

|            |                                                                                 |         |                |
|------------|---------------------------------------------------------------------------------|---------|----------------|
| Título     | Aeternidadeaeternidade ou treguasemtrégua: alegorização na obra de Ernesto Neto | Autor   | Clarissa Diniz |
| Data       | 2019                                                                            | Artista | Ernesto Neto   |
| Publicação | Ernesto Neto: Soplo. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo.                        |         |                |

85

## Aeternidadeaeternidade ou treguasemtrégua: alegorização na obra de Ernesto Neto

Clarissa Diniz

No final dos anos 1980, Ernesto Neto experimentava relações caras à matriz construtiva e ao repertório da escultura moderna: tensão, gravidade, matéria. Obras como *A-B-A [chapa-corda-chapa]* (1987) e *Barrabola* (1987) – que articulavam placas de ferro sustentadas por seu próprio peso, numa relação de equilíbrio com outros materiais e forças – se tornaram ícones desse momento. São, por isso, habitualmente abordadas da perspectiva da física e da arte modernas, o que as circunscreve, quase inequivocamente, na episteme eurocêntrica que historicamente tanto nos constitui, como demonstra a interpretação do curador Paulo Herkenhoff sobre *Barrabola*: “Aquilo era o mundo, aquilo lidava com as forças físicas do universo, era profundamente sensível como uma relação tátil – carnal – entre dois corpos e ao mesmo tempo tinha uma dimensão de escultura, de história da arte, muito especial”.<sup>1</sup>

Curiosamente, na ocasião da enunciação de tal leitura (uma conversa pública entre Herkenhoff e Neto), quando solicitado a rapidamente informar o ano de *Barrabola*, o artista, surpreendendo o entrevistador, ocupa sua fala e a reposiciona ao cantar em resposta:

*Barrabola?*

babababa, lalalala  
barrabola barrabola barrabola  
barrabolala  
bola barra  
barra bola  
junta um com outro  
juntaotempo juntaotempo  
naparedenopé  
no chão, no pé

## laeternidadylaeternidad o treguasintregua: alegorización en la obra de Ernesto Neto

Hacia el final de los años de 1980, Ernesto Neto experimentaba relaciones próximas a la matriz constructiva y al repertorio de la escultura moderna: tensión, gravedad, materia. Obras como *A-B-A [chapa-cuerda-chapa]* (1987) y *Barrabola* (1987) – que articulaban placas de hierro sostenidas por su propio peso, en una relación de equilibrio con otros materiales y fuerzas – se tornaron íconos desde ese momento. Son, por ello, abordadas habitualmente desde la perspectiva de la física y del arte moderno, lo cual las circunscribe, casi inequivocamente, en la episteme eurocéntrica que históricamente tanto nos constituye, como demuestra la interpretación del curador Paulo Herkenhoff sobre *Barrabola*: “Aquello era el mundo, aquello lidiaba con las fuerzas físicas del universo, era profundamente sensible como una relación táctil – carnal – entre dos cuerpos y, al mismo tiempo, tenía una dimensión de escultura, de historia del arte, muy especial”.<sup>1</sup>

Curiosamente, durante la enunciación de tal lectura (una conversación pública entre Herkenhoff y Neto), cuando le solicitaron que informara rápidamente el año de *Barrabola*, el artista, sorprendiendo al entrevistador, ocupó su intervención y la reposicionó al cantar en respuesta:

*¿Barrabola?*

babababa, lalalala  
barrabola barrabola barrabola  
barrabolala  
bola barra  
barra bola  
junta uno con otro  
juntaeltiempo juntaeltiempo  
enlaparedenelpie  
en el piso, en el pie

|            |                                                                                 |         |                |
|------------|---------------------------------------------------------------------------------|---------|----------------|
| Título     | Aeternidadeaeternidade ou treguasemtrégua: alegorização na obra de Ernesto Neto | Autor   | Clarissa Diniz |
| Data       | Neto<br>2019                                                                    | Artista | Ernesto Neto   |
| Publicação | Ernesto Neto: Soplo. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo.                        |         |                |

no chão, na parede  
esmaga, esmaga  
barrabola barrabola  
juntou, pegou, juntou [faz o gesto de junção]  
aeternidadeaeternidade  
num ponto só  
ba bô ba bô  
Barrabola

mil novecentos e oitenta... e oito.  
1987<sup>2</sup>

O canto de Ernesto Neto decompôs linguisticamente o devir unitário da escultura. Numa espécie de repente combinatório, o acelerado rearranjo das sílabas de "barrabola" performou a obra de 1987 numa chave eminentemente fragmentária e mais metafórica do que sua versão original. O gesto do artista interpunha assim, à dimensão factual da datação que lhe havia sido solicitada, uma releitura poética dela que, trinta anos depois, insurgia-se contra sua própria historicidade, reinscrevendo-a no presente em outra chave.

Essa operação de abertura e reimaginação poética de sua própria obra fica evidente quando comparamos o repente de Neto com um poema que o artista havia escrito em 1988, na ocasião da primeira aparição pública do *Barrabola*. Figurando no convite de sua exposição individual na Petite Galerie ao lado de um detalhe da aludida escultura, o poema era uma espécie de coluna vocabular da dimensão construtiva da – até então – trajetória de Ernesto:

força  
resistência  
energia

fruto  
instante  
iminente

espaço  
circular  
tempo

corpo  
pensante  
escultura

dual  
apoio  
vital

presente  
estado  
momento

en el piso, en la pared  
aplata, aplata  
barrabola barrabola  
juntó, tomó, juntó [hace el gesto de la junción]  
laeternidadlaeternidad  
en un solo punto  
ba bo ba bo  
Barrabola

mil novecientos ochenta... y ocho.  
1987<sup>2</sup>

El canto de Ernesto Neto descompone lingüísticamente el devenir unitario de la escultura. En una especie de payada combinatoria, el acelerado arreglo de sílabas de "barrabola" *performó* la obra de 1987 en clave eminentemente fragmentaria y más metafórica que su versión original. Así, el gesto del artista interponía, a la dimensión fáctica de la fecha que le había sido solicitada, una relectura poética de tal fecha que, treinta años después, se subleva contra su propia historicidad, reinscribiéndola en el presente en otra clave. Esa operación de abertura y reimaginación poética de su propia obra se torna evidente cuando comparamos el improviso de Neto con un poema que el artista había escrito en 1988, en ocasión de la primera aparición pública de *Barrabola*. Apareciendo en la invitación de su exposición individual en la Petite Galerie al lado de un detalle de la aludida escultura, el poema era una especie de columna de vocablos de la dimensión constructiva de la, hasta entonces, trayectoria de Ernesto:

fuerza  
resistencia  
energía

fruto  
instante  
inminente

espacio  
circular  
tiempo

cuerpo  
pensante  
escultura

dual  
apoyo  
vital

presente  
estado  
momento



|            |                                                                                 |         |                |
|------------|---------------------------------------------------------------------------------|---------|----------------|
| Título     | Aeternidadeaeternidade ou treguasemtrégua: alegorização na obra de Ernesto Neto | Autor   | Clarissa Diniz |
| Data       | 2019                                                                            | Artista | Ernesto Neto   |
| Publicação | Ernesto Neto: <i>Soplo</i> . São Paulo: Pinacoteca de São Paulo.                |         |                |

87

matéria  
escolha  
fim<sup>3</sup>

O afrouxamento que o recente canto de Neto produziu no enquadramento originário da obra não foi a primeira manifestação do artista nesse sentido. Numa entrevista, ele demonstra seu incômodo com o lastreamento exclusivo de sua obra neste território que ele descreve como o da "matéria e forma":

[No Rio de Janeiro] havia um círculo de gente e um certo espaço para pensar a arte de uma forma diferente, após o vendaval da Geração 80. Diante desse estado de coisas, ia-se fechando um ciclo com críticos [...] que escreviam umas coisas interessantes. [...] Tudo parecia um paraíso, mas aos poucos, não sei se sob influência de uma parte da Geração 80 paulistana, tudo foi ficando muito pesado, de alguma forma cheio de regras em direção à materialidade; me dava impressão de uma mistura de regras estéticas com regras sociais. [...] Eu diria que o resultado desse momento de grande solidão foi a exposição realizada na Galeria Camargo Vilasça [1994], em que havia trabalhos com mãos e cabeças fundidas. Nesse momento, eu achava que tinha um entendimento razoável em relação aos conceitos construtivistas, tinha chegado a uma compreensão da história, do meu ponto de vista é claro, e comecei a ler *Conferências introdutórias sobre a psicanálise*, de Freud. A partir daí, queria misturar o onírico com o construtivo, sendo a primeira escultura a *ConCreta sonho*. No fundo, com essas cabeças e mãos eu me libertava dessa parada de matéria e forma [...]. De alguma forma essas esculturas me deram respiração e independência. Acima de tudo, elas traziam, de um jeito mais literal, conceitos básicos do meu trabalho, a relação do dentro e fora, do corpo e do contorno do corpo, da realidade e da fantasia, do masculino e do feminino. [...] Pessoalmente nunca considerei meu trabalho exatamente abstrato, mas sei lá...<sup>4</sup>

Entre 1987 e 1994, no curso desse salto entre o "construtivo e o onírico" a que Ernesto se refere, deu-se, por sua vez, outro gesto fundamental: a atribuição de sentido às formas e, inextricavelmente, a formalização dos sentidos, do que *Copulônia* (1989) é exemplar.

Já "liberto" da angulosidade geométrica desde seu encontro com as meias de nylon e a capacidade

matéria  
elección  
fin<sup>3</sup>

El ablandamiento que el reciente canto de Neto produjo en el encuadramiento originario de la obra no fue la primera manifestación del artista en ese sentido. En una entrevista demuestra su incomodidad con el lastrado exclusivo de su obra en este territorio, que él describe como el de la "materia y forma":

[En Río de Janeiro] había un círculo de gente y un cierto espacio para pensar el arte de una manera diferente, luego del vendaval de la Generación 80. Ante ese estado de las cosas, se iba cerrando un ciclo de críticos [...] que escribían unas cosas interesantes [...] Todo parecía un paraíso, pero poco a poco, no sé si bajo la influencia de una parte de la Generación 80 paulista, pero relacionada con el Neoexpresionismo alemán, todo se fue tornando muy pesado, de alguna forma lleno de reglas en dirección a la materialidad; me daba la impresión de una mezcla de reglas estéticas con reglas sociales [...] Yo diría que el resultado de ese momento de gran soledad fue la exposición realizada en la Galería Camargo Vilasça [1994], en la que había trabajos con manos y cabezas fundidas. En ese momento, yo creía que tenía un entendimiento razonable de los conceptos constructivistas, había llegado a una comprensión de la historia, desde mi punto de vista, claro, y comencé a leer las *Conferencias introductorias sobre el psicoanálisis* de Freud. A partir de allí, quería mezclar lo onírico con lo constructivo, siendo *ConCreta sonho* [ConCreta sueño] la primera escultura. En el fondo, con esas cabezas y manos yo me libertaba de ese asunto de materia y forma [...]. De alguna forma, esas esculturas me dieron respiración e independencia. Sobre todo, me traían, de una manera más literal, conceptos básicos de mi trabajo, la relación del adentro con el afuera, del cuerpo y del contorno del cuerpo, de la realidad y la fantasía, de lo masculino y lo femenino [...] Personalmente, nunca consideré mi trabajo exactamente abstracto, pero qué sé yo...<sup>4</sup>

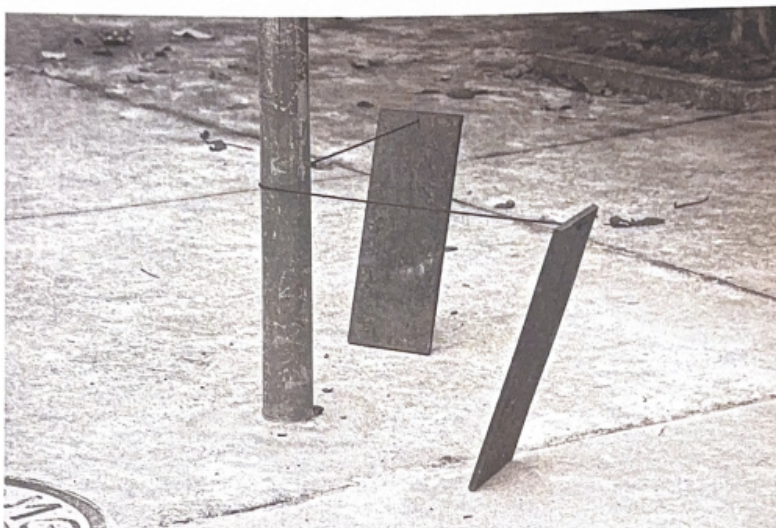
Entre 1987 y 1994, en el curso de ese salto entre lo "constructivo y lo onírico" al que se refiere Ernesto, se dio, al mismo tiempo, otro gesto fundamental: la atribución de sentido a las formas e, inextricablemente, la formalización de los sentidos, de la cual *Copulônia* (1989) es ejemplar.

Ya "libertado" de la angulosidad geométrica desde su encuentro con las medias de nylon y la

**Título** Aeternidadeaeternidade ou treguasemtrégua: alegorização na obra de Ernesto Neto  
**Data** 2019  
**Publicação** Ernesto Neto: Soplo. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo.

**Autor** Clarissa Diniz  
**Artista** Ernesto Neto

88



A-B-A, 1987

Barrabola, 1989  
 Petite Galerie, Rio de Janeiro



|            |                                                                                 |         |                |
|------------|---------------------------------------------------------------------------------|---------|----------------|
| Título     | Aeternidadeaeternidade ou treguasemtrégua: alegorização na obra de Ernesto Neto | Autor   | Clarissa Diniz |
| Data       | 2019                                                                            | Artista | Ernesto Neto   |
| Publicação | Ernesto Neto: Soplo. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo.                        |         |                |

destas não só de absorver, como também de aderir (esse contraste entre paradigmas formais é comentado pela escultura *n gluon n*, de 1992), em *Copulônia* Ernesto Neto experimenta a gramática escultórica moderna subtraindo-lhe, dessa vez, o imaginário masturbatório da autonomia da forma e, por isso, inclinándose na direção da natureza, compreendida como campo de relações.

Ao gozar, com o nylon, da capacidade de adesão da matéria – e, nesse sentido, a série de fotografias *Anêmona peso numa tarde de outono* (1988) é especialmente elucidativa –, o artista passa a lidar com forças que, por não se estruturarem sobre relações de diferença, contato e contraste (como em *Barrabola*), fundam outra coreografia física, política e ética para a forma: a incorporação, a filiação e o engajamento. Inflexiona-se, nesse processo, a ideia de autonomia.

Diferentemente do sistema criado em *A-B-A* ou em *Barrabola* – onde o equilíbrio entre os corpos, dada a iminência da queda e do desmonte, demonstra que a disputa é intrínseca à ideia de autonomia –, em *Copulônia*, a tensão entre as partes que se tocam e se puxam se dá por uma espécie de afecção que não põe as partes em rivalidade. As anêmonas se encostam, se esfregam, se beijam, apostando numa espécie de lógica formal solidária e sinérgica que retira a autonomia do horizonte dos problemas centrais da escultura, desancorando-se do construtivismo e lançando-se a outros mares.

Ao fazê-lo, a obra de Neto vai aos poucos pulando fora da "estética" em sua versão moderna e ensimesmada, território que Lina Bo Bardi sagazmente descreveu como o "campo de concentração da civilização ocidental".<sup>5</sup> Com isso, lança tentáculos em direção a outras perspectivas da vida, como fica claro nos apelidos das situações que compõem *Copulônia*, cuja alusão à natureza, por invadir e tornar-se a própria gramática escultórica, dá a ver que a Ernesto Neto já interessava igualmente o comportamento da forma, da vida e do social: *família / passo relaxado / dupla relay / dupla namoro / passo peso queda / passo interferido / trio relaxado / prumo / cópula / colônia copulônia (relay) / cópula queda / peso / passo / queda dupla / passo queda (in-out) / trio queda / interferido / colônia queda (atletica)*.

Anos depois, *Copulônia* reverberaria no conjunto de objetos e relações *Piff, Poff, Puff, Paff...* (1997), no qual os movimentos experimentados na instalação de 1989 seriam vividos com violência e, por isso, extravasariam a contenção da poliamida das meias, revelando sua porosidade e produzindo o que Neto depois designou como "alta densidade emocional".<sup>6</sup> Entre a autonomia disputada de

capacidad de estas no solo de absorber, como también de adherir (ese contraste entre paradigmas formales es comentado por la escultura *n gluon n*, de 1992), en *Copulônia* Ernesto Neto experimenta la gramática escultórica moderna restándole, esta vez, el imaginario masturbatorio de la autonomía de la forma y, por tanto, inclinándose hacia la naturaleza, entendida como campo de relaciones.

Al gozar, con el nylon, de la capacidad de adhesión de la materia – en este sentido la serie de fotografías *Anémoma peso numa tarde de outono* [Anémoma peso en una tarde de otoño] (1988) es especialmente ejemplar –, el artista pasa a lidiar con fuerzas que, por no estructurarse sobre relaciones de diferencia, contacto y contraste (como en *Barrabola*), fundan otra coreografía física, política y ética para la forma: la incorporación, la filiación y el compromiso. Cambia, en ese proceso, la idea de autonomía.

A diferencia del sistema creado en *A-B-A* o en *Barrabola* – donde el equilibrio entre los cuerpos, dada la inminencia de la caída o del desmonte, demuestra que la disputa es intrínseca a la idea de autonomía –, en *Copulônia*, la tensión entre las partes que se tocan y halan se da por una especie de afeción que no pone las partes en rivalidad. Las anémonas se recuestan, se friegan, se besan, apostando en una especie de lógica formal solidaria y sinérgica que retira la autonomía del horizonte de los problemas centrales de la escultura, desanclándose del constructivismo y lanzándose hacia otros mares.

Al hacerlo, la obra de Neto va gradualmente saltando fuera de la "estética" en su versión moderna y ensimismada, territorio que Lina Bo Bardi sagazmente describió como el "campo de concentración de la civilización occidental".<sup>5</sup> De esa manera, lanza tentáculos hacia otras perspectivas de la vida, como queda claro en los sobrenombres de las situaciones que componen *Copulônia*, cuya alusión a la naturaleza, por invadir y convertirse en la propia gramática escultórica, da a entender que a Ernesto ya le interesaba igualmente el comportamiento de la forma, de la vida y de lo social: *familia / paso relajado / doble relay / doble noviado / paso peso caída / paso interferido / trío relajado / plomada / cópula / colonia copulônia (relay) / cópula caída / peso / paso / caída doble / paso caída (in-out) / trío caída / interferido / colonia caída (atlética)*.

Años después, *Copulônia* reverberaría en el conjunto de objetos y relaciones *Piff, Poff, Puff, Paff...* (1997), en el cual los movimientos experimentados en la instalación de 1989 serían vividos con violencia y, por ello, extravasarían la contención de la poliamida de las medias, revelando su porosidad y produciendo lo que Neto después designó como "alta densidad emocional".<sup>6</sup> Entre la autonomía disputada de *A-B-A*



|            |                                                                                 |         |                |
|------------|---------------------------------------------------------------------------------|---------|----------------|
| Título     | Aeternidadeaeternidade ou treguasemtrégua: alegorização na obra de Ernesto Neto | Autor   | Clarissa Diniz |
| Data       | 2019                                                                            | Artista | Ernesto Neto   |
| Publicação | Ernesto Neto: Soplo. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo.                        |         |                |

90

A-B-A ou Barrabola e Piff, Poff, Puff, Paff... dá-se, assim, a derrocada do imaginário moderno da autonomia na obra de Ernesto: como performam essas anêmonas coloridas incapazes de sustentar seu interior ou de se sustentar alheias às exterioridades, nenhuma existência basta-se em si mesma.

o Barrabola y Piff, Poff, Puff, Paff... se da, así, la derrocada del imaginario moderno de la autonomía en la obra de Ernesto: como *performatizan* esas anémonas coloridas incapaces de sostener su interior o de sustentarse ajenas a las exterioridades, ninguna existencia se basta en sí misma.

Todavía, ao que parece, diante da força de linguagem do "matéria e forma" e do poder do grupo de artistas e críticos implicados nele, ao então jovem artista pareceu necessário, antes de chegar à porosidade mais radical de *Piff, Poff, Puff, Paff...*, atravessar esse duopólio com um conjunto de trabalhos que não se bastavam em nenhum de seus polos, aparentemente tão onipotentes à época: nem matéria, nem forma. Pode-se depreender, assim, que o conjunto de obras que se desdobra a partir de *ConCreta sonho* – por sua abordagem subjetiva e simbólica – foi pensado também como posição política da arte e, nesse caso, do artista.

Tem-se, no texto escrito por Paulo Herkenhoff para a exposição realizada na Galeria Camargo Vilaça, uma precisa circunscrição do que estava sendo instituído: "uma operação de atribuição de significado".<sup>7</sup> Cúmplice do desejo de Ernesto Neto de desvencilhar-se das amarras construtivas e compreendendo, ao mesmo tempo, o tanto que sua obra é constituída por elas, Herkenhoff elabora uma leitura sobre a inflexão de linguagem então em curso: "é do absoluto compromisso com a concretude e da articulação do real e dos referentes que advém essa possibilidade singular de significação".<sup>8</sup> Ao fazê-lo, não apenas ampliava as interpretações construtivas que então circunscreviam a obra de Neto como, ao mesmo tempo, afastava a hipótese de uma abordagem de matriz expressionista ao "compromissar" o seu desejo de significar com uma "concretude" física e social ("real", "referentes") que, por isso, estaria atenta ao risco de substituir o caráter masturbatório da autonomia da forma pela autonomização da masturbação enquanto forma. Não à toa Ernesto Neto afirma "nunca ter considerado" o seu trabalho "abstrato", um termo amplo o suficiente para assegurá-lo escapes tanto da construção quanto da expressão *per se*.

É nesse ponto cego que, ao que me parece, situa-se o germen de parte significativa do que o artista desenvolveria ao longo das décadas seguintes. Enquanto, naqueles trabalhos do começo da década de 1990 (*ConCreta sonho*, *M.E.D.I.T.*, *Ring ring*, *Janus Fetus*, *Interação vênus* etc.), imagens estavam sendo constituídas

Sin embargo, por lo que parece, ante la fuerza del lenguaje de la "materia y forma" y del poder del grupo de artistas y críticos implicados en él, al entonces joven artista le pareció necesario, antes de llegar a la porosidad más radical de *Piff, Poff, Puff, Paff...*, atravesar ese duopolio con un conjunto de trabajos que no se agotaban en ninguno de esos polos, aparentemente tan onnipotentes en ese momento: ni materia, ni forma. Se puede concluir, así, que el conjunto de obras que se desdobra a partir de *ConCreta sonho* – por su aproximación subjetiva y simbólica – fue pensado también como posición política del arte y, en ese caso, del artista.

Hay en el texto escrito por Paulo Herkenhoff para la exposición realizada en la Galería Camargo Vilaça, una precisa circunscripción de lo que estaba siendo instituido: "una operación de atribución de significado".<sup>7</sup> Cómplice del deseo de Ernesto Neto de desvenciljarse de las amarras constructivas y, al mismo tiempo, comprendiendo cuanto su obra está constituída por ellas, Herkenhoff elabora una lectura sobre la inflexión de lenguaje entonces en curso: "es del absoluto compromiso con lo concreto y de la articulación con lo real y con los referentes que adviene esa posibilidad singular de significación".<sup>8</sup> Al hacerlo, no apenas ampliaba las interpretaciones constructivas que entonces circunscribían la obra de Neto como, al mismo tiempo, alejaba la hipótesis de una aproximación de matriz expresionista al "comprometer" su deseo de significar con un "concreto" físico y social ("real", "referentes") que, por ello, estaría atento al riesgo de substituir el carácter masturbatorio de la autonomía de la forma por la autonomización de la masturbación como forma. No en vano Ernesto Neto afirma "no haber considerado nunca" su trabajo "abstracto", un término lo suficientemente amplio como para asegurarle escapes tanto de la construcción como de la expresión *per se*.

Es en este punto ciego, me parece, que se sitúa el germen de una parte significativa de lo que el artista desarrollaría a lo largo de las siguientes décadas. Mientras que en aquellos trabajos del comienzo de la década de 1990 (*ConCreta sonho*, *M.E.D.I.T.*, *Ring ring*, *Janus Fetus*, *Interação Venus*, etc.) las imágenes estaban siendo constituídas,



|            |                                                                                 |         |                |
|------------|---------------------------------------------------------------------------------|---------|----------------|
| Título     | Aeternidadeaeternidade ou treguasemtrégua: alegorização na obra de Ernesto Neto | Autor   | Clarissa Diniz |
| Data       | 2019                                                                            | Artista | Ernesto Neto   |
| Publicação | Ernesto Neto: Soplo. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo.                        |         |                |

91

majoritariamente pelo cruzamento de símbolos (mãos, vênus, círculos, cordas), a partir do final dos anos 1990 – mas, principalmente, a partir dos anos 2000 – surge a dimensão narrativa:

Acredito que a narrativa, em termos de significado, é inerente à escultura: assim, com os escritos de Calvino em mente, eu tentei desenvolver a ideia de narrativa no sentido mais estrutural. Eu estava interessado em criar um campo onde muitos momentos dramáticos ou passagens pudessem ocorrer, não como em *BarraBola*, em que tudo estava concentrado em apenas um ponto. Eu queria multiplicar esses pontos, ampliá-los e descentralizá-los, criar áreas de maior densidade. [...] Na minha opinião, a passagem entre esses campos é importante e reflete-se em obras mais complexas que tenho desenvolvido, a partir dessa primeira fase de *BarraBola* até hoje<sup>9</sup>

Calcada na narrativa, essa transformação – de obras “pontuais” (“concentradas em apenas um ponto”) a “complexas” (“multiplicadas”, “ampliadas”, “densas”) – se dá no espaço e, como tal, produz uma série de singularidades.

Há que se sublinhar que, a despeito da hegemonia do debate “matéria e forma” no momento inicial da trajetória de Ernesto Neto, o legado do neoconcretismo fazia-se presente e foi por ele acessado de múltiplas maneiras. Enquanto a abordagem “matéria e forma”, como comenta o artista, “diluía o aspecto revolucionário do neoconcretismo”,<sup>10</sup> esse movimento pôde ser acessado por Neto desde cedo por causa de sua mãe, à época estudante de desenho industrial, evidenciando a força que o neoconcretismo já possuía para além do campo específico das artes visuais. Parte específica desse legado tornou-se absolutamente fundamental para o amadurecimento de sua obra: a *linha orgânica* (1954) de Lygia Clark.

Como “linha-espaço” que “aparece quando duas superfícies planas e da mesma cor são justapostas”,<sup>11</sup> a *linha orgânica* nunca é, senão está. Ao identificá-la justamente no espaço entre presenças – na relação entre corpos –, Lygia conduz nossa percepção para a borda, evidenciando que toda margem é, potencialmente, o centro de outro conjunto de relações. Rompendo, portanto, com o paradigma da autonomia da forma do qual a linha divisória, por exemplo, é devedora, a *linha orgânica* é

majoritariamente, por el cruce de símbolos (manos, Venus, círculos, cuerdas), a partir del final de los años 90 – principalmente a partir de los años 2000 – surge la dimensión narrativa:

Creo que la narrativa, en términos de significado, es inherente a la escultura: así, con los escritos de Calvino en mente, intenté desarrollar la idea de narrativa en el sentido más estructural. Yo estaba interesado en crear un campo en el que pudieran ocurrir muchos momentos dramáticos o pasajes, no como en *BarraBola*, en que todo estaba concentrado en apenas un punto. Yo quería multiplicar esos puntos, ampliarlos y descentralizarlos, crear áreas de mayor densidad [...] En mi opinión, el pasaje entre esos campos es importante y se refleja en obras más complejas que he desarrollado, a partir de esa primera fase de *BarraBola* hasta hoy.<sup>9</sup>

Calcada en la narrativa, esa transformación – de obras “puntuales” (“concentradas en apenas un punto”) a “complejas” (“multiplicadas”, “ampliadas”, “densas”) – se da en el espacio y, como tal, produce una serie de singularidades.

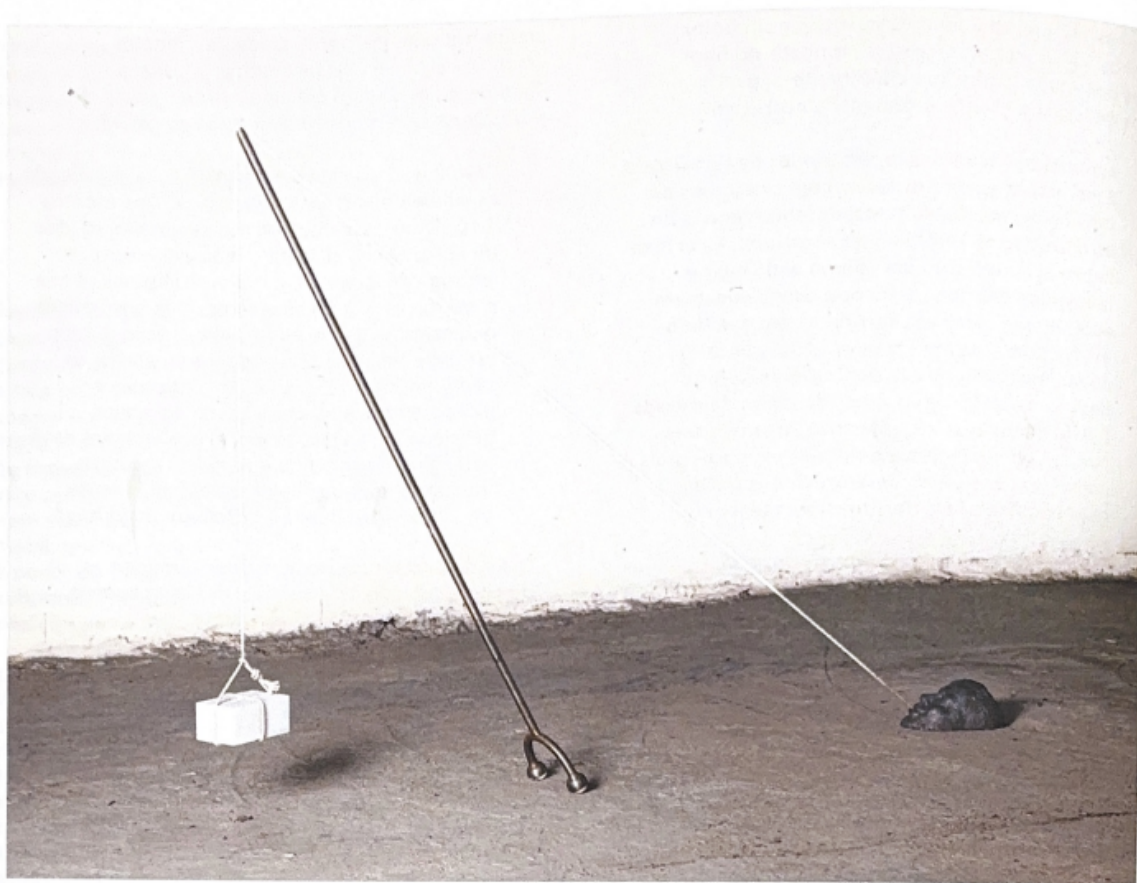
Hay que subrayar que, a pesar de la hegemonía del debate “materia y forma” en el momento inicial de la trayectoria de Ernesto Neto, el legado del Neoconcretismo se hacía presente y fue visitado por él de múltiples maneras. Mientras la aproximación “materia y forma”, como comenta el artista, “diluía el aspecto revolucionario del Neoconcretismo”,<sup>10</sup> ese movimiento pudo ser accedido por Neto desde el inicio gracias a su madre, que por esa época era estudiante de diseño industrial, evidenciando la fuerza que el Neoconcretismo ya poseía más allá del campo específico de las artes visuales. Parte específica de ese legado se tornó absolutamente fundamental para la maduración de su obra: la *Línea orgánica* (1954), de Lygia Clark.

Como “línea-espaço” que “aparece cuando dos superficies planas y del mismo color son yuxtapuestas”,<sup>11</sup> la *línea orgánica* nunca es, sino que está. Al identificarla justamente en el espacio entre presencias – en la relación entre cuerpos –, Lygia conduce nuestra percepción hacia el borde, evidenciando que todo margen es, potencialmente, el centro de otro conjunto de relaciones. Rompiendo, por lo tanto, con el paradigma de autonomía de la forma, del cual la línea divisoria, por ejemplo, es deudora, la *línea orgánica* es espacio: “menos

**Título** Aeternidadeaeternidade ou treguasemtrégua: alegorização na obra de Ernesto Neto  
**Data** 2019  
**Publicação** Ernesto Neto: Soplo. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo.

**Autor** Clarissa Diniz  
**Artista** Ernesto Neto

92



ConCreta sonho, 1994  
Galeria Camargo Vilça, São Paulo



|            |                                                                                 |         |                |
|------------|---------------------------------------------------------------------------------|---------|----------------|
| Título     | Aeternidadeaeternidade ou treguasemtrégua: alegorização na obra de Ernesto Neto | Autor   | Clarissa Diniz |
| Data       | 2019                                                                            | Artista | Ernesto Neto   |
| Publicação | Ernesto Neto: Soplo. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo.                        |         |                |

espaço: "menos uma física das substâncias do que uma geometria das relações".<sup>12</sup> Evidentemente, não o espaço euclidiano, cujo estreitamento das topologias da vida foi duramente criticado pela artista ("o plano é um conceito criado pelo homem com um objetivo prático: satisfazer sua necessidade de equilíbrio"),<sup>13</sup> mas o espaço como "vazio-pleno" – aquele que "contém todas as potencialidades. É o ato que lhe dá sentido".<sup>14</sup>

Diante desse legado – bem como largamente informado pelo *Programa ambiental* de Hélio Oiticica –, o "ato" de Ernesto Neto será uma espécie de atribuição de sentido ao espaço: "o que me interessa principalmente é a capacidade que temos de reconfigurar o espaço através de nosso movimento sobre ele. É óbvio que o espaço, essa 'abstração', se manifesta a partir do nosso olhar ou, até melhor, do nosso estar sobre ele. Ele não é um absoluto, é sempre um entorno".<sup>15</sup> É desse território que surgem as *Naves*, sem que, contudo, no começo o artista tivesse a dimensão desses atos no espaço:

As *naves* começaram como a viabilização de um espaço crítico em relação às galerias para dar continuidade às esculturas. Queria criar uma pele galeria, a transparência dela, seu estado de suspensão, porque ela está sempre esticada com as patas no chão, como se estivesse pousada, tem uma relação com o mundo animal. Ela ainda é uma coisa em que você entra, e tem uma transição entre escultura e instalação, com seus organoides, que seriam as tais esculturas. Não tinha previsto toda a dimensão atmosférica que a nave teria, e, assim, a primeira que fiz em 97 me deixou tão abobado com aquela realidade atmosférica [...] que não pude colocar os organoides que já estavam previstos. Fiquei com medo de tirar a "pureza" do inesperado vazio, que [como completa o artista em 2019] é "cheio de ar e de luz".<sup>16</sup>

Pode-se dizer que as *Naves* foram, portanto, as "esculturas-orgânicas" da trajetória de Ernesto Neto, levando-o a perceber o espaço enquanto vazio-pleno, aprendizado diante do qual será engendrada sua *narrativização*, que se tornaria, na sequência, um de seus principais procedimentos escultóricos. "Só com a *Brotonave* (ano) os órgãos chegaram, gerando uma ativação do espaço, que ficou muito lúdico, criando subespaços e variações de luminosidade",<sup>17</sup> instituindo a tal "complexidade" que, como mencionada pelo artista, distinguia-se da "pontualidade" de suas primeiras esculturas.

una física de las sustancias que una geometría de las relaciones".<sup>12</sup> Evidentemente, no el espacio euclidiano, cuyo estrechamiento de las topologías de la vida fue duramente criticado por la artista ("el plano es un concepto creado por el hombre con un objetivo práctico: satisfacer su necesidad de equilibrio"),<sup>13</sup> sino el espacio como "vacío-pleno" – aquel que "contiene todas las potencialidades. Es el acto que le da sentido".<sup>14</sup>

Ante este legado – así como informa ampliamente el *Programa ambiental* de Hélio Oiticica –, el "acto" de Ernesto Neto será una especie de atribución de sentido al espacio: "lo que me interesa principalmente es la capacidad que tenemos de reconfigurar el espacio a través de nuestro movimiento sobre él. Es obvio que el espacio, esa 'abstracción', se manifiesta a partir de nuestra mirada, o incluso mejor, de nuestro estar sobre él. No es un absoluto, es siempre un entorno".<sup>15</sup> Es de ese territorio que surgen las *Naves*, sin que, por ello, al comienzo el artista tuviera dimensión de esos actos en el espacio:

Las *naves* comenzaron como la viabilidad de un espacio crítico en relación a las galerías, para darle continuidad a las esculturas. Quería crear una piel-galería, su transparencia, su estado de suspensión, porque la piel está siempre estirada con las patas en el piso, como si estuviera posada, tiene una relación con el mundo animal. Además la piel es una cosa en la cual tú entras, y tiene una transición entre escultura e instalación, con sus órganos, que serían las tales esculturas. No había previsto toda esa dimensión atmosférica que la nave tendría, y, así, la primera que hice en 1997 me dejó tan abobado con aquella realidad atmosférica [...] que no pude colocar los órganos que ya estaban previstos. Tuve miedo de sacar la "pureza" del inesperado vacío que [como completa el artista en 2019] está "lleno de aire y de luz".<sup>16</sup>

Se puede decir que las *Naves* fueron, por lo tanto, las "esculturas-orgânicas" de la trayectoria de Ernesto Neto, llevándolo a percibir el espacio como vacío-pleno, aprendizaje ante el cual será engendrada su *narrativización*, que luego se transformaría en uno de sus principales procedimientos escultóricos: "Solo con la *Brotonave* (año) los órganos llegaron, generando una activación del espacio que fue muy lúdica, creando subespacios y variaciones de luminosidad",<sup>17</sup> instituyendo la "complejidad" que, como fue mencionada por el artista, se distinguía de la "puntualidad" de sus primeras esculturas.



|            |                                                                                 |         |                |
|------------|---------------------------------------------------------------------------------|---------|----------------|
| Título     | Aeternidadeaeternidade ou treguasemtrégua: alegorização na obra de Ernesto Neto | Autor   | Clarissa Diniz |
| Data       | 2019                                                                            | Artista | Ernesto Neto   |
| Publicação | Ernesto Neto: Soplo. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo.                        |         |                |

Como não poderia deixar de ser, as Naves só aterrissaram de vez na narrativização do espaço quando outro repertório de procedimentos saiu da sombra produzida pela – persistente – gramática construtiva para assumir não só sua validade como, pouco a pouco, seu protagonismo. De modo geral, foi preciso expandir o “princípio do acontece”<sup>18</sup> como ética motriz de sua obra, na qual o próprio comportamento dos materiais era ignição e estrutura da escultura: “a questão para mim era a natureza do material. [...] O material deveria se expressar por conta própria; eu não sou Deus para fazer a curva e dizer se deve ser assim ou assado”.<sup>19</sup>

Esculpir prescindindo desse princípio, abrindo-se a outros procedimentos, parece ter representado, naquela virada para os anos 2000, um profundo desafio para Ernesto Neto dado o imbricamento, até ali, de duas naturezas em sua obra: de um lado, a natureza da matéria e, de outro, a natureza enquanto “modelo” para a arte, como enunciado no Manifesto Neoconcreto em 1959 (“se tivéssemos que buscar um símile para a obra de arte, não o poderíamos encontrar [...] nem na máquina nem no objeto [...] mas [...] nos organismos vivos”). Desde sempre fascinado pela ciência e à época às voltas com organóides, cópulas e buracos de minhoca – dentre outros acontecimentos –, o artista entende que, para agir no espaço (e não somente ocupá-lo), seria necessário inventar operações que, mais diversas do que os movimentos intrínsecos à matéria e não necessariamente vinculados à natureza, possibilitassem a emergência da narrativização do espaço. É assim que a costura, antes evitada (“eu tinha um problema na costura, pois eu tinha um purismo que achava que a forma tinha que acontecer num grau de natureza em que qualquer costura já estragava a mágica”),<sup>20</sup> torna-se, pouco a pouco, não só um procedimento fundamental como, mais do que isso, o dispositivo fundacional do porvir de sua obra.

Fundamental por viabilizar a construção de Naves e de instalações complexas mediante o entrelaçamento e o atravessamento de tubos, planos, gotas, volumes e outras corporeidades de suas esculturas de poliamida. A costura, ampliando as possibilidades do material, foi o dispositivo central da dramaturgia que, então, passa a constituí-las, do que é exemplo *Leviatan Thot* (2006). Assim, a densidade que as instalações adquirem e, principalmente, o caráter *site-specific* delas levam as esculturas de outrora a, como advertiu Ernesto, comportarem-se como “narrativas”, atribuindo sentidos àquelas experiências

Como não podría ser de otra manera, las Naves solo aterrizaron completamente en la narrativización del espacio cuando otro repertorio de procedimientos salió de la sombra producida por la – persistente – gramática constructiva, para asumir no solo su validez como también, poco a poco, su protagonismo. De modo general, fue necesario expandir el “principio del ocurre”<sup>18</sup> como ética motriz de su obra, en la cual el propio comportamiento de los materiales era ignición y estructura de la escultura: “la cuestión para mí era la naturaleza del material [...] El material debería expresarse por su propia cuenta; yo no soy Dios para hacer la curva y decir si debe ser de tal o cual forma”.<sup>19</sup>

Esculpir prescindiendo de ese principio, abriéndose a otros procedimientos, parece haber representado, en aquel giro hacia los años 2000, un profundo desafío para Ernesto Neto, dada la imbricación, hasta allí, de dos naturalezas en su obra: por un lado, la naturaleza de la materia y, por el otro, la naturaleza como “modelo” para el arte, como enunciado en el Manifiesto Neoconcreto en 1959 (“si tuviéramos que buscar un símil para la obra de arte, no lo podríamos encontrar [...] ni en la máquina ni en el objeto [...] sino [...] en los organismos vivos”). Desde siempre fascinado por la ciencia y, en ese momento involucrado con los orgánulos, cópulas y agujeros de lombrices – entre otros acontecimientos –, el artista entiende que para actuar en el espacio (y no solo ocuparlo) sería necesario inventar operaciones que, aún más diversas que los movimientos intrínsecos a la materia y no necesariamente vinculados a la naturaleza, posibilitasen la emergencia de la narrativización del espacio. Es así que la costura antes evitada (“yo tenía un problema al coser, pues tenía un purismo que consideraba que la forma debía ocurrir en un grado de naturaleza en que cualquier costura ya arruinaba la magia”)<sup>20</sup> se convertía, poco a poco, no solo en un procedimiento fundamental, sino, más que eso, en el dispositivo fundacional del porvenir de su obra.

Fundamental por viabilizar la construcción de Naves y de instalaciones complejas mediante el entrelazamiento y el cruzamiento de tubos, planos, gotas, volúmenes y otras corporeidades de sus esculturas de poliamida. La costura, ampliando las posibilidades del material, fue el dispositivo central de la dramaturgia que, entonces, pasó a constituir las, de lo que es ejemplo *Leviatan Thot* (2006). De esta forma, la densidad que las instalaciones adquieren y, principalmente, el carácter *site-specific* de estas, llevan a las esculturas de otrora a, como advirtió Ernesto, comportarse como “narrativas”, atribuyendo sentidos a aquellas experiencias



|            |                                                                                 |         |                |
|------------|---------------------------------------------------------------------------------|---------|----------------|
| Título     | Aeternidadeaeternidade ou treguasemtrégua: alegorização na obra de Ernesto Neto | Autor   | Clarissa Diniz |
| Data       | 2019                                                                            | Artista | Ernesto Neto   |
| Publicação | Ernesto Neto: Soplo. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo.                        |         |                |

espaciais e cada um de seus elementos por meio de uma dramaturgia que em tudo se diferenciava de uma mera ocupação de espaços.

Por sua vez, a dimensão fundacional que a costura adquire na obra de Ernesto Neto é indissociável de sua abertura a outros materiais para além da poliamida. O ato de costurar enquanto procedimento estruturante autoriza que à sua obra aportem o algodão, a pelúcia, os nozinhos... bem como permite que tampouco ela se estacione no campo dos tecidos, estendendo seu raciocínio de furos, pontos e conectividades a materiais muito distintos, como é o caso da madeira.

A costura perfaz-se, ainda, em sentido figurado. É o caso de *É a vida!* (2007), uma exposição-instalação-ocupação da Galeria Artur Fidalgo, no Rio de Janeiro, transformada numa espécie de casa-espaco para encontros, festa, leitura, música, brincadeira, descanso, trabalho – além, claro, de manter-se como galeria. Costurar todos esses usos num mesmo espaço levou Ernesto Neto a explorar um repertório – gráfico e escultórico – de curvas que se fazia no piso, no mobiliário e nas “obras de arte” que lá estavam em situação de convivência, de sobreposição e de contaminação. *É a vida!* é irreduzível a um gesto justamente por não operar como ponto – vide *Barrabola*: “juntou, pegou, juntou / aeternidadeaeternidade / num ponto só” – mas como costura.

Sete anos antes de *É a vida!* – exposição-instalação-ocupação que, reverberando a vida-casa do próprio artista, continha muitos espaços para o brincar por causa de seus filhos – deu-se, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, a exposição *O casamento* – Lili, Neto, Lito e os loucos (2000).

Talvez a mais clara versão de suas esculturas “complexas”, “narrativas”, *O casamento* era constituída de um conjunto de situações escultóricas que formavam um percurso a ser experimentado por Neto e Lili – os noivos –, por Lito (a criança na barriga de Lili) e pelos loucos, o “público” participante da cerimônia-performance. Tal como em *Copulônia*, cada momento da escultura possuía um apelido, mas, diferentemente da obra de 1989, ainda que preservada a fusão entre gramáticas biológicas e estéticas, em *O casamento* era evidente que cada parte da escultura intencionava, em sua branquitude litúrgica, significar e simbolizar para além de sua circunscrição formal: *descaminhos de Lili / núcleos familiares / pulsão da união / corpos, corpos / núpcias / depois das núpcias / útero cópula*.<sup>21</sup>

espaciales y a cada uno de sus elementos a través de una dramaturgia que se diferenciaba totalmente de la mera ocupación de espacios.

A su vez, la dimensión fundacional que la costura adquire en la obra de Ernesto Neto es indisoluble de su abertura hacia otros materiales más allá de la poliamida. El acto de coser como procedimiento estructurante autoriza el aporte del algodón, el peluche, los nudos en su obra... Así como también permite que tampoco se detenga en el campo de los tejidos, extendiendo su raciocinio de agujeros, puntos y conectividades a materiales muy distintos, como es el caso de la madera.

La costura se coloca en ejecución, además, en sentido figurado. Como es el caso de *É a vida!* [Es la vida] (2007), una exposición-instalación-ocupación de la Galería Artur Fidalgo, en Río de Janeiro, transformada en una especie de casa-espacio para encuentros, fiestas, lecturas, música, juegos, descanso, trabajo – además, claro, de mantenerse como galería. Coser todos esos usos en un mismo espacio llevó a Ernesto Neto a explorar un repertorio – gráfico y escultórico – de curvas que se hacían en el piso, en el mobiliario y en las “obras de arte”, que estaban en una situación de convivencia, de sobreposición y de contaminación. *É a vida!* es irreductible a un gesto justamente por no operar como punto – véase *Barrabola*: “juntó, tomó, juntó / laeternidadlaeternidad / en un solo punto” –, pero como costura.

Siete años antes de *É a vida!* – exposición-instalación-ocupación que, reverberando la vida-casa del propio artista, contenía muchos espacios para jugar por causa de sus hijos –, se dio en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, la exposición *O casamento* – Lili, Neto, Lito e os loucos [El casamiento – Lili, Neto, Lito y los locos] (2000).

Tal vez la versión más clara de sus esculturas “complejas”, “narrativas”, *El casamiento* estaba constituido por un conjunto de situaciones escultóricas que formaban un itinerario que debía ser experimentado por Neto y Lili – los novios –, por Lito (el niño en la barriga de Lili) y por los locos, el “público” participante de la ceremonia-performance. Tal como en *Copulônia*, cada momento de la escultura poseía un sobrenombre, pero, a diferencia de la obra de 1989 – aunque preservada la fusión entre gramáticas biológicas y estéticas –, en *El casamiento* era evidente que cada parte de la escultura tenía la intención, en su blancura litúrgica, de significar y simbolizar más allá de su circunscripción formal: *descaminos de Lili / núcleos familiares / pulsión*

**Título** Aeternidadeaeternidade ou treguasemtrégua: alegorização na obra de Ernesto Neto  
**Data** 2019  
**Publicação** Ernesto Neto: Soplo. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo.

**Autor** Clarissa Diniz  
**Artista** Ernesto Neto

96



*Puff, Puff, Puff... Puff, Puff,  
Puff, Puff... Puff, Puff, 1997*  
Tanya Bonakdar Gallery, Nova York



|            |                                                                                 |         |                |
|------------|---------------------------------------------------------------------------------|---------|----------------|
| Título     | Aeternidadeaeternidade ou treguasemtrégua: alegorização na obra de Ernesto Neto | Autor   | Clarissa Diniz |
| Data       | 2019                                                                            | Artista | Ernesto Neto   |
| Publicação | Ernesto Neto: Soplo. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo.                        |         |                |

Em que pese certa vocação machista da narrativa construída em *O casamento* – tudo começa numa mulher zanzando em seus descaminhos até que encontra o percurso que a levará ao marido, ao casamento e à maternidade –, é decerto por meio da dramaturgia dessa obra que melhor se expressa o interesse do artista na criação de “um campo onde muitos momentos dramáticos ou passagens pudessem ocorrer”;<sup>22</sup>

o Cristian me entregou a Lili e foi, por debaixo da nave, para sua *CélulaColumnaFamiliar*, eu e Lili atravessamos o corredor em direção ao centro de acontecimentos. Os padrinhos formaram um círculo à nossa volta, nos abraçaram todos juntos e abriram o círculo novamente, um deles escreveu um poema, outro leu. O Manuel veio com a bandeja e o tecido, o desenrolaram, era um triângulo com *MeiasPatras* nas pontas e um *TuboGota* com um nó na ponta, o abriram e o colocaram em volta da gente como se fosse uma camisinha e nos enrolaram de modo que saímos abraçados os dois. Era como se estivesse rolando o ato sexual. Saímos da nave em direção a uma área onde estavam no chão: três tubos de alumínio, três ânforas de barro com arroz e um balde de poliestireno, o *TecidoEsculturaPele* foi desenrolado de nossos corpos e aberto, o conteúdo das ânforas foi transferido para as três *MeiasPatras* da *Pele* em torno de nós e a levantaram com os *TuboEstacas* de alumínio, enquanto simultaneamente botavam isopor no negativo da gota, o interior dessa, de onde estávamos saindo por baixo, como se fosse o gozo. Eu fiquei para equilibrar a obra (*Depois das núpcias*) enquanto Lili foi para a *EsculturaColchão Corpos, corpos, corpos...*, de onde escolhia os sacos ovas de arroz (esculturas *Peso de arroz*), coordenava o movimento dos *EspermatoPadrinhAmigos* que faziam uma corrente, levando-os, de mão em mão, até mim com as gotas de *ArrozSêmen*, com as quais fazia uma colônia fechando o círculo em direção a Lili, eles saíam da mão dela, e chegavam na minha, até que na última, cheguei ao lado dela, peguei-a, fomos em direção à saída, jogamos para o alto os últimos *SacoCélulaGotaArrozSêmen* e saímos correndo, e berrando.<sup>23</sup>

Pensada como um percurso, *O casamento* explorava a duracionalidade da dramaturgia por meio de uma sequência de acontecimentos – episódios constituídos por ações dos noivos e dos demais participantes ao atravessar, movimentar

de la unión / cuerpos, cuerpos / nupcias / después de las nupcias / útero cópula.<sup>21</sup>

Pese a cierta vocación machista de la narrativa construida en *O casamento* – todo comienza con una mujer vagando en sus descaminos hasta que encuentra el recorrido que la llevará hacia el marido, hacia el casamiento y hacia la maternidad –, es sin dudas a través de la dramaturgia de esa obra que mejor se expresa el interés del artista en la creación de “un campo en el que muchos momentos dramáticos o pasajes podrían ocurrir”.<sup>22</sup>

Cristian me entregó a Lili y fue, por debajo de la nave, hacia su *CélulaColumnaFamiliar*, Lili y yo atravesamos el pasillo hacia el centro de los acontecimientos. Los padrinos formaron un círculo alrededor de nosotros, nos abrazaron todos juntos y abrieron el círculo nuevamente, uno de ellos escribió un poema, otro lo leyó. Manuel vino con la bandeja y el tejido, lo desenrollaron, era un triángulo con *MediasPatras* en las puntas y un *TuboGota* con un nudo en la punta, lo abrieron y lo colocaron alrededor de nosotros como si fuera un preservativo y nos envolvieron de tal manera que los dos salimos abrazados. Era como si estuviera ocurriendo el acto sexual. Salimos de la nave hacia una área en la que estaban en el piso: tres tubos de aluminio, tres ánforas de barro con arroz y un balde de poliestireno, el *TejidoEsculturaPiel* fue desenrollado de nuestros cuerpos y abierto, el contenido de las ánforas fue colocado en tres *MediasPatras* de la *Piel* alrededor de nosotros y la levantaron con los *TuboEstacas* de aluminio, mientras simultáneamente colocaban telgopor<sup>23</sup> en el negativo de la gota, el interior de esta, de donde estábamos saliendo por debajo, como si fuera el goce. Me quedé para equilibrar la obra (*Después de las nupcias*), mientras Lili fue hacia la *EsculturaColchón Cuerpos, cuerpos, cuerpos...*, de donde elegía las bolsas de ovas de arroz (esculturas *Peso de arroz*), coordinaba el movimiento de los *EspermatoPadrinAmigos* que formaban una corriente, llevándolos, de mano en mano, hasta mí con las gotas de *ArrozSemen*, con las cuales formaba una colonia cerrando el círculo hacia Lili, salían de su mano y llegaban a la mía, hasta que en la última, me acerqué a Lili, la tomé y fuimos hacia la salida, tiramos para arriba los últimos *SacoCélulaGotaArrozSemen* y salimos corriendo y gritando.

Pensado como un recorrido, *O casamento* exploraba la duracionalidad de la dramaturgia a través de una secuencia de acontecimientos – episodios constituídos por acciones de los novios y de los demás participantes al atravesar, moverse o parar



|            |                                                                                 |         |                |
|------------|---------------------------------------------------------------------------------|---------|----------------|
| Título     | Aeternidadeaeternidade ou treguasemtrégua: alegorização na obra de Ernesto Neto | Autor   | Clarissa Diniz |
| Data       | Neto<br>2019                                                                    | Artista | Ernesto Neto   |
| Publicação | Ernesto Neto: <i>Soplo</i> . São Paulo: Pinacoteca de São Paulo.                |         |                |

98

ou estacionar em partes da escultura. Cada um desses gestos era parte de um roteiro que funcionava como rito e era, portanto, uma liturgia concebida pelo artista. Entretanto, conforme sugere o uso da expressão "como se" ao longo do pensamento de Neto ("como se estivesse rolando o ato sexual", "como se fosse o gozo"), *O casamento - Neto, Lili, Lito e os loucos* era também uma alegoria da união dos corpos e, impregnada pela dimensão uterina das naves e por meio do símbolo mais agudo daquela alegoria - Lili grávida de 8 meses -, da fecundação.

Já em 1994, o conjunto de trabalhos em torno de *ConCreta sonho* tateava - timidamente - o desejo alegórico de Ernesto Neto. Naquele momento, ele exercitava a atribuição de sentidos às formas combinada à reimaginação semântica de símbolos cujos significados eram já socialmente (re)conhecidos. Seu campo de ação era, todavia, o próprio processo de simbolização: como já argumentado, tratava-se de um posicionamento político do artista diante da hegemonia que o *modus operandi* do duopólio matéria-forma parecia deter sobre a arte.

Ainda que Neto nunca tenha se desinteressado por essa dimensão metalinguística - como evidencia *Olhando o céu* (2013), uma intervenção no Palazzo Doria Pamphilj, em Roma, em que esculturas funcionavam como espécies de berços volantes, possibilitando que o público se deitasse e se locomovesse, de costas, para observar os 33 metros de um afresco barroco de Pietro de Cortona, pintado no teto da principal galeria entre 1651 e 1654 -, com o desenvolvimento de seu trabalho, os exercícios e os jogos com os sentidos extravasaram seu próprio campo epistêmico e, lançando-se à história e à natureza, tornaram-se alegorias. É esse interesse pelo pensamento alegórico que subjaz no convite para que adentremos - confortável e calmamente - na história de Eneias, personagem da mitologia greco-romana que no teto do Palazzo Pamphilj é apresentado através da alegorização barroca de Pietro de Cortona.

Em seu ensaio *Origem do drama barroco alemão* (1928), Walter Benjamin, abrindo novos caminhos na filosofia da linguagem, circunscreve a alegoria como categoria estética. Distinguindo-se da dimensão teológica do símbolo, que se refere a sentidos que

en partes de la escultura. Cada uno de esos gestos formaba parte del itinerario que funcionaba como rito y era, por lo tanto, una liturgia concebida por el artista. Sin embargo, como sugiere el uso de la expresión "como si" a lo largo del pensamiento de Neto ("como si estuviera ocurriendo el acto sexual", "como si fuera el goce"), *O casamento - Neto, Lili, Lito e os loucos* era también una alegoría de la unión de los cuerpos e, impregnada por la dimensión uterina de las naves y a través del símbolo más agudo de aquella alegoría - Lili embarazada de 8 meses-, de la fecundación.

Ya en 1994, el conjunto de trabajos en torno de *ConCreta sonho* tanteaba - tímidamente - el deseo alegórico de Ernesto Neto. En aquel momento, él ejercitaba la atribución de sentidos a las formas, combinada con la reimaginación semántica de símbolos cuyos significados ya eran socialmente (re)conocidos. Su campo de acción era, sin embargo, el propio proceso de simbolización: como ya argumentado, se trataba de un posicionamiento político del artista ante la hegemonía que el *modus operandi* del duopolio materia-forma parecía detentar sobre la arte.

Aunque Neto nunca se haya desinteresado por esa dimensión metalingüística - como evidencia *Olhando o céu* [Mirando el cielo] (2013), una intervención en el Palazzo Doria Pamphili, en Roma, en que las esculturas funcionaban como especies de cunas volantes, posibilitando que el público se acostara y se moviera, de espaldas, para observar los 33 metros de un fresco barroco de Pietro de Cortona, pintado en el techo de la principal galería entre 1651 y 1654 -, con el desarrollo de su trabajo, los ejercicios y los juegos con los sentidos desbordaron su propio campo epistémico y, lanzándose hacia la historia y la naturaleza, se tornaron alegorías. Es ese interés por el pensamiento alegórico que subyace en la invitación a que entremos - confortable y tranquilamente - en la historia de Eneas, personaje de la mitología greco-romana que en el techo del Palazzo Pamphili es representado a través de la alegorización barroca de Pietro de Cortona.

En su ensayo *El origen del drama barroco alemán* (1928), Walter Benjamin, abriendo nuevos caminos en la filosofía del lenguaje, circunscribe la alegoría como categoría estética. Distinguiéndose de la dimensión teológica del símbolo, que se refiere a sentidos que



|            |                                                                                 |         |                |
|------------|---------------------------------------------------------------------------------|---------|----------------|
| Título     | Aeternidadeaeternidade ou treguasemtrégua: alegorização na obra de Ernesto Neto | Autor   | Clarissa Diniz |
| Data       | 2019                                                                            | Artista | Ernesto Neto   |
| Publicação | Ernesto Neto: Soplo. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo.                        |         |                |

não lhe pertencem – e cuja origem já não nos seria acessível desde a “queda” (a expulsão do paraíso, onde os nomes coincidiam com as coisas e seus sentidos) –, a alegoria seria, por sua vez, da ordem da dialética. Portanto, inextricável à história.

Sem perspectiva de redenção desde a queda e, por isso, num estado de imanência, a história (vista da perspectiva barroca) só tem a si mesma e, por isso, aproxima-se da ideia de natureza. A forma dessa história é, portanto, a própria historicidade enquanto forma, numa espécie de metalinguagem que se produz autofagicamente, devorando e redevorando seus próprios símbolos. A alegoria, que por essa razão Benjamin afirmaria ser uma “curiosa combinação de história e natureza”,<sup>24</sup> seria o *modus operandi* linguístico dessa autofagia. Por meio da alegorização, os símbolos e as perspectivas (políticas, culturais, morais, sociais etc.) de determinado contexto são rearranjados, possibilitando que desse jogo de sentidos surjam novas interpretações (portanto, sentidos inéditos) e que, com isso, continuemos produzindo historicidade em meio à absoluta imanência da história.

O que Walter Benjamin dá a ver em seu seminal ensaio é que as alegorias surgem por meio da fragmentação de sentidos que poderiam parecer eternos e unívocos: o alegorista os descontextualiza e recontextualiza para compor suas alegorias. Ao fazê-lo, mediante os esartejamentos, as aproximações e os distanciamentos que impõe aos sentidos por ele saqueados, o alegorista é capaz de transformá-los ontologicamente sem necessitar remeter-se a Deus ou a outra instância supra-histórica. Como um demiurgo da imanência, seu gesto concentra, em sua violência, a força da morte e do renascimento dos sentidos e, como tal, da história. Por isso, enquanto uma representação poderia substituir a presença daquilo que nela figura, a alegoria, ao contrário, é a própria instituição daquilo que só por meio dela se presentifica.

A radicalidade (e a responsabilidade) da alegoria está, portanto, no jogo dialético que a constitui e na síntese que, como “resultado”, ela forja acerca dos sentidos que estão imanentemente sempre em deriva e em disputa. Por tal característica, a alegoria tem profundas implicações políticas. Em seu exercício de síntese, o alegorista pode, ao invés de aquecer os motores dialéticos da história, arrefecê-los: ciente dessa armadilha, Benjamin esclarece que “na batalha entre a intenção teológica e a artística” que se dá por meio da alegoria, “a síntese deve ser vista menos como uma paz, que como uma *tregua Dei* entre duas intenções antagônicas”.<sup>25</sup> Pelo poder de instituir uma trégua simbólica, a alegoria tem sido e continua sendo usada politicamente de inúmeras formas.

no le pertenecen – y cuyo origen ya no nos sería accesible desde la “caída” (la expulsión del paraíso, donde los nombres coincidían con las cosas y sus sentidos) –, la alegoría sería, por su parte, del orden de la dialéctica. Por lo tanto, inextricable a la historia.

Sin perspectiva de redención desde la caída y, por ello, en un estado de immanencia, la historia (vista desde la perspectiva barroca) solo se tiene a sí misma y, por eso, se aproxima a la idea de naturaleza. La forma de esa historia es, por lo tanto, la propia historicidad como forma, en una especie de metalenguaje que se produce autofágicamente, devorando y redevorando sus propios símbolos. La alegoría, que por ese motivo Benjamin afirmaría que se trataba de una “curiosa combinación de historia y naturaleza”,<sup>24</sup> sería el *modus operandi* lingüístico de esa autofagia. Por medio de la alegorización, los símbolos y las perspectivas (políticas, culturales, morales, sociales, etc.) de determinado contexto son reorganizados, posibilitando que de ese juego de sentidos surjan nuevas interpretaciones (por lo tanto, sentidos inéditos) y que, así, continuemos produciendo historicidad en medio de la absoluta immanencia de la historia.

Lo que Walter Benjamin muestra en su emblemático ensayo es que las alegorías surgen a través de la fragmentación de sentidos que podrían parecer eternos y unívocos: el alegorista los descontextualiza y recontextualiza para componer sus alegorías. Al hacerlo, mediante los descuartizamientos, las aproximaciones y los distanciamentos que impone a los sentidos por él saqueados, el alegorista es capaz de transformarlos ontológicamente sin necesitar remitirse a Dios o a otra instancia suprahistórica. Como un demiurgo de la immanencia, su gesto concentra, en su violencia, la fuerza de la muerte y el renacimiento de los sentidos y, como tal, de la historia. Por ello, mientras una representación podría substituir la presencia de aquello que en ella figura, la alegoría, al contrario, es la propia institución de aquello que solo por medio de ella se hace presente.

La radicalidad (y la responsabilidad) de la alegoría está, por lo tanto, en el juego dialéctico que la constituye y en la síntesis que, como “resultado”, forja acerca de los sentidos que están imanentemente siempre a la deriva y en disputa. Por tal característica, la alegoría tiene profundas implicaciones políticas. En su ejercicio de síntesis, el alegorista puede, en vez de calentar los motores dialécticos de la historia, enfriarlos: consciente de esta trampa, Benjamin aclara que “en la batalla entre la intención teológica y la artística” que se da a través de la alegoría “la síntesis debe ser vista menos como una paz que como una *tregua Dei* entre dos intenciones antagónicas”.<sup>25</sup> Por el poder de instituir una tregua simbólica, la alegoría ha sido y continúa siendo usada politicamente de inúmeras formas.



Título Aeternidadeaeternidade ou treguasemtrégua: alegorização na obra de Ernesto Neto  
 Data 2019  
 Publicação Ernesto Neto: Soplo. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo.

Autor Clarissa Diniz  
 Artista Ernesto Neto

100

Quando o Brasil se tornou independente de Portugal, instituindo uma monarquia constitucional, um dos mais urgentes problemas enfrentados pela nova ordem política – edipicamente comandada, então, pelo filho do imperador da metrópole tornado rei da agora ex-colônia sem, contudo, retirar-se da linha de sucessão imperial da coroa portuguesa: d. Pedro – foi a criação de um imaginário para o regime nascente. Emblemas, bandeiras, moedas, vestuários, hinos e tantos outros símbolos foram criados a toque de caixa para atuarem na instituição de um novo Brasil. Jean-Baptiste Debret, artista da corte, foi um dos protagonistas da invenção desses símbolos que, de modo geral, “uniam elementos mais tradicionais aos novos símbolos da terra”.<sup>26</sup> “À indumentária imperial” juntou-se, por exemplo, “uma murça feita de papos de tucano retirada da arte plumária [...], numa homenagem – dizia-se – aos chefes indígenas da terra.”<sup>27</sup>

Foi Debret quem pintou o pano de boca disposto no teatro da corte, local onde d. Pedro fez seu discurso de posse e onde a coroação foi comemorada. Assim, literalmente, figurava como o pano de fundo do nascimento da nova ordem política do Brasil naquele já quase longínquo 1822, uma alegoria por ele concebida, representando “a fidelidade geral da população brasileira ao governo imperial, sentado em um trono coberto por uma rica tapeçaria estendida por cima de palmeiras”.<sup>28</sup> Como explicam Lilia Schwarcz e Heloisa Starling, “o governo imperial era representado por uma mulher que trazia um manto de fundo verde – como as florestas do local – e todo bordado de ouro, numa alusão à riqueza da terra. Ela apresenta, no braço esquerdo, uma espécie de escudo com as armas do imperador e, no outro, a Constituição brasileira. [...] No primeiro plano, uma cornucópia derrama as ‘frutas do país’, bem como nos degraus do trono. Mais à esquerda, vê-se uma barca amarrada e carregada de sacos de café e de marcos de cana-de-açúcar: os grandes produtos que garantiam a economia local”.<sup>29</sup>

Além da paisagem e da economia da emergente nação, Debret insere, em sua alegoria, a formação social do Brasil. Nela, negros, indígenas, mineiros, paulistas e “caboclos” distribuem-se ao redor do trono, cada um ocupando seu “lugar social” no âmbito do trabalho sem questionar a escravidão e, pelo contrário, portando armas que demonstram seu apoio ao novo Estado.<sup>30</sup> Chama atenção, ainda, uma “indígena branca” que apresenta filhos gêmeos recém-nascidos, símbolos do branqueamento do povo brasileiro por meio da miscigenação. Assim, como sublinha Walter

Cuando Brasil se independizó de Portugal, instituyendo una monarquía constitucional, uno de los problemas más urgentes enfrentados por el nuevo orden político – edípicamente comandada, entonces por el hijo del emperador de la metrópolis convertido en rey de la ahora excolonia sin, por eso, retirarse de la línea de sucesión imperial de la corona portuguesa: Don Pedro – fue la creación de un imaginario para el régimen naciente. Emblemas, banderas, monedas, vestuarios, himnos y tantos otros símbolos fueron creados a toda prisa para que actuaran en la institución de un nuevo Brasil. Jean-Baptiste Debret, artista de la corte, fue uno de los protagonistas de la invención de esos símbolos que, de modo general, “unían elementos más tradicionales con los nuevos símbolos de la tierra”.<sup>26</sup> “A la indumentaria imperial” se le anexó, por ejemplo, “un manto hecho de pescuezos de tucán retirados del arte plumario [...], en un homenaje – se decía – a los jefes indígenas de la tierra”.<sup>27</sup>

Fue Debret quien pintó la cortina dispuesta en el teatro de la corte, lugar donde Don Pedro dio su discurso de posesión y donde la coronación fue celebrada. Así, literalmente, figuraba como el escenario del nacimiento del nuevo orden político de Brasil, en aquel ya casi lejano 1822, una alegoría concebida por él, representando “la fidelidad general de la población brasileña al gobierno imperial, sentado en un tronco cubierto por una rica tapicería extendida encima de palmeras”.<sup>28</sup> Como explican Lilia Schwarcz y Heloísa Starling, “el gobierno imperial estaba representado por una mujer que traía un manto de fondo verde – como las selvas del lugar – y todo bordado de oro, en una alusión a la riqueza de la tierra. Ella presenta, en su brazo izquierdo, una especie de escudo con las armas del emperador y, en el otro, la Constitución brasileña. [...] En primer plano, una cornucopia derrama las ‘frutas del país’, así como en los escalones del trono. Más a la izquierda, se ve una barca amarrada y cargada de sacos de café y de mazos de caña de azúcar: los grandes productos que garantizan la economía local”.<sup>29</sup>

Además del paisaje y de la economía de la nación emergente, Debret inserta en su alegoría la formación social de Brasil. En ella, negros, indígenas, mineros, paulistas y “mestizos” se distribuyen alrededor del trono, cada uno ocupando su “lugar social” en el ámbito del trabajo sin cuestionar la esclavitud y, al contrario, portando armas que demuestran su apoyo al nuevo Estado.<sup>30</sup> Llama la atención, también, una “indígena blanca” que tiene hijos gemelos recién nacidos, símbolos del blanqueamiento del pueblo brasileño a través del mestizaje. Así, como subraya Walter Benjamin,



|            |                                                                                 |         |                |
|------------|---------------------------------------------------------------------------------|---------|----------------|
| Título     | Aeternidadeaeternidade ou treguasemtrégua: alegorização na obra de Ernesto Neto | Autor   | Clarissa Diniz |
| Data       | 2019                                                                            | Artista | Ernesto Neto   |
| Publicação | Ernesto Neto: Soplo. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo.                        |         |                |

101

Benjamin, naquele momento Debret institui, por meio de sua alegoria, uma trégua nas batalhas sociais do país: fundamentalmente, na luta contra a escravidão. Como sabemos, contudo, a alegórica trégua era, por sua vez, a própria alegoria do poder e, como tal, invisibilizava e violentava os verdadeiros sentidos políticos da Independência, que só poderiam ser narrados por quem os sentiu, sem tréguas, na pele – quase nunca branca.

A história do Brasil é também o foco da historicidade alegórica da obra de Ernesto Neto. Não vinculada a acontecimentos históricos específicos e mais interessada pelas especificidades de “nossa” história, suas alegorias têm instituído imagens sobre a formação social do país e, dada a amplitude global do projeto colonizatório, terminam por gerar visões que podem ser lidas de perspectivas não exclusivamente nacionais.

*Three Religions, No God and the Children* (2003) foi, por exemplo, pensada para o contexto pós-11 de setembro nos Estados Unidos. Exibida em Los Angeles, a escultura produzia, como em outras naves, um espaço de acolhimento dentro do cubo branco do museu. Sua arquitetura, contudo, era matéria significante: de três pontos do espaço saíam malhas de cores de pele distintas que, entrecruzando-se por meio de uma costura adensada a ponto de tornar-se volume – e, assim, expressar-se para além de sua própria funcionalidade –, ancoravam-se numa plataforma verde cujas aberturas laterais convidavam o público a entrar. Lá dentro, a plataforma revelava-se uma espécie de jogo de encaixe a ser coletivamente acionado, sem regras. Por sua vez, as peças do jogo, organicamente recortadas na própria plataforma, revelavam o chão da galeria ao serem retiradas, surpreendendo os participantes com a cor, a padronagem e a textura de pelúcia de seu avesso.

Para além de sua própria dramaturgia, *Three Religions, No God and the Children* comportava-se alegoricamente dado o pano de fundo social e político de sua criação: o bárbaro episódio de violência contra a alteridade que, aparentemente norteado pelo fundamentalismo religioso, havia custado a vida de centenas de pessoas no World Trade Center, em Nova York. Depois de reduzi-las/formalizá-las como cores de caráter identitário, Neto compôs com as “três religiões” sem fazer alusão a qualquer contexto histórico e político nem tampouco nominá-las, entrelaçando-as física, simbólica e desprendidamente para gerar, a partir da violência de seu gesto de apropriação de imaginários

en aquel momento Debret instituyó, a través de su alegoría, una tregua en las batallas sociales del país: fundamentalmente, en la lucha contra la esclavitud. Sin embargo, como sabemos, la alegórica tregua era, a su vez, la propia alegoría del poder y, como tal, invisibilizaba y violentaba los verdaderos sentidos políticos de la Independencia, que solo podrían ser narrados por quien los sintió, sin treguas, en la propia piel – casi nunca blanca.

La historia de Brasil es también el foco de la historicidad alegórica de la obra de Ernesto Neto. No vinculada a acontecimientos históricos específicos y más interesada en las especificidades de “nuestra” historia, sus alegorías han instituido imágenes sobre la formación social del país y, dada la amplitud global del proyecto colonizador, acaban generando visiones que pueden ser leídas desde perspectivas no exclusivamente nacionales.

*Three Religions, No God and the Children* (2003), fue, por ejemplo, pensada para el contexto post-11 de septiembre en los Estados Unidos. Exhibida en Los Ángeles, la escultura producía, como en otras Naves, un espacio de acogimiento dentro del cubo blanco del museo. Su arquitectura, sin embargo, era materia significante: de tres puntos del espacio salían mallas de colores de pieles distintas que, entrecruzándose por medio de una costura adensada a punto de tornarse volumen – y, así, expresarse más allá de su propia funcionalidad –, se anclaban en una plataforma verde cuyas aberturas laterales invitaban al público a entrar. Dentro, la plataforma se revelaba una especie de juego de encaje para ser colectivamente accionado, sin reglas. A su vez, las piezas del juego, orgánicamente recortadas en la propia plataforma, revelaban el piso de la galería al ser retiradas, sorprendiendo a los participantes con el color, el patrón y la textura del peluche de su reverso.

Más allá de su propia dramaturgia, *Three Religions, No God and the Children* se comportaba alegoricamente dado el contexto social y político de su creación: el bárbaro episodio de violencia contra la alteridad que, aparentemente guiado por el fundamentalismo religioso, había costado la vida de centenas de personas en el World Trade Center, en Nueva York. Después de reducirlas/formalizarlas como colores de carácter identitario, Neto compuso con las “tres religiones” sin hacer alusión a cualquier contexto histórico y político, ni tampoco nombrarlas, entrelazándolas física, simbólica y desprendidamente para generar, a partir de la violencia de su gesto de apropiación de imaginarios

**Título** Aeternidadeaeternidade ou treguasemtrégua: alegorização na obra de Ernesto Neto  
**Data** 2019  
**Publicação** Ernesto Neto: Soplo. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo.

**Autor** Clarissa Diniz  
**Artista** Ernesto Neto

102



Leviatan Thot, 2006  
 35º Festival d'Automne, Paris  
 A culpa civilizada, 2009  
 Musée des Beaux-Arts de Nantes



|            |                                                                                 |         |                |
|------------|---------------------------------------------------------------------------------|---------|----------------|
| Título     | Aeternidadeaeternidade ou treguasemtrégua: alegorização na obra de Ernesto Neto | Autor   | Clarissa Diniz |
| Data       | 2019                                                                            | Artista | Ernesto Neto   |
| Publicação | Ernesto Neto: Soplo. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo.                        |         |                |

103

religiosos que não lhe pertencem, a alegoria de uma experiência social pós-fundamentalismos. A dimensão escatológica do 11 de setembro só poderia – como se desprende do pensamento de Walter Benjamin – encontrar alguma possibilidade de "salvação" por meio da interpretação alegórica. Pois a alegoria, na violência de seus saques simbólicos, toma as coisas por elas mesmas e, reinaugurando-as ontologicamente, as esvazia da culpa originária que não lhes pertence, mas à qual estão submetidas. Enquanto Benjamin estava informado pela teologia – de onde descendem suas ideias acerca da queda, da redenção ou do messianismo –, por sua vez, Ernesto Neto convoca uma ideia eminentemente holística de cura por meio de suas alegorias. Mesmo que em *Three Religions, No God and the Children* a cura não estivesse sendo diretamente aludida senão pela função emancipatória das crianças diante da ausência de Deus, em suas recentes alegorias ela é narrativamente estruturante e, mais do que isso, é mesmo a motivação e a intenção de parte significativa de sua obra.

Em 2009, Ernesto Neto instalou, no Musée de Beaux-arts de Nantes, na França, a alegoria *A culpa civilizada*. Nessa escultura, o artista aplicou o método do esquatejamento alegórico sobre sua própria obra, apropriando-se de parte de um trabalho anterior – os dedos de *Leviatan Thot*, que, descontextualizados de sua unidade corpórea, eram agora reinterpretados como as mãos demiurgas do imperialismo marítimo europeu e, ambivalentemente, como uma força na iminência de recair sobre ele, soterrando-o. Pois, abaixo dos pesados dedos pendentes, um mapa (desenhado por correntes) dos continentes implicados no comércio triangular coexistia com barcos de papel cujas matizes remetiam a diferentes etnias. Os barquinhos carregavam alguns dos principais produtos do extrativismo que sustentou o projeto colonial: açúcar, café, cacau e, representando a pólvora, o enxofre e o salitre. Ladeando-os, duas "esfinges negras" deitadas ao chão como grandes embarcações – meio navios negreiros, meio divindades – serviam de almofadas para o público que, ali deitado, via descer sobre ele os dedos de *Leviatan Thot*.

Como aludida diretamente por seu título, a alegorização dos traumas cosmogônicos do assim chamado ocidente – a queda, o pecado, a culpa – é um importante tema da obra recente de Ernesto Neto. Como nos ensina Benjamin, sua alegorização implica, de alguma forma, a enunciação de

religiosos que no le pertenecen, la alegoría de una experiencia social post-fundamentalismos.

La dimensión escatológica del 11 de septiembre solo podría – como se desprende del pensamiento de Walter Benjamin – encontrar alguna posibilidad de "salvación" por medio de la interpretación alegórica. Pues la alegoría, en la violencia de sus saqueos simbólicos, toma las cosas por ellas mismas y, reinaugurándolas ontológicamente, las vacía de la culpa originaria que no le pertenece, pero a la cual están sometidas. Mientras Walter Benjamin estaba informado por la teología – de donde descenden sus ideas acerca de la caída, de la redención o del mesianismo –, Ernesto Neto, por su lado, convoca una idea eminentemente holística de cura a través de sus alegorías. Aunque en *Three Religions, No God and the Children* la cura no fuera directamente aludida sino por medio de la función emancipatoria de los niños ante la ausencia de Dios, en sus recientes alegorías, la cura es narrativamente estructurante y, más aún, es la propia motivación y la intención de parte significativa de su obra.

En 2009, Ernesto Neto instaló en el Musée de Beaux-arts de Nantes, en Francia, la alegoría *A culpa civilizada* [La culpa civilizada]. En esa escultura, el artista aplicó el método del descuartizamiento alegórico sobre su propia obra, apropiándose de parte de un trabajo anterior – los dedos de *Leviatan Thot* que, descontextualizados de su unidad corpórea, eran ahora reinterpretados como las manos demiurgas del imperialismo marítimo europeo y, ambivalentemente, como una fuerza en la inminencia de recaer sobre él, enterrándolo. Pues, debajo de los pesados dedos pendientes, un mapa (dibujado por corrientes) de los continentes implicados en el comercio triangular coexistía con barcos de papel cuyos matices remetían a diferentes etnias. Los barquitos cargaban algunos de los principales productos de las extracciones que sustentaron el proyecto colonial: azúcar, café, cacao y, representando la pólvora, el azufre y el salitre. Ladeándolos, dos "esfinges negras" acostadas en el piso como grande embarcaciones – mitad navíos negreros, mitad divindades – servían de almohadas para el público que, allí acostado, veía descender sobre él los dedos de *Leviatan Thot*.

Como aludida directamente en su título, la alegorización de los traumas cosmogónicos del así llamado Occidente – la caída, el pecado, la culpa – es un tema importante de la obra reciente de Ernesto Neto. Como nos muestra Benjamin, su alegorización implica, de algún modo, la enunciación



|            |                                                                                 |         |                |
|------------|---------------------------------------------------------------------------------|---------|----------------|
| Título     | Aeternidadeaeternidade ou treguasemtrégua: alegorização na obra de Ernesto Neto | Autor   | Clarissa Diniz |
| Data       | 2019                                                                            | Artista | Ernesto Neto   |
| Publicação | Ernesto Neto: Soplo. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo.                        |         |                |

possibilidades de redenção ou, como circunscreve Neto a partir da cosmopolítica *huni kuin*, de *cura*. Seu ponto cego – de ordem estética, ética, social e política – é, por isso, provavelmente mais complexo do que o da virada das décadas de 1980–90, situado entre as matrizes construtivas e expressivas. Ao que me parece, trata-se do desafio e da responsabilidade (por assim dizer, dialética) de não tomar a *cura* por uma *tregua de Deus*, como pontuou Walter Benjamin. Noutras palavras: não supor que a *tregua* simbólica seja, em si mesma, a *cura* histórica, retirando-a da imanência da história para remetê-la a instâncias metafísicas ou apenas encená-la linguisticamente.

Em que pese o fato de que, neste ensaio, não será abordada a relação do artista com a cultura *huni kuin* e as obras decorrentes dela – o que implica que tampouco me aprofundarei na ideia de *cura* –, vale sublinhar, todavia, que a partir de 2013 muitas esculturas alegóricas (e, em especial, as criadas em colaboração com artistas *huni kuin*) têm buscado instituir processos que curam – dimensão terapêutica que, comenta Neto, já havia sido percebida pelo público em relação a obras como *Humanoides* (2001) e *The Malmö Experience* (2008). Não excluída a dimensão individual da *cura* tal como experimentada por alguns participantes de suas esculturas, nas alegorias de Ernesto Neto tem-se, contudo, uma especial ênfase em sua dimensão coletiva: elas são, por isso, espaços-tempo para “sentar, deitar, respirar, sentir, ver, conversar, debater, meditar, fazer yoga, fazer cerimônias”,<sup>31</sup> do que *GaiaMotherTree* (2018) é exemplar. Pois, ainda que declaradamente holísticas, suas esculturas, enquanto alegorias, não estão a serviço de alguma teologia, senão da historicidade, e são, assim, irrefutavelmente sociais.

Sobre essa imanência, ainda antes de seu encontro com os *Huni Kuin*, Neto escreveria em 2001, por ocasião e sua participação na 49ª Bienal de Veneza:

Agora não podemos deixar tudo nas mãos de Deus. Nós não podemos fechar nossos olhos e acreditar num único Deus como sendo responsável por tudo – o mestre das leis divinas. Agora nós sabemos que, a despeito de nosso poder sobre a natureza, nós somos parte dela e dependemos dela. Apesar de pertencermos a diferentes nações, diferentes culturas, no final somos todos iguais e temos os mesmos medos. Ao menos, vivemos no mesmo planeta. O fato é que não podemos escapar do nosso corpo. Ele é tudo o que temos – nosso corpo mudando ao longo de nossa vida. E a beleza de nosso corpo e da nossa vida é a nossa relação com outras pessoas em nossas ações.<sup>32</sup>

de possibilidades de redención o, como circunscribe Neto a partir de la cosmopolítica *huni kuin*, de *cura*. Su punto ciego – de orden estético, ético, social y político – es, por lo tanto, probablemente más complejo de lo que el cambio de décadas de 1980–90, situado entre las matrices constructivas y expresivas. Me parece que se trata del desafío y de la responsabilidad (por así decirlo, dialéctica) de no tomar la *cura* por una *tregua de Dios*, como señaló Walter Benjamin. En otras palabras: no suponer que la *tregua* simbólica sea, en sí misma, la *cura* histórica, retirándola de la immanencia de la historia para remitirla a instancias metafísicas o apenas representarlas lingüísticamente.

Pese a que en este ensayo no será abordada la relación del artista con la cultura *huni kuin* y las obras decurrentes de ella – lo que implica que tampoco profundizaré en la idea de *cura* – vale subrayar, sin embargo, que a partir de 2013 muchas esculturas alegóricas (y, en especial, las creadas en colaboración con artistas *huni kuin*) han buscado instituir procesos que curan – una dimensión terapéutica que, como comenta Neto, ya había sido percibida por el público en relación a obras como *Humanoides* (2001) y *The Malmö Experience* (2008). No excluida la dimensión individual de la *cura* tal y como es experimentada por algunos participantes de sus esculturas hay, sin embargo, en las alegorias de Ernesto Neto, un énfasis especial en su dimensión colectiva: las esculturas son, por lo tanto, espacios-tiempo para “sentarse, acostarse, respirar, sentir, ver, conversar, debatir, meditar, practicar yoga, realizar ceremonias”,<sup>31</sup> del que *GaiaMotherTree* (2018) es ejemplar. Pues, aunque declaradamente holísticas, sus esculturas, como alegorías, no están a servicio de alguna teología, sino de la historicidad, y son, así, irrefutablemente sociales.

Sobre esa immanencia, aun antes de su encuentro con los *Huni Kuin*, Neto escribiría en 2001, para su participación en la 49ª Bienal de Venecia:

Ahora no podemos dejarlo todo en las manos de Dios. No podemos cerrar los ojos y creer en un único Dios como si fuera el responsable por todo – el maestro de las leyes divinas. Ahora sabemos que, al respecto de nuestro poder sobre la naturaleza, nosotros somos parte de ella y dependemos de ella. A pesar de pertenecer a diferentes naciones, diferentes culturas, al final somos todos iguales y tenemos los mismos miedos. Cuando menos vivimos en el mismo planeta. El hecho es que no podemos escapar de nuestro cuerpo. Es todo lo que tenemos –nuestro cuerpo mundano a lo largo de nuestra vida. Y la belleza de nuestro cuerpo y de nuestra vida es nuestra relación con otras personas en nuestras acciones.<sup>32</sup>



|            |                                                                                 |         |                |
|------------|---------------------------------------------------------------------------------|---------|----------------|
| Título     | Aeternidadeaeternidade ou treguasemtrégua: alegorização na obra de Ernesto Neto | Autor   | Clarissa Diniz |
| Data       | 2019                                                                            | Artista | Ernesto Neto   |
| Publicação | Ernesto Neto: <i>Soplo</i> . São Paulo: Pinacoteca de São Paulo.                |         |                |

105

*Cura Bra Cura Té* (2019), pensada para o octógono da Pinacoteca de São Paulo, está sendo criada enquanto escrevo este ensaio e, por isso, pensar sobre ela é, de alguma forma, já tomar parte do jogo de ressemantização de símbolos e de perspectivas que é próprio às alegorias. Ao fazê-lo, passo a integrar a dimensão performativa da linguagem alegórica que, na nova escultura de Neto, será a própria cura. Convocados a participar de sua dramaturgia com "amor" e "carinho", estaremos curando-nos ao "dignificar, clarear, exaltar, experimentar nossa própria cultura": "chegou a hora da cura. Estamos desnudos em nossos valores, enlameados, mas o ódio não cura. Precisamos cuidar deste tronco com amor, carinho e atenção, pois eles estão dentro de todos nós, sejam os opressores, os oprimidos e todas as suas variantes, todos estamos presos a esta doença".<sup>33</sup>

O referido tronco, apoiado sobre um mapa do Brasil feito de juta e algodão que, por sua vez, é sustentado por discos de metal em referência ao dinheiro, e para o qual concorrem três tapetes com cores de peles,<sup>34</sup> é um dos elementos centrais da alegoria. "Por mais trágico que seja e em busca da cura, teremos o tronco da tortura, da barbárie e opressão, o tronco da escravidão", que será semanalmente abocanhado pela "gota boca" de folhas que, representando a floresta feminina e, guiada espiritualmente por cantos, maracás, violões, tambores, pajés e outros "sacerdotes", procederá o processo de cura.<sup>35</sup>

Depois de vários dias de devoração por essa "escultura fêmea", uma vulva, o falo ereto do tronco será liberado da abocanhadura – "um ato espiritual sexual entre o céu e a terra, o feminino e o masculino, a floresta e a cidade" – e posteriormente deitado para ser cortado. Quinzenalmente, setenta centímetros de sua altura serão diminuídos "com todo o carinho", revelando, a cada seção do tronco, seu interior de pau-brasil, café, açúcar, ouro e soja, conteúdo disposto em alguidares pintados com planisférios como espécies de oferendas ao universo. Esse ciclo de acontecimentos – que contam, ainda, com a participação de "representantes" de culturas diversas do Brasil – se repetirá algumas vezes ao longo da exposição até que o tronco tenha desaparecido, transubstanciando sua forma fálica em horizontalidade e vazio.

Sobre um grande tapete com um mapa-múndi, e cercada por pinturas de plantas formadas por *kenes* (grafismo *huni kuin*), essa dramaturgia apropria-se de elementos diversos da formação social do Brasil: etnias, cosmologias, visualidades, violência, sexo,

*Cura Bra Cura Té* (2019), pensada para el octógono de la Pinacoteca de São Paulo, está siendo creada mientras escribo este ensayo y, por lo tanto, pensar en ella es, de alguna forma, ya formar parte del juego de resemantización de símbolos y de perspectivas que es propio de las alegorías. Al hacerlo, paso a integrar la dimensión performativa del lenguaje alegórico que, en la nueva escultura de Neto, será la propia cura. Convocados a participar de su dramaturgia con "amor" y "cariño", estaremos curándonos al "dignificar, clarear, exaltar, experimentar nuestra propia cultura": "llegó la hora de la cura. Estamos desnudos en nuestros valores, enlameados, pero el odio no cura. Necesitamos cuidar este tronco con amor, cariño y atención, pues ellos están dentro de todos nosotros, sean los opresores, los oprimidos y todas sus variantes, todos estamos presos a esta enfermedad".<sup>33</sup>

Dicho tronco, apoyado sobre un mapa de Brasil hecho de yute y algodón que, a su vez, es sostenido por discos de metal en referencia al dinero, y para el cual concurren tres alfombras con colores de pieles,<sup>34</sup> es uno de los elementos centrales de la alegoría. "Por más trágico que sea, y en busca de la cura, tendremos el tronco de la tortura, de la barbarie y de la opresión, el tronco de la esclavitud", que será semanalmente tragado por la "gota boca" de hojas que, representando la selva femenina y guiada espiritualmente por cantos, maracas, guitarras, chamanes y otros "sacerdotes", procederá el proceso de cura.<sup>35</sup>

Después de varios días de ser devorado por esa "escultura hembra", una vulva, el falo erecto del tronco será liberado de la mordedura – "un acto espiritual sexual entre el cielo y la tierra, lo femenino y lo masculino, la selva y la ciudad" – y, posteriormente, derrumbado para ser cortado. Quincenalmente, 70 centímetros de su altura serán disminuidos "con todo cariño", revelando, a cada sección del tronco, su interior de *pau-Brasil*, café, azúcar, oro y soja, contenido dispuesto en jarrones pintados con planisferios como especies de oferendas al universo. Ese ciclo de acontecimientos – que además incluye la participación de "representantes" de diversas culturas de Brasil – se repetirá algunas veces a lo largo de la exposición hasta que el tronco haya desaparecido, *transubstanciando* su forma fálica en horizontalidad y vacío.

Sobre una gran alfombra con un mapamundi, y cercada de pinturas de plantas formadas por *kenes* (grafismo *huni kuin*), esa dramaturgia se apropia de elementos diversos de la formación social de Brasil: etnias, cosmologías, visualidades, violencia, sexo, naturaleza, economía, trabajo,



|            |                                                                                 |         |                |
|------------|---------------------------------------------------------------------------------|---------|----------------|
| Título     | Aeternidadeaeternidade ou treguasemtrégua: alegorização na obra de Ernesto Neto | Autor   | Clarissa Diniz |
| Data       | 2019                                                                            | Artista | Ernesto Neto   |
| Publicação | Ernesto Neto: <i>Soplo</i> . São Paulo: Pinacoteca de São Paulo.                |         |                |

natureza, economia, trabalho, espiritualidade. Descontextualizando-os historicamente para recontextualizá-los simbolicamente, *Cura Bra Cura Té* é uma alegoria que interpreta e age politicamente na historicidade: "temos um outro destino, e este destino é o encontro que já existe dentro de cada um de nós, os povos indígenas e africanos são nossa fonte de alegria, são nossa dança, são nosso canto, nosso futebol, nossos corpos em transe".<sup>36</sup>

Circunscrevendo o "destino" como um "encontro com o que já existe", Neto elabora a cura como imanência: ela só se dá na história. Não adviria de instâncias metafísicas nem se situaria num futuro pós-histórico e, para que possa se dar, demanda que acessemos as culturas que aqui já estão, só que em estado de invisibilidade. Para tanto, seria produtivo o exercício – ao mesmo tempo subjetivo (porque é gesto do artista) e social (porque realiza-se como ato coletivo) – de atribuição de novos sentidos àquilo que já simboliza o Brasil, de modo a produzir fissuras epistêmicas através das quais possa emergir o destino imanente à nossa história, mas que se encontra ofuscado pelo regime de historicidade vigente.

A perspectiva política de *Cura Bra Cura Té* "equilibra-se" na violência própria à linguagem alegórica que, contraditoriamente, sustenta a intenção de curar a violência da história. Aposta, assim, na capacidade de conversão do "ódio" em "amor" porque defende a necessidade de "conciliação" entre as culturas implicadas na história colonial: "o encontro amoroso destas forças é fundamental para nossa emancipação enquanto povo".<sup>37</sup> A obra incide, desse modo, naquele ponto cego situado entre a cura da história – o que equivaleria a garantir, por meio da justiça social, que a sua barbárie não volte a se repetir – e uma tregua Dei na historicidade: um "acordo de paz" que, não sendo capaz de extinguir a violência, propõe, todavia, que ela seja simbolicamente "disciplinada" em prol da civilização. Por isso é preciso que continuamente indaguemos à arte e suas alegorias – instâncias sociais nas quais se institui historicidade – a que projeto civilizacional serve o disciplinamento da violência.

Ainda que, para o artista, a cura seja um "processo de equilíbrio social que implica educação de qualidade, incluindo aí as culturas marginalizadas pela arrogância ocidentalesca reinante neste Brá, distribuição de renda equilibrada, etc."<sup>38</sup> a dramaturgia de *Cura Bra Cura Té* não a representa nesses termos. Como alegoria, institui uma cura que consiste em atribuir novos sentidos, sugerir outros usos e promover distintas relações com os símbolos canônicos da

espiritualidade. Descontextualizá-los historicamente para recontextualizá-los simbolicamente, *Cura Bra Cura Té* é uma alegoria que interpreta y actúa politicamente en la historicidad: "tenemos otro destino, y ese destino es el encuentro que ya existe dentro de cada uno de nosotros, los pueblos indígenas y africanos son nuestra fuente de alegría, son nuestra danza, son nuestro canto, nuestro fútbol, nuestros cuerpos en trance".<sup>36</sup>

Circunscribiendo el "destino" como un "encuentro con lo que ya existe", Neto elabora la cura como imanencia: ella solo se da en la historia. No advendría de instancias metafísicas ni se situaría en un futuro post-histórico y, para que se pueda dar, demanda que tengamos acceso a las culturas que ya están aquí, solo que en estado de invisibilidad. Para eso, sería productivo el ejercicio – al mismo tiempo subjetivo (porque es gesto del artista) y social (porque se realiza como acto colectivo) – de atribución de nuevos sentidos a aquello que ya simboliza Brasil, de modo que produzca fisuras epistémicas a través de las cuales pueda emerger el destino imanente a nuestra historia, pero que se encuentra ofuscado por el régimen de historicidad vigente.

La perspectiva política de *Cura Bra Cura Té* "se equilibra" en la violencia propia del lenguaje alegórico que, contraditoriamente, sostiene la intención de curar la violencia de la historia. Apuesta, así, a la capacidad de conversión del "odio" en "amor", porque defiende la necesidad de "conciliación" entre las culturas implicadas en la historia colonial: "el encuentro amoroso de estas fuerzas es fundamental para nuestra emancipación como pueblo".<sup>37</sup> La obra incide, de esta forma, en aquel punto ciego situado entre la cura de la historia – lo que equivaldría a garantizar, por medio de la justicia social, que su barbarie no vuelva a repetirse – y una tregua Dei en la historicidad: un "acuerdo de paz" que, no siendo capaz de extinguir la violencia, propone, sin embargo, que ella sea simbólicamente "disciplinada" en favor de la civilización. Por eso es necesario que indaguemos continuamente al arte y sus alegorias – instancias sociales en las cuales se instituye historicidad – a cuál proyecto civilizatorio sirve la disciplina de la violencia.

Aunque, para el artista, la cura sea un "proceso de equilibrio social que implica educación de calidad, incluyendo las culturas marginalizadas por la arrogancia occidental reinante en este Brá, distribución de renta equilibrada, etc."<sup>38</sup> la dramaturgia de *Cura Bra Cura Té* no la representa en esos términos. Como alegoría, instituye una cura que consiste en atribuir nuevos sentidos, sugerir otros usos y promover distintas relaciones con los símbolos canónicos de la violencia social. Al hacerlo,



|            |                                                                                 |         |                |
|------------|---------------------------------------------------------------------------------|---------|----------------|
| Título     | Aeternidadeaeternidade ou treguasemtrégua: alegorização na obra de Ernesto Neto | Autor   | Clarissa Diniz |
| Data       | Neto<br>2019                                                                    | Artista | Ernesto Neto   |
| Publicação | Ernesto Neto: Soplo. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo.                        |         |                |

violência social. Ao fazê-lo, adverte Ernesto, não tem somente a "pretensão de curar" – ainda que esteja certo de que a cura chegará pela força de todxs nós –, mas de "afirmar que existe uma doença":<sup>39</sup> "estamos matando a nós mesmos. Enquanto um brasileiro, representando o Estado brasileiro ou uma classe social, matar outro brasileiro, continuaremos no caminho da doença, do vício, da falência".<sup>40</sup> Por isso, como pontuado por Walter Benjamin, ainda que ative uma perspectiva de redenção, a alegoria é, fundamentalmente, ruína: trauma; mas também monumento.

Posicionar-se diante de tanta ambivalência é um desafio inesgotável: "Assumir ambivalências não significa aceitar conformisticamente todo esse estado de coisas; ao contrário, aspira-se então a colocá-lo em questão. Eis a questão", o sabia Hélio Oiticica.<sup>41</sup>

Contudo, quando vivida como linguagem, a ambivalência pode anular a dimensão incendiária das tensões que a constituem: sem alcançar a cura, ela inevitavelmente nos impõe uma *tregua Dei*. É sob o horizonte político da importância de sustentar as doenças da – e produzir tensões na – linguagem que se dá, portanto, a chegada das contradições da formação social do Brasil ao território da ambivalência alegórica da recente escultura de Ernesto Neto.

Pois, como nos dão a ver as muitas inflexões de sua trajetória, a "luta contra [seu] próprio vocabulário"<sup>42</sup> é crucial. O que revela a exposição retrospectiva do artista é que, ao contrário do que se poderia imaginar, sua obra não caminha para a síntese. Três décadas depois, ela continua em franco processo de descomposição de seus pressupostos, reimaginando sua historicidade e abrindo-se a novos horizontes estéticos, políticos, espirituais e éticos: "babababa, lalalala / aeternidadeaeternidade".

advierne Ernesto, no tiene apenas la "pretensión de curar" – aunque esté seguro de que la cura llegará por la fuerza de todxs nosotros –, sino de "afirmar que existe una enfermedad":<sup>39</sup> "nos estamos matando a nosotros mismos. Mientras un brasileño, representando al Estado brasileño o a una clase social, mate a otro brasileño, continuaremos en el camino de la enfermedad, del vicio, de la falencia".<sup>40</sup> Por eso, como fue señalado por Walter Benjamin, aunque active una perspectiva de redención, la alegoría es, fundamentalmente, ruina: trauma, pero también monumento.

Posicionarse ante tanta ambivalencia es un desafío inagotable: "Asumir ambivalencias no significa aceptar de manera conformista todo ese estado de cosas; al contrario, se aspira entonces a colocarla en cuestión. He aquí la cuestión", lo sabía bien Helio Oiticica.<sup>41</sup>

Sin embargo, cuando vivida como lenguaje, la ambivalencia puede anular la dimensión incendiaria de las tensiones que la constituyen: sin alcanzar la cura, ella inevitablemente nos impone una *tregua Dei*. Es bajo el horizonte político de la importancia de sostener las enfermedades *del* – y producir tensiones *en el* – lenguaje que se da, por lo tanto, la llegada de las contradicciones de la formación social de Brasil al territorio de la ambivalencia alegórica de la reciente escultura de Ernesto Neto.

Pues, como nos muestran las muchas inflexiones de su trayectoria, la "lucha contra [su] propio vocabulario"<sup>42</sup> es crucial. Lo que revela la exposición retrospectiva del artista es que, al contrario de lo que se podría imaginar, su obra no camina hacia la síntesis. Tres décadas después, continúa en franco proceso de descomposición de sus pressupuestos, reimaginando su historicidad y abriéndose hacia nuevos horizontes estéticos, políticos, espirituales y éticos: "babababa lalalala / laeternidadlaeternidad".