

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS
FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO**

CAMILA CALOLINDA DA SILVA

**LUGARES NA OBRA DE PAULO NAZARETH: deslocamentos
poéticos e ressignificação semiótica**

CAMPO GRANDE – MS

2022

CAMILA CALOLINDA DA SILVA

**LUGARES NA OBRA DE PAULO NAZARETH: deslocamentos
poéticos e ressignificação semiótica**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens da Faculdade de Artes, Letras, e Comunicação, da Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (PPGEL – FAALC – UFMS) como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagens.

Área de Concentração: Linguística e Semiótica

Linha de Pesquisa: Práticas e Objetos Semióticos

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Eluiza Bortolotto Ghizzi

**CAMPO GRANDE – MS
2022**

LUGARES NA OBRA DE PAULO NAZARETH: deslocamentos poéticos e ressignificação semiótica

Campo Grande, MS, _____ de _____ de 2022.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof^a. Dra. Eluiza Bortolotto Ghizzi (Orientadora)
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

Prof^a Dra. Simone Rocha Abreu
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

Prof^o Dr. Geraldo Vicente Martins
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

Prof^a Dra. Sueli Maria (Suplente)
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

Prof^o Dr. Isaac Antônio de Camargo (Suplente)
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

**CAMPO GRANDE – MS
2022**

Dedico este trabalho à minha irmã Dani, que com pequenos e grandes gestos me motiva a sempre continuar buscando meus sonhos, e através da realização deles, ganhar o mundo...

AGRADECIMENTOS

Esse foi o primeiro texto da dissertação que escrevi, o revisei inúmeras vezes para que não esquecesse, nem por um momento, do que externo a mim me motivava e de todos que auxiliaram nesse percurso, peço desculpas caso tenha esquecido alguém. O caminho foi árduo, e não sem muitos desafios, por mais vezes do que gostaria de contar, foi também confuso, no entanto não pediria que nada fosse diferente, pois assim também o resultado o seria. Agradeço aos meus pais, Alice e José, por todo o suporte, ensinamentos, por tanto amor, cuidado e paciência, por sempre terem os melhores conselhos e por sempre lutarem tanto por nós, suas quatro filhas. Tenho um agradecimento especial à minha irmã Daniele, que sempre foi ombro amigo, suporte e amparo, que me ensinou a ler, sempre me presenteou com livros, e sempre me apoiou nos meus sonhos mais loucos, me incentivou a buscar mais, questionar mais, sonhar mais alto, foi exemplo e também me ensinou o que é saudade... amo você mana e espero estar contigo em breve.

Ao meu companheiro Leo, que foi cuidado e paciência sempre que precisei, agradeço por me ensinar o valor de respirar fundo e observar o céu toda noite, pelos cafés, e por estar sendo meu equilíbrio, amo-te e espero que caminhemos juntos por muito tempo, e que compartilhemos muito mais coisas boas. Aos meus cachorros Jimi e Juca, que nesses quase três anos de pandemia sempre estiveram ao meu lado, literalmente, enquanto escrevia, me fazendo companhia e me ensinando a necessidade de fazer pausas, sempre me alongar, e principalmente ser curiosa... Agradeço a todos os meus amigos que me ensinaram o que é companheirismo, boas conversas e muitas outras coisas da vida. Alguns amigos em especial merecem destaque aqui, um deles me acompanhou nessa etapa, agradeço ao Alex Alonso que foi confidente e parceiro de discussões, meu presente desde a graduação, seja nas reflexões ou nos perrengues. Também agradeço à Lari e ao Ramiro pelo apoio durante todo o percurso. Sem o apoio que tive de todos vocês sei que esse caminhar teria sido muito mais difícil.

Tenho um agradecimento especial à minha orientadora Eluiza, pela paciência e compartilhamento de conhecimento, a tenho como um exemplo, e é sempre uma honra ouvir seus ensinamentos, o maior deles que carregarei sempre comigo é de que “aprendemos trabalhando junto”, foi o que praticou durante todo o percurso dessa pesquisa e nas orientações, fico feliz e sou muito grata pelas oportunidades que me deu. Agradeço também ao corpo docente e à secretaria da UFMS, à equipe do PPGEL e da FAALC, sempre dispostos a ensinar e auxiliar. Agradeço à CAPES e a FUNDECT pelo apoio financeiro, que foi de grande auxílio para que pudesse finalizar a pesquisa.

Finalmente, agradeço a todos os autores que me ensinaram algo em todo meu percurso de vida, até mesmo aos que não utilizei na escrita deste texto, mas reconheço que parte do que escreveram estará para sempre em mim. Sou grata também ao artista Paulo Nazareth, ainda que não o conheça pessoalmente (erro que pretendo corrigir em breve), pela nova visão de mundo que adquiri ao conhecer seu trabalho mais profundamente e ao ter acesso a suas falas.

*“Caminhante não há caminho,
se faz caminho ao andar...”*
(Antonio Machado)

RESUMO

A presente pesquisa se baseia no percurso do artista viajante contemporâneo mineiro Paulo Nazareth (1977), com enfoque em obras de 2 séries desenvolvidas no deslocamento, “Notícias de América” (2011-2012) e “Cadernos de África” (2012-). O artista realiza um itinerário autobiográfico, em que demonstra um alto senso de sua identidade mestiça, e no qual atua como um arquivo vivo de sua própria história-memória individual que se mescla à coletiva. Ao longo do texto, defino a estratégia de análise, apoiada em uma relação entre Arte, Antropologia e Semiótica, bem como no caminhar como prática ativa na produção, o que tem aporte nos relatos de experiência do artista, registrados nas entrevistas concedidas por Paulo Nazareth, nos textos críticos sobre suas obras e nas próprias obras como fontes primárias. Desenvolvo uma reflexão sobre o caminhar como prática estética, tal qual apresentado pelo arquiteto italiano Francesco Careri (1966) e, também, acerca dos escritos do etnólogo e antropólogo francês Marc Augé (1935), sobre o que ele chamou de sobremodernidade, principalmente nos conceitos de lugar antropológico e não lugar antropológico. Este último, tem inspirado pesquisas para além do campo da antropologia, incluindo esta, no campo das artes visuais contemporâneas, com o objetivo de investigar a relação entre a produção artística de Paulo Nazareth e os locais que percorre, por meio dos registros, que são também obras de arte, e com o enfoque na possibilidade de essas obras atuarem na resignificação de certos símbolos culturais, através da relação artística com esses lugares. Para a análise das obras, a abordagem metodológica adotada está ancorada na semiótica geral de Charles S. Peirce (1839-1914), bem como nas publicações da pesquisadora e professora brasileira Lucia Santaella (1944), entre outros estudiosos dessa semiótica que a propõem como possibilidades de leitura e análise de obras de arte. Por fim, nas obras analisadas, em conjunto aos conhecimentos adquiridos através da pesquisa, foi possível identificar os pontos de ligação com os conceitos teóricos, além de elementos que corroboraram com a comprovação da resignificação desses locais em lugares próximos ao que entendemos como “em casa”. A pesquisa buscou contribuir para a ampliação dos estudos da arte enquanto linguagem e suas ligações interdisciplinares.

Palavras-chave: Não lugares. Paulo Nazareth. Semiótica peirciana. Notícias de América. Cadernos de África.

ABSTRACT

The present research is based on the trajectory of the contemporary traveling artist from Minas Gerais Paulo Nazareth (1977), focusing on works from 2 series developed in the displacement, “Notícias de América” (2011-2012) and “Cadernos de África” (2012-). The artist carries out an autobiographical itinerary, in which he demonstrates a high sense of his mestizo identity, and in which he acts as a living archive of his own individual history-memory that merges with the collective. Throughout the text, I define the analysis strategy, supported by a relationship between Art, Anthropology and Semiotics, as well as walking as an active practice in the production, which is supported by the artist's experience reports, recorded in the interviews granted by Paulo Nazareth, in the critical texts about his works and in the works themselves as primary sources. I develop a reflection on walking as an aesthetic practice, as presented by the Italian architect Francesco Careri (1966), and also on the writings of the French ethnologist and anthropologist Marc Augé (1935), on what he called supermodernity, especially in the concepts of anthropological place. and non-place. The latter has inspired research beyond the field of anthropology, including anthropology, in the field of contemporary visual arts, with the aim of investigating the relationship between the artistic production of Paulo Nazareth and the places he travels through, through the records, which are also works of art, and with the focus on the possibility of these works acting in the resignification of certain cultural symbols, through the artistic relationship with these places. For the analysis of the works, the methodological approach adopted is anchored in the general semiotics of Charles S. Peirce (1839-1914), as well as in the publications of the Brazilian researcher and professor Lucia Santaella (1944), among other scholars of this semiotics who propose it as a possibilities of reading and analyzing works of art. Finally, in the works analyzed, together with the knowledge acquired through the research, it was possible to identify the points of connection with the theoretical concepts, as well as elements that corroborated with the proof of the resignification of these places in places close to what we understand as “at home”. The research sought to contribute to the expansion of the studies of art as a language and its interdisciplinary links.

Keywords: Non-places. Paulo Nazareth. Peircean semiotics. Notícias de América. Cadernos de África.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Decreto conceitual registrado em cartório, Paulo Nazareth, 2006.....	18
Figura 2 – Primeira exposição de arte Vivo-Dito, Alberto Greco, Paris, março de 1962.....	20
Figura 3 – “Trabalho”, Paulo Nazareth, 2006 – instalação.	24
Figura 4 – Panfletos da obra “Aqui é Arte”, Paulo Nazareth (2005-2007) – impressão <i>off-set</i> em papel jornal	26
Figura 5 – Frames da performance “ <i>One rupee for my country</i> ”, Paulo Nazareth, Nova Deli, Índia, 2006.....	30
Figura 6 – Frames da performance “Dente de Elefante”, Paulo Nazareth, jul. 2007, video-performance.....	31
Figura 7 – Vista da exposição “Sobre o Deslocamento de Coisas e Gente” (2008), à esquerda. Obra “Sacos (galobruacaembornal)” (2008), à direita, Paulo Nazareth, materiais e dimensões variáveis. Belo Horizonte, MG.....	35
Figura 8 – Obra “Quanto ganho limpando latrinas na América do Sul?/ Quanto ganho limpando latrinas na América do Norte?/ Quanto ganho limpando latrinas na África do Sul?”. Paulo Nazareth, projeto de trabalho no exterior, dimensões variáveis. 2008.....	37
Figura 9 – Panfleto “Aymoré”, projeto: Produtos de Genocídio, 2010, Paulo Nazareth, impressão <i>off-set</i> sobre papel jornal.	39
Figura 10 – Vista da exposição “ <i>Old Hope</i> ” (2017) na galeria Mendes Wood (SP) do projeto Produtos de Genocídio, Paulo Nazareth, materiais diversos.	41
Figura 11 – “Transamazônica” (2013) performance Luciana Magno.	43
Figura 12 – “Sem título”, da série Notícias de América (2011-2012), Paulo Nazareth.....	53
Figura 13 – Reprodução de gravura, Prova do Artista (P.A.), s.d., gravura em metal, técnica água forte.	55
Figura 14 – Performance na feira <i>Art Basel</i> Miami, 2011, Paulo Nazareth.	56
Figura 15 – Vista da instalação “ <i>Banana Market/Art Market</i> ” (2011), feira <i>Art Basel</i> Miami, 2011.	57
Figura 16 – “Sem título”, da série Notícias de América (2011-2012), Paulo Nazareth.....	58
Figura 17 – panfleto “Eu não vou te roubar” (2012), Paulo Nazareth.	61
Figura 18 – Registros da obra “Qual é a cor da minha pele?” (2012) em um panfleto (à esquerda), e nas fotografias em São Paulo e Buenos Aires, respectivamente (à direita)	63
Figura 19 – CA _panfleto 03_ salvador - BA / Brasil (2014), Paulo Nazareth.....	64

Figura 20 – “Antropologia do Negro I” (2014), Paulo Nazareth, frame de vídeo, 6m5s.....	65
Figura 21 – “Sem título”, Paulo Nazareth na série “Notícias de América” (2012).....	76
Figura 22 – Obras “Sem título”, Paulo Nazareth, ambas da série “Notícias de América” (2012)	78
Figura 23 – Família Calel (2011), Comalapa, Guatemala; da série “Noticias de América” (2011-2012)	81
Figura 24 – à esquerda: Família Calel (2011), Comalapa, Guatemala, Paulo Nazareth para a série “Noticias de América (2011-2012), e à direita Daniele (regata azul), Gizele (de franja), Renata (com camiseta de manga longa) e Camila (com conjunto amarelo), retrato de família [1992?] em Carapicuíba, São Paulo.	83
Figura 25 – Carta de Pedro Calel (2011).....	84
Figura 26 – Sem título (2013), do projeto “Cadernos de África” (2012-), impressão fotográfica sobre papel algodão.....	86
Figura 27 – <i>L’arbre d’Oublier</i> [Árvore do Esquecimento], Ouidah, Benim, 2013. Frame de vídeo.	90
Figura 28 – <i>L’arbre d’Oublier</i> [Árvore do Esquecimento], Ouidah, Benim, 2013. Frame de vídeo.	92

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 1 – A PESSOA, O ARTISTA E O PERCURSO	9
1.1 Ponto de partida: o planejamento que antecede a viagem.....	9
1.1.1 O Jogo.....	21
1.1.2 Deslocamentos.....	33
1.2 Itinerários de Paulo Nazareth	45
1.2.1 Notícias de América	51
1.2.2 Cadernos de África	60
CAPÍTULO 2 – O ITINERÁRIO VERTE O SIGNIFICADO	68
2.1 Uma pausa para refletir antes de seguir viagem... ..	68
2.2 Descobertas em “Notícias de América”	75
2.2.1 Venda da imagem: um resgate.....	75
2.2.2 Família do percurso	80
2.3 Descobertas em “Cadernos de África”	86
2.3.1 O que você pensa?	86
2.3.2 A árvore do esquecimento e a caminhada como resgate	89
Conclusão, mas não o encerramento das reflexões.....	95
REFERÊNCIAS	98

INTRODUÇÃO

Essa pesquisa teve início quando, questionando meu percurso como artista visual e na necessidade de realizar um trabalho de conclusão de curso na graduação como bacharel em Artes Visuais, na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, me vi com um leque de possibilidades para pesquisa. E, como no nosso ponto cego o outro vê, em uma conversa com uma amiga, também artista, esta me sugeriu buscar algo no meu lazer, no que gostava de fazer no tempo livre e que em certa medida movia meu fazer artístico: o gosto por viajar. Até aquele momento, conforme pude perceber, grande parte da minha produção estava ligada a esse gosto, assim, me debrucei mais uma vez sobre ele, me aprofundi mais ao escolhê-lo como tema e como objeto de pesquisa. Daí em diante, comecei a rever meu percurso, desde a aprovação na graduação, em Campo Grande, no Mato Grosso do Sul, uma cidade a 1.200 km da minha cidade de origem, Carapicuíba em São Paulo; os deslocamentos feitos várias vezes ao ano para visitar familiares, as viagens feitas por lazer, a escolha por estudar em uma cidade em que não conhecia ninguém. Esse salto no desconhecido me trouxe desdobramentos inesperados, idas e vindas por lugares já conhecidos e outros novos, por espaços nos quais conseguia me identificar e por outros em que nem tanto; e assim se iniciou minha própria trajetória como artista viajante.

O que é ser um artista viajante? Artistas viajantes são aqueles que estabelecem uma relação estreita entre sua obra e suas trajetórias em viagens; mas não devemos ser reducionistas, pois dizer apenas que “é aquele artista que viaja” não é suficiente para defini-los, já que muitos artistas viajam sem, no entanto, serem abarcados por esse conceito. Segundo Diener e Costa (2008, p. 76), nasce como categoria no começo do século XVIII quando, em meio às expedições científicas, e diante da necessidade de uma catalogação, os artistas eram vistos como ilustradores. Nesse ponto, a obra em si não tinha um “valor” enquanto arte, sendo vista como um registro documental¹. Posteriormente, os trabalhos ganham status como obras de arte propriamente ditas, para além desse caráter de documento. No século XIX, começam a surgir os artistas viajantes solitários, com seus diários de viagem registrando as impressões que os locais lhes causavam. A prática de realizar produções

¹ Durante o Brasil Colônia, para citar apenas um exemplo, a entrada de estrangeiros foi facilitada no país, e, por isso, diversas missões artísticas foram realizadas aqui, a mais famosa delas talvez seja a “Missão Artística Francesa”, que desembarca no Rio de Janeiro em 1816, é composta por diversos artistas, e pesquisadores, é considerada a fundadora do ensino formal de Artes no Brasil, responsável por mostrar o artista mais “livre”, não vinculado à figura do artesão, que nessa época era submetido à igreja. Para mais informações, acesse: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo340/missao-artistica-francesa>. Acesso em: 28 out. 2021.

artísticas, seja no trajeto ou em decorrência dele, tendo como objeto essa experiência, perdura ainda nos tempos atuais, com diversas propostas, propósitos, materiais e técnicas, que de tão distantes muitas vezes parecem desconectados da origem do conceito nas expedições científicas, o que é um pensamento equivocado. É no contexto dessas novas produções que se localiza o interesse desta dissertação, especialmente nas produções do artista contemporâneo mineiro Paulo Nazareth (1977).

O que se convencionou chamar de arte contemporânea, de acordo como pesquisador londrino Michael Archer (2008), tem início a partir de 1960, e contempla também os dias atuais; é uma profusão de estilos, formas, práticas e programas, e quem examiná-la com atenção será confrontado com essa multiplicidade. Archer acrescenta que não parece haver mais nenhum material particular nas produções de arte contemporânea, no sentido de limitar-se somente à pintura a óleo ou à escultura, por exemplo, já que além dos suportes tradicionalmente conhecidos temos também o uso cada vez mais crescente das tecnologias, uso da luz, do ar, da natureza, do próprio indivíduo, e o que mais for possível, imaginável e executável, coisas que até aquele momento não eram associadas ao fazer artístico. Parte dessa ampliação de materiais se deu devido aos avanços do período, desenvolvimento de novas tecnologias e novas mídias, ampliando o conceito do que era até então considerado arte, construindo uma nova mentalidade sobre as criações possíveis.

Paulo Nazareth está inserido em diversas dessas características apontadas por Archer. A pesquisadora e artista Maria do Carmo de Freitas Veneroso (2014, p. 162) apresenta o artista como andarilho, performático, também um contador de histórias. E o que é essa performance realizada por Paulo Nazareth? A performance é um dos gêneros da arte contemporânea muito praticado, embora nem sempre entendido; tem caráter híbrido, pois mescla teatro, artes visuais e, algumas vezes, música. O corpo é suporte e força da obra. Não tem um lugar mais apropriado, nem um suporte determinado, para ser realizada. É uma obra de caráter efêmero, passageiro e, por isso, a menos que estejamos presentes no momento da execução da performance, teremos acesso a ela apenas através de seus registros em vídeos e fotografias. Segundo o curador e professor argentino Jorge Glusberg (2013), a performance tem importância simbólica, poder ritualístico, o envolvimento interdisciplinar em suas realizações; alguns pesquisadores remontam sua origem a partir da segunda metade do século XX (1970), quando emerge como gênero artístico, no contexto da arte contemporânea, o que o autor reconhece, embora sem deixar de reconhecer também sua origem ainda na Antiguidade, inicialmente nos rituais tribais, depois nos tempos medievais e, posteriormente,

nos espetáculos realizados em diversos períodos ao longo da história da arte e que perduram até atualmente.

Além de apresentar Paulo Nazareth como performático, Veneroso (2014, p. 162) aproxima das produções do artista as pesquisas do etnógrafo, “pois ambos realizam suas investigações aproximando-se do seu objeto de estudo”. Apresenta-o também como “o Outro”, por causa de sua origem “multifacetada e multicultural”, não-branca (VENEROSO, 2014, p. 163). Essa aproximação com o etnólogo é relacionada à sua prática no percurso e às críticas que realiza por meio de suas obras. Conforme o que apresenta o antropólogo e etnólogo francês Marc Augé (2010, p. 81), “o ofício do etnólogo não é de simples observação; tem uma dimensão experimental”, experimentação que o artista realiza em seus percursos, e me atrevo a dizer, também em sua vida.

Já a pesquisadora de arte contemporânea Maria Angélica Melendi (2012, n.p.) se refere a Paulo Nazareth como um “escavador” de sua ancestralidade mestiça; sugerindo que ele a exhibe para recuperar os legados perdidos, evocar rituais antigos, causar estranhamento em quem o observa enquanto performa, atuando nos “estratos da história onde se sedimentam múltiplas temporalidades”, uma das faces da cultura periférica sul-americana, em que ele “alinhava os lugares do estranhamento e da exclusão”. Pensamentos que são reforçados pelo pesquisador pernambucano Moacir dos Anjos (2017, p. 137), para quem o artista é um:

Corpo que tem, como qualquer outro, as marcas que o fazem único. Corpo mestiço onde estão inscritas heranças negras indígenas e brancas. Corpo que aprendeu, desde cedo, a ser um lugar de imprecisão. Corpo que é muito e pouco negro, muito e pouco índio, muito e pouco branco, a depender do lugar onde se situa, sempre provisoriamente. Imprecisão que, paradoxalmente, dá contornos definidos ao resultado desses encontros, fazendo sua obra um singular lugar para se abrigar das separações rígidas, das hegemonias impostas, da história contada – como se fosse a única – por quem subjugou o outro há tempos. Imprecisão que desmancha a pretensão de tudo que quer ter limite claro, que confronta as barreiras duras e que afirma fronteiras como membranas porosas entre dois ou mais territórios – os físicos e os simbólicos.

O artista-pesquisador Hélio Alvarenga Nunes (2012, n.p.) descreve Paulo Nazareth como “um catireiro simbólico, que visa um patrimônio sempre fiável”², e o patrimônio que compartilha conosco é parte de sua história individual, que se entrelaça à história coletiva. O

² Catira aqui é entendida como uma relação comercial, de barganha, troca, um negócio, rolo, muito comum no meio rural brasileiro em que mercadorias são trocadas por outras ou por dinheiro, visto por muitos como uma “arte” de negociação; não confundir com o famoso estilo de dança também denominado Catira.

artista propõe também regras de troca muito diferentes das quais estamos habituados, com uma teoria muito própria sobre deslocamentos, olhares e as críticas trazidas com suas narrativas e obras. E nessa “catira” que realiza, quem ganha somos nós, espectadores ou, se tivermos oportunidade, como participantes de sua obra.

A crítica de arte Kiki Mazzuchelli (2012, n.p.) apresenta a obra do artista como “muito singular”, afirmando que ela carrega “um lastro histórico e uma abordagem biográfica da questão racial”, mas não se limitando apenas a ela, trazendo consigo conceitos polissêmicos e amplos, no entanto sem perder de vista o local que ele ocupa individualmente. Para o professor e historiador da arte Eduardo Augusto Alves de Almeida (2019, p. 150), o artista “buscou na experiência estética do caminhar um olhar diferente para o mundo, no sentido de que caminhar possibilita encontrar, descrever, habitar, modificar e construir simbolicamente os espaços na medida em que se os atravessa”, nessa produção de novos lugares com esse caminhar, e refazendo trajetos dos povos originários da América Latina³ e dos povos africanos que para cá foram trazidos à força, sequestrados, mas também abrindo seu próprio caminho.

Paulo Nazareth (2016) relata que “o poder caminhar, o poder andar é muito forte, é um poder, você não necessitava de achar: que eu posso caminhar”. Para ele, esse poder nos permite ir aonde queremos; e isso é algo que está conectado com a sua narrativa artística, que também não está posta em um lugar estático, nem mesmo em uma fronteira estática; ela é mutável, carrega consigo também uma perspectiva mais ampla sobre a globalização e a mudança de nossas relações com o tempo e com o espaço, bem como uma reconfiguração no padrão de memória, pontos que apresentarei mais adiante no primeiro capítulo.

Os críticos/pesquisadores/artistas concordam em um ponto: que as produções de Paulo Nazareth são únicas, também que sua presença é marca da diferença; nesse terreno de aparente imprecisão, ele marca seu caminho, nos deixa rastros de seu percurso, ao mesmo tempo em que provoca inúmeras reflexões. Melendi (2016) não foge a essas conceituações e apresenta o artista como um “caminhante obsessivo”, que “narra, desde sempre, sua viagem e dela dá testemunhos: objetos que coleta ao longo dos caminhos, imagens perdidas, relíquias

³ De acordo com o pesquisador decolonial argentino Walter Mignolo (2013, p. 21), a América Latina “é um nome criado pelo projeto epistêmico europeu [...] é uma invenção no processo de constituição do autorrelato da modernidade [...] De modo que o nome América Latina é consequência da colonialidade do saber”, o autor utiliza a expressão indígena *Abya Yala* para rebatizar e dar novos significados ao continente. Segundo Porto-Gonçalves (2009), *Abya Yala* é o nome dado ao continente americano pelo povo Kuna do Panamá e da Colômbia, vem sendo usado como autodesignação dos povos originários do continente; o termo significa “Terra madura” ou “Terra em florescimento”, é usado em oposição a América. Utilizarei o termo América Latina por ser amplamente conhecido, mas sem perder de vista tais reflexões acerca dele.

insignificantes, com as quais ressignifica tradições vernáculas e escreve – em folhas impressas, em papel de jornal – as entradas precisas de uma enciclopédia para errantes”; essa ressignificação em diversos níveis que sua obra proporciona dá base para a pesquisa. Com ressignificar quero dizer atribuir um novo significado para algo, o que pode se dar por uma ampliação da concepção que temos a respeito de alguma coisa ou situação, a depender da maneira como as observamos, de mantermos um olhar atento para o espaço que nos circunda, de repensarmos a forma como olhamos para o mundo à nossa volta. Nessa perspectiva, podemos também ressignificar uma obra de arte, pois, ao ter acesso a maiores informações sobre como foi feita ou sobre o artista que a realizou, podemos repensar o significado que atribuímos a ela inicialmente.

Nesta breve introdução, vemos possibilidades de falar do artista sobre diversos aspectos, sejam eles sociais, culturais, econômicos, raciais, dentre outros, mas aqui opto por falar de questões ligadas principalmente à Antropologia e ao resgate de histórias. Juntando os fragmentos a que tive acesso aos poucos, e em parte através dos testemunhos e depoimentos dados pelo próprio artista, ou nas narrativas construídas por outros autores, curadores de arte, pesquisadores etc., fui construindo um “roteiro de viagem” de parte da vida e da obra de Paulo Nazareth que apresento no primeiro capítulo intitulado: “A pessoa, o artista e o percurso”. Trago nele uma apresentação do percurso do artista desde a infância na periferia mineira, o jogo que realiza com diversos aspectos de seu fazer artístico e os deslocamentos até as produções de duas grandes séries que desenvolveu, “Notícias de América” (2011-2012) e “Cadernos de África” (2012-), das quais selecionei quatro obras, duas de cada série, que são analisadas no segundo capítulo. Ao longo do texto, eu também defino a estratégia de análise apoiada em uma relação entre Arte, Antropologia e a Semiótica americana.

Compreendi, lendo o arquiteto, professor e pesquisador italiano Francesco Careri (2017, p. 87), “que o percurso mais breve nunca é o melhor, que há muitas coisas para ver ainda, que perdendo tempo ganha-se espaço”. Levei um tempo considerável nesta pesquisa, caminhos que nem supunha existir se abriram, e um novo espaço se apresentou, por isso creio ser pertinente esse preâmbulo antes de iniciarmos a viagem propriamente dita. Augé (2014, p. 78) tem uma frase que sempre me toca profundamente, de que “tudo começa e tudo termina com o indivíduo mais modesto” e, partindo dessa reflexão, posso compreender que nosso primeiro campo de pesquisa parte de nós mesmos, de nossas experiências e vivências, para então partir para os temas que nos interessam, sendo necessário olharmos atentamente para o desconhecido, mas também para o que já nos é conhecido e próximo, e assim talvez

extraíamos novas experiências dessas situações e locais, já que o nosso olhar para as coisas nunca se dará da mesma forma.

Para o autor, o antropólogo é semelhante a um detetive, vai coletando as informações; e para as sociedades que ele visita/pesquisa ele é sempre um suspeito, quase um espião. Tomo emprestada outra reflexão de Augé (2014, p. 8), segundo a qual “falar um pouco de mim mesmo é o único meio de ser concreto”, por isso foi necessário me reconectar com o que acreditava saber para então poder tirar novas perspectivas, uma vez que “sob determinados aspectos, todos pertencemos ao mesmo mundo e, por essa razão, o observador, seja ele quem for, faz parte daqueles que ele observa e torna-se desse fato seu próprio indígena” (AUGÉ, 2014, p. 7), apesar das diferenças que possuo em relação ao artista Paulo Nazareth, tenho também muitas semelhanças que nos aproximam, e foco aqui nas semelhanças que identifico.

A antropologia nos possibilita uma ampliação do olhar sobre as coisas que observamos. Para Augé (2012, p.14), a antropologia é “uma antropologia do aqui e do agora. O etnólogo em exercício é aquele que se encontra em algum lugar (seu aqui no momento) e que descreve aquilo que observa ou escuta naquele momento mesmo”. Assim, eu, estando presente nesta época, conheço, em alguma medida, o que observo e, por vezes, também tive experiências semelhantes às que o artista teve em suas caminhadas. Para o autor, a antropologia, no sentido global, tradicionalmente estudava as relações sociais de um grupo restrito, sempre levando em conta contextos geográficos, históricos e políticos. Com o advento da tecnologia, ocorreram mudanças que redefiniram os contextos, que atualmente são planetários, e as relações também mudaram de natureza (AUGÉ, 2014).

Essas mudanças operadas pela tecnologia alteraram os papéis de quem é observado e quem observa, já que na atualidade eles podem pertencer à mesma cultura, ainda que sejam de grupos diferentes, e isso nos possibilita fazer uma leitura desse mundo global para avaliar as mudanças, nos interrogarmos sobre esse mundo e também sobre a própria antropologia, uma vez que “a antropologia trata do sentido que os humanos em coletividade dão à sua existência”, o sentido aqui é o social, e se complementa que “o sentido é a relação, e na ocorrência essencial das relações simbolizadas e efetivas entre humanos pertencentes a uma coletividade particular” (AUGÉ, 1999, p. 43).

Por meio dessas mudanças de natureza das relações, podemos apontar algumas alterações de significado, tanto das experiências vividas pelos indivíduos quanto dos espaços por onde eles circulam. Aqui darei atenção maior aos conceitos de lugar antropológico e não lugar antropológico, este último termo foi cunhado por Augé em 1992. O geógrafo humanista sino-estadunidense Yi-Fu Tuan (2018) define que conhecer o lugar plenamente significa

conhecê-lo como uma pessoa conhece outra, mas também entendê-lo de um modo abstrato, e que nos é possível conhecer um lugar diretamente através de nossos sentidos ou indiretamente através de nossa mente. O autor também aponta que a experiência constrói o lugar em diferentes escalas, e nessas escalas enquadrados os lugares e não lugares antropológicos, que são apresentados já no primeiro capítulo.

No tópico dos “Itinerários de Paulo Nazareth”, incluo os conceitos de lugar antropológico e não lugar antropológico, e também alguns elementos que compõem a sobremodernidade⁴. Não lugares são locais construídos para certos fins, e com os quais não desenvolvemos uma relação aproximada, são locais de passagem, as relações que os indivíduos mantêm com esses locais muitas vezes são também distanciadas, se contrapõem aos lugares antropológicos, estes repletos de ligações que os tornam significativos para aqueles que os ocupam. Logo após apresento com mais detalhes parte do percurso que o artista realizou na confecção das séries “Notícias de América” (2011-2012) e “Cadernos de África” (2012-).

No segundo capítulo, faço uma breve apresentação da semiótica desenvolvida pelo lógico, matemático, cientista e também filósofo estadunidense Charles Sanders Peirce (1839-1914), a semiótica peirciana, também conhecida como semiótica americana. Apresento os conceitos de signo, objeto e interpretante dessa semiótica, além de outros desdobramentos da teoria, que nortearam a análise das obras propriamente ditas. Como já citado, podemos fazer uma leitura múltipla do mundo, levando em conta os diversos fatores possíveis para a leitura e interpretação, assim como as diversas áreas de conhecimento; de acordo a semioticista Lúcia Santaella (2018), a realidade está muito longe de ser simples e, nesse contexto, cabe reconhecer que não há comunicação sem signos, não há intervalo que o ser humano não tenha preenchido com signos, assim, a semiótica vem para nos auxiliar, no sentido de explorar uma parte da complexidade do nosso mundo, seja ele interior ou exterior.

Segundo Santaella (2018), a própria realidade está exigindo uma ciência que dê conta dessa mudança dos signos em contínua evolução, e sugere uma solução: a semiótica peirciana,

⁴ Ou “supermodernidade” - Termo utilizado por Augé para discutir uma ideia de comunidade mediada pelos laços de solidão (onde se convive mais com os meios eletrônicos do que com outros indivíduos), procurando assim realizar uma nova reflexão sobre a Antropologia na atualidade e a complexidade da análise das sociedades atuais e em constante movimentação, e de escalas planetárias, que, segundo o autor, requer novos métodos. Augé (2014, p.38) altera o termo “supermodernidade” para “sobremodernidade”, segundo ele mais coerente, pois é um “termo calcado sobre aquele de ‘sobredeterminação’, utilizado por Freud, e em seguida por Althusser, para designar a multiplicidade de causas que engendram a complexidade das situações estudadas”. A sobremodernidade liga-se à “aceleração da história, encurtamento do espaço, promoção do indivíduo consumidor” (AUGÉ, 2014, p. 59), e corresponde a uma intensificação dos processos constitutivos da Modernidade, farei uso da expressão mais recente dada pelo autor, por considerar que representa suas reflexões mais atuais.

especificamente o primeiro ramo dela, a gramática especulativa, na qual a autora esclarece que podemos encontrar uma fonte valiosa para enfrentar a exigência que se apresenta, ainda que reconheça que aplicar a teoria peirciana dos signos não é tarefa das mais simples.

Após a apresentação teórica, parto para a segunda parte, a aplicação da teoria semiótica nas análises das obras, iniciando com “Sem título” (2012) e “Família Calel” (2011), ambas realizadas na Guatemala durante a execução da série “Notícias de América” (2011-2012). Já do projeto “Cadernos de África” (2012-), analiso as obras “Sem título” (2013), realizada em Cotonou no Benim, e a performance “*L’arbre d’Oublier* [Árvore do Esquecimento]” (2013), executada em Ouidah também no Benim. Nas obras selecionadas para análise, foi possível identificar os pontos de ligação interdisciplinar entre Antropologia e Arte que, em conjunto aos relatos do artista e outros elementos encontrados durante a pesquisa, corroboraram com as percepções iniciais que tive, mas, também com outras ligações percebidas depois como possíveis de serem realizadas; algumas delas são pontualmente citadas, à medida em que fui observando e refletindo sobre cada uma delas. O limite para esse processo foi definido, primeiro, pelo tempo disponível para pesquisa e, segundo, pelo espaço desta Dissertação, contudo isso não quer dizer que não seja possível uma análise que explore ainda mais as obras com as quais se trabalhou, ou que as reflexões aqui apresentadas são as únicas, haja vista que cada pesquisador realiza uma leitura de mundo referenciada em diversos fatores que delimitam a pesquisa; por isso, estes estudos e análises podem ser complementados com outros futuramente.

CAPÍTULO 1 – A PESSOA, O ARTISTA E O PERCURSO

Quando um artista começa sua trajetória? Podemos determinar o momento em que deixa a condição de não-artista para se tornar o artista, sem que um deixe de existir para que o outro surja, ambos coexistindo no mesmo corpo; em alguns momentos um tomando o controle, em certas ocasiões o outro? E, tornando-se artista, onde esse artista está inserido? O caminho que trilha para se tornar artista está significado na sua obra, ou até pode confundir-se com sua obra? Na primeira parte deste capítulo, apresento um pouco sobre o não-artista Paulo Sérgio da Silva e o artista brasileiro contemporâneo Paulo Nazareth, abordando uma pequena parte de sua obra, na qual trago uma linha do tempo, ainda que tortuosa, de seus trabalhos, como uma introdução à sua obra como um todo. Na segunda parte, pauso o olhar especificamente para a obra do artista Paulo Nazareth, enquanto questiono o lugar que ocupa e os caminhos para a confecção de duas de suas séries, as quais analiso no segundo capítulo desta Dissertação, “Notícias de América” (2011-2012) e “Cadernos de África” (2012-). Em meio a um processo aparente nômade do artista, a percepção que tenho de sua obra é que ele trabalha com lugares em diversos níveis de inserção nas culturas envolvidas, sejam eles políticos, sociais, geográficos, linguísticos, históricos e antropológicos. Este último integra o foco principal desta Dissertação, no qual abordo os conceitos de lugar e não lugar antropológico, um pouco sobre o nomadismo e o caminhar como prática estética.

1.1 Ponto de partida: o planejamento que antecede a viagem

Antes de iniciarmos uma viagem é costume fazermos um roteiro, uma lista de lugares que desejamos conhecer. Aqui inicio o roteiro da “viagem” que faremos com uma apresentação: Paulo Sérgio da Silva é o nome de batismo do artista viajante contemporâneo, que nasceu, cresceu e ainda vive em Minas Gerais. Caminhante e contador de causos, nascido em 26 de maio de 1977, saiu do hospital no nascimento direto para “morar em um barraco de aluguel, no que antes era um terreiro religioso que havia sido desativado, em um ‘Barraco de Exu’,” com sua mãe e seus irmãos, no Morro do Carapina, em Governador Valadares⁵; região que, ele costuma recordar, era conhecida como Santo Antônio das Figueiras, no Vale do Rio

⁵ Desde a década de 1960, a cidade é considerada a maior “exportadora” de migrantes para os EUA, posição que ocupa até hoje, “dados do censo demográfico de 2010 colocam a cidade na sétima posição entre os dez municípios brasileiros com maior número de emigrantes internacionais, com um total de 8.800 emigrantes no exterior.” Segundo reportagem de Ligia Guimarães para o portal de notícias BBC News Brasil, 2020. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-51743342>. Acesso em 16 maio 2021.

Doce, na época de seus antepassados indígenas Botocudos; seus representantes atuais são os Krenak autodenominados Borum⁶ (VIANA, 2019).

Paulo Nazareth é misturado, mestiço, descendente de indígenas por parte de mãe e de africanos e italianos por parte de pai, se autodenomina um “afro-indígena”, “afro-borum” ou um “lusó-italo-afro-krenak”. Reforça a ligação com a árvore genealógica materna por meio do nome que escolheu para si: Paulo Nazareth, como é conhecido, é uma homenagem à sua avó materna, Nazareth Cassiano de Jesus, de origem Borum, que foi internada na Colônia de Barbacena⁷ no final de 1944. Ele descreve que “ela é enviada para Barbacena que era uma fábrica de corpos, ela perde o nome e passa a ser identificada por um número” (NAZARETH, 2019, p. 16), quando a mãe do artista, Ana Gonçalves da Silva (Dona Ana), tinha meses de vida; sobre isso o artista relata:

Nazareth Cassiano de Jesus, mãe de minha mãe, filha de krenaks recebeu nome cristão, praticante do candomblé foi internada num manicômio em Barbacena_dizem que se tornou louca após prometer meia saca de café ao capeta em troca do amor do mestiço, Pedro Gonçalves da Silva, pai de minha mãe [...] Nazareth Cassiano de Jesus ao se casar com Pedro Gonçalves da Silva, não adotou o nome da família do homem, mas seu nome não foi dado aos filhos. Um artista costuma adotar um outro nome quando assume a condição de artista; pode escolher um apelido, criar uma corruptela de seu próprio nome, e entre muitos eleger o nome de sua cidade como marca de nascimento. (NAZARETH, 2011, p. 6-7).

Ao resgatar esse nome, ele a homenageia e, além de trazê-la consigo, faz o caminho inverso, do número-desumanizador para o nome-homenagem. Segundo ele, ao adotar esse novo nome, assume a sua condição de artista, divide-se assim da pessoa Paulo Sérgio da Silva. Paulo Nazareth é apresentado como “objeto de arte”; ele relata que “ser Nazareth é ser meu trabalho. Esse me tornar. Então quando eu passo a me nomear Paulo Nazareth isso também é meu trabalho. Eu passo a carregar esse ancestral. Minha avó passa a ser essa

⁶ Krenak, autodenominados Borum, são da família linguística Krenák, atualmente podem ser encontrados nos estados de Minas Gerais, Mato Grosso e São Paulo. No último censo de 2014 do Siasi/Sesai, contabilizaram 434 indivíduos. São conhecidos como os últimos Botocudos do Leste, devido aos botoques auriculares e labiais que utilizavam. São conhecidos também pela denominação Aimorés que foi dada pelos Tupi, e por Grén ou Krén, os jesuítas também se referiam a eles como Aimorés. Fonte: PARAISO, Maria Hilda Baqueiro. In: Povos Indígenas no Brasil, 2021. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Krenak> acesso em 16 maio 2021.

⁷ A cidade de Barbacena em Minas Gerais ficou conhecida como Cidade dos Loucos, quando colônias manicomiais foram instaladas ali, sendo o maior hospício do Brasil. Pelo menos 60 mil pessoas morreram entre os muros do “Colônia”, como era conhecido o complexo, ao menos 70% dos internos não tinham diagnóstico de doenças mentais, eram apenas os “cidadãos indesejados”, como epiléticos, homossexuais, prostitutas, alcoólatras, negros, indígenas, pobres, mães solo, etc., quem incomodava gente poderosa era enviado para lá; suas instalações foram comparadas aos campos de concentração nazistas, devido ao tratamento desumano dado aos internos. (ARBEX, 2013).

espécie de carranca, né? Essa proteção”. Carranca⁸ que protege o artista enquanto ele, em contrapartida, a protege e ao mesmo tempo resgata e exalta a memória de sua avó⁹, de seus ancestrais (NAZARETH *apud* VIANA, 2019).

Desse modo, o artista tece essa imensa rede de memórias; nas palavras dele, está buscando “um pouco da [...] [sua] história, que se conecta com a história de muitas outras gentes, que é a história de pessoas esquecidas, anônimas” (NAZARETH, 2014, p. 100). Esses esquecimentos a que se refere foram propositais, uma lembrança do apagamento histórico que os povos originários do Brasil e os africanos sofreram, ainda que eles tenham construído o país com sua força de trabalho. Nazareth possui ligação com e está inserido em grupos que sofreram essa tentativa de apagamento, é um indivíduo que se lembra, que recorda e que resgata testemunhos à sua maneira, e os expõe em forma de obra. O sociólogo francês Maurice Halbwachs (1877-1945) cunhou o termo “memória coletiva”, e evidencia em sua teoria que olhamos as coisas com os nossos olhos e com os olhos dos outros. Segundo Halbwachs (1990), a memória é apresentada como algo construído em grupo; ao mesmo tempo, é algo que também constitui o sujeito. Memórias são composições coletivas, narrativas compartilhadas que ajudam a criar o senso de identidade de um grupo.

No que diz respeito à memória individual, para o autor, elas são as impressões particulares, nossas recordações, que podem ser evocadas e armazenam nossas experiências, sejam elas vividas ou ouvidas. A memória individual é um fragmento da memória coletiva, são as impressões e registros; tais memórias fazem parte da sua história, e compõem sua identidade, são compartilhadas. Halbwachs (1990, p. 51) afirma que “cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios”, na memória coletiva seleciona-se o que será lembrado, geralmente algum acontecimento importante para um grupo. Grosso modo, a constituição de nossa memória resulta da combinação das memórias dos diferentes grupos nos quais estamos inseridos, seja nossa família, amigos, professores etc. A materialização da memória coletiva

⁸ Carranca: MARINHA (TERMO DE)•NÁUTICA escultura com feições humanas ou animais, de corpo inteiro ou na forma de um busto ou cabeça, que ornamenta a dianteira de embarcações a vela, sob o gurrupés, e que quase sempre evoca o nome da nau; cara de pau, figura de proa. BAHIA•MARINHA (TERMO DE) cabeça de madeira esculpida na proa de embarcações do rio São Francisco, representando animal feroz, supostamente para afastar maus espíritos; cabeça de proa. Definições do Oxford Languages: <https://languages.oup.com/google-dictionary-pt/> acesso em: 05 Set. 2021.

⁹ Em entrevista Paulo Nazareth trata sua avó como um *egun* ou *egungun* (termo das religiões de matriz africana, e que faz parte da mitologia iorubá, quer dizer espírito ancestral de pessoa importante, que será homenageado). Reforça essa ideia dela enquanto uma entidade que o protege. Segundo o artista, o “próprio ritual do *egungun*, né, e as máscaras afro-brasileiras que vão pra lá, dos rituais da burrinha, você acaba se tornando, né. Você coloca a máscara e essa máscara é você também” (NAZARETH *apud* ROCHA, 2020, p. 117).

pode ser vista em monumentos, mas também pode estar inscrita na natureza, nas intervenções que fazemos nela.

Segundo Augé (2014), os artistas fazem uma espécie de apelo ao testemunho, que o público das obras nem sempre entende, e mesmo assim funciona como um convite para que o público tome a palavra e proponha suas próprias respostas para as questões ali apresentadas, que podem ser de diversas naturezas, identitárias, históricas, de resgate de uma memória etc. Em camadas o artista trabalha com as memórias individual e coletiva, sua e de outros que se mesclam, sempre ligado a esse passado que o constitui. Paulo Nazareth (2013) relata que a origem de seu sobrenome o faz “selvagem”, quando em entrevista se posiciona como “da Silva, do latim da ‘selva’”; e descreve a si mesmo, “[sou] misturado, mas sou preto, preto, preto. Sou favelado, sou da favela, ser da favela é uma cultura, é um modo de vida, eu posso sair da favela, mas a favela não sai de mim não”¹⁰. Esse ser selvagem é comumente visto como o lugar da inferioridade, do irracional, conforme aponta Boaventura de Souza Santos (2010, p.185), “o selvagem é a diferença incapaz de se constituir em alteridade. Não é o outro porque não é sequer plenamente humano. A sua diferença é a medida da sua inferioridade [...] seu valor é o valor da sua utilidade”. No caso da América Latina, os povos originários e posteriormente os africanos sequestrados que foram para cá trazidos são vistos como inferiores, subalternos, situação que foi transmitida aos descendentes desses povos, os mestiços, não-brancos, que continuam, ainda atualmente, sendo vistos diversas vezes como inferiores.

Para o geógrafo humanista Yi-Fu Tuan (1983, p. 56), existe a distinção “nós” e “eles”, em que “nós estamos *aqui*; nós somos *esta* afortunada estirpe de homens. Eles estão *lá*; eles não são completamente humanos e vivem *naquele* lugar”, local esse que pode ser próximo a mim, mas por eu não me sentir parte dele se torna o do outro, de um inferior. Frantz Fanon (2008) aponta que o exemplo de ser humano a ser “seguido” sempre foi do branco, e aos negros e indígenas resta esse lugar como “outro”, primitivo, selvagem; ele acrescenta que “aquilo que se chama de alma negra é frequentemente uma construção do branco”, no momento em que “a civilização branca, a cultura europeia, impuseram ao negro um desvio existencial” (FANON, 2008, p. 30), reforçando a ideia de que o conhecimento que é validado é somente o do branco.

Paulo Nazareth (2019) tem consciência desse local que ocupa na sociedade, e de que, atualmente, os negros e indígenas podem até comprar seu lugar entre os brancos, mas eles não

¹⁰ Trechos extraídos de entrevista em vídeo produzido pela Folha de São Paulo, 2013. Vídeo digital. Disponível em: <https://mais.uol.com.br/view/14644503> acesso em 23 maio 2021.

deixam de ser quem são, eles apenas passam a usar o “escudo do homem rico” (NAZARETH, 2019), no jogo do capitalismo, comprando esse lugar entre os brancos, uma fachada. Em certa medida, o artista também faz uso de uma “fachada”, mas para realizar suas denúncias: usa a arte como ferramenta que permite ir além de escancarar problemas raciais, sociais etc. A arte deu ao corpo racializado de Paulo Sérgio da Silva acesso a certos locais, e não apenas às produções assinadas por Paulo Nazareth.

Por possuir essa consciência da mistura presente em si, o artista acaba por adotar um pensamento questionador, sobre o que é considerado selvagem e o que é considerado inferior, nos mais diversos pontos de vista, sejam eles culturais, sociais, raciais etc. Costa (2016, p. 63) analisa que o “objetivo [do artista] é ressaltar o aspecto mestiço dos povos das Américas. Identificado ora como negro, ora como índio, Paulo Nazareth serve-se de sua própria aparência para ressaltar as representações sobre a identidade dos povos do sul tradicionalmente ligada ao exotismo”. Concordo com esse pensamento e acrescento que é possível hoje ter o entendimento de que esse “ser exótico”¹¹ se estende para todos os que para a América vieram, os colonizadores europeus, os estrangeiros e, contrariamente ao senso comum, não se aplica aos que aqui já viviam, os povos originários.

O artista vivencia a exclusão de maneiras distintas; por ser latino-americano, por ser negro, por ser pobre e favelado, essas são as principais, mas não as únicas. Para Santos (2009, p.31), essa realidade é verdadeira ainda nos dias atuais, mesmo que já tenhamos passado do período colonial, ela opera “mediante linhas abissais que dividem o mundo humano do sub-humano”, pois o pensamento colonizador/ocidental tende sempre a comparar o incomparável, através de métricas próprias, que não necessariamente correspondem à realidade de outros povos, já que se veem como universais, como centro do mundo. Para Augé (2014, p. 27), isso ocorre para assegurar a vitória facilmente e “justificar uma pretensa superioridade”; e em se tratando de ex-colônias, como é o caso dos países da América Latina, isso ocorre ainda mais profundamente, o colonizador crê ter uma superioridade sobre o colonizado, o que é um pensamento equivocado, existem diferenças sim, mas isso não quer dizer que um indivíduo é superior ao outro, seja pela cor de sua pele, por seu local de origem ou até pelo seu status social, dentre outros motivos.

¹¹ Exótico tem significados diversos, como alguém que não é natural do país onde vive, estrangeiro; também pode ser entendido como algo excêntrico, ou alguém com gostos diferentes; pode estar também ligado ao acabamento malfeito, como de uma roupa por exemplo, definições retiradas do dicionário Michaelis online, disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/ex%C3%B3tico/>. Acesso em: 08 jan. 2022.

Paulo Nazareth, quando atua na exaltação de sua origem, dessas diversas culturas que o constituem, por meio de sua obra, que pode funcionar como denúncia do genocídio¹² sofrido por esses povos, altera, mesmo que apenas uma pequena parte, a visão que possam ter dele enquanto indivíduo; some-se a isso que, quando como artista, como protagonista, com destaque, tem acesso a locais que muitos conhecem apenas em posições de trabalhos como subalternos, quase como invisíveis. O artista usa seu corpo como performance, como obra; tal como apontado por Santos (2019, p. 138), os corpos “são performativos e assim, através do que fazem renegociam e ampliam ou subvertem a realidade existente”. Ao moldar, ainda que uma pequena parte de um imenso todo da realidade, o artista insere ali parte de seus interesses, seu conhecimento outro, suas experiências e vivências.

Atualmente o artista reside em uma favela, como ele mesmo descreve, no bairro Palmital, em Santa Luzia, MG. Vivendo desde o nascimento na periferia mineira, foi estudante de escola pública e relatou, em entrevista para o jornalista Altino Filho (2012), um pouco dessa sua trajetória:

Em Governador Valadares estudei na Escola Estadual Nelson de Sena até a quinta série quando parei para sair da cidade. Depois voltei a estudar na Escola Estadual Pedro Aleixo, em Belo Horizonte, quando morei na Favela da Serra/Aglomerado do Cafezal na Serra Capivari. Ali estudei todo o ensino médio mesmo depois de me mudar pro Conjunto Habitacional Palmital em Santa Luzia (cadeirão do inferno, chamavam assim o lugar) [...] Fiz teatro com meus irmãos na igreja católica, aprendi que meus bonecos eram títeres, tive aulas de teatro no Arena da Cultura, frequentei a Lagoa do Nado, os saraus de poesia, o Centro Cultural São Bernardo, me fiz titeriteiro, entrei para a ATEBEMG, frequentei o CEC (cineclube de Belo Horizonte), as bibliotecas que havia na cidade, fiz aulas de dança, capoeira, entrei para o Grupo de Capoeira Angola de Minas, tentei entrar para o TU (Teatro Universitário) e a Escola de Belas Artes da UFMG. Fui reprovado no teste de aptidão, tentei entrar para todas as polícias existentes, desde a militar, civil e exército... fui reprovado por indisciplina, atraso e falta de aptidão. No segundo ano de tentativa para a escola de Arte em 1998 fui aprovado.¹³

¹² Termo criado partindo da junção da palavra grega “*geno*”- (que significa raça ou tribo) com a palavra latina – “*cídio*” (que significa matar), foi cunhado em 1944 pelo advogado judeu-polonês Raphael Lemkin (1900-1959), por conta do Holocausto judeu perpetrado pelos nazistas durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945). O termo genocídio aqui é trazido tal como usado pelo militante brasileiro contra a discriminação racial e pela valorização da cultura negra, Abdias Nascimento (1914-2011), que aborda em seu livro, “O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado”, especificamente um processo longo e cruel de extermínio da população afro-brasileira, no descaso que envolve desde ações mais violentas por parte do Estado – como, por exemplo, a violência policial que culmina no assassinato deliberado dessa população, e também o encarceramento em massa da população negra no Brasil –, até o racismo velado na suposta “democracia racial” existente no Brasil, dentre outras situações (NASCIMENTO, 1978).

¹³ Títeres são bonecos – também podemos entendê-los como marionetes –, que podem ser confeccionados em madeira, pano, papelão ou outro material a escolha do bonequeiro; o movimento do boneco se dá através de cordões manipulados pelo títereiro. Algumas informações sobre os bonecos confeccionados por Paulo Nazareth podem ser consultadas na citação do artista da página 23 desta Dissertação.

Ao citar essa sucessão de eventos em seu percurso, como seus títeres e o teatro, que contribuem para suas performances até hoje, além de compartilhar sua trajetória e parte de suas memórias, entendo que o artista está significando esses momentos como marcos em seu percurso de vida, como seus “momentos charneira”, termo que tomo emprestado da pesquisadora francesa Marie-Christine Josso (2004, p. 64); segundo a qual, momentos, ou acontecimentos charneira, são aqueles que representam uma passagem entre duas etapas da vida, um “divisor de águas”. A autora esclarece que charneira é uma dobradiça, uma articulação, ela utiliza esse termo para designar os acontecimentos que separam, dividem e articulam as etapas da vida.

De acordo com Josso (2010), “acontecimentos charneira” são aqueles momentos de transição, em que as experiências transformam a direção, o curso, da vida. É a partir desse conceito que vejo algumas ocasiões que o artista nos apresenta, as quais o tocaram de uma maneira especial e transformaram algumas concepções e rumos, pensamentos, sentimentos, marcando seu percurso enquanto pessoa e, conseqüentemente, como artista; retomando a epígrafe dessa dissertação, ele faz seu caminho ao caminhar, e constrói, a cada passo, um aprendizado próprio, único.

Ao expor parte de sua visão de mundo através de suas obras e suas narrativas de percurso, Paulo Nazareth compartilha um conhecimento de si, do outro e do mundo pelo qual trilha seu caminho. Sobre esse compartilhamento, Almeida (2019, p. 151) propõe ver que “interessa a nós a ideia de que nos lançarmos ao território pode transformar a maneira como o vemos e como vemos a nós próprios, produzindo outras configurações do olhar, outras narrativas ou mapeamentos, que no fim das contas são formas variadas de conhecimento”. Um desses “acontecimentos charneira” na trajetória do artista parece estar associado aos eventos relatados em uma entrevista, quando o artista relatou seu desejo de fazer cinema como formação, mas, ao descobrir o desenho e seus desdobramentos, visualizou as possibilidades de fazer novas descobertas a partir do desenho, seja como planejamento para a execução ou enquanto obra final, o que o fez alterar seu plano inicial, estando o desenho presente em suas obras ainda hoje.

Outros dos principais “momentos charneira” que identifiquei, e que ele próprio demarca em sua narrativa, desenrolam-se de questionamentos sobre quando ele teria começado a produzir; a isso ele responde que “começou quando eu nasci, essa coisa de começar a ver o mundo, e estranhar o mundo, e começar a intervir” (NAZARETH, 2013). Já

em uma entrevista para a Revista Elástica (2012, p. 21), o início se desloca para a infância, quando ele reflete que: “talvez meu primeiro trabalho de arte tenha sido desenhar o escudo da escola na minha camisa”. Em outra fala, contudo, não há propriamente um início e os momentos de encontro com a arte são muitos e distribuídos ao longo da vida, como quando afirma que “a arte pode estar em todo lugar e eu sempre fui capaz de perceber a beleza das coisas desde criança. Minha mãe trabalhava como varredora de rua e sempre trazia objetos que encontrava para casa. Eu os transformava em brinquedos e aquilo já era fazer arte” (NAZARETH *apud* ZYLBERKAN, 2012). Esse entendimento de que a arte está em todo lugar, e que ele pode percebê-la, está presente em boa parte de sua trajetória, e que:

Existem as performances, mas é mais: é como eu me comporto diante do mundo. Posso decidir permanecer aqui no Centro de São Paulo ou posso me conduzir de uma outra maneira. O objeto de arte está na maneira como eu decido me conduzir, me comportar diante do mundo. É arte de conduta, arte de comportamento, performance expandida e, ao mesmo tempo, diluída. Não é um espetáculo, vai se misturando e se fazendo vida. (NAZARETH *apud* FURLANETO, 2013).

Demonstrando com esse entendimento, de performance/vida, estar plenamente consciente do quanto de suas vivências de mundo e experiências individuais estiveram e estão ainda presentes em seu fazer artístico, Paulo Nazareth desenvolveu diversos trabalhos no decorrer de sua vida, sendo que o seu primeiro emprego com remuneração foi como cuidador de porcos; atuou também como varredor de ruas, jardineiro, padeiro, agente de saúde, vendedor ambulante e bonequeiro, experiências que hoje auxiliam e são utilizadas em parte do seu fazer artístico, seja quando faz alusão à precarização e à exploração, ou quando se refere às pessoas que exercem profissões ligadas mais à manutenção, ao trabalho que exige um esforço físico e que é exercido, em sua maioria, pelas populações marginalizadas historicamente e habitantes de locais periféricos nas cidades.

Quanto à sua formação artística/acadêmica, estudou entalhe em madeira nos anos 1990, com o escultor baiano Mestre Orlando (1944-2003). Orlando dos Santos Ferreira, conhecido como Mestre Orlando, foi um artista baiano nascido em Salvador, trabalhou como pintor na Bahia. Sendo contratado para realizar o restauro de uma antiga senzala, no local descobriu esculturas de madeira feitas pelos escravizados, e, segundo Oliveira (2017), vendo a beleza das peças Mestre Orlando refletiu acerca de que “se eles com as mãos acorrentadas puderam fazer, por que eu livre não posso?”. Assim começou a produzir suas esculturas, migrou em 1973 para Belo Horizonte (MG) e, como autodidata no entalhe da madeira,

ensinava voluntariamente os jovens de projetos sociais e centros culturais distantes do centro da cidade, que não tinham acesso facilitado às instituições de arte. É nesse projeto que ensina Paulo Nazareth a entalhar madeira e pedra sabão, a “produzir carrancas para afugentar fantasmas, maus espíritos e demônios...” (NAZARETH *apud* FILHO, 2012).

Mestre Orlando era ativo no movimento negro e defensor da valorização e do respeito à matriz afro-brasileira, e pode ter contribuído para uma maior consciência de Nazareth sobre sua própria ancestralidade africana (OLIVEIRA, 2017). A essa experiência de vida, Paulo Nazareth acrescentou uma formação acadêmica, em 2005, licenciou-se em desenho e plástica e, em 2006, se formou bacharel em desenho e gravura pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), local em que também estudou linguística entre 2006 e 2010 (NAZARETH, 2021).

A relação entre o comportamento de artista e a vida, o perceber as potencialidades para a sua arte em todos os momentos e locais, que ele chama de arte de conduta, já se torna visível e publicamente reconhecida em seu trabalho pelo menos desde 2006. Um marco disso é o registro documental de 2006-2007, que apresento na Figura 1, quando o artista fez um decreto conceitual, com firma reconhecida em cartório, o qual determina que todas as ações por ele realizadas a partir daquele momento são obras de arte.

Figura 1 – Decreto conceitual registrado em cartório, Paulo Nazareth, 2006.



Disponível em: <http://artecontemporanealtida.blogspot.com/>. Acesso em: 27 maio 2021.

Essa atitude o aproxima do artista argentino Alberto Greco (1931-1965), no ponto em que suas vivências são partes constitutivas de suas obras, o cotidiano, a valorização de ações que muitos consideram banais, efêmeras e podem ser vistas como sem importância. Segundo Grando e Hipólito (2020, p. 139), “Greco propositalmente mesclava os fatos crus de sua vida artística com construções ficcionais e poéticas em torno do seu nome”. Essa aproximação entre os artistas fica ainda mais evidente pelo “*Manifesto Vivo del Arte Dito*”, de 1962, em que Greco determina:

A arte viva é a aventura do real. O artista ensinará a ver não com a pintura, mas com o dedo. Ensinará a ver de novo o que acontece na rua. A arte viva procura o objeto, mas deixa o objeto encontrado em seu lugar, não o transforma, não o aprimora, não o leva para a galeria de arte. Arte viva é contemplação e comunicação direta. Quer acabar com a premeditação que

significa galeria e exposição. Devemos entrar em contato direto com os elementos vivos da nossa realidade. Movimento, tempo, pessoas, conservações, cheiros, rumores, lugares e situações.

LIVE ART, movimento DITO. Alberto Greco

24 de julho de 1962 - 11h30 (GRECO *apud* BORATYN, 2021).

Além do supracitado manifesto, Greco desenvolveu uma série de obras intituladas Vito-Dito, composta por diversas produções como: poesias, colagens, performances, fotografias, desenhos, pinturas “vivas”, cartazes etc., muitas dessas obras são manifestações efêmeras e que fortaleceram sua “arte vida” (GRANDO e HIPÓLITO, 2020). Para Greco essa sua determinação converte esses momentos cotidianos, e por muitos considerados banais, em obras de arte. Vemos um registro da primeira exposição de arte Vivo-Dito na Figura 2, em que Greco caminhou pelas ruas de Paris apontando e assinando com giz tudo o que considerou como obra de arte – como faz ao circular com giz o também artista argentino Alberto Heredia (1924-2000)¹⁴ –; Greco tem uma placa presa ao pescoço que nomeia e assina a exposição. Mesmo com o registro de uma obra sem planejamento prévio, temos indícios de um planejamento mínimo da execução da obra, pois o cartaz foi produzido, um fotógrafo acompanhou o artista, e tanto Heredia, que de pé encara quem fotografa, quanto Greco posaram para o registro da Figura 2.

¹⁴ Alberto Greco percorreu as ruas da cidade de Paris na ocasião, e além de circular o artista Heredia, circulou também outras pessoas, animais e objetos, coisas que determinava ser obra de arte, chegou inclusive a circular com giz uma calçada em que se encontrava um guarda e um ciclista. Diversos cartazes com o texto “Obras de Arte de Alberto Greco” foram confeccionados à mão, com pedaços de papelão e tinta barata e também demarcavam a ação (GRANDO e HIPÓLITO, 2020).

Figura 2 – Primeira exposição de arte Vivo-Dito, Alberto Greco, Paris, março de 1962.



Disponível em: <https://www.argentinaperformanceart.com/alberto-greco>. Acesso em: 12 dez 2021

Essa compreensão de como a arte opera, no cotidiano e no banal, aproxima os dois artistas; e o estranhamento que essa provocação de nomear como arte coisas do dia-a-dia causa nos espectadores pode, também, começar a fazê-los ver as cenas de sua própria vida, do cotidiano, com outros olhos. Ao propor como obra de arte parte do que vemos no nosso dia-a-dia, os artistas vão além, nos causam certo incômodo, nos fazem refletir sobre e instigam a subverter a realidade, iniciando uma aventura individual que pode vir a se tornar coletiva. A diferença principal que identifiquei entre os artistas, sem levar em conta todas as demais ligadas às questões sociais, raciais, geográficas, políticas e temporais, é que Paulo Nazareth altera os objetos de lugar, ele os tira do uso cotidiano e os expõe em galeria como obra, enquanto Greco, como apresentado em seu manifesto, deixa o objeto em seu lugar, não sugere que ele seja outra coisa nem o altera, apenas determina que ele é uma obra de arte. Outra diferença entre os artistas pode ser vista a partir do decreto citado na Figura 1, em que Paulo Nazareth nomeia Arte todas as ações por ele realizadas daquele momento em diante, até a data que bem lhe convier. Em Greco, a declaração de algo como objeto artístico se dá posteriormente a ele apontar e determinar que algo é arte, enquanto Paulo Nazareth já pré-determina de antemão que tudo o que ele faz é arte.

Com tais atitudes diante do mundo, Nazareth toma um posicionamento de questionar o que é arte e o seu lugar enquanto artista, o que adquire um significado novo quando, em um ato conceitual, transforma seu nome em uma firma, uma empresa LTDA (limitada). Este, segundo ele, é um ato comparativo com o de criar uma empresa que produz qualquer coisa. Já que ele, enquanto artista, “faz de tudo”, produz arte contemporânea, trabalha com ela, ele propõe essa comparação, ainda que sua firma esteja na clandestinidade, por não ser registrada juridicamente (NAZARETH *apud* ELÁSTICA, 2012, p. 23). A firma de Paulo Nazareth remete à criação de “A fábrica”, do pintor e cineasta estadunidense Andy Warhol (1928-1987), guardadas as devidas diferenças que não serão discutidas aqui, por chamar a atenção para o nome do artista como uma marca.

A referência à firma aparece como assinatura em seus panfletos de duas maneiras: algumas vezes como P.NAZARETH EDIÇÕES/LTDA e outras como PAULO NAZARETH - ARTE CONTEMPORÂNEA/LTDA, esta última aparece em uma placa colocada em frente à residência do artista, em Santa Luzia (MG), e, segundo ele, “‘demarca a sede da matriz de minha multinacional’ [...] ‘É um jogo com o lugar da firma, a assinatura, que ganha essa visibilidade enquanto a pessoa desaparece. É quando nada mais importa, só a marca’” (NAZARETH *apud* CARDOSO, 2021). O artista também fala sobre a relação entre o valor que é dado às coisas que ele realiza com o seu nome/marca; ele reconhece que se “isso é Paulo Nazareth: vale!”, mas se é “Paulo da Silva: não vale [...] Paulo da Silva não vende, porque ‘da Silva’ é qualquer Zé” (NAZARETH *apud* NUNES, 2012, n.p.). Cria, assim, uma espécie de jogo de valor que sobrepõe a empresa à pessoa, uma está em enfoque e a ela cabe o reconhecimento, restando à outra o anonimato. Sobre o conceito de jogo, associado ao que realiza, falo um pouco mais a seguir.

1.1.1 O Jogo

Paulo Nazareth tem acesso a locais a que a pessoa Paulo Sérgio não tem, e vice-versa; por exemplo, para transitar entre as fronteiras, a documentação está em nome de Paulo Sérgio da Silva, mas, para transitar em certos locais e fazer contatos, é através de Paulo Nazareth. E ao falar da construção de sua identidade, de um “alter-ego”, o artista esclarece “que trata um pouco de me diluir e de me fazer anônimo nesse sentido [...] esse jogo do anonimato e da preservação do artista visual [...] você pode jogar com o anônimo, porque no final eu também sou anônimo. Não importa quantas vezes minha cara aparece em um livro” (NAZARETH *apud* ELÁSTICA, 2012, p. 25). Com isso em mente, ele conduz o jogo, iniciado há muito

tempo, de entender quem tem ou não acesso aos espaços em cada situação. Esse anonimato permite uma aproximação com aqueles com quem cruza em seus deslocamentos, nos quais ele pode assumir um personagem; e ele vai “tentando fazer com que esses personagens não sejam só [...] [ele], mas que também sejam qualquer um” (NAZARETH *apud* ELÁSTICA, 2012, p. 25). Ao caminhar anônimo pelas cidades, usa o anonimato como preservação dele enquanto indivíduo para além do artista visual, para fazer uso do personagem que escolhe ser.

Segundo Careri (2013, p. 97), “jogar significa sair deliberadamente das regras e *inventar* as próprias regras”; o artista Paulo Nazareth realiza esse sentido de jogo conscientemente, seja com palavras e idiomas em seus trabalhos, ou mudando a maneira como é visto, a depender do local em que se encontra e de como se apresente, dentre outras possibilidades, para as obras. Esse jogo, que se expande e se retrai, aparece em fragmentos de seu fazer artístico. Expande, por exemplo, quando adota a denominação de suas obras enquanto performance pois, segundo ele, “a princípio eu não gostava muito da palavra ‘performance’, usava mais ‘ação’ por uma relação com a língua inglesa, mas depois que eu fui estudar linguística e aí eu comecei a compreender e a perder preconceitos. Aceitar que a língua pertence a quem dela faz uso” (NAZARETH *apud* ELÁSTICA, 2012, p. 21).

Desde esse aprendizado, o uso que o artista faz da língua é flexibilizar termos, não os escrevendo conforme pede a norma culta, mas sim como escolhe ser mais apropriado para aquela obra; essas alterações linguísticas, sejam no português, inglês, espanhol, francês etc., são escolhas dele; temos acesso a elas nos panfletos que distribui, em algumas performances, e também nos cartazes que carrega e que fotografa, em partes das caminhadas, escritos em idiomas diferentes, mesmo que possuam a mesma mensagem. Segundo Paulo Nazareth, ele não vê sua escrita errada como um “erro”, mas sim como uma “variação linguística” (NAZARETH *apud* MASSON, 2019, p. 15). Para o artista, a língua não é rígida na sua oralidade, ela é mais rígida no texto escrito, mas em ambos é passível de múltiplas interpretações. (NAZARETH *apud* MAGALHÃES *et al.*, 2019). No meu entendimento, o artista propõe uma aproximação com a realidade de alguns brasileiros que são semianalfabetos, ou analfabetos funcionais, mas que ainda assim se comunicam, escrevem. Ainda que não se comuniquem dentro da norma vigente, compreendem e são compreendidos; um dado importante aqui é que grande parte desses cidadãos brasileiros estão hoje vivendo em favelas e nas periferias do país, condição com a qual o artista se identifica.

Paulo Nazareth joga também com a performance, ao falar sobre quando começou a performar, afirma que foi partindo de seu trabalho como bonequeiro, quando seus bonecos performavam no seu lugar. Refere-se também ao pensamento que ocorre a muitos: de que a

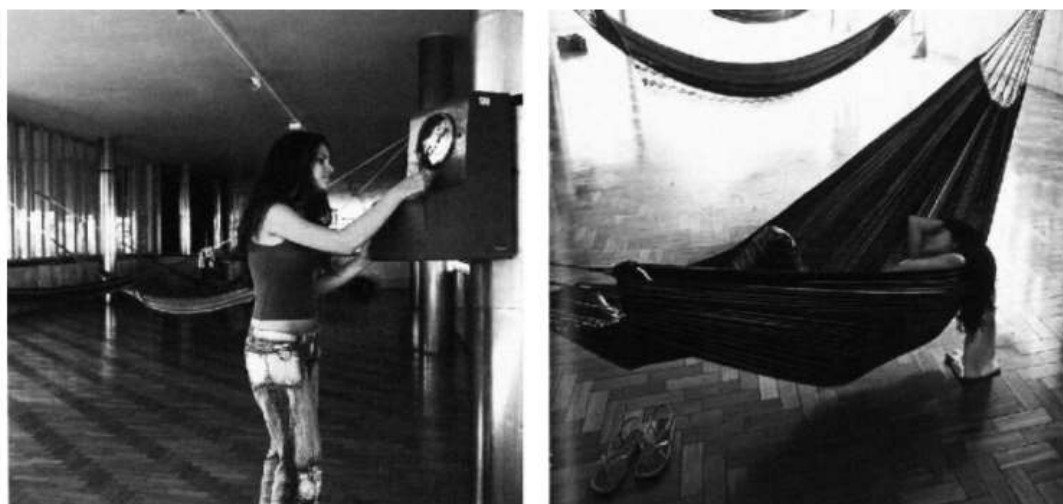
performance tem que, obrigatoriamente, ter o corpo nu, e de como foi desafiando esse conceito, criando performances em que seus bonecos ficavam nus; nasce aí o artista-bonequeiro e o jogo de animação do objeto, que é expandido do objeto para a animação do próprio corpo, para a performance propriamente dita. O artista declara a esse respeito:

Eu sou *títereiro*, bonequeiro, e talvez isso comece até antes, pois eu sempre fiz meus brinquedos, mais pelo fato de meus pais não terem dinheiro para comprar. Minha mãe trabalhava varrendo rua, então ela sempre encontrava um brinquedo e levava pra mim. [...] ‘Mas você é bonequeiro?!’. Sim, e daí era só colocar eles para se movimentarem, e assim começar a performance, porque o bonequeiro é um *performer*, ele acredita nisso, tem essa arte-vida pois acredita no *anima* que o boneco tem (NAZARETH *apud* ELÁSTICA, 2012, p. 21).

Paulo Nazareth tem esse reconhecimento de que certos pontos do seu percurso, desde que era uma criança pobre, em que a necessidade fazia com que produzisse seus próprios brinquedos, até o ser bonequeiro como profissão, são relevantes no seu fazer artístico; do “jogo de cintura” que o fez construir um caminho próprio para si e chegar onde está hoje. No que diz respeito aos registros de seus percursos e de algumas de suas obras, conforme aponta Mazzuchelli (2012, n.p.), o artista possui uma vasta produção documentada em seus *blogs* – localizei vinte e dois blogs em que o artista compartilhou ao menos uma obra de algum trabalho que estava desenvolvendo –, fotografias do percurso, imagens dos panfletos, produzidos em série e impressos em papel jornal de baixo custo, além de desenhos, vídeo-performances, esculturas feitas com objetos coletados pelo caminho etc. Algumas vezes, realiza mais de um trabalho ao mesmo tempo¹⁵. Tal multiplicidade de materiais, técnicas e meios utilizados e de trabalhos realizados simultaneamente, faz com que sua jornada artística mescle partes dos processos, seja diversa e não se feche, apontando sempre para outras possibilidades e dificultando uma delimitação. A seguir, opto por fazer um recorte, traçar uma linha do tempo – ainda que tortuosa – para apresentar uma parte do percurso do artista.

¹⁵ Alguns exemplos, entre outros mais, são a realização da obra “Imagens que já existem no mundo” (2010-2011), paralelamente à realização do projeto “Notícias de América” (2011-2012), a série “Cadernos de África” (2012-), que foi iniciada enquanto o artista ainda executava “Notícias de América”; vemos também outras ramificações dos projetos maiores, como exemplo o projeto “Produtos de Genocídio” (2010-). Algumas das obras aqui citadas são melhor apresentadas mais adiante nesta dissertação.

Figura 3 – “Trabalho”, Paulo Nazareth, 2006 – instalação.



TRABALHO, INSTALAÇÃO, ANÚNCIO DE JORNAL, CONTRATO DE TRABALHO, MÁQUINA DE PONTO, REDES CEARENSES, TRABALHADORES CONTRATADOS E TEMPO DE TRABALHO, MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA, 2006. FOTO: MIGUEL AUN

Disponível em: <https://bdmg cultural.mg.gov.br/artigos/nazareth/>. Acesso em: 20 abr. 2021

Paulo Nazareth questiona as relações de trabalho, como na obra “Trabalho” de 2006, uma instalação mostrada na Figura 3, na qual vemos uma funcionária batendo o cartão, creio ser no início do expediente, pois na segunda imagem está em seu horário de trabalho, deitada na rede. Criada durante o programa de residência do artista no Museu da Pampulha em Belo Horizonte (MG), e que, segundo relata a pesquisadora Janaina Melo (2020), era “uma série de redes instaladas no mezanino do museu, próximas a um relógio de ponto que marcaria o tempo de trabalho de três funcionários contratados para, durante a exposição, permanecerem deitados na rede”. A obra suscitou diferentes pontos de vista; um deles, segundo o artista, foi o “labor do ócio, do tempo dedicado a não fazer nada, o trabalho do ‘ai, que preguiça!’ de Macunaíma (1928), mas também o não trabalho do senhor carregado na rede por pessoas negras escravizadas”. Melo (2020) ainda descreve de que forma ocorreu a negociação para o trabalho:

[...] ela previa a publicação de um anúncio na seção de empregos do jornal, um dia de entrevistas com o artista no museu, onde seriam apresentadas as condições do “cargo” e, também, a contratação de três funcionários com todos os direitos estabelecidos na lei de Consolidação das Leis do Trabalho (CLT – de 1º de maio de 1943). Das negociações para contratar com carteira assinada e todos os direitos, às implicações que o ócio/ação ocasionaria nos funcionários contratados, no público e em nós trabalhadores do museu, desenhava-se uma constelação de possibilidades: o vir a ser provocado por cada situação era parte integrante do “Trabalho”.

Segundo o artista, dessa forma, o trabalho vira outra coisa, começa a mudança do próprio conceito do trabalho, e de suas variações possíveis; nesse caso, estar deitado o dia todo na rede é um trabalho. Leva para o espaço expositivo o relógio de ponto, juntamente com a rede, um trabalho do contraponto: entre o descanso gratuito e esperado e do horário de trabalho remunerado; o dormir e “não fazer nada” e a cobrança de ser sempre produtivo enquanto trabalhador. Nazareth (2013) lidou também com os desdobramentos inesperados da obra, como uma desistência, o chamado “abandono de trabalho”, que não foi imaginado inicialmente, provando ser um pensamento equivocado a ideia de que as pessoas acham fácil ficar o dia “à toa”, sem fazer nada, e ainda receber por isso. O artista também lidava com a repercussão da obra/ação no ônibus que pegava da sua casa para o museu, onde ouvia comentários sobre a possibilidade de efetivação após um período de três meses de experiência, o que em nenhum momento foi tratado na obra ou no contrato firmado com os contratados.

Figura 4 – Panfletos da obra “Aqui é Arte”, Paulo Nazareth (2005-2007) – impressão *off-set* em papel jornal



Disponível em: <http://artecontemporanealtda.blogspot.com/>. Acesso em: 02 abr. 2021

Outra de suas obras, intitulada “Aqui é Arte”, iniciada em 2005, é composta por panfletos com determinadas situações que o artista elege como obra de arte e que são registradas por meio de um “decreto conceitual”, com data de validade determinada ou indeterminada, a depender do tipo do decreto para a ação. O decreto contém um texto descritivo da proposta do artista. Alguns desses decretos são verdadeiros convites a uma pausa do olhar sobre espaços que comumente seriam considerados banais, ou sem

importância, ruídos da cidade, um convite/desafio a observá-los e senti-los enquanto ocorrem, como podemos ver nos panfletos do canto superior direito (panfleto 2) e inferior esquerdo (panfleto 3) da Figura 4, que se refere ao decreto de Janeiro de 2007. O artista nos convida a ir até a orla da Lagoa da Pampulha em um dia de chuva e observar os biguás¹⁶ que ficam sobre um alinhamento de tambores (como na imagem que ilustra essa página) e, também, a chuva cair; delimita o tempo de permanência no local: “até que seus pés úmidos se enruguem e você sinta saudade de algo”. Ele nos provoca a fazer uma pausa para observar e refletir, tanto sobre a cena à nossa frente – a da lagoa – quanto sobre os nossos sentimentos. No registro fotográfico do panfleto, identifiquei uma preocupação com a forma da fotografia, na ideia de continuidade dos tambores – e das aves sobre eles –, devido ao ângulo captado, que destaca a organização deles e seu direcionamento em perspectiva, da base para o canto superior esquerdo da imagem, formando quase um semicírculo; os elementos parecem acompanhar uns aos outros, ainda que não formem uma linha perfeita, pois alguns tambores sobressaem.

Algumas vezes, o artista vende esses panfletos por um valor simbólico – ele os imprime em grande quantidade e em papel jornal de baixo custo, isso diminui também os custos para os produzir – outras vezes distribui de graça e eles funcionam como objeto de arte. Outro desdobramento possível se dá quando o artista oferta um decreto em branco, sem os campos de data, validade, horário ou texto, que pode ser de denúncia ou reflexão do decreto preenchidos, conforme panfletos 1 e 4 respectivamente nos cantos superior esquerdo e inferior direito da Figura 4, para que quem receba/possua o panfleto o preencha como desejar, ampliando essa pausa para contemplação, que desloca, do artista para o espectador, a escolha de qual momento este deseja que seja registrado como arte por um decreto (FARIA, 2013, p. 93).

No registro fotográfico do terceiro panfleto da Figura 4, vemos outro animal, dessa vez um elefante, claramente identificável, e o texto também se refere a um camelo. A primeira foto é apenas do buraco na parede; conforme o registro vai nos aproximando do muro, descobrimos ter naquele local um elefante que, como informado no panfleto, é um animal originário dos continentes africano e asiático. No texto, temos acesso a uma demonstração dos maus tratos e estresse sofridos pelo animal: ele está acorrentado, com movimentos repetitivos, se balançando como em uma dança, e “dizem que dorme de pé”. Vemos apenas o elefante, mas não o outro animal citado no panfleto, o camelo, talvez devido à baixa resolução da

¹⁶ Biguá é uma ave de plumagem preta, com patas semelhantes às dos patos, são aves pescadoras, exímios mergulhadores, os peixes são seu alimento principal, mas também consomem crustáceos; podem ser encontrados na orla marinha, em rios lagos, açudes, represas, manguezais, etc.

imagem, ao registro em preto e branco e à limitação do buraco no muro por onde “observamos” junto com o artista a cena que descreve.

Atentando para a imagem do elefante do panfleto, mesmo estando em baixa resolução, suponho tratar-se de um elefante asiático, devido primeiro às características descritas pelo artista, do animal ser trabalhador e ajudar o homem em seus afazeres, tornar-se subserviente, pois o elefante ali aparenta ter sido adestrado, treinado, se o animal fosse feroz, ou bravo como o artista descreve o elefante africano, não estaria preso daquela forma, “preso a nada” com uma corrente, seria fácil uma tentativa de fuga, também por ele ser muito forte e grande, seria difícil contê-lo se tentasse fugir. E segundo por conta da tenda em que ele se encontra que me remete ao circo, local que durante muitos anos utilizou estes animais como atração em seus espetáculos, hoje, na maioria dos locais, é proibido por lei a utilização desses animais adestrados como atração, como entretenimento. Retomando o texto do artista, o elefante africano é bravo e não serve para o trabalho, destaca o valor comercial de suas presas de marfim, o que o torna alvo de caçadores, e muitas vezes esses encontros entre elefantes e caçadores de marfim em seu habitat natural, culminavam no assassinato do elefante; atualmente a prática é proibida, contudo a proibição não inibe as caças ilegais.

Os panfletos são parte importante da obra de Paulo Nazareth, seja como decreto ou como informativo sobre algum tema de que trata. O artista ressalta que os panfletos contêm quase todo seu trabalho, seja quando apresentam suas performances, quando funcionam como rascunho/planejamento de alguma obra; carregam também suas histórias de vida, partes da história do Brasil, imagens de paisagens registradas durante suas caminhadas, dentre outros temas de seu interesse. É onde escreve, como um livro desmembrado, parte de sua história. Segundo o artista

O próprio panfleto já tem essa performatividade, carrega essa performance. Eu gosto de pensar nos panfletos como projeto. Ao mesmo tempo em que eles são promessas, também são ex-votos. Antes do ato, quando eu apresento ele como um projeto, um desejo, o panfleto acaba sendo uma promessa. E aí ele já é a performance em si, o objeto separado da própria ação. Ele já é a ação em si quando eu estou pensando na promessa. Quando eu te prometo, essa promessa já é a performance. A promessa não precisa necessariamente da ação. Aqui há uma performance da promessa, do prometer. Eu te prometo; te prometo que farei isso, ou que farei aquilo. Há uma performance contida na minha promessa. A realização dessa promessa é outra coisa, outra ação. Quando eu prometo fazer algo ao santo, ao orixá, há nisso a minha performance da promessa. O panfleto assume esse lugar da performance quando ele é essa promessa do que eu farei. Pelo panfleto, eu prometo uma caminhada, prometo a construção de algo. E, às vezes, o panfleto pode vir depois dessa ação. Aqui ele aparece no lugar do ex-voto, que é também uma ação. Quando eu levo, apresento o ex-voto, isso é outra promessa, outra

performance: é a performance do pagamento, do agradecimento. Eu te prometo, aí você tem uma ação, tem a performance da promessa; e eu te agradeço, estou grato, você tem o ato do agradecimento, tem outra performance. Eu posso agradecer até pela promessa não cumprida. Então, a performance vai atravessando tudo isso. (NAZARETH *apud* MASSON, 2019, p. 13)¹⁷.

Outro jogo que o artista realiza com maestria é o do caminhar, seu nomadismo. Careri (2013, p. 51) descreve que “o caminhar, mesmo não sendo a construção física de um espaço, implica uma transformação do lugar e dos seus significados”; assim, ao caminhar, vamos alterando nossa visão acerca dos locais, mas também de nós mesmos. O caminhar cria quase um rastro, como peças que, quando acessadas através dos relatos ou dos registros de viagem, formam uma teia complexa que nos apresenta até novas formas de relações possíveis com os espaços. As caminhadas de Paulo Nazareth vão além de seu bairro, seu estado, atravessam as fronteiras dos países e continentes.

Um dos exemplos desse caminhar é sua obra “Água potável para homens seculares” (Nova Déli – Índia, 2006), em que caminha com um filtro de barro, daqueles que utilizamos no Brasil para manter a água fresca e sem cloro, oferece água e um sorriso para aqueles que encontra, e quando a água do filtro acaba ele o deixa em uma esquina junto com os potes de água que a população deixa ali para os transeuntes (MELENDI *apud* VENEROSO, 2013, p. 176); a performance foi realizada na Ásia, durante sua participação em uma residência artística na Índia, na cidade de Nova Deli, através do Khoj Studios, de 17 de fevereiro até 05 de abril de 2006¹⁸, essa foi a primeira viagem internacional que realizou. Dos trabalhos desenvolvidos ali, destaco a performance “*One rupee for my country*”, em tradução livre: “Uma rúpia por meu país” (Nova Déli – Índia, 2006), da qual vemos um frame na Figura 5.

¹⁷ Ex-voto: É a abreviação latina de *ex-voto suscepto* (em tradução: o “voto realizado”), termo que se refere a objetos variados – esculturas de barro, madeira ou cera; pinturas; maquetes, etc. – que são oferecidos às divindades como forma de agradecimento por uma graça alcançada. Os pedidos podem estar relacionados a questões de saúde, amorosas, financeiras etc. É uma manifestação artística-religiosa ligada à arte religiosa e também à arte popular. Para mais informações, acesse: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5433/ex-voto>. Acesso em: 05 maio 2020.

¹⁸ Mais fotografias desse período podem ser vistas em: <http://nazarethportfolio.blogspot.com/> e <http://performancenazareth.blogspot.com/>

Figura 5 – Frames da performance “*One rupee for my country*”, Paulo Nazareth, Nova Deli, Índia, 2006.



Frames extraídos de: <https://www.youtube.com/watch?v=1-49UVCfaEI> . Acesso em: 08 maio 2020

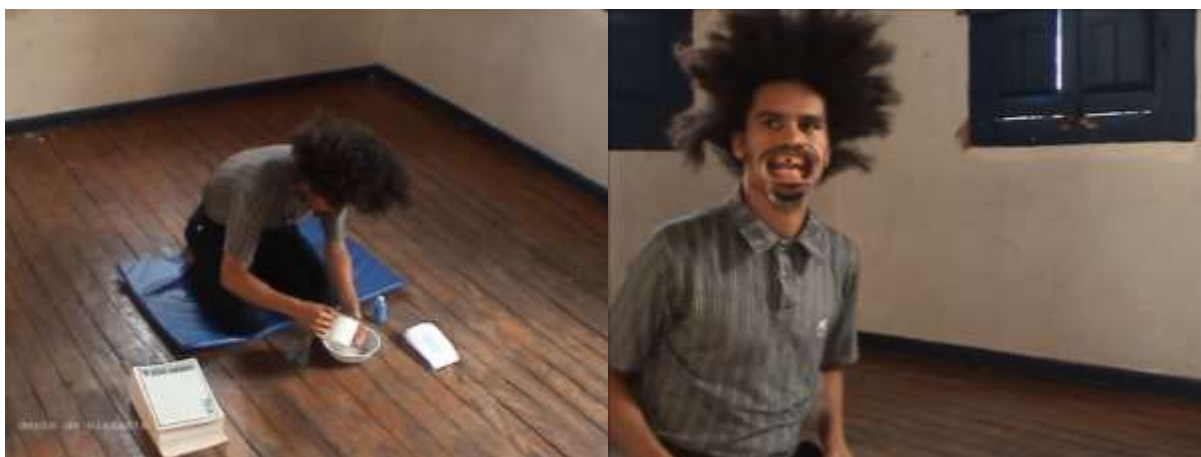
Nos recortes da Figura 5, vemos que ele explora sua mestiçagem e questiona a maneira como é visto; nessa obra, ele desafiava as pessoas que transitavam por uma escadaria movimentada da cidade a descobrirem sua nacionalidade apenas através de seus traços físicos e do seu passaporte, preso ao pescoço de cabeça para baixo, escrito em uma língua que pode ser estranha a quem observa. Nas mãos, trazia uma folha impressa com a frase: “Pago uma rúpia para quem adivinhar de que país venho”, escrita em inglês e hindi. Melendi (2012, n.p.) descreve a obra da seguinte forma:

Sentado no chão de uma praça populosa, Paulo Nazareth oferece uma rúpia a quem adivinhe seu país de origem. [...] Um enxame de pessoas se agita ao seu redor, gesticulam e gritam num inglês corrompido, ansiosos por espiar o passaporte e por levar a rúpia. O grupo cresce, chega a polícia. Alguém grita: Brasil! Paulo entrega a rúpia, levanta suas coisas e sai caminhando pela cidade desconhecida.

Nazareth joga com a dúvida causada pela sua imagem como “outro”, mais precisamente como não-branco, os limites imprecisos de nacionalidades diversas, e com as fronteiras artificiais. Sobre esse trabalho, declara: “eu fazia uma relação do ser índio com o nome, tinha essa relação com a linguística, com a origem da palavra índio, o indígena [...] estamos na Índia, todos nós da América somos índios, indígenas” (NAZARETH *apud* ELÁSTICA, 2012, p. 22). Tornando a obra parte desse constante jogo de como é visto, nela ele faz uso de sua aparência, que pode ser lida de diversas maneiras; para alguns, ele pode ser um indiano de outra região do país; para outros, um paquistanês, ou de qualquer outro local no mundo, mas o passaporte o faz brasileiro, ainda que sua ancestralidade seja negra, indígena

e italiana. Suas vestimentas e seu cabelo afro (*black power*)¹⁹ também o fazem ser um “outro” para aqueles com quem cruza.

Figura 6 – Frames da performance “Dente de Elefante”, Paulo Nazareth, jul. 2007, video-performance.



Disponível em: <https://vimeo.com/259232951>. Acesso em: 15 ago. 2021.

Alguns de seus trabalhos são desenvolvidos em projetos, que vão se mesclando e expandindo, como, por exemplo, a série “Dente de Elefante”, iniciada em 2007, que tem um conjunto de obras como vídeo-performance²⁰, fotografias, panfletos. Na Figura 6, vemos um recorte do registro da performance que inicia com a preparação do artista em uma casa, onde lava suas mãos, coloca um afastador de lábios, que o impede de fechar a boca e cuidadosamente retira o seu dente da frente, implantado, pega uma pilha de panfletos, sai do espaço em que se preparou, desce andando pelas ruas distribuindo seus panfletos com a boca escancarada. Após caminhar um período entre os transeuntes, para em um ponto de ônibus e embarca, segue a viagem, sempre distribuindo seus panfletos. Vejo nos registros o estranhamento das pessoas com quem ele cruza pelo caminho; em um ponto da viagem desce do ônibus e continua sua caminhada, chegando ao que parece ser um centro comercial, devido a uma das ruas ter a circulação de carros impedida, como um calçadão, e pela quantidade de comércios diversos e vendedores ambulantes presentes na região. Percebo também que quem

¹⁹ O cabelo do artista é símbolo de resistência. Kauê Vieira (2020) afirma sobre o cabelo afro que “são quase 70 anos na luta da afirmação de estética como identidade na diáspora, em que o cabelo e sua naturalidade sobressaem aos padrões de beleza ocidentais para se afirmar como instrumento de resistência e cultura. Nesse contexto, seja na política ou nas artes, o black power foi e é um símbolo que transcende as fronteiras da beleza e significa para o negro o resultado da luta de seus antepassados e também a determinação em manter viva a identidade de quem lutou pelos seus direitos. Na busca de direitos, cabelo é identidade e é também um símbolo de respeito.” VIEIRA, Kauê. Black Power: instrumento de resistência e cultura, 2020. Disponível em: <http://www.afreaka.com.br/notas/black-power-instrumento-de-resistencia-e-cultura/>. Acesso em 04 jul. 2021.

²⁰ O registro em vídeo da performance está disponível em: <https://vimeo.com/259232951>. Acesso em: 15 Ago. 2021.

filma a cena não tem muito controle com o enquadramento, ainda que pareça que estamos acompanhando a performance como observadores, vemos uma certa precariedade na filmagem realizada por Joacelio Batista, talvez devido à quantidade de pessoas circulando, que o impedissem de selecionar um percurso para filmar, ou, ainda, pelo fato de ele estar caminhando juntamente com o artista, que não tinha um percurso, um roteiro pré-definido.

Algumas vezes, quando recebemos um panfleto na rua, podemos não dar muita atenção para o que está escrito nele, o que ali está sendo oferecido, mas aquela figura destoante com aquele acessório na boca escancarada, faltando um dente da frente, já deve despertar em nós a curiosidade sobre o porquê daquela ação e o que está escrito naquele panfleto entregue por ele. Ainda assim, a curiosidade não é unânime, algumas pessoas o ignoram e não pegam o panfleto. Há nessa performance também a ligação com outra obra, o terceiro panfleto que aparece na Figura 4, e que trata do elefante banguela. O que comprova que as obras de Nazareth atuam como uma rede que vai se mesclando e expandindo, como sua própria cartografia, e à medida que temos um contato mais aprofundado com suas obras temos um acesso maior a esse mapa desenhado por ele. De acordo com Mazzuchelli (2012, n.p.):

O artista conta que antes do encontro inesperado com o elefante através do buraco no muro, ele já tinha o desejo de perder um dente, embora a queda que acarretou a perda de um de seus incisivos superiores tenha ocorrido apenas após esse encontro. Nesse momento, identifica-se com os elefantes que perdem suas valiosas presas de marfim para os caçadores – assim como eles, estava desdentado – e, redige uma espécie de tratado em que parte da origem etimológica da palavra “banguela” para traçar uma reflexão sobre os dentes (ou sua falta) nos humanos e nos elefantes, que permite com que se aproxime temas tão diversos quanto o comércio ilegal do marfim após a proibição da caça aos elefantes e a persistência de uma organização de trabalho escravocrata em nossa sociedade. O texto é estruturado numa sequência de fragmentos que elencam dados variados, seguindo o estilo da suposta objetividade que caracteriza seus outros panfletos. Aparentemente aleatória, a maneira como esses fragmentos são organizados acaba por criar relações muito precisas. Um dos trechos desse panfleto exemplifica bem o tipo de raciocínio que caracteriza muitos de seus escritos, os quais invariavelmente contêm omissões de pontuação ou erros gramaticais que parecem apenas acentuar seu caráter não burilado e imediato [...].

Ao aproximar temas aparentemente tão distantes, bem como ao não se prender estritamente à norma culta, nem a um só idioma na confecção de suas obras, Paulo Nazareth cria conexões enriquecedoras entre temas aparentemente muito distintos. Ao expor parte do percurso que o levou a essas conclusões, o artista nos faz também compreender um pouco mais sobre como se deu a feitura da obra. Assim como a imagem do elefante no panfleto o

levou a refletir sobre a condição de maus tratos históricos desses animais, a situação vivida pelo elefante o levou a refletir sobre a condição vivenciada pelos negros que foram escravizados. Com isso ele nos possibilita, ainda atualmente, questionar sobre o porquê de algumas coisas se repetirem historicamente, já que, mesmo com a abolição da escravatura no Brasil, desde 1888, algumas pessoas ainda são submetidas a situações degradantes de trabalho e, na maioria das vezes, sem remuneração adequada, no que hoje conhecemos como trabalhos análogos à escravidão, comumente exercidos por grupos historicamente marginalizados e/ou minorias, e também estrangeiros, todos em situação de vulnerabilidade, que são deslocados de seus locais de origem e morada, isolados, para então serem explorados.

1.1.2 Deslocamentos

Assim como o jogo com sua imagem e com os idiomas que utiliza em sua produção, o jogo do caminhar, o deslocamento, é de suma importância no fazer artístico de Paulo Nazareth; seja um deslocamento conceitual ou físico, dos objetos e de seus usos comuns ou de si mesmo. Paola Berenstein Jacques (*in* CARERI, 2013, p.14), ao tratar do “grande jogo do caminhar” empreendido por diferentes artistas, relaciona a ideia de Francesco Careri, para o qual “o jogo seria buscar a cidade nômade dentro da cidade sedentária” – sendo a cidade nômade o espaço do ir e a cidade sedentária é o espaço do estar –, com outros conceitos análogos, entre eles os de “liso” e “estriado”, cunhados pelos filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari (1997); a cidade sedentária, ou espaço sedentário, seria um análogo do espaço estriado e a cidade nômade do espaço liso. O espaço estriado, segundo esses filósofos, é o da moradia, que tende a ser operado pelo Estado, “a cidade é o espaço estriado por excelência”, mas não o é exclusivamente, é mutável, pois “assim como o mar é o espaço liso que se deixa fundamentalmente estriar, a cidade seria a força da estriagem que restituiria, que novamente praticaria espaço liso por toda parte”, seja fora ou dentro da cidade (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 165). Quanto à cidade nômade ou o espaço liso, é o território dos fluxos dos desejos, ao acaso, ao inesperado, como o próprio termo remete, é dos nômades o trajeto que provoca a parada, o intervalo, o mar e os desertos são espaços lisos por excelência e se tornam estriados à medida que os mapeamos; o mapeamento é considerado o momento em que “o espaço liso foi dominado”, inserido assim no “modelo de ordenação, de imposição do estriado” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 164).

Deleuze e Guattari (1997, p. 45) apresentam ainda o nômade para além de um deslocamento de um território para outro, o apresentam como alguém “desterritorializador”,

ligado aos espaços lisos; “o nômade [...] é a desterritorialização que constitui sua relação com a terra, por isso ele se reterritorializa na própria desterritorialização”. Tais condições, entre os espaços lisos e estriados, são cambiáveis, a oposição entre eles não é simples e nem absoluta, carece de um entendimento das características que cada espaço possui ou não possui. A alteração, para os artistas a que se refere Careri (2013), se dá através dos deslocamentos, um ato simbólico que transforma a paisagem e, por consequência, o significado que damos aos locais por onde transitamos. Como sociedade e vivendo em coletivo, somos movidos pelo desejo de permanecer (e pertencer), criar raízes, mas, ao mesmo tempo, alguns de nós têm o desejo de se aventurar, buscar o que está longe, conhecer novos locais, criar novas memórias, formar novos vínculos, seja com outros indivíduos ou com a paisagem.

Vejo Paulo Nazareth como um artista caminhante que, na medida em que passa por extensos territórios, lisos e estriados, realiza um deslocamento físico e também um deslocamento conceitual, o segundo independe de estar ou não em trânsito fisicamente. Um exemplo de deslocamento conceitual apenas é o projeto intitulado “Sobre o Deslocamento de Coisas e Gente” (2008), no qual o artista aborda uma desterritorialização. De acordo com o jornalista Douglas Resende (2012), “o tema principal do artista é o deslocamento do olhar, dos corpos e dos pensamentos”; sobre essa exposição Nazareth esclarece que se:

[...] tratava sobre como o trânsito de comidas e mercadorias é muito mais possível que o das pessoas. O povo negro, da África, quando era tratado como propriedade, tinha o trânsito livre. Foram cerca de 5 milhões que chegaram ao Brasil. Hoje, essa entrada é cheia de restrições. Há uma repulsa, assim como em outros países. (NAZARETH *apud* GALVÃO, 2020).

Enquanto vistos como mercadoria, os povos escravizados tinham “acesso livre”, com a ironia do termo livre. Atualmente, devido a toda a burocracia para acessar as fronteiras, mas também devido ao racismo enraizado, não têm o acesso a muitos lugares; quando, com muita dificuldade, conquistam o acesso a esses espaços, são tratados como inferiores e não merecedores de ocupá-los. É relevante refletir sobre fronteiras, naturais ou não, que se tornam verdadeiras barreiras quando fortemente guardadas; para Augé (2014, p. 77), tais fronteiras se referem “aos limites, às passagens, os portões oficiais que fazem saltar aos olhos as barreiras invisíveis da exclusão implícita”. São as fronteiras que se reafirmam constantemente “sob formas enrijecidas, que funcionam como interditos e provocam exclusões” (AUGE, 2010, p. 23); e se dão de diversos modos, podem ser as fronteiras naturais (montanhas, rios etc.), linguísticas, culturais, sociais, raciais e políticas, para apresentar apenas alguns exemplos. As

fronteiras não se desfazem, são apenas redesenhadas, elas podem ser ultrapassadas ou exploradas.

Figura 7 – Vista da exposição “Sobre o Deslocamento de Coisas e Gente” (2008), à esquerda. Obra “Sacos (galobruacaembornal)” (2008), à direita, Paulo Nazareth, materiais e dimensões variáveis. Belo Horizonte, MG.



Disponível em: <https://bibliobelas.wordpress.com/galeria-3/artistas/paulo-nazareth/>. Acesso em: 06 set. 2021

Na exposição do projeto “Sobre o Deslocamento de Coisas e Gente” (2008), que trata de deslocamentos históricos, Paulo Nazareth utiliza como meios artísticos a fotografia, a gravura, o objeto, a costura e a escultura. Faz uso, por exemplo, de bolsas feitas com sacos de materiais diferentes, oriundos de embalagens de diversas mercadorias e países. Entre outros objetos da instalação, estão as redes e mesas de diferentes tamanhos, que apoiam impressos, conforme vemos nas imagens da Figura 7.

Neste projeto, além de tratar desse deslocamento do olhar para as coisas, o artista trata de como os corpos, materiais e de animais, se deslocam, mas, principalmente, sobre os deslocamentos do pensamento acerca das coisas, na medida em que são ressignificadas. A forma como esses materiais são trazidos como obras de arte são contrastantes com as obras que estamos habituados a ver nos museus, até a maneira como estão expostos, as redes são mais uma vez trazidas para o espaço expositivo e amarradas aos pilares no museu, como vemos na Figura 7, são também um convite à pausa para o descanso, contudo, não podemos tocá-las e nem nos sentar nelas, a pausa que faremos é do olhar, para contemplar e refletir sobre os objetos/obras ali expostos e, também, sobre a própria expografia.

A montagem das sacolas, direto na parede, a forma como elas são organizadas, dão a sensação de unidade e continuidade. Dada essa organização, e por terem formas semelhantes,

reforçam essa sensação, ainda que algumas pareçam ter “mais histórias”, serem mais desgastadas que outras, indiciando seu uso. Outro elemento comum é que todas são retiradas de seu local comum, deixam de carregar coisas para carregar significado. A exposição aborda o conceito de deslocamento, pelo deslocamento que o artista faz do uso de objetos comuns, ao transformá-los em arte; prática artística que remete à obra “A Fonte” (1917), o *ready-made*²¹ de Duchamp. Em sentido amplo, a obra propõe refletir também sobre o deslocamento ser algo constante na história humana.

Parte do título da obra “Sacos (galobruacaembornal)”, da Figura 7, pode ser desmembrado em 3 palavras: galo, bruaca e embornal. O galo aqui pode ser o animal, macho da galinha, mas também é gíria para se referir a um time brasileiro de futebol, o Clube Atlético Mineiro. Já a bruaca, quando o termo é pesquisado no dicionário, pode se referir tanto a um tipo de saco de couro cru, utilizado para transportar os objetos, como a uma bolsa para ser usada a tiracolo, também pode ter um sentido pejorativo: quando se refere a uma “mulher feira, maldosa e fofoqueira” ou “prostituta, geralmente idosa, que não consegue atrair muitos clientes”. Na minha própria experiência de vida, contudo, o termo remete a um tipo de panqueca muito comum no nordeste do Brasil, principalmente no Ceará, também conhecida como bolo-de-caco. O embornal é um tipo de saco, geralmente de lona, onde se carregava a comida nas cavalgadas²². Os dois termos finais – “([...] bruacaembornal)” – sugerem uma leitura tal em que ambos referem-se a um objeto comum e, assim, reforçam a função primeira dos sacos ali expostos. Quanto a “(galo [...])”, fica uma incógnita; me questiono se galo também não é trazido aqui como uma gíria para saco, a qual desconheço. De qualquer modo, a expressão deve ser lida como mais uma demonstração do livre uso da língua feito pelo artista nas suas obras.

²¹ *Ready-made*: termo cunhado pelo artista francês Marcel Duchamp (1887-1968), designa objetos industrializados feitos em série que, quando são retirados de seu contexto e uso cotidiano e/ou utilitário, transformam-se em obras de arte. Essa mudança ocorre quando são expostos em museus e galerias como obras. Seu ready-made mais conhecido talvez seja a obra citada “A Fonte” (1917), que é de um urinol invertido assinado por R. Mutt. Para mais informações consultar: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5370/ready-made>. Acesso em: 06 set. 2021.

²² Verbetes pesquisados no dicionário online Michaelis, Bruaca: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/bruaca/> e Embornal: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/embornal/>. Acesso em 02 fev. 2022.

Figura 8 – Obra “Quanto ganho limpando latrinas na América do Sul?/ Quanto ganho limpando latrinas na América do Norte?/ Quanto ganho limpando latrinas na África do Sul?”. Paulo Nazareth, projeto de trabalho no exterior, dimensões variáveis. 2008.



Quanto Ganho limpando latrinas na América do Sul?
 Quanto Ganho limpando latrinas na América do Norte?
 Quanto Ganho limpando latrinas na África do Sul?
 [credencial de limpador de banheiros no encontro da ALCA (1997), projeto de trabalho no exterior]
 trabalho em processo
 How much do I make cleaning toilets in South America?
 How much do I make cleaning toilets in North America?
 How much do I make cleaning toilets in South Africa?
 [Credential of restrooms cleaner in the meeting of the FTAA (1997), project of work abroad]
 dimensão variável [variable] 1997, work in progress

Disponível em: <http://paulonazarethltda.blogspot.com/>. Acesso em: 09 out. 2021

Conforme já relatei brevemente neste texto, antes de ser reconhecido como artista propriamente dito, Paulo Nazareth realizou diversos trabalhos; entre eles, trabalhou como faxineiro. Um dos trabalhos que realizou, limpando banheiros no Encontro da Área de Livre Comércio das Américas (ALCA)²³ em Belo Horizonte (MG), no ano de 1997, depois tornou-se parte de uma obra de arte. O crachá de identificação, mostrado na Figura 8, é o próprio crachá que Paulo Nazareth usou nesse trabalho e que é exposto como parte integrante da obra “Sobre o Deslocamento de Coisas e Gente”, que faz referência às diferentes relações entre um mesmo trabalho e sua remuneração em diferentes partes do mundo. Quanto se ganha para exercer a mesma atividade em lugares diferentes do mundo? Na América do Sul, na América do Norte e na África do Sul, a remuneração dos trabalhos domésticos é diferente. Segundo o artista, citado por Masson (2019, p. 10), a obra “trata desse lugar da migração e da questão do valor da mão-de-obra e do trabalho, dos lugares geográficos e do lugar social”; nota que no Brasil esse trabalho de limpeza é muitas vezes discriminado, mal remunerado, muito

²³ III Reunião de Ministros Responsáveis por Comércio, que reuniu 34 ministros que participaram da Cúpula das Américas, em 1994, e que estavam reunidos, em 1997, para preparar negociações sobre a Área de Livre Comércio das Américas (ALCA). Disponível em: http://www.ftaa-alca.org/ministerials/Belo/Belo_p.asp. Acesso em: 04 jan. 2022.

explorado, sendo quem o realiza tratado como inferior. E, quando executado nos lares, os conhecidos trabalhadores domésticos não têm uma definição de atividades; eles cuidam da limpeza dos ambientes e, muitas vezes também, cuidam das demais atividades, como lavar e passar roupas, além de cozinhar, por exemplo; e apesar dos muitos afazeres, que em outros lugares do mundo seriam remunerados separadamente, é comum esse profissional, no Brasil, receber apenas um salário mínimo para realizar múltiplas funções.

Já em outros países, como os Estados Unidos, para citar apenas um exemplo, esse é um trabalho com uma remuneração maior e que tem o campo de atuação bem delimitado, ou seja, uma pessoa contratada para limpar os ambientes fará apenas isso, outra pessoa é contratada para lavagem das roupas, uma terceira para cozinhar; e assim ocorre também com as demais atividades, cada profissional em seu campo de atuação. Dada essa separação e remuneração específicas, torna-se custoso manter funcionários em casa para realizar todas essas atividades. Sendo esse um contraponto relevante para se pensar a relação entre os trabalhadores de limpeza no Brasil e os do restante do mundo, essa uma reflexão que realizei a partir desse questionamento feito pelo artista e que me levou a lembrar do quarto da empregada²⁴, presente em muitas residências brasileiras e que, dadas certas relações de trabalho ainda vigentes, é em certa medida uma “senzala moderna”.

Em entrevista para a jornalista Flor Gragera de León (2014), Paulo Nazareth ainda reflete acerca de que, “quanto mais sujo for o trabalho, mais negra é a pele”; e, também, sobre aqueles que controlam o acesso aos locais, “os seguranças ou os porteiros são da raça negra... Quando te impedem de entrar você não pode acusá-los de racismo porque a pele deles é mais escura do que a minha. É um sistema que perpetua uma mentalidade colonizada”, desse modo, para além da relação de trabalho, da exploração, de quem é explorado e quem explora, o artista trata também da questão do racismo presente nos diversos campos da sociedade, algumas vezes escancarado, outras velado, mas é inegável que ele ocorre.

²⁴ Termo utilizado para definir os espaços de descanso dos trabalhadores domésticos atuais no Brasil. Esses que são em sua maioria mulheres negras e das periferias das cidades. Pela necessidade de dormir no emprego, acabam em quartos pequenos e mal ventilados, comparados às senzalas do período da escravidão, reforçando que o trabalho doméstico no Brasil acabou se tornando, em certa medida, uma continuidade da escravidão. Para mais informações consultar: “Quartinho de empregada é a senzala moderna”, reportagem de Edison Veiga, disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/quartinho-de-empregada-%C3%A9-a-senzala-moderna/a-55665011>. Acesso em: 12 out. 2021.

Figura 9 – Panfleto “Aymoré”, projeto: Produtos de Genocídio, 2010, Paulo Nazareth, impressão *off-set* sobre papel jornal.



Disponível em: <https://www.jaca.center/files/2020/03/aimore%CC%81-02.jpg>. Acesso em: 12 out. 2021.

Em outro projeto “Produtos de Genocídio”, iniciado em 2010²⁵, composto por rótulos, panfletos em que o artista apresenta sua pesquisa dos produtos que têm nomes e outros signos da cultura indígena e da afro-diáspora. Segundo o artista,

Esses produtos do genocídio passam também pelos panfletos. É um trabalho em que eu venho coletando esses objetos, produtos pela América e, agora, pela África. São nomes como Guarani, Aymoré.... Vai desde um biscoito de Contagem até uma companhia de avião lá dos Estados Unidos, uma construtora no México, um Café no Panamá. Os trabalhos vão se complementando, é uma rede mesmo. (NAZARETH *apud* MASSON, 2019, p. 20).

Vemos na Figura 9 um panfleto com o nome da etnia indígena da qual o artista descende, os Aymorés (Krenák, Borun), que hoje dão nome ao Clube Esportivo Aymoré, time de futebol localizado em São Leopoldo no Rio Grande do Sul, e também a uma empresa

²⁵ Aqui abro um parêntese sobre o projeto, quanto ao nome e à data. Em alguns locais, é trazido com o título de “Produtos do Genocídio”, opto por usar o “de Genocídio”, conforme o artista no primeiro panfleto localizado, de nov./2010, e considero como 2010 o ano de início do projeto por conta do já citado panfleto, mesmo que alguns textos tratem do início no ano de 2017. Em 2015-2016, o artista apresentou o projeto como instalação no Museu de Arte Moderna do Rio, no local expôs serigrafias, gravuras e objetos. Outra exibição importante foi a realizada na galeria Mendes Wood, datada de 2017, intitulada “*Old Hope*” (Velha esperança), em que parte do projeto foi exposto. Também a entendo como obra em andamento, uma vez que novos produtos são adicionados periodicamente.

brasileira de produtos alimentícios (Aymorés), com fábrica situada em Contagem, Minas Gerais. Assim, enquanto os indígenas ainda lutam pelos – não têm reconhecidos – seus espaços sagrados, seus territórios, seus nomes são vendidos como mercadorias. E tal é a dissociação entre uma coisa e outra no nosso dia-a-dia, que muitas vezes quem consome esses produtos sequer se dá conta de que o nome é herdado de toda uma etnia que ainda tem que resistir para sobreviver e ser reconhecida nos seus direitos. Posteriormente, a obra “evolui” e passa da impressão de imagens para incorporar nas obras a materialidade dessa prática no mercado de bens de consumo, ou seja, os próprios produtos à venda fazem parte das obras, quando o artista começa a coletar embalagens de produtos com nomes indígenas, como o “Chumbinho Tupi” e a tinta para tecido “Tingecor Guarany”. Segundo o texto da exposição de 2017, na galeria Mendes Wood, essa coleta, esse trabalho é:

[...] a dolorosa lembrança de um extermínio e também uma recordação póstuma. A série é uma convocação para reflexão sobre o genocídio que não deve ser esquecido. Recordar-se que produtos não compensam os povos mutilados, dizimados, aculturados. Os objetos encontrados – como uma garrafa de bebida Koikoi – são apresentados dentro de blocos de resina, em direta alusão ao congelamento histórico das questões apresentadas pelo artista, como: *onde estão os aimorés, aimborés ou botocudos, os tupi-guaranis, os apaches, tupinambás? Quem eram os quilmes?*²⁶

²⁶ Texto extraído do catálogo da exposição “Old Hope” (2017) da galeria Mendes Wood. Disponível em: <https://mendeswooddm.com/pt/exhibition/old-hope>. Acesso em: 20 out. 2021

Figura 10 – Vista da exposição “*Old Hope*” (2017) na galeria Mendes Wood (SP) do projeto Produtos de Genocídio, Paulo Nazareth, materiais diversos.



Disponível em: <https://mendeswooddm.com/pt/exhibition/old-hope>. Acesso em: 20 out. 2021

O bloco de resina usado para aprisionar e, ao mesmo tempo, mostrar tais produtos, é mais um desenrolar da obra, que adota como meio o encapsulamento de objetos, mostrado na Figura 10, complexificando mais o conceito da obra com esse “congelamento histórico”, no qual os nomes daquelas civilizações passam a simbolizar algo maior do que apenas o objeto que está ali congelado no tempo. É nesse signo maior paradoxal que o nome carrega nesse contexto da obra que reside o interesse do artista. Trata-se da apropriação de produtos e de seus rótulos, e do reposicionamento deles como obra, assim, eles nem desempenham a função de bens de consumo, nem são tomados como lixo a ser descartado. Os nomes dos objetos ali apresentados são os produtos de consumo da obra; enquanto seus nomes representam, paralelamente aos produtos, povos, indivíduos, nos levam a pensar sobre a dura realidade que vivem e, também, sobre a pertinência ou legitimidade de seus nomes serem tratados dessa forma, como produtos. Expande-se o significado do conceito para além desse contexto em específico, quando vemos que o artista opera de modo similar ao modo como operaram Warhol e Duchamp, atuando no local de ressignificação do comum, do cotidiano e dos objetos banais, de consumo em massa. Uma especificidade, contudo, está no fazer o contraponto, quase uma advertência, por meio da relação entre esses povos, seus nomes, os produtos e nossos hábitos de consumo. A partir da obra esses nomes não devem ser meramente consumidos, devem ser objeto de reflexão.

As exposições das obras do artista trazem uma precariedade planejada: caixotes de feira são utilizados como mesa nas exposições, outras vezes pallets, sempre causando no espectador a sensação de que tudo ali foi feito no improviso, o que, no meu entendimento, acrescenta uma camada para a reflexão que enriquece a nossa percepção e a significação a respeito de suas obras, a partir da maneira como ele as apresenta, quando há essa unidade: trabalhos incomuns sendo expostos de forma também incomum nas galerias e museus. Obras em papel são expostas sem moldura, sem uma proteção, o papel é colado diretamente na parede. Os cartazes que viajam com ele por quilômetros mundo afora também são expostos assim. Redes em galerias, panos bordados e pendurados como se estivessem nos varais das periferias brasileiras. O artista tem o costume de passear durante suas exposições, coletando objetos que podem ser ressignificados como obra, nas lixeiras das galerias e museus onde expõe. Essa atitude reforça a ideia proposta por ele mesmo de que ele sempre está produzindo arte, lembrando aqui o decreto em que ele alega que tudo o que faz é arte.

Até o momento, percorri um pouco da diversidade no fazer artístico de Paulo Nazareth, mostrando que o estranhamento tem papel importante em suas obras e, ousar dizer, também na arte contemporânea. O artista, em seus trajetos coleta objetos, faz desenhos, gravuras, fotos, performances, vídeos, etc., cria sem recortes, sem limites pré-estabelecidos, sem uma moldura; cada parte é, segundo ele, “um fragmento que eu desejo que tenha relação com o outro, com o mundo externo” (NAZARETH *apud* ELÁSTICA, 2012, p. 21). Outro ponto que é uma constante claramente identificável em seu percurso é o uso que o artista faz de seu corpo, que está quase sempre exposto, pois também é parte de sua obra. Para Anjos (2017, p. 137), os trabalhos do artista “se fazem nos encontros de seu corpo com outros corpos e com muitas das coisas que estão no mundo”. Aproximo esse corpo-performance de Paulo Nazareth ao da artista brasileira Luciana Magno, originária de Belém (Pará). Ela usa de seu corpo também como ferramenta de denúncia, trabalha com performance direcionada para fotografia e vídeo, objeto e website. Suas pesquisas evidenciam o corpo, mas também questões antropológicas, políticas e sociais, relacionadas principalmente ao impacto do desenvolvimento da região amazônica. Foi premiada na 10ª edição do Programa Rede Nacional Funarte Artes Visuais com o projeto “Telefone sem Fio” (2015), em que percorre parte do país e discute a relação do corpo com a paisagem; nesse projeto, segundo Maneschky (2016, p. 18), a artista:

[...] cruza as cinco regiões brasileiras em um estúdio móvel, por aproximadamente 6.037 km, do Oiapoque, ao extremo norte do país,

percorrendo cidades entre os estados do Amapá, Pará, Maranhão, Tocantins, Goiás, Minas Gerais, São Paulo, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul, findando sua rota na cidade Chuí, ao extremo sul brasileiro.

Realizando experimentações ao longo de todo o percurso – em rodovias e hidrovias – e também nos encontros pelo caminho, escolheu cidades pequenas, que tivessem um fluxo grande de pessoas de passagem; não pesquisava as cidades antes, nem tinha um contato prévio com ninguém da cidade, apenas durante o percurso, a partir do contato com as pessoas, ia conhecendo outras e, assim, decidia o próximo destino. Magno atua em lugares sociais e raciais diferentes dos de Paulo Nazareth e, ainda assim, tem algumas semelhanças com ele, pois também carrega em suas obras marcas dos temas que a afetam, sendo mulher e brasileira.

Figura 11 – “Transamazônica” (2013) performance Luciana Magno.



Frame de vídeo extraído de: <https://www.youtube.com/watch?v=S75m1exuY4M>. Acesso em: 17 set. 2021

Uma produção emblemática de autoria de Luciana Magno, que atua como uma denúncia, é a obra intitulada “Transamazônica” (2014), uma vídeo-performance em cores e sem som, com 1m12s. Apresento um frame dela na Figura 11, no qual a artista está nua, sentada no chão, em uma estrada de terra tomada pela poeira. Na vídeo-performance, lentamente vamos vendo sua figura mais nítida e, quando a poeira vai se dissipando, vemos que seus cabelos a cobrem por completo; na cena, vemos quase apenas os cabelos dela ocultando o corpo. A obra tem o mesmo nome da rodovia em que é executada, a Transamazônica ou BR-230, que teve a sua construção iniciada no período da ditadura militar, no ano de 1972, e até hoje, 50 anos depois, ainda não foi totalmente pavimentada. Segundo a

artista, essa rodovia é vista por ela como uma continuação da colonização que o Brasil vive desde 1500, colonização também trazida como tema e objeto de crítica de Nazareth, sendo outro ponto de aproximação entre os artistas. Com a nudez, oculta pelo cabelo, Magno levanta o questionamento sobre ser mulher nesse trecho, em uma região erma, em que predominantemente os homens transitam, uma região não segura para mulheres. A artista²⁷ comenta que seu “sonho é que os trabalhos pudessem falar por si só”; ousou dizer que já o fazem.

Apesar das diferenças entre os deslocamentos de Magno e Paulo Nazareth, vejo algumas semelhanças, como as denúncias que ambos suscitam em suas produções; e também quando realizam experimentações no percurso, quando vivenciam esses encontros pelo caminho. Em outros momentos, Magno claramente age de forma diferente de Paulo Nazareth, no ponto em que este não se restringe nas escolhas a cidades pequenas, como ela. Além de não se ligar a esse critério de ser cidade grande ou pequena, Paulo Nazareth contata algumas pessoas do próximo destino, algumas vezes até consegue uma hospedagem e um guia nos locais, antes de chegar neles.

Percebi, durante a pesquisa, que as obras de Paulo Nazareth, se tomadas nos seus registros apenas, tendem a ficar muito limitadas à imagem, àquilo que o próprio registro mostra, mas em conjunto com seu percurso, seus relatos, as partes se ligam, se complementam e têm os seus significados ampliados, ou seja, os registros e, por extensão, as obras são ressignificados. Seus deslocamentos são mais do que geográficos, são conceituais, e criam o que chamarei aqui de deslocamento poético; nele o artista se apropria de coisas que podem ser consideradas banais e sem valor por muitos, ele as exalta e atribui a elas um valor, por exemplo, quando apresenta como obra coisas e situações efêmeras do cotidiano, como observar um buraco no muro, ou os pássaros em um local pré-determinado. Suas obras chamam a atenção para diversas situações que passariam despercebidas a outro espectador, mas que são para ele momentos que merecem ser apreciados e, por meio de suas obras, nos convida a apreciá-los com ele. Também nas reflexões que realiza em relação ao que é considerado um trabalho e a quem é atribuída cada atividade; ou na exaltação de objetos, como embalagens, que seriam descartadas por serem consideradas lixo e, principalmente, com seus lembretes de que certas coisas, situações e pessoas, não são produtos a serem consumidos. Tal deslocamento poético é repleto de significados profundos e que podem ser ampliados para questões além das explicitamente abordadas pelo artista em suas obras,

²⁷ Entrevista concedida à Matrioska Filmes em virtude da indicação da artista ao prêmio PIPA 2015, em que venceu na categoria Online. Vídeo completo: <https://youtu.be/YXAcjrj5mavE> acesso em 15 Set 2021.

podendo o espectador, com seu repertório e vivências, levantar seus próprios questionamentos, uma vez que as obras não se “fecham” em si mesmas.

Darei agora um destaque maior ao itinerário do artista através de um olhar antropológico e, também, passo a me referir a duas séries desenvolvidas pelo artista por meio de viagens, a primeira delas “Notícias de América” (2011-2012), e a segunda “Cadernos de África” (2012-). O olhar definido aqui permite ver suas relações com os lugares e não lugares antropológicos.

1.2 Itinerários de Paulo Nazareth

Em meus trajetos como artista viajante, assim como Paulo Nazareth, transitei por diversos espaços, lisos e estriados²⁸, por lugares antropológicos e por não lugares antropológicos, embora inicialmente eu não soubesse denominá-los assim, apenas sabia que a relação que mantinha com um e outro tipo de espaço era diferente, o que me preparou para compreender a distinção conceitual. Partindo daí, me interessei por pesquisar mais a fundo o que estava implicado em minha relação com o meu espaço particular, de uso comum, e com outros locais pelos quais transitei, em especial os que são de grande circulação de pessoas. Refletir sobre os lugares que ocupamos ou por onde passamos depende de uma observação mais atenta para eles, mediada pelas relações que mantemos com eles. Ocorre algo semelhante ao que acontece quando nos deparamos com obras de arte; quando as analisamos com mais atenção, a relação é muito diferente da de quando lançamos uma olhada rápida, o primeiro modo nos permite explorar leituras e interpretações múltiplas, experimentar sensações diversas.

As relações que mantemos com os locais podem acontecer em níveis, do mais íntimo ao mais superficial; tais classificações se dão devido aos significados que damos a esses locais; segundo Tuan (1983, p.37), “o lugar pode adquirir profundo significado para o adulto através do contínuo acréscimo de sentimento”, das experiências que ali vivencia. Para o autor, a experiência demanda tempo, ele se refere à experiência como um conhecimento, uma construção da realidade. Aprender requer experienciar, viver, ocorre quando acumulamos as vivências que moldam nossa trajetória; nesse sentido, entendo que os “momentos charneira” de Josso (2010) corroboram com essa construção e, também, que isso envolve a experiência

²⁸ Os espaços lisos são os espaços dos nômades, do desejo, do deslocamento, não mapeados; os espaços estriados são o espaço das cidades, da moradia; os dois conceitos foram cunhados por Deleuze e Guattari (1997) e são apresentados no tópico “1.1.2 Deslocamentos” na presente Dissertação.

que temos nos locais, que podem nos levar a ter uma visão diferente deles. Pessoas distintas e com vivências distintas podem ter impressões completamente diferentes dos espaços “as pessoas podem trabalhar no mesmo prédio e experienciar mundos diversos, porque as diferenças de status as colocam em rotas de circulação e áreas de trabalho diferentes” (TUAN, 1983, p. 47).

O conceito de lugar é polissêmico, podemos vê-lo como uma localização, uma posição, um artefato único, um espaço específico etc. Tuan (1983, p. 3) distingue lugar e espaço e associa o conceito de lugar às sensações que eles causam; para ele, “o lugar é segurança e o espaço é liberdade: estamos ligados ao primeiro e desejamos o outro”; espaço, para o autor, é um conjunto complexo de ideias. Aqui não abordarei o termo espaço, também dotado de uma polissemia, devido aos limites estabelecidos para esta Dissertação; ainda que cite espaço em momentos distintos, meu enfoque aqui é o conceito de lugar e a compreensão dele na experiência do indivíduo, sejam eles locais de origem, de morada ou os de visita. Além disso, durante a pesquisa constatei que esses lugares podem ser lidos pelo viés de diversas áreas do conhecimento, entre eles a antropologia, viés pelo qual opto aqui.

O conhecimento de um lugar pode se dar tanto pela experiência sensorial como pelo conceitual. A experiência sensorial nem sempre é fácil de ser colocada em linguagem; algumas vezes, os indivíduos até podem articular suas ideias sobre diversos temas, mas têm dificuldade de expressar o que conhecem claramente através dos sentidos do tato, paladar, olfato, audição, e até pela visão. Para Tuan (1983), os sentidos do corpo são como “mundos” que nos auxiliam a experienciar tudo o que nos rodeia, gerando um conhecimento sensorial que se torna simbólico, ampliam as experiências vividas, e na convivência com os outros indivíduos vão criando a sensação de pertencimento. O artista Paulo Nazareth explora as possibilidades de expressar esses sentidos através de suas obras, elaborando por meio delas o abstrato, o simbólico; e, como espectadores, temos a possibilidade de acessar esses conteúdos, sempre ligados à nossa visão de mundo e experiências vividas, entendendo que nós podemos fazer múltiplas leituras deles.

O lugar antropológico, para Augé (2012), é um dado, um conceito que tem escala variável, é ambíguo, sendo apenas uma ideia parcialmente materializada; desse modo, não se confunde com algo passível de percepção material, palpável, algo sólido e que se possa apresentar. Lugar é o local cujo significado ultrapassa a descrição de suas características físicas; é onde nos é possível ler as relações sociais facilmente, devido às regras de residência, é, segundo Augé (2014), o absoluto do sentido social, em que o indivíduo é definido por suas

relações; é determinado pelo significado constituído pelas relações, é simbolizado por afetos, vivências e percepções, além da já citada sensação de pertencimento a um grupo.

De acordo com Augé (2012, p.73). “o lugar se completa pela fala, a troca alusiva de algumas senhas, na convivência e na intimidade cúmplice dos locutores”. Para o autor, o conceito de lugar implica o de não-lugar; assim:

Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não lugar. A hipótese aqui defendida é a de que a supermodernidade é produtora de não lugares, isto é, de espaços que não são em si lugares antropológicos e que, contrariamente à modernidade baudelairiana, não integram os lugares antigos: estes, repertoriados, classificados e promovidos a “lugares de memória”, ocupam aí um lugar circunscrito e específico. [...]. O lugar e o não-lugar são, antes, polaridades fugidias: o primeiro nunca é completamente apagado e o segundo nunca se realiza totalmente (AUGÉ, 2012, p.73-74).

Sintetizando, para Augé (1999, p. 134), “o lugar antropológico é definido primeiramente como o lugar do ‘em casa’ o lugar da identidade partilhada”, em contrapartida, os não lugares não dizem respeito a essa relação aproximada, o não lugar é um espaço em que a aproximação, essa intimidade e cumplicidade de locutores, não são facilmente realizadas. Conforme Augé (2014, p. 67), “teoricamente, o não lugar é o absoluto da liberdade individual, um espaço onde não é possível ler nenhuma relação social”, embora o autor mesmo reconheça a condição ideal dessa definição, ou seja, que em termos absolutos “esse espaço de liberdade não existe”, para ele “o absoluto do lugar é totalitário, o absoluto do não lugar é a morte”.

Augé (2012) defende que a sobremodernidade é produtora de não lugares, que são também locais construídos para certos fins: transporte, trânsito, comércio, lazer etc., e a relação que os indivíduos mantêm com esses espaços estão atreladas também a certos fins, onde os indivíduos viajam, compram, repousam. Os lugares antropológicos criam um social orgânico, simbólico e afetivo até, e os não lugares criam uma tensão solitária e uma falsa sensação de anonimato, um anonimato que é relativo e provisório, pois para acessarmos esses locais precisamos nos identificar e/ou pagar por esse acesso. Enquanto usuários dos não lugares, somos obrigados a “provar nossa inocência”, isso ocorre através da verificação de nossos documentos, e sobre isso retorno à questão proposta por Paulo Nazareth, quando constata o direito de acesso a locais que Paulo Sérgio da Silva tem, pois os seus documentos estão com seu nome de batismo, enquanto Paulo Nazareth não; isso ocorre justamente no que Augé chama de não lugares. É interessante pensar, e o autor aponta também, que não existe a

individualização do direito ao anonimato sem esse controle da identidade, da identificação dos indivíduos. Ainda segundo Augé (2012), a sobremodernidade é possuidora de três figuras de excesso que estão intrinsecamente ligadas aos não lugares, são elas: o tempo, o espaço e o ego (indivíduo).

A primeira das figuras de excesso, o tempo ou como o Augé (2012) denomina, a “superabundância factual”, trata da nossa percepção da mudança do tempo, de sua aceleração ou da multiplicação dos acontecimentos, uma aceleração histórica. Para Augé (2010, p. 15), “a superabundância de causas complica a análise dos efeitos”, ainda mais por que hoje o tempo não é algo facilmente compreendido e, no anseio por não perdermos nada a nossa volta e por vezes no mundo, temos o desejo de fazer tudo para agora e rapidamente, e algumas vezes isso não nos permite vivenciar os espaços físicos que ocupamos; muitas vezes, no momento presente, estamos distantes, mesmo que sempre virtualmente conectados. Também desejamos atravessar de um ponto a outro rapidamente, fazer de nossos deslocamentos físicos algo breve, quase que imediato. Pensando sob esse ponto de vista a obra de Paulo Nazareth, entendo que ele quebra essa figura de excesso, explora a noção de tempo, sem a pressa comum àqueles que transitam pelos não lugares; ele não tem pressa em seu percurso e vivencia cada etapa com calma e atenção para com aqueles que estão nesses ambientes, bem como para suas histórias, isso está imbricado em seu fazer artístico.

Já a segunda figura de excesso, o espaço, chamada pelo autor de “superabundância espacial”, não está totalmente dissociada do tempo, pois trata das transformações aceleradas, contudo, com enfoque na multiplicação das referências energéticas e imaginárias, nas mudanças de escalas, do local para o global. Essas escalas foram alteradas na nossa percepção quando passamos a atravessar de um ponto a outro do mundo em cerca de algumas horas. Há, associado a isso, o sentido de que o espaço foi encurtado pela sobremodernidade – o planeta foi encolhido –, esse encurtamento também se alimenta dos meios de comunicação pelos quais nos relacionamos mais com os outros por imagens e aparelhos eletrônicos, substituindo o espaço real pelo espaço digital (como no caso das redes sociais), enquanto a realidade passa diante de nossos olhos. Augé (2014, p.61) acrescenta que “a aceleração dos transportes e a circulação quase instantânea de imagens e mensagens parecem fornecer-nos uma sensação cotidianamente sempre mais aguda de uma espécie de redução das distâncias planetárias”. Pensando sobre a obra de Paulo Nazareth, a partir dessas ideias, entendo que o artista também recusa essa figura de excesso, uma vez que leva meses em seu percurso, e sempre que possível realiza a viagem a pé, como seus antepassados faziam, não tem pressa que a viagem termine, não determinou um prazo a cumprir. Nesses percursos, ele não apenas atravessa, mas

também vivencia os espaços que ocupa fisicamente, e temos acesso a fragmentos dessas vivências em suas entrevistas e em alguns registros das viagens, nos quais prefere o contato direto, o encontro, a partilha, a presença.

A terceira figura de excesso, o ego, ou a “individualização das referências”, trata do próprio indivíduo da sobremodernidade, que interpreta as informações que lhe são apresentadas a seu modo, com uma singularidade exagerada, criando uma produção individual de sentido, vendo-se como centro do mundo, contudo, por meio dessa individualização do sentido acerca das coisas, acaba por ser incapaz de construir representações coletivas delas. Augé (2012) esclarece que as histórias individuais nunca foram tão explicitamente referidas quanto na sobremodernidade. O artista Paulo Nazareth, nesse ponto, chama atenção para si, ao trazer memórias individuais e coletivas, sua ancestralidade, mas, ao resgatar essas histórias, não chama atenção apenas para si, direciona-a para um recorte mais abrangente, ele traz o olhar para si ao mesmo tempo em que também nos leva a observar com mais atenção aqueles sobre os quais sua obra fala, contemporâneos ou ancestrais. Chama a atenção também para aqueles com quem tem contato pelo caminho, sem individualizar-se nesse olhar, mas se liga a eles ao buscar semelhanças que os aproximem, além de estar inserido, assim como um antropólogo estaria, em uma posição de espectador privilegiado, pois faz uma autoanálise a partir da sua permanência, se conhece ao mesmo tempo em que é conhecido. Por fim, compartilha parte de suas percepções e impressões conosco, quando acessamos seus registros dos percursos, que contêm uma parcela significativa de sua obra.

Aqui abro um parêntese para observar que, para Augé (2014, p. 40) “o espaço e o tempo são a matéria-prima de toda a construção simbólica, de toda a armação social e de toda a elaboração individual: o arranjo do espaço e o emprego do tempo definem e resumem o essencial das atividades humanas desde os primórdios”, e as acelerações desses elementos constituintes preocupam, inquietam e nos trazem muitos questionamentos. Completa relatando que “a paisagem sobremoderna reproduz na dimensão espacial a crueldade da experiência temporal. A história nunca termina, mas a vida individual é limitada” (AUGÉ, 2014, p. 61). Atualmente, com a tecnologia, também vemos o fenômeno da superexposição de si mesmo, em decorrência de vivermos hoje em um mundo das imagens, das hipermídias, onde estamos a todo tempo cercados por referências em fotografias, vídeos (gravados ou ao vivo), que fizeram surgir novos modos de relações dos indivíduos com a tecnologia, consigo mesmos e com os outros; acerca disso, Augé (2014) convida-nos para uma reflexão sobre o quanto os meios de comunicação nos permitiram facilitar nossa vida, mas não substituí-la no sentido social de convivência, da presença física.

O lugar e não lugar são aparentemente opostos, mas quando nos aproximamos deles e das relações dos indivíduos com eles, percebemos que essa delimitação não é tão clara assim, que o que difere o lugar do não lugar é a nossa relação com esses espaços. Criamos e recriamos significados à medida em que estabelecemos relações com eles. Tais mudanças também ocorrem como consequências de transformações em escala social ou cultural, como analisa Augé (2019), constatando que, atualmente, “as tecnologias alteram o espaço e o tempo”, sendo assim, são alteradas também as figuras de excesso. Quando questionado em uma entrevista sobre se os não lugares se modificaram ou ampliaram, se foram transportados para além do que sua teoria inicial aponta, ele afirma que “estamos em um não lugar permanente. Esses dispositivos eletrônicos estão permanentemente nos colocando em um não lugar”, e que “com a tecnologia carregamos o não lugar conosco” (AUGÉ, 2019), assim, podemos estar em nosso lugar “em casa”, o local mais íntimo possível, mas, com os olhos vidrados no celular ou computador, e perdemos o que acontece à nossa volta para observarmos algo do outro lado do mundo. Coisas as quais, talvez, nunca teremos acesso, ficarão apenas como objetos de desejo, enquanto a vida real passa diante de nossos olhos.

A semioticista brasileira Lúcia Santaella (2007, p.175) apoia a ideia de Augé quanto à sobremodernidade, escrevendo que ela “impõe novíssimas experiências e vivências de solidão, ligadas ao surgimento e à proliferação de não lugares, como os meios de transporte considerados domicílios móveis (aviões, trens, ônibus)”. A nomeação desses espaços como domicílios móveis traz à tona uma nova percepção deles, tornando pertinente considerar, a partir das relações de Augé entre casa e lugar, de um lado, e entre locais de trânsito e não lugares, de outro, que essa percepção envolve um significado duplo e ambíguo: de lugar e não lugar ao mesmo tempo. Esses efeitos ocorrem devido aos seres humanos simbolizarem os espaços que ocupam e, conforme reconhece Augé (2014), não existe nenhum espaço habitado que fuja à simbolização espacial que o ser humano faz; o espaço habitado é codificado pelas regras de residência²⁹, e todo indivíduo é situado cada qual no seu lugar social e espacial, habitamos o espaço de formas distintas.

Pato (2017, p. 89), analisando as relações da obra de Paulo Nazareth com o espaço, observa que ele transforma “os espaços da arte em sítios antropológicos, e nós, em objetos de sua projeção”. A aproximação entre os conceitos de Augé e a prática artística de Paulo Nazareth foi se aprofundando no percurso da pesquisa e mostro esses desenvolvimentos nas

²⁹ Augé (2014) nos apresenta sua “etnologia da residência”, que é baseada em uma vivência lenta, impregnada de significados. Como o próprio nome remete, é o morar, o residir, a permanência em um local por um período de tempo, o que nos permite ver e vivenciar coisas que um visitante não vivenciaria/perceberia.

análises de obras de duas séries desenvolvidas pelo artista no trajeto, são elas “Notícias de América” (2011-2012) e “Cadernos de África” (2012-), que são apresentadas a seguir.

1.2.1 Notícias de América

Voltando um pouco à biografia de Paulo Nazareth, o artista relata que teve o visto negado para ir aos Estados Unidos, mais de uma vez, quando algumas oportunidades se apresentaram, inclusive enquanto trabalhava na ALCA em Belo Horizonte (MG) – em 1997, conforme vimos no crachá da Figura 8 –, porém, quando passou a fazer parte do “mundo da arte”, recebeu a proposta de fazer uma residência artística nos Estados Unidos. O convite para a citada residência se deu através do JA.CA – Centro de Arte e Tecnologia –, localizado no Jardim Canadá, em Belo Horizonte (MG). Nazareth atuou como emissário, sendo um dos artistas selecionados para o intercâmbio entre o JA.CA e a Bienal do Harlem/RU; ao final, a viagem foi financiada pela galeria Mendes Wood, que atualmente representa o artista³⁰.

Nessa ocasião, Paulo Nazareth declarou, segundo Resende (2012), que não poderia chegar aos Estados Unidos sem passar pela América Latina, por isso, se negou a ir de avião, pois “não podia pegar um avião no Brasil e descer em Nova York como se não existisse nada entre um ponto e outro”. Ao ter acesso a esse relato, passei a considerar esse momento, essa decisão, como o ponto de partida do projeto, que é talvez seu trabalho mais conhecido, a série “Notícias de América” (2011-2012). Essa série foi executada quando a oportunidade da residência se apresentou, em conjunto ao convite para participar da maior feira de arte contemporânea dos Estados Unidos, a *Art Basel Miami*. Ele optou por fazer esse trajeto, de Minas Gerais aos Estados Unidos, por terra, caminhando. Conforme Nazareth, “é um projeto que trata de questões em andamento” e que se desenvolve em diversas camadas, conceituais e físicas (NAZARETH *apud* MASSON, 2019).

Partiu do Brasil, em março de 2011, rumo aos Estados Unidos. Foi a pé, atravessando mais de quinze países, milhares de quilômetros, levou seis meses e quinze dias nesse trajeto de ida. Foram treze meses e sete dias no total, saindo da região do Vale do Rio Doce (MG), e seguindo sempre para o Norte. Ele declarou: “[fui] para os Andes, países andinos, passei pela América Central, seguindo pela América do Sul até cruzar, fazer o mesmo caminho que muita gente fez e continua fazendo. Então, na verdade, é um trabalho de estrada mesmo, de ir encontrando outra gente”; foi caminhando como seus antepassados Boruns e africanos faziam,

³⁰ Informações coletadas do site do JA.CA, disponível em: <https://www.jaca.center/programa-de-residencias-internacionais-2011/>. Acesso em 07 Ago. 2021.

andando como um “trecheiro”. Segundo ele, “as pessoas costumam dizer andarilho, mas é o trecheiro, aquele que está sempre no trecho, andando de um trecho para o outro. E cada um tem o seu motivo de viver no trecho. O meu vem desse lugar da arte” (NAZARETH *apud* MASSON, 2019, p.10).

Segundo Anjos (2017, p. 138), “o impulso [de Paulo Nazareth] para criar conhecimento nesses deslocamentos se funda na vontade forte de lembrar aquilo que seu corpo não pode esquecer. De lembrar que a mistura de etnias que exhibe como seu bem mais evidente e precioso é resultado de violências, exclusões e apagamentos”. Careri (2013, p. 170) identificou, em suas próprias caminhadas pela América Latina, que aquele que caminha é o sem teto, são as pessoas em situação de rua, consideradas marginais; isso ocorre porque o ato de caminhar é arriscado, se faz com a constante sensação de insegurança, se faz com medo. Considero que tais sensações também devem estar presentes nos trechos de Paulo Nazareth, tal como as pessoas em situação de rua, o artista não tem controle acerca das coisas que encontrará pelo caminho, das intempéries e, muito menos, dos perigos que enfrentará, e, ainda assim, continua sua caminhada. Isso torna o caminhar do artista ainda mais revolucionário, ao mesmo tempo em que é um ato de resgate, haja vista que os povos originários caminhavam por longos percursos no continente antes da “descoberta” desses territórios pelos europeus.

Segundo Paulo Nazareth, “Notícias de América” é uma cadeia, foi realizado em ramificações, em coisas que funcionam em partes. Temos acesso a algumas partes do trajeto no *blog* mantido pelo artista, o *latinamericanotice*³¹, que funciona como um arquivo, alimentado por ele durante todo caminho, como um caderno de artista, um diário digital da viagem. Nesse trânsito, passa ao menos pelo Rio de Janeiro, por Curitiba no Paraná, Biguaçu e Itajaí em Santa Catarina, Porto Alegre no Rio Grande do Sul, Montevidéu no Uruguai, Buenos Aires e Córdoba na Argentina, Paraguai, Tarabuco, Cochabamba e Sucre na Bolívia, Santiago no Chile, Peru, Bogotá na Colômbia, Guatemala, Nicarágua, Costa Rica, Equador, El Salvador, Vera Cruz e Golfo do México, Cuba, Nova Iorque, San Diego na Califórnia e Miami na Flórida.

Ao título da série, “Notícias de América”, ele acrescenta “residência em trânsito” e “residência por acidente”, chamando a atenção para as ideias de mobilidade e de acaso, associadas à de residência, entre outras, como podemos constatar no texto de abertura de seu *blog*:

³¹ O mencionado blog pode ser consultado em: <http://latinamericanotice.blogspot.com.br/>.

proyecto: noticias de América [America news] residencia en transito + residency by accident = atravesar America Latina antes de llegar a los EUA: que todo el polvo del camino se quede en mis pies + viver en blooklin y saber lo que se pasa ahi _ go to Blooklin, NY /USA living there and know what happane there , but before walk by Latin America: that every Latina America land to be in my foot _ (NAZARETH, 2011).

Neste texto de abertura ele já mescla espanhol, inglês e português, como uma pequena amostra do que encontraremos ao rolar a barra lateral do *blog* e observar o material disponibilizado ali com mais atenção. A série, assim como suas demais obras, é composta por múltiplos trabalhos e, mais uma vez, nos deparamos com as múltiplas possibilidades de suporte e, até, de temas que o artista vai desenvolvendo ao longo de caminho. Ele optou por fazer a viagem a pé, mas faz uso de algumas “muletas”, que é a forma como ele denomina as caronas, por terra e pelo mar, que conseguiu durante o percurso. Em todo o trajeto, permaneceu de chinelo e sem lavar os pés, lavando-os somente ao chegar ao seu destino, o rio Hudson, localizado no estado de Nova Iorque, já nos Estados Unidos, levando consigo um pouco de poeira da América Latina. Ao cruzar a América do Sul, antes de pisar em solo norte-americano, Paulo Nazareth carrega consigo mais do que a poeira em seus pés, leva também seu sotaque, sua perspectiva de mundo, sua experiência, suas vivências, dentro de um tecido social bastante simbólico.

Figura 12 – “Sem título”, da série Notícias de América (2011-2012), Paulo Nazareth.



Disponível em: <https://mendeswooddm.com/pt/artist/paulo-nazareth>. Acesso em 20 ago. 2021

Vemos um registro dos seus pés na Figura 12, um pé que sofreu as intempéries da longa viagem, as unhas estão quebradas, o pé está coberto de poeira, no dedão direito vemos o que suponho ser um ferimento. Sobre essa ação, ele relata que “não considerava que meus pés estavam sujos, mas que eles continham terra, que em princípio não é suja, é parte do mundo” (NAZARETH *apud* ELÁSTICA, 2012, p. 20). Queria com essa atitude, de não lavar os pés, demonstrar que não há muitas diferenças, a poeira é a mesma em toda América, seja ela do Sul, Central ou do Norte. Também a potência de, nesse ato, carregar simbolicamente a América Latina consigo, carrega uma porção desse espaço percorrido em seu corpo, além de ressignificar o que é considerado como “sujo” ou “limpo”, uma vez que essa constatação muda a depender de quem observa e do que é observado; para ele a terra, por ser “parte do mundo”, não se enquadra como algo sujo, algo cujo contato devemos evitar ou, necessariamente, retirar de nossa pele, pelo contrário, ele exalta essas marcas do caminho em si mesmas com uma performance, como obra de arte. De acordo com Melo (2012, n.p.), “a caminhada opera uma transformação lenta do trabalho e da nossa própria imagem sobre o que acreditamos ser a América Latina”, e, à medida que acompanhamos o desenvolvimento de sua caminhada a América Latina “toma outras proporções, dissolvendo nossas preconcepções congeladas que estão pela ideia comum de um tipo único chamado de Latino-americano”.

Nesse longo percurso, o artista se faz e refaz; descreve, por exemplo, que “se fez pescador no México para depois ir a Cuba” (NAZARETH *apud* ELÁSTICA, 2012). Trabalhou como pescador por nove dias, e alega que, se faz assim, muda conforme a necessidade, mas continua sendo artista acima de tudo, uma parte não anula a outra, e ele continuará sendo artista, independente do que faça. Também se orgulha de ter pisado em Cuba antes de ter ido aos Estados Unidos. Após lavar os pés no Rio Hudson, e tornar essa ação também uma obra performática, fica em Nova Iorque por dois dias; depois retorna para a Guatemala, a fim de executar o projeto “*Banana Market / Art Market*” (2011). Segundo Nazareth, citado por Filho (2012), esse projeto consistia na partida dele da Guatemala a Miami, no mesmo trajeto feito pelos imigrantes, em uma Kombi repleta de bananas verdes. O plano era que as frutas amadurecessem no caminho e fossem comercializadas na feira de arte, como se em uma feira-livre. Vemos um planejamento, um esquema da obra, na reprodução da gravura apresentada na Figura 13, com a Kombi, as bananas e a palavra “vendido”, em destaque quase centralizada na imagem.

Figura 13 – Reprodução de gravura, Prova do Artista (P.A.), s.d., gravura em metal, técnica água forte.



Disponível em: <http://latinamericanotice.blogspot.com/>. Acesso em: 20 ago. 2021

O plano não correu como o esperado; primeiro, não conseguiu o visto para Pedro Calel, seu amigo que o hospedou por dois meses na Guatemala e era o motorista da Kombi; não conseguiu também a documentação necessária para entrar com o veículo nos Estados Unidos, nem a licença sanitária para as bananas; assim, há uma modificação no planejamento, algo que fugiu ao seu controle, a realidade e a burocracia aqui se impõem sobre o planejamento do artista. Ele retorna aos Estados Unidos, consegue uma Kombi com um cubano que conhece em Miami, e as bananas necessárias ele obtém no porto da cidade (NUNES, 2012). A continuidade do projeto, que se baseia em vender as bananas na feira de artes, acontece como programado. As frutas foram vendidas durante o evento, assinadas pelo artista, a 10 dólares.

Figura 14 – Performance na feira *Art Basel* Miami, 2011, Paulo Nazareth.



Disponível em: <https://entretenimento.uol.com.br/noticias/afp/2011/11/30/art-basel-a-maior-feira-de-arte-contemporanea-dos-eua-faz-10-anos.htm>. Acesso em 26 ago. 2021

Além da venda das bananas, a obra do artista provoca o público com outro tipo de venda: a de sua imagem de homem “exótico”. Parado diante de sua banca, a Kombi verde repleta de bananas que perfumavam o ambiente com seu aroma característico, o artista expunha o cartaz “*My image of exotic man for sale*” (minha imagem de homem exótico à venda, em tradução livre), conforme vemos na Figura 14. Ele relata: “eu vendia banana e a minha cara. Aí eu falava: ‘Tem duas coisas muito baratas nessa feira, a banana, a US\$ 10, e a minha foto, que eu vendia a US\$ 1’. E estavam mais baratas que o café da feira, que nem era arte e estava sendo vendido a US\$ 15”. A performance teve desdobramentos que o artista não previu. Ele relata duas situações inusitadas: a primeira, de uma mulher que come uma banana sem pagar; diante do fato, ele disse aos seguranças: “Essa mulher comeu minha arte”; e a segunda quando pessoas que passavam por ele o fotografavam, sem pagar o dólar combinado, ele gritava: “Estão me roubando!”. Segundo Nazareth, se estava em uma feira de arte, então era para vender (NAZARETH *apud* RESENDE, 2012).

Figura 15 – Vista da instalação “Banana Market/Art Market” (2011), feira Art Basel Miami, 2011.



Fonte: <https://mendeswooddm.com/en/artist/paulo-nazareth>. Acesso em 26 ago. 2021

Na figura 15, a Kombi verde, as bananas amarelas e a camisa azul do artista são elementos em cena que remetem às cores da bandeira brasileira; associado a esta, outra referência de origem, ainda que um tanto quanto vergonhosa, é a alusão ao termo “república das bananas”³², remete à condição venal das instituições da América Latina que impõem aos seus povos a monocultura e a corrupção. Vejo na exposição dessa obra (Figura 15) uma organização dos elementos em cena e, mais uma vez, a precariedade dos suportes expositivos que estão presentes em diversas exposições do artista, e aqui também: pallets funcionam como mesa expositiva dos impressos, as obras do percurso, os cartazes e desenhos estão colados diretamente na parede, sem moldura, algumas obras fotográficas maiores estão dispostas no chão, em pé assim direto no piso. Na frente do artista, no chão próximo de uma mesa expositiva, temos sacos e objetos que me fazem questionar se são uma obra proposital ou se são coletas que o artista realizou no próprio espaço, o que é costumeiro a ele fazer. O espaço expositivo deve ter se tornado também um espaço olfativo, quando o cheiro das

³² Termo usado de forma pejorativa para se referir a países da América Latina e Caribe. Cunhado pelo escritor americano William Sydney Porter (1862-1910) no conto “O Almirante” (1904). Segundo o historiador Luis Ortega a expressão atualmente “passou a fazer referência a países marcados pela monocultura e dotados de instituições governamentais fracas e corruptas, nos quais uma ou várias empresas estrangeiras têm o poder de influir nas decisões nacionais”. Fonte: “Qual a origem do termo ‘república de bananas’, usado pelo ‘Guardian’ para se referir ao Brasil?” 28 Abr. 2016. Reportagem desenvolvida por BBC|News Brasil. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/brasil/2016/04/160428_republica_bananas_origem_fn. Acesso em: 20 dez. 2021.

bananas na Kombi perfumou o local. O artista está descalço, será que o chinelo enfim foi inutilizado em decorrência do esforço, do uso na viagem, ou Paulo Nazareth escolheu não usá-lo, ou está exposto também como obra?

Figura 16 – “Sem título”, da série Notícias de América (2011-2012), Paulo Nazareth.



Disponível em: <https://mendeswooddm.com/pt/artist/paulo-nazareth>. Acesso em 02 set. 2021

A obra “Vendo minha imagem de homem exótico”, é um jogo que o artista realiza em diferentes momentos no trajeto pela América Latina. Paulo Nazareth se fotografa com o cartaz em locais distintos, em uma feira, por exemplo, no próprio espaço em que expunha parte das obras do percurso, ou em frente a um portão, como mostrado na Figura 16. Sobre a cena da Figura 16, o artista comenta: “é esse negócio com esse cara, essa imagem, atrás dela, tem uma outra escrita que está escrito ‘no se vende. Cuidado con estafadores’. Quer dizer, ‘não se vende, cuidado com um estelionatário, estafadores, aquele cara que passa a perna’”(NAZARETH *apud* ROCHA, 2020, p. 133). O espaço atrás dele não está à venda, mas a imagem dele como exótico está; com a obra, ele modifica mais uma vez esse local, tratando aqui do jogo entre o que pode ou não ser comercializado.

Mas o significado desse trabalho não se limita apenas às relações com os locais; é também uma crítica à exotização do outro, do não-branco, do olhar eurocêntrico sobre o mundo. Sobre ele, o artista relata que:

[...] esse trabalho fala desse lugar dessa imagem e aí eu me coloco aí nesse lugar afro-indígena, afro-Borum, que é fazendo esse jogo com esse olhar do outro que é de “exotificar”. Então “vendo a minha imagem de homem exótico” é uma ironia, mas diante do que está aí nem sempre é visto assim. Então falar: “então você é o homem exótico”, assim eu e você, porque esse lugar do exótico depende. Então quem é o exótico? [...] quando você olha para isso e pensa esse olhar “exotificador”, eurocêntrico, ele olha para o outro, então todos os outros estão em condições animais, todos os outros não são humanos, aí tem sub-humanos [...] (NAZARETH, 2019).

A obra traz uma nova possibilidade de leitura, mais um desdobramento do que é ser exótico. Fala da animalização dos indivíduos, que se pretende que justifique serem tratados como cidadãos de segunda classe, como inferiores. Diversos trabalhos foram realizados nesse trajeto, além dos já citados. E junto com o cartaz de “homem exótico”, o artista caminha também com cartazes com outros dizeres, como: “*Llevo recados a los E.U.A.*” (Levo recados aos Estados Unidos); “*I am an american also*” (Eu também sou americano); “*Hecho em Mexico*” (Feito no México); “*No me voy migrar a E.U.A.*” (Não vou migrar para os EUA.); “Temos direito a esta paisagem”. Cartazes apenas como a palavra “ARTE” e um cartaz escrito “*For Sale*” (À venda). Cada asserção mostrando que o artista se reconhece em um ambiente de discriminação, como a parte discriminada, o que se converte em uma provocação em algum nível, algo semelhante aos cartazes que Alberto Greco³³ confeccionava.

A própria viagem e o modo como o artista orienta suas ações durante o trecho são um objeto artístico; segundo o artista: “é essa arte da viagem, tal como me disse o menino em El Salvador: arte de conduta, que é a maneira que escolho para viajar, meu comportamento, como vou me conduzir”. No retorno ao Brasil, ele não vem a pé, mas por via aérea; ele informa que foi uma sensação esquisita, “deu um sentimento meio que de aborto” (NAZARETH *apud* NUNES, 2012, n.p.), devido ao atravessamento rápido de um local para outro, através do avião, causando um choque pela alteração abrupta dos espaços geográficos, sociais, culturais etc., diferentemente da ida, quando foi gradativamente mudando de paisagens e idiomas, no ritmo que a caminhada permitia. A série “Notícias de América” pode ser vista como o projeto maior, dentro do qual há ramificações em outros projetos de diferentes escalas. Abordei aqui apenas alguns exemplos dessa ramificação, outro desmembramento importante, e ao qual dou maior destaque no item a seguir, a série “Cadernos de África”.

³³ Alberto Greco (1931-1965) artista argentino que produziu as obras *Vivi-dito*, nas quais determinava como arte as situações/coisas efêmeras do cotidiano, a ação se dava através de cartazes, circulava com giz ou apenas nomeava obra de arte, como fez com o também artista Heredia mostrado na fotografia da figura 2 desta Dissertação.

1.2.2 Cadernos de África

O projeto “Cadernos de África” (2012-)³⁴ é a segunda grande série realizada pelo artista em suas andanças pelo mundo, iniciada antes da finalização de “Notícias de América”. Ainda está em andamento, contabilizará nesse ano de 2022 dez anos em desenvolvimento. Entre Julho e Agosto de 2011, o artista, em conversas com Melo (2012, n.p.), demonstra seu interesse em fazer o que ele chama de “o caminho da África... NOTÍCIAS DE ÁFRICA”, e complementa, “não piso na Europa sem passar por África”. Em outra conversa com Melo (2020), o artista afirma,

Sobre *Cadernos de África*, creio que começa ainda na estrada... entre o Sul y Norte de América... mas em julho de 2012 já acontece como África... [...] Há um trajeto feito desde Belém a Buenos Aires que chamo de *Mapa Verde Esperança*... y é em fins de julho de 2012, que lavo meus cabelos pela última vez. A fim de reter o cheiro dos caminhos, o cheiro da cozinha, o cheiro do fogo. Um trabalho invisível que já leva quase 8 anos sem o lavar o cabelo. Esse é o *Mapa da Esperança*. Talvez você perceba uma diferença entre o cabelo antes y pós-2012 [...] Desde então tenho usado mais o pente afro, o ouriçador como forma de manter a higiene a seco... assim levo um cabelo mais armado ao estilo *black panther* anos 1960, 70. O cabelo é a outro ponto... da cabeça aos pés... como nos olham quando chegamos... para ver o que leva nos pés, y o que leva na cabeça... ou o tipo de cabelo que sustenta... Então o *Mapa Verde Esperança* é um processo, um trajeto entre o Norte y o Sul da América do Sul, essa área verde entre Amazônia até o desague do Rio La Plata ... y essa presença aí... y todo o porvir desse tropeço...[...].

Aqui, identifico algumas ligações entre as séries, primeiro, o já citado início da série enquanto ele ainda executava a série anterior. “Cadernos de África” teve obras expostas pela primeira vez quando o artista foi convidado a participar da 55ª Bienal de Veneza, na Itália, e da 12ª Bienal de Lyon, na França. Ele aceita o convite e participa de ambas em 2013, mas apenas com suas obras, não estando presencialmente em nenhuma delas, pois se recusou a, como relatado aqui, pisar na Europa antes de pisar na África. Nesta instância, viajou também quase todo o percurso no continente a pé, mas dessa vez, conforme o relato, não lava os cabelos, querendo levar consigo, em seu corpo, os aromas desse caminho. Este é um segundo ponto de ligação entre as séries; assim como em “Notícias de América” o artista não lava os pés, em “Cadernos de África” não lava os cabelos; e, além de permanecer com os chinelos nos pés, carrega também a mesma performatividade em seu corpo, os mesmos causadores de estranhamento comuns àqueles com quem ele encontra: permanece de camisa e calça social,

³⁴ Nessa série o artista utiliza como registro o blog: <http://cadernosdeafrica.blogspot.com/>.

contrapondo o chinelo nos pés e seu cabelo afro. O não lavar a cabeça ou os pés, conforme a obra, parece fazer analogia com parte do trecho supracitado, no qual o artista se refere ao “da cabeça aos pés”, ao modo “como nos olham quando chegamos... para ver o que leva nos pés, y o que leva na cabeça”, simbolicamente, nos pés ele carregou a América Latina, e agora, na cabeça, deseja simbolicamente carregar o Continente Africano. A série parte da cozinha da mãe do artista, Dona Ana, em Minas Gerais, “tenho feito essas viagens há um tempo. Vou à África e depois à cozinha de minha mãe. É um vaivém” (NAZARETH *apud* GALVÃO, 2020).

Figura 17 – panfleto “Eu não vou te roubar” (2012), Paulo Nazareth.

SABER O QUE TEM DE AFRICA EM MINHA CASA [KNOW WHAT THERE IS FROM AFRICA IN MY HOME]- PALMITAL A, setor 7 , SANTA LUZIA / MG - BRASIL-CONHECER AFRICA ANTES DE CHEGAR A EUROPA -- SABER O QUE HA' DE MINHA CASA EM EUROPA -- SABER O QUE TEM DE AFRICA EM EUROPA [KNOW AFRICA BEFORE TO GO TO EUROPA--- KNOW WHAT THERE IS FROM AFRICA IN MY HOME ---KNOW WHAT IS IN EUROPA FROM MY HOME --- KNOW WHAT THERES IS FROM AFRICA IN EUROPA --- KNOW WHAT THERE IS IN AFRICA FROM MY HOME]SABER O QUE TEM DE MINHA CASA EM AFRICA ____ (Savoir ce qu'il AFRIQUE DANS MON CHEZ--- Palmital A, Secteur 7, Santa Luzia / MG - BRÉSIL --- CONNAÎTRE AFRIQUE AVANT D'ARRIVER EN EUROPE -- SAVOIR CE ont en europe DE Mon chez -- SAVOIR CE ont en europe D'AFRIQUE-- SAVOIR CE ont DE MON CHEZ en AFRIQUE)



P. NAZARETH EDIC. / LTDA Palmital - Sant. Luzia - MG / BRASIL jun. . 2012 -- eu nao vou te roubar .

Disponível em: <http://cadernosdeafrika.blogspot.com/>. Acesso em 26 out. 2021

No panfleto de abertura de seu *blog*, *cadernosdeafrika*, mostrado na Figura 17, sobre esse trabalho ele afirma que deseja “Saber o que tem de África em minha casa [...] Conhecer África antes de chegar a Europa [...] Saber o que há de minha casa em Europa -- Saber o que tem de África em Europa”. O panfleto intitulado “Eu não vou te roubar” (Figura 17) é composto pelo texto mesclando idiomas como francês, inglês e português, mistura

característica de sua escrita. As duas figuras centrais carregam o cartaz de papelão no qual lemos “*I’m don’t going to rob you*” (eu não vou te roubar, em tradução livre). Frase que nos carrega para além da imagem, para entender sua afirmação como diretamente ligada à aparência daqueles que são fotografados, do seu ambiente e de muitos outros semelhantes. Mais uma vez, a obra mostra que as pessoas ali fotografadas – agora não apenas o artista – se reconhecem dentro de uma cultura de preconceito, como aqueles que sofrem o preconceito, como pessoas comumente identificadas como uma possível ameaça à segurança de outras.

Os trabalhos dessa série ocorrem no percurso e também na casa-ateliê do artista, em Minas Gerais; essa ampliação dos lugares onde a obra acontece demonstra que, para Paulo Nazareth, a noção de África ultrapassa limites geográficos; a presença física no continente africano ocorre em alguns momentos, mas não é determinante na feitura das obras. Como outras obras a que nos referimos aqui, esta é composta por fotografias, vídeos, objetos, instalações, panfletos, cadernos, gravuras e desenhos, além das narrativas do artista em entrevistas e nas exposições que já foram realizadas, coletivas e individualmente. O artista destaca “o caráter PROCESSUAL de Cadernos de África, não só a respeito dos percursos de criação, mas deixando explícito o INACABADO [...] o trabalho é essa série que vai abraçando. É um estado, como se eu tivesse em um estado de Cadernos de África”. Sobre as imagens em preto e branco, segundo o artista, “tem a estética aí que existe, o lugar formal da imagem, do objeto de arte, mas em um primeiro contato com a imagem, você tem uma imagem preto e branco, que é um lugar que não é ‘bonito’” (*apud* ROCHA, 2020).

Mas a série não é apenas esse projeto grandioso; segundo Paulo Nazareth (*apud* MASSON, 2019 p. 25), “Cadernos de África é uma condição, e, dentro dessa condição, eu tenho projetos”. Ele relata que está

[...] trabalhando com um conceito de África que é um continente africano que eu chamo de Panáfrica. É uma África expandida, que vai além do continente. África que foi trazida e entrou na construção da América. Eu tenho feito caminhadas lá pelo continente africano e aqui também na busca por esses caminhos, pela compreensão do que são essas inúmeras Áfricas. (NAZARETH *apud* MASSON, 2019, p. 20).

Nazareth registra que o primeiro deslocamento realizado foi para Cotonou, Benin; foi a Togo e para a Nigéria. Em seu *blog*, temos acesso aos locais onde o artista esteve entre 2012 e 2014, no deslocamento pelo Brasil passou em Santa Catarina, Salvador (Bahia), São Luiz (Maranhão), Belém (Pará), também em Goiás, Tocantins, Piauí, Amazonas, Ceará, Pernambuco, Alagoas, Mato Grosso do Sul, Paraná, e Rio Grande do Sul, além de Minas

Gerais, São Paulo e Rio de Janeiro. Na América do Sul, esteve em Pedro Juan Caballero (Paraguai), Buenos Aires (Argentina), passando também pelo Uruguai. Desembarca no continente africano e viaja a partir da Cidade do Cabo, na África do Sul, em direção ao norte, passando por Johannesburgo, também na África do Sul, Lusaca no Zâmbia, Harare e Bulawayo no Zimbábue, Windhoek na Namíbia, Maun em Botswana, Maputo em Moçambique, Lagos na Nigéria, Uidá (Ouidah), Abomei e Cotonou em Benim, e Nairóbi no Quênia (ROCHA, 2020).

Diversas questões são tratadas nesse trajeto-obra; para além da existência de coisas na cozinha de sua mãe e na África, trata também de questões raciais, históricas e sociais. Nos registros da obra “Qual é a cor da minha pele?” (2012), mostrados na Figura 18, por exemplo, o artista se coloca ao lado de outros negros, questionando a cor de sua pele, e trata da cor sem a presença dela na imagem. O preto e branco na fotografia dá um ar de documento; distancia, temporariamente, a imagem de nós à medida que aparenta ser antiga, mas aproxima devido às vestimentas mais contemporâneas das pessoas presentes.

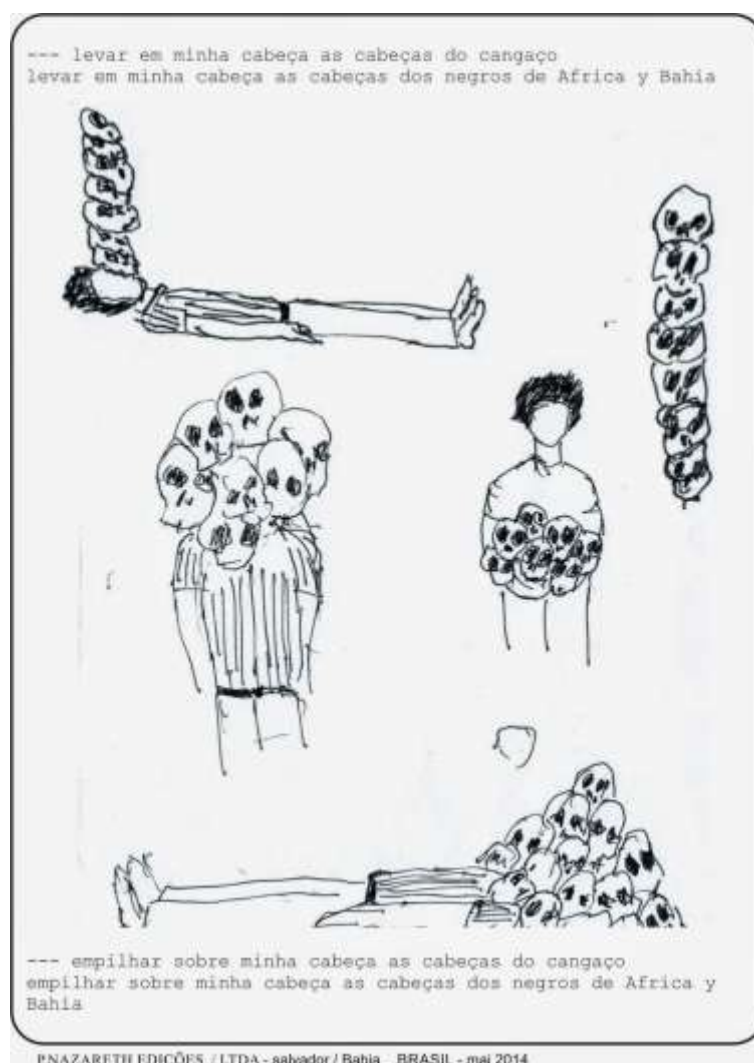
Figura 18 – Registros da obra “Qual é a cor da minha pele?” (2012) em um panfleto (à esquerda), e nas fotografias em São Paulo e Buenos Aires, respectivamente (à direita)



Disponíveis em: <http://cadernosdeafrica.blogspot.com/>. Acesso em: 26 out. 2021

Em outra obra, intitulada “Museu do Crime - Antropologia do Negro/Antropologia do Cangaço” (2014), dividida em panfletos e duas vídeo-performances – “Antropologia do Negro I” e “Antropologia do Negro II” (2014) –, o artista trata da morte, da violência e de todos os maus tratos diários sofridos pelas pessoas negras, num resgate histórico e em uma constatação ainda válida atualmente. Na Figura 19, vemos o planejamento para as duas vídeo-performances; no panfleto, com um traço de croqui, esse desenho funciona como um rascunho da obra, ao mesmo tempo em que é apresentado também como uma obra. As figuras demonstram algumas possibilidades de execução: o artista pode carregar os crânios, apenas empilhá-los sobre seu corpo em linha reta ou usá-los como máscara, uma máscara mortuária nem um pouco convencional. O desenho possui um equilíbrio, os elementos estão dispostos de maneira que cada um ocupa um espaço organizado no papel, cada esquema tem seu espaço bem delimitado, sem invasão ou sobreposição de um sobre outro.

Figura 19 – CA _panfleto 03_ salvador - BA / Brasil (2014), Paulo Nazareth



Disponível em: <http://cadernosdeafrica.blogspot.com/>. Acesso em: 28 out. 2021

Vemos um registro da execução de uma das performances na Figura 20. Em “Antropologia do Negro I”, realizada em maio de 2014, o artista se deita com uma máscara cobrindo boca e nariz, coloca ainda um papel sobre o rosto; enquanto isso uma figura, da qual vemos somente as mãos enluvadas, vai preenchendo o entorno da cabeça e, posteriormente, o rosto do artista com crânios. A primeira parte dura seis minutos e cinco segundos, pelo menos 50 crânios são colocados próximos ou em cima da cabeça do artista, ao fim são retirados um a um e o artista levanta, encerrando essa primeira parte. Na segunda parte, “Antropologia do Negro II”, também realizada em maio de 2014, deitado no que aparenta ser o mesmo local, o próprio artista posiciona os crânios sobre o seu rosto, fica um tempo com os crânios sobre sua cabeça, depois retira alguns e se levanta; essa segunda performance dura sete minutos e vinte e dois segundos. É claramente perceptível nos registros a respiração ofegante do artista, o que aquele momento lhe causa, e que as performances se assemelham ao último desenho do panfleto da Figura 19.

Figura 20 – “Antropologia do Negro I” (2014), Paulo Nazareth, frame de vídeo, 6m5s.



Disponível em: <https://vimeo.com/106514864>. Acesso em: 29 out. 2021

Nessas obras, o artista trata a arte como instrumento de denúncia e também de reflexão, uma vez que choca com a ação, ao mesmo tempo em que relembra que aqueles crânios foram pessoas, e que resgata parte da história do Brasil, de extermínio dos povos originários e dos povos escravizados que foram sequestrados e trazidos para o Brasil à força. A América Latina foi colonizada de forma intensiva, literalmente invadida, pois aqui já viviam civilizações inteiras, com culturas e costumes próprios; o Brasil sofreu uma

colonização violenta, embasada no genocídio da população indígena e posteriormente no genocídio da população negra. Esses indivíduos, que aqui viviam sem que isso tivesse sido sua escolha, não eram sequer vistos como pessoas, eram vistos como coisas, objetos, ferramentas de trabalho, e alguns ainda os viam como animais.

Cabe o apontamento de que Salvador é considerada a cidade mais negra fora do continente africano³⁵, o que aumenta a importância da execução dessa obra naquela cidade, importância reforçada no local escolhido para a realização das performances: o Museu Antropológico e Etnográfico Estácio de Lima. Todo o acervo do museu participa de certa forma da obra, “incluindo armas, objetos de arte popular, instrumentos médicos, roupas de cangaceiros e centenas de crânios, com escassas informações sobre as datas, autores e locais das coletas. As etiquetas de dois corpos mumificados informavam apenas que se tratava de uma ‘índia carajá’ e de um ‘cafuso’”³⁶, o que demonstra certa falta de cuidado com o acervo, por se tratar de cidadãos considerados de segunda classe, sem importância, marginalizados e que sofrem ainda mais uma violência após sua morte: a tentativa de apagamento, de esquecimento de suas histórias.

A série “Cadernos de África” fala de uma África daqui, outra de lá, e uma terceira, a do percurso que se materializa à medida que o artista se desloca. Apesar do nome “Cadernos” dar o título do projeto, não se trata de uma publicação, e sim de possibilidades, de desdobramentos. Assim como em “Notícias de América”, o trabalho atravessa fronteiras naturais e artificiais dos territórios, mas opera também em locais sociais, culturais, simbólicos; perpassa terrenos não tão delimitados, é quase uma peregrinação do artista em busca de sua história individual, que se mescla à coletiva. Aborda também questões de pertencimento, das migrações, as já executadas e as apenas planejadas. Leva a cabo o pensamento de Melo (2012, n.p.), de que “a viagem só pode ser apreendida pelo corpo inteiro transformado em olhar”. Paulo Nazareth materializa esse olhar em obras que compartilha conosco. Devido à pandemia de Covid-19, o artista permaneceu em Minas Gerais, mas informou em entrevista a Galvão (2020) que pretende dar continuidade ao percurso pela África, desta vez percorrendo o Norte do continente.

Descrevi até o momento alguns pontos do itinerário de Paulo Nazareth. Um itinerário sempre trata de partidas, da estadia e do retorno, conforme Augé (1999), ainda que havendo

³⁵Para mais informações acessar: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2016-03/os-467-anos-de-salvador-cidade-mais-negra-fora-da-africa>. Acesso em: 29 Out. 2021.

³⁶FIORAVANTI, Carlos. *O destino incerto dos acervos policiais*. Edição 260. out. 2017. In: Revista FAPESP – Edição Digital – Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/o-destino-incerto-dos-acervos-policiais/>, acesso em 29 Out. 2021.

várias partidas, sua estadia foi a própria viagem e o retorno ao lar não é definitivo, ainda mais quando diz respeito a um artista andarilho, nômade, como é o caso. Os locais de partida, de permanência e os encontros que podemos ter ao longo do caminho, quando em uma viagem, por mais que se repitam os indivíduos e os locais, afetam nossas percepções de modos distintos, os locais terão mudado mesmo que isso não seja claramente perceptível; e nós, assim como aqueles com quem cruzamos, também teremos mudado. Cabe apontar que o nômade, o andarilho, não é o migrante, nem o refugiado, cada um deles ocupa espaços distintos dentro da sociedade.

Segundo o arquiteto e pesquisador Francesco Careri (2013, p.42), “o nomadismo considera o percurso como o lugar simbólico em que se desenrola a vida da comunidade”; essa comunidade é atravessada por acontecimentos que a mudarão de algum modo, isso também ocorre com os indivíduos dessa comunidade, assim os espaços por onde transitam não são “vazios” de significados para os nômades. Analogamente há simbolismos presentes nas obras de Paulo Nazareth, os quais são elaborados no capítulo a seguir, com uma pausa para apresentação dos conceitos semióticos e da aplicação deles nas análises das obras selecionadas.

CAPÍTULO 2 – O ITINERÁRIO VERTE O SIGNIFICADO

Para Augé (2012), a antropologia trata, no presente, da questão do outro, e enfrenta hoje o desafio de vivermos em um mundo que ainda não aprendemos a olhar, razão pela qual precisamos reaprender a pensar o espaço. Nesse ponto, a relação entre a antropologia e a semiótica se faz pertinente, pois não devemos somente observar, mas dar sentido ao que observarmos; entender como se dá essa criação de significados e pensar na possibilidade de ressignificar as coisas através de nosso olhar para elas. Se um determinado local passa despercebido por aqueles que transitam por ele, como os não lugares antropológicos são muitas vezes vistos, não se criam em torno dele memórias fortes o bastante para elevá-los a uma posição de lugar antropológico. Minha sugestão aqui é que a ligação dos temas, semiótica e antropologia, se dá nesse campo, a partir da constatação de que o que difere o lugar do não lugar é o significado que damos a eles, o que está atrelado ao uso que fazemos dos espaços, à história, à memória, que levam à importância que damos a eles. E é a partir desse cruzamento que eu me coloco diante das obras de Paulo Nazareth. Por isso, antes de continuar o percurso para a análise de quatro obras de Paulo Nazareth selecionadas para esta abordagem, e tendo já abordado os conceitos da antropologia recortados para este estudo a partir da obra de Augé (2012), proponho aqui uma pausa para entender um pouco sobre a semiótica. Neste segundo capítulo trago um pouco da teoria e da aplicação semiótica. Apresento os conceitos em linhas gerais, limitando ao que é importante compreender para a leitura que foi realizada das obras, apoiada nas imagens que temos delas.

2.1 Uma pausa para refletir antes de seguir viagem...

São sempre boas, e quase sempre uma forma de aprendizado, as pausas que realizamos em uma viagem; aqui a pausa é para explicar um pouco sobre semiótica antes de darmos continuidade para às análises. Charles Sanders Peirce (1839-1914) foi um lógico, matemático e cientista estadunidense, possui uma obra extensa e complexa e, segundo Santaella (2018, p. 2), “a semiótica é uma das disciplinas que fazem parte da ampla arquitetura filosófica de Peirce”, é alicerçada na fenomenologia. A autora explica que a fenomenologia “tem por função apresentar as categorias formais e universais dos modos como os fenômenos são apreendidos pela mente” e que Peirce chegou a três “elementos formais e universais em todos os fenômenos que se apresentam à percepção e à mente”, são eles as três categorias

fenomenológicas de Peirce: a primeiridade, a segundidade e a terceiridade (SANTAELLA, 2018, p. 7).

De acordo com Santaella e Nöth (1998) a primeiridade peirciana é a categoria da presença imediata, do sentimento irrefletido, da qualidade não diferenciada, da liberdade e originalidade, algo que se apresenta à mente; nas palavras de Peirce (*apud* SANTAELLA; NÖTH, 1998, p. 143), “a forma de ser daquilo que é como é, positivamente e sem nenhuma referência a qualquer outra coisa”; uma experiência de primeiridade ocorre apenas uma vez, não pode ser repetida. A segundidade é a categoria do confronto, da experiência do aqui e agora, do factual, da existência, do confronto entre o interno e o externo à mente; está ligada às ideias de dependência, determinação, dualidade, ação e reação. E a terceiridade “é a categoria da mediação, do hábito, da lembrança, da síntese, da comunicação e da semiose” (SANTAELLA; NÖTH, 1998, p.143), é o efeito que o signo provoca em uma mente; se relaciona também à continuidade do pensamento, com a ideia de crescimento e aprendizado.

Semiótica, também conhecida como lógica ou teoria geral dos signos, talvez seja a área em que Peirce é mais conhecido. Para a semiótica peirciana, o ser humano pode interpretar de diversas maneiras o mundo à sua volta, ampliar reflexões e adquirir conhecimento, a depender das relações estabelecidas. Segundo Santaella (2004, p. 90), “a semiótica peirciana é, antes de tudo, uma teoria sófica do conhecimento, que desenha, num diagrama lógico, a planta de uma nova fundação para se repensar as eternas e imemoriais interrogações acerca da realidade e da verdade”; é uma teoria complexa, que funciona como um mapa lógico que traça as linhas dos diferentes aspectos para se conduzir uma análise, no entanto, é necessário que tenhamos um conhecimento prévio das áreas que desejamos analisar, se quisermos ir além de um senso comum, haja vista que a semiótica não nos traz conhecimento específico de áreas distintas (SANTAELLA, 2018). Com base nesse ponto de vista, eu, como artista visual, me habilito para realizar as análises que me proponho, aplicando a semiótica dentro da minha área de formação e reunindo o repertório que possuo com os conteúdos desenvolvidos nesta Dissertação.

A semiótica peirciana é dividida em três áreas: a gramática especulativa, a lógica crítica e a metodêutica, ou retórica especulativa. A primeira delas, gramática especulativa, está na base das outras duas e, segundo Santaella (2018), é a teoria geral de todas as espécies possíveis de signos, uma “ciência geral dos signos”, ela “nos fornece as definições e classificações para análise de todos os tipos de linguagens, signos, sinais, códigos etc., de qualquer espécie e de tudo que está neles implicado: a representação e os três aspectos que ela

engloba”. Para Peirce (2017, p. 46), a tarefa da gramática especulativa é determinar o que deve ser verdadeiro em relação ao signo. Mas, afinal, o que é o signo?

228. Um signo, ou *representamen*, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado denomino *interpretante* do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu *objeto*. Representa esse objeto não em todos os teus aspectos, mas com referência a um tipo de ideia que eu, por vezes, denominei *fundamento* do representamen (PEIRCE, 2017, p. 46).

Santaella (2012, p. 90) nos apresenta uma explicação mais concisa, porém não menos complexa, “o signo é uma coisa que representa uma outra coisa: seu objeto”, sendo signo somente se carregar esse poder de representar, substituir seu objeto, mesmo que falsamente. A autora aborda sobre a amplitude da noção de signo, a partir da qual podemos entender que “qualquer coisa de qualquer espécie, imaginada, sonhada, sentida, experimentada, pensada, desejada... pode ser um signo desde que esta ‘coisa’ seja interpretada em função de um fundamento que lhe é próprio, como estando no lugar de qualquer outra coisa” (SANTAELLA, 2004, p. 90), o signo não é o objeto, mas o representa, e gera em uma mente a terceira parte da tríade, o interpretante.

O interpretante, que apresento de modo detalhado mais adiante, é um novo signo, e a partir dele se faz possível um novo processo semiótico (ou semiose), que tende a continuar infinitamente; a esse processo ininterrupto se dá o nome de semiose infinita. Santaella (2004, p. 90) esclarece que “a semiose é uma trama de ordenação lógica dos processos de continuidade. O pensamento é o campo privilegiado da continuidade”; desse modo, a semiose verifica como o signo age, ou como ele é interpretado. A ação do signo sempre se dá em uma mente, ou seja, a produção de significados é algo de natureza mental, uma rede desenvolvida no próprio pensamento.

Faço aqui uma breve interrupção, antes de seguir com os conceitos peircianos que norteiam as análises, pois se a produção de significado é de natureza mental, este pode ser modificado por meio da experiência, ou seja, pode ser ressignificado sem necessariamente perder o seu sentido inicial, sendo acrescido de novo sentido, pode ser ampliado. Paulo Nazareth opera ressignificado às caminhadas, por exemplo, quando não caminha apenas para se deslocar de um ponto a outro, mas também para conhecer, conhecer sua história, a si mesmo e o outro. Temos possibilidade de ter acesso a recortes dessas caminhadas por meio de seus relatos e suas obras. O artista também ressignifica o conceito que temos sobre o que é

lixo, e o que deve ser “jogado fora”, quando coleta materiais que seriam descartados e os apresenta nos museus e galerias como obra, opera assim alterando o significado que damos àqueles materiais que, muitas vezes, utilizamos no nosso cotidiano de maneira mecânica, sem refletir sobre o que estamos consumindo. Outro ponto a destacar é a ressignificação que opera na visão sobre o cotidiano e nos seus convites para que pausemos o olhar sobre as coisas do nosso dia-a-dia e, com essa observação atentemos sobre quem sabe nós, podendo ressignificá-las a nosso modo.

Brevemente esclarecido o que é o signo triádico, a semiose e essa ressignificação operada pelo artista, retomando os conceitos da semiótica peirciana, podemos compreender, conforme esclarece Santaella (2018, p. 5), os três aspectos ou abordagens do signo: a significação, objetivação e interpretação. A significação é a parte da semiótica que se detém no signo “em si mesmo, nas suas propriedades internas, no seu poder para significar”; a objetivação, “é sua referência àquilo que indica, refere ou representa”, a referência do signo ao seu objeto; e a interpretação está “nos tipos de efeitos que [o signo] está apto a produzir nos seus receptores, isto é, nos tipos de interpretação que ele tem potencial de despertar nos seus usuários”.

No que diz respeito à Lógica Crítica, ela é a segunda área da semiótica de Peirce, estuda os modos de raciocínio pelos quais fazemos a análise do que pode ser verdadeiro, classifica argumentos, determina a validade e força de um argumento. E, como estamos o tempo todo subordinados à força da experiência, estuda como podemos refutar ou comprovar hipóteses através da lógica, assim partimos da observação para a investigação. Um argumento é “um signo que representa distintivamente o interpretante, denominado de sua Conclusão, que ele deve determinar” (PEIRCE, 2017, p. 29), ou seja, representa um processo que busca uma conclusão, seja ela verdadeira ou não, é um signo de razão, corresponde ao que pode ser observado. O argumento pode ser de três tipos: a abdução é um argumento que apresenta fatos em suas premissas; a dedução é um argumento compulsório; e a indução é um argumento que verifica fatos na experiência. Cada um desses argumentos é orientado formalmente pelas três categorias fenomenológicas de Peirce. Para Peirce (2017, p. 29), ainda, a lógica crítica é a “teoria das condições gerais de referência dos Símbolos e outros Signos aos seus Objetos manifestos, ou seja, é a teoria das condições de verdade”.

A terceira parte da semiótica, a retórica especulativa, é a “doutrina das condições gerais de referência dos Símbolos e outros Signos aos Interpretantes que pretendem determinar” (PEIRCE, 2017, p. 29); dedica-se ao estudo dos métodos a serem observados na investigação, exposição e aplicação da verdade.

O conceito de objeto semiótico é um dos mais importantes na semiótica peirciana; de acordo com Santaella (2004, p. 15), ele é aquilo que determina o signo e, ao mesmo tempo, é aquilo que o signo de alguma forma representa, revela. Para a autora,

O primeiro passo para se delinear a noção de objeto do signo reside no cuidado de não se confundir *objeto* com *coisa*. A noção de objeto é muito mais complexa do que sua simples identidade como o que quer que possamos entender por coisa [...] o objeto é algo diverso do signo e que este “algo diverso” determina o signo, ou melhor: o signo representa o objeto, porque, de algum modo, é o próprio objeto que determina essa representação; porém, aquilo que está representado no signo não corresponde a todo o objeto, mas apenas a uma parte ou aspecto dele. Sempre sobram outras partes ou aspectos que o signo não pode preencher completamente. (SANTAELLA, 2004, p. 34).

O objeto determina o signo de diferentes modos, ele representa, indica ou sugere, mas é algo distinto dele; por exemplo, a palavra cadeira, o desenho de uma cadeira, a fotografia de uma cadeira, um vídeo de uma cadeira, uma miniatura de uma cadeira etc., são todos signos do objeto cadeira. Outro exemplo que serve para ilustrar essa tríade base de signo, objeto e interpretante é: uma mensagem de texto que escrevo para alguém é o signo, o que é transmitido na mensagem é o objeto e o efeito dessa mensagem nesse alguém é o interpretante. Mas é importante dizer que um signo não tem necessariamente apenas um objeto, segundo Peirce

Um signo pode ter mais de um objeto. Assim, a frase “Caim matou Abel”, que é um Signo, refere-se no mínimo tanto a Abel quanto a Caim, mesmo que não se considere, como se deveria fazer, que tem em ‘um assassinato’ um terceiro Objeto. Mas o conjunto de objetos pode ser considerado como constituinte de um objeto complexo (PEIRCE, 2017, p. 47).

E o objeto do signo pode também ser de dois tipos: objeto imediato e objeto dinâmico. Para Peirce (2017, p. 177) “temos que distinguir o Objeto Imediato, que é o Objeto tal como o próprio Signo o representa, e cujo Ser depende assim de sua Representação no Signo, e o Objeto Dinâmico, que é a realidade que, de alguma forma, realiza a atribuição do Signo à sua Representação”, desse modo, o objeto imediato está dentro do próprio signo, é o objeto como o signo permite que o conheçamos, e indica o objeto dinâmico. Santaella (2004, p. 40) sintetiza essa relação da seguinte maneira “o signo só pode, de algum modo, estar no lugar do objeto porque há, no próprio signo, algo que, de certa maneira, estabelece sua

correspondência com o objeto. Este algo – que liga o signo ao objeto dinâmico – é o objeto imediato”.

Santaella (2004, p. 61) explica que o objeto e o interpretante são partes constitutivas do signo, de modo que o signo só pode ser definido na relação com o objeto e o interpretante. O interpretante é a terceira parte da tríade e, nas palavras da autora, “é uma propriedade objetiva que o signo possui em si mesmo, haja um ato interpretativo particular que a atualize ou não”; havendo ou não um intérprete particular, essa relação poderá ser atualizada. O interpretante é “aquilo que é determinado pelo signo ou pelo próprio objeto através da mediação do signo”, contudo, ele “não pode ser considerado simplesmente como uma interpretação particular, singular do signo”, ele é, antes de ser atualizado em uma interpretação particular, situação em que “o interpretante é o significado do signo, ao mesmo tempo que se constitui em outro signo” (SANTAELLA, 2004, p. 65).

Assim como o objeto é dividido, o interpretante também possui divisões, são três interpretantes: o imediato, o dinâmico e o final. O interpretante imediato é interno ao signo, ainda no nível abstrato, antes de ele encontrar um intérprete e efetivar seu potencial efeito. O interpretante dinâmico é o efeito que o signo de fato produz em um intérprete particular. Dentro do interpretante dinâmico temos mais três divisões que explicarei melhor adiante, são elas que o divide em emocional, energético e lógico.

Já o interpretante final, se refere ao resultado interpretativo pleno, é pensável, mas nunca atingível. A partir dessas relações, do signo com o interpretante final, alguns signos podem gerar, no máximo, um Rema, que é uma possibilidade qualitativa, o signo representando seu objeto apenas no nível do sentimento. Outros podem gerar um Discente, que é o signo representando seu objeto apenas afirmando ou negando algo sobre ele, como por exemplo, quando afirmamos que um copo está sobre a mesa; ou o signo pode ainda ser um Argumento, que é um signo de lei, que representa seu interpretante por meio de uma estrutura lógica (como já vimos aqui, a lógica crítica estuda os três tipos de argumento: abdução, dedução e indução) representando um objeto em seu caráter de signo capaz de entrar em uma cadeia semiótica. E esse ciclo pode se dar infinitamente, de signos realizando mediações que geram novos signos (SANTAELLA, 2018).

A partir daqui apresento as relações triádicas estabelecidas por Peirce nas três perspectiva de análise do signo: relações do(s) signo(s) em si, com seu(s) objeto(s) e com seu(s) interpretante(s). Quanto às relações do signo em si, ou seja, quanto àquilo que dá fundamento ao signo, elas podem ser: qualitativas (quali-signo), singulares (sin-signo) e da natureza das leis (legi-signo). O quali-signo leva em conta apenas o aspecto qualitativo do

signo; uma mera qualidade pode estar na origem, por exemplo, de uma metáfora, como “pele de pêssego”; sabemos que a pele não é o pêssego, mas sua qualidade se assemelha à da pele dessa fruta. O sin-signo leva em conta as singularidades que distinguem os objetos que existem, ou seja, age como parte material, indício ou duplo daquilo para o que aponta. O legi-signo leva em conta o aspecto de lei das coisas, seu vínculo a uma convenção, a uma concordância de ordem generalizante (SANTAELLA, 2018).

Já no que diz respeito à relação do signo com seu objeto, ela pode se dar de três modos: por semelhança (icônico), por contiguidade (indicial) e pela lei (simbólico). Uma relação é icônica quando há semelhança entre o signo e o objeto, assim, o signo pode evocar algo a que se assemelhe; de acordo com Peirce (2017, p. 52), o ícone “denota apenas em virtude de seus caracteres próprios, caracteres que ele igualmente possui quer um Objeto realmente exista ou não (PEIRCE, 2017, p. 64). Já quando seus aspectos são indiciais, os signos têm relações de existência com seu objeto, evidenciando sua materialidade; segundo Santaella (2004, p. 121), “os índices são os tipos de signos que podem ser mais fartamente exemplificados”, são materiais, indicam o objeto, e perdem sua posição de signo se o objeto não é existente. E no que diz respeito à relação simbólica, para Peirce (2017, p. 53), “um Símbolo é um signo que se refere ao Objeto que denota em virtude de uma lei, normalmente uma associação de ideias gerais que opera no sentido de fazer com que o Símbolo seja interpretado como se referindo àquele Objeto”, a lei que rege o símbolo pode ser uma convenção social, algo partilhado por muitos.

Quanto às relações do signo com seu interpretante, retomo as divisões do interpretante dinâmico, em emocional, energético e lógico. Essa é a tríade que classifica os tipos de interpretação que se realizam na mente e um intérprete qualquer, podendo variar conforme o tipo de signo e a relação entre signo e objeto. O interpretante emocional está ligado às qualidades de sentimento, observando-se que uma qualidade de sentimento sempre está presente no ato interpretativo, mesmo que não nos demos conta dele; há, todavia, signos que elevam esse interpretante. O Energético se caracteriza por ser um esforço físico ou mental envolvido na interpretação. E por último, o Lógico é a interpretação do signo guiada por uma regra internalizada, sendo que o interpretante lógico último (final) equivale a uma mudança de hábito.

Até aqui apresentei os principais conceitos para análise semiótica, sem deixar de reconhecer que é um campo de estudos muito mais amplo do que o apresentado. E, após essa importante pausa para pensar nesses conceitos, sigo viagem e parto agora para uma análise de

duas obras das séries “Notícias de América” e duas da série “Cadernos de África”, recorrendo aos conceitos antropológicos e, também, aos semióticos.

2.2 Descobertas em “Notícias de América”

2.2.1 Venda da imagem: um resgate

A fotografia “sem título” (2012) (Figura 21) foi captada durante o percurso de Paulo Nazareth para a série “Notícias de América”, na qual ele atravessa a América Latina praticamente a pé. Não disponho de informações específicas acerca da cidade em que foi realizado o registro, mas, devido a informações coletadas em seu *blog*³⁷, sei que estava na Guatemala no período do registro e, embora a imagem mostre um momento do trecho percorrido pelo artista, também é mais do que um mero registro de percurso, pois cada obra dentro da série carrega em sua materialização algo que nos permite acessar por meio delas uma história. Começo por destacar o que despertou a minha percepção ao olhar para esse signo (fotografia). Observo que, nesta primeira análise, realizo a leitura partindo do signo em si, com o intuito de tratar mais detalhadamente do que farei nas análises seguintes a esta etapa; nas demais análises, embora esta etapa esteja presente, eu me detenho mais na relação do signo com seu objeto.

³⁷ O blog da série é: <http://latinamericanotice.blogspot.com/>

Figura 21 – “Sem título”, Paulo Nazareth na série “Notícias de América” (2012)



Fonte: Disponível em: <http://latinamericanotice.blogspot.com/> aceso em: 09 Set. 2021

Iniciando pela observação dos aspectos qualitativos da imagem, vejo linhas, formas geométricas, quadrados, retângulos, círculos. É uma imagem colorida, então identifico uma palheta de cores que inclui vermelho, rosa, laranja, amarelo, marrom, verde, azul, preto, branco, cinza e variações delas. Identifico também diversas texturas visuais. Nos aspectos singulares da cena, observo que há dois tipos de exposição na imagem, uma sobre os objetos à frente e outra sobre os itens ao fundo, que parece mais iluminado; vejo luz refletida a partir de alguns objetos. Quanto aos aspectos gerais do signo em si, visualizo uma composição em perspectiva central; o quadro da imagem permite uma separação clara entre as figuras à frente e a parede ao fundo; as cores não estão separadas em blocos, mas compõem as figuras de tal modo que se mesclam e formam texturas. Os elementos em sua maioria são maciços, aspecto confirmado devido à opacidade deles.

Quanto à relação entre o signo e seus objetos, observamos a fotografia no seu aspecto icônico-indicial, pois a imagem fotográfica tanto representa por semelhança quanto por relação de contiguidade (por se tratar de fotografia, cujo processo de produção envolve conexão entre signo e objeto por meio da luz). A relação de semelhança revela um grupo de pessoas em um ambiente e a relação indicial é prova da sua existência.

Destacam-se as figuras ao centro, que aparentam serem três mulheres, dois homens e um bebê de colo que não permite supor o sexo. O artista é a segunda pessoa da direita para a esquerda, está com o que parece ser uma camisa branca e calça cinza, nos pés o que parece ser o chinelo que o acompanha durante todo o percurso; no peito traz um cartaz em papel com algumas palavras escritas. No canto esquerdo da fotografia, vejo o que parece ser uma mesa, suponho que seja de plástico devido às características dela. Na cena também identifico o que parecem ser tábuas e tijolos de cimento nos cantos esquerdo e direito da imagem, que suponho funcionarem como bancos improvisados, devido ao posicionamento deles; atrás das pessoas da cena, parece haver uma mesa, embora eu visualize apenas partes do que aparenta ser uma toalha de mesa estampada.

O ambiente aparenta ser um cômodo de uma casa e, associado a isso, entendo que o grupo fotografado está em sua parte interna; as características de ambiente interno são reveladas por uma indicialidade interna à imagem: a relação entre a parede do fundo e as paredes laterais, entre estas e as janelas, e entre as paredes e o que aparenta ser um teto sobre eles. Essa indicialização interna também revela que a iluminação do ambiente provém de fonte artificial, pelo reflexo ao fundo que dá a impressão de que há uma fonte de luz presa ao teto. As figuras centralizadas na sala contribuem para uma leitura da fotografia como registro, elas posaram para a cena, o que é reforçado por estarem lado a lado e centralizados no ambiente. Tal posicionamento é uma espécie de regra, uma convenção, nas fotografias de famílias ou de outros grupos em eventos, o que me remete a uma fotografia de registro mais do que a uma fotografia artística. No que diz respeito ao ambiente em que estão, acredito ser um local de oração, pela presença de elementos religiosos ao fundo; não vemos claramente o que está atrás do grupo, mas suponho que na mesa possa haver um espaço para orações.

Quando adentro na questão simbólica, de ler os signos segundo certas convenções, regras e hábitos, considero as mulheres em cena, nas quais destaco a aparência, o fato de os cabelos estarem arrumados de maneira semelhante, e também as semelhanças entre as vestimentas, que devem ser tradicionais na sua cultura, e nos pés que calçam sandálias; suas roupas contrastam com as roupas dos personagens masculinos ali presentes, incluindo o artista, que utilizam peças mais cosmopolitas, as quais estamos mais habituados a ver (como calça jeans e calça social, bem como tênis usado pelo rapaz); o bebê também usa roupas mais comuns aos nossos olhos, e está enrolado em uma manta. As imagens religiosas ao fundo nos falam da influência da Igreja Católica no Continente Americano; identifico algumas iconografias, como o halo radiante na cabeça das figuras femininas, assim como o manto que usam e, ainda que não possa identificar claramente os integrantes das imagens nas molduras, a

posição me remete a Jesus Cristo e sua mãe, Maria. Na imagem da Figura 22 se pode ver essa imagem ao lado de outra da série, na qual é perceptível que se trata do mesmo local, contudo, há uma abertura dos personagens em cena, o que nos permite ver um pouco da mesa ao fundo. Desta vez estão em cena apenas cinco pessoas, as mulheres, o bebê e o artista, agora sem o cartaz; nas brechas entre as pessoas, identificamos novas imagens religiosas emolduradas e algumas esculturas sobre a mesa.

Figura 22 – Obras “Sem título”, Paulo Nazareth, ambas da série “Notícias de América” (2012)



Disponível em: <http://latinamericanotice.blogspot.com/>. Acesso em 07 fev. 2022

Partindo agora para uma análise das relações entre o signo e o interpretante, tendo como referência a imagem da Figura 21, em que o artista carrega o cartaz, considero que, no que se refere ao interpretante emocional, a qualidade de sentimento vem da observação atenta dos detalhes do ambiente; há um cuidado com a decoração do espaço ao fundo, pois colocaram um papel de parede, e o teto está decorado, mas, ao mesmo tempo, ao observar melhor, identifico alguns objetos jogados, que denotam certo desleixo, prova disso é o que parece ser um saco de lixo em um canto, junto a uma boneca, papéis estão jogados pelo chão, o que faz um contraponto: um cuidado especial com o que parece ser o altar e certo descuido com o restante do ambiente, que pode ser momentâneo, mas ainda assim chama a atenção. Identifico também um cuidado dos personagens ali com a aparência, o cabelo está bem cuidado e as vestimentas estão alinhadas; sinto empatia pelo grupo ali presente, principalmente as figuras femininas em cena, em especial para a mulher mais velha Dona

Felician³⁸, por se assemelhar fisicamente à avó do meu namorado, Dona Isabel, por quem desenvolvi muito afeto, como se fosse minha avó também.

No interpretante energético, eu entendo que o esforço mental se sobrepõe a qualquer esforço físico que estaria envolvido, por exemplo, em uma obra interativa. Esse esforço mental é ativado quando levanto reflexões acerca daqueles personagens, quem são? (Paulo Nazareth está ao lado de Dona Felician, e são as únicas figuras das quais sei o nome). Onde estão? O que fazem ali naquele espaço? E até quando me questiono se aquele espaço é realmente um local para orações ou se é um espaço que comporta também outras funções.

Quanto ao interpretante lógico, nível em que o signo é interpretado por meio de regras internalizadas no intérprete, considero que entrar nessa relação com a obra a exige um conhecimento histórico prévio para identificar o contexto geográfico, cultural e religioso das pessoas da imagem e, também, uma resignificação para uma interpretação da mensagem trazida pelo artista no cartaz que carrega “*My image of exotic man for sale*” (Minha imagem de homem exótico à venda, em tradução livre). Como em outras obras citadas no Capítulo 1 desta Dissertação, ao vender sua imagem de homem exótico, o artista toma para si o poder sobre sua própria imagem; ao mesmo tempo, recorda a comercialização dos povos escravizados durante a colonização. Atua no presente (re)simbolizando e atualizando essa ideia de comercialização, na medida em que chama a atenção para as pessoas ao seu lado, cuja aparência e vestimentas, especialmente das mulheres, são típicas dos povos originários da região andina, na América Latina, e que, ainda hoje, são vistos como “exóticos”. Tudo isso carrega o questionamento: O que é ser exótico? Ser não-branco, “não-padrão”, não estar no seu lugar de origem?

O artista se enquadra nesse estereótipo do ser “exótico”, devido à sua ancestralidade misturada, de ser um luso-afro-krenak, e trazer o cabelo afro como marca de resistência, ainda que suas roupas sejam socialmente consideradas adequadas para situações formais (camisa e calça social), faz um contraponto a elas com o chinelo nos pés sujos e o lenço na cabeça, além do próprio cabelo; e, ainda que não esteja em seu local de origem, ele não aparenta estar entre desconhecidos. Cabe notar que as pessoas que estão ao seu lado aparentemente não estão longe de sua terra natal, não são “exóticas”, pelo contrário, são originários do Continente Americano e passaram pela colonização sofrida pela América Latina. Posso aqui apenas supor

³⁸ Descobri seu nome ao assistir o vídeo “*Habla de Felician*” (Fala de Felician) disponível em: <https://vimeo.com/133468081>, acesso em: 20 jan. 2022, no qual o artista traz um registro de uma conversa com Dona Felician. Infelizmente só entendemos partes do vídeo, devido à baixa qualidade da gravação e o chiado do vídeo, algumas pequenas partes compreendemos somente porque o artista disponibilizou legenda.

que suas vestimentas são uma prova de resistência de seus costumes, um resgate diário de suas memórias e culturas. Se o espectador da obra é estadunidense ou europeu, ele pode apenas concordar com o “ser exótico” do artista, e até questionar o quanto ele cobra pela venda dessa sua imagem como exótico, tal qual a venda realizada na feira de arte em Miami. Agora se o espectador for latino-americano, pode ser levado a se questionar se também não é o “exótico” aos olhos dos outros, como europeus e estadunidenses. Essa consciência, muitas vezes, é tomada quando estão fora de seus locais de origem: tenho relatos de amigos que no Brasil se identificam como brancos, mas, ao estar em países como os Estados Unidos ou Irlanda, para citar apenas alguns exemplos, são tratados apenas como latinos, e nesse termo são entendidos como não-brancos.

Essa posição escolhida (posada) aproxima o artista das pessoas ali presentes, que podem ou não ser da mesma família, embora tenhamos a impressão de que são próximos. O que exige uma atenção para elas, todavia, é o cartaz que o artista carrega e que parece ser o único elemento que pode produzir um significado para além da cena, que chamo aqui de significado artístico, que atua colocando o registro ali em um local incomum, causador de certo estranhamento e provocador de reflexões que podem se estender para além da mera apreciação artística e se converter em uma reflexão social/cultural, aliar-se a outras experiências e a outros conceitos mais, levando-se em conta as diversas leituras possíveis partindo do que a obra oferece e vinculando-a às vivências e ao olhar do observador.

2.2.2 Família do percurso

“Pedro Calel López é pai de dez filhos, agricultor e pintor na cidade de San Juan Comalapa. Conheceu Paulo Nazareth em julho de 2011, na Guatemala”. Paulo Nazareth conheceu a família Calel através de um dos filhos de Pedro que estava na Nicarágua, Edgar Calel, que também é artista. O irmão de Edgar, Julio Calel, que se tornou seu amigo, ao conhecer Paulo Nazareth demonstrou estranhamento em relação aos seus pés sujos e judiados da viagem, segundo conta, foi a primeira coisa que lhe chamou atenção no artista (CALEL, 2012a, n.p.). A família Calel hospedou o artista pelo período em que ele esteve na Guatemala, por dois meses, e Pedro foi escolhido para ser motorista da Kombi de bananas, plano alterado devido a não terem conseguido a documentação necessária, conforme já citado anteriormente nesta Dissertação. A fotografia “Família Calel” (2011) (Figura 23) foi captada na cidade de San Juan Comalapa, na Guatemala, e compõe o blog da série “Notícias de América”.

Figura 23 – Família Cael (2011), Comalapa, Guatemala; da série “Notícias de América” (2011-2012)



Disponível em: <http://latinamericanotice.blogspot.com/>. Acesso em 07 fev. 2022

Começo a análise relacionando o signo fotografia e aquilo que compreendo ser seu objeto de referência. Observando a fotografia no seu aspecto icônico-indicial, destacam-se quatro personagens femininas ao centro, posando ao lado do quinto personagem, o artista. No lado esquerdo do artista, vejo uma senhora que aparenta ser idosa, pelos traços de expressão e cabelos brancos; ao lado esquerdo dela, está uma mulher que aparenta ser adulta, embora ainda jovem e, ao lado dela, uma menina cuja altura alcança a cintura da mulher, ao lado da qual identifico outra ainda mais nova, que estimo estar na primeira infância. Ao fundo da cena, o destaque é para o que aparenta ser uma parede, ou painel de madeira, que em função de sua cor e textura naturais, que remetem a madeira nova, se destacam das outras superfícies, que parecem ser alvenaria, pintadas em branco e, ainda, de construções antigas. Outro ponto de atenção é a abertura ao final desse painel-parede, que permite observar um corredor no qual aparece uma sombra, que suponho ser uma sexta pessoa, que talvez apareça na imagem sem planejamento, e acerca da qual não identifico sexo ou idade. Também é possível visualizar três aberturas na parede direita desse corredor, duas remetem a janelas e uma maior remete a uma porta. Na abertura que dá acesso ao corredor, visualizo algo que se assemelha a um toldo enrolado, que, suponho, funcione como uma porta para fechar essa entrada-saída do corredor.

A iluminação no ambiente onde está o grupo de pessoas parece ser natural, com luz do Sol, o que é indicado pela relação entre sombras e pontos mais iluminados. Também indica o fato de estarem em uma parte externa, o fato de o artista manter os olhos semicerrados. Há nessa área externa um pequeno jardim ao fundo, no canto esquerdo da imagem, e junto a ele parte de algo que se assemelha a uma escada. Ao lado direito da imagem me chama a atenção o que parece ser uma grande bacia vermelha de plástico quebrada no chão; essa bacia vermelha, ao ampliar a imagem, identifico tratar-se de um escorredor, devido aos furos no fundo e na lateral, que a faz se assemelhar aos escorredores de plástico que possuo. Acima do escorredor, identifico algo com um formato retangular na cor azul turquesa, que supponho ser um tanque ou pia externa, devido a um tubo que parece ser de um encanamento passando pela parte superior esquerda, junto ao toldo. O piso onde estão posando parece ser de terra batida, sem pavimentação. Todas as mulheres fotografadas têm traços dos povos originários da América Latina. Aqui, embora eu não tenha me detido nos detalhes do signo em si, tanto quanto na análise anterior, observo ainda a vestimenta do artista destoando das demais, os pés sujos com chinelo, que se contrapõe aos demais que estão com sapatilhas e tênis, com exceção da idosa que calça sandálias. Tendo sintetizado aquilo que é revelado pelas relações de semelhança e por índices internos à imagem, cabe destacar que um significado indicial desta imagem, assim como de outras fotografias que são apresentadas como obras por Paulo Nazareth, é o fato de a imagem ser testemunha da existência dessas pessoas e dos lugares que elas habitam.

Partindo para uma análise da questão simbólica; para mim é bastante simbólico o artista estar de mãos dadas com a senhora na fotografia, pois dar as mãos é um gesto reservado, nas diversas culturas, àqueles que nos são próximos, uma demonstração de cuidado e carinho reservado às pessoas mais intimamente ligadas. Assim também pode ser lido o fato de a mulher mais jovem, ao lado, estar com o braço entrelaçado ao dela, de forma também carinhosa. A semelhança entre as mulheres poderia ser mera coincidência, mas o título da fotografia, “Família Calel”, leva a concluir que são parentes. Além dessa informação do título, contudo, a própria composição da imagem, aliás algo que esta fotografia tem em comum com a que analisamos anteriormente (Figura 21), dado o posicionamento que tomam as pessoas ao serem fotografadas, de posar como um grupo unido, que é centralizado na foto, o artista até parece dar um meio sorriso, denuncia um comportamento comum às fotografias de família, incluindo a minha, como mostra um retrato meu e de minhas irmãs, mostrado na figura 24. Meu comportamento enquanto criança na primeira infância é semelhante ao da garotinha mais nova da família Calel.

Figura 24 – à esquerda: Família Calel (2011), Comalapa, Guatemala, Paulo Nazareth para a série “Notícias de América (2011-2012), e à direita Daniele (regata azul), Gizele (de franja), Renata (com camiseta de manga longa) e Camila (com conjunto amarelo), retrato de família [1992?] em Carapicuíba, São Paulo.

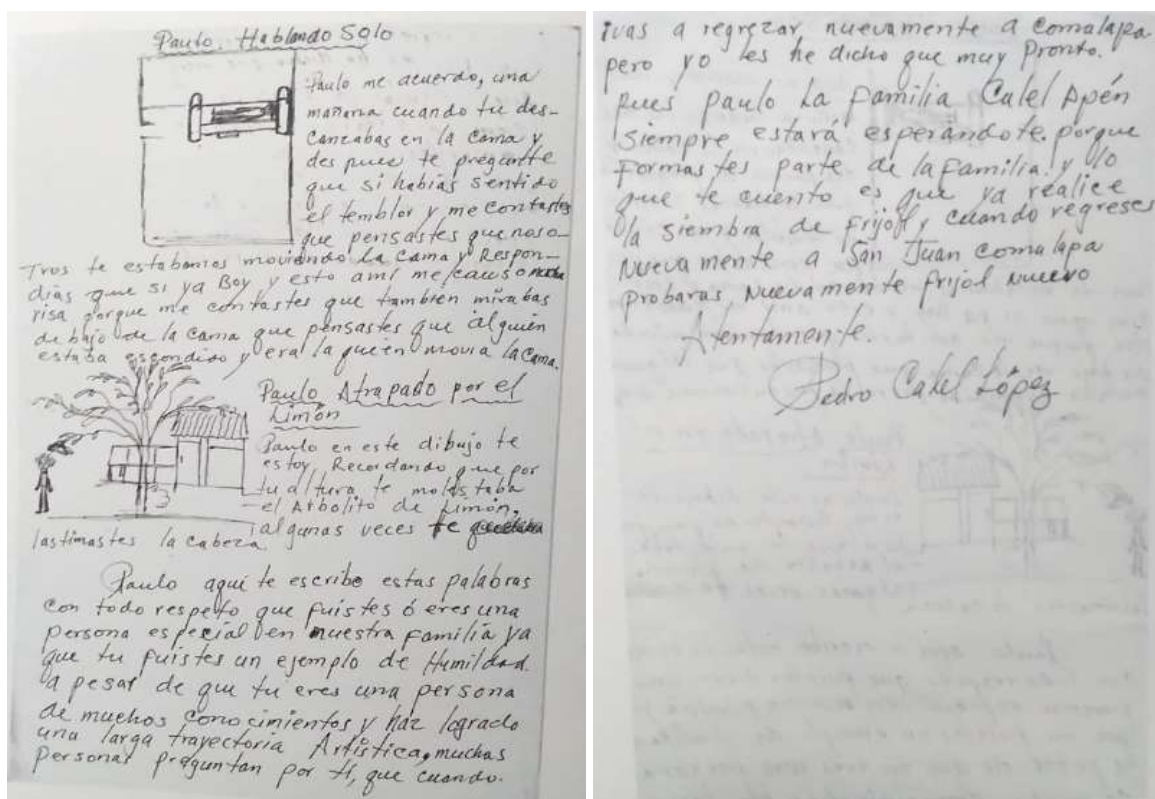


Imagem à esquerda disponível em: <http://latinamericanotice.blogspot.com/>. Acesso em 07 fev. 2022 e imagem a direita do acervo pessoal da autora.

No que diz respeito aos interpretantes emocional e energético, observo que, assim como a fotografia de “Vendo minha imagem de homem exótico” (Figura 21), a da “Família Calel” me remete à minha própria família, me provoca quase uma viagem no tempo, sou novamente transportada para minha infância, como mostrado na Figura 24, e tenho saudade das relações de infância com minhas irmãs e amigos que iam em casa para brincarmos. A participação que a imagem estimula é mental, esse “transporte” temporal nos faz acessar nossas próprias lembranças, nos possibilitando reviver através dessas fotografias – no meu caso as analógicas – guardadas em caixas de madeira na casa dos meus pais, que são verdadeiras viagens no tempo quando acessadas. Ao me fazer lembrar da minha família, estabelecer relações de semelhança entre aquela família e a minha, a fotografia mostra seu poder de tornar-se um elo entre as famílias que, assim como eu, também podem realizar esse vínculo emocional.

Um ponto relevante, e que gostaria de destacar, é que em minha pesquisa considero essa fotografia, em especial, uma obra de grande valor simbólico, no sentido de ser também um registro de como outras pessoas, que não são membros da mesma família, podem ser aceitos como se fossem, tal como essa fotografia também leva a crer. Nesse caso, tenho a materialização de que o artista tocou essa família assim como eles o tocaram; isso se dá devido a uma carta escrita por Pedro Calel, o patriarca da família, em 2011, a carta é apresentada na íntegra na Figura 25.

Figura 25 – Carta de Pedro Calel (2011)



Fonte: Calel (2012b, n.p.)

Na carta, temos acesso a duas histórias que ele decidiu destacar: uma, de um tremor ocorrido e que o artista sentiu, acreditando ser alguém mexendo em sua cama, antes de identificar tratar-se de um fenômeno da natureza; e a segunda é que, devido à altura do artista, ele frequentemente se feria na cabeça, ao passar sob os galhos de um limoeiro; ambas situações foram ilustradas na carta de Pedro. A seguir, transcrevo a parte final da carta, que, do meu ponto de vista, é aquela na qual Pedro demonstra que o artista se tornou parte da família,

Paulo aqui escrevo estas palabras con todo o respeito que você é uma pessoa especial na nossa família, pois foi exemplo de humildade apesar de ser uma pessoa de muito conhecimento e ter alcançado uma longa carreira artística, muitas pessoas perguntam de você, quando você vai voltar para Comalapa novamente, mas eu disse a eles que muito em breve, porque Paulo, a família Calel sempre estará esperando por você, porque é parte da família, e o que estou dizendo, é que eu já plantei feijão e quando você retornar a San Juan Comalapa você experimentará novos grãos. (CALEL, 2012b, n.p., tradução e grifos nossos).

Não tenho conhecimento se Paulo Nazareth retornou para experimentar os novos grãos de feijão plantados por Pedro, mas nesse convite vemos o apreço do patriarca e sua vontade de rever o artista; também nas áreas destacadas, torna-se claro que o artista é agora parte da família Calel, sendo que na carta toda ele é tratado carinho, comprovando que as fotografias são mais do que um mero registro de seu percurso, registram a inclusão desse membro na família, o afeto que os une. Esse significado nessa obra conta ainda com a carta, a materialização de que esses laços familiares são sentidos por Pedro e pela família, e que me permitiu acessar por meio dela uma história, agora parte da extensão da obra.

Por essas aproximações dos lugares das nossas memórias, lembranças das nossas atividades cotidianas e de momentos alegres que compartilhamos com nossos entes queridos, os lugares mostrados nas fotografias citadas aqui e, também, em outras como elas, não são os não lugares característicos de Augé. Nem são como aeroportos e outros lugares de trânsito, por exemplo, nem como aqueles locais de visita turística, com os quais não estabelecemos relação afetiva. No caso da figura 21, deduzo ser um espaço para orações compartilhado com o artista, e no da Figura 23, a frente de uma casa que se tornou sua por um período, junto a uma família que o acolheu como membro, e à qual ele retribui esse sentimento. Considero, com base em Augé, que aqueles locais, longe do seu lugar de origem, que antes eram desconhecidos, talvez funcionassem para ele mais como não-lugares, embora toda a história do artista mostre alguém que parece não ceder à lógica do não-lugar. As imagens em conjunto com a carta da figura 25, contudo, constroem claramente a ideia de que se esses locais tornaram para ele um lugar equivalente ao “em casa” de Augé; de que as pessoas presentes nos registros se tornaram parte de sua família.

2.3 Descobertas em “Cadernos de África”

2.3.1 O que você pensa?

Figura 26 – Sem título (2013), do projeto “Cadernos de África” (2012-), impressão fotográfica sobre papel algodão.



Disponível em: Galeria Mendes Wood DM, 2021.

A fotografia “sem título” (2013) (Figura 26) foi captada na cidade de Cotonou (Benin) e faz parte da série “Cadernos de África” (2012-). Inicio a análise relacionando o signo fotografia e seus objetos de referências, a partir do que observo, inicialmente, a fotografia no seu aspecto icônico-indicial. Destacam-se nessa obra os cartazes com as palavras escritas sob áreas de fundo branco, ao centro e, também, ao fundo, no lado esquerdo (embora estas últimas não sejam facilmente legíveis). O artista (sentado, à frente, de camisa branca) e os dois homens ao lado direito dele seguram os cartazes ao centro. Vejo o que parecem ser dez pessoas, duas mulheres e oito homens, incluindo o artista, à frente e atrás do que aparenta ser uma grande mesa, na qual vejo objetos dispostos, que lembram copos ou xícaras, e uma garrafa térmica; no canto esquerdo, parece haver um livro ou um caderno sobre a mesa, embora não se possa identificar com precisão; abaixo dele, alguns papéis maiores e ao lado o que parece ser um óculos de sol e um copo; também há uma bolsa sobre a mesa. Das seis pessoas que vemos, os pés de quatro delas estão com chinelos/sandálias de dedo, já o artista parece estar descalço, com os pés sobre a areia; apenas um dos homens à frente usa sapato

fechado. A referência à mesa é reforçada devido a um grande banco posicionado na frente dela, com três dos homens sentados nele e, também, o que parece ser uma mochila apoiada; no canto esquerdo, vejo também o que se assemelha à parte da frente de um banco ou cadeira.

A construção ao fundo parece ser de uma casa, devido ao que parecem ser portas ou janelas do lado direito, esquerdo e no meio. Tenho a impressão de que o grupo fotografado está na parte externa da casa, mesmo havendo uma cobertura sobre eles, a qual parece ser composta de uma mistura de telhas e palha. A sombra do telhado, com algumas áreas mais claras, principalmente na parte inferior da fotografia, é um indicativo de que a iluminação da cena provém de uma luz diurna, do Sol. Alguns aspectos contribuem para uma leitura da fotografia como registro, o principal deles é o preto e branco, outro é a composição centralizada da cena, que também remete mais facilmente às fotografias de registro do que às artísticas.

Partindo para uma análise no que diz respeito à questão simbólica, que nos leva a ler os signos partindo de certas convenções, observo que, sentado num banco em frente à mesa, o artista tem nas mãos um cartaz onde se lê a frase em inglês “*What you think?*” (O que você pensa?). Ao seu lado, um homem segura outro cartaz com as mesmas características e com a mesma pergunta, mas agora em francês “*C’que vous pensez?*”. A pergunta me leva a outros questionamentos: se está se referindo ao que pensamos sobre aquela cena da imagem, sobre os personagens ali presentes, ou especificamente sobre algo relacionado ao artista e ao homem ao seu lado?

Alguns caminhos para a resposta se apresentam, um deles é que, mesmo o artista sendo negro, tem um tom de pele que difere da dos demais em cena, pois ele é mais claro, demonstrativo de sua ancestralidade miscigenada: italiana, indígena e africana. Além disso, a frase do cartaz que o artista segura está escrita em inglês e a do outro em francês, idiomas dos colonizadores, não nativos do continente Africano, mas falados em alguns lugares nesse continente, assim como o português, marcas da herança colonial. Ao fundo, um dos homens usa uma camisa com muitas estampas e, ainda que não haja cores na imagem, as formas geométricas padronizadas e a repetição produzem texturas que me lembram estamparia africana, que costuma possuir essas características e cores vibrantes.

Outro ponto a destacar é o posicionamento dos personagens em volta da mesa, que remete às refeições em família, às memórias (individuais e coletivas) dos almoços de domingo, por exemplo, quando se reúnem e, em ocasiões especiais, se pode fazer uma fotografia de todos juntos, tal como na imagem. A garrafa térmica, no canto direito sobre a

mesa, me remete a algo familiar aos brasileiros – e talvez também aos africanos – após os almoços de domingo, ao menos em algumas famílias, incluindo a minha: o café.

Em uma análise das relações entre o signo e o interpretante, considero inicialmente os interpretantes emocional e energético. A mim essa é também uma imagem que causa saudade, ou seja, me afeta emocionalmente. Como estou distante de meus familiares, os almoços de domingo não são mais tão comuns, tenho tomado meus cafés pós-almoço sozinha. Ao mesmo tempo, provoca uma reflexão acerca dos meus pensamentos, obriga a uma participação mental que pode vir a se tornar uma ação; mental por conta da pausa pensar nos momentos do cotidiano, para uma reflexão sobre os encontros ou sobre o ato de tomar um café; o que pode estimular a ação de preparar a bebida, algo que a imagem desperta em mim.

Abro aqui um parêntese para a informação de que o Brasil é um dos maiores produtores de café do mundo, responsável por um terço da produção mundial de cafés especiais; um dos maiores estados produtores de café no país é justamente Minas Gerais, principalmente a região sul do Estado, que me faz ligar a obra ao local de origem do artista. Outra ligação possível aqui é quanto à origem dessa bebida, o café, ou seja, ao fato de ter se originado no continente africano³⁹ e, posteriormente, levada ao mundo todo, uma planta da África que cria raízes pelo mundo afora. No que diz respeito ao interpretante lógico, eles já iniciam nos aspectos formais da imagem, na figura do grupo centralizada e destacada sobre um fundo. Observa-se também que a definição da imagem se perde nos personagens ao fundo, sendo que algumas ficam quase invisíveis devido à ausência do contraste de luz e sombra, que interfere nos tons de cinza e preto; falta um pouco de clareza na imagem em alguns pontos devido a essa ausência de contraste, o que requer um esforço maior para distinguir alguns elementos, exceto os que estão ao centro.

A escolha pelo preto e branco no registro traz certa homogeneidade entre os diferentes elementos; o desequilíbrio que percebo na imagem se dá em função dos cartazes em primeiro plano, e que chamam a nossa atenção para o centro; eles parecem brilhar devido à iluminação mais forte nessa parte, o que ajuda a direcionar o olhar para o chão, onde vemos que os pés do artista quase somem. O mesmo efeito ocorre com os cartazes ao fundo da imagem que, ainda que estejam menos “brilhantes” que os da frente, são um ponto de destaque, trazem esse contraste entre o branco à frente e o cinza e preto do fundo. Ao percorrermos a imagem de modo mais atento, vemos mais um ponto de atenção, devido à luz excessiva, no que parece

³⁹ Para maiores informações consultar a Associação Brasileira de Cafés Especiais (ou Brazilian Specialty Coffee Association – BSCA) no endereço eletrônico <https://brazilcoffeenation.com.br/> e MARTINS, Ana Luiza. História do Café. São Paulo: Contexto, 2012.

ser um buraco no telhado, no canto superior direito, onde vislumbramos as texturas da palha nas bordas.

Associando esta imagem às considerações realizadas até aqui e aos conceitos de lugar e não lugar antropológicos, constato que na fotografia de Paulo Nazareth, na cidade de Cotonou (Benin), mostrada na Figura 26, aparentemente tão longe de seu local “em casa”, mais uma vez, torna os indivíduos que estão ali presentes e ele próprio, o artista, um grupo que partilha certas afinidades. Mesmo que a imagem registre um encontro breve, temos a impressão de que o artista é parte daquele grupo, tratado como membro de uma família como um amigo, em um encontro em que algo, supostamente a razão de estarem com os cartazes, os une. Um encontro que bem pode ser daqueles que nos marcam e têm o poder de mudança em nossa visão das coisas e na mudança do outro, transformando aquele local em um lugar simbolizado, que será sempre recordado.

2.3.2 A árvore do esquecimento e a caminhada como resgate

A segunda obra selecionada para esta parte das análises foi *L'arbre d'Oublier* [Árvore do Esquecimento], é uma vídeo-performance com 27 minutos e 31 segundos de duração, que faz parte de “Cadernos de África” (2012-). Analiso por meio de capturas de imagem, como a mostrada na Figura 27, na qual podemos ver aspectos da obra que, mesmo sendo parciais, me possibilitaram eleger os signos que me conduziram em uma hipótese de leitura do todo.

Figura 27 – *L'arbre d'Oublier* [Árvore do Esquecimento], Ouidah, Benim, 2013. Frame de vídeo.



Disponível em: <https://vimeo.com/199736235>. Acesso em 07 jul 2021

A obra é composta por uma vídeo-performance registrada em janeiro de 2013, em Ouidah, localidade próxima a Contou, no Benin, que sediou um dos maiores portos de tráfico negroiro do continente Africano. A região era conhecida como “costa dos escravos” e, de acordo com Rocha (2020, p.93),

A motivação do artista parte da história contada de que, durante os sequestros, os africanos vitimados pelas empreitadas escravagistas eram forçados por seus captores a andar repetidas vezes em volta de uma árvore – conhecida como Árvore do Esquecimento – para que, dessa maneira, os africanos se esquecessem o caminho de casa e seus nomes – pois seriam batizados com nomes cristãos –, destituindo-se de suas memórias de origem.

No vídeo, há uma informação de que o artista dá 133 voltas na árvore, que é mostrada na Figura 27; nessas voltas, o artista caminha para trás, o que por si só é incomum, mas ele tem um motivo para fazê-lo assim: é um resgate memorial e histórico.

Iniciando mais uma vez a análise partindo da relação do signo com seu objeto, observo que, se tratando de uma imagem em movimento, um vídeo, estamos lidando também com imagens fotográficas que, tais como as anteriores, tanto indicam quanto se assemelham àquilo que mostram. Percebo ter sido o vídeo registrado em um ambiente externo, no que parece ser uma praça, informação reforçada por um banco à direita da imagem da Figura 27, ao fundo, e por uma estátua à esquerda e no mesmo plano da árvore. Observo também outros objetos,

como o que parece ser uma lixeira ao fundo e, nesse mesmo plano de fundo, fachadas de alguns imóveis. Ao centro, e também no plano da árvore, identifico o artista; o vídeo permite ver que ele caminha ao contrário, a revés, e em círculo, em volta da grande árvore coberta por tecidos, dispostos como se vestissem o tronco da árvore, quase como uma roupa. Por se tratar de uma imagem em preto e branco, não tenho acesso às cores, apenas às formas dessa roupagem, mas vejo indícios de ser de tecido, e não definida por uma pintura no tronco da árvore, pelas texturas e pelas dobras; já as formas me remetem a bandeiras; o artista aparenta estar descalço sobre um chão de areia, piso que difere do visualizado no restante da cena, que é pavimentado.

Em alguns momentos da vídeo-performance, vejo animais circulando pela praça, como também se pode ver na Figura 27; pelo som e pela forma, alguns aparentam ser cabritos ou cabras; outro animal que observo em um dado momento se assemelha a um cachorro. Nenhum deles se aproxima da figura central (o artista), apenas cruzam a praça. Escuto ao fundo os sons da cidade, o que parecem ser buzinas, sons de motores e até sons que aparentam ser canto de pássaros; o que suponho ser insetos passam pela lente da câmera, mas não os identifico claramente, pois se convertem apenas em borrões cinzas escuro na tela, e caminham pela lente tão rapidamente que me questionei se eles realmente estiveram ali, confirmei sua presença ao retroceder o vídeo. Todo esse ambiente sinaliza uma dinâmica do local que se mantém inalterada, apesar da presença do artista.

Ouçõ também um ruído constante, semelhante a um chiado, que suponho ser da própria filmagem, do equipamento, como faziam as câmeras antigas, som que, juntamente com o preto e branco da filmagem, me remete a um passado em que a tecnologia ainda não nos permitia ver o registro em cores. Não sei se alguém está operando a câmera, ou se ela está em um tripé ou superfície, mas vejo que não há muitos espectadores na cena, não há uma plateia. No quadro geral, identifico diversas pessoas de passagem, em carros, motos, bicicletas ou a pé; elas passam sem dar muita atenção ao que faz o artista, não parecem estranhar a cena, exceto por uma única pessoa que, em determinado tempo do vídeo, é vista deitada no canto inferior direito da cena.

Em um primeiro momento, vejo apenas os pés dessa pessoa, que está ao lado de objetos que não consigo identificar, após algum tempo ela muda de posição, o que me permite ver suas costas; depois ela se senta, como vemos na Figura 28, observando a performance, e logo após esse momento ela se levanta e sai de cena, para retornar após alguns minutos. Não identifico o sexo desse espectador, não posso afirmar tratar-se de um homem ou uma mulher, contudo, aparenta ser um adulto, é negro e está vestido com roupas que parecem ser típicas da

cultura local (um tecido que funciona como saia, uma camisa estampada, um tecido sobre o ombro esquerdo e pés descalços).

Figura 28 – *L'arbre d'Oublier* [Árvore do Esquecimento], Ouidah, Benim, 2013. Frame de vídeo.



Disponível em: <https://vimeo.com/199736235>. Acesso em 07 jul 2021

Quando começo a me perguntar como os signos agem por meio de convenções, meu olhar retorna para os tecidos afixados ao tronco da árvore e que me remetem a bandeiras, identifico uma estrela, além de listras de diferentes espessuras; o elemento que me dá maior sensação de que se tratam de bandeiras é o tecido que está próximo ao chão, de frente para nós que assistimos. A composição com uma estrela branca no canto superior esquerdo rodeada por listras, ainda que não seja uma imagem colorida, me permite uma leitura mais assertiva, no sentido de dizer que este e os outros tecidos compõem bandeiras de Estados ou países.

Retornando à posição do artista na cena, sabemos que ele está em um lugar que, embora possa passar despercebido por alguns que por ali transitam sem conhecer a história local e o que aquele lugar em especial significa, é um lugar com o qual ele tem ligações ancestrais. Para ele e para o povo africano, essa árvore tem um significado simbólico profundo, e essa caminhada ao contrário propõe uma resignificação desse símbolo, o caminhar ao contrário como um modo de reverter algo, não só para si, mas também para aqueles que desde aquele momento tiveram e terão contato com seu trabalho.

No que diz respeito aos interpretantes emocional e energético, observo que na primeira vez em que assisti à performance ela me causou estranheza, fiquei me questionado o porquê desse caminhar ao contrário, ainda mais devido à sensação que tive de que o artista iria cair a qualquer momento, pois algumas vezes percebi seu passo hesitante, como se fosse perder o equilíbrio, embora ele resista em sua caminhada; identifico que essa estranheza se deu devido a não termos o hábito de caminhar ao contrário. Em um segundo momento, me provocou a realizar também uma caminhada a revés, e ao partir para a ação percebi a necessidade de concentração e muita atenção para realizar uma ação tão simples quanto caminhar, mas a revés; isso me estimulou mentalmente, devido aos questionamentos levantados pela observação do vídeo, associada à minha experiência de caminhada na intenção de imitar a ação do artista.

Chegamos com isso ao interpretante lógico; identifico uma preocupação em centralizar a câmera para o registro, pois em nenhum momento o artista fica fora de cena, mesmo em movimento. O peso maior é trazido ao lado esquerdo da imagem, devido à estátua ali presente. Ainda que não a veja completamente, identifico tratar-se de uma figura masculina e considero que, por se tratar de uma praça pública, essa estátua pertence a alguém com importância histórica que justifique ter sido colocada ali.

Essa performance foi realizada em mais três ocasiões, em locais distintos, com títulos diferentes, a primeira é “Ipê Amarelo” (2012-2013)⁴⁰, a segunda leva o título de “Cine Brasil” (2012-2013)⁴¹, ambas foram realizadas em Belo Horizonte, Minas Gerais. A terceira, intitulada “Cine África” (2012-2013)⁴², foi realizada em Maputo, Moçambique; em todas o artista caminha ao contrário, vejo cada uma como um desdobramento de uma mesma ideia, sendo todas em locais com histórias da diáspora para serem resgatadas, seja no Brasil, no próprio continente africano, e em outros lugares da América Latina.

Cabe entender que a percepção que temos da performance é vinculada a este momento histórico em que vivemos, distante daquele onde os significados da árvore do esquecimento foram construídos, um tempo em que outras vozes unem-se à de Paulo Nazareth para rever e reescrever a herança ligada a acontecimentos similares. Com essa obra-ação, o artista atua no tempo presente para simbolicamente desfazer as consequências do ritual do passado, em que os negros escravizados foram obrigados a dar voltas na “árvore do esquecimento” para esquecer seus nomes, sua memória, suas origens. Ao caminhar ao contrário o artista propõe

⁴⁰ Disponível em: <https://vimeo.com/199738536>. Acesso em: 20 dez. 2021

⁴¹ Disponível em: <https://vimeo.com/168259479>. Acesso em: 20 dez. 2021.

⁴² Disponível em: <https://vimeo.com/199739736>. Acesso em: 20 dez. 2021.

lembrar e com isso desfazer o apagamento de identidade, reverter o esquecimento. Oferece não apenas aos locais, mas ao mundo, a oportunidade de recordar as histórias daqueles que não tiveram voz, daquelas vozes que por muitas vezes se tentou apagar, uma história de sofrimento e de perda, que alguns insistem não ter ocorrido, como se o genocídio do povo negro não perdurasse ainda nos tempos atuais.

Ao caminhar para resgatar memórias e histórias, o artista parte das suas vivências pessoais e das memórias coletivas para ressignificar essa herança, usando para isso o mesmo signo usado outrora, o ato de caminhar. Para isso, tomou aquela mesma praça da história, que antes ele não conhecia, bem como a árvore que vive naquele local histórico, tão longe do lugar onde nasceu e viveu a maior parte da sua vida, transformando-o em seu lugar. Ele esteve presente em cada passo que deu, mas ele não o fez sozinho, simbolicamente seu andar reverso resgata a memória de todos aqueles que deram voltas na árvore do esquecimento; e isso não só naquele local para aquele único espectador que estava lá no momento da performance, mas em diversos outros lugares do mundo onde a performance foi (ou será) executada.

Conclusão, mas não o encerramento das reflexões...

Já supunha, e pude confirmar com esta pesquisa, que Paulo Nazareth tem uma cartografia própria. Pesquisar sua obra e seu percurso me possibilitou o acesso a novos lugares epistêmicos, assim como novos conhecimentos se abriram, novas reflexões surgiram, e por isso esta conclusão não é exatamente um encerramento, um término, é apenas uma etapa concluída, e não o todo. O artista é um colecionador compulsivo de suas histórias e de outros, é como um arquivo vivo de experiências, possuidor de um senso de identidade que me fez questionar minha própria, minhas origens. Realiza um trabalho autobiográfico que, ao mesmo tempo em que é documental, é também artístico, e através dele homenageia ausências e presenças.

Um artista tem condições de produzir viagens extraordinárias através de suas obras, e as viagens que Paulo Nazareth nos convida a fazer vão além das que apresentam em seus trabalhos. A mim, convidam a reviver minhas histórias com lugares e não lugares antropológicos; vivenciei a alteração do significado desses locais na minha própria trajetória artística, e pude, através das análises, confirmar que ocorreu o mesmo com ele. Tais mudanças não se limitaram apenas à antropologia e alteração dos espaços, vários pensamentos foram alterados com a relação que mantemos com nossa memória, nossa história, nossa cultura e trajetória enquanto sociedade. O ser humano é um animal simbólico, e para construir tais símbolos se vale de indícios, de seguir pegadas e, também, de sua relação com o outro, mesmo que através da memória ou de nosso planejamento para o futuro, que, além de ser fundamental para nossa manutenção mental e física saudável, é importante para manutenção de nossa existência, também para compartilhar conhecimento e nos manter.

Nesse seu caminhar pelo mundo, uma história individual do artista, de sua família, e uma história coletiva foram evocadas e ressignificadas pelo artista, que nos apresenta alguns registros dessa tentativa de rememorar e resgatar. Ao tornar os espaços como parte material de sua história, e as pessoas como parte também de sua família, com as ligações ancestrais, mas também as ligações afetivas ligadas às suas convivências no trajeto, o artista elevou quaisquer não lugares em seu percurso a um status de lugar antropológico. Tais lugares deixam de ser um espaço desconhecido e sem recordações pessoais para ele, para tornar-se um lugar de acolhida, de resistência, de ligação ancestral, de pertencimento, além de se tomarem um lugar próprio na arte contemporânea, dado o status dos trajetos e de seus enquanto obras.

Os encontros que temos em nossa trajetória podem também inventar lugares inéditos, assim como uma nova percepção do tempo, do espaço e até sobre nós mesmos. Apreendemos

o mundo à nossa volta por meio dos nossos sentidos, de nossos órgãos sensoriais e, também, através de nossos movimentos no mundo, seja observando o que está à nossa volta quando estamos parados, ou nos movendo por um território e, também, observando o que encontramos e por onde passamos. Ver não é apenas identificar, saber por uma convenção o que está ali, é também entender o que vemos, dar sentido ao que vemos.

Paulo Nazareth, ao não lavar os pés, carrega nos pés mais do que poeira, seus pés são uma marca do tempo que leva caminhando e partes do espaço por onde andou, assim carrega parte desses lugares consigo. Ao não lavar os cabelos, carrega também uma simbologia; um ato de resistência já é mantê-lo afro, outro maior é o desejo de carregar consigo os aromas de África, haja vista que já a carrega em seu sangue, assim como carrega nele também os povos originários da América Latina. Em seus percursos, ele opera ressignificando também os encontros; quando carrega cartazes questionando a maneira como o indivíduo não-branco é visto, ou o que se pensa dele, ou quando se coloca à venda, por exemplo, externa seus questionamentos e provoca também os indivíduos que têm contato com sua obra a ir com ele e também questionar.

Através das análises realizadas, ainda que sendo um recorte das séries, posso sobre elas concluir que houve essa ressignificação simbólica do espaço em que o artista está, mesmo que de passagem; não só os espaços físicos foram acessados, também os conceituais e afetivos. Também pude compreender melhor alguns aspectos envolvidos nas nossas relações com os lugares que ocupamos e os que visitamos, e perceber que, ao mesmo tempo em que os trabalhos do artista não parecem ter sido criados para as galerias, é ali que algumas pessoas que não circulam pelas cidades e periferias mineiras, ou até pelo “mundão” em que o artista transita, têm acesso às suas obras. Constato que ele faz o caminho contrário: geralmente o artista que parte para a galeria nela fica, se tranca em seu ateliê; Paulo Nazareth parte da rua para os museus e galerias, mas ciente de que estar ali é resistência, e uma possibilidade de acesso, de mostrar e vender seu trabalho, que é na realidade feito, em si mesmo, no outro, na rua, no trecho, no caminhar.

O antropólogo retorna sempre ao seu primeiro “campo de pesquisa”, e cada vez que me deparo com um artista viajante retorno à minha própria trajetória, conservo uma lembrança viva de minhas experiências, recordações que constituem quem sou hoje. Tento sempre retornar às origens das minhas reflexões e das análises, e convido você, caro leitor deste trabalho, a fazer o mesmo, revise sempre suas experiências e crenças, pode ser que descubra novas trajetórias que inicialmente não haviam imaginado, mas que poderão ser gratificantes. Caminho compulsivamente, física e poeticamente, de maneira semelhante a

Paulo Nazareth, a diferença é que por vezes me confundo e me perco, e nessas caminhadas tenho acesso a lugares dos mais diversos, alguns deles nem me eram imaginados inicialmente, e, como dito no título dessa conclusão, as reflexões levantadas aqui não se limitam apenas a este trabalho, haja vista que pretendo continuar desenvolvendo esta pesquisa como projeto de vida; e com esses desenvolvimentos (e porque não movimentos?), talvez novos caminhos se apresentem. Espero estar atenta para segui-los!

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Eduardo Augusto Alves de. **O caminhar na história da arte rumo a Paulo Nazareth**: alguns pontos de parada e observação. p. 150-160. In: Anais do IV Seminário de Estética e Crítica de Arte, 2019. Realização: Grupo de Estudos em Estética Contemporânea da Universidade de São Paulo - São Paulo. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1l-ES068vbcmxUENuUR4sSAxPEGp4mOGh/view>. Acesso em 13 Out. 2021.
- ANJOS, Moacir dos. **O que o corpo não esquece** [Paulo Nazareth], p.136-142. In: *Contraditório: arte, globalização e pertencimento*. 1ª Ed. – Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.176p.
- ARBEX, Daniela. **Holocausto Brasileiro**. São Paulo: Geração, 2013. E-book.
- ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea**: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2008. 320 p.
- AUGÉ, Marc. **O sentido dos outros**: atualidade da antropologia. Trad. Francisco da Rocha Filho. – Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.171 p.
- AUGÉ, Marc. **Por uma antropologia da mobilidade**. Trad. Bruno César Cavalcanti e Rachel Rocha de A. Barros. Maceió, AL. EDUFAL: UNESP, 2010. 109p.
- AUGÉ, Marc. **Não lugares**: Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Trad. Maria Lúcia Pereira. – 9ª ed. Campinas, SP: Papirus. 2012. 111 p.
- AUGÉ, Marc. **O antropólogo e o mundo global**. Trad. Francisco Morás. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.151 p.
- AUGÉ, Marc. “**Com a tecnologia já carregamos o ‘não lugar’ conosco**”. In: El País – entrevista concedida em 31 de Jan. de 2019 – Charles Geli. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/01/31/tecnologia/1548961654_584973.html. Acesso em 27 jul. 2021.
- BORATYN, Melisa. **Alberto Greco, el estallido de la revolución**. 2020 - Buenos Aires, Argentina. Disponível em: <https://www.argentinaperformanceart.com/alberto-greco>. Acesso em 12 dez. 2021.
- CALEL, Julio. **Avulsos de Viagem***. In: Paulo Nazareth: arte contemporânea/LTDA. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012a. n.p.
- CALEL, Edgar. **Avulsos de Viagem***. In: Paulo Nazareth: arte contemporânea/LTDA. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012b. n.p.
- CARDOSO, Ana Luiza. **Paulo Nazareth fala do racismo na arte e revela os novos projetos com foco na Ásia**. 12 Jul. 2021. In: Casa VOGUE - revista digital . Disponível em: <https://casavogue.globo.com/LazerCultura/Arte/noticia/2021/07/paulo-nazareth-fala-do-racismo-na-arte-e-revela-os-novos-projetos-com-foco-na-asia.html>. Acesso em 10 dez. 2021.
- CARERI, Francesco. **Walkscapes**: o caminhar como prática estética. Trad.Frederico Bonaldo. 1ª Ed. São Paulo: Editora G. Gili, 2013. 188 p.

CORRÊA, Fernanda. **A ideia de pendicância em práticas artísticas contemporâneas**, p. 185-196. In: Anais do XXXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Ação, Campinas-SP, 2016. Comitê Brasileiro de História da Arte - CBHA, 2017 [2016]. Disponível em: http://www.cbha.art.br/coloquios/2016/anais/2016_anais_cbha.pdf, acesso em 13 Out. 2021.

COSTA, Luiz Cláudio da. **AMBIGUIDADE RELEVANTE**: experiência itinerante e documentação visual. Revista Arte & Ensaios PPGAV – EBA – UFRJ, n. 31. Junho 2016. Disponível em: <https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2016/12/colabora----o-luiz.pdf>, acesso em 08 Jan. 2022.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs** - capitalismo e esquizofrenia, vol. 5 – tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Ed. 34. 1997.

DIENER, Pablo e COSTA, Maria de Fátima. **A Arte de Viajantes**: de documentadores a artistas viajantes. Perspectivas de um novo gênero. Revista Porto Arte: Porto Alegre Vol. 15, Nº 25, Nov. 2008. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/10537>. Acesso em: 21 jun 2021.

ELÁSTICA, Entrevista. **Paulo Nazareth**. In: Revista Elástica nº 2, Rio de Janeiro: Ed: Multifoco, 2012. p 19- 27

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Renato da Silveira. - Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 2008.

FARIA, Tales Bedeschi. **TORNANDO VISÍVEL O NÃO VISTO**: estratégias da arte política no campo ampliado da gravura. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/JSSS-9BQEXE/1/dissertacao_tales_bedeschi_faria.pdf. 2013

FILHO, Altino. **O artista mineiro Paulo Nazareth fez de sua caminhada até os Estados Unidos uma obra de arte**. In: Jornal eletrônico Hoje em Dia. 30 Dez. 2012. Disponível em: <http://hoje.vc/1m-3x>. Acesso em: 14 Out. 2021.

FIORAVANTI, Carlos. **O destino incerto dos acervos policiais**. Edição 260. Out. 2017. In: Revista FAPESP – Edição Digital – Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/o-destino-incerto-dos-acervos-policiais/>. Acesso em 29 Out. 2021.

FOLHA DE S. PAULO: **Paulo Nazareth está ‘reinventando a performance’ com caminhadas**. São Paulo, 24 mar. 2013. Disponível em: <https://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/04/1266830-paulo-nazareth-esta-reinventando-a-performance-com-caminhadas.shtml?mobile>. Acesso em: 04 jan. 2021.

FURLANETO, Audrey. **Paulo Nazareth, um artista exótico**. Entrevista para o Jornal O Globo, 2013. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/paulo-nazareth-um-artista-exotico-10544447> Último acesso em 24 Jun. 2021.

GALVÃO, Pedro. **Paulo Nazareth recolhe o corpo e expande as ideias na quarentena**. In: Estado de Minas - Cultura. 19 de Maio 2020. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/2020/05/19/interna_cultura,1148491/paulo-nazareth-recolhe-o-corpo-e-expande-as-ideias-na-quarentena.shtml. Acesso em 22 abr. 2021.

GLUSBERG, Jorge. **A Arte da Performance**. 2ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GOMES FILHO, João. **Gestalt do objeto**: sistema de leitura visual da forma. São Paulo: Escrituras Editora, 2009. 133p.

GRANDO, Angela; HIPÓLITO, Rodrigo. **O sentido constelar na obra de Alberto Greco**. In: QUEIROZ, João Paulo (coord.) De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras. Lisboa: CIEBA/FBA, Universidade de Lisboa, 2020, pp. 138-146. Disponível em: https://www.academia.edu/43883019/The_constellate_sense_in_Alberto_Greco_s_work. Acesso em 02 dez. 2021.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Edições Vértice, 1990. 189 p.

JOSSO, Marie-Christine. **Caminhar para si**. Tradução Albino Pozzer, revisão Maria Helena Menna Barreto Abrahão. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010, 340 p.

JOSSO, Marie-Christine. **Capítulo III** – Caminhar para si: um processo-projeto de conhecimento da existencialidade. p. 57-86. In: Experiências de Vida e Formação. São Paulo: Cortez, 2004.

LEÓN, Flor Gragera de. **Um artista que lança gritos desde as tripas**, 2014. In: El Pais – Edição digital. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2014/03/10/cultura/1394449727_242138.html. Acesso em 09 Out. 2020.

MAGALHÃES, Elisa de; LEAL, André; SCOVINO, Felipe; *et al.* **Entrevista com Paulo Nazareth**. Instituto Pretos Novos – IPN. In: Revista Artes&Ensaio. n. 38 (2019) ÍNDIXS-NEGRXS, Rio de Janeiro, Disponível em: <https://doi.org/10.37235/ae.n38>, acesso em 09 Out. 2021.

MANESCHY, Orlando Franco. **Artista Viajante**: alguns casos na Amazônia. In: Revista: ESTÚDIO, Artistas sobre outras Obras. Vol 7, n.13, jan-mar 2016. Disponível em: http://estudio.belasartes.ulisboa.pt/E_v7_iss13.pdf

MASSON, Michel. **Entre-lugar**: identidades em trânsito, p. 8-25. In: Revista Prumo, Êxodos e Migrações. Revista do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da PUC - Rio. Ano 5| nº 06| de 2019. Disponível em: https://issuu.com/revistaprumo/docs/prumo__6___interativo, acesso em 9 Out. 2020.

MAZZUCHELLI, Kiki. **Sobre Marfins, dentes e ossos**: Uma breve introdução ao trabalho de Paulo Nazareth. In: Paulo Nazareth: arte contemporânea/LTDA. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012. n.p.

MELENDI, Maria Angélica. **Aqui é Arte: Paulo Nazareth**. In: Paulo Nazareth: arte contemporânea/LTDA. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012. n.p.

MELENDI, Maria Angélica. **Folhas ao vento** – Paulo Nazareth, *Notícias de América*, 2012. In: CORNELSEN, Elcio Loureiro; VIEIRA, Elisa Amorim; QUIJADA, Gonzalo Leiva. Em torno da imagem e da memória. Editora Jaguatirica Digital, 2016.

MELIM, Regina. **Performance nas artes visuais**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008. 74 p.

MELO, Janaina. **NAZARETH**. In: Revista do BDMG. Minas Gerais: BDMG Cultural, v. 2, jun. 2020. Trimestral. Disponível em: <https://bdmgcultural.mg.gov.br/artigos/nazareth/>. Acesso em: 20 abr. 2021

MELO, Janaina. **Caminhos e conversas de viagem**. In: Paulo Nazareth: arte contemporânea/LTDA. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012. n.p.

MENDES WOOD DM. **Galeria Mendes Wood**. Disponível em: <https://mendeswooddm.com>. Acesso em 12 mar 2021.

MIGNOLO, Walter. **Decolonialidade como o caminho para a cooperação**. In: Revista do Instituto Humanitas Unisinos - nº 431 - Ano XIII - São Leopoldo - RS, 04/Nov./2013. Disponível em: <http://www.ihuonline.unisinos.br/media/pdf/IHUOnlineEdicao431.pdf>. Acesso em: 06 jan. 2022

NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado**. Editora paz e terra, 1978.

NAZARETH, Paulo. **Paulo Nazareth**, p. 04-16. In: Revista Tatuí nº 11. Pernambuco, 2011. Disponível em: <http://www.revistatatui.com.br/edicao/revista-tatui-11/>. Acesso em: 27 maio 2021.

NAZARETH, Paulo. **Diverso - Paulo Nazareth - Parte 1**. Realização de Diverso. Minas Gerais: Rede Minas, 2013. (10 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=w05m_j5xGnw&t. Acesso em: 20 maio 2020.

NAZARETH, Paulo. **Direito ao Funeral**, p. 100. In: Jornal dos 100 dias: catálogo. Edição única, Salvador. 29 de maio a 7 de setembro de 2014, catálogo da 3ª Bienal da Bahia. Disponível em: https://issuu.com/bienaldabahia/docs/jornal_100_dias_small. Acesso em: 18 jan. 2022.

NAZARETH, Paulo. **Entrevista Paulo Nazareth S.I**: Realizado pelos alunos do 1º Período de Arquitetura e Urbanismo do IFMG, 2019. Son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YF6UPRSOa2E>. Acesso em: 13 jan. 2021.

NAZARETH, Paulo. **Verbetes da Enciclopédia**. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa425936/paulo-nazareth>. Acesso em: 14 de outubro de 2021.

NAZARETH, Paulo. **AfroTranscendence Websérie - Paulo Nazareth - Cap.03**. S.I.: No Brasil, 2016. (8 min.) Son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aFA5A21E6HA>. Acesso em: 12 mar. 2021.

NUNES, Hélio. **Paulo Nazareth**, n.p. In: 3x3 #2. Revista eletrônica. Set. 2012. Disponível em: https://issuu.com/publicacoes-3c/docs/3x3_02, acesso em 12 Set. 2021.

OLIVEIRA, Luciana de. **Funarte MG expõe obras de Mestre Orlando e Paulo Nazareth**,

2017. Disponível em: <https://antigo.funarte.gov.br/artes-visuais/funarte-mg-expoe-obras-de-mestre-orlando-e-paulo-nazareth/>. Acesso em 17 Jan. 2022

PATO, Ana Mattos Porto. **Entrevista com Paulo Nazareth**, p. 112-121. In: Arte contemporânea e Arquivo: como tornar público o arquivo público? São Paulo, 2017. Tese (Doutorado) 394.p. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-13062017-115843/publico/AnaMattosPortoPato.pdf>. Acesso em 17 Jan. 2022

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2017. 337 p.

PORTO- GONÇALVES, Carlos Walter. **Entre América e Abya Yala – tensões de territorialidades**, p. 25-30. In: Revista Desenvolvimento e Meio Ambiente, n. 20, jul./dez. 2009. Editora UFPR. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5380/dma.v20i0.16231>

RESENDE, Douglas. **Fantástico vendedor de bananas**. 10 Jan. 2012. In: Jornal eletrônico O Tempo. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/diversao/magazine/fantastico-vendedor-de-bananas-1.348166>. Acesso em: 15 Out. 2021.

ROCHA, Leandro de Souza. **Cadernos de África: corporeidades e narrativas negras pelas vias das encruzilhadas**. 2020. 150 f. Dissertação (Mestrado), Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2020. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/handle/1/13852>. Acesso em: 13 jan. 2021.

SANTAELLA, Lucia. **A teoria geral dos signos: como as linguagens significam as coisas** – São Paulo, SP: Pioneira Thomson Learning. 2004. 153 p.

SANTAELLA, Lucia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 2012. 131 p. – (Coleção primeiros passos).

SANTAELLA, Lucia. **Semiótica Aplicada**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2018. 240 p.

SANTAELLA, Lucia. **Linguagens líquidas na era da mobilidade**. São Paulo: Paulus, 2007. 468 p.

SANTAELLA, Lucia. **Charles Sanders Peirce** [livro eletrônico]. Prefácio e organização Lúcia Santaella; tradução Lúcia Santaella e Isabel Jungk. São Paulo: Paulus, 2020. 223Kb.

SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried. **Imagem, pintura e fotografia à luz da semiótica peirciana**, p. 141-155. In: Imagem: cognição, semiótica, mídia. São Paulo: Iluminuras. 1998.

SANTOS, Boaventura Sousa. **Para Além do Pensamento Abissal: Das linhas globais a uma ecologia dos saberes**, p. 23-71. In: Epistemologias do Sul. SANTOS, Boaventura Sousa; MENESES, Maria Paula. (Org.). Coimbra: Almedina, 2009.

SANTOS, Boaventura de Souza. **Capítulo 5 – O fim das descobertas imperiais**. p. 181-190. In: A Gramática do tempo: para uma nova cultura política. São Paulo. Editora Cortez, 2010. (Coleção para um novo senso comum; v.4)

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Corpos, conhecimentos e corazonar**, p.135-157. In: O fim do império cognitivo: a afirmação das epistemologias do Sul - Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar**: a perspectiva da experiência. Trad. Livia de Oliveira São Paulo: Difel, 1983.

TUAN, Yi-Fu. **Lugar**: uma perspectiva experiencial. p. 4-15. In: Geograficidade, v.8. nº1. 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.22409/geograficidade2018.81.a27150>. Acesso em

VIANA, Janaina Barros Silva. **PAULO NAZARETH**. 2019. Epistemologias Comunitárias - Laboratório de Culturas e Humanidades (Labcult). Texto e vídeo. Disponível em: <https://labcult.eci.ufmg.br/epistemologiacomunitaria/index.php/paulo-nazareth/>. Acesso em: 23 mar. 2021.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. **Notas sobre Paulo Nazareth**: abordagens sobre a água. Revista da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, v. 20, n. 2, p. 170–187, 2013. DOI: 10.35699/2316-770X.2013.2696. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistadaufmg/article/view/269>. Acesso em: 05 dez. 2021.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. **Apontamentos sobre Paulo Nazareth como um “locatário da cultura”**. P. 162-169. In: Revista: Estúdio, Artistas sobre Outras Obras. 2014, v. 5, nº9. Disponível em: https://issuu.com/fbault/docs/est_dio9/162. Acesso em: 05 dez. 2021.

ZYLBERKAN, Mariana. **Paulo Nazareth, o andarilho das artes**. In: Veja.com. 26 mai. 2012. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/cultura/paulo-nazareth-o-andarilho-das-artes/>. Acesso em: 20 abr. 2021.