

ANTROPOFAGIA E O DESTINO DAS IMAGENS: um banquete entre Grud e Rancière

Glória Diógenes e Aparecida Higino



Figura 1 - Together .
Fonte: Narcélio Grud

Produzir une ao ato de fabricar o de tornar visível, define uma nova relação entre o “fazer” e o “ver”. A arte antecipa o trabalho porque ela realiza o princípio dele: a transformação da matéria sensível em apresentação a si da comunidade.

Jacques Rancière

A inspiração antropofágica teve seus primeiros sinais entre alguns povos indígenas. O ato de devorar o corpo de inimigos extrapolava tanto a lógica do mero rito sacrificial da vingança como a do imperativo da fome e da saciedade. O banquete era servido por pedaços de

guerreiros, de desbravadores em porções de carne e sangue mescladas de bravura e coragem. A cena antropofágica alberga uma alquimia, uma mistura entre corpos separados. É exatamente a junção de universos variados incorporados, como pontua Rolnik (1998), mesclados à vontade no mesmo caldeirão que compõe a cartografia singular dessa ceia extravagante. Os corpos confundem-se uns nos outros.

Obviamente, esses vetores de fusão e de mistura vão de encontro ao que Le Breton (1995, p. 64) assinala como sendo o modo de funcionamento do corpo nas culturas ocidentais, estando ele “fundado num fechamento da carne sobre ela mesma”. Assim sendo, o corpo atua como “vetor de individualização” e, de forma decisiva, como condição de existência. Essa mistura operada no palco dos banquetes antropofágicos põe em xeque a própria estrutura do corpo e de seus modos de funcionar e de existir.

Tal preâmbulo nos remete, neste texto-aula, novamente, aos escritos de Serres (2001, p. 264) acerca do enlace de corpos misturados. Segundo ele, “falta-nos uma grande filosofia das misturas e mestiçagens, da identidade soma ou combinação das alteridades: o discurso e a abstração estão mais atrasados que o corpo que sabe fazer e pratica o que a boca não consegue dizer”.

Em que medida essa dinâmica das mestiçagens, dos liames entre corpos que se misturam antropofagicamente se traduz nas cenas da arte contemporânea que se propagam em múltiplas vias das cidades? Primeiramente, nos cabe sublinhar aquilo que entendemos por contemporâneo quando falamos de arte. Enfatizar que, nesse caso, não se trata de uma sucessão histórica linear, entre gerações e fases sucessivas dos processos que instituem cronologias e práticas sociais. Como situa Agamben (2010, p. 27) “aqueles que procuraram pensar a contemporaneidade só puderam fazê-lo na condição de a cindirem em vários tempos, de introduzirem no tempo uma des-homogeneidade essencial”. Significa falar em partição, em descontinuidade e, novamente, em mistura, em descolamento, em dissolvência. Rancière, numa conferência²⁶

²⁶ No Senac, São Paulo.

realizada no Brasil em 2005, assinala ser a mistura uma característica consubstancial do regime estético da arte, no que diz respeito ao encontro dos heterogêneos.

Diferentemente da arte que povoa os museus, as galerias, as escolas de formação, o que figura nas ruas é um fazer artístico marcado por um regime estético de descontinuidade, da ausência de nomeação e de um critério de gosto, que acolhe a não arte, qual seja, a sua sombra, da forma em que pontua Agamben. Há uma energia vital, há uma corrente que agita a experimentação, sopros poéticos das obras ativas que fazem pulsar os atos de criar e recriar o urbano.

A antropofagia compõe uma fusão de corpos e de gostos heterogêneos. Após sucessivos festins de corpos orgânicos, da ingestão entre regimes de corporeidades diversas entornadas entre si, é a arte das ruas que passa a ensejar esse campo de absorção, de mutações de qualidades e sentidos das experiências antropofágicas. As imagens que pontuam as marcações que se graduam nas ruas, nas ambiências das redes sociais, emitem o lugar de contração entre planos e signos: uma parede pode ter a função de dividir propriedades, funcionar como suporte para publicidade de um produto qualquer e, ao mesmo tempo, ser utilizada como tela de um *graffiti* ou como *folha* de um “pixo”. As imagens, por elas próprias, dizem da cidade, falam de modos de ocupação, expressam seus arranjos e misturas.

É nessa perspectiva de que as imagens, como pontua Rancière (2011, p. 9), “não nos remetem para nenhuma coisa, imagens que são, elas próprias, desempenho”, que me detive a observar, por meio de rastros deixados no ciberespaço, os regimes de visibilidade de um artista urbano do Ceará, Narcélio Grud.²⁷ E um dos elementos que me saltaram aos olhos, como bem enfatiza o diário de campo abaixo destacado, narra acerca da ordem da composição e mistura de elementos

²⁷ Narcélio Grud é artista e inventor, graduado em design de interiores, e mora em Fortaleza. Iniciou sua carreira com arte urbana, pichando muros no início dos anos 1990. Hoje desenvolve trabalhos de pinturas, esculturas e sons. Com uma forma singular em suas pinturas e invenções, Grud vem ganhando cada vez mais reconhecimento de admiradores e profissionais do Brasil e do mundo, com intervenções até em outros países.

diferenciados, da cisão de meios heterogêneos no plano de uma mesma cena, aparentemente linear e previsível. Dois vídeos-instalações, produzidos pelo artista citado, põem em relevo os traços acima realçados.

A primeira intervenção²⁸ que aqui evidenciamos ocorre na cidade de Manchester; nesse caso, redes tradicionais cearenses foram armadas no centro dessa cidade, e nelas pessoas diversas podiam deitar e participar. A segunda²⁹ transcorre na Feira da Gentilândia de Fortaleza, e a tônica foi a transmutação de restos de frutas, que iriam para o lixo, em tinta artística. O diário de campo, registrado no Antropologizando³⁰ do dia 29 de junho, destaca essa fusão:

A ação artística de Grud move-se entre lugares, entre línguas, entre territórios, entre técnicas. Um vídeo denominado “tropical hungry” exhibe o processo em que frutas, jogadas fora em uma feira de Fortaleza, são reutilizadas por Grud na qualidade de tintas de todas as tonalidades. O bagaço, a borra, o lixo, o “desútil” transforma-se em arte. O título do vídeo ilustra o híbrido entre restos de uma cultura e os signos de uma língua hegemônica, o idioma inglês (A ARTE..., 2010).

Em ambas as intervenções, Grud sinaliza, sem que nada seja dito nessa direção, que a alteridade das imagens, como bem pontua Rancière (2011, p. 10) “entra na própria composição das imagens [...]”. Significa dizer que a imagem nunca é uma realidade simples. Uma enunciação que cola o visível à coisa dita. As imagens são operações “que ligam e disjuntam o visível e a sua significação ou a palavra e o seu efeito, que produzem e derrotam expectativas” (RANCIÈRE, 2011, p. 12). É como se não possível fosse cogitar que o epicentro de Manchester pudesse ser coberto com artefatos próprios de uma cultura nordestina brasileira. É (des)imaginar que o lixo é aquilo que deve ser descartado de qualquer

²⁸ Disponível em: <http://vimeo.com/24997085>. Acesso em: 24 abr. 2014.

²⁹ Disponível em: <http://vimeo.com/65418845>. Acesso em: 24 abr. 2014.

³⁰ A ARTE antropofágica de Narcélio Grud. 2010. Disponível em: <http://antropologizando.blogspot.com.br/2013/06/a-arte-antropofagica-de-narcelio-grud.html?q=Grud>. Acesso em: 24 abr. 2014.

potencialidade na paisagem industrial, e que, ao contrário, pode render cores, formas e reapropriações. Silva (2013, p. 116), na sua dissertação acerca dos itinerários do *graffiti* em Fortaleza, destaca a característica multifacetada do artista:

Os *graffiti* de Grud [...] mostram uma profusão de cores e revelam que, enquanto experiência urbana, o *graffiti* intensifica a interação com o clima e o espaço da cidade. Essa interação parece que sempre esteve presente na vida de Grud. É algo que o acompanha em suas escolhas esportivas, artísticas, profissionais e acadêmicas até hoje [...].

O ato de inverter usos, de deslocar fazeres, de contrariar utilidades materiais e simbólicas, de improvisar em cima do que existe, tão bem exemplificado nas ações de Grud, implica destacar impactos não apenas figurativos/estéticos das intervenções e artes no urbano, mas também fundamentalmente irruptivos de dissensos, de desagравos, de irritações.³¹ Por isso, a arte urbana e suas imagens guardam sempre ubiquidades, tal qual enfatiza Campos (2010, p. 83):

O *graffiti* denuncia um duplo sentido comunicacional. Em primeiro lugar, a mensagem em si (o conteúdo), de natureza verbal ou icônica, que transporta um determinado significado. Em segundo lugar, a transgressão em si (a ação), transmitindo dissidência e recusa de norma.

A recusa é o que agita o deslocamento da arte das telas e suportes usuais de museus e galerias para o terreno compósito das ruas. A natureza das mesclas efetuadas por Grud, de uma antropofagia de *corpus* culturais, provoca um tecido de dissemelhanças. Tal qual propõe Rancière, embora a imagem designe duas diferentes coisas, “há o jogo de operações que produz aquilo que chamamos arte, ou seja, precisamente uma alteração de semelhança” (RANCIÈRE, 2011, p. 14). Essa é a pulsão do criador que escapa da passividade cativada nos museus e

³¹ Ver texto de Bringhamti sobre Imaginações, 2011.

se move para um chamamento; convocação que provém da arena do heterogêneo, do que demanda um efeito de mostrabilidade, nas combinações executadas em ato pelo artista urbano.

Nem sempre o que é visto, alcançado pela visão, efetua no espectador reações de visibilidade. Grud perfaz nos dois vídeos um ato de exposição de alteridades compostas em solos de conexões, de mútua contaminação e situações de contrações. Assim como ressalta Rancière, essas dissemelhanças entre imagens e funções não são exclusividades do visível, tendo em vista que “há visibilidade que não faz imagem, há imagens que são feitas de palavras” (RANCIÈRE, 2011, p. 15). Nesses ligamentos de planos heterogêneos, frutas que, de princípio, existem apenas na condição de alimento e redes que sinalizam uma situação de conforto privado numa cultura distante mobilizam Grud a recriar qualidades e recompor a natureza das imagens, conforme diário de campo dessa mesma data: “o artista produz rupturas e continuidades na dilatada paisagem da arte urbana em meio digital, promove redes em rede, entre a Praça do Ferreira e o centro de Manchester”.

É nesse esteio de propagação e conexão entre ambientes, aparentemente inalcançáveis e nada contíguos, que arte urbana transita entre planos e dobras de cidades digitais e materiais, em encaixes de lugares e imagens. Weisseberg (1993, p. 118), ao discorrer sobre aproximações entre “real” e “virtual”, sinaliza que nesses planos simétricos “a imagem não é mais representação, mas presenteação, a imagem não é mais figurativa, mas também funcional”, Weisseberg (1993, p. 118). Há entre imagens e o que delas se faz silêncio e presença.

São as palavras mudas da arte que dão abrigo ao duplo, à sombra que possibilita que uma obra de arte urbana possa receber o epíteto de contemporânea. É a palavra que falta, o oco do que poderia ser explicitado, a sombra de uma materialidade ausente que perfaz a dupla função pendular, como sinaliza Rancière, entre visível/dizível, semelhança/dissemelhança. Nessa feita, arqueja um desígnio no fazer arte, mesmo que nem sempre visível, “entre um sentimento e os tropos de linguagem que o exprimem, mas também os traços de uma expressão pelos quais a mão do desenhador traduz esse sentimento, transpondo esses tropos” (RANCIÈRE, 2011, p. 21). O olhar do artista, a mão do desenhador

deixa ver na cidade aquilo que parece disjuntivo, dissemelhante, impossível de qualquer conjunção pictórica e situacional. Esse é o destino das imagens metamórficas que jogam com a ambiguidade das semelhanças e a instabilidade das dissemelhanças.

Como ressalta Rancière, as imagens metamórficas “assentam num postulado de indiscernibilidade. Propõe-se apenas deslocar as figuras imagéticas, mudando-lhes o suporte, colocando-as num outro dispositivo de visão, pontuando-as ou narrando diferentemente” (RANCIÈRE, 2011, p. 41). Por tal razão, o regime de produção de imagens de Grud, ressaltadas por meio dos citados vídeos-instalações, condensam sentidos e percepções daquilo que Rolnik denomina de subjetividade antropofágica:

Numa primeira aproximação, restrita ao visível, a subjetividade antropofágica define-se por jamais aderir absolutamente a qualquer sistema de referência, por uma plasticidade para misturar à vontade toda espécie de repertório e por uma liberdade de improvisação de linguagem a partir de tais misturas (ROLNIK, 1998, p. 7-8).

A mistura de ingredientes ocorrerá ao acaso, como em um jogo de apostas, onde não se prevê um resultado antecipado. O visível não é um blefe, mas, segundo Rancière (2005, p. 53), uma ficção, porque “fingir não é propor engodos, porém elaborar estruturas inteligíveis”; é como a composição de “determinado arranjo dos signos da linguagem” Rancière (2005, p. 54), uma combinação de temperos, que não levará ao conhecimento da receita, tal a sua intangibilidade, mas a uma espécie de degustação imanente e transcendente, uma espécie de “manjar dos deuses”.

O banquete de signos está servido: os comensais devoram de forma intempestiva a superabundância de iguarias. O paladar já se habitua a experimentar a profusão de sabores, reinventando as formas de cumprir os rituais da deglutição. De cada imagem alimentada, o movimento do ato de consumir se transmuda não em perfeita síntese, mas em digestão desdobrada do sentido do comer. A apreciação não resulta na mera acumulação do gosto, mas na indescritível sensação de saciedade insatisfeita.

Devorar a imagem pode suscitar catarses a respeito do sentido do infinito, da potência de um devir do signo, das possibilidades inauditas da “pura presença icônica” (RANCIÈRE, 2011, p. 45), aguçando a percepção não para discernir as imagens em movimento, mas testemunhar a presença do acontecimento para transformá-lo em “[...] teatro da memória e fazer do artista, um colecionador, um arquivista ou um expositor [...]” (RANCIÈRE, 2011, p. 38). Nesse sentido, o choque do encontro inusitado, da agressiva ostensividade imagética, da brutalidade do emaranhado dos silêncios das mensagens, nos remete, por exemplo, ao ato de imaginação da brincadeira infantil.

O paradoxo do modo de estar da imagem artística não só cria ambivalências, mas “a incapacidade para a transferência adequada das significações – a sua própria potência” (RANCIÈRE, 2011, p. 23). A confusão instalada nos sentidos sofre da abstinência do di-zível. Não saber o que falta, o que cresce, o que decifrar. A expressividade da imagem contemporânea supõe “[...] uma viagem pela paisagem dos traços significativos dispostos na topografia dos espaços, na fisiologia dos círculos sociais, na expressão silenciosa dos corpos” (RANCIÈRE, 2005, p. 55), o que não só cria novos mapas mentais, mas heterotopias.

Os enunciados se apropriam dos corpos e os desviam de sua destinação na medida em que não são corpos no sentido de organismos, mas quase corpos, blocos de palavras circulantes sem pai legítimo que os acompanhe até um destinatário autorizado. Por isso não produzem corpos coletivos. Antes, porém, introduzem nos corpos coletivos imaginários linhas de fratura, de desincorporação (RANCIÈRE, 2005, p. 60).

A estupefação diante da impossibilidade de classificação, a fratura da “partilha já dada ao sensível” (RANCIÈRE, 2005, p. 60), implica, talvez, a luta contra as formas de totalização da vida. Essa reconfiguração controvertida do sensível põe em causa, justamente, a existência tradicional da arte. Não se está falando da expressão do nihilismo, da negação da vida, do fim das formas culturais, mas da alegria da aventura nômade, do se fazer leve, sem a carga dos sentidos *a priori*

atribuídos para poder transbordar, escapar, vaziar a expressividade da arte que se faz corpo circulante.

A complexidade inerente ao campo imagético nos faz pensar no buraco negro, na impossibilidade de deciframento do enigma, de qualquer chave certa para abrir a porta; remete-nos muito mais ao princípio da incerteza de Heisenberg, em que o átomo se desloca incessantemente, na medida em que há deformação do espaço-tempo, emergindo daí a singularidade da matéria. Nesse sentido é que “[...] a imagem não é uma ideia ou conceito enfraquecidos, é uma ideia complexificada, é um desenvolvimento do conceito e não um enfraquecimento do conceito” (DIDI-HUBERMAN, 2014). Ou, como nos diz Rancière, “o modo estético do pensamento é bem mais do que um pensamento da arte. É uma ideia do pensamento ligado à ideia da partilha do sensível” (DIDI-HUBERMAN, 2005, p. 68).

O descentramento do sujeito nas suas formas perceptivas também contribuiu para a necessidade de embaralhamento, de entrelaçamento das cores, objetos, técnicas, suportes, experiências artísticas e dos próprios sujeitos da produção cultural. Nesse sentido, o trabalho da arte sofre a refração da luminosidade do jogo das imagens, dos vetores de forças reveladas no visível e dos desdobramentos nas afecções produzidas pelos corpos. Nesse caso, a dessemelhança operaria como necessária dissipação tanto do mimetismo como do simulacro, como produção da diferença, da alteridade.

O esplendor do insignificante, o libertar o gozo das imagens da empresa semiológica, como nos diz Rancière (2011), é um processo de estremecimento da lógica sensível. A desregulação e a indeterminação nos chegam como sintomas de um espírito do tempo, em que a fabricação das identificações sofre camadas de inscrições móveis. A busca nostálgica pelo tempo perdido da aura da obra artística revela o medo da ausência das referências cimentadas. Trabalho de Sísifo, já que a virtualidade das imagens ganha força com a ancoragem da arte digital no mundo contemporâneo. A petrificação da arte pelos olhos da Medusa seria antes a sentença de morte da produção criadora. Nesse caso, o processo antropofágico traz a semente da destruição da fruição artística como pensada e vivida na modernidade, provocando um abalo sísmico,

uma crise de fundamentos na arte modernista. “O que se chama ‘crise da arte’ é essencialmente a derrota desse paradigma modernista simples, cada vez mais afastado da mistura de gêneros e de suportes, como das polivalências políticas das formas contemporâneas das artes” (RANCIÈRE, 2005, p. 38).

O ser e o se fazer artista, produtor e ao mesmo tempo destinatário, espectador e receptor das formas-imagem contemporâneas, traz à tona o torvelinho do movimento, a possibilidade do acesso fácil aos modos de produção estética, da experiência partilhada de poder criar imagens icônicas, seja através da fotografia, do cinema, do grafite ou de qualquer outra forma pictórica. É nessa perspectiva que podemos alçar a arte das ruas ao ponto máximo dessa passagem talvez traumática porque aniquiladora do já criado, talvez redentora no sentido de democratizar a expressão e o consumo artísticos.

E assim podemos vislumbrar as artes urbanas, das ruas, das praças, becos e vielas, como expressão criadora labiríntica e multitudinária. Revela um modo de circulação da imagética potencialmente ativadora da dimensão imaginária coletiva. A arte seria como uma ferramenta de cultivo da visibilidade, nas intervenções estéticas pela cidade. As performances como eventos onde a imagem de si se conjuga com a imagem produzida pela experiência comum, as maneiras de fazer criando interface com a matéria da qual se extraem pertencimentos, marcas distintivas do modo de constituição do *eu-nós*.



Figura 2 – Escora.
Fonte: Intervenção de Grud.

A história da produção, da circulação e da destinação das imagens sofre, assim, uma fratura fundamental: a dessacralização intensiva, a alteração dramática das formas nas quais se apresenta, uma alteração significativa na capacidade humana de fabricá-las, uma exponenciação da potência expressiva, o que demarcaria o necessário fim de um mundo onde as imagens representariam uma espécie de repositório de ideias consagradas.

As imagens artísticas, nesse sentido, não são mais tão condicionadas pelo tempo e espaço, já que a sensibilidade criadora e fruidora detém agora imensas possibilidades de disputar a ocupação no mundo. A liberação das imagens e dos poderes para sua manipulação alteram fundamentalmente a ordem do discurso, as formas de representação da realidade, até dos estilos de vida, principalmente nas cidades. A arte urbana seria, então, mais um campo de batalha pela emancipação contemporânea.

E, assim, nos indagamos sistematicamente: o que pode a imagem? O que pode a arte urbana? Que deslocamentos, fissuras, reconhecimentos atravessam os regimes imagéticos? Que fronteiras são expandidas, que diálogos são travados em torno das imagens artísticas? Que multiplicidades são engendradas, quais os afetos emergentes no mundo antropofágico que potencialmente constroem outros modos de ser e estar?



Figura 3 – Namaster.

Fonte: Intervenção de Grud em Londres.

Referências

- A ARTE antropofágica de Narcélio Grud. 2010. Disponível em: <<http://antropologizzando.blogspot.com.br/2013/06/a-arte-antropofagica-de-narcelio-grud.html?q=Grud>>. Acesso em: 24 abr. 2014.
- AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*. Lisboa: Relógio d'Água, 2010.
- BRISSAC, Nelson. *Paisagens urbanas*. São Paulo: Senac, 2004.
- BRIGHENTTI, Andrea Mubi. “Imaginações”: Imagens actantes e a Imagem dos territórios urbanos. In: CAMPOS, Ricardo et al. *Uma cidade de imagens: produções e consumos visuais em meio urbano*. Lisboa: Mundos Sociais, 2011.
- CAMPOS, Ricardo. *Por que pintamos a cidade? Uma abordagem etnográfica do graffiti urbano*. Lisboa: Fim de Século, 2010.
- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: a lógica da sensação*. Lisboa: Orfeu Negro, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sentir o tempo e ver a história nas imagens*. Entrevista por António Guerreiro. Público / Ípsilon, 11 abr. 2014.
- LE BRETON, David. A síndrome de Frankenstein. In: SANT'ANNA, Denise Bernuzzi (Org.). *Políticas do corpo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1995.
- RANCIÈRE, Jacques. *O Destino das imagens*. Lisboa: Orfeu Negro, 2011.
- _____. *A Partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- _____. *A política da arte e seus paradoxos contemporâneos*. Conferência para o Seminário Internacional Estética e Política – São Paulo S/A, práticas estéticas, sociais e políticas em debate. São Paulo, 18 abr. 2005.
- ROLNIK, Suely. *Subjetividade antropofágica*. 1998. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Subjantropof.pdf>>. Acesso em: 12 jan. 2014.
- SERRES, Michel. *Filosofia dos corpos misturados*. Rio de Janeiro: Bertrand, 2001.

SILVA, Lara Denise Oliveira. *De olhos nos muros: itinerários do grafite em Fortaleza*. 2013. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2013.

WEISSEBERG, Jean-Louis. Real e virtual. In: PARENTE, André. *Imagem-Máquina: a era das tecnologias do virtual*. São Paulo: Ed. 34, 1993.