



Carlito Carvalhosa, roteiro para a suspensão da cultura

Artur de Vargas Giorgi

Como citar:

GIORGI, A. de V. Carlito Carvalhosa, roteiro para a suspensão da cultura. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 7, n. 1, p. 217-234, jan.2023. DOI: 10.20396/modos.v7i1.8667734. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8667734>.

Imagem [modificada]: Carlito Carvalhosa, *Aroeira*, 2010 (detalhe). Fotografia. Publicada em: (Carvalhosa, 2011: 71).

Carlito Carvalhosa, roteiro para a suspensão da cultura

Carlito Carvalhosa, roadmap for the suspension of culture

Artur de Vargas Giorgi*

RESUMO

Em 2010, Carlito Carvalhosa realizou no Palácio da Aclamação, em Salvador, o seu *Roteiro para visitação*. A exposição estava integrada ao Programa Ocupas e contou com a curadoria de Daniel Rangel. Este texto se detém sobre o *site specific* do artista, destacando no conjunto o protagonismo da *aroeira*, árvore de nove metros de altura que foi transportada e mantida viva no local. Suspensa com dois postes de eucalipto no Hall de Entrada do Palácio, a árvore é elemento material e simbólico fundamental no agenciamento promovido pelo artista: nesta espécie de ecologia situada, a natureza participa de um jogo de forças perturbador com a cultura, com o cultivo, com o culto, concentrando seu potencial disruptivo da história colonial.

PALAVRAS-CHAVE

Carlito Carvalhosa. Cultura. Suspensão. Site specific. Ecologia.

ABSTRACT

In 2010, Carlito Carvalhosa displayed *Roteiro para visitação (Roadmap for Visitation)* at Palácio da Aclamação, in Salvador (Bahia, Brazil). The exhibition was part of the Programa Ocupas (Occupy Program) curated by Daniel Rangel. This text focuses on the artist's use of site specificity, highlighting the role of the Pepper tree (*aroeira*), a nine-meter tree that was transported to and kept alive in the exhibition space. Suspended by two eucalyptus posts in the entrance hall, the tree is both a vital material and a symbolic element to promote agency. In this kind of situated ecology, nature participates in a disturbing power play with culture, cultivation, and cult, potentially disrupting colonial history.

KEYWORDS

Carlito Carvalhosa. Culture. Suspension. Site specific. Ecology.



FIG.1. Carlito Carvalhosa,
Aroeira, 2010. Fotografia.
Publicada em: (Carvalhosa, 2011: 71) .

“[...] saudamos também como civilizado o fato de as pessoas se preocuparem com coisas que absolutamente não são úteis, que antes parecem inúteis; por exemplo, quando numa cidade os parques, necessários como áreas de lazer e reservatórios de ar, possuem também canteiros de flores, ou quando as janelas das casas são adornadas com vasos de flores. Logo notamos que a coisa inútil, que esperamos ver apreciada na civilização, é a beleza. Exigimos que o homem civilizado venere a beleza, onde quer que ela lhe surja na natureza, e que a produza em objetos, na medida em que for capaz de fazê-lo. Isso está longe de esgotar o que reivindicamos da civilização. Requeremos ainda ver sinais de limpeza e ordem.”

Sigmund Freud, O mal-estar na civilização, 1930.

1. Em 2010, Carlito Carvalhosa realizou em Salvador seu *Roteiro para visitaçã*o, uma exposição integrada ao Programa Ocupas, que contou com a curadoria de Daniel Rangel. Em termos mais precisos, o trabalho de Carvalhosa, um *site specific*, ocupou por sete meses distintos ambientes do Palácio da Aclamação, um solar do século XVIII que foi ampliado no início do século XX, de acordo com o projeto do arquiteto italiano Filinto Santoro, e que, entre 1917 e 1967, serviu de residência oficial para governadores do Estado, sendo utilizado, depois disso, para despachos, recepções e hospedagem de visitantes ilustres (a exemplo da rainha da Inglaterra Elizabeth II, em 1968), até ser transformado em museu, após uma ampla restauração, em 1990¹.

A ocupação de Carlito Carvalhosa distribuiu-se entre as varandas, o Salão Nobre, as Salas de Banquete, de Almoço e o Hall de Entrada² desse Palácio de dois pavimentos que “contrasta de forma aguda com o seu entorno, a cidade que destila na natureza e no calor” (Duarte, 2010: s/p). Os diferentes ambientes tratados pelo artista modulam um mesmo gesto propositivo: intervir no espaço arquitetônico – e, por extensão, em sua memória, sua história – de maneira ostensiva, como se ali estivesse em jogo o preparo de uma ação violenta e em certo sentido desastrosa, uma ação disruptiva que, com efeito, se mostra iminente e, no entanto, é mantida no ponto de sua máxima tensão, de maneira irresoluta, concentrada no limite do próprio acontecimento. Na concepção do trabalho, uma nota do artista sobre a montagem nas Salas de Banquete e de Almoço parece resumir a ideia em questão: “Armadilha” (Carvalhosa, 2011: 87).

Assim é que o artista se viu diante de mármore, lustres de cristal, pinturas de forros e paredes feitas pelo artista baiano Presciliano Silva (1883-1965); diante também de pesadas cortinas, objetos de bronze, porcelana e cristal, tapetes persas e franceses, mobiliários em estilo D. José I e Luís XVI; diante ainda da decoração classicizante e outros refinamentos ornamentais, inclusive um monumental lustre de bronze e cristal *baccarat*, presente no Salão Nobre desse edifício eclético que, sob o sol cegante no verão da capital

da Bahia, parece ter sido feito para resistir à obnubilação dos trópicos, como um verdadeiro monumento da cultura civilizada. E é diante disso, é com isso, é (sobretudo, talvez) contra isso que Carvalhosa projetou sua ocupação.

E, para além da própria arquitetura do edifício – arquitetura que se tornou, ela mesma, componente no tenso jogo de forças e contraforças então proposto –, quais materiais ou elementos foram mobilizados pelo artista? São eles: cabos de aço, postes de madeira usados, pontaletes de eucalipto (escoras) e, com destaque, uma árvore viva: uma aroeira de nove metros de altura que foi transportada para o local com torrão embrulhado em juta. Realocada no Hall de Entrada do Palácio, a árvore permaneceu suspensa, pendurada por cabos a dois metros acima do solo, durante toda a exposição. Com ela, estavam dispostos dois postes de madeira usados, cruzados entre si, numa linha diagonal, mas de ponta-cabeça, de maneira que a base dos postes, pintada de cal, como, aliás, ainda é costume em várias regiões do Brasil, apontava para o teto³. Após a exposição, a árvore foi replantada em frente ao edifício [Figs. 1 a 3].

2. O enfrentamento com o espaço expositivo fez-se cada vez mais frequente nas obras de Carlito Carvalhosa. Em trabalhos realizados desde meados da década de 1990, lidando com gesso, cera, parafina, madeira ou massa asfáltica, já notamos uma relação nada pacífica estabelecida entre a escultura e a arquitetura: *Ceras perdidas*, *Duas águas*, *Projeto Arte/Cidade* (entre outras) são obras que manifestam, para além da pesquisa sobre os limiares estéticos entre os volumes e as superfícies dos materiais – como assinalou Lorenzo Mammi⁴ –, uma clara inclinação do artista no sentido da problematização do espaço construído e ocupado pelo homem, transitando, para isso, entre o escultórico e o arquitetônico. E, ao que parece, os trabalhos desenvolvidos nas duas primeiras décadas deste século – até o falecimento do artista, em maio de 2021 – teriam acentuado esse seu direcionamento criativo e crítico.

É assim que vemos o ambiente e o hábito – em certo sentido, o *habitat*

– serem desnaturalizados por essa espécie de violência imediata, ou de risco próximo, essa espécie de ardil, a que nos referimos anteriormente. A qualquer momento, tudo pode falhar, cair, ruir, colapsar. Pensemos, nesse sentido, nas montagens de *Favor não tocar*, no Centro Universitário Maria Antônia (2004); de *Já estava assim quando eu cheguei*, no MAM do Rio de Janeiro (2006); de *Regra de dois*, na Fundação Eva Klabin (2011); de *Possibility matters*, na Sonnabend Gallery (2014); de *Precaução de contato*, na Galeria Nara Roesler (2014), e de outras mais⁵.

Em geral, poderíamos dizer que o artista opera dessa forma para dar força e pungência ao estranhamento: de objetos já presentes no local; do próprio local onde se dá a intervenção; das relações de poder que aí se estabelecem e, então, são perturbadas; dos distintos elementos colocados em choque no espaço expositivo; do olhar e do corpo de cada visitante que é interpelado, etc. Mas quem sabe seja mais correto afirmar que o que se destaca, de fato, nesses trabalhos é a radical contingência de nossas construções, ou ainda, a absoluta precariedade do que parece ter sido idealizado como necessário e permanente⁶. Por isso Carvalhosa converte o que seria o risco do colapso numa sorte de procedimento, trabalhando na tensão indecível entre cálculo e acidente, construção e desconstrução, delicadeza e contundência⁷. E, nesse processo, o agenciamento de árvores vivas, embora não seja propriamente uma constante, é sim reiterado, uma e outra vez (como, por exemplo, em *Regra de dois*, na Fundação Eva Klabin, em 2011, e *Bulb's end*, na St. Moritz Art Masters, Suíça, em 2012).

Não obstante essa reiteração, o caso de *Roteiro para visitaçã* é singular, pois aí é notável o protagonismo da aroeira, instalada com os postes e suspensa no Hall de Entrada do Palácio, situado numa encruzilhada no centro de Salvador. Seu efeito foi destacado na sensível leitura de Daniel Rangel, curador da exposição e *Arabadá* do terreiro Ilê Omorodé Axé Orixá N'la: “Exu é o orixá mensageiro, que abre os caminhos. Apesar de ser o mais jovem entre as divindades do Candomblé, (...) deve ser agradado antes de

todos. Exu mora nas encruzilhadas, (...) e uma de suas árvores sagradas é a aroeira” (Carvalhosa, 2011: 194-195; tradução minha)⁸. Vimos que, com a árvore, havia dois postes de madeira; segundo Rangel, eles “transformavam o conjunto numa espécie de tridente, ferramenta de Exu” (*Ibidem*)⁹. Além disso, afirma o curador, uma árvore “normalmente nasce, cresce e morre na terra, e se alimenta por raízes fincadas na terra”; mas, “suspensa em um local nobre, quase celestial” – isso só pode ser “obra de Exu, o mensageiro que atua entre o Céu e a Terra!” (*Ibidem*)¹⁰.



FIG. 2. Aroeira, 2010. Fotografia de Carolina Veiga (Carvalhosa, 2011: 72-73).

3. A força do trabalho é intensificada por essa poderosa simbologia, mas ainda se estende para além dela. Isso porque a suspensão em jogo na ocupação de Carvalhosa a seu modo parece conduzir a reflexão para os difíceis caminhos da teoria da cultura e da sua relação com a natureza, com o mundo, com a terra. A suspensão do conjunto do Hall de Entrada do Palácio é, sob este aspecto, a disposição de uma situação indecidível, com a qual os sentidos articulados encontram seu ponto de maior intensidade, sua verdadeira emergência (Ferraris, 2016), uma vez que ligados a esse fenômeno estético rigorosamente singular, que escapa aos quadros conceituais e aos valores previamente estabelecidos, assim como escapa ao *a priori* do andamento causal e evolutivo da história.

Sabemos que a cultura *não é* o mero oposto da natureza. A relação é outra, mais complexa: *cultura, cultivo, culto, colônia, colonização* são termos que participam de um mesmo campo semântico, e dessa maneira mantêm entre si uma articulação produtiva e quase sempre problemática, com nuances que acompanham não apenas as derivas etimológicas, respondendo também às ressignificações históricas (contextuais) dos conceitos. Em *Dialética da colonização*, Alfredo Bosi retraça com erudição esses caminhos, mantendo o olhar no contexto brasileiro. Vale seguir o desdobramento dos sentidos:

As relações entre os fenômenos deixam marcas no corpo da linguagem. As palavras *cultura, culto* e *colonização* derivam do mesmo verbo latino *colo*, cujo particípio passado é *cultus* e o particípio futuro é *culturus*.

Colo significou, na língua de Roma, *eu moro, eu ocupo a terra*, e, por extensão, *eu trabalho, eu cultivo o campo*. Um herdeiro antigo de *colo* é *incola*, o habitante; outro é *inquilinus*, aquele que reside em terra alheia. Quanto a *agricola*, já pertence a um segundo plano semântico vinculado à ideia de trabalho.

[...] *Colo* é a matriz de *colônia* enquanto espaço que se está ocupando, terra ou povo que se pode trabalhar e sujeitar. (Bosi, 1992: 11)

A passagem do presente para as formas nominais do verbo – *cultus* e *cultura* – implica, nos diz Bosi, o deslocamento “do aqui-e-agora para os regimes mediatizados do passado e do futuro” (*Ibidem*: 13), com os quais nos movemos simultaneamente sob a terra (o culto dos antepassados; covas que abrigam o morto) e sobre a terra (o trabalho de cultivo; covas que alimentam o vivo):

Para o passado. Como adjetivo deverbal, *cultus* [...] traz em si não só a ação sempre reposta do *colo*, o cultivar através de séculos, mas principalmente a qualidade resultante desse trabalho e já incorporada à terra que se lavrou. [...] *Cultus* é sinal de que a sociedade que produziu o seu alimento já tem memória. [...]

Quanto a *cultus*, *us*, substantivo, queria dizer não só o trato da terra como também o *culto dos mortos*, forma primeira de religião como lembrança, chamamento ou esconjuro dos que já partiram. (*Ibidem*: 13)

No entrelaçamento desses fenômenos e formas históricas, a *colonização* não deve ser tratada como uma simples corrente migratória: “ela é a resolução de carências e conflitos da matriz e uma tentativa e retomar, sob novas condições, o domínio sobre a natureza e o semelhante que tem acompanhado universalmente o chamado processo civilizatório” (*Ibidem*: 13). E continua Bosi: “A colonização é um projeto totalizante cujas forças motrizes poderão sempre buscar-se no nível do *colo*: ocupar um novo chão, explorar seus bens, submeter seus naturais” (*Ibidem*: 15). A ambivalência estruturante da cultura repousa assim, em grande medida, na deriva *colonial*, nas práticas de *colonização*, em suas bases materiais e simbólicas.

Agora, de “*cultum*, supino de *colo*, deriva outro participio: o futuro, *culturus*, o que se vai trabalhar, o que se quer cultivar”, que na sua forma substantiva vertia a noção grega de *paideia*, ou seja, a ideia da *cultura* como formação. “Cultura é o conjunto das práticas, das técnicas, dos símbolos e dos valores que se devem transmitir às novas gerações para garantir a reprodução de um estado de coexistência social” (*Ibidem*: 16). Daí o seu

significado mais geral, que se conserva até nossos dias. De acordo com o “vetor moderno do titanismo, manifesto nas teorias de evolução social”, vetor que “prolonga as certezas dos ilustrados” (*Ibidem*: 16-17), a *cultura* surgirá como termo oposto à *natureza* e ligado à noção de *progresso* (ou mesmo de *civilização*¹¹).

4. Seria um exagero afirmar que tais sentidos se encontram densamente articulados no *site specific* de Carlito Carvalhosa? E seria equivocado dizer que a complexidade de tais articulações, ainda que se mantenha *cifrada* na emergência do fenômeno estético, permanece em clara tensão com a aparente simplicidade, ou melhor, com o verdadeiro prosaísmo dos elementos materiais trabalhados, inclusive em tensão com o próprio título da exposição?

Vejamos: a proposta do artista centra-se numa *ocupação* muito singular: trata-se de um *roteiro para visitaçã*o, vale dizer, de um caminho que, conquanto esteja baseado num termo – *visitaçã*o – que conduz, sim, a um campo de sentidos igualmente complexo¹², mostra-se, no entanto, de saída, avesso à exploração, à dominação e à submissão (da natureza, do semelhante) inerentes às derivações de *colo* como práticas de colonização ou de reprodução de um estado de coexistência social. Sua visitaçã

o é disruptiva porque *produz* um novo estado de distintas coexistências; porque, praticada num espaço que simboliza o colonialismo estruturante da sociedade, *confronta* esse projeto totalizante com o risco de fragmentação, de violência iminente. E isso também pode ser afirmado porque, em sintonia com outros títulos de Carvalhosa – títulos a rigor nada líricos, nem grandiloquentes, dados como se ao acaso, ou por acidente –, assoma neste *Roteiro para visitaçã*o um aspecto eminentemente prosaico, um aspecto de fato *comum*, que reforça a associação com o uso mais corrente e popular das palavras, e que redobra, desse modo, a sua resistência, aqui já bem assinalada, à ostentação e à nobreza excludentes, imperantes na arquitetura e na decoração dos grandes palácios¹³.



FIG. 3. Carlito Carvalhosa. *Roteiro para visitação*, Hall de Entrada do Palácio da Aclamação, 2010.
Fotografia de Carlito Carvalhosa (Carvalhosa, 2011: 77).

A escolha da *aroeira* parece seguir esse mesmo caminho. Afinal, trata-se de uma árvore extremamente resistente e versátil, cuja ocorrência, no Brasil, se estende desde a região sul ao centro, norte e nordeste do território, estando presente mesmo em áreas de sertão. Uma revisão da

literatura especializada nos informa: é “uma espécie complexa”, “com mais características de competidora do que de colonizadora” (Domingos; Silva, 2020: 15). Sua madeira densa, pesada e altamente durável é muito utilizada em construções e mobiliários. Em razão da sua tolerância a solos de baixa qualidade, é apta “para integrar projetos de recuperação de áreas degradadas” e de solos contaminados (*Ibidem*: 16). Além disso, atrai uma “diversidade de aves generalistas e especialistas, fornecendo habitat para essas espécies e potencializando a prestação de serviços ambientais da fauna para recuperação de áreas” (*Ibidem*: 16). Suas propriedades medicinais bem variadas, encontradas em diferentes partes da planta, são bastante conhecidas, amplamente utilizadas por populações rurais e, ao que parece, cada vez mais pesquisadas, inclusive sob a perspectiva do manejo sustentável. Mas, na consideração da espécie – como na análise de qualquer *phármakon* (Derrida, 1997) –, não podemos descartar o potencial tóxico (destacadamente alergênico) que ela carrega, em razão, justamente, da sua composição química com significativa concentração de taninos. Claro, todas essas características (e outras mais) não livram a espécie da exploração; ao contrário, aumentam sua vulnerabilidade: a aroeira é a espécie arbórea mais explorada da Caatinga¹⁴.

5. A ocupação de Carlito Carvalhosa encontra sua potência na exposição cifrada de todas essas possibilidades, reunidas de forma tensa, no seu ponto indecível. Ou em outras palavras: sustentando o fenômeno estético como uma série de agenciamentos materiais e simbólicos, agenciamentos que emergem com o complexo atravessamento, a rigor sem fim, entre o sensível e o sensato, sua intervenção concentra e ao mesmo tempo dissemina sentidos¹⁵.

Daí a importância da *suspensão*. Suspensão dos pesados postes de eucalipto na delicada Sala de Banquetes e de Almoço, os postes dessa “armadilha” atravessando portas e janelas do Palácio, saindo para o pátio,

em direção à rua. Daí, ainda, as centenas de escoras (foram usados 240 pontaletes de madeira) pintadas a cal e dispostas, novamente de ponta-cabeça e em diagonal, no Salão Nobre e nas varandas, obstaculizando a naturalização desse lugar histórico oficial; resistindo à memória que ele legitima, aos fluxos que sua arquitetura impõe e à dinâmica de poderes que ele simboliza; e demandando, pelo estranho mimetismo de um espaço ambíguo – espaço ao mesmo tempo precário, como se em decaimento, e em construção, como se “em obras” –, a invenção de novos modos de ocupá-lo¹⁶. Daí, enfim, a suspensão do conjunto no Hall de Entrada, operando sobre/sob a terra, entre espaços e entre tempos, como na emergência de um fenômeno que se apresenta anterior à designação e à cristalização dos significados. Por meio dessa inatividade intensa e concentrada, poderíamos dizer que o conjunto ativa o impossível, inscrito como potência ecológica situada entre as possibilidades do mundo.

Nessa espécie de agenciamento selvagem, a natureza não é domesticada; não aparece apaziguada, sublimada como sinal de civilização, como os jardins, os canteiros de flores ou os vasos que adornam as janelas das casas, numa manifestação do poder e da beleza universal. Ao contrário, aqui a natureza participa de um jogo de forças perturbador com a cultura, com o cultivo, com o culto, na medida em que não se trata, apenas, de salientar o mal-estar estruturante das sociedades ocidentais nascidas sob o terror colonial do “mundo civilizado”, mas também de reivindicar esse mal-estar, de algum modo transformando em um princípio operatório o seu caráter complexo, indecível e, por isso, potencialmente disruptivo¹⁷. O que está em jogo, afinal, em torno dos monumentos e da memória dessa história, é um *roteiro para visita*ção que pressupõe, em seu itinerário, um movimento ao revés da teleologia: de fato, com ele podemos operar pela suspensão de certa lógica moderna que segue equiparando o desenvolvimento técnico ao progresso histórico-cultural fundamentado no domínio dos corpos e dos desejos, assim como na exploração hiperbólica da terra, esquivando-se,

com essa lógica, de considerar a violência inerente não só aos meios de domesticação do mundo, mas também aos processos de transmissão da cultura¹⁸.

Para “Carlão”,
em memória.

Referências

- BATAILLE, G. Arquitetura [1929]. In: *Documents*: Georges Bataille. Trad. João Camillo Penna e Marcelo Jacques de Moraes. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2018, p. 65-66.
- BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (Obras escolhidas v. 1). 7 ed. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 222-234.
- BOSI, A. *Dialética da colonização*. 4 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- CARVALHOSA, C. *Nice to meet you*. Milano: Charta, 2011.
- DERRIDA, J. *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério Costa. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- DOMINGOS, F. R.; SILVA, M. A. P. da. Uso, conhecimento e conservação de *Myracrodruon urundeuva*: uma revisão sistemática. *Research, Society and Development*, [S.l.], v. 9, n. 11, p.1-60, 2020. Disponível em: <https://rsdjournal.org/index.php/rsd/article/view/8851>. Acesso em: 19 nov. 2021.
- DUARTE, L. Uma singular visita ao Palácio. *Carlito Carvalhosa* [online], 2010. Disponível em: <https://carlitocarvalhosa.com/expos/81>. Acesso em: 18 nov. 2021.
- EAGLETON, T. *A ideia de cultura*. Trad. Sandra Castello Branco. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- FERRARIS, M. *Emergenza*. Torino: Einaudi, 2016.
- FREUD, S. *Obras Completas Volume 18: O mal-estar na civilização, Novas conferências introdutórias à psicanálise e Outros textos (1930-1936)*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia das Letras, 2010.
- GELL, A. A rede de Vogel, armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas. *Arte e Ensaios*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Escola de Belas Artes, UFRJ, Rio de Janeiro, ano VIII, n. 8, p. 174-191, 2001. Trad. Marcia Martins Campos e Laura Bedran.

MAMMÌ, L. (org.). *Carlito Carvalhosa*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

NUNES, Y. R. F. *et al.* Aspectos ecológicos da aroeira (*Myracrodruon urundeuva* Allemão – Anacardiaceae): fenologia e germinação de sementes. *Revista Árvore*, Viçosa (MG), v. 32, n. 2, p. 233-243, 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0100-67622008000200006>. Acesso em: 18 nov. 2021.

Notas

- * Professor Adjunto de Teoria Literária da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Brasil. E-mail: artur.vg@hotmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0942-2595>.
- 1 As informações históricas a respeito do Palácio podem ser encontradas na página do Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia (IPAC). Disponível em: <http://www.ipac.ba.gov.br/museus>. Acesso em: 15 mar. 2022.
 - 2 Sigo a designação dos espaços que é utilizada pelo próprio Palácio. Nos catálogos do artista, os nomes reproduzidos são os mesmos.
 - 3 Trata-se de uma recorrência, na verdade: em *Você tem razão* (Museu da Casa Brasileira, São Paulo, 2009; curadoria de Agnaldo Farias), Carvalhosa dispôs ao ar livre três postes, pendurados em outros quatro postes de madeira, todos usados por anos e já descartados. Também aqui, os postes foram pendurados de ponta-cabeça. A anotação do artista diz: “Há no Brasil o hábito de se pintar o pé das árvores e dos postes de cal. Para cima, o branco forma um horizonte de postes mergulhados no céu” (Carvalhosa, 2011: 56).
 - 4 O crítico resume: “[...] basicamente, as obras de Carlito são superfícies que se desfazem no volume, ou volumes que somem na superfície. Em outras palavras: são expressão da impossibilidade de sentir uma superfície sem espessura ou, inversamente, de adivinhar um volume, sem ambiguidades, pela superfície” (Mammì, 2000: 7).
 - 5 A página do artista traz registros dessas e de outras exposições. Disponível em: <https://carlitocarvalhosa.com/>. Acesso em: 19 nov. 2021.
 - 6 Em seu Dicionário Crítico, publicado na revista *Documents* (1929-1930), Bataille já chamava atenção para a animosidade do povo contra os monumentos e para o verdadeiro sentido do ataque à arquitetura: “Quando se ataca a arquitetura, cujas produções monumentais são atualmente os verdadeiros senhores da terra inteira, agrupando à sua sombra multidões servis, impondo a admiração e a estupefação, a ordem e a obrigação, ataca-se de alguma forma o homem. Toda uma atividade terrestre atualmente, e decerto a mais brilhante na ordem intelectual, tende, aliás, nessa direção, denunciando a insuficiência da predominância humana (...)” (Bataille, 2018: 66).
 - 7 A respeito das esculturas em gesso, empilhadas como colunas precárias e cindidas, Rodrigo Naves já apontava: “Para desfazer a impressão de maleabilidade do gesso foi preciso torná-lo quebradiço, e portanto não-plástico. Vem daí a necessidade de empilhar instavelmente os vários blocos, colocando-os na iminência de se desequilibrarem e partirem” (Mammì, 2000: 15).
 - 8 No original do catálogo: “*Exu* is the messenger *Orixá*, an opener of paths. Though the youngest of the

Orixás, he has earned the right to eat first and be pleased before all others. *Exu* lives at crossroads (...). His sacred trees include the *Aroeira* (pepper tree)".

- 9 No original do catálogo: "(...) transforming the set into a sort of trident, *Exu*'s tool".
- 10 "A tree, which would normally seed, grow and die in the earth, and feed from roots embedded in the earth, is here hung above the ground in a noble, almost celestial hall. This must be a work of *Exu*, the messenger who acts between Heaven and Earth!" Vale citar a sequência da leitura de Rangel: "O segundo trabalho foi feito na Sala de Banquetes, ocupada por três longas mesas de madeira de lei, adornada por lustres de cristais e decorada por afrescos. Postes que já foram árvores e depois iluminaram os caminhos, como faz *Exu*, formaram uma espécie de cruz caída, que atravessava violentamente a arquitetura do edifício, transpassando janelas e portas, contrastando com a nobreza dos móveis e decorações. O último dos três trabalhos era na varanda e no Salão Nobre, que no passado serviu como local de bailes oficiais, festas e velórios, entre outras atividades regidas por *Exu*. Centenas de escoras de madeira formavam uma floresta seca, sem folhas, dialogando diretamente com o entorno do prédio e seus jardins. No meio dessa sala, um enorme e imponente lustre de cristal resiste às 'lanças' apontadas para a opulência histórica e visual do espaço. Como nos bonecos de vodu, espetados, exorcizando os próprios resquícios elitistas da criação do artista, colocando-o em contato com o que é essencial na arte, abrindo caminhos para o mundo. Laroyê! Mojubá! Os *Orixás* regem tudo. Oxalá e *Exu* são os únicos *orixás* que todas as pessoas possuem. Mesmo se não percebemos isso, há sempre *Orixás* no caminho" (Carvalhosa, 2011: 194-195; tradução minha). No original do catálogo: "The second piece was done in the Banquet Hall, filled by three long hardwood tables, adorned with crystal chandeliers and decorated with frescoes. Lampposts, with were once trees and later illuminated paths, form a sort of fallen cross that cuts violently through the architecture, breaching walls and windows, contrasting starkly with the nobility of the furnishing and décor. The last of the three works was on the veranda and the Ceremonial Hall, once a venue for official balls, soirées and funerals, among others activities governed by *Exu*. Hundreds of ceiling-high beams formed a dry, leafless forest dialoguing directly with the building's grounds and gardens. In the middle of this hall, an enormous and imposing crystal chandelier holds out against the 'lances' driven into the historical and visual opulence of the space. Jabbed like a voodoo doll, exorcising the ghosts of the artist's own elitist up-bringing, putting him in touch with that which is essential in art, opening paths to the world. Laroyê! Mojubá! The *Orixás* govern all. *Oxalá* and *Exu* are the only pair in the pantheon that everybody has. Even if we don't realize it, there are always *Orixás* along the way".
- 11 Terry Eagleton também fornece bons subsídios para a abordagem da questão. Em *A ideia de cultura*, o autor mapeia – com sua desenvoltura característica – a etimologia do termo, mas se concentra principalmente nas torções históricas do conceito, debatendo, por exemplo, as afinidades e diferenças entre *cultura* e *civilização* no espírito geral do iluminismo, assim como as derivas e impasses do sentido de cultura em diversas situações: na crítica de viés romântico; como princípio de unidade social no moderno Estado-nação; na visão da antropologia; no liberalismo de tendências conservadoras; nas políticas de identidades minoritárias na pós-modernidade; em relação com a ideia de natureza, etc. Neste ponto da discussão, estas linhas são significativas: "A ideia de cultura, então, significa uma dupla recusa: do determinismo orgânico, por um lado, e da autonomia do espírito, por outro. É uma rejeição tanto do naturalismo como do idealismo, insistindo, contra o primeiro, que existe algo na natureza que a excede e a anula, e, contra o idealismo, que mesmo o mais nobre agir humano tem suas raízes humildes em nossa biologia e no ambiente natural". E ainda: "Se a cultura

transfigura a natureza, esse é um projeto para o qual a natureza coloca limites rigorosos. A própria palavra ‘cultura’ compreende uma tensão entre fazer e ser feito, racionalidade e espontaneidade, que censura o intelecto desencarnado do iluminismo tanto quanto desafia o reducionismo cultural de grande parte do pensamento contemporâneo. Ela até alude ao contraste político entre evolução e revolução – a primeira, ‘orgânica’ e ‘espontânea’, a última artificial e forçada – e também sugere como se poderia ir além dessa antítese batida. A palavra combina de maneira estranha crescimento e cálculo, liberdade e necessidade, a ideia de um projeto consciente mas também de um excedente não planejável” (Eagleton, 2011: 14).

- 12 Como mostra qualquer dicionário da Língua Portuguesa, para além do sentido corrente de *visitar*, que opto por privilegiar neste texto em razão das características da própria obra de Carlito Carvalhosa, a complexidade do termo passa pelas acepções religiosas e jurídicas: *visitação* pode referir-se à Ordem de freiras fundada por São Francisco de Sales no século XVII; ao tributo ou foro que era pago ao senhorio ou ao Rei; à eventual presença do tribunal do Santo Ofício quando para investigar e punir supostos casos de blasfêmia ou de imoralidade.
- 13 Emblemático talvez seja o caso de *Já estava assim quando eu cheguei* (Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2006; curadoria de Fernando Cocchiarale). O trabalho de 8.000 kg, feito em gesso e madeira, ficou suspenso por fitas de carga no espaço de exposição. As anotações do artista dizem o seguinte: “Ao lado do MAM, do outro lado da Baía, vê-se o Pão de Açúcar. A peça tenta lembrar como ele é. Um retrato de memória. *Não dei um nome, afinal ele já estava lá.* Pendurado, invertido, lembra uma imagem na câmara escura. Uma peça arrancada da base. A paisagem vira obra, o museu vira paisagem” (Carvalhosa, 2011: 112; itálico meu).
- 14 Em “Aspectos ecológicos da aroeira”, lemos, a partir de diversas fontes reunidas no artigo: “A aroeira apresenta grande uso farmacológico. Sua entrecasca possui propriedades anti-inflamatórias, adstringentes, antialérgicas e cicatrizantes”. Também as “raízes são usadas no tratamento de reumatismo e as folhas são indicadas para o tratamento de úlceras”. Ainda “sua madeira, em função da durabilidade e dificuldade de putrefação, é muito usada na construção civil como postes ou dormentes para cercas, na confecção de móveis de luxo e adornos torneados”. Uma advertência: “devido aos seus princípios alergênicos, a árvore não deve ser cultivada em locais de fácil acesso ao público”. Sobre a ameaça que a espécie sofre: “Em decorrência desses múltiplos usos, a aroeira vem sofrendo um processo de exploração intensa, de forma predatória, causando a devastação de suas populações naturais. Além disso, deve-se salientar que a exploração seletiva da aroeira para uso na indústria madeireira praticamente extinguiu os indivíduos de grande porte, sendo, portanto, considerada ameaçada de extinção e categorizada como vulnerável” (Nunes, 2008: 234).
- 15 Sobre a noção de agenciamento (como objetificação de intencionalidades complexas) na arte e sua relação com armadilhas, vale lembrar a leitura de Alfred Gell a respeito dos dispositivos criados por povos caçadores de várias regiões: “Esses dispositivos incorporam ideias, veiculam significados, porque uma armadilha, por sua própria natureza, é uma representação transformada de seu fabricante, o caçador, e da presa animal, sua vítima, e de sua relação mútua que, nos povos caçadores, é fundamentalmente social e complexa. Isso significa que essas armadilhas comunicam a noção de um nexos de intencionalidades entre os caçadores e as presas animais, mediante formas e mecanismos materiais” (Gell, 2001: 184).
- 16 Como ensinou Alfred Gell, “toda obra de arte que funciona é, assim, uma armadilha ou um artilho que impede a passagem. E o que seria uma galeria de arte [ou um museu] senão um lugar de captura, armado com o que Boyer chamou de ‘armadilhas do pensamento’ que mantêm as vítimas, por algum tempo, em suspensão?” (*Ibidem*: 190).

- 17 “A cultura e a natureza, o semiótico e o somático, encontram um ao outro apenas em conflito: o corpo nunca está inteiramente à vontade na ordem simbólica e jamais se recuperará inteiramente de sua inserção traumática nela. O impulso freudiano fica em algum lugar no limite obscuro entre corpo e mente, representando um para o outro nas encruzilhadas inquietas entre natureza e cultura”. [...] “Existem forças operando dentro da cultura – desejo, domínio, violência, vingatividade – que ameaçam desentretecer nossos significados, soçobrar nossos projetos, dirigir-nos inexoravelmente de volta à escuridão. Essas forças não se encontram exatamente fora da cultura; elas brotam, em vez disso, de sua difícil interação com a natureza”. [...] “A natureza não é apenas o Outro da cultura. É também uma espécie de peso inerte dentro dela, abrindo uma fratura interna que traspassa o sujeito humano inteiro” (Eagleton, 2011: 155-157).
- 18 Neste argumento final ecoam, por certo, as teses de Benjamin, de 1940: “Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão. Os despojos são carregados no cortejo, como de praxe. Esses despojos são o que chamamos bens culturais. O materialista histórico os contempla com distanciamento. Pois todos os bens culturais que ele vê têm uma origem sobre a qual ele não pode refletir sem horror. Devem sua existência não somente ao esforço dos grandes gênios que os criaram, como à corvéia anônima dos seus contemporâneos. Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo” (1994: 225). De resto, recorro a síntese de Rodrigo Naves: “Ao problematizar o domínio harmonioso do homem sobre a natureza, os trabalhos de Carlito Carvalhosa problematizam também uma suposta harmonia social” (Mammi, 2000: 16).

Artigo submetido em novembro de 2021. Aprovado em setembro de 2022.