

O TRABALHO DAS LUZES: OS LETREIROS LUMINOSOS NA
OBRA DE REGINA PARRA¹

The work of the lights: the luminous signs in the work of Regina Parra

Ana Paula Freitas de Albuquerque²

André Cechinel³

RESUMO

A partir da análise das citações literárias e dos letreiros luminosos em neon vermelho presentes nas obras *É preciso continuar*, de 2018, e *Os desejos adormeceram atrás das janelas*, de 2011, da paulista Regina Parra, o presente ensaio busca investigar o vínculo entre propaganda, exclusão e exílio conforme retratados no trabalho da artista. Resumidamente, o que se espera mostrar na obra de Parra é o contraste entre, de um lado, as promessas redentoras de uma publicidade que muito brilha, e, de outro, o exílio, a pobreza e a exclusão não transcendente dos indivíduos condenados a viver sob o seu funcionamento.

Palavras-chave: Parra. Letreiros. Propaganda. Exclusão.

ABSTRACT

Based on the analysis of literary quotes and luminous signs in red neon present in the works *É preciso continuar*, 2018, and *Os desejos adormeceram atrás das janelas*, 2011, by the artist Regina Parra, this essay seeks to investigate the link between advertisement, exclusion, and exile as portrayed in the artist's work. In a few words, the intention is to show, in Parra's work, the contrast between, on the one hand, the redemptive and shining promises of advertising, and, on the other, the exile, poverty, and the non-transcendent exclusion of individuals condemned to live under its operation.

Key-words: Parra. Signs. Advertisement. Exclusion.

INTRODUÇÃO

Em sua caracterização dos fins do sono no capitalismo tardio, Jonathan Crary nos apresenta o crescente regime 24/7 de trabalho a partir do seu

¹ <https://doi.org/10.51359/2357-9986.2023.259049>

² Universidade do Extremo Sul Catarinense (UNESC). E-mail: anapfa@outlook.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3463-770x>.

³ Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). E-mail: andrecechinel@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6620-3447>.

vínculo com um princípio que, apesar de diretamente associado ao império das mercadorias, costuma ser menos teorizado em seus impactos sobre as dinâmicas de consumo: trata-se do princípio da luminosidade. O inverso da “inutilidade” do sono – o sono como momento que não se deixa apropriar pela produtividade, pelo acúmulo, pela lucratividade, pela circulação etc. – estaria num mundo, por assim dizer, plenamente iluminado, capaz de dispensar os corpos da necessidade do repouso para a recuperação das energias. Se é verdade que “o tempo para o descanso e a regeneração dos seres humanos é simplesmente caro demais para ser estruturalmente possível no capitalismo contemporâneo” (CRARY, 2014, p. 23), a metáfora ou imagem invertida para um mundo de pura atividade corresponderia, portanto, precisamente àquela das “luzes brilhantes”, ou melhor, a um trabalho contínuo jamais ameaçado pela inconveniência da inatividade e para sempre impulsionado pela persistência e prolongamento da claridade. As luzes, representativas no passado da conquista de uma racionalidade emancipada e esclarecida, convertem-se agora, curiosamente, no seu contrário, ou seja, no naufrágio do humano em meio ao surgimento de uma outra racionalidade, uma “nova razão do mundo”.

O surgimento de uma nova subjetividade, de um neossujeito cujo horizonte de atuação e existência no mundo decorre da capacidade de produzir, competir e deslocar-se incessantemente, tudo isso sob a regra das mesmas luzes antes citadas, responsáveis pela captura dos olhares e gestão dos desejos – é isso que Pierre Dardot e Christian Laval anunciam no livro *A nova razão do mundo*, um “ensaio sobre a sociedade neoliberal” e o tipo de sujeito que ela produz. Segundo o argumento de Dardot e Laval, as luzes que buscavam, desde fora, incentivar a produtividade e prolongar as horas de trabalho adentraram, nas últimas décadas, a própria constituição subjetiva do neossujeito: já não são apenas as mercadorias de precisam seguir incessantemente o regime do fluxo, mas também os indivíduos, que, como elas, devem medir sua efetividade mercadológica e, portanto, existencial, a partir dos termos do mundo dos negócios – “excelência”, “eficiência”, “produtividade”, “motivação”, “empreendedorismo”, “adaptabilidade”, “resiliência” etc. Confundir-se com a mercadoria; caminhar por aí sob o signo da publicidade, das luzes que muito brilham, e como um anúncio perambulante; ver a

sua existência confirmada a partir da captura da atenção – eis o quadro existencial que define essa nova ontologia do sujeito sob a ótica do capitalismo neoliberal contemporâneo.

Ora, é esse cenário de extrema competição e precarização da existência, diretamente responsável, entre outros, por diferentes formas de violência contra o corpo, por fluxos migratórios desesperados, pela espetacularização do sofrimento alheio, pelo recrudescimento dos discursos de nação, pelo fechamento das fronteiras etc., que constitui um dos pontos centrais da obra da artista paulista Regina Parra. Em seu trabalho, a questão do princípio luminoso da publicidade é particularmente recorrente, não raro elaborada, por exemplo, a partir de painéis brilhantes em neon vermelho instalados em espaços urbanos de grande circulação de pessoas. Em alguns casos, esses painéis recontextualizam breves excertos de escritores – como o irlandês Samuel Beckett, alvo preferencial da artista –, num trabalho de citação que reconfigura o original e produz ressonâncias bastante produtivas. O presente ensaio propõe-se justamente a analisar duas obras de Regina Parra que dialogam tanto com a luminosidade dos painéis em neon vermelho quanto com as apropriações e citações literárias: *É preciso continuar*, de 2018, e *Os desejos adormeceram atrás das janelas*, de 2011. Em linhas gerais, o que se espera demonstrar, na obra de Regina Parra, é o laço entre o princípio luminoso da publicidade e a condição exilada e bem menos luxuosa de pessoas ao mesmo tempo excluídas e obrigadas a viver sob o seu signo.

O imperativo da publicidade

O modernismo literário anglófono mostra-se repleto de imagens que remetem àquela mesma intuição que mais tarde ocuparia o centro da argumentação de um ensaio filosófico fundante como a *Dialética do Esclarecimento*, de Adorno e Horkheimer: o ápice do desenvolvimento técnico, quando desvinculado de uma ideia de liberdade e do pensamento esclarecedor, corre o risco de converter-se em um princípio tanto mitológico quanto autodestrutivo. Em outras palavras, “a causa da recaída do esclarecimento na mitologia não deve ser buscada tanto nas mitologias nacionalistas, pagãs

e em outras mitologias modernas [...], mas no próprio esclarecimento paralisado pelo temor de verdade” (ADORNO & HORKHEIMER, 1985, p. 13). Como dito, o modernismo de língua inglesa parece sempre muito consciente dessa ameaça, ou seja, da possibilidade de um convívio profundamente tensionado e autodestrutivo entre, de um lado, o avanço da técnica e, de outro, a presença sensivelmente crescente de uma nova mitologia dessacralizada, sem transcendência, porém não menos ritualística. Não seria esse o retrato, afinal de contas, que T. S. Eliot nos oferece em “The Hollow Men” [“Os homens ocos”], poema datado de 1925? “We are the hollow men / We are the stuffed men / Leaning together / Headpiece filled with straw. Alas! / Our dried voices, when / we whisper together / Are quiet and meaningless [...]”.⁴ A nova mitologia, apesar da capacidade de reunir todas as pessoas em torno de si, é “quieta e sem significado”, revelando apenas a inexpressividade em que se origina.

Já em 1922, quatro anos após o término da Primeira Guerra Mundial, o mesmo Eliot vislumbra, vale lembrar, a possibilidade de um aprisionamento mitológico do sujeito moderno num destino circular, autodestrutivo e sem transcendência – ou, pelo menos, sem uma transcendência dada de antemão: como diagnóstico de um circuito ininterrupto de nascimento e morte, sem memória ou ressurreição, a vidente gripada de *The Waste Land* anuncia: “I see crowds of people, walking round in a ring”.⁵ Andar apressadamente, porém em círculos; cumprir uma rotina profundamente desgastante, porém sem sair do lugar, ou melhor, sem que o deslocamento efetivamente signifique algo para além de si mesmo. Para utilizar mais uma das imagens de Eliot, dessa vez em poema de 1930 intitulado “Ash Wednesday”, a principal ameaça que devasta os habitantes dessa “terra desolada” não é necessariamente o fim, a conclusão de uma jornada, mas sim o círculo, o retorno, a retomada intransitiva de uma vida que, mesmo sem concretizar um sentido, está condenada à sua reencenação permanente: “Because I do not hope to turn again / Because I do not hope / Because I do not hope to turn”.⁶ Em

⁴ “Nós somos os homens ocos / Os homens empalhados / Uns nos outros amparados / O elmo cheio de nada. Ai de nós! / Nossas vozes dessecadas, / Quando juntos sussurramos, / São quietas e inexpressivas [...]” (ELIOT, 2004, p. 176-177).

⁵ “Vejo multidões que perambulam em círculos” (ELIOT, 2004, p. 140-141).

⁶ “Porque não espero mais voltar / Porque não espero / Porque não espero mais voltar” (ELIOT, 2004, 186-187).

muitos de seus poemas, Eliot retrata um presídio que nos abandona no intervalo entre os grandes monumentos civilizatórios e a barbárie neles refletida.

São conhecidos os pareceres segundo os quais o livro *Ulysses*, de James Joyce, ocupa-se de narrar dezoito horas da vida de Leopold Bloom e Stephen Dedalus ao longo de um dia em que, apesar do intenso trabalho subjetivo dos personagens, nada de muito importante efetivamente acontece – é essa ao menos a leitura, entre outros, de alguém como Carl Gustav Jung. Independentemente de aceitarmos ou não o célebre crivo de Jung, é certo que, tal como em *The Waste Land*, o que vemos em *Ulysses* são diversos aspectos de uma saga ou jornada épica destituída de sua esfera imediatamente transcendente e heroica, um deslocamento constante e cheio que obstáculos que, ao seu fim, menos que encerrar uma imagem totalizante de um povo, de uma nação ou de fatos notáveis, reitera a inevitabilidade de um percurso circular, autorreferencial e também ele mitológico, como o próprio título do romance de saída nos indica. Mais uma vez, como em *The Waste Land*, a epopeia moderna de Joyce – aliás, também datada de 1922 – revela como a ausência de comunicação se inscreve no coração do diálogo, como a paralisia se instala no centro da aparente intensidade dos afazeres cotidianos, como a constante circulação dos personagens e seus traumas encarna uma pseudo-atividade não menos angustiante e repleta de signos conflitivos do que as sagas dos heróis clássicos em suas jornadas redentoras.

É certo que essa mitologia moderna e dessacralizada vai gradativamente se sobrepondo à própria subjetividade fraturada dos sujeitos: os personagens se apagam, seus traços identitários vão desaparecendo, a subjetividade se confunde com um desfilar de traumas de difícil localização: em vez de nomes, vemos siglas genéricas, inespecíficas: Joseph K. ou, simplesmente, K.; Molloy, Ham, Clov, Estragon, Vladimir... Menos que sujeitos num sentido forte, resíduos existenciais, um apanhado de gestos e falas que já não podem compor uma narrativa mais ampla. Desmancham-se, com isso, as próprias categorias tradicionais da literatura, do romance: ação, tempo, espaço, personagem... “*O inominável* (1949) põe em cena uma voz anônima que, emitida de algum lugar na linguagem, começa com algumas generalizações: admite que parece falar, dizendo *eu* sem se perguntar ou pensar *quem* ou *quê* é” (HANSEN, 2009, p. 7, grifos do autor). A bem da verdade, o ro-

mance agora começa em nenhum lugar – “Onde agora? Quando agora? Quem agora? Sem me perguntar. Dizer eu. Sem pensar” (BECKETT, 2009, p. 29) – e termina em lugar nenhum, com a paradoxal reafirmação da necessidade dessa travessia tediosa e sem sentido:

[...] só há isso, é preciso continuar, é tudo o que sei, elas [as palavras] vão parar, conheço isso, sinto que me deixam, será o silêncio, um momentinho, um bom momento, ou será o meu, aquele que dura, que não durou, que ainda dura, será eu, é preciso continuar, não posso continuar, é preciso continuar, então vou continuar, é preciso dizer palavras, enquanto houver, é preciso dizê-las, até que elas me encontrem, até que elas me digam, estranha pena, estranho pecado, é preciso continuar, talvez já tenha sido feito, talvez já tenham me dito, talvez já tenham me levado até o limiar da minha história, diante da porta que se abre para a minha história, isso me surpreenderia, se ela se abrir, vai ser eu, vai ser o silêncio, ali onde estou, não sei, não saberei nunca, no silêncio não se sabe, é preciso continuar, não posso continuar, vou continuar. (BECKETT, 2009, p. 185).

“É PRECISO CONTINUAR, NÃO POSSO CONTINUAR, É PRECISO CONTINUAR, VOU CONTINUAR”. Ora, são essas imagens urbanas de um deslocamento permanente, porém sem transcendência, que Regina Parra ao mesmo tempo convoca, desloca, recontextualiza e confronta em sua alusão a Beckett na obra *É preciso continuar*, de 2018, que consiste da citação das palavras finais do romance *O inominável* – com uma leve modificação – em um painel luminoso em neon vermelho, disposto no centro do Largo da Batata, em São Paulo. No texto de apresentação à obra, presente no site da autora (<http://www.reginaparra.com.br>), Bernardo Mosqueira lança as seguintes questões, como que remetendo aos problemas estéticos e políticos mais caros ao trabalho de Parra: “O que nos faz tolerar a opressão? [...] Em que momento a insatisfação pode transformar a imobilidade da subserviência em criações desobedientes? De que maneira a fé no movimento insurgente poderá fazer eclodir uma transformação nas estruturas de poder? Como será possível construir esse novo sistema, esse novo presente?”. Os vínculos entre arte e política são de fato evidentes na obra de Parra, e basta um rápido olhar sobre os seus artefatos artísticos para perceber as questões ali mais recorrentes: a violência contra o corpo [*Ophelia*, 2018], a redução da existência à ideia de “vida nua” [*Não mais temer*,

2019], a experiência da migração, do exílio e de uma vida em comunidade que não deixa de promover constantes naufrágios e outras formas de abandono [*Not waving, but drowning*, 2017], a perda da memória [*Tenho medo que sim*, 2018], a precariedade do testemunho etc. – todos temas cujo diálogo com Beckett, uma vez mais, se faz evidente. Seja como for, em relação à obra *É preciso continuar*, cabe aqui lançar a seguinte pergunta: que efeito de atualização ganha a frase de Beckett uma vez vinculada, agora, ao princípio luminoso do neon vermelho e disposta no centro urbano de uma grande metrópole periférica do século XXI? Que gesto é esse, o de reiterar a frase nesse contexto em particular e sob tal organização estética?

Figura 1 – Regina Parra. *É preciso continuar*, 2018.



Fonte: Página de Regina Parra na Internet⁷

O principal elemento que cabe destacar é, evidentemente, a transferência das palavras de Beckett para um letreiro que em muito se parece e se confunde com o princípio luminoso e chamativo regulador das promessas de redenção veiculadas pelo onipresente mundo da propaganda em tempos de neoliberalismo autofágico (cf. JAPPE, 2019). Se os seres do autor irlandês, como o próprio narrador anônimo de *O inominável*, constituem encarnações objetivas de uma consciência fraturada, ilegível, deformada, paralisada – o

⁷ Disponível em: <http://www.reginaparra.com.br/e-preciso-continuar>. Acesso em: 20 de agosto de 2020.

que confere a eles, por isso mesmo, a tarefa de performar negativa e paradoxalmente a crítica cômica e irônica das consequências últimas da redução do sujeito a “órgãos, próteses desconectáveis, *gadgets*, supérfluos, lixo – aquilo que trouxemos do Paraguai e vendemos na 25 de Março” (HANSEN, 2009, p. 19) –, Parra nos conduz, por sua vez, ao centro atualizado da dinâmica autodestrutiva desse mesmo mundo em pedaços, ou seja, a uma realidade fraturada agora convertida, não em objeto de crítica e reflexão, mas em uma sofisticada maquinaria de fabricar desejos socialmente partilhados. Conforme a artista já indicara em outra de suas obras, a anteriormente citada *Not waving, but drowning* (2017, óleo sobre papel), a destruição, ou melhor, o “afogamento” do outro (do migrante, nesse caso) precisa vir acompanhado de uma legenda desesperada e urgente para não ser recebido como espetáculo teatral pelos flashes de nossos ávidos celulares, cujo constante registro de todas as coisas converte-se em uma forma eficiente de apagamento da consciência de si e do outro ali capturado. Em outras palavras, estamos no cenário de uma cultura que transforma o seu declínio em autopropaganda e em mais uma de suas mercadorias publicizadas.

Nesse sentido, o “inominável”, em *O inominável*, é reconfigurado na única linguagem contemporânea possível, a da propaganda e suas mercadorias, o que resulta na impossibilidade de qualquer autoconsciência crítica e negativa, uma vez que a publicidade é, fundamentalmente, afirmação, luta pela visibilidade e desejo de fluxo, de disponibilidade, de circulação ininterrupta. A formulação “não posso continuar, é preciso continuar, vou continuar”, nesse esquema, menos que indicar indícios precarizados ou curto-circuitados de racionalidade, discurso, consciência, escolha etc., vincula-se a uma nova ontologia do sujeito na contemporaneidade, cuja existência só pode ser confirmada a partir da regra da captura do olhar do outro; conforme Christoph Türcke (2010, p. 55) explica no livro *Sociedade excitada*, “não estar ‘em transmissão’, não irradiar nada, torna-se, aparentemente, cada vez menos tolerável” para o atual paradigma da sensação. No entanto, a disputa pela atenção demanda um processo de constante atualização: no concorrido mercado dos estímulos, o empreendedorismo de si revela-se parceiro da inovação tecnológica permanente, e formas que no passado mostravam-se relativamente eficientes podem muito bem hoje cair em desuso, ou melhor, em

desatenção. Não é justamente isso que Parra demonstra no vídeo de nove minutos intitulado, em mais uma alusão a Beckett, *Fim de Partida* (2014)? Nele, em meio a uma multidão que se desloca ininterruptamente e entre outros vendedores que anunciam os seus produtos sempre indispensáveis, um senhor perambula, em silêncio, carregando uma placa com duas frases aparentemente inúteis, inconvenientes: “São vãos os esforços” e “é Possível mas não Agora”. Anúncios de um esgotamento terminal? De um suicídio iminente? Ninguém parece se ocupar desse aviso em particular, pois são poucos os que de fato lhe dirigem – sempre de soslaio – o olhar, provando sua condição de concorrente desgastado entre inúmeros outros vendedores e suas propagandas mais promissoras e mercadorias mais vendáveis: “compro celular”; “compro ouro, dólar, euro”; “atestado admissional; atestado demissional”; “limpa tudo, a nova pasta mágica”. Talvez se as frases estivessem gravadas em um letreiro luminoso, em neon vermelho...

Com efeito, os letreiros em neon não são algo infrequente no trabalho de Parra. Para além de *É preciso continuar* ou de *Os desejos adormeceram atrás das janelas* (2011), este último analisado na próxima seção, pode-se destacar, ainda, a obra intitulada *Chance* (2015-2017), em que se lê, novamente no letreiro em neon vermelho, a frase “A grande chance” – uma espécie de anúncio ou portal colocado inicialmente em meio à Mata Atlântica do Parque Laje e, a seguir, no Parque do Ibirapuera, mas que hoje encontra-se na Pinacoteca de São Paulo. “A grande chance”, eis mais um dos slogans publicitários que nos são bastante familiares, e que em muito se aproximam do momento de visibilidade prometido, por exemplo, pelos *reality shows* e os breves minutos de fama conferidos a seus participantes – fama, aliás, que se bem capitalizada, pode estender-se indefinidamente. A ideia de “realização”, de uma ocasião única anunciada na cor vermelha do neon, parece ocultar, por detrás de si, a aceitação de um ritual de sofrimento (cf. VIANA, 2012) ou iniciático no mínimo ambíguo: “a grande chance” reside em assumir o risco da autodestruição, em expor-se a uma série de eventos imprevisíveis que devem ser legitimados de antemão, num ato de fé. Como nos mesmos *reality shows* mencionados, a esperança avizinha-se da perda de si em uma selva obscura, inóspita, anunciada, entretanto, como possibilidade

única de transcender o próprio sofrimento ali ritualisticamente reencenado de modo farsesco.

A luminosidade como confinamento

Figura 2 – Regina Parra. *Os desejos adormeceram atrás das janelas*, 2011.



Fonte: Página de Regina Parra na Internet

“Os desejos adormeceram atrás das janelas” (2011), escreve Regina Parra em um letreiro luminoso no centro de São Paulo. A frase, extraída do poema de Mahmud Darwich, “O jardim adormecido” (2002), é apresentada em neon vermelho, no topo de um edifício da Avenida Ipiranga, talvez um dos locais mais icônicos da paisagem da cidade, de sua esquina com a Avenida São João à arquitetura dos edifícios Itália e Copan e à história da Praça da República. Também por ali circulam milhares de pessoas. Para muitas, um percurso diário que se repete sistematicamente; para algumas, um passeio pelo Centro Histórico ou uma simples travessia; para tantas outras, um lugar de morada, sem janelas, portas, teto ou paredes.

No poema, Darwich fala sobre alguém que vai embora (e a dor da separação daquilo que é deixado para trás) e, como palestino constrangido a abandonar a sua terra ainda na infância, dá voz, por meio da poesia, à sua experiência de exilado:

[...] Dirigi-me para a porta. / Esta abre-se. / Saio. / Ela fecha-se. / A minha sombra desliza atrás de mim. / Por que digo adeus? / Eu sou a partir de agora estanho às lembranças e à minha casa. / Desci as escadas. / Nenhum ruído, / a não ser as palpitações do seu coração, a chuva / e os meus passos sobre os degraus que vão / das suas mãos a um desejo de viajar. [...] Nem adeus nem árvore. / Os desejos adormeceram atrás das janelas, / as histórias de amor e as traições / adormeceram atrás das janelas, / e os agentes de segurança também. / Rita dorme... dorme e desperta os seus sonhos. [...] (DARWICH, 2002, s/p).

Parra extrai uma imagem do exílio do poema e a exhibe, novamente em linguagem publicitária, na zona central de São Paulo. Apostando na força das palavras – uma forma de escritura visual –, a artista apresenta um trabalho de recordação e resistência, numa espécie de não lugar – exposta no alto de um edifício –, que é também o lugar ocupado pelo exilado, e, transcendendo os limites do museu, intervém na cena pública atingindo um grande número de pessoas, um procedimento que ratifica a frase de Hélio Oiticica: “museu é o mundo; é a experiência cotidiana” (*apud* WISNIK, 2017, p. 104). Esse ato de dar-se tempo de olhar o horizonte iluminado pela frase que conecta as criações de Parra e Darwich é um acontecimento sensível que une a vida de cada indivíduo à grande vida anônima na coexistência de uma temporalidade não hierárquica – um tempo igualitário que desfaz a partilha entre aqueles que têm tempo para projetar suas atividades e aqueles que estão presos aos movimentos mecânicos do trabalho e à luta contínua pela sobrevivência, de acordo com Rancière (2012).

Para Darwich (*apud* FARAH, 2011, s/p), o exílio é uma categoria extensa e abrangente que define a sua própria condição de vida:

É possível descrever tudo o que eu escrevo como poesia do exílio. Eu nasci um exilado. O exílio é um conceito muito amplo e relativo. Há exílio na amizade, exílio na família, exílio no amor, exílio dentro de você. Todo poema é uma expressão de exílio ou de estranhamento...

Quando se é forçado a deixar o lar, ou a permanecer atrás das janelas – confinados, ainda que seletivamente –, quando o isolamento e a separação – do outro, de si mesmo, do sentido das ações cotidianas – se espalham por todas as dimensões da vida, quando circular pela rua não pode mais ser um ato ocasional, quando o medo da morte e o medo do outro se tornam tangíveis, quando há ruídos e clarões excessivos que ofuscam e silenciam nossos

desejos, reduzindo-os à matéria comercializável, talvez o exílio seja uma condição compartilhada por todos nós. O confronto com esses não-lugares, desertos existenciais que podem habitar o dentro e/ou o fora, o familiar e o estanho, a lembrança e o esquecimento, parece, então, ensaiar a possibilidade de reflexão sobre as experiências de estranhamento que emergem de territórios áridos e obscuros da existência humana, mas que, pelo desamparo que suscitam, são capazes de instaurar novos afetos e embaralhar os lugares/tempos fixos e estáveis destinados a cada um – uma divisão que não cansa de produzir narrativas do próprio e da exclusão do outro. Nesse percurso de desconstrução, importa que nos perguntemos pelos nossos desejos e pela nossa imaginação e como eles podem ser mobilizados por meio de criações artísticas que, atuando como contranarrativas de resistência, ativem a reflexão crítica sobre nossa experiência fraturada no mundo e engendrem novas formas de viver em comum.

Se Darwich escrevia seus poemas na sombra do exílio – e, antes disso, muitas vezes, na prisão, por não poder circular livremente em sua própria terra – como afirmação de sua presença, quando o retorno físico já não era possível, Parra apresenta sua escritura visual em letreiros luminosos plenamente conciliados com a linguagem da propaganda que, como antes mencionado, parece ter se tornado a forma de comunicação e de interação social predominante em tempos de neoliberalismo globalizado e de acelerada ampliação tecnológica e midiática: a presença, agora, é atestada a partir da capacidade de emitir estímulos acerca de si mesmo e mobilizar a atenção do outro, certamente, não para questões comuns, para a inscrição de uma memória transformadora, para a tentativa de redenção, como o faz Darwich, por meio da poesia. Essa força unificadora da publicidade que a artista denuncia, incorporada pela tagarelice do eu, infla o banal, descomplica o difícil, facilita e acelera o acesso e a circulação de conteúdos (cf. TÜRCKE, 2010) que tendem à reafirmação de uma visão parcial e excludente da realidade, uma autorreferencialidade infinita engendrada por uma subjetividade narcísica que se projeta sobre o mundo e promove, no limite, a intolerância e o esvaziamento da esfera coletiva – “a unificação que realiza é tão somente a linguagem oficial da separação generalizada” (DEBORD, 1997, p. 14, § 3). Trata-se de uma repetição autodestrutiva que, ao nos arrastar para um

turbilhão existencial destituído da esfera da autoconsciência e da possibilidade de transcendência, culmina numa experiência mutilada, no adormecimento do corpo e dos desejos, numa subjetividade esvaziada, no exílio de si mesmo e do outro.

Todavia, Regina Parra subverte o dispositivo da propaganda: no lugar de mobilizar e direcionar os desejos (para finalidades específicas concebidas de antemão), a artista chama atenção para sua falta, para aquilo que foi apagado diante da claridade excessiva desse mundo que não admite inutilidade, introspecção, atrito. Confinado numa dimensão de positividade incessante, engajado plenamente à realidade e a tudo que lhe é exigido – produção, competição, consumo, exposição –, o sujeito empresarial submete-se a um processo de racionalização do desejo, de modo que, ao assumir a direção de suas condutas como se viessem do íntimo do seu ser desejante, substitui e entroniza os mecanismos externos de dominação. Em última análise, “o desejo do sujeito é o desejo do outro” (DARDOT; LAVAL, 2016, p. 327) – da empresa (de si mesmo) que é instado a incorporar. Essa imagem luminosa, assim, se desprende do tempo e do espaço – daquele tempo e espaço convencionados pelos poderes normativos e pelas partilhas dos interesses econômicos e geopolíticos que instituem a desigualdade das vidas e dos corpos –, dissolve as fórmulas que fixam sua recepção corriqueira e, ressoando na esfera comum, deixa entrever os vestígios que habitam as frestas dos discursos e das convenções normalizadas que organizam a nossa sociedade e suas divisões hierárquicas excludentes. Provoca, dessa maneira, outros sentidos, desloca a visão e o pensamento, rompe com a cumplicidade do consenso e refuta a reconciliação com um mundo que consome, sem restrições, as imagens espetaculares que circulam de forma ininterrupta e veloz, fomentadas por meio da fabricação de desejos – como pseudonecessidades – e do apelo aos afetos, não raro, o ódio, o medo ou a simples indiferença.

Ao apresentá-la no centro de São Paulo, a artista assume uma posição de extraterritorialidade em relação à sua cidade natal e, propondo um outro olhar àquilo que lhe é familiar, traz à tona os contrastes apagados pelos grandes monumentos aos heróis da historiografia oficial, pelos arranha-céus espelhados e torres iluminadas, pelas largas avenidas e grandes parques, pelos luxuosos *shopping centers* e pelos muros dos condomínios fe-

chados, pela pujança econômica e pelo emblema da multiculturalidade, que, não obstante, constituem as entranhas da estrutura urbana e social de uma das maiores e mais desiguais cidades do mundo. Ainda que convivam lado a lado painéis eletrônicos coloridos, letreiros luminosos e cartazes rudimentares, arquiteturas tecnológicas, construções em ruínas e barracos de madeira, grandes centros comerciais e vendedores ambulantes, a metrópole cosmopolita nega sua heterogeneidade, varre-a para as margens obscuras, fora dos holofotes da cidade espetacular. O centro tradicional que outrora foi o *locus* da elite, transformou-se em espaço residual, de segregação e concentração da violência, da miséria, do caos e, também, da negligência, uma estrutura que estampa a dinâmica entre violência, autoritarismo e esquecimento que, por mais que tentemos esconder, é intrínseca a nossa constituição histórica. Mas se a estrutura urbana reflete os arranjos de poder que constroem a nossa existência, a lógica implacável do capitalismo neoliberal, com o auxílio diligente do Estado, não deixa de fora nem mesmo esses espaços precários que, “higienizados”, “revitalizados”, “reabilitados”, podem, facilmente, ser transformados em riqueza. Daí o renovado interesse imobiliário com foco especulativo pelas zonas centrais das grandes cidades, onde concentram-se o patrimônio histórico, os edifícios “icônicos”, equipamentos culturais, infraestrutura urbana e uma arquitetura de forte apelo midiático.

O mesmo, todavia, não se aplica àqueles que habitam esses lugares, personagens indesejados que, sem condições de arcar com o incremento do custo de vida, são expulsos para regiões periféricas sem infraestrutura e distantes dos locais de trabalho, uma espécie de limpeza social que faz parte da face perversa e violenta de tais projetos amparados pelos discursos oficiais e pela opinião pública. Território de intensas disputas do mercado de imóveis, o centro de São Paulo concentra um grande número de prédios vazios e abandonados – transformados em ativos imobiliários à espera de valorização, em evidente descumprimento ao princípio constitucional da função social da propriedade –, enquanto cresce a quantidade de pessoas que não têm onde morar. Na obra *Castelo (é possível, mas não agora)* (2014, 2017), a artista retratou moradores do Edifício Marconi, um prédio abandonado no centro de São Paulo, ocupado por integrantes de movimentos de luta por moradia. Como argumenta Galciani Neves, no texto de apresentação da obra

(<http://www.reginaparra.com.br>), “de olhos fechados, cada um imagina os planos para alcançar o desejo não realizado. Como se estivessem em repouso, essas pessoas parecem nos perguntar em silêncio: para onde vão nossos sonhos?” Ou seria a imagem do cansaço dessa espera interminável e absurda para participar de um mundo que lhes exclui repetida e incansavelmente, que não lhes reserva lugar algum? Ou, ainda, a imagem do esgotamento em relação àquilo que se apresenta como inevitável, do transbordamento do campo dos sonhos e da imaginação em direção à abertura de espaços possíveis? Seriam corpos entregues às forças de dominação e sujeição, inertes, reduzidos à dimensão da sobrevivência, ou seriam corpos que já não toleram o confinamento às formas de existência que lhes são impostas e que, portanto, resistem e atuam contra tais forças heterônomas? Não sabemos, assim como os misteriosos personagens kafkianos (e beckettianos) e as impenetráveis tramas nas quais estão inseridos, nunca completamente exauridas.

Todavia, a inscrição desses rostos anônimos na cena da arte contemporânea é capaz de produzir novas subjetividades políticas, fazer estremecer a estrutura consensual, acarretar a redistribuição dos afetos e redesenhar a fronteira entre aquilo que se deseja e o que não mais se tolera (cf. PEL-BART, 2013): inaugura a construção de possíveis no impossível, ou seu inverso, tal como se lê em mais um letreiro em neon vermelho que a artista expõe na região central da capital paulista⁸. Assim como a cidade informal não é contabilizada nos projetos urbanos, uma parcela da população, aqueles que estão além das fronteiras da visibilidade social, reduzidos a mero excedente, não faz parte da conta dos que integram a comunidade: a exclusão, para além dessas margens, é radical. O testemunho de sua condição, portanto, acarreta dano ao princípio de unidade no qual se assenta a composição social, demonstrando o caráter fraturado dessa ordem supostamente natural.

É contra o apagamento reiterado dessas pessoas que a obra *7.536 passos (por uma geografia da proximidade)* (2012) também trata. No vídeo de 20 minutos (<http://www.reginaparra.com.br/7-536-passos>), Parra apresenta as imagens da travessia que percorre a pé, carregando um pequeno rá-

⁸ *O impossível* (2020) é uma obra de Regina Parra, atualmente exposta no centro de São Paulo: dois letreiros de neon vermelho, onde se lê “o impossível no possível” e “o possível no impossível”, dispostos frente a frente no parapeito de cada uma das laterais do Viaduto Santa Ifigênia.

dio na mão, do centro de São Paulo em direção a uma região pobre onde concentra-se uma comunidade de migrantes bolivianos. Sua presença oculta vai sendo desvendada em meio à precariedade e à ausência da infraestrutura urbana, à emergência de uma outra língua, falada e escrita, em meio ao ruído das ondas de rádio que, por vezes, sintonizam músicas e notícias narradas em espanhol, à aparência daqueles que encontra pelo caminho e que precisam, vez ou outra, esconder seus rostos para não serem identificados. Com seu corpo, a artista cruza muros e fronteiras visíveis e invisíveis dentro da cidade até acessar essas zonas marginais, nas quais a presença desses estrangeiros é tolerada, jamais acolhida. A expectativa de uma nova vida e o desejo de escapar de uma existência asfíxiada comporta para essas pessoas os riscos de um porvir imprevisível, de uma experiência de exclusão que se repete dentro e fora dos limites traçados para sua existência, cujo direito precisa ser continuamente afirmado: a resistência torna-se a própria condição para continuar a existir. Ouvir suas vozes, confrontar suas imagens, atua contra o esquecimento que, tanto a partida, quanto o silêncio, engendram. Nesse sentido, ao articular perspectivas visuais e narrativas, Regina Parra tensiona com o real, desconstrói as certezas e instaura uma suspensão na forma corriqueira de organizar o tempo, na maneira ordinária de ocupar o espaço, e, transbordando as referências e identidades que garantem uma suposta ordem das coisas, abre espaço para o incerto, para o contingente. Como afirma Kracauer (*apud* RICHTER, 2017, p. 125), “há sempre buracos no muro para escaparmos e para o improvável entrar”.

Apontamentos finais

Os clarões excessivos e persistentes ofuscam nosso olhar, sufocam nossos desejos, comprimem o pensamento e a imaginação. O princípio da luminosidade nos impele no fluxo do sempre igual, da relação ordinária e consensual entre imagens e palavras, da afirmação, transmissão e exposição de si, da disponibilidade, da produtividade, da concorrência, da disputa pelo olhar do outro e, simultaneamente, da exclusão daqueles destituídos de visibilidade social – e inúteis à razão espoliadora neoliberal. Como afirma Jonathan Crary (2014, p. 43), “a situação hoje é comparável ao clarão da

iluminação de alta intensidade ou à névoa cerrada, nos quais a ausência de variações tonais não nos permite fazer distinções perceptivas e nos orientar em função de temporalidades compartilhadas”. Essa luminosidade funcional, aliada à temporalidade 24/7, apaga os vestígios do passado, os fragmentos heterogêneos de tempo que constituem o nosso presente e que são capazes de libertá-lo da inevitabilidade de uma história teleológica fundada no progresso. Nossas capacidades reativas, dessa forma, são neutralizadas de maneira a forjar uma conformação dócil com a realidade e suas formas hegemônicas de existência.

“Mas a terra totalmente esclarecida resplandece sob o signo de uma calamidade triunfal”, afirmam Adorno e Horkheimer (1985, p. 17). O ideal iluminista de uma razão emancipadora deu à luz um sistema social que nega a possibilidade de autonomia e liberdade do sujeito. A tentativa de erradicar o medo por meio do conhecimento engendrou, ao longo da história, um processo de dominação no qual não se admite o “fora”: a ordenação arbitrária do mundo enquanto objeto calculável, a consensualidade forjada pela dimensão econômica dominante, a submissão do outro e a exclusão de tudo e todos que não apresentam uma utilidade imediata impede que se pense a realidade enquanto multiplicidade, pluralidade; não tolera os sonhos, a imaginação, os desejos; não admite outras sensibilidades. A modernidade, assim, apresenta-se como um longo e ininterrupto processo de violência, segregação, exploração e dominação. Uma violência que é física e também simbólica, que risca do mapa outras narrativas que não aquelas estampadas nos grandes monumentos que homenageiam os vencedores, e que apaga também a história da violência contra a luta e resistência dos despossuídos.

O trabalho das luzes de Regina Parra é também o trabalho das sombras, daquilo que está oculto, que foi desprezado na nossa constituição histórica e que, no entanto, está impregnado na nossa estrutura social. Essa montagem de fragmentos, recortes de textos e temporalidades diversas, apresentados em forma de letreiros luminosos na região central de uma das mais excludentes e desiguais metrópoles do mundo – uma cidade que mantém, como um dos maiores do país, o *Monumento às Bandeiras*, de Brechert, inaugurado em 1954 em homenagem aos bandeirantes, numa atualização brutal da afirmação benjaminiana de que “nunca houve um mo-

numento da cultura que não fosse simultaneamente um monumento da barbárie” (BENJAMIN, 2012, p. 245) –, cria dispositivos artísticos que operam de maneira desviante novas relações entre imagens e palavras e que permitem moldar outras sensibilidades, de maneira a abalar as partilhas e hierarquias que organizam a nossa sociedade. No lugar da monumentalização como construção de modelos que cultuam e estabilizam a versão triunfal dos vencedores – não raro reproduzidas pelos museus e seus arquivos –, a artista aposta em antimonumentos, efêmeros, contingentes, precários – elaborados com materiais não nobres – que instauram diálogo com a sociedade, num espaço onde circula um grande número de pessoas, e, diante da fragmentação do tecido social, reverberam contranarrativas de resistência abertas a qualquer um que se dê tempo para ver e ser afetado por tais imagens, para acolher e mobilizar outros afetos, para interromper o fluxo repetitivo do cotidiano e descobrir-se capaz de imaginar outros mundos.

A ambiguidade emerge, sobretudo, da utilização da linguagem hegemônica da propaganda – com sua superexposição e afirmação autocentrada e narcísica que alimenta o circuito mercadológico –, para desviar da rota consensual, criar temporalidades compartilhadas e não excludentes, voltar-se para subjetividades censuradas e desprezadas, desenhar outras paisagens políticas para a vida em comum para além dos binarismos dentro-fora, eu-outro, autóctone-estrangeiro... Ao lado de obras em que o teor testemunhal talvez seja mais evidente, os letreiros luminosos na produção artística de Regina Parra trazem à tona luzes frágeis, desterritorializadas, coletivas, políticas que atuam como asilo para os sem abrigo, para os desvalidos, os esquecidos, para todos aqueles dispostos a olhar e demorar-se nessa experiência capaz de mudar as coordenadas sensíveis a partir do nosso desamparo fundamental: ainda que seja preciso continuar, a única reconciliação possível é a sua ausência. Essas imagens delicadas e potentes atuam como aquelas que lampejam discretamente num momento de perigo – e nesse momento, certamente, é de perigo – e que arrancam do conformismo aqueles que estão abertos e atentos a recolher essas “pequenas centelhas de esperança”, como alerta Benjamin (2012, p. 244), capazes de acordar os desejos, atestar sua sobrevivência, e de imaginar outras possibilidades de futuro.

Recebido em 10/02/2022

Aprovado em 10/11/2022

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- BECKETT, Samuel. *O inominável*. Trad. de Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2009.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Série obras escolhidas – vol. 1. 8. ed. Trad. de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- CRARY, Jonathan. *24/7: Capitalismo tardio e os fins do sono*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- DARDOT, Pierre.; LAVAL, Christian. *A nova razão do mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal*. Trad. de Mariana Echalar. São Paulo: Boitempo, 2016.
- DARWICH, Mahmud. *O jardim adormecido e outros poemas*. Seleção e tradução de Albano Martins. Porto: Campo das Letras, 2002.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- ELIOT, T. S. *Obra completa – poesia*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Arx, 2004.
- FARAH, Paulo Daniel. A poesia como redenção na obra de Darwich. In: *Revista Litteris*, n. 7, março de 2011. Dossiê Estudos Árabes & Islâmicos. Disponível em: <http://brasilafrica.fflch.usp.br/sites/brasilafrica.fflch.usp.br/files/Poesia%20como%20redencao.pdf>. Acesso em: 12 de agosto de 2020.
- HANSEN, João Adolfo. Eu nos faltará sempre. In: BECKETT, Samuel. *O inominável*. Trad. de Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2009, p. 7-25.
- JAPPE, Anselm. *A sociedade autofágica: capitalismo, desmesura e autodestruição*. Trad. de Júlio Henriques. Lisboa: Antígona, 2019.
- PELBART, Peter, Pál. *O avesso do niilismo: cartografias do esgotamento*. São Paulo: N-1, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

RICHTER, Gerhard. *Imagens de pensamento: reflexões dos escritores da Escola de Frankfurt a partir da vida danificada*. Trad. Fabio Akcelrud Durão. São Paulo: Nankin, 2017.

TÜRCKE, Christoph. *Sociedade excitada: filosofia da sensação*. Trad. Antonio A. S. Zuin, Fabio Durão, Francisco Fontanella, Mario Frungillo. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

VIANA, Silvia. *Rituais de sofrimento*. São Paulo: Boitempo, 2012.

WISNIK, Guilherme Teixeira. Dentro do labirinto: Hélio Oiticica e o desafio do “público” no Brasil. *ARS* (São Paulo), São Paulo, v. 15, n. 30, p. 95-110, Agosto, 2017. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202017000200095&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 15 agosto 2020.



Esta obra está licenciada com uma Licença
Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.