

SOB O SIGNO DO VAGALUME: ARTISTAS OBSERVADORES DE CIDADES¹



LIVIA FLORES

*Artista professora Escola de Comunicação e PPG em
Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade
Federal do Rio de Janeiro*

67

O texto estabelece um diálogo entre a imagem do vagalume, evocada por Georges Didi-Huberman em *Sobrevivência dos vagalumes*, as obras *Vaga-lume* e *Fantasma*, de Antonio Manuel e a fotografia de Fernell Franco. Junto com o *Bólido-lata*, de Hélio Oiticica, essas obras constituem uma constelação mínima que se desenha em torno de luzes-fogos que ardem na cidade – a cidade entendida como entidade política, agonística, em permanente disputa por territórios e imaginários.

Em visita recente à exposição *Fotolivros latino-americanos* (Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro), chamou-me atenção o trabalho do fotógrafo colombiano Fernell Franco, que não conhecia, falecido em 2006. Seu trabalho me fez pensar nas formas plasmadas pelas forças da exclusão, formas negativas, formas de ausência, verdadeiras “cartas roubadas” que artistas observadores de cidades nos devolvem em potência.

Não sei o que primeiro me impressionou no trabalho de Fernell Franco, as imagens ou o que li ao redor, pouco importa. Certamente o conjunto, sua inteligibilidade sensível, desdobrando-se progressivamente sob a vitrine da exposição: ali estava o fotolivro, singelamente intitulado *Fotografias*, publicado em 1983; algumas ampliações da série *Interio-*



res, que mostra velhos casarões decadentes, testemunhas da dinâmica luxo-lixo, passado-presente-futuro. De seus habitantes, seria melhor dizer, de seus passageiros ocasionais, ou simplesmente: os que restaram. A isso, somou-se a informação de que Fernell Franco trabalhara em Cali nos anos 1970, época em que a cidade sofreu um radical processo de modernização, substituindo o velho centro disfuncional por um moderno aparelhamento da cidade – para o capital, nem é preciso dizer – o que na bela síntese de Caetano Veloso se traduz como: “a força da grana que ergue e destrói coisas belas” (Sampa, 1978) Fernell formula a íntima relação entre seu trabalho e a observação e registro desses processos da seguinte forma:

Hoje fica claro para mim, vendo o trabalho que fiz, que muito é sobre a destruição, sobre a incapacidade de conservar a memória, que é algo tão ligado aos problemas da Colômbia e da América Latina. Nós, latino-americanos, vivemos uma violência contra a cidade igual a que vivemos contra os homens.² (FERNELL)



Note-se aqui a solidariedade entre cidades e homens, ambos atingidos por essa mesma potência, a violência, disseminada num vasto território que nos inclui: América Latina. Coincidências não implicam necessariamente em semelhanças, coincidências são aproximações móveis, pontuais e efêmeras, pequenos choques que fazem o pensamento mover-se.

Em seus *retratos de cidade*, Fernell a vira de cabeça para baixo, transformando-a em miragem; em labirinto, onde não se vislumbra a saída; ou aponta para a necessidade de deixar tudo pronto para a fuga. Os *amarrados* – nome da série – são como esfinges que não dizem o futuro, apenas avisam que é provisório e urgente. Sobre essa série, Fernell diz que:

[...] o elemento trágico, pobre, transitivo que é encontrado em toda a América Latina está encapsulado nestas imagens. O ato de amarrar, despachar e armazenar fala de uma classe sem defesa que existe em cada um destes países, onde há pessoas que nunca possuíram propriedade e cuja única alternativa para conservar o pouco que tem é amarrar e embrulhar antes de se mover para algum lugar.

69

Essa mobilidade, para o bem e para o mal, é a própria história de vida de Fernell. Foi assim envolto e incógnito, que ele viu seu pai fugir. Ainda em criança, Fernell foi obrigado pela violência a deixar seu *pueblo*, Versailles, cujo nome ecoa o de um palácio, e mudar-se para a periferia pobre de Cali. Para sobreviver, trabalha em várias empresas como *office-boy* e como encarregado de limpeza em um estúdio fotográfico. Assim começa a percorrer a cidade e a fotografia. A respeito da mudança, ele relata:

A mudança do campo para a cidade produz um choque muito forte, porém, nem por isso deixa de ter aspectos maravilhosos. Uma das grandes diferenças da cidade que me atraiu desde o princípio foi a aglomeração de luzes artificiais. Na noite do campo, se tem o espetáculo das estrelas no céu, e em contraste, o que vi ao chegar a Cali foi que ali as estrelas estavam na terra. (FERNELL)

Difícil não sentir o impacto desta imagem. Sob a luz dos holofotes, no campo imantado que eles desenham contra a escuridão, passeia-se tranquilamente. Nenhum corpo crispado. Confinados? Não, atraídos pela luz, como mariposas.





Existências expostas à luz clarão, essa metáfora tão fotográfica que Walter Benjamin evoca na *Pequena história da fotografia*, de 1931, através de uma citação de Tristan Tzara:

Quando tudo o que se chamava arte se paralisou, o fotógrafo acendeu sua lâmpada de mil velas e gradualmente o papel sensível à luz absorveu o negrume de alguns objetos de uso. Ele tinha descoberto o poder de um relampejar terno e imaculado, mais importante que todas as constelações oferecidas para o prazer dos nossos olhos. (BENJAMIN, 1977, p. 62)

Tzara parece sugerir que a arte cede lugar à fotografia; o fotógrafo, como um deus criador, extrai um mundo da própria escuridão do mundo. No mesmo texto, Benjamin anuncia a legendagem como parte essencial da fotografia. Considera-a tarefa do fotógrafo e exigência da própria fotografia – cujo choque, derivado de imagens “cada vez mais efêmeras e secretas”, diz ele, “paralisa o mecanismo de associação do observador.” (BENJAMIN, 1977, p. 64)

Afinal, pergunta-se Benjamin, não seria analfabeto o fotógrafo que não sabe ler as próprias fotografias? Em outros termos, ele parece dizer que se a fotografia possui essa incrível capacidade de apropriar-se indistintamente do mundo, de tudo o que ali se pode ver, caberia ao fotógrafo recortar-lhe algum sentido. Nesse caso, a legenda seria justamente aquilo que salva o fotógrafo da fotografia, aquilo que o impede de satisfazer-se com a beleza das imagens mecânicas de qualquer coisa: o que se interpõe entre seu dedo e o aparelho como distância – ou palavra – da arte.

Ora, mas o que exatamente dispara esta insinuação sobre a responsabilidade do fotógrafo pela leitura das próprias imagens e consequente legendagem? O disparador é Atget, cujas fotografias são comparadas a imagens de locais de crime. Cito Benjamin (1977, p. 64): “Mas não será cada palmo das nossas cidades um local de crime? [...] não terá o fotógrafo que revelar, nas suas fotografias, a culpa e caracterizar os culpados?” Fernell sabe perfeitamente ler suas imagens. Ele sabe de que cidade fala, de que lado da lente está, sabe que habita as próprias imagens em “impecável solidão” – título de sua exposição retrospectiva.

Voltemos à primeira imagem. Diante daquela vitrine, encontro o homem incandescente, aquele que vai desaparecer. Por enquanto, está vivo, aceso. Talvez ele tenha sido ali flagrado em sua última luminescência. Já não é signo de nada, é apenas o homem-vagalume, que pode piscar e sumir.

Vaga e incerta luz que vaga – a palavra vagalume é poética, por si só. Mas não desprezo o pirilampo. É nele que penso aqui, apesar da sua sonoridade, talvez infantil, talvez antiquada, ou justamente por isso, porque essa palavra exige um salto no tempo (*ursprung*): em direção à infância, ao antigo.

Pirilampo, literalmente lâmpada de fogo, traduz em termos humanos e urbanos o fenômeno natural do vagalume. É como se nessa metáfora houvesse uma espécie de sugestão mimética, um eu-vagalume, com fogo no rabo, que alumia o barro, o lume entre o fogo e a luz, ele próprio esforço de forma esculpindo a escuridão que ameaça nos engolir: um sinal cósmico, um *bólide-lata* humano.

Bólide-lata ou lata-fogo é uma proposição de Hélio Oiticica que apoia fortemente a ideia de que museu é o mundo, está no mundo. Nomeada e datada, *Bólide-lata, apropriação 2 consumitivo*, 1966, é obra que não pertence ao artista, mas a todos e a ninguém. Designa latas usadas como recipiente para material inflamável, cujo fogo serve como sinal luminoso, em estradas, por exemplo. Cedo a palavra ao artista:

[...] a experiência da lata-fogo a que me referi está em toda parte servindo de sinal luminoso para a noite – é a obra que isolei na anonimidade da sua origem – existe aí como que uma <apropriação geral>: quem viu a lata-fogo isolada como uma obra não poderá deixar de lembrar que é uma <obra> ao ver, na calada da noite, as outras espalhadas como que sinais cósmicos, simbólicos pela cidade. (OITICICA, 1996, p. 104)

Latas-fogo são, portanto, índice de coletividade. Quem vê uma, vê todas. A apreensão não se dá na unidade, mas na multiplicidade, no espalhamento, na forma da constelação – ou do enxame. Pertencem à humanidade, à vida, como diz Hélio, continuando a citação: “nada existe de mais emocionante do que essas latas sós, iluminando a noite (o fogo que nunca apaga) – são uma ilustração de vida: o fogo dura e de repente apaga um dia, mas enquanto dura é eterno.” (OITICICA, 1996, p. 104)

Lucrécio também via a vida como breve intervalo de luz entre nascimento e morte, mas fala de luz, de imagens: finas películas em revoada que vem chocar-se contra nossos olhos abertos, imprimindo-se aí e produzindo tudo o que vemos, inclusive em sonhos.

Hélio fala do fogo que se apaga, e que, no entanto mantém-se sempre ardente, iluminando a noite. *Bios* se torna, aqui, signo de *pólis*. Estes fogos pertencem à cidade. Clitemnestra, protagonista de *Ésquilo*, anuncia com sua língua de fogo a tragédia, mas também, o advento da cidade, suas disputas jurídicas. “E a chama chama a chama no correio fogueiro, até aqui.” (AGAMEMNON, 2007, p. 27) A única trilogia de *Ésquilo* que chegou completa até nós, abre-se com a imagem deste fogo político que continua a queimar.

Na “fotografia de rua” de 1965, diante do Rio cosmopolita do Museu de Arte Moderna, recém-inaugurado, corre outro rio, o rio das latas e parangolés.

Hélio coloca em primeiro plano a antiarte, seu “programa ambiental”, como explica: “Parangolé é a anti-arte por excelência: inclusive pretendo estender o sentido de < apropriação > às coisas do mundo com que deparo nas ruas, terrenos baldios, campos, o mundo ambiente, enfim.” (OITICICA, 1996, p. 103) Nisso, o bólido-lata confirma o parangolé de forma exemplar.

Falemos agora da origem do nome parangolé mas com um pequeno desvio pelo *ready-made*. Em uma nota intitulada *Precisar os ready-mades*, Duchamp projeta para um momento futuro, não importa quando, a *inscrição do ready-made*. Só a partir do projeto de inscrição é que o *ready-made* será procurado. “O importante então é essa re-joaria, este instantâneo, como um discurso pronunciado por ocasião de não importa o que, mas *a tal hora*. É uma espécie de encontro marcado [*rendez-vous*].”³ (DUCHAMP, 1994, p. 49)

O parangolé não é um *ready-made*, apesar de perfeitamente inscrito, isto é, devidamente legendado, inserido enquanto discurso no programa ambiental de Hélio. O objeto não é *ready-made*, mas a palavra que o nomeia, sim. Ela é este instantâneo, vejam a metáfora fotográfica, este encontro marcado que Hélio narra nos seguintes termos:

Isso eu descobri na rua, essa palavra mágica. Porque eu trabalhava no Museu Nacional da Quinta, com meu pai, fazendo bibliografia. Um dia eu estava indo de ônibus e na praça da Bandeira havia um mendigo que fez assim uma espécie de coisa mais linda do mundo: uma espécie de construção. No dia seguinte já havia desaparecido. Eram quatro postes, estacas de madeira de uns 2 metros de altura, que ele fez como se fossem vértices de retângulo no chão. Era um terreno baldio, com um matinho e tinha essa clareira que o cara estacou e botou as paredes feitas de fio de barbante de cima abaixo. Bem feitíssimo. E havia um pedaço de aniagem pregado num desses barbantes, que dizia: ‘aqui é...’ e a única coisa que eu entendi, que estava escrito era a palavra parangolé. Aí eu disse: ‘É essa a palavra’. (OITICICA apud RIVERA, 2009)

A palavra parangolé é apropriada no duplo sentido de palavra certa, ou seja, a mais própria, mas também como resultado de uma apropriação daquilo que não é seu. Poderíamos talvez dizer que parangolé é uma palavra “apropriada da exclusão”, parafraseando Adolfo Montejo Navas. (NAVAS, 2012, p. 79) A anonimidade que Hélio Oiticica busca no bólido-lata ganha aqui outro sentido. Quem escreve parangolé não tem nome: é mendigo que não pede, dá. Ao





acolher este dom num gesto fundador, Hélio inverte simbolicamente a mão da história do Brasil.

Penso nos africanos rebatizados com o nome dos portos de onde partiram para a escravidão no Brasil. Penso em como perdem seus nomes de origem, e são lançados ao mundo com o nome do lugar que os expulsam, para sempre, do próprio lugar. Penso nos escravos alforriados que ganharam o nome de família de seus ex-proprietários para poderem ingressar na vida civil. Penso para onde a liber-





dade os levou. Penso nos processos de formação e de remoção de favelas. Penso em *Vaga-lume*, conjunto de ações propostas por Antonio Manuel, envolvendo a distribuição de 200 lanternas entre o público que ocorre ao Parque da Catacumba para ver-fazer o trabalho.

Vale a pena situar o lugar onde acontece o trabalho – e o faço a partir do texto de um blog que diz o seguinte:

Construído onde ficava uma favela, o Parque da Catacumba é resultado da execução de dois projetos notáveis: na parte baixa, até a meia encosta do morro, uma sólida obra de arquitetura, ajardinamento e paisagismo criou no local um espaço suntuoso e agradável,



formado por alamedas, praças e jardins, com muitas árvores, e uma exposição ao ar livre de esculturas de artistas famosos. Em um outro momento, da meia encosta ao alto do morro, foi feito o reflorestamento. [...] Uma trilha leva ao ponto mais alto do morro, onde um mirante permite apreciar uma das mais belas vistas da Lagoa Rodrigo de Freitas. (PARQUE..., 2010)

Hoje em dia ninguém mais se lembra de que havia ali uma favela, literalmente apagada da paisagem em 1970. *Photoshop* melhor, impossível. No entanto, passada pouco mais de uma década, no começo dos anos 1980, Antonio Manuel reevoca-a por um breve instante, entre o dia e a noite, fundindo público e obra na imagem dos vagalumes.



Vaga-lume surgiu com o desafio de trabalhar a Catacumba. Pesquisando aquele espaço, que era uma antiga favela na Lagoa Rodrigo de Freitas, surgiu a ideia de realizar o Vaga-lume como experiência poética. Alguns anos atrás, em Visconde de Mauá, numa noite de breu vi milhares de vagalumes flutuando, como se estivessem abrindo caminho no escuro. Achei algo poético, de luz, e guardei na memória. (MANUEL, 2011)

“Por que ele nos inventou o desaparecimento dos vaga-lumes?”, pergunta Didi-Huberman (2011, p. 59), questionando Pasolini. Poderíamos quase invertê-la: Por que Antonio Manuel nos inventou esses milhares de vagalumes?

Passada mais uma década, as lanternas que produzem os vagalumes reaparecem em outro ato poético-político de Antonio Manuel, iluminando com sua força fraca um momento crucial da história da cidade: 1993, chacina da Candelária. Na calada da noite, oito meninos de rua que dormiam sob os pilotis do centro da cidade são assassinados à queima-roupa, restando apenas um. Ele se torna imediatamente: *Fantasma*.

Nesta instalação de Antonio Manuel, um fantasma fala em meio ao espaço explodido, calcinado pelo fogo dos carvões que ainda ardem na noite. A testemunha ocular não pode ser vista. As lanternas escutam-no, amplificando a voz que não ouvimos na fotografia do jornal. ─

¹ Esse texto foi apresentado sob o título *Imagens da ausência, imagens ausentes?* em 28 de maio de 2013, no Simpósio Internacional *Imagens, Sintomas, Anacronismos*, realizado no Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro, Brasil. Os acontecimentos de junho confirmaram a subjacência desse fogo político que parecia extinto.

² Fernell Franco: < <http://fernell-franco.org/Biografia%20Completa.pdf>>.

³ Tradução nossa.

/

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vagalumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DUCHAMP, Marcel. La marié... . In: SANOUILLET, Michel (Org). *Duchamp du Signe*. Paris: Flammarion, 1994, p. 49.

MANUEL, Antonio. Sucessão de fatos. *Arte&Ensaio*, Rio de Janeiro, n. 22, jul. 2011.

NAVAS, Adolfo Montejo. Ver para pensar, ou ao contrário? In: FLORES, Livia. *Livia Flores*. Rio de Janeiro: Automática, 2012.

OITICICA, Hélio. Catálogo. *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1996.

PARQUE da Catacumba, 2010. Disponível em: < [\[quedacatacumba.com.br/\]\(http://www.quedacatacumba.com.br/\)>. Acesso em: 20 jan. 2014](http://www.par-</p></div><div data-bbox=)

RIVERA, Tania. Hélio Oiticica – A criação e o comum **Viso**. **Cadernos de estética aplicada**. *Revista eletrônica de estética* n. 7, 2009. Disponível em: <<http://www.revistavisocom.br/>>. Acesso em: 20 jan. 2014.

VIEIRA, Trajano. Tradução, introdução e notas. *Agamêmnon de Ésquilo*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

**As imagens contidas neste texto são de autoria do fotógrafo colombiano Fernell Franco, gentilmente cedidas pela Fundación Fernell Franco para publicação na Redobra, que endossa os agradecimentos da autora à Fundación Fernell Franco, Vanessa Franco, Antonio Manuel, Wilton Montenegro e Beto Felício.*