias antigas, de vivências anteriores? O acontecimento presente é assim temperado, no sentido quase culinário, de botar um tempero, pela experiência passada. Essa capacidade de rebater a experiência passada sobre a experiência presente a converte, de fato, em uma expectativa de futuro. No caso da espécie humana, esse dobramento se faz também pela linguagem, o que possibilitou a capacidade assombrosa de compartilhar com o grupo as vivências do passado e as imaginações do futuro – um tipo de experiência que, ao que sabemos, só os humanos têm.

Ora, hoje estamos passando pelo que a neurocientista britânica Susan Greenfield define como troca do sistema fabulador. Toda criança começa a experimentar o mundo através de fabulações. Ela elabora uma narrativa imaginária em que ela participa de uma série de ações inventadas. Por exemplo, toma a tampa da lata de lixo, bota a vassoura debaixo do braço, e se torna Dom Quixote, pronto para enfrentar os moinhos de vento. E o aspecto decisivo aqui é que a função fabuladora permite discriminar entre o que é real e o que não é real. O que é real resiste, “chuta de volta”. Você vai experimentando fabulações. Algumas coisas reagem: “Opa, tem algo ali a mais do que a minha elaboração fantasiou...”. Mas o que está acontecendo atualmente é que passamos a dispor, inclusive e principalmente as crianças, de ilimitados meios de perceber uma narrativa, sem precisar imaginá-la internamente. Perceber a

narrativa não é uma experiência íntima homóloga à experiência de contato imaginário com mundos possíveis, é na verdade receber uma história já pronta e finalizada para ser visualizada e escutada, em suma, consumida, e não construída. Doravante, qualquer coleção de imagens é acessível – as feiticeiras amazonas vampiras da Idade Média, tudo pode, tudo cabe na história. Então, não se precisa mais fabular. Em Portugal, imaginar se diz “magicar”. Olhe que palavra linda: Ó pá, estou cá a magicar... Estou aqui imaginando. Mas hoje não é mais preciso imaginar, porque tudo se visualiza.

Diz Susan Greenfield: temos agora a primeira geração de seres humanos que está vivendo a experiência da abolição da função fabuladora. Por exemplo, já estamos na terceira ou quarta geração que vivencia a abolição do céu noturno estrelado. Para todos que vivem em uma grande cidade, o céu se tornou apagado. Um garoto de um século atrás podia contar a olho nu cerca de 200 estrelas no céu, das 3.500 que podemos avistar no hemisfério sul. Hoje, talvez se consiga distinguir pouco mais de uma dezena. Não temos mais, os urbanóides, a experiência do céu recamado de estrelas, em virtude da expansão da iluminação elétrica. Mas a abolição da função fabuladora é algo ainda mais impressionante, porque faz com que se perca a capacidade de contar histórias para nós mesmos, o que é o fundamento de toda elaboração narrativa possível, de toda invenção e criação. Precisamos, portanto, que as potências da Arte atuem decisivamente para nos desligar desse vício da atenção capturada, manufaturada, e nos liberem para retomar uma outra atenção, voltada para o mundo interno de recordações, anseios e sonhos...

ÉS METADE
SOMBRA
OU TODO
SOMBRA,
TUAS
RELACÕES
COM A LUZ
COMO SE
TECEM?

Nuno Ramos

Começo falando da importância dessa conversa, da crítica atuante, daquela que consegue dialogar com o agora, e que atualmente foi ficando diluída, foi ficando um chá sem gosto. A perda da crítica, pela falta de espaço público, porque os jornais não têm mais um espaço, e a perda da crítica enquanto voz interior da arte, isso me parece das coisas mais tristes e responsáveis um pouco pela queda da voltagem, da potência do trabalho de muita gente. Quer dizer, eu acho que a crítica não é só o crítico, embora seja isso também, mas a crítica é uma voz, é um desejo por mais arte. Há um eros da crítica que parece estar indo embora. Pois ou há um outro dentro de você, ou há uma pessoa, alguém que vai ao seu ateliê, que lê o que você escreve e isso vem como um raio. Lembro, quando eu era jovem, no meu ateliê, e, de repente eu chamava alguém. Eu abria a porta, e, antes de a pessoa olhar, eu já tinha mudado a minha opinião sobre o que tinha feito. Quer dizer, essa voz, que é o outro, que é a gente, isso não pode ir embora. Porque isso pode parecer coisa do superego, mas não é. Há uma potência nisso, nesse outro que é a arte.

A primeira coisa que eu vi nesta exposição foi a linha que atravessa, como um cordão, todo o espaço expositivo, que é gigantesco, inteiro. Então, o que para mim isso passa, essa coisa de tecer, é como um desejo de unidade entre coisas metafísicas. Aliás, o elemento mais físico que se destaca é o próprio fio. Coisas muito enormes. A ciência, a fórmula da relatividade, Plotino. O ser, o estar, o universo, e tudo isso tentando desesperadamente convergir, tecer, perder. Não dá tempo.

E há essa escala que não é só o domínio de uma cena, mas a escala é também a capacidade de pôr em cena – e isso é muito impressionante nesta exposição.

Há também, nela, uma espécie de Goeldi às avessas, eu acho. Vocês sabem que eu nunca tinha escrito um único ensaio na vida, quando escrevi esse sobre o Goeldi¹ [1]. Foi o primeiro que eu fiz e escrevi numa madrugada. Você mostra uma gravura do Goeldi para um francês, para um alemão, e eles veem um expressionista tardio. Eles não veem o Goeldi. É curioso. Acho que eles não veem o principal. O que me bate muito, o que me atrai muito no Goeldi, para mim, a força do Goeldi vem de uma espécie de obliteração básica. Quer dizer, é como se ele pintasse uma janela de preto. O gravar do Goeldi, o ato de raspar a madeira, vira um ato potente demais, porque ele está deixando a luz entrar. É o inverso. Em geral, você vê mais luz que a matriz, digamos, obliterou. Lá, é essa escuridão. Ela se faz. É quase um ato ético, antitropical, digamos assim, é tudo escuro. E cada pequena inserção do Goeldi libera uma potência não de branco, mas de luz. Isso dá uma delicadeza, dá uma singularidade muito peculiar, muito dele, porque ele é um grande artista mesmo, a ponto de, no Goeldi, se pensarmos bem, quase não haver cópia. As cópias são muito singulares, muito únicas. Claro que algumas ele pinta, ele põe cor. Aí, realmente, cada uma é uma. Essa capacidade que o ato do Goeldi tem é dos mais potentes. Realmente, a expressão ali está tensionada. Mas por quê? Porque ele teve uma compreensão básica de negação. Tem um negativo no Goeldi que transforma. Talvez algo ético que muita gente sente quando vê as gravuras dele venha disso, desse pretão que veda a luz, como um statement.

1 Ver em: <https://www.nunoramos.com.br/text/agouro-e-libertacao-oswaldo-goeldi/>

Nessa versão antitrópico dele tem uma coisa maior, ela tem a potência da singularidade. Isso é o que me chama atenção. Por exemplo, no Manuel Bandeira, que eu associo ao Goeldi, há essa potência do singular, do concreto, que volta com muita força. Nós, muitas vezes, temos dificuldade com isso. Essa linhagem, eu admiro muito, embora ache que eu, como artista, sou confuso demais para pertencer a isso, mas sei admirá-la...

Quando vejo o Goeldi nesta exposição, sinto como se baixasse uma energia forte, uma raiz nessa troca entre luz e sombra que acontece nela. Porque eu acho que realmente há nesta exposição uma inversão entre luz e sombra. O próprio intervalo entre os fios do tear cria um fio. Quer dizer, o que era vazio vira cheio, o que era cheio vira vazio. O positivo, o negativo. O negativo, o positivo. Essas inversões são próprias de luz e sombra, elas estão se fazendo o tempo todo, entre matrizes e cópias originais que se projetam. Você não sabe muito bem onde está o chão, você está dentro da sombra. Uma potência do discrepante tentando se juntar, e se perdendo, e se refazendo, e se invertendo.

Essa exposição tem muito isso, uma potência de voltar a falar das coisas, de poder falar de muita coisa. E talvez, pela enormidade do que estamos vivendo, eu tenha sentido também uma carga de melancolia grande, algo assim como se houvesse uma coisa indo embora, algo que já foi, e uma afirmação genérica sobre um monte de coisas que parecem injuntáveis. Porque o que eu acho bonito é isso, a gente poder falar das coisas de novo, num momento em que tudo está invertido, tudo vira outra coisa. Tem um poema do

Augusto de Campos aqui, que fala de um ler sem ver, ver sem ler, ler sem ver, que é isso, as pessoas leem, repetem, ninguém vê nada. Como se houvesse essa afirmação: "Olha, também dá para falar de ciência. Olha, isso junta com aquilo". É essa tentativa de juntar o injuntável – isso chama a atenção nesta exposição.

Naquele texto meu sobre o Goeldi, o pensamento era que a luz era excessiva, digamos assim, que a positividade do trópico impedia a gradação, e ele trabalhou a gradação com a ponta seca. Porque ele não faz isso como se costuma fazer, joga-se breu e aí se dá o tom. Ele faz isso só com a ponta, e quase dá o tom às vezes, porque é muito forte a luz. Essa luz excessiva é um tema forte. O que implicaria uma espécie de cena vazia, que é outro tema forte.

Andei relendo o poema "As Enfibraturas do Ipiranga", do Mário de Andrade (1922), que é uma cena na frente do Teatro Municipal, no Vale do Anhangabaú, onde toda a cidade de São Paulo, os seus então 550 mil habitantes, estariam ali fazendo um oratório. Ali estavam "as Senectudes Tremulinas", as "Juvenilidades Auriverdes", "a minha loucura", que é uma das vozes, e assim por diante. Todos se apresentam e nada acontece. É engraçado, o ato é vazado, é vazio. Busquei algo assim, também, naquele meu trabalho que chamava *Iluminai os Terreiros*². Íamos de dia a uns lugares bem perdidos, descampados, onde a gente conseguisse chegar com o caminhão. Descíamos carregando uns postes, assim, de uns oito metros, e fazíamos um círculo com uma linha, no qual colocávamos um negócio no meio. Então, de dia, colocávamos os postes, as lâmpadas, passávamos o fio,

2 Ver em: <https://www.nunoramos.com.br/trabalhos/iluminai-os-terreiros/>

criando o círculo e, depois, ligávamos um geradorzinho, que ficava à noite naquele terreiro, naquele palco. Às vezes, não acontecia realmente nada. Às vezes, acontecia. Por exemplo, teve um dia que foi um monociclista lá. No meio do nada apareceu esse rapaz. Às vezes ia gente ler um poema, o que era interessante também. O cara chegava lá e lia. Aparecia muito animal, o que era bonito, um cavalo, uma raposa. E é isso, a gente ficava lá filmando. Então, aí a cena estaria um pouco vacante de ação, que também é um tema meio Beckett, o que é ação, o que não é, quem age.

Quem age é aquele monte de terra ou é o texto do Dias Felizes? Enfim, o que estou querendo dizer é que, às vezes, no nosso percurso, o ato pode ser muito complicado, pode resultar em muita coisa. Então essa espécie de negação do ato é muito interessante, elas conectam de outra forma. Isso, enfim, não é um princípio, há coisa para ambos os lados, mas esse lado parece mais goeldiano, parece mais esquecido. O Graciliano talvez entrasse aqui também. Impressiona-me um tema, que seria assim: Como é que o Soldado Amarelo não apanha do Fabiano? É chocante, ele apanha, e é mais forte, e encontra o Soldado Amarelo no meio do nada. Assim como no Adoniran Barbosa. É impressionante a força do não-ato ali. Por exemplo: "Mato Grosso quis gritar, mas em cima eu falei, os home tá com a razão". "Os home tá com a razão, nós arranja outro lugar" - não é chocante isso? E isso, não é que ele seja humilde, porque a melodia está lá em cima. Aquilo, a Saudosa Maloca, talvez seja a verdadeira ópera que a gente fez. É de verdade a coisa: "os home tá com a razão", lá no alto da melodia, "nós arranja outro lugar". É um negócio que dá vontade de chorar. Iracema atravessou contra a mão. O cara perde a mulher para um filho da puta que atropelou a mulher e "os home

tá com a razão". Iracema: "se atravessou contramão, Iracema". Não é chocante? Quer dizer, é claro que é porque é um país estruturado desse jeito. Acho que o Adoniran pega pelo lado, você sente a tragédia daquele ponto de vista, não é que você concorde com aquilo. E tem algo nele, que às vezes eu acho até meio trágico, meio grego, sei lá.

Vou contar uma coisa pessoal, de que me lembrei. Uma vez, numa exposição, acho que deve ter sobrado um dinheiro, e o SESC (Serviço Social do Comércio) convidou o Zé Celso, o Emicida, e aí não sei por que me, mas me chamaram também. Era no SESC Pinheiros (SP). Eu tinha um assistente, que me pediu dois ingressos e eu consegui. Na hora H ele me pediu mais um. Eu falei: "olha, eu acho que eu não consigo, espera aí". Cara, a gente entrou, eles ficavam fumando aquela maconha interminável. Quando entramos, não tinha ninguém no SESC Pinheiros. Éramos nós e também o meu assistente, que eu tinha conseguido, graças a Deus, levar. E a Sandra, minha mulher. Eram oito pessoas. E o SESC é enorme, estavam todas aquelas cadeiras vazias. Mas foi tão lindo, porque é uma audiência, uma cena vazia. Eu estou com essa ideia, da cena vazia. A gente precisa aprender a fazer a cena vazia, sabe? De algum modo.

Então, essa ideia do ato, do ato vazio, da cena no Goeldi é uma coisa para se pensar muito. No Goeldi há muito volume parado, umas pessoas de chapéu e tal, que parecem como que galpões. Se você inverte galpão, armário, vultos, no Goeldi, dá certo, é engraçado. São quase volumes, algo geométricos já, e bastante imóveis. Não é sempre, mas eu acho que o movimento não é o forte do Goeldi. É mais como o volume se contemplando, se medindo, se encaixando ou não. Às vezes tem movimento sim. Há especialmente num

desenho em que o homem está com o braço aberto, um bebedozão, mas, ainda assim, é mais recessivo.

No Para Goeldi, eu fiz assim. Eu escolhia uma matriz do Goeldi e, com uma máquina, com um slide, a colocávamos no chão. Cavávamos tudo que era preto, dava um trabalho danado. O branco ficava como se fosse o chão. Tudo que era preto, a gente cavava. Aí a gente pacientemente impermeabilizava o melhor que podia e jogava óleo queimado. A diferença que ficava forte com relação ao Goeldi é que brilhava. Então, isso não era Goeldi. Aquela luz obliterada era como se ela pulasse para cima e jogasse a imagem de volta, porque o óleo queimado é como um espelho. Em outra dessas montagens, eu pegava uns armários, cortava uma fresta e enfiava uma pedrona, um granito ali no meio.

Continuando um pouco no Goeldi, mas saindo dele, pensei naquele livrinho, que acho que vocês conhecem, o Elogio da Sombra, do Tanizaki³, certa defesa contra o Ocidente, uma cultura original defendendo-se de uma invasão. No Goeldi, eu não vejo isso. Nele é como uma desnatureza que permite que a cultura venha. Lembrei que, inclusive, muita gente se ofendeu comigo quando escrevi sobre o Hélio Oiticica, mas eu vejo isso no Hélio também. Vejo muita velatura no trabalho dele. Muita. Acho que há uma sequência de defesas. Naquele interior do Hélio, porque ali tudo seria para fora. Seria, assim: a arte sai do MAM e vai para a Mangueira. Ela sai dos seus parâmetros institucionais e conquista a vida mesma. Mas eu acho que isso é o que ele mesmo diz e que muita gente reproduz e vocaliza. Nesse processo, no entanto, o Hélio criou interiores, inclusive biológicos, muito

defensivos, com elementos defensivos muito grandes, o que me parece uma intuição profunda sobre o país. Quer dizer, se você pensar no índice de assassinatos do Morro da Mangueira, precisa mesmo ir nessa luz de que nós estamos falando. E quando a gente pensa em cor, a cor do Hélio é translúcida. Aliás, não é cor, é tom. Ele mexe pouquíssimo com cor, é muito tom. E o tom não deixa de ser, não sempre, mas muitas vezes, a mistura da cor com a sombra. Então, mesmo nele, nesse impulso exteriorizante, da potência da arte de encarar o real e tal, há sempre um interior mediador, que propõe mediações. Quer dizer, você não está escancarado, o som está longe, há alguma coisa com o sono, com o ósseo, com o descanso, com alguma coisa em que o real fica um pouco ali boiando. Ele está lá, mas ele não está te pegando.

O Bruce Nauman faz penetráveis também, digamos assim, um ou dois anos depois dele. Mas ele te expulsa de volta. Você bate e volta. É uma coisa meio comportamental. Você entra, você quer sair. Quer dizer, nele, o real e o penetrável são muito intercambiáveis. No Hélio, acho que não. Acho que há um como: “vamos ficar aqui um pouquinho aqui dentro? Vamos”. Entendeu? Acho que daria para fazer uma comparação razoável com esse preto que o Goeldi põe de cara, com essa espécie de ato inicial do Goeldi quando grava. Acho que, apesar de serem artistas opostos, haveria alguma junção nessa compreensão da luz.

Um último parêntese. Se a gente pegasse uma das paredes que foram vedadas de preto e uma chave de fenda gigante arranhasse ali... Aí estaríamos fazendo exatamente o que nós estamos dizendo que o Goeldi fez.

3 Tanizaki, Junichiro. Elogio da Sombra, 1933.

Não é isso? É. Sem isso, o trabalho não existiria. E, de certa forma, o cordão que atravessa a exposição e conecta com a outra metade, onde a luz, que é quase sempre o tema do modernismo nosso (acho que no Paulo Mendes da Rocha e no Vilanova Artigas - não mais), ela está obliterada. É uma palavra feia - obliterar. A luz é negada, mas não está negada por outro excesso, por outra potência. Ela está obedecendo às formas, mas deixando o que talvez fosse um grande tema - trazer a luz para dentro, como o Glauber dizendo para o Nelson Pereira dos Santos: "Abre esse diafragma".

Comentário à conversa de Nuno e Flora

Bia Lessa

A cena, para mim, talvez seja um ato, talvez seja o que para um artista é um traço. O que vai estar do lado de outra coisa. São coisas que dialogam entre si, mas que falam também sozinhas. Então, cada cena, para mim, podia ser solitária, mas, em diálogo com outra, ela se torna outra coisa. Para mim, cena é um pouco isso. Então, o que entra primeiro. E por quê? Num momento, entram as fórmulas. E o que vem depois, dialogar com as fórmulas? O que vem em seguida? As cenas existem como algo separado, autônomo, digamos assim. São capítulos, a gente chamou de capítulo. Mas aqui, na montagem, virou cena. São 25 cenas. Eu não saberia dizer agora a sequência qual vem primeiro, qual vem depois, porque elas foram sendo feitas aqui. Quer dizer, tivemos um trabalho imenso, e tivemos a sorte de montar e desmontar tudo, porque o MAM teve que acolher o encontro dos BRICS. Eles mudaram a data da exposição. Então tivemos a oportunidade de olhar, ver, discutir, depois repensar uma porção de coisas. E então montamos aqui uma ilha em que ficava o editor, a pessoa que fazia toda a intervenção sonora, e ficavam todos os textos e as coisas que tinham sido trabalhadas ao longo de, não sei, quatro, cinco meses, ou mais. Foi um tempão e houve coisas que eram ditas, eram discutidas, e depois voltavam. Seria importante se fizemos, de fato, o libreto Anos-Luz, ter tudo ou quase tudo que também não entrou, tudo que podia estar aqui e que não está. Quer dizer, assim ficaria explícita, digamos assim, a escolha, o quê que vem em tal

momento, e por quê. A mudança de data deu tempo de chegar aqui e ver de novo. Nós programamos, mas a coisa se faz no fazer, na hora do trabalho, porque é aí que você vê. Quer dizer, você vê na hora que você vê, e às vezes até o que era para ser de um jeito tem que ser de outro, aquilo vem mostrar uma coisa infinitamente mais potente do que você tinha planejado. Essa questão do olhar e do ver é, de fato, determinante, porque há uma escolha. Então, ver, esse ver na hora do trabalho, e o trabalho com o outro, isso é importante. Desde que comecei a fazer teatro, ver aquela pessoa andando ali na minha frente, baixando, sofrendo, andando, e trabalhar com uma equipe, travar diálogo, travar conversa. E o trabalho tem ciência, artes plásticas, tem dramaturgia, tem literatura, tem poesia, e essas coisas, no fundo, para mim, são as mesmas. E essas conversas aqui, para mim, não precisam ser sobre o trabalho, mas aqui está exposto o trabalho. Falas que façam parte da exposição. Tanto que a gente não queria interromper a luz da exposição, estamos na exposição e vocês estão sendo expostos nesse momento dentro dessa exposição.

Falando aqui um pouco do momento, do ato, eu lembrei de uma história muito linda do Antunes Filho, que é um diretor de teatro, que ele tem uma história que eu acho muito linda, quando dois dias antes de ele morrer, já estava com uma febre muito alta, então ele estava delirando. Olha, André, que história boa. Daí ele chegou no SESC Consolação, que era onde ele trabalhava, mas ele chegou à meia-noite. O SESC estava fechado, ele achou que já era o horário dele trabalhar. E ele ficou sentado na mureta do SESC ali. E o vigia ficou apavorado. E o que faz com aquele homem? E não sabia, não tinha telefone. Quando o SESC abriu às 10:00 da manhã, o Emerson chegou, pegou o Antunes e foi levar para o

hospital, porque ele já não estava bem. E ele falou: “Emerson, eu vi a coisa mais deslumbrante do mundo, muito melhor que Bob Wilson. O SESC está fazendo um espetáculo aqui na frente que é o seguinte, passa um carro, vem uma puta, depois vem um cachorro”. Eu achei isso tão extraordinário, porque ele viu a cidade pela primeira vez como um espetáculo. E aquilo era teatro e era tempo. Eu acho isso uma imagem tão deslumbrante do que é a potência do que a gente vê. Quer dizer, o que vemos é o que de fato existe, uma coisa muito linda do pensamento e do que cada um de nós faz com tudo que vemos.

Ainda sobre a cena, lembrei do Sérgio Santana, também, quando trabalhei com ele na tragédia brasileira, s ele falava que o ideal ia ser quando a gente fizesse aquele espetáculo para ninguém. Isso vai ser o ideal, porque era aquilo, aquele trabalho gigantesco, e iam um, dois, três espectadores. E ele falava: “Bia, o ideal é quando a gente fizer para ninguém”.

Sobre o fio, para mim, ele era absolutamente necessário, foi uma luta conseguir fazê-lo, porque ele também criava a tal da barriga. E como é que faz, porque ele é a única coisa que marca, de fato, o espaço único. Ele vai de lá até lá, e a porta de entrada ele se dá direto. É ele que atravessa tudo. E, do ponto de vista até da própria montagem, ele teve que existir antes de se montarem muitas coisas, porque, depois de ele existir, não tinha mais como fazer outra opção. E, ao mesmo tempo, ele estando aí, ele dificultou tudo, o andaime que tinha que desmontar e montar. Ele foi uma encrenca do ponto de vista da construção, mas ele era fundamental. Sem ele, isso tudo aqui viraria outra coisa.

Já a cor entrou um pouco por uma provocação do Filipe Sussekind, que

falava muito da questão, porque eu estava sempre muito voltada para a questão do escuro e do claro, do claro que não deixa ver, do escuro que é tão revelador e como é que isso se dava. E veio essa questão da cor, de como a luz produz a cor. de luz, enquanto tonalidades e diferentes texturas. E nós deparamos com a entrevista do Borges, falando que a escuridão dele não é uma escuridão. Ele fala: “eu não sou um cego original, eu sou um cego meio assim, de quinta, como quem diz, de quinta categoria. Não é o preto que eu enxergo, eu enxergo um amarelado, eu enxergo um verde”. Então não há como falar de claro e de escuro sem falar na luz.

Quanto ao espaço, eu aprendi logo com o Paulo Mendes que o que interessava era uma geografia cênica, um espaço que possibilitasse, que modificasse aqueles atores. Quer dizer, aqueles atores não estão ali representando, eles estão vivendo de fato aquele espaço, ladeira, chão, o que abaixa, o que levanta, o que deixa o chão firme, o que deixa o chão escorregadio. Então, essa questão do espaço é muito importante para mim. Lá embaixo, quando a gente foi descer os elásticos, houve, sim, uma preocupação com a angulação da própria arquitetura, como se a gente acrescentasse ou dialogasse com essa arquitetura, que é uma arquitetura extraordinária. Voltando ao Paulo Mendes, ele sempre falava da arquitetura não como um prédio, uma casa, que isso tudo é uma besteira, mas como uma geografia, como uma mudança do território.

MEMÓRIAS DO RIO ATRAVÉS DA LUZ

A história e suas sombras

Lucas Pedretti

A metáfora da luz e da escuridão é muito importante para a política e bastante frequente na história. O maior exemplo de sua força é, certamente, o nome dado ao movimento filosófico que forneceu as bases do nosso mundo contemporâneo, que é o iluminismo. Aliás, o século XVIII, momento em que esse movimento ganhou força na Europa ocidental, ficou conhecido como Século das Luzes, para simbolizar a saída daquela outra época que os próprios iluministas passaram a chamar de Idade das Trevas.

A contraposição entre luzes e trevas, aqui, nos permite ver um aspecto central no discurso dos iluministas: a ideia de que a Europa representava o farol que iluminaria o caminho do progresso – econômico, político e moral – da civilização.

Vale lembrar que a revolução representada pelos ideais iluministas no campo filosófico e científico está conectada com outras duas grandes revoluções que marcaram aquele mesmo período histórico. A Revolução Industrial, que abre caminho para a afirmação do capitalismo como sistema econômico; e as revoluções políticas, em especial a Francesa, que abre o caminho para a afirmação das modernas ideias de Nação, de cidadania, de igualdade e de liberdade.

Ao longo do século XIX, os muitos fenômenos e processos que haviam marcado o Século das Luzes vencem definitivamente as resistências do velho mundo e constituem uma nova ordem política, econômica e geopolítica. O

historiador Eric Hobsbawm dividiu esse século em três grandes fases: a Era das Revoluções; a Era do Capital; e a Era dos Impérios. A Era do Capital tem início na metade do século e, como o nome já sugere, é aquela que marca a consolidação do capitalismo enquanto sistema econômico. Nela, se dá um novo salto tecnológico, a chamada segunda revolução industrial.

Se a primeira revolução industrial tivera como centro a indústria têxtil, a máquina a vapor e o carvão como fonte de energia, a segunda vai ser marcada, dentre outras coisas, pela energia elétrica. É exatamente neste contexto, em 1879, que Thomas Edison inventa a lâmpada.

Mas, como já dito, na cronologia do Hobsbawm, o que se segue à Era do Capital é a Era dos Impérios. Ou seja, esse segundo grande salto tecnológico potencializou um novo influxo de expansão imperial da Europa, dentro daquilo que ficaria conhecido como neocolonialismo. As antigas colônias nas Américas já estavam todas independentes, e agora as potências imperiais se voltavam para os territórios asiáticos e africanos.

Mas para além das metralhadoras – que, tal como a lâmpada, também foram inventadas nesse contexto –, o neocolonialismo precisava também de uma justificativa ideológica. As bases dessa justificativa foram encontradas, exatamente, naquela dualidade fundamental do iluminismo, entre luzes e trevas, que servia como metáfora para outras dicotomias voltadas para expressar a mesma ideia, como progresso vs. atraso e civilização vs. barbárie.

Não é à toa, portanto, que a Era dos Impérios, isto é, o final do XIX, é também o momento de nascimento das doutrinas

do chamado racismo científico. A Europa não seria apenas econômica, política e moralmente mais avançada que os outros povos. Eles passavam a se entender como dotados de uma superioridade inata, que se expressava nas características físicas e fenotípicas. A humanidade agora se dividia entre raças superiores e raças inferiores.

À primeira vista, talvez possa soar incômodo dizer que a gênese do racismo científico estava no Iluminismo, esse corpo filosófico que pregava a igualdade e a liberdade. Mas, sobre isso, vale recuperar um texto do próprio Kant, selecionado e citado em um artigo do psicanalista e filósofo Érico Andrade chamado A opacidade do iluminismo: o racismo na filosofia moderna. Diz, então, Kant:

Os negros da África não possuem, por natureza, nenhum sentimento que se eleve acima do ridículo. Dentre os milhões de pretos que foram deportados de seus países, não obstante muitos deles terem sido postos em liberdade, não se encontrou um único sequer que apresentasse algo grandioso na arte ou na ciência, ou em qualquer outra aptidão; já entre os brancos, constantemente arrojam-se aqueles que, saídos da plebe mais baixa, adquirem no mundo certo prestígio, por força de dons excelentes. Tão essencial é a diferença entre essas duas raças humanas, que parece ser tão grande em relação às capacidades mentais quanto à diferença de cores. (Kant, 1764, apud Andrade, 2017).

Essa passagem de Kant é de um texto de 1764. Pouco mais de um século depois, em 1899, o poeta inglês Rudyard Kipling escreveria o famoso poema “O fardo do homem branco”. Na peça, Kipling descreve um certo sofrimento que acometia os europeus ao serem tão incompreendidos por aqueles selvagens,

que pareciam não aceitar serem tirados da escuridão e levados para a luz.

Nesse mesmo final do século XIX, do outro lado do Atlântico, o Brasil vivencia dois acontecimentos fundamentais: a abolição formal da escravidão em 1888 e o fim do Império e o início da República em 1889.

Quando a República começa no Brasil, uma das tarefas principais que seus dirigentes assumem é exatamente o de tentar inserir o país nesse mundo dito moderno e civilizado, por meio do apagamento do passado recente e da remodelação do país, em todos os sentidos, à imagem e à semelhança daqueles que eram vistos como o ápice do progresso.

Um dos exemplos que melhor expressa o modo como isso se deu na prática é o das reformas urbanas vivenciadas pelo Rio de Janeiro no início do século, sob a gestão de Pereira Passos. O eixo orientador dessas reformas era a ideia de que a cidade – a capital dessa República que queria se civilizar – precisava se transformar fisicamente, fazendo desaparecer os resquícios do mundo colonial.

Para além da abertura de grandes avenidas e a construção de prédios que copiavam o estilo arquitetônico em voga na França, a chegada e a disseminação de duas novas tecnologias parecia expressar a chegada definitiva do progresso e da civilização: a substituição dos antigos lampiões por postes de luz elétrica e a substituição dos bondes puxados por burros para os movidos a energia elétrica.

Mas essa chegada das luzes – metafóricas e literais – não foi feita sem deixar seu rastro de escuridão.

Dentre os episódios que marcam as tensões desse projeto de impor uma certa ideia de civilização de cima para baixo está a famosa Revolta da Vacina, ocorrida em 1904. Mas cinco anos depois, uma grande revolta popular se deu, por exemplo, contra o serviço dos bondes elétricos, que eram alvo de diversos tipos de críticas por parte da população. Para além dos graves acidentes que vinham acontecendo, havia a reclamação de que, apesar do aumento da velocidade dos bondes, tinha havido uma diminuição significativa do número de veículos circulando. Ou seja, a modernidade resultava não em uma diminuição das distâncias e do tempo, como prometido, mas no contrário.

Toda essa remodelação urbana do Rio de Janeiro resultou, ao fim e ao cabo, uma expulsão dos mais pobres, em sua maioria negros, do centro da cidade. A expulsão física era complementada por uma exclusão simbólica. O Código Penal de 1891 trazia artigos que significavam, na prática, a criminalização da população pobre e negra. A proibição explícita das religiosidades de matriz africana e da prática da capoeira se somava ao instituto da vadiagem, que dava às forças policiais um amplíssimo grau de arbítrio para decidir quem podia e quem não podia circular no espaço público. Ou seja: a luz havia chegado, mas apenas alguns podiam desfrutar dela.

Foi esse modelo de uma cidade fortemente desigual, social e racialmente segregada, que forneceu as bases para o crescimento do Rio de Janeiro ao longo do século XX. Assim, como consequência de uma abolição que se deu sem qualquer tipo de reparação aos ex-escravizados, e de uma política urbana baseada na expulsão dos mais pobres e dos negros, uma das saídas encontradas por esses setores da

população foi a ocupação das encostas dos morros, dando origem às favelas.

A relação do poder público com as favelas sempre foi marcada, na história do Rio de Janeiro, pela violência e pela criminalização de seus moradores. Assim, essa forma urbana apenas se expandiu de forma significativa ao longo do século, sempre sob a marca de um acesso limitado aos bens urbanos. Evidentemente, a questão da luz ocupa aqui um papel central. Sobre isso, vale mencionar um trecho de uma crônica do João do Rio, citada pela antropóloga Lícia Valladares no artigo A gênese da favela carioca.

Eu tinha do morro de Santo Antônio a ideia de um lugar onde pobres operários se aglomeravam à espera de habitações, e a tentação veio de acompanhar a seresta. [...] O morro era como outro qualquer morro. Um caminho amplo e mal tratado, descobrindo de um lado, em planos que mais e mais se alargavam, a iluminação da cidade. [...] Acompanhei-os e dei num outro mundo. A iluminação desaparecera. Estávamos na roça, no sertão, longe da cidade. (Rio, 1911, apud Valladares, 2000)

Aqui, a iluminação serve para reforçar a dicotomia entre uma cidade formal e um outro mundo, o mundo da favela.

Esse conjunto de estigmas que acompanhou as favelas ao longo de sua história é uma das bases fundamentais para a ausência completa de interesse por parte do Estado em garantir o acesso aos direitos básicos para seus moradores.

Isso exigiu dos moradores de favelas, historicamente, soluções informais para ter direitos básicos garantidos. No caso

da luz elétrica, uma dessas soluções foi a dos cabineiros – moradores que habitavam a parte mais baixa dos morros e conseguiam ter acesso à rede de luz, e que eram autorizados a instalar cabines de luz e vender a energia elétrica para o restante da favela.

No início dos anos 1960, num contexto de forte disputa entre diferentes projetos de país, no qual se discutiam temas como a necessidade de uma reforma agrária, as discussões sobre o chamado “problema da favela” ganharam novo reforço. Duas eram as posições fundamentais: aquela defendida pelo então governador da Guanabara, Carlos Lacerda, que era o das remoções forçadas de moradores com vistas à erradicação das favelas do horizonte urbano da cidade; e aquela defendida por entidades como a Federação das Associações de Favelas da Guanabara, a FAFEG, cujo lema era “remoção não; urbanização sim”.

Um dos eixos em torno dos quais essa disputa se desenvolveu foi precisamente o eixo do acesso à luz elétrica. Desde a década de 1950, com a criação da União dos Trabalhadores Favelados, iniciativa que antecedeu a FAFEG na busca pela criação de um movimento coletivo de moradores de diferentes favelas, havia um esforço de encontrar saídas também coletivas para o problema do acesso à luz, como por exemplo a compra e a distribuição da energia via associações.

Na contramão desses esforços, o governo da Guanabara determinou a criação das Comissões de Luz. Como mostra o historiador Marco Pestana (2016), a Comissão Estadual de Energia, à qual as Comissões de Luz eram subordinadas, proibiu que os integrantes dessas comissões fossem integrantes das associações de moradores. Ou seja: era

uma tentativa de enfraquecer a organização local e criar clivagens e disputas internas em cada favela, bem como dificultar a articulação entre diferentes favelas. Não à toa, em seu segundo Congresso, realizado no emblemático ano de 1968, a FAFEG aprovou uma resolução crítica às comissões de luz.

Mas, como nós sabemos, no final daquele mesmo ano viria o AI-5. Dentre as muitas consequências do recrudescimento do regime, uma que é bem pouco frequente de ser mencionada é o desmantelamento completo das associações de moradores de favelas, em particular da FAFEG. Por meio da prisão das lideranças da Federação, a ditadura abriu caminho para implementar o projeto que Lacerda não conseguira, e removeu, entre 1969 e 1972, mais de 120 mil moradores de favelas de suas casas.

O local mais impactado por essa política foi o entorno da Lagoa Rodrigo de Freitas, que era marcado pela existência de várias favelas e hoje é o bairro mais branco do RJ, segundo o IBGE.

Nesse deslocamento forçado, os moradores de favelas da Zona Sul foram levados para locais ainda menos dotados de infraestrutura urbana, na Zona Oeste e na Zona Norte da cidade. Evidentemente, os moradores vão rearticular suas redes de sociabilidade e reinventar suas formas de vida nesses novos locais. Não é à toa, inclusive, que é exatamente nas proximidades de muitos dos conjuntos habitacionais erguidos nesse contexto que uma grande revolução cultural vai ocorrer a partir dos anos 1970 no Rio de Janeiro, que é o surgimento dos bailes de música soul, organizados e frequentados pela juventude negra carioca.

Nos bailes, além da música, outro

elemento estético e cênico era fundamental: o jogo de luzes. Mas o organizador de um baile específico, que ocorria no Clube Renascença, também decidiu usar a luz de outra forma. Dom Filó, líder da equipe de som Soul Grand Prix, passou a exibir slides, nas paredes dos seus bailes, com imagens de figuras históricas e lideranças negras, e com mensagens cujo objetivo era fomentar a conscientização dos frequentadores sobre o racismo.

O Brasil, no entanto, ainda vivia o auge de sua ditadura militar, que tinha como um de seus pilares ideológicos a defesa do mito da democracia racial – ideia segundo a qual não existiria racismo no país. Nesse sentido, o que Filó fazia era inaceitável. Um dia, na saída de um baile, ele foi sequestrado por agentes do regime. Assim Filó relatou o episódio para a Comissão da Verdade do Rio:

Saindo do baile, quando eu ia entrar no carro, meteram o capuz na minha cabeça e eu só vi estrelas. Me levaram dentro do camburão, dei algumas voltas. Pelo cheiro, pela umidade, mais tarde eu vim saber que era aquele quartel da Polícia do Exército, na Barão de Mesquita. Chegando lá me botaram em uma cadeira, tiraram o capuz, tinha muita luz, muita luz. Eles perguntavam onde estava o US\$ 1 milhão, se eu era comunista. A apagaram toda a luz e falaram: agora você vai ver. (Comissão da Verdade do Rio de Janeiro, 2015, p. 132).

São muitos os depoimentos que apontam para usos semelhantes da luz durante a ditadura militar. Citemos apenas mais um, para exemplificar: o do jornalista Álvaro Caldas. Ele esteve no mesmo DOI-CODI que Filó em 1970, quando foi submetido a torturas, digamos assim, mais clássicas: espancamentos e pau-de-arara. Preso novamente em 1973, ele relata o

seguinte:

Desta vez, a cela estava limpa e esterilizada, com um cheiro nauseante. O ar condicionado era muito frio. A luz estava permanentemente acesa, então eu não tinha ideia se era dia ou noite. Eles alternavam sons muito altos e depois muito baixos. Eu não conseguia dormir de jeito nenhum. (BBC Brasil, 2014)

O que aconteceu entre 1970 e 1973 é que os militares brasileiros passaram a desenvolver técnicas que ficariam conhecidas como “tortura científica”. Essa renovação nos métodos tem a ver com a circulação de militares brasileiros por escolas militares internacionais, onde se promovia um grande intercâmbio de conhecimentos. Dentre as doutrinas que influenciaram significativamente a atuação dos agentes da ditadura brasileira, estavam as dos militares franceses e ingleses.

A historiadora francesa Leneida Duarte-Plon (2016) cita os ensinamentos de um coronel francês em uma escola criada em maio de 58, chamada de Centro de Treinamento para a Guerra Subversiva. Segundo ele, era preciso que a tortura fosse “limpa” e “humana” e que não “deixasse vestígios”. Nesse sentido, luzes, sons e temperatura faziam parte dos novos instrumentos à disposição dos torturadores.

Mas qual era o contexto da criação desse Centro de Treinamento e desses ensinamentos do militar francês? Era a Guerra da Argélia, ou seja, a luta do povo argelino contra a dominação colonial francesa. Em outras palavras, era a nova fase do “fardo do homem branco” em sua missão civilizadora. A Europa, o berço do iluminismo, o farol moral da civilização, os portadores das luzes contra as trevas, agora ensinavam por aí como usar a luz – dessa vez a literal, não a metafórica – como

instrumento de tortura.

Em um importante livro publicado em 1947, pouquíssimo depois da II Guerra Mundial, os filósofos Adorno e Horkheimer trataram do que foi traduzido como a dialética do esclarecimento, mas bem poderia ter sido traduzido como a dialética do iluminismo. Em linhas muito gerais, a ideia do livro era mostrar como o horror vivenciado no Holocausto e na grande guerra não eram um desvio da história da modernidade ocidental, mas sim seu produto mais bem acabado.

Na mesma linha, mas adicionando uma perspectiva completamente ausente no olhar dos filósofos alemães – a perspectiva racial – o martinicano Aimé Césaire publicou no início dos anos 1950 o texto discurso sobre o colonialismo. No livro, ele mostra que não só o Holocausto não era um desvio da história do Ocidente, como também que ele só era plenamente compreensível quando se olhava para os genocídios que os europeus haviam praticado nos territórios coloniais da África antes da II Guerra.

O que essas obras mostram é que a metáfora que funda o pensamento iluminista, que situa os Europeus como portadores da luz, em contraposição às trevas representadas pelos povos vistos como atrasados, não dá conta dos jogos de sombra que compõem a modernidade.

Essas obras nos convidam a abandonar essa metáfora simplista, que entende o ocidente como a luz e o farol da humanidade. Esse movimento nos exige repensar o modo como falamos sobre as raízes do nosso mundo contemporâneo. No Brasil, isso se expressa por exemplo na necessidade de contarmos

nossa história a partir da centralidade das perspectivas negras e indígenas. Só muito recentemente, histórias como a do Dom Filó passaram a fazer parte das páginas da historiografia e das memórias sobre a ditadura no Brasil – e de modo ainda muito menor do que deveria.

Isso significa dizer que a História também produz suas sombras. Assim como faz um feixe de luz, quando a iluminamos um acontecimento ou um personagem, deixamos no escuro muitas outras narrativas possíveis que estão à volta. É uma escolha política a de decidir para onde vamos voltar o olhar, o que vamos iluminar com as histórias que contamos.

A própria história do Iluminismo, aliás, pode ser exemplar disso. No início deste texto, mencionei a Revolução Francesa como a gênese dos nossos ideais modernos de igualdade e liberdade. É assim, pelo menos, que se aprende na escola. Mas teve um outro lugar, do outro lado do Atlântico, que produziu outras leituras sobre esses ideais. Inspirados pelos revolucionários franceses, escravizados haitianos deram início, em 1791, a uma revolta que resultaria, anos depois, na independência do Haiti e na libertação dos escravizados.

A história é complexa, tem muitas idas e vindas. Num primeiro momento, a França liderada pelos jacobinos, decreta a abolição da escravidão na colônia. Mas, em seguida, já em outra fase da Revolução, Napoleão Bonaparte volta atrás e manda seu Exército para o Haiti, com o objetivo de reimplementar o trabalho forçado. Mas os franceses são derrotados pelos ex-escravizados, que enfim garantem não só a liberdade mas também a emancipação política da antiga colônia.

Ou seja, estava em jogo, nesse processo,

uma disputa sobre os sentidos dos ideais das luzes. Os franceses, que se julgavam o farol moral da humanidade, não aceitavam um conceito de liberdade que significasse o fim da escravidão negra. Foram, em contrapartida, os próprios haitianos escravizados que formularam uma noção verdadeiramente radical de igualdade, que não aceitava as hierarquizações raciais produzidas e aceitas pelos filósofos do Iluminismo.

Do ponto de vista dos negros escravizados do Haiti, a história do Iluminismo é bastante diferente daquela contada pelos europeus. Dessa perspectiva, a luz não é pensada nos termos de uma dicotomia entre ela e as trevas, dicotomia essa que servirá para justificar todas as formas de violência, brutalidade e genocídio que acompanharão a história da modernidade ocidental, do século XVIII até os dias de hoje. Da perspectiva do Haiti, a luz se parece mais com aquilo que está muito bem representado na extensa iconografia da cerimônia vodu de Bois-Caiman, momento que dá início à revolta dos escravizados em 1791. Essa iconografia mostra homens e mulheres negros em uma cerimônia religiosa, na qual eles tocam tambores e dançam em torno de uma fogueira, que ilumina, igualmente, a todos e todas em sua volta.

Referências

VALLADARES, Lícia. A gênese da favela carioca. A produção anterior às ciências sociais. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 15, n. 44, out. 2000.

ANDRADE, Érico. A opacidade do iluminismo: o racismo na filosofia moderna. *Kriterion*, Belo Horizonte, v. 58, n. 137, p. 291-309, 2017.

COMISSÃO da Verdade do Rio de Janeiro. Relatório Final. Rio de Janeiro: CEV-Rio, 2015.

BBC Brasil. Britânicos ensinaram 'tortura psicológica' a militares brasileiros na ditadura. 2014. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2014/05/140530_tortura_grabretanha_dg. Acesso em 10 de agosto de 2026.

DUARTE-PLON, Leneide. A tortura como arma de guerra: da Argélia ao Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

PESTANA, Marco Marques. A União dos Trabalhadores Favelados e a luta contra o controle negociado das favelas cariocas (1954-1964). Niterói: EdUFF, 2016.

A LUZ É O
AMOR DO
CÉU

André Capilé

Sou cria de terreiro, nascido e criado como criança de Candomblé. Minha mãe diz: toda vez que uma vela é acesa, há de pé uma pessoa humana que pensa. A vela, na estrutura de representação que enforma as tradições religiosas de matriz africana, é uma pessoa humana de pé, e que pensa. Essa orientação de que uma vela em pé, assentada firme no chão, é a figura de uma cabeça clara, cabeça iluminada, espécie matricial de um ponto que fundamenta aspectos da organização da prática litúrgica. Tudo começa com água, também se inicia da luz, e me colocar aqui, nesse momento, é entrar em contato com um certo movimento dirigido à ancestralidade, possivelmente não o que é disposto habitualmente quando se mira o circuitos de anterioridades, mas dirigido a uma certa orientação comunitária: a ancestralidade não está no passado, ela não é apenas o anterior, o que vem de antes. A ancestralidade é plástica e, o tempo todo, se coloca no presente.

No Candomblé, a ideia da ancestralidade não está assentada para trás, não está presa ao passado. Ao contrário, a ancestralidade é sempre feita da projeção do que vem, porque se assenta no presente, uma vez que não nos é permitido morrer. Dito melhor: pessoas feitas, iniciadas de santo, não morrem, elas seguem no presente, estão no agora-agora como continuidade. São continuidade de presença física, material. Por isso, todo o circuito de divindades se aterra novamente. Retornam, uma vez mais, e sempre, para poder participar do movimento de continuidade da existência; são, por isso, intermináveis.

Além disso, dessa partida de compreensão comunitária, também sou eu uma

criatura do texto. Das coisas primeira que entendemos como texto é o plano de tessituras. A tessitura, em sua textura, tem a ver com os fios. E quando vejo [nesta exposição] toda essa textualidade colocada, entrançada nesse espaço, que é interferente, o meu corpo busca encontrar uma narrativa por dentro, de dentro, de todo um labirinto de fios. Esse tipo de desorganização do corpo, o que me convoca um outro modo de orientação, coloca a mim num outro espaço de pensamento sobre a própria concepção da luz. Nós viemos de um evento formativo a partir da instrução moderna, orientada pela ilustração, aquilo que também se convencionou a chamar de Iluminismo. Neste sentido, o sujeito é lido como secularizado. Como sou eminentemente religioso, essa formação moderna me obriga a pensar a ciência fora do jogo da secularização, quer dizer, implicar a ciência fora do jogo da secularização como campo de referência.

O meu campo é o religioso, um campo feito de mágica. Ter perdido o contato com a produção de magia foi um encurralamento que a contemporaneidade nos impôs. E, de algum modo, quando entramos em contato com a magia no contemporâneo, percebemos que é magia feita de vieses pautados por uma série de certezas que vão nos empurrando a fim de encontrar respostas, certezas. Todavia, essas respostas, nesses espaços, não deveriam ser frequentados pela certeza. Muitas vezes, e eu não tenho precisão do divino em aparência, a resposta científica do divino virou uma espécie de mote repetitivo da certeza. Se cultuamos os ares, as luzes, os rios, as árvores, as pedras, tudo isso, de repente, foi enterrado por uma certa circulação de ciência que, de alguma maneira, nos retrocedeu. E nos retrocedeu, inclusive, por não entender a presença no presente daquele que é mais antigo

— porque, como eu disse, o antigo permanece.

Dito isso, eu orientei minhas ideias para um lugar, talvez, um pouco mais perigoso por conta da presença do endereço formal da Light e, por conseguinte, certa gentrificação dos espaços de terreiro, ou seja, do processo de valorização imobiliária de uma zona urbana, em geral acompanhada pela expulsão de residentes de menor poder aquisitivo. Vejamos o caso de Antônio Bispo dos Santos (1959–2023), conhecido como Nego Bispo — filósofo, escritor, professor e líder quilombola brasileiro — que vai pensar a arquitetura hostil dos centros urbanos. Há um mapa muito tradicional do Rio Antigo, onde tudo estava no centro da cidade. Aos poucos, o centro foi encostando, subindo [ou empurrado?] para as encostas. Quer dizer, a gente pobre foi para as encostas e, depois, foi empurrada para o subúrbio, e a cada vez, mais e mais fora da cidade e seus centros. Para os mais jovens, descrever esta transformação talvez seja mais delicado. Uma imagem possível: o disco de vinil toca de fora para dentro, como nós em circulação, a partir de um corpo feito para o trabalho, em que são impostos deslocamentos da borda para o centro. Houve um breve momento de outro modelo de circulação, ainda tomando exemplos a partir de mídias físicas específicas, quando do aparecimento do CD [compact disc], em que a manobra de funcionamento de dava do núcleo para a beira, quer dizer, outros modos de dispersão organizada, a busca do novo centro nas periferias. De repente, tudo se pulverizou com a fantasia de que os espaços são compartilháveis, acessíveis a todos, o tempo todo. Espaço dispersivo, pulverizado. O nosso contato com o complexo urbano, ainda é um contato que nos empurra para fora do grande jogo. Não se trata apenas do jogo da economia, em seu

turno etimológico mais óbvio, o de casas nômades, casas andantes, mas também a partir da economia dos afetos, no que aproxima e repele na mecânica de classes e peles.

Esse empurrão também teve como alvo as comunidades de terreiro. Grande parte das comunidades de terreiro estavam fora do centro urbano. Elas precisavam estar fora do centro por conta da perseguição das suas práticas de culto. Uma vez fora dos espaços de centro, muitas vezes não tinham acesso a coisas que são muito básicas, como saneamento, luz, etc. Voltando ao Nego Bispo, quando ele vai ler todo o processo de gentrificação, comenta como a urbanidade deixou de pensar o terreiro como produção de sentido comunitário a partir do quintal. O quintal é expansivo como horizonte. Nós formamos horizontes no sentido de horizontalidade, e não na verticalidade. Ocorre que as comunidades passaram a crescer num sentido vertical, mesmo nos subúrbios. Isso começa a acontecer também com as comunidades de terreiro. Nós começamos a perder o quintal porque perdemos terreno político. Começamos a perder a cidade, a não participar da cidade, além de estar fora do centro. Esses espaços comunitários, que eram espaços de roça, espaços rurais, também foram ocupados por aquilo que o centro entende como cidade, como parte da política urbana. A gente foi alijado dos espaços de culto, onde mesmo a manutenção da ancestralidade na sua prática litúrgica foi quase completamente abandonada.

Há uma série de consequências. Com toda a pregação atual sobre ancestralidade, há uma série de coisas que não conseguimos mais fazer, rituais que não são mais possíveis. A expansão da iluminação urbana, por exemplo, acabou com algumas assombrações. As assombrações gostam de escuro. Tudo ficou

claro demais, os espaços de escuridão desapareceram aos poucos — e é seguro que escuridão também possa ser lida como negritude; assim como assombrações, ou os espectros, estejam muito próximos de um nome reconhecível, traduzido como “fantasma”, o termo “zumbi”, herança do quimbundo. Nós perdemos a dimensão do claro e escuro, de um espaço de produção de silêncio, em que a luz muitas das vezes não nos permite, porque ela também faz barulho. Toda circulação de eletricidade faz barulho. Esse terreno, que era o do campo litúrgico, foi invadido. Nós fomos invadidos e começamos a não saber como lidar com as políticas públicas, na maquinaria de funcionamento dos terreiros. Os terreiros não participam da política pública, não só por conta do campo religioso, mas por causa de toda a estruturação do racismo no Brasil.

O terreiro sempre foi um espaço da religião de pobres. E de uma religião racializada que é, por isso mesmo, a última escolha de todo mundo. Quando os milagres acabaram em todas as searas, sejam searas religiosas ou científicas, o Candomblé, bem como a Umbanda, tornaram-se a última escolha. Mantendo a metáfora da luz, é a bendita da luz no fim do túnel, quando nem há a possibilidade de ver essa luz, porque o túnel já ficou largo demais. E nós começamos a nos desorientar como produção de sentido, porque toda a possibilidade de inserção foi carregada para lugares de exotismo. Essa não é a percepção de fato do que são, liturgicamente, as casas de santos. Não há a percepção de que as casas de santo produzem comunidade. Esses fios da iluminação urbana levam para lugares difusos, dentro do labirinto de sentidos que liga a cidade inteira, seja na superfície, seja no subterrâneo. Esses fios, apesar de chegarem até lá, nunca conseguiram iluminar a produção dessas comunidades, tanto no sentido

da formação de pessoas, como de formação de artesanato, de formação artística, e formação de discurso. É estranho o quanto, muitas das vezes, não nos é permitido participar de lugares como as casas de santo. E como a gente produz sentido num lugar onde não há pertencimento? É um balanço terrível, às vezes, ter que pensar com isso.

Em contrapartida, a possibilidade de eu poder conversar isso, mesmo com todos os perigos e armadilhas, produz outro sentido de iluminação para aquilo que estava nos escombros. A partir do título proposto para este encontro, é possível pensar em pelo menos duas divindades imediatas, divindades elétricas e do fogo: o casamento aéreo de Iansã com Xangô — orixás (divindades) da tradição religiosa iorubá, mais conhecidos no Brasil por meio de religiões afro-brasileiras. Esse casamento se opera como máquina de guerra, e isso me leva para um outro lugar que, a mim, interessa. Xangô é a divindade dos trovões e das tempestades. Então, a princípio, ele é pura produção de vida. Xangô é fogo interminável. Iansã tinha um lugar para construir a passagem entre vivos e mortos e, um dia, Xangô pede uma encomenda a ela. Pede que ela vá buscar uma caixa, mas a proíbe de abrir aquela coisa. Ela, no caminho de volta, resolve abrir a caixa. No que ela abre, encontra uma bola de fogo e come. E quando ela come, ela se cria como tempestade. Então, Xangô se enfurece, e os dois entram em contenda. Assim, toda vez que olhamos para o céu, olhamos para o céu escuro, e essa escuridão começa a produzir luz, é como um encontro de Xangô e Iansã: produção de luz e de fogo. Esse equilíbrio entre o mais e o menos terrível, entre a iminência da tempestade destruidora e o seu fim que, ao cabo, alimenta com a água a produção de sentido na terra. Essa dubiedade não

foi prevista na arquitetura urbana, uma vez que as encostas subiram e depois foram asfaltadas, e toda a água da tempestade não é absorvida pela terra, e desce como cascata porque o rio não comporta e o mar não absorve. Quem vive no Rio de Janeiro percebe isso melhor, sabe o quanto a água da chuva é democrática. Ela alaga todo o bairro da Gávea, na Zona Sul, e também impede que meus alunos do subúrbio cheguem à UERJ [Universidade Federal do Rio de Janeiro, localizada no bairro do Maracanã].

Há uma letra brilhante do compositor Fred 04 [Fred é cantor, compositor, vocalista do grupo Mundo Livre S/A], jornalista e uma das figuras centrais do movimento Mangubeat, na cidade do Recife. A letra diz que a natureza é terrorista, e que a natureza terrorista é a estratégia de Deus. A canção se chama “Quem Tem Bit Tem Tudo”, e nela aparece a palavra *wachear*, um neologismo do verbo *to watch* (olhar, ver, assistir, vigiar). Tanto em português, quanto em espanhol, *wachear* quer dizer olhar, ver, assistir, vigiar, espiar, dar uma olhada. A letra de “Quem Tem Bit Tem Tudo” diz o seguinte:

Terremoto
É o terrorismo da natureza
É programático
É estratégico
A natureza é terrorista
É a estratégia de deus

Os inocentes pagam
Por nada representarem
Por serem destituídos
Por nada deixarem
Por serem sem nome, sem destino
Pelo crime de não fazerem falta

Terror
Error
No poder *wachear*
Ni poder ser escuchado

La naturaleza
Se aliviana
Y el hombre se encaja
Mas quem tem groove tem tudo

Deus é o terror
É o terror dos inocentes
A cegueira do terrorista é o terror
Es la cegueira de dios
É a cegueira de deus.

Quem tem groove tem tudo.

No Rio, a gente foi empurrando o “Mar do Carioca” até o fim do Aterro do Flamengo. Esse mar vai voltar um dia. A gente enterrou os rios, e esses rios vão voltar. A gente asfaltou todas as encostas, e as encostas não vão mais segurar a água que desce, e essa água vai jorrar para lugares imprevistos. Com tudo isso, a gente não consegue mais ter mobilidade dentro da cidade. É que o Nego Bispo estava tentando dizer quando falava que é preciso abrir o campo da natureza. Desaprendemos a conviver com o espaço de natureza, e isto nos transforma em monstros. Nós vamos virar monstros nesse processo. Vamos deixando para trás aquilo que ainda chamamos de humano.

Quando eu volto para os espaços de mitos, espaços que formam a minha compreensão de mundo, percebo o quanto é difícil ter que desaprender o mundo para aprender a conviver com os mitos de novo. A começar pelos mitos que não têm o endereço lá de casa, mas que também me formam. Façam à luz as possibilidades de outros gêneses. Estranhamente, dentro da mitologia, seja Nagô ou Banto, não há essa presença do começo do mundo como luz e nem como escuridão. O mundo simplesmente começa. E começa orientado, no seu começo, por divindades que chamamos de “divindades do branco”. E essas divindades ficam andando com pequenos instrumentos,

e esses instrumentos são roubados ou perdidos. Então o mundo começa num grande acidente. Quer dizer, o endereço da origem do mundo está num acidente e esse acidente é a velha interseção aristotélica entre potência e ato. A interseção está no acidente. Ele faz com que as coisas comecem. O acidente está na origem do mundo. Isso sempre me interessou. O meu espaço de formação não só litúrgico, é também aquilo que me orienta às vias do mundo, a tentar confabular e rever as fabulações da existência a partir do acidente, a pensar o quanto a produção de luz também é um acidente. O fogo é um acidente, seja o acidente natural, seja o acidente provocado no atrito entre pedras, ou no atrito entre madeiras. E depois tenho que aprender a elaborar tudo isso, e fazer com que a natureza seja forçada a produzir um certo controle, um controle de domínio.

Eu torço também para que eu ainda consiga perder o controle. O tempo todo fico tentando controlar uma modalidade de discurso, controlar uma orientação que faça algum sentido e me construir a partir daí. O único modo de perder o controle é quando eu perco a previsão de eu ser eu mesmo. É não precisar ser eu mesmo, não precisar ser o André Capilé, que só funciona como comunidade. Desde o primeiro poema que escrevi, para meu primeiro livro, "Dois (não pares)", publicado em 2008 em parceria com Carolina Barreto, pela Editora Anome, tive certa liberdade de experimentação porque eu não precisava me fixar em lugar algum, embora, progressivamente, eu vá me fixando em certos lugares. Tento ficar nesses lugares enquanto for possível, mas sempre penso que talvez seja hora de abrir mão de lugares conquistados. Quando eu penso no que fiz de 2007 para cá, são quase 20 anos escrevendo, e, em todo esse tempo, estou voltando para casa e voltando para o que eu via

no espaço, de como eu me comportava naquele espaço. Primeiro, ficou em mim a impressão física do espaço. Minha avó era uma preta de classe média e, de repente, minha avó não existe mais e há mudança significativa de lugar. Nós vamos morar dentro do terreiro, na roça. Era um espaço rural em Barra Mansa, no interior do estado do Rio de Janeiro, e, embora tivesse luz, o saneamento básico não tinha chegado lá, nem asfalto. Isso na década de 1980. Na minha casa havia uma vala negra. Ficou impróprio usar esta expressão, mas havia esgoto a céu aberto na frente da minha casa. Todo o tempo eu tinha que conviver com isso. Assim como tinha que encarar o fato de que o transporte não chegava. Para ir à escola tinha que sair muito cedo, a fim de chegar ao centro, onde ficavam as escolas. E voltar também era sempre um tumulto. Se você perdia um ônibus, tinha que esperar hora e meia, ou duas horas, para haver outro ônibus.

A minha infância foi toda orientada por isso, e também pelo surgimento do Partido dos Trabalhadores, no interior do Rio. O número da inscrição da minha mãe é 14, em Barra Mansa. Então, era o tempo todo sair de casa e participar de reuniões do partido, com seus contraditórios e suas soluções. Isso informava meu imaginário. Como também ver dois grupos artísticos no centro da cidade, o Projeto Rebento e o Flor de Zinco. Minha mãe era do Rebento, meu tio era do Flor de Zinco. E, no domingo, havia o Domingo no Parque, com reuniões que aconteciam na minha casa e participava boa parte dos artistas locais.

Barra Mansa é um lugar meio estranho. Foi onde nasceu o arquiteto, engenheiro, pintor, desenhista, escritor, teatrólogo e cenógrafo Flávio de Carvalho (1899-1973), por exemplo. Foi a cidade que hospedou o artista plástico mineiro Clécio Penedo (1936-2004), que durante

muitos anos deu aula na universidade privada de lá. É uma cidade muito pequena, distante 120 quilômetros da capital, o Rio de Janeiro. Estranhamente, as coisas que aconteciam no centro do Rio chegavam rapidamente à cidade da minha adolescência. Tive uma formação dentro do rap e dentro do punk, que também construíram o meu imaginário. Acompanhei a produção de fanzine do começo para o final da década de 1990. Você tem que aprender a fazer autopublicação, escrever, desenhar, diagramar, tudo isso era participar desse lugar de formação num espaço que era o fanzine, numa cidade que não era propícia para isso.

Havia um movimento fanzine no Rio de Janeiro. O CEP 20000 começa nos anos 1990, exatamente em 1990, no endereço do Teatro Sérgio Porto, no Rio de Janeiro. Em Barra Mansa ou em Volta Redonda, não havia a possibilidade disso. A previsão era trabalhar na siderurgia, na Companhia Siderúrgica Nacional (CSN). Embora houvesse universidade privada lá, a cidade também tinha universidade pública, o campus avançado de uma universidade federal de engenharia. Ou seja, não era um espaço para se produzir desenhistas, escritores. Isso era, no mínimo, estranho. E, ao mesmo tempo, havia muitas expressões de classe, muitas expressões raciais.

Eu lembro de quando me tornei negro. Foi em 1993, com uma certa cena. São três cenas. A primeira: saio para jogar bola com os garotos no Jardim das Preguiças, um parque no centro de Barra Mansa. No meio da pelada, vira o coleguinha e fala para mim: "Você cheira como os seus ancestrais". Vocabulário rebuscado, o do racismo, mesmo entre adolescentes. A gente saía de casa, ia para o mercado, comprava um embutido, tipo mortadela, com pão e um refrigerante, e ia comer.

Entrar no supermercado em 1993, era correr o risco de ser perseguido e ser retirado dali sem ter feito nada. Minha avó, como eu disse, era uma preta de classe média. A classe média, em Barra Mansa, é muito diferente da classe média no Rio, é bom frisar. Minha avó, possivelmente, seria de classe média na Baixada Fluminense, mas não do centro do Rio para a Zona Sul. Certa vez, cheguei na casa da minha avó e o porteiro havia sido trocado. Ele veio perguntar para onde eu ia. "Apartamento 1303, casa da Dona Maria", respondi. E qual o seu nome? André. Muito bem, André, pode subir pelo elevador de serviço. Minha avó abre a porta e eu digo: "Entendi tudo: sou preto". Todas as vezes que eu comentava esses episódios com meus colegas na rua, eles diziam: "André tem complexo de Ice-T". Quem já assistiu a série *Law & Order*, da TV NBC dos EUA, deve ter visto Ice-T. Ice-T é rapper estadunidense, um negro light-skin, quer dizer, um negro claro, de olho claro e cabelo claro. Meus amigos bem formados, então, não enxergavam no Ice-T um negro. Diziam: "É... o André tem complexo de Ice-T. Ele tá maluco". Toda uma vida escutando: "É melhor você não ir, é melhor você não falar, não é sua vez, cuidado com o que você vai falar, onde você está, você é muito agressivo". É muito tempo com esse tipo de informação e, de repente, depois de ter abandonado a escola, em algum momento faço vestibular sem ter feito o ensino médio, sou aprovado no segundo vestibular, e a universidade muda a minha vida. O que mudou a minha vida foi a universidade pública do Brasil. Ela me deu a possibilidade de construir um outro tipo de repertório.

A universidade me ensinou a pensar fora dos espaços de certeza que eu tinha e veio essa duplicidade de ação, que me dá outras certezas... Escrevi *Tradução-Exu: ensaio de tempestades*

a caminho, em parceria com Guilherme Gontijo Flores (Relicário, 2022).

Tradução-Exu me trouxe uma conclusão: o meu problema é ter um pé dentro e o outro também. Eu tenho um pé dentro do terreiro e um pé dentro da universidade, não é um dentro e um fora. E como lidar com esses mecanismos, sendo de dentro, e de dentro também? Então, toda a minha produção é conviver com esse dilema, conviver com esse tipo de perturbação de sentido. Normalmente, eu brinco que, dentro da universidade, eu falo da rua; e, na rua, eu falo como universitário, tentando estabelecer o jogo. Mas não para ser um jogador no jogo, e sim para fazer meu próprio jogo. Eu sou o jogo. As regras precisam mudar o tempo todo. As regras da etiqueta, de como usar os talheres à mesa, de como estar me comportando com as pessoas.

Houve um momento em que ficou muito difícil entender que não era só saber a vez de falar, e que o modo de falar é sempre complicado. Então, toda a minha produção é a convivência intensa com esses dilemas, que são dilemas de criação, dilemas de formação, tanto religiosa quanto acadêmica, formação com meus amigos e com pessoas que eu admirava de longe. Ter vindo fazer pós-graduação, no Rio, por exemplo, foi assustador, porque eu só conhecia essas pessoas de papel, dos livros. De repente, eram pessoas de carne e osso. Algumas nem são boas pessoas, outras são pessoas incríveis. Esse tipo de mundo era como olhar a tela. É difuso, você não consegue identificar bem e até onde dá para ir.

Meus últimos livros têm sido escritos fora do lugar da autoria a fim de pensar como existir em comunidade e não com eu sozinho. Apesar de o livro ser assinado, apesar de ali constar um nome, ele revela o quanto posso ser não-eu. Ser não-eu por conta do meu endereço de comunidade, essa comunidade que tem feito um esforço

enorme para se manter funcionando dentro da maquinaria da cidade, que não nos quer participando desse mundo, seja como orientação religiosa, orientação racial ou de classe. Na verdade, são várias pontas, várias faíscas daquilo que me propôs o título deste encontro. Eu preferi ficar com meus acidentes, e não ter muita certeza de onde iria. Toda vez que começo a pensar mais e mais, penso para me perder, para não me configurar como certeza e nem como autoridade dos lugares de onde falo. Isso começou a ficar perigoso demais, ter certezas é perigoso demais. Vou ler um poema que abre o meu livro azagaia (Macondo, 2021):

há maneira diversa de contar a história.
contam-se os fatos, mostram-se as fotos e os feitos
— é o tanto que nos vale sem gerar mercado.
podia ser mais simples dar aos vencedores
mais que o poder de venda: a vida, se matéria,
e o cardo santo da existência além da feira,
e a pedra de amolar os filhos que ficaram.

o sol que te curava já não é o mesmo,
nem havia de ser, se deu por substância
o estalo do amianto à espera da manhã
com a mão menos dura, que durasse o tempo
só da passagem da estação de frio e fome,
que nos tornou mais sólidos, também velozes,
como a floresta, o enxame, a matilha e as escamas.

(ver CAPILÉ, André. Azagaia. Juiz de Fora: Edições Macondo, 2021. p.13)

André Capilé é professor de literatura brasileira na Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), poeta e tradutor, autor de livros como *Balaio* (2014, 7 Letras), *Muimbu* (2018, Editora Macondo), *Chabu e Rebute* (ambos de 2019, pela Editora Texto Território), *Azagaia* (2021, Editora Macondo), *Soneto: a exceção à regra*, em parceria com Paulo Henriques Brito (2024, Editora Círculo de Poemas) e *Infenso* (2025, Editora Macondo). Capilé trabalha com fragmentos, compondo um mosaico de dicções e episódios entre mitografias bantas ou nagôs e vivências marcadas pela violência cotidiana. A escrita da mitologia (mitografia) tem uma dicção que mistura poesia, ensaio, tradução, reza, cantos da tradição popular brasileira e da cultura do terreiro do Candomblé. A mitologia banto é um conjunto de mitos, lendas e crenças dos povos bantos, que se espalham por grande parte da África Central e Ocidental (Congo, Angola, Moçambique, etc.). A mitologia nagô vem do povo iorubá, da região hoje sudoeste da Nigéria e partes do Benim, e é a matriz central da nação Ketu, Jejé e Nagô do Candomblé no Brasil.

O amor é a luz do céu; Negrume-luz

QP-P

O grupo QP-P realizou duas apresentações no âmbito das atividades em torno da exposição Anos-Luz, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Estiveram presentes os músicos: Rodrigo Girafa, Lee Hodel, Gustavo Campos, Orlando Scarpa, Luan Corrêa (Mbé), Sérgio Mekler, Marcos Campello e José Mekler. O grupo QP-P trabalha com música indeterminada. De instrumentação variada, dedica-se a peças de compositores contemporâneos como Karlheinz Stockhausen, Alvin Lucier, Pauline Oliveros e Hans-Joachim Koellreutter, além de composições dos próprios integrantes. Seus participantes são todos oriundos de um coletivo dedicado à improvisação livre, o *Free at last*.

Na exposição Anos-Luz, o grupo QP-P apresentou, num primeiro evento, peças de dois compositores americanos, de períodos diferentes.

A primeira peça que iremos tocar é do estadunidense Michael Pisaro, membro do Wandelweiser Composers Ensemble, coletivo internacional de música erudita contemporânea e experimental. Herdeiro de uma tradição musical que pode ser chamada de música silenciosa, pela aparente ausência de

acontecimentos, pelo interesse num certo limiar do que é som e do que é silêncio, por uma escuta no limite do audível, pela percepção fina da passagem do tempo no interior do espaço musical. Tudo isso faz com que o foco não esteja exatamente no som, mas no tornar-se desse som, no aparecimento ou aparecimentos sucessivos de um som.

A segunda peça chama-se Chambers, composta pelo também estadunidense Alvin Lucier Jr¹. Aqui, os espaços acústicos são coisas, são materiais, objetos com buracos e aberturas. Esses objetos devem ser tratados, então, como câmaras acústicas, como câmaras portáteis de ressonância. A relação de cada um de nós com esses objetos de ressonância gera uma ocupação do espaço, uma coreografia sutil semi-aleatória, determinada a partir de uma série de critérios de escuta. Então, ao tocarmos esta peça, começamos agrupados em um ponto da sala, e aos poucos nos dispersamos por todo o espaço expositivo.

O segundo evento teve como título Negrume-Luz. O QP-P apresentou quatro peças de compositores diferentes.

Todas as quatro peças que iremos tocar têm em comum, no que diz respeito à notação, a impossibilidade de representação total dos sons; o interesse direcionado não tanto a resultados sonoros pré-estabelecidos, definidos, mas a atos e procedimentos musicais, cujos resultados são essencialmente abertos e desconhecidos. É o caso de Treffpunkt, peça do compositor alemão

1 Alvin Lucier Jr (1931-2021), foi professor de música na Wesleyan University em Middletown, Connecticut. Lucier fez parte de um influente coletivo de música experimental chamado Sonic Arts Union, que incluía os compositores estadunidenses Robert Ashley (1930–2014), David Behrman e Gordon Mumma. A pesquisa musical desenvolvida por Lucier é uma investigação sobre a natureza dos espaços acústicos, de como os espaços soam. Esses espaços podem ir desde uma sala até uma concha do mar, um vagão de metrô, um bule de chá, um vaso, um estádio de futebol ou a palma da mão, pensada como um espaço de ressonância.

Karlheinz Stockhausen (1922-2007), de sua fase conhecida por música intuitiva, e também de *Oxygen*, da Irlandesa Jennifer Walshe.

A segunda peça, do austríaco Peter Ablinger, integra sua série *White/Whitish*. Funciona como uma espécie de interlúdio. Há uma diferenciação sutil entre a ideia de silêncio e de quase silêncio. Nesse sentido, é como se a estrutura da peça trouxesse consigo uma espécie de energia potencial de metamorfose, à medida em que se alternam sons produzidos pelos músicos com aqueles outros, que existem naturalmente no espaço. A peça funciona não tanto como acúmulo de ideias, mas como uma espécie de corte, uma fragmentação do contínuo sonoro ruidoso. Acaba por ser uma moldura mesmo desse contínuo rumoroso, que é o mundo dos sons.

No final, reapresentaremos *Chambers*, de Alvin Lucier. Tendo forte relação com a natureza dos espaços acústicos, ou seja, com o modo como os espaços ressoam, moldam e modulam os sons, esta peça parece especialmente propícia a ser tocada aqui, já que podemos pensar a instalação em toda sua extensão, com seus ambientes dentro de ambientes como uma grande caixa de ressonância. Começaremos na sala do segundo andar e, aos poucos, caminharemos para baixo, em direção à saída, para marcar o encerramento da exposição Anos-Luz.

White/Whitish 3
Ensemble, variable instrumentation, at least 6 players
Peter Ablinger, 1990

The piece consists of 6 "surfaces" each 40" long
Surfaces 2, 4, 6 : Silence
Surfaces 1, 3, 5 : Near Silence
Near Silence : one sound, one rhythm (3 x the same sound)
tone or noise (rather noise)
with tempo
(one player, the "speaker", plays with a stopwatch or else
or counts the time silently)
A possible version of White 3 (as used as White & Whitish):
The near silence, meaning the ad libitum sound, can be so soft that it is barely heard (or even not heard at all)
as it is played, and is first noticed only when it stops

Partitura de *White/Whitish*, do austríaco Peter Ablinger

Conchas, túneis, xícaras de chá, crateras, bocas, estações de metrô, vasos, estádios, poços, mísseis vazios, teatros, sinos, aquários, objetos de todo tipo e ordem, ambientes com buracos, cavidades, bordas, objetos que contenham outros objetos, lugares dentro de lugares... Tudo aquilo que contém deve ter bordas. A palma da mão pensada não como superfície, mas como espaço, câmara de ressonância. Soprando, assobiando, cantando, atirando, congelando, dançando, quebrando, apertando, falando, balançando, deslizando, rezando, roncando, pulverizando.²

Em Vinte mil léguas submarinas, de Júlio Verne, há uma cena em que alguns homens constroem um barco subaquático. Conta-se que ali estes homens caminhavam pelo fundo do mar com grandes, enormes conchas sobre a cabeça como se estivessem cheias de ar.

everyone plays the same tone
lead the tone wherever your thoughts
lead you
do not leave it, stay with it
always return
to the same place

2 Boa parte da lista, assim como a citação de Júlio Verne e a história abaixo na loja de Conchas foram retiradas da partitura de *Chambers*, do compositor americano Alvin Lucier

Nos reunimos para uma apresentação musical e é como uma bola voando e girando no ar, seguindo sua própria trajetória particular. Às vezes, algo acontece.³ E há sempre, por mais discretas, uma multiplicidade de coisas acontecendo no interior deste espaço e tempo musical que aparece como uma presença ausente. O aparecimento, ou os muitos modos de aparecer de um som que estruturam a peça, seu instante inicial de revelação, seu surgimento é dilatado no tempo, dura o máximo possível, sempre o mesmo e sempre outro; a construção não pelo som, mas pelo seu tornar-se.

Nos reunimos para uma apresentação musical, e é como uma bola voando e girando no ar, seguindo sua própria trajetória particular, e às vezes algo acontece, embora o tempo pareça se mover lentamente, sempre igual a si mesmo, por vezes como que retrocedendo, quase imóvel...

Um dia, estando o compositor em viagem à procura de conchas na Califórnia, ele para o carro em uma loja repleta delas, de diferentes cores, tipos e formatos. Nisso, o atendente teria dito: "Sabe, as pessoas que vivem nas ilhas sopram conchas há séculos..."

Certos rumores ocupam o espaço. Nos vemos no interior de um labirinto sonante, movente. Em meio à intermitência das linhas, o espectador se depara com pequenos pontos fugazes de acontecimentos sonoros. A névoa é uma coleção de pontos.⁴ Nos vemos no interior desse labirinto movente, dessa indefinida névoa luminosa, névoa mental. Os objetos estão dispostos no interior do espaço: vasos, cones, rádios,

chaleiras, cabaças... À medida em que caminha, o espectador percebe microscópicos, minúsculos grãos de som no interior das câmaras portáteis de ressonâncias. Se locomovem, os grãos, ocupando, comendo, modulando o espaço, que aos poucos o reflete de volta... se locomovem de um oco para outro, de um vazio para outro, de uma cavidade para outra e, de pouco em pouco, parece não haver mais ocos, vazios, buracos. Transformam-se em espessas, densas neblinas, no contínuo misturam-se àquilo que vem de fora, formam uma paisagem volátil. O espectador anda à procura da fonte que, muitas vezes, não consegue ver. Há essa densa neblina, mas deve-se estar sempre ligado a uma, pelo menos uma, de suas partes. Cria-se uma sutil coreografia, um mapa dessa paisagem movente, e a conexão entre pontos distantes estabelece uma linha imaginária entre eles, uma constelação mental...

José Mekler

3 A comparação com uma partida de baseball é do próprio Michael Pisaro

4 A mist is a collection of points, 2015, peça de Michael Pisaro

O OLHO
MERECE
MAIS O
NOME DE
LUZ DO
QUE A
ASSIM
CHAMADA
LUZ

Julio Bressane

O difícil sempre é por onde começar. A questão da luz e da sombra sempre foi primordial na natureza. Foi através da mudança de luz e sombra, de treva e claridade, que surgiu o ser humano. Toda experiência humana vem da repetição da luz e da sombra. Essa questão começou muito cedo, já no início da pintura. Mas a partir do século XII, a luz ganhou a pintura e tornou-se a substância da pintura. Assim, foi possível à pintura chegar à sombra: a sombra possibilitou a modulação infinita a que se chegou com a luz. Na pintura, a luz reina sozinha. E isso foi um princípio que levou a um debate que vem até hoje. Se, na pintura, a luz reina sozinha, no cinema, o que existe é a música da luz. Essa é a formulação do francês Abel Gance¹.

Por que na formulação de Abel Gance o cinema é a música da luz? A evidência disto é que na sua época, fazia-se o filme em película. Ou seja, o cinema dependia do celulóide, transparente. A música da luz é a herança dessa percepção da pintura. O fotograma em que é impresso o filme, o celulóide, é um fotograma transparente. O filme é uma série de fotogramas transparentes. Tecnicamente, de transparente não há nada ali. Justamente, a sombra é que vai organizar o que vai sair da imagem. Noutras palavras, a sombra é a música, é o que organiza. Daí essa formulação

do Abel Gance. O cinema é a música da luz, e essa música é composta pela sombra. Como na pintura, o que organiza essa luz total, essa luz difusa, é a sombra. A sombra que vai dar isso que mais tarde se chama uma forma. Então, o que organiza qualquer coisa, desde o primeiro momento do ser humano, desde a diferença entre noite e dia, é a música da luz, a modulação da luz pela sombra. O homem se organiza pela música. Então, tudo o que organiza é música. Seja ela essa melodia industrial, das máquinas, aos seus cofres. O que se organiza, se não faz música, não há desordem. Ou seja, até isso na música é uma ordem. O que organiza é a música. Tudo era luz, mas a sombra passou a modular a luz. Foi a sombra, e a infinita variedade dessa modulação, que se tornou a substância da pintura. A frase do Abel Gance era em cima dessa formulação: o cinema é a música da luz.

Assim, chegamos a essa coisa muito difícil, que é a suscetibilidade para a percepção da existência através da luz. As tonalidades emotivas estão ali presentes por causa da modulação que a luz é capaz. E as questões das modulações da luz vieram também para o cinema. Todos esses penduricalhos deram bons frutos, que a indústria acolheu ao cinema, e deste modo eles continuam, persistem. O cinema vive através disso, mas o cinema trouxe uma contradição complementar. O cinema é algo invisível. Isso ficou determinado com a questão do comércio do filme.

¹ Cineasta, diretor, roteirista, produtor, editor e ator, um dos grandes pioneiros do cinema mudo e da teoria da montagem. Entre seus filmes mais conhecidos estão *Napoleão* (de 1927), *J'accuse* (Eu acuso, sobre o caso Dreyfus, de 1938), *Austerlitz* (de 1960) e *Bonaparte e a revolução* (de 1971). Em seu filme mais famoso, *Napoleão*, usou técnicas de filmagem desconhecidas até então: câmeras dispostas em trenós, postas no dorso de cavalos ou atreladas a um pêndulo; lentes envolvidas em espuma; tela dividida em nove quadros, projeção de cenas em três telas justapostas (o que ele chamava de polivisão). Na versão original, *Napoleão* durava nove horas. Mas, lançado num período de transição entre o cinema mudo e o sonoro, o filme foi fragmentado pelos distribuidores. Deve-se ao historiador inglês Kewin Brownlow a reconstituição mais completa do original de Gance, com cinco horas de exibição.

Para esta comercialização, a indústria cinematográfica, desde o início, foi a principal força. Ela conduziu esses filmes para o que? Para ocultar o cinema. Você vê o filme, mas você não vê o cinema. Você não vê aquilo que organiza o filme. É como se você fosse capaz de ouvir a música e não fosse capaz de ler a partitura. Eu vi, mas você não viu a partitura, você não sabe o que está sendo citado ali. Essa coisa de ocultar o cinema é curiosa, porque, apesar dessa ocultação, e por causa dessa ocultação, o cinema aparece. A exibição do filme é o momento em que o cinema aparece.

Toda imagem tem importância. O que não tem tanta importância somos nós, que não sabemos ver a imagem. Se você pudesse fazer uma leitura profunda, uma exegese de cada imagem, você veria que todas elas têm importância, todas querem dizer alguma coisa, todas têm uma tonalidade emotiva. E isso, no cinema, foi uma coisa muito interessante, porque desde o nascimento do cinema, das primeiras imagens até hoje, todas as texturas produzidas contêm tonalidade emotiva. Desde o começo do cinema, no século XIX, até hoje. Todas as texturas produzidas por toda essa tecnologia contêm tonalidade emotiva. Mas é preciso buscar perceber onde se encontra essa tonalidade. O importante no cinema é perceber o que está oculto ali. Porque aquilo se desvela ao ser exibido. Toda imagem é uma memória inconsciente e isso precisa de interpretação.

O homem saiu da selva por causa do medo, para se proteger, e foi para a caverna. Ali, ele percebeu a diferença entre o dia, a noite e suas tonalidades emotivas. Percebeu as diferenças por causa da repetição. O importante foi a repetição, é na repetição que está a novidade. O novo, para se manter novo, precisa ser repetido. O novo vive da repetição.

Meus filmes são feitos por intuição. Eu não tenho nenhuma fórmula. Às vezes, eu parto de uma frase. Mas não há uma fórmula. Tudo depende da intuição. Fazer um filme é ser uma espécie de transmissor de uma emoção que todos estão sentindo, todos à sua volta. Você filma o que está ali, em volta de você, o que importa na cena é descobrir o que está fora dela. Se você não vê o que está fora, você também não vê o que está em cena. Se você não souber o que está fora da cena, você não sabe decidir o que está ali em cena. Fazer um filme depende de muitas coisas, depende também da sorte, do convívio que você tem com quem participa da filmagem, e também do seu temperamento, da sua capacidade de sentir e seguir a sua patologia. É a patologia que vai engendrar o estilo. Por isso, toda a questão da luz, para os meus filmes é primordial. Eu fiz filmes com mais vinte fotógrafos diferentes. Com todos, eu me dei bem. Aprendi com todos. Essa era sempre a questão central: como reproduzir uma luz que você não está vendo? Você reproduz uma luz que você está vendo, mas precisa reproduzir aquela que você não está vendo. Essa era sempre a questão mais importante: a questão da modulação da luz. Se não tiver isso, você fica desguarnecido para fazer qualquer coisa.

O timbre de uma voz também cria uma imagem, e é uma coisa muito poderosa. Você pode fazer uma pintura, ou mesmo um filme, através da voz, através do timbre da voz. O eco também é importante. O grande pregador do século XVII, o padre Antônio Vieira tem um sermão famoso em que diz que, mesmo sozinho, ele podia ouvir a sua pregação. Ele recomendava que o ouvinte pregasse o ouvido às pedras. Porque, se ele falava para a pedra, produzia um eco, e era possível ouvir por meio da pedra. Havia uma outra voz ali. A voz da emissão era uma coisa, a do eco é

outra coisa.

Também é importante notar que a ideia da transparência do fotograma não acaba com o cinema analógico. Toda película era fotograma transparente. Mas o cinema não saiu da transparência do analógico para a obscuridade do digital. A ideia da transparência incluía a projeção. A plateia ia ao cinema para ver uma projeção. O que se passava na tela, a historinha, isso era uma outra coisa, que veio depois. Você tinha essa força dentro de você, essa pulsão dentro de você, a força da projeção. O cinema era projeção. Então, a coisa se inverteu, passou-se dessa transparência para uma coisa obscura. Contudo, houve um ganho com isso. A gente não pode esquecer que escuro é o inconsciente; no inconsciente, tudo é obscuro. Então, há uma relação importante que se encontra ali dentro. Com a imagem digital, a dificuldade maior é você se equipar para perceber essa potência. Você precisa estar ocorrente, informado, porque para estar dentro você precisa ter uma outra formação. Para estar ocorrente daquilo, é preciso um esforço para compreender o que aquilo ali está trazendo para você.

Com a captação digital, você tem uma alteração imensa no tempo da revelação. Você filma a cena aqui e vê agora. Antes você precisava filmar, mandava a película para o laboratório, e mesmo que a coisa feita com a maior velocidade, você veria o resultado quatro, cinco, seis horas depois. Geralmente, eram dois dias... Havia uma diferença perceptível em você, do que você vê na hora, naquele momento, e do que vê horas depois. Ou seja, já há uma

possibilidade de penetração do inconsciente. Ao incorporar essa rapidez, há uma coisa que nos destrói também, que é a pressa. Introduziu-se ali a própria peste, a pressa, que é o que nos domina até hoje, e nos domina a todos.

A questão do digital é uma questão muito sofisticada, muito avançada e que tem essa exigência, e que depende também de uma outra coisa, que é a curiosidade. Se você tem curiosidade para experimentar, se você tem uma agonia para a experimentação... A condição experimental é uma condição agônica. Essa é a condição primeira. Só ara concluir esse comentário, quero lembrar um grande livro, do escritor austríaco Hermann Broch (1886-1951). Chama-se *A morte de Virgílio*²[2], e narra as últimas dezoito horas de vida do grande poeta romano em seu retorno de uma viagem à Grécia. Perambulando por ruas barulhentas e movimentadas o poeta vai do navio ao palácio do Imperador Augusto, onde, desiludido com o seu tempo, cogita destruir o manuscrito da Eneida. Composto por sonhos, pensamentos e comentários do poeta, esse monólogo interior, onde se condensam e se cruzam diversos tempos e espaços, transporta leitores por uma longa meditação, que exprime inquietação com a morte, com o sentido da vida e com a possibilidade de conhecer o mundo.

O livro descreve a condição da agonia como criação, a questão agônica. É um homem que está morrendo e está escrevendo Eneida. Ele está na condição de agonia final. A agonia é justamente uma luta no limite da força. Virgílio está em condição de agonia porque está

2 Der Tod des Vergil, publicado numa versão em inglês em 1945 e no original alemão em 1947. O romance *A morte de Virgílio* teve uma primeira tradução em português feita por Herbert Caro, baseada na versão em inglês de 1945, e publicada pela editora carioca Nova Fronteira em 1982; e uma segunda tradução, de Wagner Schadek, baseada no original em alemão em 1947, da editora carioca Sétimo Selo, em 2022.

em processo de criação de seu livro. Hoje, há uma grande dificuldade, que é de todos nós, de encontrar esse ponto perdido, que nos escraviza a todos. Hoje a escravidão é outra coisa, a escravidão se impõe pelo salário. Todos somos escravos do salário. Não há mais tempo para ser irresponsável, ou há mais tempo para o ócio. Para encarar o digital é preciso experimentação, é preciso curiosidade e reinvenção.

LER SEM VER

Carlito Azevedo

Toda vez que alguma questão me é colocada na vida, sobre amor, morte, luz, escuridão, tristeza, alegria, a primeira coisa que eu faço é tentar lembrar ou procurar o que os poetas falaram sobre aquilo. É onde eu encontro, na minha confusão mental, não uma estabilidade, mas, pelo menos, uma vertigem mais compatível com a vertigem de dentro.

Já que o tema era a luz, fui correr atrás do que poetas falaram sobre luz, e começaram a se acender no poço escuro da memória muitos poemas de vários lugares e épocas piscando vaga-lumes, acendendo faróis, riscando fósforos, uma carta de amor pegando fogo e iluminando um quarto escuro etc. Então eu pensei em armar uma pequena constelação, trabalhar com aqueles pontinhos luminosos, um tanto arbitrários, que a gente localiza no céu.

Nascemos e em algum momento alguém, mais cedo ou mais tarde, nos mostra o céu e diz que aquela é a constelação de Escorpião, ali é Câncer, no outro canto é Gêmeos, e aquilo acaba orientando a nossa vida. Pensei em montar uma constelação de citações e ir comentando. Essa era a ideia que eu tinha e que acho que eu consegui realizar. Mas já que o Milton Machado abriu nossa conversa aqui com ajuda do Jorge Luis Borges, e diante dessa obra extraordinária dele exposta aqui à nossa frente, não tenho como fugir de uma das imagens poderosas do Borges, que é a do labirinto.

Borges tem várias imagens prediletas: o tigre, o labirinto, a rosa, o espelho, e todas ele preza muito. No caso do labirinto, você se imagina perdido ali no meio, tentando descobrir uma saída. Há um conto do Borges em que ele

fala do labirinto mais cruel de todos, o labirinto grego, que é apenas uma linha reta, um caminho só. A primeira estranheza já salta aos olhos: como é que um labirinto feito de um único caminho pode ser o mais cruel de todos? E por que pode ser chamado de labirinto? Bem, nossa ideia comum de labirinto é quase uma metáfora de que entre todos os caminhos e possibilidades que se abrem à nossa frente, a imensa maioria não leva a nada, mas há um que é o caminho certo: o que leva à saída do labirinto, à salvação, à luz.

Essa imagem sempre me intrigou mas uma vez ouvi do filósofo Clément Rosset uma interpretação magnífica. Segundo ele, o labirinto grego de uma linha só é o mais cruel de todos porque, tendo um único caminho, anuncia que você está, ao mesmo tempo, inevitavelmente e sem fuga, no caminho certo e no caminho errado. Você está no caminho que vai levar à saída e também no que não vai levar à saída. Você sabe que o caminho é verdadeiro e falso, e não há outro. Então, você está, ao mesmo tempo, perdido e salvo. Está na luz e na escuridão.

Podemos seguir agora, depois dessa pequena digressão, para a minha constelação poética.

Não sei quanto às constelações do céu, mas numa constelação poética não há hierarquias, nem por onde começar ou por onde terminar o mapeamento. De todo modo, queria que essa constelação começasse no céu, com a luz da lua, e terminasse no chão, com um palito de fósforo sendo riscado no meio da rua. Ou seja, começar com a lua de Drummond e terminar com um poema do francês Jacques Prévert em que fala de um palito de fósforo riscado no escuro em Paris, na década de 1920, quando a iluminação ainda não era muito espalhada na cidade,

como se pode ver naquelas imagens do Brassai, fotos de Paris à noite, com suas ruas escuras, e é dentro dessa noite, numa rua dessas, que o personagem do poema risca um fósforo.

Há um maravilhoso poema de Drummond chamado "A vida passada a limpo". É um soneto, mas vou me concentrar apenas nos dois quartetos. O primeiro verso está lá na Lua, é bem alto, é um verso elevado, tem até um vocativo: "Ó", que não deixa de ser uma lua. O segundo verso vai ao chão, é um verso pedestre, modernisticamente chão e prosaico, e ele vai falar justamente da rua. Mas não de qualquer rua e sim da rua onde ele mora. Na época, Drummond morava no Rio, na rua Joaquim Nabuco, no número 81, em Copacabana. Então, temos a Lua, já chamada de esplêndida, sobre a rua comum. O poema diz o seguinte:

Ó esplêndida lua debruçada
sobre Joaquim Nabucco, 81
Tu não banhas apenas a fachada
e o quarto de dormir, prenda
comum.

Baixas a um vago em mim, onde
nenhum
halo humano ou divino fez
pousada,
E me penetras, lâmina de Ogum,
e sou uma lagoa iluminada.

Temos um prédio, e o poeta está ali na janela olhando para a lua esplêndida, vê que ela está banhando de luz a fachada e o quarto, mas ele diz: "não é só isso que você faz, você penetra além do que é fachada, você escava até achar uma dimensão que não é nem do humano e nem do divino". Esse poema tem uma coisa sensacional, que é o espelhamento das últimas palavras do terceiro e do quarto versos:

"E me penetras, lâmina de Ogum"
"e sou uma lagoa iluminada"

As letras de lâmina de Ogum são as mesmas de lagoa iluminada, só que trocadas de lugar.

Lâmina de Ogum
lagoa iluminada.

Você então já imagina que a Lua, chamada de lâmina de Ogum, está aqui, inteira, bonita, mas quando ela ao mesmo tempo ilumina e se reflete na água da lagoa, por conta daquela refração, que distorce tudo, distorce a luz, e a Lua não vai ficar redondinha na água, ela vira lagoa iluminada.

Drummond escreve: "me penetras, lâmina de Ogum, e sou uma lagoa iluminada." Essa é a primeira luz, a luz natural, luz que vem totalmente da Lua, iluminando prédio, quarto, e também metamorfoseando o poeta, a partir de agora, em lagoa iluminada.

Mais uma estrela da nossa micro-constelação: o poeta japonês Matsuo Bashô (1644-1694).

Vamos falar de um haicai de Bashô. Diz-se de Bashô que foi o poeta que reinventou o haicai, que muito antigamente, antes dele, era um gênero ornamental. Bashô fez do haicai um modo de vida e de conhecer o mundo. Um dos livros mais famosos se chama Sendas de Oku, que narra a caminhada que ele fez pelo Japão. Imagine-se o Japão do século XVII como era, como devia ser, subindo montanha, dormindo em cabana, dormindo no rio. E cada lugar por onde ele passava, ou por cada cabana onde alguém lhe oferecia hospedagem, ele escrevia um haicai. Nessas caminhadas, ele deve ter visto muito relâmpago, mas ele viu um relâmpago especial. Imagino que, ao longo da longa vida do Bashô, ele viu

vários relâmpagos, que apareceram, explodiram, iluminaram e desapareceram. Mas, esse relâmpago continua a brilhar há quase quatrocentos anos porque ele escreveu esse haikai em algum ano entre 1644 e 1694. Estamos em 2025 e esse relâmpago entra na nossa vida de novo, nunca deixou de entrar. O haikai:

Admirável aquele que,
diante do relâmpago,
não diz: a vida foge.

O relâmpago é um susto, uma novidade, um espetáculo, é algo tão atual, cortante, súbito, é o inesperado. É quase como se ele dissesse: "Admirável aquele que, diante da novidade, do inesperado, diante do imprevisto, diante do susto, não resolve embrulhar esse susto, essa novidade, esse inesperado, num clichê." Isso é muito perto de uma iluminação, a iluminação do haikai.

Mais uma estrelinha para nossa constelação:

Há muito tempo adoro enxergar poema em livro de filosofia, de botânica, de física. Você às vezes encontra coisas maravilhosas nesses compêndios. Há um livro do filósofo tcheco-brasileiro Vilém Flusser (1920-1991), que se chama *Natural:mente*. Ali, Flusser comenta a luz da neblina, uma neblina que não é escura e que ainda assim impede a visão. Flusser diz que há pessoas que vivem para dissipar a neblina, que não gostam de nenhum tipo de neblina, e querem ver o mundo com nitidez total. E há outras que adoram a neblina, que preferem o mundo sob neblina. E o Flusser comenta que, seja você de um tipo, ou do outro, nada abala o fato de que tudo é neblina. Tudo é neblina, a nitidez é um caso da neblina também.

O que me lembra o poeta francês

Stéphane Mallarmé (1842-1898). Eu não fumo, nunca fumei, mas se eu fumasse, a minha justificativa ia ser a mesma frase que se costuma atribuir a Mallarmé: Fumo para colocar um pouco de fumaça entre o o mundo e eu.

Mais uma estrela para a constelação: Jacques Prévert. Ele vem por último, porque, como eu disse, eu queria começar com a lua e acabar com o fósforo. Jacques Prévert, poeta, que viveu no início do século XX, tem um poema adorável que se chama *Três Fósforos*, em francês *Trois Allumettes*. Eu gosto muito da palavra *allumette*, e eu também gosto de fósforo, é uma palavra riscada. Mas *allumette* parece um "luminzinho".

O poema de Prévert tem cinco versos. Precisamos imaginar aquela escuridão de Paris, à noite, no início do século XX. É bom talvez se pensar nas fotos de Brassäi, aquelas mais escuras. O personagem do poema está com uma namorada num desses cantos escuros, e a única coisa que ele tem no bolso são três fósforos. É o bastante para fazer um poema:

Três fósforos riscados dentro da
noite.
O primeiro, para ver seus olhos;
o segundo, para ver seu cabelo;
o terceiro, para ver sua boca
(e a escuridão inteira para ficar
lembrando).

É um poema muito curtinho, a partir da ideia de três piscadelas de luz. Terminada a ação daqueles fósforos, acaba o poema. São três fósforos riscados dentro da noite. Quanto pode uma mínima luz. Valiosa luz, como a vida.

Nossa constelação tem uma lua e um poeta que virou uma lagoa iluminada.

Tem um relâmpago que Bashō proíbe que seja reduzido a um clichê. Temos três fósforos e uma memória luminosa, e um pouco de neblina.

O poeta alemão Hans Magnus Enzensberger (1929-2022) dizia que a poesia tem um tipo de circulação no mundo que não tem nada a ver com a circulação da mercadoria. Romances, livros de não-ficção circulam como mercadoria. Mas a circulação da poesia tem mais a ver com a circulação da fofoca e da piada. Enzensberger lembra que existem oito bilhões de pessoas no planeta. E talvez não exista uma que não tenha pelo menos um verso de cor na cabeça, nem que seja um canto de trabalho, um canto folclórico, uma cantilena, um “atirei o pau no gato”. Tem gente que sabe 500 poemas de cor, eu sei uns 20 de cor. Enzensberger diz que, se todas as pessoas tiverem pelo menos um verso na cabeça, a memória do mundo hoje tem oito bilhões de versos decorados. Ou seja, há oito bilhões de versos pulsando.

Queria encerrar com o poema mais luminoso de todos, embora nem fale exatamente de luz. É o poema da minha vida: Um Lance de Dados, de Mallarmé.

Ele começa com um mar de tempestade, há uma tempestade, o mar está alto, e o céu muito baixo, as nuvens estão muito baixas. Então, o espaço entre o céu e a terra está bastante reduzido e se estreitando. Entre essas nuvens baixas de tempestade e essas ondas altas, a única coisa que a gente vê é o punho fechado do capitão de um navio que naufragou. O poema começa com o naufrágio: “Um lance de dados, mesmo quando lançado de circunstâncias eternas, por exemplo, do fundo de um naufrágio.” Então, houve um naufrágio e há aquela mão fechada do capitão do navio, do mestre do navio. E, na verdade, ele está ali, hesitando em jogar os dados,

porque ele pensa que a vida é mesmo puro acaso. É como se ele pensasse: “Eu vinha com o meu navio, com muitas pessoas, veio uma onda, tudo virou, naufragou, vou morrer, vai morrer todo mundo. Ou seja, a vida não tem sentido, não tem ordem, não tem nada, é puro acaso, a vida é puro acaso e já era.” É um pouco nossa sensação. Hoje em dia você pode estar andando na rua, vem uma bala perdida e pronto; você entrou no lugar errado, nada faz sentido.

Mas o capitão pensa: E se não for assim? E se eu jogasse esses dados e saísse um sete na direção da constelação do Sete-estrela? Aí, vem a luz, aí vem a constelação do Sete-estrela, as constelações de que tanto falamos aqui. Ele começa a imaginar uma super-harmonia, e tudo vai fazendo sentido, o que é um pouco louco, como aquela harmonia, como aquelas associações que a gente faz quando é adolescente e está apaixonado: Bom, se o próximo carro que passar for vermelho, eu ligo para ela e me declaro; se não for, eu não me declaro. O capitão pensa: Se eu jogasse..., e fica hesitando... E o poema, como é muito sofisticado, compara essa mão que hesita em lançar os dados a um abismo, onde tudo fica volteando assim, sem cair, como uma pluma. Se você joga uma pedra no abismo, a pedra cai, mas se você jogar uma pluma, ela pode ficar rodando, rodando, sem cair. E o Mallarmé ainda insinua que essa pluma não é uma pluma qualquer, é a pluma do chapéu do Hamlet. Hamlet só tinha uma coisa a fazer, depois que o fantasma do pai apareceu e disse: Eu fui traído por sua mãe e seu tio, sua missão é ir lá e matar os dois.

A única coisa que ele tinha que fazer era isso, e ele hesita, hesita. Mallarmé pensa que, ao hesitar, no fundo, o que ele está dizendo, o que ele está pensando é: era o meu pai mesmo ou

era uma alucinação minha? Era meu pai de verdade ou aquilo é um delírio? E o Mallarmé afirma que nisso ele se parece com a gente em relação a Deus. A gente está sempre pensando: Deus é mesmo nosso pai? Existe mesmo ou é uma alucinação planetária daquele negócio? Então, o capitão do navio fica hesitando como essa pluma que dá voltas, e fica essa constelação brilhando lá em cima, até que, no final, ele afunda com os dados na mão (ou não?), ele não lança os dados (ou lança?), e o poema termina com aquela sentença que marca nosso século: "Um lance de dados jamais abolirá o acaso".

Tem algo que a poesia faz à perfeição: ao ler um poema, às vezes é como se você estivesse se afogando, sem entender bem o que lê, e você sente que está afundando. Mas aí vem um verso, quase uma tábua de salvação, e você volta à tona. E você pensa: "Ah, espere... estou entendendo sim, tive uma iluminação aqui... Então, o verso seguinte tira a sua tábua de salvação e você volta a afundar e não está enxergando, mas vem um outro verso e você entende. Às vezes, esse movimento ocorre num verso só, ou uma junção, como faz o poeta francês René Char (1907-1988):

O clarão me dura ("L'éclair me dure").

Em apenas três palavras (como eram três fósforos), ele retira e repõe o sentido, te afoga e te salva do afogamento.

Como no labirinto grego, entendemos e ao mesmo tempo não entendemos.

A luz nos dura.

O outro lado

Milton Machado

Mais complexo do que as intrincadas e luminosas tramas lineares que temos diante de nós é um desenho que encontrei em um catálogo de uma fantástica exposição sobre as cidades ao longo do tempo e da história: trata-se do plano diretor da cidade de Colônia, Alemanha. Bia Lessa trouxe uma pequeníssima imagem desse plano monumental, pedindo-me que eu produzisse “algo como esse desenho”, que em sua cabeça sintetizaria seu desejo e ambição de inventar cidades, mundos e universos. Isso aconteceu à beira da piscina de um clube, que compartilhávamos: ela de maiô, eu de sunga. Desse mergulho para esse objeto que estamos vendo há uma enorme distância. Talvez as dimensões do trabalho derivem em parte da imensidão das piscinas.

Essa trama que aí está foi traçada inicialmente com Vector Works, um aplicativo de design. Foi surgindo então essa coisa enorme, de 18 x 7.50m. São 48 chapas de metal, cortadas com raio laser, a partir de um desenho inicial. Se prestarmos atenção, veremos pequenas pontes, traços finos que ligam alguns segmentos a outros; sem eles essa estrutura não se sustentaria. Tudo precisa estar ancorado, qualquer linha dessas tem de estar ancorada em outra linha igualmente fixa. Essa estratégia de segurança máxima será posta em prática também neste texto que agora escrevo.

O título do trabalho é La Luce, em referência ao arquiteto renascentista

italiano Lorenzo Ghiberti¹, que escreveu a seguinte recomendação: “Nessuna cosa si vede senza la luce” – nada se vê sem a luz. Esse alerta trouxe novos paradigmas para a compreensão do espaço da pintura e da arte, afastando-se de um então vigente idealismo. Não mais um espaço ideal, e sim concreto, real, a conquistar. Ver para crer. Nenhuma coisa se vê sem a luz. Daí o título desse trabalho: La Luce.

Devo recorrer a outro autor conhecido, que pretendo identificar mais adiante. Por enquanto, adianto: o autor cuja identidade prometo revelar era cego. Devo também cuidar para que os diversos recortes que poderão vir a identificá-lo sejam unidos como os segmentos do trabalho. Sem essa precaução, este texto corre o risco de ruir.

Pensemos, portanto, num texto, texto este que agora escrevo, intitulado “O outro lado”. “O Outro Lado” fará, necessariamente, referências (laterais) a textos de nosso autor ainda por identificar.

Descrições preliminares: imaginemos uma semiesfera, e façamos algum esforço para transformar esse espaço imaginário em uma habitação. O chão é plano, mas irregular, acidentado, desgastado, carcomido pelo tempo. O ambiente é frio, tudo assim indica, uma geometria nada acolhedora. Um espaço assim, em qualquer habitação, seria um desconforto.

Continuemos a explorar nosso precário habitáculo. Seríamos nós seus únicos habitantes? Vejamos. Seccionando e dividindo ao meio esse espaço problemático, há uma parede bastante alta, mas não a ponto de atingir a altura toda

¹ Florença, 1378-1455.

dessa sala. Já temos aí, então, alguma figuração. Um espaço alto, cortado ao meio por uma parede divisória. Tudo indica que devemos acionar mais uma vez nossa imaginação, de modo a fazer desse espaço que estranhemos algo que nos pertença, um espaço nosso, quase familiar: um lar. Reparem: temos uma semiesfera, e uma parede que divide essa semiesfera ao meio, vertical. Tem um alçapão lá em cima, no topo. Uma geometria e uma aritmética muito claras, ao dividir por dois o espaço e tudo mais.

Hostil geometria, apesar de iluminada. Alguma fonte de luz, alguma tocha, lanterna, fogueira, vela, fósforo, fagulha – haveria uma fonte que nos faça enxergar e explorar, ao menos com mínima certeza, essa prisão? Notemos que nossa parede divisória não é totalmente lisa. Bem no meio desse plano percebemos, com o que nos resta do sentido da visão, que existe aí uma abertura: uma janela. Por essa abertura, constatamos que existe um outro lado. Percebemos que a parede separa nosso espaço de outro espaço, simétrico ao meu. Habitado, como o meu. Habitado, por quem?

Já sabemos que nosso espaço é formado, por assim dizer, por dois aposentos. Neste aqui, convivo com minha solidão. No outro, quem? Quem sou eu, do outro lado? A chegada de los conquistadores é história recente. Foram eles que determinaram a dúvida que paira sobre minha identidade e destino. Foram eles que destruíram o templo onde eu, sancionado pelos deuses, os reverenciava. Foram eles, os conquistadores espanhóis, que me aprisionaram para sempre nesta perversa geometria semi-enterrada. Um lar? Como assim?

Há ainda mais uma abertura, no topo da superfície curva da semiesfera que procuro habitar: um alçapão. Todo dia, sempre ao meio-dia, um carcereiro de

boa índole e coração traz água e nacos de carne para nós. Nós quem? Quem sou eu? Quem fui eu? Quem ou o que habita a sala ao lado?

Nesse brevíssimo intervalo, poucos segundos de luz solar, posso ver que meu vizinho é um jaguar. Somos cativos, presos um ao outro, eu e o jaguar. Seu passatempo de jaguar é caminhar de um lado ao outro, como se contasse os passos, felinos, silenciosos. Meu passatempo é procurar lembrar quem sou e o que fui. Procuro lembrar das tradições do deus; consola-me lembrar que o deus, a quem dediquei minha vida com fervor eclesiástico, não me esquecerá. Confio que terão deixado, os deuses terão deixado, em algum lugar do universo, alguma mensagem que devo procurar e conhecer. Uma mensagem secreta, aguardando decifração, capaz de reverter o curso da história, de reconstruir meu templo, de promover o reencontro dos homens com a divindade, do tempo com o infinito, de expulsar os invasores, de aniquilar o inimigo, de revelar quem fui, quem sou e quem serei.

Já podemos, creio, arriscar uma primeira tentativa de identificação de nosso autor ainda secreto. Cego, mas capaz de enxergar a luz, e de descrever, ele mesmo encarcerado e mergulhado na escuridão, o ambiente que habita. Do outro lado.

Do outro lado tem um jaguar. Todo dia, ao meio-dia, portanto com o sol a pino, o carcereiro nos alimenta. Todo dia, por brevíssimos momentos solares, posso ver o jaguar andando de lá para cá. Posso distinguir as manchas escuras na pele clara do jaguar. Concluo: nessas manchas os deuses terão deixado escrita a frase libertadora. Uma mensagem secreta. Um código deve proteger, como se protegesse um tesouro, essa mensagem cifrada.

Especulo: estaria o segredo protegido pela infinidade de grãos de areia das praias, das dunas, dos desertos? Nas ondas do mar, nas corredeiras dos rios, na sinuosidade irregular das cordilheiras, nos sonhos, no despertar; haveria uma sentença mágica, capaz de reverter todo o mal feito? Uma sentença escrita por deuses, mas dedicada a todos os homens, os bons e os maus. Porém, apenas o eleito poderá desvendá-la. Seria eu, o último sacerdote, esse eleito? Ser prisioneiro de um cárcere não me recusa essa esperança. No aposento ao lado, o jaguar, caminhando lentamente de um lado para outro, sempre a medir os metros desgastados da prisão. Como pensei, o jaguar é criação do mesmo deus. Estaria o animal, como eu, à procura da sentença secreta, que o colocaria em liberdade? Que nos colocaria, ambos, em liberdade? Seria a frase secreta a chave para nos libertar do passado, de modo a fazer do futuro um presente?

Anos se passaram, e eu, fiel à minha busca: não há busca sem finalidade. Eu estava sendo submetido a um teste, um teste de paciência, de total entrega, exigindo de mim mais do que me resta de meu corpo, mais do que posso resgatar de minha lucidez. Essa disciplina, reforçada por merecido repouso, levou-me à fundamental revelação: a frase divina estava bem ali, o tempo todo diante dos meus olhos, codificada pelas manchas na pele do jaguar, por seus espaços-entre, por suas nuances de cor, pelas geometrias irregulares mas calculadas, programadas pelos deuses, aguardando decifração. Bastaria pronunciá-la para fazer reverter o movimento do cosmos, as trajetórias dos planetas, os encontros e desencontros da comunidade com a natureza, para garantir a continuidade da vida e da história, seus dramas e paixões. Bastaria eu, o eleito, pronunciar letra a letra, sílaba a sílaba, palavra após

palavra, frase por frase, a mensagem escrita pelos deuses na pele do tigre, para colocar o universo de novo em movimento.

Ora, já sabemos o suficiente para arriscar um palpite: nosso autor, até aqui incógnito, tem um nome, ou melhor, vários nomes, todos próprios e ao mesmo tempo impróprios:

Jorge Luis Borges, Miguel de Cervantes, Don Quixote de La Mancha, Pierre Menard, autor de Quixote... o leitor já terá reconhecido, conduzido por meu peculiar exercício de citações e apropriações indébitas, que todo esse contrabando autoral se justifica. Justifica-se também a citação seguinte, passagem que eu, co-autor de Don Quixote, extraí de "A escrita do deus", belíssimo ensaio de Miguel de Cervantes, ou melhor, de Pierre Menard, autor de Don Quixote, ou melhor, de Jorge Luis Borges, co-autor do Quixote de Pierre Menard...

(essas nomeações imprecisas costumam provocar vertigens, daí a importância das pontes de ligação)

Borges entrega – em parte – a frase libertadora, decifrada pelo jaguar (podem os tigres decifrar mensagens?) quero dizer, decifrada pelo prisioneiro do aposento do Outro Lado, quero dizer, por mim, quero dizer pelo carcereiro que nos tem alimentado até aqui. Eis a frase, nas palavras de Borges, em "A escrita do deus":

"A frase é uma fórmula de 14 palavras casuais, que parecem casuais, e me bastaria dizê-la em voz alta, para ser todo poderoso. Bastaria dizê-la para abolir esse cárcere de pedra, para que o dia entrasse em minha noite, para ser jovem, para ser imortal, para que o tigre destruísse a alvorada,

para fundar o santo punhal em peitos espanhóis, para reconstruir a pirâmide, para reconstruir o império: 40 sílabas, 14 palavras, e eu, Tzinacan, regeria as terras de que Montezuma regeu. Mas sei que nunca direi essas palavras, porque eu não me lembro de Tzinacan. Que morra comigo o mistério que está escrito nos tigres”.

Quantos anos, quantas dezenas de anos foram necessárias para que eu, Tzinacan, decorasse aquela frase. Frase que me libertaria! Frase que não pronunciarei!

Borges fornece pistas, contabiliza o número de palavras, o número de sílabas, de vogais, descreve marotamente a frase para nós, mas não a entrega, não a entrega, não a entrega. Ao escolher o silêncio, Tzinacan torna-se autor de seu próprio destino. Dono de seu próprio nariz. Pronunciar a frase tornaria sua vida e sua história uma narrativa sem sentido. Daí o silêncio. Daí a continuidade.

Notemos, finalmente, que a frase, que Borges não nos oferece senão por fragmentos – econômicos, mas que poderíamos classificar como mesquinhos –, confirma a precaução estratégica de ligar segmentos entre si, de modo a garantir a consistência estrutural do conjunto. Sem essas pontes, esse universo em recuperação correria o risco de ruir.

Milton Machado é arquiteto, artista plástico, escritor, professor titular do Departamento de História e Teoria da Arte da Escola de Belas Artes (EBA) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Expõe em mostras coletivas e individuais desde 1969. Autor de textos publicados em diversos meios no Brasil e no exterior. Contando com a inestimável assistência da equipe de produção de Anos-Luz, é o criador da obra La Luce.

Jorge Luis Borges², escritor argentino, ilumina a exposição Anos-Luz.

2 La escritura del Dios (A escrita do Deus), publicado por Borges originalmente no livro El Aleph, de 1949, pela editora Emecé, em Buenos Aires, e nas Obras completas, volume 1, p. 599, publicadas pela mesma editora argentina; edição em português: O Aleph, tradução de Flávio José Cardozo, Rio de Janeiro, Editora Globo, 1985; ou como parte da coleção Jorge Luis Borges – Obras Completas, volume 1, coordenação de Carlos V. Frías, também publicada pela editora Globo, em 1998).

LUZ
SOMBRA,
LUZ COR

Felipe Süssekind

Quero pensar sobre a questão da luz e da cor em Oswaldo Goeldi, que foi tema da minha pesquisa de mestrado. Para chegar nela, eu gostaria de partir da seguinte passagem da pesquisadora Candace Slater, que trabalhou com a religiosidade paraense, de matriz afro-indígena:

No passado, disse um organizador do Boi Bumbá de Belém, que também é um chefe de culto afro-brasileiro, os encantados costumavam sair do rio e andar por aí à noite. Eu mesmo costumava vê-los nas ruas, mas, com a passagem do tempo, as luzes e o tráfego estavam deixando-os malucos. Sim, pensando bem no assunto, há pelo menos dez anos que não vejo um encantado em Belém¹.

No livro em que está essa passagem, seus interlocutores falam sobre o Encante, a morada dos encantados, que fica no fundo das águas. Descrevem essa morada como uma cidade onde tudo reluz e brilha intensamente. Em casas religiosas, que trabalham com a chamada “linha de fundo” na Encantaria, manifestam-se entidades como o Boto, a Cobra Grande e a Yara, a Mãe D’água. Há muitos ganhos com a chegada da energia elétrica, mas há também essa outra luz, que desaparece na medida que a iluminação chega, que é a luz ligada à experiência da

Encantaria. O poeta André Capilé fala muito bem sobre isso em seu texto, relacionando essa questão da iluminação com os terreiros de Candomblé [Capilé, neste volume], sobre a perda da experiência do escuro, da escuridão, e da ideia de iluminar aquilo que devia ficar na sombra.

De que maneira a questão da luz e da cor, presente nesta exposição, dialoga com a obra de Goeldi? Primeiro, é importante lembrar um pouco da trajetória dele². O artista viveu até os seis anos de idade na Amazônia, antes de ir para a Suíça, onde estudou e morou até os 24 anos. As memórias da infância na Amazônia ressoam nas primeiras experiências que ele fez com a cor na xilogravura, um trabalho para a edição ilustrada do livro *Cobra Norato*, de Raul Bopp, onde Goeldi conversa com o universo amazônico, com os rios e com o fundo dos rios. Nessas gravuras, a policromia era gerada pela superposição de matrizes, e o preto vai sendo superposto ao vermelho, ao verde. Há uma certa fusão de um contexto cromático em que o preto se superpõe a outras matrizes. São gravuras lindas, e a gente não precisa concordar com a opinião dele, mas Goeldi não ficou satisfeito com essas imagens, uma experiência que associou, mais tarde, à estampagem.

Antes de falar mais sobre a cor no trabalho de Goeldi, eu acho que a gente precisa, primeiro, falar sobre a

1 SLATER, CANDICE. *Entangled Edens: Visions of the Amazon (Paraísos Entrelaçados: Visões da Amazônia)*, Berkeley, California University Press, 2002.

2 O gravurista Oswaldo Goeldi nasceu em 1895, no Rio de Janeiro, mas se mudou para Belém antes de completar um ano de idade. Era filho do naturalista e zoólogo suíço Emílio Goeldi (1859-1917), que veio para o Brasil em 1884, para ser diretor do setor de Zoologia do Museu Nacional do Rio de Janeiro, entre 1884 e 1890, tornando-se diretor do Museu Paraense entre 1897 e 1907, para reestruturar a instituição como centro de pesquisa amazônica, com estudos em zoologia, botânica, geologia, etnografia indígena e arqueologia. Hoje o museu hoje se chama Museu Paraense Emílio Goeldi.

luz. Nesta exposição, há duas xilogravuras dele que aparecem de uma forma muito bonita no curso de uma narrativa sobre a luz e a sombra. Uma delas é o Autorretrato. Ambas traduzem um pouco de como a luz aparece na gravura de Goeldi. Também faz parte da narrativa desta exposição o poema do Carlos Drummond de Andrade, dedicado A Goeldi, que tem esses versos:

De uma cidade vulturina
vieste a nós, trazendo
o ar de suas avenidas de assombro
onde vagabundos peixes
esqueletos
rodopiam ou se postam em frente
a casas inabitáveis
mas entupidas de tua coleção de
segredos,
ó Goeldi: pesquisador da noite
moral sob a noite física.

Estás sempre inspecionando
nas nuvens e na direção dos
ciclones.
Céu nublado, chuva incessante,
atmosfera de chumbo
são elementos de teu reino
onde a morte de guarda-chuva
comanda
poças de solidão, entre urubus.

Tão solitário, Goeldi!
mas pressinto
no glauco reflexo furtivo
que lambe a canoa de teu
pescador
e na tarja sanguínea a irromper,
escândalo, de teus negrumes
uma dádiva de ti à vida.

És metade sombra ou todo
sombra?

Tuas relações com a luz, como se
tecem?

Amarias talvez, preto no preto,
fixar um novo sol, noturno;
e no branco do branco
uma lua de gelo ou de prata.

Não sinistra,
mas violenta
e meiga,
destas cores compõe-se a rosa em
teu louvor³.

Os versos do poema se referem a Goeldi como um “pesquisador da noite moral sob a noite física”. Lembrando também que “Sob a noite física” é o título de um belo livro do poeta Carlito Azevedo⁴. Também a ensaísta Flora Süssekind e o artista e escritor Nuno Ramos fizeram uma aproximação entre o gesto que há nesta exposição de cobrir as janelas e bloquear a luz na no espaço expositivo, e a luz nas gravuras de Goeldi. Então, é preciso lembrar que o MAM (Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro) é um espaço moderno, um projeto modernista, e que a luz invade esse espaço expositivo, tem um sentido fundamental: bloquear a entrada da luz por uma camada opaca que cobre as janelas serve para produzir essa experiência da escuridão.

E para qualificar a luz do Goeldi, Nuno Ramos mencionou, naquele dia, o trabalho La Luce do Milton Machado que está no centro desta exposição, em que há um fundo luminoso por baixo das placas brancas, uma luz que passa pelas frestas das placas. Nesse caso, como Nuno bem observou, embora haja essa luminosidade contínua que

3 Ver ANDRADE, Carlos Drummond de. A Goeldi. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. Poesia completa e prosa. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1973. p. 431-432.

4 Ver Sob a noite física: poemas, de Carlito Azevedo, rio de Janeiro, Editora 7Letras, 1996.

vem pelas frestas, a massa gráfica da superfície é uma camada sobreposta sobre esse fundo luminoso. Depois, ele imaginou outra cena, que seria pegar uma chave de fenda e fazer um risco em uma dessas janelas: “Aí você teria o gesto de Goeldi”. Ou seja, deixar passar essa luz que vem do risco. E eu fui ler, depois, na minha dissertação de mestrado, e encontrei uma referência ao próprio Nuno Ramos de uma exposição que ele fez em 1994. Naquele trabalho eu estava pensando no branco, que funciona como uma espécie de luz que emana do fundo, ou que respira sob a forma impressa. Nuno comenta o seguinte:

Como uma janela pintada de preto, o negro bloqueia a luz que vem de trás, e o que vemos é aquilo que vaza por suas frestas, pelo sulco do desenho. Se, de um lado, a luz visível é discreta, quase fantasmagórica, à luz das próprias cenas, de outro lado, a luz sugerida por trás da massa negra, parece potente e constante.⁵

Essa exposição do Nuno Ramos propunha uma relação entre Oswaldo Goeldi e o poeta Manuel Bandeira, relação que aparece também na curta-metragem da Lygia Pape, *O Guarda-Chuva Vermelho*, de 1971, onde ela aproxima Goeldi, Manuel Bandeira e Murilo Mendes. Há um certo contexto do “lado sombra” da arte brasileira. O crítico Ronaldo Brito chamou isso de “o brilho da sombra”, o lado noturno do projeto moderno brasileiro. Nas

palavras de Ronaldo: “Esse não é um mundo arcaico, e, sim, o lado sombra do mundo moderno, onde a razão iluminista segregou uma inesperada e inédita barbárie”.⁶

No trabalho de Goeldi, o branco tem esse efeito da luz que emana por trás da massa gráfica. Como artista gráfico, Goeldi explora o contraste entre essa luz branca que vem do fundo, e o preto da forma impressa. Goeldi trabalha com preto e branco, figura e fundo. Então, gostaria também de descrever como é o preto que ele usa, que é o preto da xilogravura, não o preto da pintura. Pintores impressionistas como Renoir e Monet, retiraram o preto da paleta de cores. O preto era, para eles, uma cor antinaturalista. O efeito escuro era dado por tons azuis, terras, violetas, produzindo um certo efeito cromático da escuridão. A arte gráfica, por outro lado, abstrai essa realidade cromática. No Brasil, a xilogravura tem uma história muito rica, relacionada com a arte popular, com a literatura de cordel nordestina. Para falar sobre esse preto da xilogravura, usei, na minha dissertação a definição que aparece em *Poema(s) da Cabra*, de João Cabral de Melo Neto⁷:

A cabra é negra.
Mas seu negro
não é o negro do ébano duto
(que é quase azul) ou o negro rico

5 Ver RAMOS, NUNO. *Agouro e libertação (Oswaldo Goeldi)* in MAMMÍ, LORENZO, NAVES, RODRIGO, TASSINARI, ALBERTO (org). Nuno Ramos, São Paulo, Editora Siciliano, 1994.

6 BRITO, Ronaldo. *Goeldi: o brilho da sombra*. Novos Estudos CEBRAP, São Paulo, n. 19, p. 73-78, dez. 1987.

7 Publicado originalmente em: MELO NETO, João Cabral de. *Quaderna*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1960.

do jacarandá (mais bem roxo).
O negro da cabra é o negro
do preto, do pobre, do pouco.
Negro da poeira, que é cinzento.
Negro da ferrugem, que é fosco.
Disso que não pode ter cor,
porque em negro sai mais barato.
Se o negro quer dizer noturno,
o negro da cabra é solar.
Será o negro do queimado
mais que o negro da escuridão.

Como o poeta define a cor preta? “O negro da cabra é o negro/ do preto, do pobre, do pouco”, como é o preto da xilogravura. Ao contrário do preto na pintura impressionista, ligado aos tons terrosos e violetas que traduzem as sombras, trata-se, aqui, do preto do “queimado”, do “pouco” e do “pobre”.

A retomada da gravura no começo do século XX configura, no expressionismo, certo elemento de renúncia também à condição dos artistas como intelectuais burgueses. Há a ideia da transformação social e de como um certo fazer artístico se configura como postura ética e política. Nas suas gravuras, Goeldi chegou a improvisar alguns dos seus instrumentos de trabalho, utilizando aros de bicicleta e pedaços de guarda-chuva para fabricar esses instrumentos. Há também as matrizes que ele selecionava de fundos de gaveta, de restos de construção, o que mostra um pouco desse caráter artesanal, uma artesanaria presente nesse trabalho, que alimenta a pesquisa do artista com os meios plásticos e reforça esse caráter na gravura e no desenho.

Goeldi ganhou a vida como ilustrador, em periódicos no Rio de Janeiro. E

começou a trabalhar com a xilogravura em 1923, dando início a um processo de experimentação que estaria no centro da sua poética. Há também uma bifurcação importante no trabalho dele entre duas temáticas recorrentes: a dos pescadores e a da cidade abandonada. No final da década de 1930, Goeldi passa a morar em um apartamento alugado em Ipanema, no Rio de Janeiro, na época em que essa parte da cidade tinha características de um subúrbio à beira do mar. Numa carta escrita para o artista expressionista austríaco Alfred Kubin, que ele considerava seu mestre e mentor e com quem manteve intensa correspondência entre 1926 e 1952, Goeldi descreve o apartamento para o qual havia acabado de se mudar, enviando desenhos para Kubin: “Nesse areal, eu vivo. A rua leva ao mar e, na casa à esquerda, eu moro”. E acrescenta:

Os postes de ferro preto dos fios elétricos aumentam a impressão de completo abandono. Quase só pescadores vivem aqui. Camaradas simples, queimados de sol, usando chapéus de palha enormes, de pés no chão, eles cuidam do seu serviço diário. O conhecimento que eles têm sobre a vida e costumes dos peixes é admirável. Lagostas, caranguejos, siris, sardinhas e muitos outros peixes comestíveis que nós, lá da Europa, não conhecemos.⁸

Goeldi escreve em alemão. Em certo sentido, ele revela um sentimento de ser mais europeu do que brasileiro. No trecho citado, descreve suas impressões da natureza tropical. E quem eram esses pescadores que viviam em Ipanema e que vão se tornar tão importantes para Goeldi? Pescadores e caiçaras são

⁸ Carta de Oswaldo Goeldi para Alfred Kubin, datada de 4 de agosto de 1926 (a carta marca o início da correspondência mestre-discípulo, após uma exposição de Goeldi em Berna, na Suíça), In: RIBEIRO, Noemi Silva (org.). Oswaldo Goeldi: um auto-retrato. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1995.

populações que preservavam um modo de vida comunitário, muito relacionado com as marés, com os ciclos da natureza. É isso o que atrai a atenção do artista. Essas comunidades, depois, foram excluídas nos processos de expansão urbana, através de políticas estatais que direcionaram todo um aparato para o deslocamento forçado, a fim de ter controle das reformas urbanas, no início do século XX. Foi um processo que terminou, em sua fase mais crítica, na década de 1970, com a remoção das favelas do entorno da Lagoa Rodrigo de Freitas, como a da Praia do Pinto e a da Catacumba, durante a ditadura militar – que durou no Brasil de 1964 a 1985. A remoção dessas favelas está ligada à remodelação de bairros da zona sul carioca - Leblon, Ipanema e Lagoa - para torná-los cartões postais da cidade com vistas ao turismo e áreas subordinadas ao capital imobiliário. A experiência de Goeldi na Ipanema das décadas de 1920 e 1930 está ainda distante disso. Ele olha para as práticas artesanais de uma população tradicional de pescadores.

Goeldi se interessa pelos hábitos do cotidiano, pelos seres, objetos e elementos que fazem parte desse mundo. Se na primeira carta a Kubin há uma descrição que traz um caráter meio exótico da natureza tropical, ao longo do tempo e da correspondência, Goeldi faz um exercício de descrição, que é quase uma etnografia visual. Aos poucos, as figuras humanas, os animais, os instrumentos vão se definindo nas suas interações. Então, garças, urubus, gatos, peixes, pedaços de peixe, facas,

cutelos, nuvens, ondas, tudo isso divide, com os pescadores, o protagonismo das imagens. Sobre a dimensão formal desses trabalhos, Ronaldo Brito comenta o seguinte:

As perspectivas, eventualmente, se multiplicam e se confundem, mas não há nunca horizonte. Mesmo quando dois pescadores perscrutam o mar, a excessiva proximidade e o caráter quase chapado da cena tornam indivisível o horizonte, fundindo corpos e ondas, sombras e nuvens.⁹

A obra de Oswaldo Goeldi é uma obra gráfica, pensada, até certo ponto, para o livro, para o material gráfico. São coleções de gravuras pequenas. Há experiências, como a do Nuno Ramos, ou mesmo da Lygia Pape, que fazem uma releitura do trabalho dele, tanto em termos da temática, quanto em termos da forma. E há o olhar de críticos, como Ronaldo Brito, que comenta a ideia da barbárie e observa como a gravura de Goeldi parte de um olhar para aqueles que são marginalizados, excluídos. Isso interessa ao artista porque tem a ver com o olhar do expressionismo e de um certo desencantamento com a técnica. Goeldi viveu a Primeira Guerra Mundial. Viveu algo que o Walter Benjamin descreveu no ensaio “Experiência e pobreza”.¹⁰ A guerra revelou a barbárie que advém da técnica. A barbárie deixa de ser algo de passado, algo que se deixa para trás, e passa a ser algo que está no porvir.

Na obra do artista, a experiência da pobreza é vivenciada em vários níveis.

9 BRITO, RONALDO. “Oswaldo Goeldi – Desenhos e Gravuras”, ensaio publicado no catálogo da exposição organizada por ele no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, MAM, em 1988, com edição do próprio museu.

10 BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 114-119.

Ela tem a ver com a ruína da experiência tradicional, tem a ver com certa identificação com os excluídos e com a opção por uma forma pobre, em um sentido positivo de pobreza, procurada por uma estética de redução. Além dos pescadores, essa opção ressoa no segundo eixo temático ao qual me referi, da cidade abandonada, com cenas que retratam o desamparo, o abandono, os limites, os restos urbanos. Os personagens são anônimos, vistos de longe, e vagam em espaços ambíguos em meio a velhos casarões e móveis abandonados. Citando mais uma vez Ronaldo Brito: “Cabe justamente ao artista a missão de revelar a virtude metafísica do guarda-chuva, nossa frágil e débil proteção contra o destino.”¹¹

Essa figura do guarda-chuva vai se multiplicando na obra de Goeldi. Há, em uma série de trabalhos que retratam a cidade abandonada, um uso da policromia que é diferente daquele que se via nas gravuras do livro *Cobra Norato*, de Raul Bopp, nas quais Goeldi fazia uma experimentação com as matrizes¹². Goeldi começa a jogar com o momento de entintar, usando pequenos rolos de borracha para entintar separadamente partes dessas matrizes. Ele não sobrepõe, usa a mesma matriz. Em vez de gerar cópias, cria obras diferentes a partir dessa experiência. O próprio Goeldi comenta: “As cores entram para evidenciar a articulação entre as massas

gráficas de preto”¹³.

Há várias obras onde trabalha com esse elemento formado por uma nota de cor vermelha. Nesse sentido, gostaria de comentar uma de suas gravuras mais conhecidas, intitulada *Chuva* (1957). Nela, uma figura anônima desenhada por traços brancos sobre a superfície negra é coberta pela forma irregular de um guarda-chuva vermelho sangue. Há um elemento marcante da estética expressionista, que são as linhas que convergem até um ponto de fuga, sugerindo uma certa profundidade, mas essa sugestão é tensionada pelo caráter plano das massas gráficas. A nota vermelha ressoa em sua estranha materialidade nessa superfície ambígua, mas a cena se mantém em preto e branco. Goeldi alcança aqui uma de suas expressões mais refinadas e singulares.

Para terminar, eu gostaria de lembrar um poema do Manuel Bandeira que dialoga com essa obra, mas também com a experiência do espaço escuro que se impõe a quem entra nesta exposição, depois de passar pela paisagem do Aterro e entrar no prédio do MAM:

“Que importa a paisagem,
a Glória, a baía, a linha do
horizonte?

— O que eu vejo é o beco.”¹⁴

11 BRITO, RONALDO. “Oswaldo Goeldi – Desenhos e Gravuras”, no catálogo da exposição organizada por ele no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, MAM, em 1988, com edição do próprio museu.

12 A edição de luxo com 8 xilogravuras coloridas de Oswaldo Goeldi foi publicada em 1937 pela Independência Editora (São Paulo), limitada a 150 exemplares numerados e assinados pelo artista. Goeldi dirigiu e ilustrou o livro, marcando suas primeiras gravuras policromadas.

13 Ver SUSSEKIND, FELIPE. “O guarda-chuva vermelho: experiência cromática na obra de Oswaldo Goeldi entre 1937 e 1957”, *Revista de História (USP)*, n. 178, 2019.

14 BANDEIRA, Manuel. Poema do beco. In: BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira: poesia completa*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. p. 150.

Luiz Camillo Osorio

Tenho 63 anos e morei por muitos anos quando criança na avenida Rui Barbosa, no bairro do Flamengo, no Rio de Janeiro. Havia um trezinho que ia para o MAM (Museu de Arte Moderna do Rio), e eu ia brincar lá. Eu convivo com esse museu desde a década de 1960 e, além disso, durante seis anos, estive lá diariamente, trabalhando como curador¹. O MAM é muito especial. Affonso Eduardo Reidy projetou o prédio que logo se tornou um ícone do modernismo brasileiro, com pilotis, grandes vãos livres e integração à Baía de Guanabara, num terreno doado pela prefeitura no Aterro do Flamengo, com jardins desenhados pelo paisagista Roberto Burle Marx.

Há algo muito especial no salão em que aconteceu esta exposição, porque ele é um espaço suspenso pelo pórtico, por isso tudo aqui é vazado. As janelas também se abrem para a cidade, para a paisagem, se tornando um aspecto fundamental para se debater luz e sombra, cidade e natureza. De certa maneira, este Museu é o ponto de flutuação entre esses dois elementos - uma experiência que pode ser sentida dentro do espaço expositivo. Reidy pensou muito na luz zenital, a iluminação natural que entra em um ambiente por aberturas na cobertura ou no teto (zênite), permitindo a difusão uniforme de luz de cima para baixo. No Salão Monumental, o principal espaço expositivo do MAM, uma ampla área aberta com paredes de concreto projetadas para grandes mostras e instalações. No terceiro andar do edifício-sede, aproveita-se muito da luz zenital e dos vãos livres. Esse tipo de inserção luminosa joga muito com os

fios que foram espalhados pelo espaço expositivo na exposição Anos-luz.

Se por um lado, os fios remetem aos focos de energia que, na gravura de Oswaldo Goeldi, trazem certa dramaticidade para a figuração, por outro lado, eles remetem à uma artista que foi aluna do Goeldi, Lygia Pape, sempre fascinada com a questão da luz. Não à toa, ela fez o curta de 1971, intitulado O guarda-chuva vermelho. Lygia Pape, nascida em Nova Friburgo, no interior do estado do Rio de Janeiro, tinha uma bela coleção de gravuras do Goeldi. É uma das poucas artistas do movimento concreto que trabalhou com gravura, com xilogravura. O trabalho com fios nesta exposição remete principalmente às Tetéias, da Lygia Pape, apresentado pela primeira vez em 2000, com fios de ouro suspenso, criando teias etéreas para interagir com a luz e com o espaço.

As Tetéias de Lygia eram fios de luz, presentes numa de suas últimas e mais emocionantes mostras. A inspiração veio de uma série de xilogravuras geométricas feitas por ela mesma na década de 1950, chamada Tecelares, simulando uma tecelagem rítmica e permeável. É bom lembrar que Lygia começou sua trajetória como gravadora, uma gravadora geométrica, com uma inclinação para pensar não só as articulações entre luz e sombra, mas também as tensões e as relações cromáticas. Nesse sentido, me interessa pensar em que medida esse elemento da luz-cor é importante na história da arte brasileira na segunda metade do século passado. Lygia Pape é certamente uma representante desse desdobramento da luz, saindo do pigmento para as energias cromáticas, com a exploração de outros materiais, fora do plano pictórico. Tetéias é só um desdobramento da

1 Luiz Camilo Osório foi curador do MAM entre 2009-2015.

intensa experimentação de Lygia e de outros artistas. Lembro também dos seus Poemas-Luz, que ela faz na década de 1960, e que são tentativas de explorar o deslocamento da cor, do campo propriamente da pintura, do manuseio dos pigmentos cromáticos, para o movimento no espaço.

Acho interessante pensar nesta exposição a partir do deslocamento no espaço. Ela leva quem transita por este espaço a pensar que é parte de um experimento plástico, narrativo, visual, luminoso. Isso é muito produtivo, sobretudo no momento da história da arte e da história das exposições, em que essa dimensão da instalação assume um papel importante na produção artística. Tunga preferia denominar “instaurações”. São muitos os artistas que começam a atuar dentro da própria construção do espaço, e isso se desdobra, ou remete, ao desenvolvimento de um gesto curatorial que pensa a exposição na chave de uma experimentação poética, ou mesmo de uma experimentação artística. A exposição é um elemento artístico. É importante lembrar que a genealogia do curador tem a vez com a genealogia da direção teatral. Não é à toa que Bia Lessa faz essas duas coisas o tempo inteiro. Como curadora, ela põe em cena um experimento visual, e esse pôr em cena implica não apenas mostrar a obra, mas em criar uma situação para que aquele trabalho possa reverberar, e se constituir a partir de relações produzidas ali, pelo gesto curatorial, que é sempre um gesto relacional. Há um certo paralelismo entre o desdobramento da curadoria e o protagonismo das instalações nos espaços artísticos.

Na história da arte brasileira, isso remete a algumas figuras-chave. Uma delas que tem um papel interessante, é um contraponto para o Goeldi e para pensar a relação entre a noite

moral e a noite física. Estou falando do artista plástico Abraham Palatnik. Ele vai inventar os “Cinecromáticos”, na primeira Bienal, em 1951. A genealogia desse trabalho, os esforços para apresentá-lo na Bienal e os desdobramentos que ele vai ter, posteriormente, com essa luz-cor são interessantes. Palatnik é um artista que nasceu no Rio Grande do Norte. Ainda adolescente, com 14 anos, Palatnik foi terminar o ensino médio em Telavive, que naquela época, na década de 1930, era uma cidade da Palestina. Em 1939 estourou a Segunda Guerra Mundial, e ele teve que ficar por lá mais do que imaginava. Fez escola de técnico de motores, paralelamente a um curso livre de pintura. Depois da guerra, na década de 1940, ele volta ao Brasil, com 20 anos. Era um técnico habilidoso com motores e circuitos elétricos. Além disso, um pintor figurativo, expressionista, apaixonado pela pintura do Van Gogh e, curiosamente, junto com dois outros artistas, forma a base, o núcleo seminal do Movimento Concreto no Rio de Janeiro. Os outros artistas eram os cariocas Ivan Serpa (1923-1973) e Almir Mavignier (1925-2018), que colaboraram com Nise da Silveira no ateliê terapêutico do Centro Psiquiátrico Pedro II.

Quando Nise da Silveira começou a desenvolver esse esforço de humanização da terapia psiquiátrica, os workshops de arte eram um exercício importante dentro desse projeto. Ela convidou Almir Mavignier para ser o animador, o artista terapeuta ali dentro. Mavignier pediu para trabalhar ao lado de outros artistas e levou para o Museu das Imagens do Inconsciente nomes como Renina Katz, Ivan Serpa e o próprio Palatnik. Nesse momento eles têm uma convivência revolucionária. Há uma “conversão mútua”, para usar a expressão usada pela socióloga Glaucia Villas-Boas, que trabalhou sobre esse momento, de 1946 a 1950, dentro

daquele ateliê, que abriu um horizonte absolutamente notável e admirável de produções incríveis daqueles internos. Palatnik teve o que ele denominou, naquele momento, de uma crise, um bloqueio criativo: “Não posso competir com essa espontaneidade, com a abertura desses internos”, dizia. Ele estava decidido a largar a vida de artista, começando a trabalhar como designer, inventor, um tipo de Professor Pardal.

Mas o Mário Pedrosa tinha conhecido esse grupo através da exposição dos internos que eles montaram, principalmente o Mavignier, no Rio de Janeiro, num espaço perto da Biblioteca Nacional e do Theatro Municipal. O Grupo Frente ainda não havia se formado, e Pedrosa, admirado da relação daqueles jovens artistas com os internos, disse ao Palatnik, em crise criativa, que ele poderia ser artista sem ser pintor ou escultor; tinha que procurar um caminho próprio. Passou-lhe alguns livros sobre artistas que trabalhavam com outros materiais, com outras linguagens. Entre esses livros, havia um sobre Alexander Calder, o inventor dos móveis e da arte cinética, que era um artista muito importante para Pedrosa.

Com isso, Palatnik começou a repensar a sua poética. Ele que sempre repetia que não poderia competir com a expressão espontânea daqueles internos, passou a considerar um tipo de poética em que o controle, a consciência, o acaso e a espontaneidade ganharam uma outra equação. Como tinha formação de técnico, Palatnik começou a pensar uma máquina de pintura, feita para produzir efeitos cromáticos luminosos. Desta nova poética vai sair a primeira grande máquina de Palatnik, que é o Cinecromático, que Mário Pedrosa vê um pouco antes da primeira Bienal. Por conta da ausência dos japoneses, que não vieram para a Bienal de São

Paulo, o espaço reservado aos artistas japoneses ficou vazio, e Pedrosa convenceu os organizadores da Bienal a incluírem naquele espaço, o Cinecromático.

Palatnik havia inventado um combinado, que reunia um motor de ventilador, um circuito elétrico e muitas lâmpadas. Tudo dentro de uma caixa com uma cobertura opaca que deixava reverberar o movimento, a coreografia de luzes. Nessa primeira exposição, o Cinecromático era composto por uma centena de lâmpadas, dentro de uma caixa de quase dois metros. O motor ia disparando as lâmpadas; elas tinham um filtro na frente e aquele lento movimento de cores ia produzindo um entorpecimento, um encantamento. É uma engenhoca muito eficiente e bem-feita por esse técnico muito rigoroso que era Palatnik. Nesse momento ele começa então uma série de Cinecromáticos para repensar a relação entre cor e luz, a maneira como a luz invade o espaço, como ela inclui o espectador.

A esta altura, ele está também trabalhando como designer e experimentando a pintura em outros materiais, como, por exemplo, o vidro. Esses vidros eram tampos de mesa, mas eram também colados no espaldar das poltronas. Às vezes não produziam os efeitos desejados. Ao mesmo tempo, eles remetiam ao movimento de luzes que se projetavam no espaço. Assim, ele começa a formular o que chamava de “dimensão decorativa da arte”, que seria uma poética, no sentido de não ser algo que apenas criaria um espaço pacificador, harmonioso, mas que fosse algo que, a todo tempo, estaria convocando os sentidos das pessoas que habitassem aquele espaço. Ali se constituía um ritmo visual para o espaço.

No último livro que eu organizei sobre

a obra do Palatnik, usei uma epígrafe do músico britânico Brian Eno, que tem uma experimentação com a música de elevador, de ambiente, que convoca um pouco essa dimensão cromática dos Cinecromáticos do Palatnik - o modo como cores e luzes entram no espaço das casas. É uma poética dos ambientes. Eu acho que ele via o Cinecromático como uma espécie de lareira tecnológica ou uma televisão encantada (antes da televisão propriamente dita). Matisse dizia que suas pinturas deveriam servir para relaxar a percepção, tirando as pessoas desse lugar triturador que é o trabalho cotidiano. Diante da tela da pintura, as pessoas poderiam imaginar outras formas de estar no espaço e no mundo. Acho que o Palatnik via o Cinecromático, nessa experimentação com a luz e com a cor, como algo que também poderia produzir uma outra forma de habitar o espaço, e também uma nova forma de entrar no ambiente doméstico. Por isso, a todo o tempo ele trabalhou a relação entre design e arquitetura, mesmo com os objetos decorativos, bichinhos de poliéster cujo material era atravessado pela luz e pelos riscos.

Outro desdobramento dos Cinecromáticos, dessa relação entre luz e cor, é o entendimento de um “estar no espaço” que é sempre singular. Essa relação se desdobra com a mecânica dos Cinecromáticos, e todo um diálogo entre arte e tecnologia. Palatnik está no vértice da experimentação entre arte e tecnologia no contexto brasileiro. E do ponto de vista do cinecromatismo no contexto internacional, ele é um artista inventor muito citado e importante. Mas acho que esse lugar de Palatnik, junto com os artistas concretos e com o crítico Mário Pedrosa, é conquistado com aquele experimento inicial com a Gestalt e com a iniciativa de repensar o movimento na percepção, pesquisar como a cor tem luz e como isso produz

uma coreografia na percepção.

Há também uma outra matriz, que não é propriamente tecnológica, que remete aos bilaterais do Helio Oiticica, com os Relevos Espaciais, depois com os Penetráveis e, principalmente, os Bólides. Existe aí uma experimentação fundamental com cor e luz, que é muito mais tátil do que meramente visual. Há o mesmo esforço de retirar a cor e retirar a luz e a relação cor-luz do plano e partir para o espaço, para aproximar do gesto, sobretudo da mão. Podemos pensar aqui nas Cromáticas de Aluisio Carvão, que depois se desdobram no cerne-cor e no cubo-cor. A cor-luz aí é pura taticidade. Outro diálogo se dá junto ao paisagismo de Burle Marx nos jardins do Aterro do Flamengo (RJ). Há, aí também, uma atenção para as questões cromáticas. Aliás, todos os projetos de paisagismo do Burle Marx começam com uma experimentação de relações cromáticas. Ao iniciar um trabalho, ele costumava consultar um botânico para saber que as plantas dariam a possibilidade, em determinado momento do ano, de estabelecer essa relação cromática. No projeto do Aterro do Flamengo, Burle Marx trabalhou com Luiz Emygdio de Mello Filho (1915-1997), um médico e botânico brasileiro, que foi diretor do Departamento de Parques e Jardins da Secretaria de Obras Públicas do Guanabara e integrou a equipe multidisciplinar responsável pela reforma da orla carioca. Emygdio indicou espécies nativas amazônicas e tropicais resistentes ao clima litorâneo, contribuindo para a seleção de árvores e vegetação que definem o parque moderno concebido por Burle Marx. Em seus projetos paisagísticos, Burle Marx criava esses penetráveis naturais, que são os jardins, a partir de padrões de cor. Neste sentido, há nesses penetráveis naturais um experimento que vai da pintura para o espaço, da cor para a paisagem, e essa

relação cor-corpo-movimento também interessava a Palatnik.

A luz é sempre uma questão que põe o corpo em relação com o circuito por onde se caminha, com a circulação dos frequentadores da exposição. Esta exposição segue a inspiração do trabalho de Lygia Pape, que também é uma artista que sai da gravura para pensar a relação entre corpo, cor e dança, primeiro com o Balé Concreto, que depois vira Balé Neoconcreto. Neles, havia placas de cor que se deslocavam no espaço, iluminadas, e que também contavam com efeitos sonoros. São experimentos que datam do final dos anos 1950, já na passagem do movimento concreto para o neoconcreto. Isso mostra que essa experimentação com cor e luz fora do plano, acompanha e alimenta uma geração, produz esse tipo de trabalho que sai do plano e ocupa o espaço, e é interessante pensar que tudo isso também tenha estado também presente na exposição Anos-Luz.

De fato, o MAM sempre foi um laboratório para esses artistas e para essas exposições. A Exposição Neoconcreta (Março de 1959) [incluir referência] também acontece no MAM; o Manifesto Neoconcreto saiu das discussões que aconteceram aqui, no Bloco Escola do MAM - o Bloco Expositivo só é inaugurado em 1968. Mas é esse espaço, que junta a dimensão construtiva e a dimensão natural, esse ambiente que une sombra, luz e invenção, o que possibilita que todas essas discussões sejam desdobradas.

Para terminar voltando a Palatnik, eu sempre fiquei intrigado com os experimentos de luz e cor. No caso de Palatnik, como eu disse, essa pesquisa começa em 1951, com os Cinecromáticos, na Bienal de São Paulo. Depois daquele experimento inicial,

ele faz outros projetos semelhantes e deve ter produzido cerca de quinze Cinecromáticos, que hoje estão espalhados em algumas coleções.

Essa relação dos Cinecromáticos com o espaço e a arquitetura nem sempre foi cordial. Na exposição do MAC de Niterói curada pelo Frederico Moraes, houve uma certa tensão. Na sala central do MAC, havia uns seis Cinecromáticos. Para eles ficarem naquele ambiente, tiveram que apagar a luz do museu. Uma semana depois da abertura, Niemeyer, arquiteto de Brasília e também do MAC, foi visitar a retrospectiva e comentou que não se podia apagar a luz, que a luz era estrutural ali dentro. Para ele, a luz era um elemento estrutural da arquitetura e apagar a luz era o mesmo que derrubar uma parede. Foi um certo constrangimento, incomodou o arquiteto que admirava o trabalho do Palatnik. A direção do museu, que tinha à frente Ítalo Campofiorito, que era um grande amigo e colaborador do arquiteto, ponderou que a mostra iria ocupar o museu por pouco tempo, e que a luz apagada era imprescindível para o trabalho de Palatnik. Então o arquiteto liberou, ainda que a contragosto. Para Oscar Niemeyer, dentro daquela promenade, que é a experiência da circulação no MAC, a luz é um elemento fundamental. Quando se apaga a luz e outro elemento luminoso entra em cena, altera-se a arquitetura, transtorna-se a arquitetura, há uma reação.

Além dos Cinecromáticos, Palatnik também criou objetos cinéticos, nos quais ele expõe movimento e cor mecanicamente. No começo dos anos 1960, Mário Pedrosa escreve uma nova crítica sobre Palatnik, cobrando a necessidade de sair dessa dimensão mecânica dos Cinecromáticos e explorar um outro campo tecnologicamente mais avançado, que entraria em cena com a

cibernética e com a eletrônica. Isso no começo dos anos 1960. Curiosamente, nesse momento, Palatnik começa a fazer um trabalho que ele vai chamar de Progressões, feito com madeira, onde ele trabalhava com os móveis, via os padrões de movimento nos veios da madeira das árvores e serializada, reproduzia aquilo, justapondo aqueles padrões. Assim, ele recriava o movimento virtual da madeira. Ele faz um downgrade, não um upgrade em seu trabalho.

Há um texto do crítico carioca Antônio Bento, falando da existência de uma “antiteoria” do Abraham Palatnik². Seria uma resposta diante da relação entre arte e tecnologia. Acho que “antiteoria” é uma maneira equivocada de falar dessa questão. Não existe antiteoria no trabalho de Palatnik. O que existe ali é a percepção de que a relação com a tecnologia tem que ser uma relação poética, e não uma relação de uso, de desenvolvimento tecnológico. O artista não é escravo do desenvolvimento tecnológico. O artista experimenta com a linguagem, e faz da tecnologia um elemento poético, não pode ser subserviente à tecnologia.

O trabalho dele continuou a ser um trabalho que explora a relação luz-cor-movimento, e, no caso da madeira, tirou a cor, mas ainda tem luz, ainda tem movimento. Depois, o trabalho vai continuar a se desdobrar e voltar a ter cor envolvida. Essa intimidade com a madeira, que era tão cara ao Goeldi, também fascinou Palatnik. O poeta e crítico maranhense Ferreira Gullar (1930-2016) dizia que, volta e meia, Goeldi ia para o Jardim Botânico ficar tocando nas árvores para entender a madeira,

ter uma relação íntima com a madeira e aprender a melhor se exprimir com a materialidade da madeira. E eu acho que a mesma coisa aconteceu com o Palatnik. Em especial no momento em que a luz-cor e a luz-sombra se tocam. No Brasil, há uma experimentação da mistura e não da pureza. Esta é a experiência da arte brasileira.

Luiz Camillo Osorio é professor Associado do Departamento de Filosofia da PUC-Rio, pesquisador do CNPQ. Professor Colaborador da Escola das Artes na Universidade Católica Portuguesa no Porto. Entre 2009 e 2015 foi Curador do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Em 2015 foi curador do Pavilhão brasileiro na Bienal de Veneza. Fez inúmeras curadorias no Brasil e internacionais. Autor de alguns livros, entre eles Flavio de Carvalho, Cosac&Naify, SP, 2000; Abraham Palatnik, Cosac&Naify, SP, 2004; Razões da Crítica, Zahar, RJ, 2005, Angelo Venosa, Cosac&Naify, SP, 2008; Olhar à Margem, SESI-SP e Cosac&Naify, SP, 2016; Gestos Curatoriais: Duchamp e Malraux, Editora NUMA e PUC-Rio, vencedor do Jabuti Acadêmico na área de Filosofia em 2026.

2 Ver BENTO, ANTONIO. “Palatnik e a ‘antiteoria do cinecromatismo’”, publicado no jornal carioca Correio da Manhã, por ocasião da 1ª Bienal de São Paulo (1951), e republicado no catálogo Abraham Palatnik: a reinvenção da pintura.

DA NOITE
MORAL
SOBRE
A NOITE
FÍSICA

Silviano Santiago

Gostaria de apresentar a vocês sugestões de como pensar, na interpretação da obra literária, o conceito de anos-luz, oriundo da astro-física e que visa a medir a distância entre lugares muito mais distantes do que aqueles que habitamos e com os quais cotidianamente convivemos.

Anos-luz são medidas de fenômenos astronômicos e nós, seres humanos, estamos habituados a circular na nossa vida cotidiana por perímetros medidos por metros ou por quilômetros. E olhe lá. Tentarei mostrar para vocês como esses fenômenos astronômicos se representam metaforicamente em texto literário. Há o caso em que o artista, seja romancista seja poeta, deseja apresentar na obra que escreve uma visão de mundo, de universo, que excede nossos limites, visão esta que não é semelhante à que temos quando o artista descreve a proximidade ou distância entre as pessoas ou entre os objetos, bem como a proximidade e a distância do Narrador do personagem que ele cria em outros e distantes lugares – no passado distante e no futuro mais distante ainda, ou em planetas, estrelas, etc., onde o ser humano nunca pôs o pé, – ou seja, lugares que não sejam os que estamos acostumados a encontrar em livros escritos em prosa ou em verso.

Com a imaginação poética eles viajam – ou os seus personagens – em anos-luz.

De imediato me veio à cabeça – não há como escapar do bruxo do Cosme Velho – Machado de Assis (1839-1908). De imediato também, me veio o capítulo sétimo de Memórias Póstumas de Brás Cubas, intitulado “O Delírio”.

Em palavras simples: a imaginação humana do Narrador, sem obediência a

limites temporais ou espaciais, a pleno vapor, se expande e ultrapassa cronologias precárias de vidas humanas e espaços que se perderam no tempo ou que ainda não chegaram a existir. Pois bem, o delírio acomete ao narrador do romance, o Brás Cubas, às vésperas da própria morte. Tem uma súbita visão – que evidentemente vem escrita, daí a graça da visão – que abarca, excusez du peu, a Origem e o Fim de todas as experiências humanas neste planeta a que damos o nome de Terra. Numa palavra, o leitor tem à sua disposição em não muitas páginas a história do Homem no planeta e de tudo o que isso comporta em termos de invenção e de guerras. Antes da viagem de volta ao futuro, ele se escapa de Adão e Eva para encontrar Pandora, e é de lá, quando o ser humano é criado na terra, que ele viaja até o Apocalipse. Isso nas poucas páginas de um capítulo do livro. Que viagem anos-luz!

O Brás Cubas delira. No delírio, não toma um avião de carreira, mas a garupa de um hipopótamo capaz de fazer em velocidade que só pode ser medida por anos-luz um périplo inédito. Vai até a Origem da Origem do ser humano, Pandora, o primeiro ser humano feminino inventado (?), a mãe de todas as mães. E no segundo seguinte, faz o caminho de volta e viaja além do próprio tempo que vive. Rápido e rasteiro, o hipopótamo, como se fosse um sábio bíblico, entrega finalmente o Brás Cubas à visão do Fim do Mundo. O chamado momento da segunda vinda de Cristo à Terra.

Essa viagem extraordinária que está dramatizada no romance é a visão de um universo que nos é dado por anos-luz, ou seja, pela imaginação poética humana, que transcende tratados e mais tratados de história da humanidade. A graça dessa viagem anos-luz é que ela se dá num só capítulo

do livro. E esse capítulo, vivido pelo narrador à beira da morte, tanto é mais instigante porque recobre o potencial absurdo de vida não dele, mas da Virgília, a personagem do romance que é a sua amante. É a Virgília, e se vocês lerem ou rerelem o romance descobrirão isso, é a Virgília que no fundo faz essa viagem porque é ela representa a possibilidade do matriarcado dentro do nosso mundo patriarcal, ou seja, algo que tem sido tão desclassificado em termos históricos que só pode ser apreendido por anos-luz pela história do patriarcado. Essa Virgília não é mera brincadeira de romance tipo Madame Bovary, que morre prematuramente de culpa pelo adultério. É dona do próprio nariz, como se diz no vulgar. Terminada a leitura do livro, vemos que a Virgília enterrou o machão do marido, Lobo Neves, e o sedutor e arguto amante, o Brás Cubas. Só ela sobrevive imperiosa nas memórias póstumas de homem. Virgília é, na verdade, aquela senhora mítica que vive anos-luz, Pandora, que lá está no começo da história da humanidade. Não é Eva não, uma pobre costela de Adão.

O percurso anos-luz do delírio nos surpreende porque é sinal da maturidade de Machado de Assis. É apenas um capítulo, mas é daqueles que direcionam a leitura do livro, tal o fascínio que exercem sobre o leitor. Na verdade, o personagem principal do romance é a Virgília. Uma mulher que se representa, pelo poder que consegue, a visão solitária e definitiva de Pandora. É a mulher que detem a autonomia e a soberania do próprio corpo num mundo dominado por homens. Ela, sem culpa e com toda a sinceridade, mantém tanto relações sexuais e amorosas com o marido, Lobo Neves, como com o amante, o Brás Cubas. Virgília é dona do seu próprio corpo. Como resumirá Machado no capítulo 152, ela é moeda de ouro, uma estranha moeda de ouro,

a moeda de Vespasiano (instigo a sua curiosidade, ouvinte, google orimeiro 'moeda de Vespasiano', e depois releiam o capítulo 152 do romance, de igual título.

O matriarcado não é uma brincadeira anos-luz. É interessante notar que no livro de Machado de Assis, o nome Virgília, não por casualidade, é um jogo de poesia concreta com o nome do maior poeta épico romano, Virgílio. Quando Machado vai construindo a personagem Virgília, vai partir de Virgílio, autor do poema épico Eneida (séc. I a.C.), Dar a Virgília, mulher, um valor épico é dar a ela, no próprio texto do romance, o valor de uma figura mítica como Pandora. É a possibilidade que se oferece ao leitor, de só a conhecer se ele for dotado de uma visão que vai além da cotidiana e da cronológica e espacial. Que tenha os olhos e a imaginação anos-luz. Nas entrelinhas do patriarcado, perceberá o poder do matriarcado.

Mas retomemos o conceito de anos-luz de outra perspectiva da nossa literatura. Pensei que também seria interessante aplicar a metáfora aos nossos modernistas de 1922. Valho-me do caso do poeta Carlos Drummond de Andrade que é sem dúvida o mais complexo e profundo poeta brasileiro do século 20. Se se ler com o devido cuidado a poesia completa do poeta mineiro, o leitor terá observado que são duas forças – a serem definidas – que sustentam os diferentes valores que a tornam excepcional. Refiro-me ao valor humano (ela é uma poesia lírica), ao valor dramático (é uma poesia que se estabelece por conflito) e ao valor ideológico (é uma poesia que procurou propor um sentido igualitário à evolução da história humana). Para evitar o suspense da primeira parte da minha exposição, serei mais didático. Nomearei de cara as duas forças que unem, explicam e

sustentam os três e diferentes valores que tornam a sua poesia leitura obrigatória.

As duas forças são a noção de começo e a noção de origem.

A noção de começo já está no segundo poema do primeiro livro que publica. Ela é dada ao leitor no poema “Infância”. Nele, o poeta diz o seguinte sobre o menino Carlos e cito:

Meu pai montava a cavalo, ia
para o campo.
Minha mãe ficava sentada
cosendo.
Meu irmão pequeno dormia.
Eu, sozinho, menino, entre
mangueiras,
lia a história de Robinson Crusoé,
comprida história que não acaba
mais.

O menino Carlos, desde a infância na cidade de Itabira, no estado de Minas Gerais, vai construindo o seu próprio mundo (e o seu próprio e futuro universo poético) que só lhe é acessível porque é capaz de enxergar a própria e ínfima existência através dos anos-luz da Modernidade ocidental que lhe apresenta um clássico da literatura (é claro que ele não lê o romance, mas uma história em quadrinhos que dramatiza o romance clássico). Na leitura, ele convive com o personagem Robinson Crusoé, um marinheiro inglês, ou seja de outro continente, como de outro século, o dezoito. Trata-se, como se sabe do personagem que dá nome ao célebre romance de Daniel Defoe (1660-1731).

O poema mostra o interesse do poeta Carlos em compreender como ele, menino, chega a conhecer não só a Itabira do seu clã, do clã dos Andrades, a dita ‘real’, mas também outra Itabira, a que existe só na sua imaginação de

leitor, que o relaciona indiretamente a uma figura aventureira que é totalmente diferente dele e das demais pessoas com quem convive. É um modelo que foge a toda e qualquer convenção. É alguém que escapou da rotina. Que criou o próprio universo humano numa ilha deserta, depois do naufrágio do navio. Nada a ver com o pai que todos os dias vai para a fazenda, a mãe que fica cozendo e o irmão mais novo que dormia. Fora da casa paterna, no quintal, debaixo de uma mangueira, ele se entrega à convivência fraterna com a estranha e sedutora figura de Robinson Crusoé, que lhe chega pelos olhos de ler e de imaginar. Naquela mínima ilha criada pela sombra da mangueira, ele, menino provinciano, está também construindo a sua própria ilha, que se resolve por uma visão de local que se distancia anos-luz daquela cidade provinciana de Minas Gerais.

Ele está criando o seu mito de começo, à imitação da experiência narrada por Defoe no romance Robinson Crusoé. Eu nasci aqui, mas começo a vida lá – parece nos dizer. Assim como Pandora é um mito de origem na prosa de Machado de Assis, o naúgrafo Robinson – que vai (re)construir com as próprias mãos, do zero absoluto, tudo o que o ser humano criou para tornar a sua existência mais confortável e feliz. Constroi o Mundo numa ilha deserta, solitariamente.

Esse (re)começo da civilização não parte da tradição, ou seja, do passado, seja do passado histórico seja do passado bíblico. Parte do zero absoluto. Esse zero, que na verdade é marco inventado pelo próprio ser humano a filosofar, vai constituir a possibilidade de sobrevivência de Crusoé numa ilha selvagem e deserta. O passado não existe e por isso não conta, a não ser como referência a ser negada pela possibilidade de um NOVO que parte

do zero absoluto. (Qualquer alusão à construção de Brasília como projeto modernista não é mera coincidência, adianto.) Ele se apresenta sozinho no romance, até conhecer o Outro, Sexta-feira. Do zero se forma também uma nova sociedade humana.

O interesse maior do poema é o de nos fazer conhecer a importância do Iluminismo na formação de Carlos Drummond de Andrade e dos modernistas. A importância do Iluminismo para Carlos Drummond de Andrade e para os modernistas é de enorme potência, e aparece de maneira notável no mito de Robinson Crusoé, mito de começo.

A construção, ou melhor a reconstrução do mundo a partir do zero vai ser a responsável por uma invenção do Brasil que tenta escapar do potencial da cópia. O brasileiro seria o responsável pela sua originalidade, recusando os modelos modelos passado, ou, mais precisamente, os modelos civilizatórios estabelecidos pela experiência colonial do Novo Mundo lusitano (1500-1822). E se o cidadão ou a cidadã brasileira começa a compreender a ideia de invenção a partir do zero, ele ou ela vai vendo, primeiro, que a construção da cidade de Belo Horizonte se fez a partir do zero, a partir da planta de um núcleo urbano desenhada por um engenheiro, assim como a construção da cidade de Brasília o será por Lúcio Costa e Oscar Niemeyer. Assimilar um saber que parte do zero e nele ser capaz de construir algo de novo é o modo de datar o começo, o verdadeiro começo, o autêntico começo seja do Estado de Minas Gerais, seja do Estado-nação Brasil, como também uma busca de autenticidade da brasilidade.

Nesse sentido, a meu ver, essa força que está sendo apresentada no poema "Infância" traduz a importância do mito de começo em toda a arte modernista e

em particular, na de Carlos Drummond de Andrade. Ela tanto é verdadeira, que vai ser responsável por um dos traços mais importantes da opção político-ideológica que formula a poesia participante a partir da Segunda Grande Guerra e da ditadura Vargas. Essa força vai ser lida como 'revolucionária'. Torna-se revolucionária. Leiamos versos do poema "Elegia 1938":

Trabalhas sem alegria para um
mundo caduco,
onde as formas e as ações não
encerram nenhum exemplo.

Praticas laboriosamente os gestos
universais,
sentes calor e frio, falta de
dinheiro, fome e desejo sexual.

Heróis enchem os parques da
cidade em que te arrastas,
E sabes que, dormindo, os
problemas te dispensam de morrer.
Mas o terrível despertar prova a
existência da Grande Máquina
E te repõe, pequenino, em face de
indecifráveis palmeiras.

Caminhas entre mortos e com eles
conversas
Sobre coisas do tempo futuro e
negócios do espírito.
A literatura estragou tuas melhores
horas de amor.
Ao telefone perdeste muito,
muitíssimo tempo de semear.

Coração orgulhoso, tens pressa de
confessar a tua derrota
e adiar para outro século a
felicidade coletiva.
Aceitas a chuva, a guerra, o
desemprego e a injusta distribuição
porque não podes, sozinho,
dinamitar a Ilha de Manhattan.

Nesse momento, não por coincidência

surge na poesia de Carlos Drummond um personagem tão Outro quanto o Sexta-feira. O operário. Ele nada tem a ver com a classe social a que o poeta pertence, e um dos poemas mais fascinantes de Drummond vai ser o operário não tanto no quintal da casa, mas “na rua”. Passemos ao poema “Operário na Rua”, do livro *Sentimento do mundo* (1940). Eu vou fazer um resumo mínimo do poema a partir da soma de alguns trechos dele. Recomendo ao ouvinte que leia todo o poema. Trata-se de um poema em prosa, é importante assinalar.

Na rua passa um operário. [...] Para onde vai o operário? Teria vergonha de chamá-lo meu irmão. Ele sabe que não é, nunca foi meu irmão, que não nos entenderemos nunca. E me despreza... Ou talvez seja eu que me despreze aos seus olhos. [...] Sim, quem sabe se um dia o compreenderei?

Caso não se leia a poesia completa de Drummond como se fosse composta por poemas soltos, mas em busca da sua organização (exterior a livro) a partir de uma determinada força que se torna mais e mais e mais evidente, como estamos tentando demonstrar, descobre-se que perfazem um subconjunto. Essa força é a que estamos configurando como mito de começo, tal como estabelecido filosoficamente na Europa no século 18 e transplantada para o Brasil. O poema “Infância” destaca a lição de Jean-Jacques Rousseau, um grande filósofo e também responsável por reflexões sobre a educação das crianças que definirão a moderna pedagogia. Todas as crianças, aconselha ele, devem ler o romance *Robinson Crusoé*. Porque o marinheiro sozinho na ilha deserta a construir o próprio habitat representa o ideal moderno da educação da criança. Estimula a autonomia prática, o raciocínio e a criatividade, dando autossuficiência aquele que aprende o que

desconhece e cresce sabendo o indispensável sobre as coisas que o rodeiam. Assim é que se forma o seu caráter, caráter de um sujeito autossuficiente num grupo e de cidadão numa sociedade que busca autonomia e soberania no conjunto das nações. Pouco a pouco, a criança, a partir do zero, vai inventando a sua própria vida e conformando uma sociedade igualitária e fraterna. Sua vida se torna revolucionária num mundo em que impera a repetição e a alienação. No fundo, no caso da poesia de Drummond, são os valores iluministas transmitidos por Rousseau, através da leitura do romance de Defoe, o responsável pela opção marxista em termos de organização sociopolítica das sociedades nacionais.

É importante perceber como o pensamento marxista vai penetrando a poesia de Carlos Drummond de Andrade, pelo mito de começo, a partir do zero, que é constituído e é constitutivo da própria identidade do sujeito que, a partir dos seus valores sociais, político e éticos, vai se enriquecendo e se ampliando. Não dá para citar todos os poemas de Drummond, mas apenas convidar a todos vocês para lerem ou relerem a sua obra poética, percebendo como insensivelmente o mito de começo vai instruindo os poemas até o definitivo *A rosa do povo* (de 1945). Quando chegar a ele, o leitor terá diante de si um mundo do saber, mundo da luz, do esclarecimento, um universo iluminado e iluminista, revolucionário, mas que, no entanto, começa a perder seus tons mais fortes e se volta para outra força, que o sustenta no próprio momento de enfraquecimento.

Ganha o palco dos livros de poemas a força a que estamos denominado por mito de origem.

O poema torna-se lugar de conflito entre as duas forças. Momento de

crises e mais crises, momento gerador de ambiguidades. Lá estão elas no livro seguinte à Rosa do Povo, Claro enigma, de 1951. Ali, se dramatiza a ambiguidade entre luz e escuridão, entre saber e ignorância, entre participação e reflexão, etc.

Claro enigma: se é claro, não é enigma; se é um enigma, não é claro. E o primeiro poema se intitula "Dissolução". E os primeiros versos dele são:

Escurece, e não me seduz
tatear sequer uma lâmpada.
Pois que aprouve ao dia findar,
aceito a noite.
E com ela aceito que brote
uma ordem outra de seres
e coisas não figuradas.
Braços cruzados.

Vazio de quanto amávamos,
mais vasto é o céu. Povoações
surgem do vácuo.
Habito alguma?
E nem destaco minha pele
da confluyente escuridão.
Um fim unânime concentra-se
e pousa no ar. Hesitando.

E nem destaco minha pele
da confluyente escuridão.
Aquele de seu espírito
que o dia carrega consigo,
já não oprime.
Assim a paz,
destrói-a.

Vai durar mil anos, ou
extinguir-se na cor do galo?
Esta rosa é definitiva,
ainda que pobre.
Imaginação, falsa demente,
já te desprezo.
E tu, palavra.

No mundo, perene trânsito,
calamo-nos.
E sem alma, corpo, és suave.

Quer dizer: baixa a escuridão e o poeta decide não acender a lâmpada. Ele quer conviver na penumbra com esses estranhos seres humanos de braços cruzados. Percebemos que, já desde "Viagem na Família", publicado no livro José (1942), aparece ainda camuflada essa outra força força, a do mito de origem, que dá início a um processo de sabotagem da força do mito de começo. O decálogo da força de origem não está em Rousseau, mas vem escrito na "tábua da lei mineira de família".

Pouco a pouco, vai ganhando peso na poesia de Carlos Drummond de Andrade, um outro e o mesmo ser humano que está sendo escrito, não mais pelo menino e pelo poeta, não por ele próprio, mas por outro sujeito humano e poético, que vem sendo escrito desde sempre, desde a origem, pelos próprios valores da família patriarcal mineira.

O ser escrito pela família é o filho pródigo. É o filho que, tendo se distanciado dos seus, volta à casa paterna, reconhecendo os limites da sua aventura-de-vida. Se a primeira linha de força na poesia de Drummond é que o entrega às ideias marxistas, a segunda é herança de Marcel Proust. O poeta sai em busca do tempo perdido. Drummond sai em busca do tempo perdido e descobre que não adianta pensar que ele tem em si a autossuficiência indispensável para sustentá-lo até a velhice. Desde sempre, às escondidas e eficientemente, ele foi sendo também escrito pelos antepassados.

Foi preciso que o menino Drummond perdesse primeiro os familiares, foi preciso que o poeta maduro construísse um mundo utópico alheio a ele e à sua classe social, para que depois, ao final da vida, recuperasse a si mesmo pela palavra poética. Escreve a série de livros intitulada Boitempo, assim como o

Brás Cubas, à beira da morte, escreve o delírio graças ao movimento anos-luz do rápido e rasteiro hipopótamo. Cada um tem o seu animal metafórico de preferência, rs. Leiamos o poema “Comunhão”. De início o Filho se situa fora da roda do clã, em atitude de distanciamento e de contemplação. As figuras da roda – descobre ele quando vê a cena do centro – não têm faces e só são reconhecíveis pelo que dizem em silêncio. Do momento em que o excluído entra na roda da família, abandonando a sua posição de espectador, ilumina-se toda a cena, todas as faces anônimas se acendem. O Filho assume a família no momento em que aceita sentar no lugar vazio que estava à sua espera, previsto e designado para ele pelos antigos.

Todos os meus mortos estavam de pé, em círculo,
eu no centro.
Nenhum tinha rosto. Eram reconhecíveis
pela expressão corporal e pelo que diziam
no silêncio de suas roupas além da moda
e de tecidos [...]
Notei um lugar vazio na roda.
Lentamente fui ocupá-lo.
Surgiram todos os rostos,
iluminados.

São duas viagens em ritmo de anos-luz que se representam na poesia de Drummond pela convivência de duas forças opostas e contraditórias, ambas fortes, e que passam a configurar de maneira, acredito, mais justa – e esquizofrenicamente, mas esse é outro e mais longo capítulo – a proposta que nos foi legada pela tradição modernista de 1922.

Essa postura de ambiguidade é a do intelectual brasileiro, que de tanto caminhar, e nesse sentido o poema

sobre o operário é muito bonito, na direção de uma postura marxista, de uma postura que, como ele acredita, torna possível a criação de uma sociedade mais justa, etc. Mas, ao mesmo tempo, esse intelectual descobre que há o empecilho de que essas forças da origem, em particular no caso da elite branca brasileira, já estão escritas desde sempre nas árvores genealógicas. O que eu acho que é importante na poesia, na literatura dessa época, é exatamente o significado da ideia de esperança e de utopia. Gostaria, então, de lembrar que as duas, esperança e utopia, estão num dos poemas pouco conhecidos de Drummond, “Cidade prevista”, publicado no livro A rosa do povo, de 1945. O poema descreve a cidade que teria sido escrita caso o mito de começo, robinsoniano, dominasse completamente a cena, representando o caminho seguido pela humanidade. Vamos ao poema:

Guardei-me para a epopeia
que jamais escreverei.
Poetas de Minas Gerais
e bardos do Alto Araguaia,
vagos cantores tupis,
recolhei meu pobre acervo,
alongai meu sentimento.
O que eu escrevi não conta.

No mato, na vila X,
no colégio, na oficina,
território de homens livres
que será nosso país
e será a pátria de todos.

Irmãos, cantai esse mundo
que não verei, mas virá
um dia, dentro em mil anos,
talvez mais... não tenho pressa.

Um mundo enfim ordenado,
uma pátria sem fronteiras,
sem leis e regulamentos,
uma terra sem bandeiras,
sem igrejas nem quartéis,

sem dor, sem febre, sem ouro,
um jeito só de viver,
mas nesse jeito a variedade,
a multiplicidade toda
que há dentro de cada um.

Uma cidade sem portas,
de casas sem armadilha,
um país de riso e glória
como nunca houve nenhum.

Este país não é meu
nem vosso ainda, poetas.
Mas será um dia
o país de todo homem.

A leitura de poesia é feita também de más intenções. Tenho uma. Tenho a má intenção de ver como, de certa forma, esse conservadorismo na poesia de Drummond pode ser lido hoje de um modo bem mais interessante. As forças de transformação se transformam também, se modificam e não se perdem totalmente no conservadorismo tal como dramatizado por Drummond. Deve-se ler o conservadorismo pela ideia mais recente de conservacionismo.

Os dois conceitos se misturam nos dias de hoje e de certa forma o conservadorismo passa a ser criticado e não bem compreendido, enquanto se elogia naturalmente o conservacionismo. Se bem compreendido, ambos são os responsáveis pela criação, por exemplo, do patrimônio histórico e artístico, que preserva as velhas cidades coloniais brasileira e sobretudo a nossa natureza selvagem.

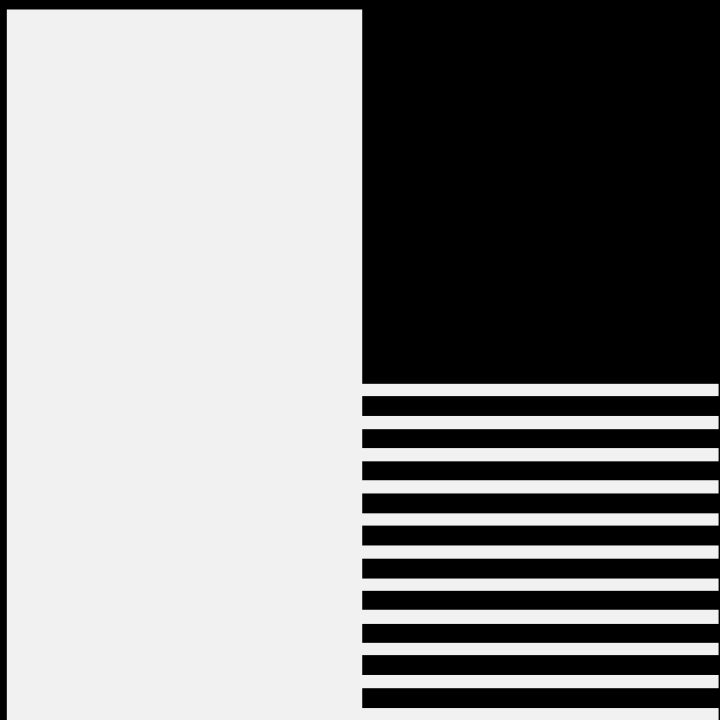
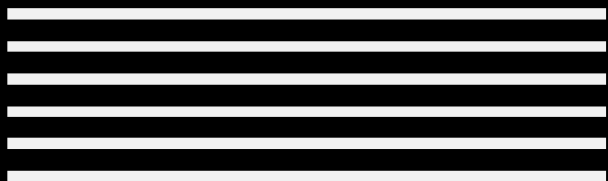
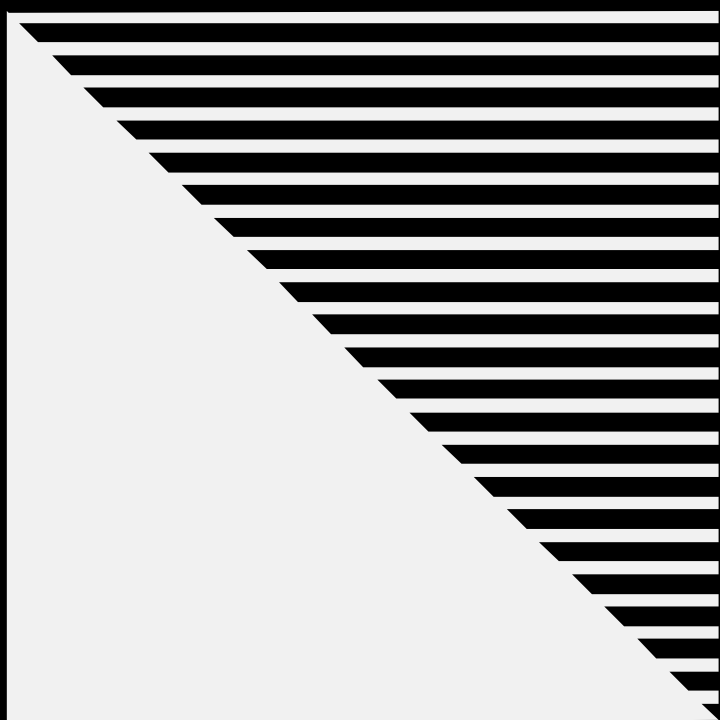
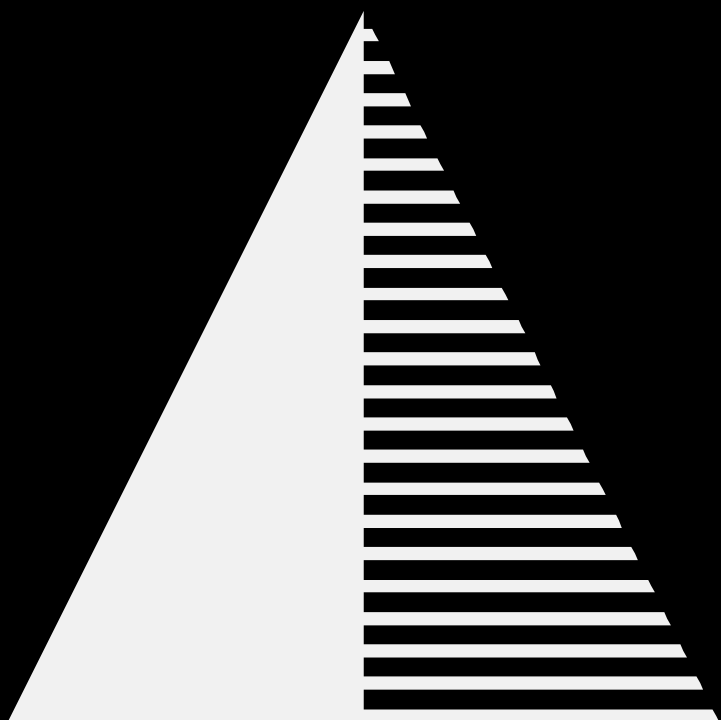
Na obra de Drummond notamos que mais e mais o conservacionismo vai ser o maior crítico da destruição de Itabira pelo extrativismo do ferro. Gostaria de ir além da dualidade entre Marx e Proust, ou seja, tentar demonstrar como a sociedade que seria construída nos Trópicos perdeu muito do que ela

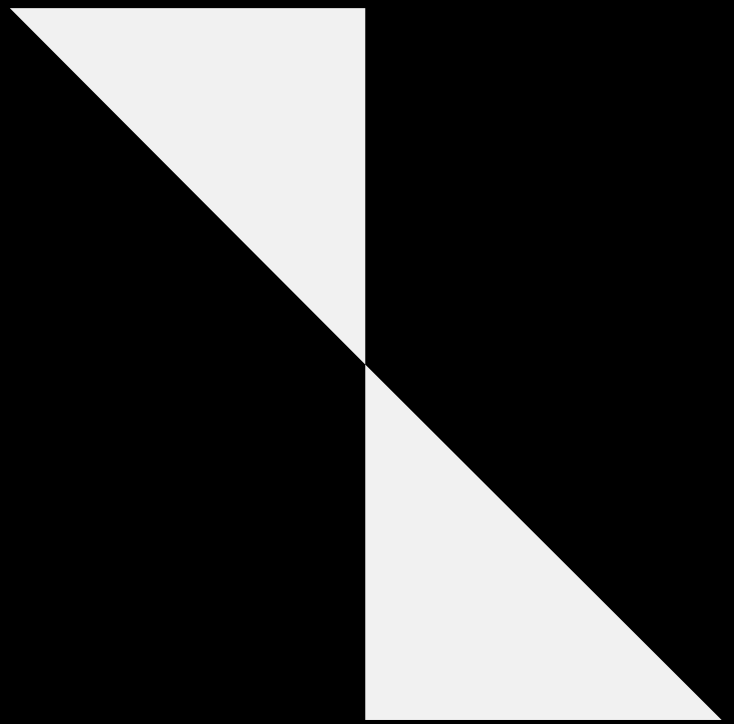
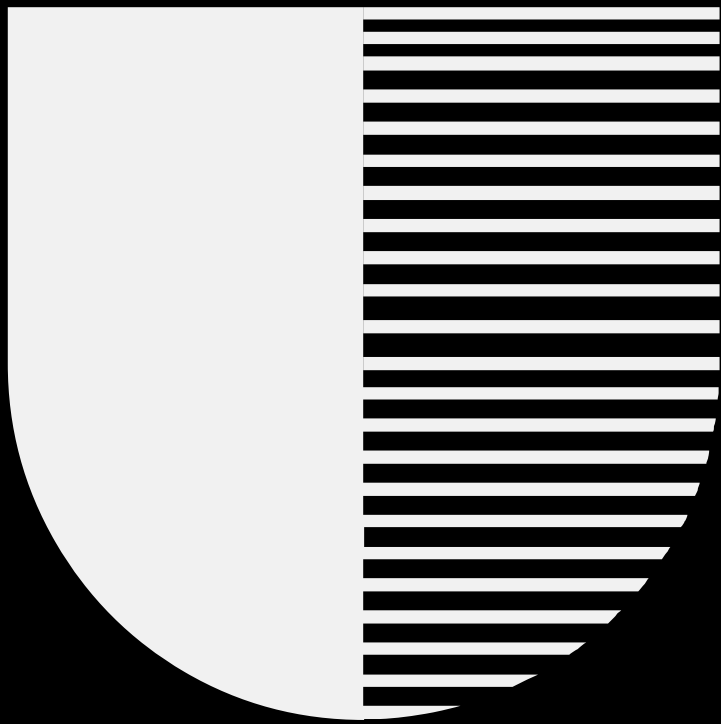
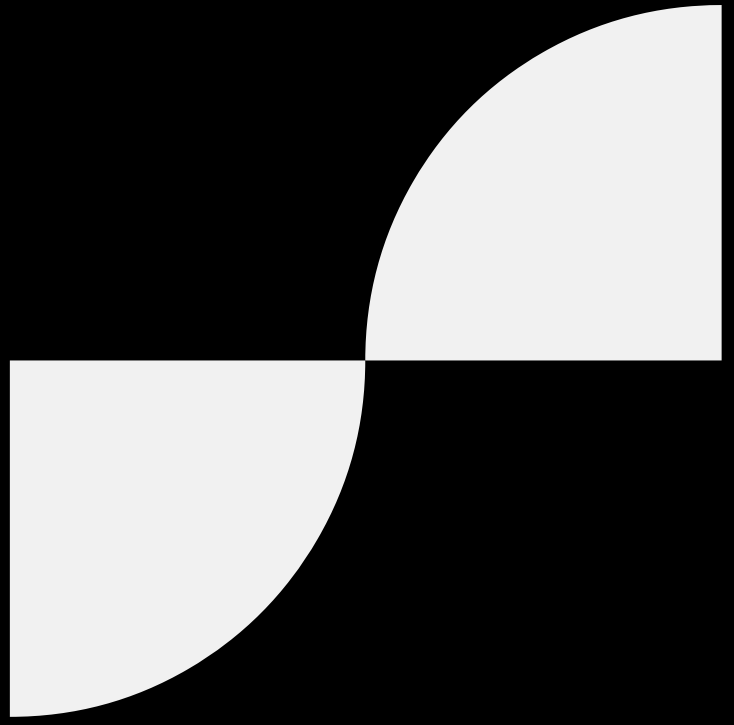
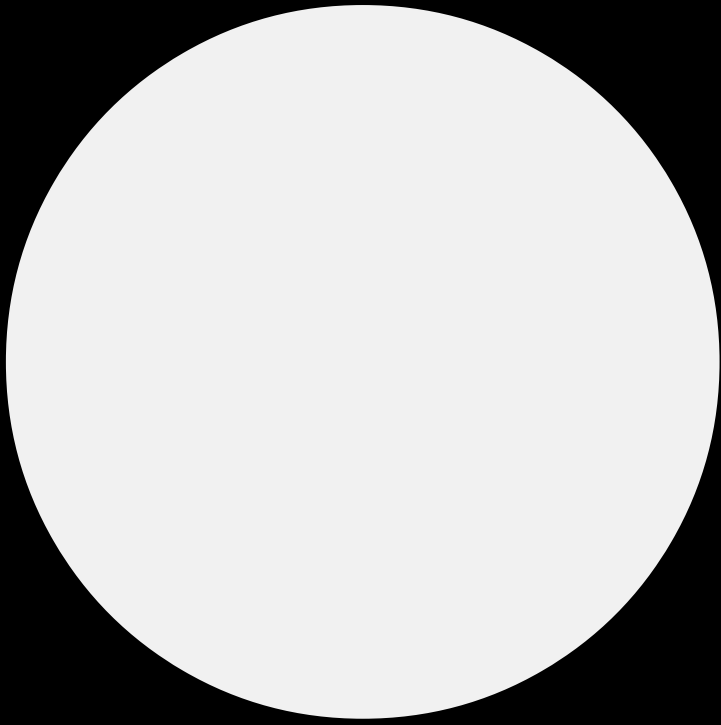
poderia oferecer hoje à humanidade devido ao domínio exclusivo do mito de começo como força revolucionária. Muitas das regras de construção do Brasil pelo começo foram estabelecidas a partir da tradição liberal ocidental, que é a mesma que, se tornando centralizadora do progresso, acabam por cometer o genocídio indígena e a escravização do africano.

Nesse sentido, a grande novidade que a minha geração traz, do ponto de vista de uma compreensão atual do Brasil, é a de ter posto à vista de todas e de todos nós o longo período colonial. Parece meio óbvio, mas vocês não podem imaginar o que é conhecer o Brasil através do mito do começo. Como é conhecer o Brasil sem levar em conta o período colonial, começar a conhecer o Brasil do ano zero que é o século 18, iluminista. Ficamos de certa forma iluminados, mas totalmente comprometidos com uma ideia de universal que se confunde com o eurocentrismo. Perdemos muito do que nos constitui, nos compõe e que, no entanto, foi jogado na lata de lixo da ocidentalização a partir do zero.

A introdução do período colonial como objeto coincide com a descolonização dos países africanos. No meu caso, eu tive a sorte de ter recebido, em 1961, uma bolsa da embaixada da França para fazer doutorado em Paris. E, quando chego em Paris, em 1961, muito me decepcionei com a França por causa da Guerra de Independência da Argélia, que ocorre entre 1954 e 1962. Chego a Paris em plena Guerra da Argélia e fico na cidade universitária. Ao lado da Casa do Brasil, estava a Casa da Tunísia. Começo então a conversar com os árabes, e eles me contam o que é a colonização europeia do norte da África. Nesse momento, eu me dei conta de que tudo aquilo havia acontecido também no Brasil e

nós fazíamos de conta que desconhecíamos essas barbaridades. Foi essa decepção que me levou a repensar a ideia de universal, independente do mito de começo. Ou seja, a ideia de universal que nós tínhamos era a ideia de ocidentalização do Brasil, de uma compreensão ocidental do mundo, que não coincide exatamente com a possibilidade democrática da coexistência, no planeta, de diversas culturas diferentes, que podem manter, e devem, diálogo entre elas. Não se trata apenas da diferença entre Ocidente e Oriente. Há diferentes culturas dentro do Ocidente e dentro do Oriente, que vão sendo apagadas, de um lado e de outro.





LICENCIAMENTOS

ALBERT EINSTEIN, Postulado da constância da velocidade da luz
ALBERT EINSTEIN, Teoria da Relatividade Restrita
CARL GUSTAV JUNG, Collected Works, vol. 11, 2014
CARLITO AZEVEDO, Sutura, Editora 7 Letras
CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE, "A Goeldi", A vida passada a limpo, Companhia das Letras
© MATTA-CLARK, GORDON / AUTVIS, Brasil, 2025
DAVIDOVICH, L., Os quanta de luz e a óptica quântica, Revista Brasileira de Ensino de Física, 37(4), 2015
GLAUBER ROCHA, Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964)
EDUARDO VIVEIROS DE CASTRO, A antropologia perspectivista e o método de equivocação controlada
EMANUELE COCCIA, Dantes Editora
GABRIELA VESCOVI, Relicário Edições
GERALDO DE BARROS / Instituto Moreira Salles
GOETHE, J. W., Contribuições para a Óptica (1791), Tradução: Ennio Possebon, Antroposófica Editora
GOETHE, J. W., Doutrina das Cores, Editora Nova Alexandria, 4ª ed., 2013
HAROLDO DE CAMPOS, Anamorfose, Perspectiva
HAROLDO DE CAMPOS, Transcrição, Org. Marcelo Tapia, Thelma Medici Nóbrega, Perspectiva
ISAAC NEWTON, Princípios matemáticos da filosofia natural, New York: Daniel Adee, 1848
SERGUEI EISENSTEIN, Ivan, o Terrível (1944)
JOHANN PACHELBEL, Canon in D major
JORGE LUIS BORGES, Conferência La Ceguera, 1977
JORGE MAUTNER, Dizem que o poeta vive nas nuvens
LAWRENCE FERLINGHETTI, Quem somos nós agora, Paradoxo de Olbers, ©1976 New Directions Publishing,
Tradução: PAULO HENRIQUES BRITTO
LILIAN ZAREMBA
LOUIS KAHN
LUIZ EDUARDO SOARES
MARIA LÚCIA ALVIM, Poesia reunida, Relicário
MÁRIO DE ANDRADE, A Adivinha, Remate de Males, São Paulo: Editora Cupolo, 1930
MILTON MACHADO, La luce, Rio de Janeiro
PAULO LEMINSKI, Luzes
PIERRE HADOT, Exercícios espirituais, É Realizações
PLOTINO, Enéada V, Tratado 7, É. Bréhier, Paris: Les Belles Lettres, 1924-1938, Tradução própria
PLOTINO, Enéadas V, 8, 4
Projeto GOELDI
RICHARD STRAUSS, Metamorphosen
SAMUEL BECKETT, Poesia completa, Marcos Siscar
SOUZÂNDRADE, O Guesa, Editora Perspectiva
TZVETAN TODOROV, Tradução: Carlito Azevedo
Um Cão Andaluz (1929), Dir. LUIS BUÑUEL
Um Homem com uma Câmera (1929), DZIGA VERTOV
Bancos de imagem: Aerial Perspective Works, AFLO Foto Agency, Anurug, BBC Universal, Joey Ingelhart, Natleek,
red_moon_rise, rparobe, simonkr, Stephen Marks Inc., Vicente Leal Juan, Art Collection 3 (Alamy), via Getty Images

CRÉDITOS

dedicado a
'Ttêia' de LYGIA PAPE
'Pequena luz' de JAC LEIRNER

ANOS-LUZ
de BIA LESSA

assistente
JOSÉ MEKLER

arquitetura
JULIANA AYAKO
CARLOS ZEBULUN
CAMILA TOLEDO

assistência
NATHALIA GIOVANNINI

interferências sonoras e design de som
DANY ROLAND

edição de som
BRUNO LEITE

design de luz
ALESSANDRA SOUTO
JOSÉ ROBERTO ELIEZER

assistente
LUANA DELLA CRIST

design gráfico e motion design
TON ZARANZA
RAY ZARANZA
WEBERTH NASCIMENTO DE CARVALHO

edição de imagens
ANNA PAULA CARVALHO

captura de imagem
CLARA LESSA

maquete a partir de desenho de
MILTON MACHADO

arte final maquete
ROSANGELA VICENTE

voz
ARNALDO ANTUNES
MARIA BORBA

coordenação de conteúdo e
curadora do encontros ANOS-LUZ
MARIA BORBA

colaboradores
FLORA SUSSEKIND
LUIZ ALBERTO OLIVEIRA
FELIPE SUSSEKIND
CARLITO AZEVEDO

curador mostra de cinema ANOS-LUZ
RUY GARDNIER

produção executiva e direção de produção
CAMILLA RIBEIRO

administração
EDUARDO CORREIA

pesquisa de imagem
ANTONIO VENANCIO

licenciamento de textos
LARISSA STOCCO

assistência jurídica
EDUARDO SENNA ADVOGADOS

elétrica de arte
STYLLUS PROJETOS E SERVIÇOS LTDA
MAURO GOMES DA CUNHA
CATARINA MARIA DE SANTANA

efeitos especiais
COISA

tradução
CRISTOPHER MACK

cenografia

RICARDO GARCIA

ROSTAND ALBUQUERQUE

coordenação cenotécnica

MÁRIO FILHO

montagem

GALPÃO 6CENTOS

equipe de montagem

ADRIANO COSTA

ARTUR ROSÁRIO

ELISEU DA SILVA

GILMAR KALKMANN

GILVAN CARMO

LARISSA MOURA

LUCIANO ARAÚJO

AQUÁRIO

MARLON BRANDO

NEIVA

NILMA MOURA

ROBSON DA SILVA

THIAGO MEDRADO

THIAGO OLIVEIRA

URIAS FELIPE

WANDSON DE SOUZA

técnicos de iluminação

RODRIGO BARBOSA

VICTOR VIEIRA MACHADO PEDRO

CARLOS MAGNO DO NASCIMENTO AMORIM

ANDRÉ LIMA

FÁBIO CUNHA

programador de sistema de automação audiovisual

WEDER CARNEIRO

técnico audiovisual

SILVIO DE OLIVEIRA FILHO

peças táteis e videolibras

INCLUA-ME ARTE E CULTURA PARA TODOS

audiodescrição

VIRGINIA MARIA BARCELLOS (IDEIAS DEMAIS)

consultoria de audiodescrição

FELIPE MONTEIRO

consultoria de segurança

MARIA LUCIA DE PAIVA LORENA

equipamentos e instalação de luz,

audio e vídeo, programação e automação

MAXI — TECNOLOGIA PARA EVENTOS

coordenador técnico de projeto audiovisual MAXI

PAULO ROBERTO FRAZÃO

(SCHUMACHER)

atendimento comercial

PATRICIA MESQUITA

diretor de projetos

LEONARD PAULUS ZYLBERMAN

coordenador de iluminação

DIEGO RIBEIRO

supervisor técnico cultural

RANGEL ALVES

programador de iluminação

ANDRÉ ALVES

LIGHT S.A.

diretoria executiva
diretor-presidente
ALEXANDRE NOGUEIRA FERREIRA

diretores
ANGELO COELHO
CARLOS VINICIUS DE SÁ RORIZ
PEDRO HENRIQUE PORTELA VIDAL
RENATA YAMADA BÜRKLE
RODRIGO BRANDÃO
RODRIGO TOSTES SOLON DE PONTES
STEFANO DE AMORIM MIRANDA

conselho de administração
presidente
HÉLIO CALIXTO DA COSTA

conselheiros
ABEL ALVES ROCHINHA
FIRMINO FERREIRA SAMPAIO NETO
HÉLIO PAULO FERRAZ
PEDRO DE MORAES BORBA
KARLA MACIEL DALABELLA
HÉLIO CALIXTO DA COSTA
NELSON SEQUEIROS RODRIGUEZ TANURE
LUIZ PAULO DE AMORIM
JOSÉ LUIZ ALQUÉRES

edição
LIGHT

supervisão
GIOVANNA CURTY

colaboração
DJALJINGU QUARESMA CARDOSO
EDUARDO DOS SANTOS CARVALHO
RAPHAEL FERNANDES TORRES
SAMITHA COELHO

LIGHT 120 ANOS

produção editorial
ASSOCIAÇÃO RIO MEMÓRIAS
ANDREA JAKOBSSON ESTÚDIO EDITORIAL

coordenação editorial
BIA LESSA
LÍVIA DE SÁ BAIÃO

pesquisa e redação de textos

RIO MEMÓRIAS

coordenação geral
LIVIA DE SÁ BAIÃO
MARIA LUISA PARANAGUÁ

produção
FABÍOLA HIGINO

coordenação adm financeira
NINA SOUTOUL

comunicação
ANNA COTIA
DOMI VALANSI
GIULIA ZELESCO
LUIS MARCELO MENDES

assessoria de imprensa
CARLOS PINHO

Todos os direitos reservados.
É vedada a reprodução desta obra sem a
autorização expressa da Light S.A.
Avenida Marechal Floriano, 168
20080-002 — Centro, Rio de Janeiro (RJ)

patrocínio



Secretaria de
Cultura e Economia
Criativa



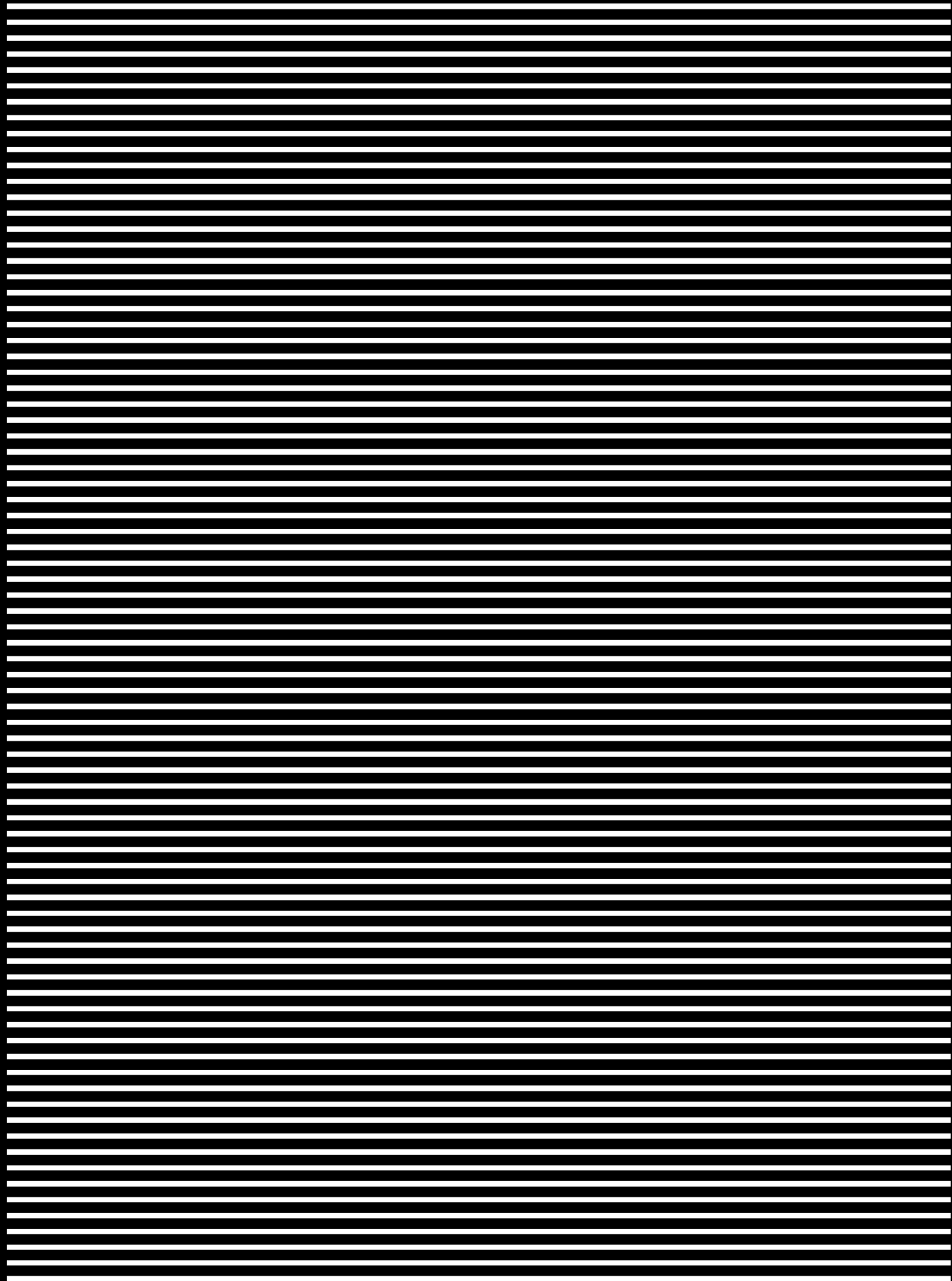
realização



parceria



Museu de Arte Moderna
Rio de Janeiro



patrocínio



Secretaria de
Cultura e Economia
Criativa



GOVERNO DO ESTADO
RIO DE JANEIRO

realização



+ 2
3

parceria



Museu de Arte Moderna
Rio de Janeiro