



ERNESTO  
NETO

DENGO

**MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO.**

Ernesto Neto: Dengo. v. 2. Milú Villela (Apresentação) ;  
Ernesto Neto e Felipe Chaimovich (Curadoria e Textos) Tânia Rivera  
(Texto); Magnólia Costa (Coord. Editorial) ; Paula Delecave, Rara Dias,  
Zot Design (Design Gráfico) ; Ana Ban e Cristiano Astolphi Mazzei  
(Tradução).

São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010.

132 p.: il.

Textos em Português e Inglês.

Exposição realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, de  
18 de setembro a 19 de dezembro de 2010.

ISBN 978-85-86871-47-4

Obra em 2 v.

1. Museu de Arte Moderna de São Paulo. 2. Arte Contemporânea  
século XXI - Brasil. I.Título. II. Ernesto Neto (Rio de Janeiro, R.J.  
Brasil, 1964).

CDU: 73.037(81)

CDD: 709.81

Este livro foi composto em Swift e URW Grotesk,  
impresso na Ipsis Gráfica e Editora, sobre os papéis offset  
e Garda Pat Kiara em dezembro de 2010.



**TANIA RIVERA**

**A PELE E  
O ESPAÇO**

A pele é fora. Ela me delimita, traçando bordas e marcando fendas, passagens para o mundo.

Espera-se que eu fique “dentro” de minha própria pele, encarnando uma unidade localizável em um dado local. Mas algo pode vir me revirar no espaço, tirando-me subitamente de lugar e apresentando a pele fora de mim, *im-própria* – e, no entanto, tão profundamente íntima. Os objetos e ambientes de Ernesto Neto convidam a essa reviravolta poética – essa “cambalhota no cosmos” que é, para Mário Pedrosa, o destino do homem.<sup>1</sup>

Fora, encontro-me estranhada e ganho mobilidade. Ou melhor: devo redesenhar o próprio espaço, suas linhas e volumes, sua espessura, sua fina matéria. Pele e espaço brincam – como as crianças – com os limites, as margens, atravessando fronteiras e traçando curvas, pontuadas por frágeis ou firmes costuras. De repente, pende um volume, numa parábola abrupta, porém gentil. Em delicada tensão, tudo está, na verdade, prestes a cair. “A gente está sempre caindo”, diz Neto, “o mundo está sempre caindo. O giro que o planeta dá em torno do Sol é uma queda constante, só que ao mesmo tempo em que há queda, a velocidade mantém você nessa órbita. A gente está sempre caindo no chão, caindo na cama. O nosso corpo vai caindo, né?”<sup>2</sup>

Homem cadente: ele não está em si, mas no espaço – não tanto em ilimitada expansão quanto em tensão permanente. No espaço, ele não tem lugar fixo, esse herdeiro decaído das utopias nas quais floresceu o século XX, esse sujeito que, como já dizia Freud, “não é mais senhor em sua própria casa”<sup>3</sup>.

1 Pedrosa, M. “Especulações Estéticas: Lance Final III”. In: \_\_\_\_\_. *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 1975, pp. 138-139.

2 Em entrevista que me concedeu, em abril de 2009, para o vídeo *Ensaio sobre o sujeito na arte contemporânea brasileira*.

3 Freud, S. (1917) “Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse” (Conferências introdutórias sobre psicanálise). In: \_\_\_\_\_. *Gesammelte werke*. London: Imago, 1944, v. XI, p. 295. Eu traduzo este e todos os demais trechos em língua estrangeira aqui citados.

*Fora encontra-se seu íntimo.*

Malevitch dizia que o crânio do homem é também cosmos. Neto diria que a pele do homem é talvez o universo – ou melhor, universos múltiplos e cheios de dobras, de torções, improváveis paisagens que não conseguimos sequer imaginar, pois obrigam corpo e pensamento a uma louca cambalhota. Isso que a matemática concebe com números e fórmulas, Neto concretiza com lycra e sutileza.

A ação da gravidade traçaria em suas instalações as únicas retas ali existentes. A natureza, lembra o artista, não apresenta reta perfeita, a não ser na linha virtual da queda do corpo no espaço. As gotas esguias formadas por algum peso – especiarias, plástico, isopor, lantejoulas – encarnam no tecido fino e flexível a queda, essa fundamental condição humana. Ela é revelada, porém contida, ou melhor: suspensa. Para de repente se apresentar, lúdica, na queda de um corpo (o meu, talvez) sobre um volume macio.

Não há reta – aquela resultante da ação da força da gravidade está balanceada, modulada, e pode apenas ser intuída das linhas curvas formadas nas paredes elásticas de seus pendentes em forma de gota alongada. O cubo branco da tradicional sala de exposição transforma-se, sutil mas poderosamente, graças a essa arquitetura mole. Não se trata aí de coordenadas, de paralelas, mas de um espaço talvez hiperbólico, espaço curvo. Louco e lírico espaço.

O espaço que não obedece à geometria euclidiana, esse impensável da matemática e da física, fascina os artistas desde o início do século XX. A quebra do protocolo de representação da perspectiva artificial empreendida por Cézanne e pelos cubistas tira o homem do lugar central que ocupava desde o Renascimento. Era essa sua maior ilusão. Rompida, ela cede lugar a uma mescla da arte com o mundo, seja em uma intenção iconoclasta, seja em uma utopia revolucionária (ou em ambas).

E onde está o homem, nos novos “sistemas de representação” (para falar como Malevitch) postos em ação na arte? Ele quer espaço. “Espaço

não existe apenas para o olho”, escreve El Lissitsky em 1923, “ele não é um quadro; se quer viver nele”<sup>4</sup>. Não se trata, porém, de nele viver como em um cubículo feito na medida exata do homem. Não se trata de tentar recuperar sua velha casa. No Suprematismo, trata-se de abri-la ao infinito. Trata-se, é certo, de conceber um espaço sem centro, espaço excêntrico no qual o homem ganha em mobilidade o que perde em segurança. “O espaço existe para o homem”, sublinha El Lissitsky, “o homem não existe para o espaço”<sup>5</sup>.

(Olho para a janela e me surpreende uma forma suspensa, curva recortada no céu azul de inverno, não muito acima da corcova de um morro carioca. Bem próximo [mas talvez por ilusão de ótica], parado no ar, enquanto pássaros pretos passam rápidos e indiferentes entre mim e ele, parece estar uma pessoa num parapente, súbito surfista num céu sem ondas. Me encanta a duradoura suspensão, a paralisia que contradiz, de pé, a lei da gravidade. E contradiz o artista russo: o homem parece existir *para o espaço*).

Por um infeliz acaso ele teria os pés na Terra, na terra. Neto lhe restitui a suspensão.

O trabalho de Ernesto Neto mostra que não é necessário usar objetos topológicos ou complicadas fórmulas matemáticas para subverter nosso lugar no mundo. Sua lida com o espaço toma como evidência a sofisticada concepção de um Heidegger: o espaço *espaça*. Ele é o que “recebe, abarca e guarda”, mas também *espaça* desbravando, libertando, liberando um “âmbito livre”, um “aberto”<sup>6</sup>. A escultura é uma confrontação com o espaço. Em um enfrentamento transformador, ela exploraria a relação indissociável entre homem e espaço: “O homem não faz o espaço; o espaço também não é nenhum modo subjetivo da intuição; ele também não é

4 El Lissitsky, “Proun Space”. In: \_\_\_\_\_. *Russia: An Architecture for World Revolution*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1989, p. 138.

5 *Ibid.*, p. 140.

6 Heidegger, M. “Observações sobre arte – escultura – espaço”. *Revista Artefilosofia*, n. 5, pp. 18-19, julho de 2008. Tradução de Alexandre de O. Ferreira.

nada objetivo como um objeto. O espaço precisa, antes, do homem para espaçar como espaço”<sup>7</sup>.

“Homem?”, pergunta o filósofo. E responde: “Espaço”<sup>8</sup>.

A geometria hipersensível de Neto segue e desenvolve a lição de Lygia Clark com a “linha orgânica”: a linha não é contorno, não é delimitação imposta pelo artista, ela deve surgir do delicado confronto entre duas cores, dois campos de pintura. Ela se sobressai da superfície, linha-escultura, linha-espaço. A linha já é o sujeito.

Com seu famoso *Caminhando* (1963), Lygia usa a fita de Moebius, o mais conhecido dos objetos topológicos, aquele que contraria nossos hábitos espaciais em suas fundamentais delimitações entre dentro e fora, direito e avesso. Uma estrutura moebiana já estruturara diversas esculturas de Max Bill, inclusive a *Unidade tripartida* (1948-9), ganhadora do prêmio de escultura da primeira Bienal de São Paulo, em 1951. Mas a Lygia não interessa a topologia em si. Trata-se de nela *caminhar*, rasgando-a com a tesoura, com ritmo e método, em um ato transformador do sujeito. Nessa ação, espaço e tempo se expandiriam e fundiriam, até o momento – crucial, apesar de menos ressaltado pela artista – em que a superfície da fita, delgada demais, rompe-se em definitivo.

É talvez esse rompimento que Neto toma num lance rápido da mão, para logo dispersá-lo, em gesto largo, no espaço. Ele não precisa de objetos para demonstrar a topologia, ele prescinde da própria geometria para ir além dela. Ele nem mesmo precisa da pangeometria de El Lissitzky; a matemática e a física já não nos parecem tão promissoras. Hoje, o artista recolhe e concretiza os precipitados daquele gesto subversivo de torção do espaço e do homem. Basta-lhe a força gravitacional – que Einstein toma justamente como consequência da estrutura geométrica do espaço-tempo.

<sup>7</sup> Ibid., p. 20.

<sup>8</sup> Ibid., p. 21.

À *geo-metria*, medida da Terra, ele responde com a desmedida do gesto. Daí a enormidade de seu mais singelo objeto (uma bola de borracha, uma esfera de plástico, por exemplo). Daí sua menor tenda (penso na *Fluência topológica em um campo estrutural para um ponto de alta densidade, yeah!*, de 1992) construir uma catedral.

Esse espaço desmedido, modulado em suaves curvas, passagens e gretas, nos oferece uma casa mole e que parece prestes a se distorcer, obedecendo à lógica da topologia – essa espécie de delírio da geometria. Se *topos* é lugar, em grego, a topologia não é a ciência da localização, mas o estudo do fato, desnorteador, da falta de um lugar predeterminado para o sujeito (já que ele não é mais senhor em sua própria casa). Poderia ter ele ainda alguma casa? Talvez a arte seja sua casa, só ela, efêmera em suas ações. Não o museu, em sua concretude arquitetônica e institucional, mas, às vezes, o que se passa ali (e pode se passar em qualquer parte).

O espaço desmedido tem a ver com o vazio-pleno de Clark, mas deve ser modulado por superfícies curvas de maneira a nos convidar a nele caminhar, a traçar uma trajetória, como no labirinto de Hélio Oiticica. “Quero que as pessoas se percam dentro deste labirinto transparente, um labirinto de tempo”, diz Neto<sup>9</sup>. O labirinto de Oiticica é, de saída, busca do corpo-cor. Na cor se encontraria o sujeito, adentrando o penetrável e fazendo dele, por menor que seja, um labirinto infinito graças ao gesto de mover suas placas, graças à andança dentro dele. O espaço se faz com o tempo, ambos se definem apenas por seu encontro nas trilhas do homem. Não é necessário recorrer à geometria, as paredes são discretas e não temos que encontrar o caminho certo, como nos labirintos antigos. Pois no espaço, estamos de saída em um labirinto sem centro e sem saída. Ou seja, o labirinto é o mundo – e especialmente a favela, suspensa e precária construção do homem labiríntico.

<sup>9</sup> Apud Garcia-Anton, K. “Ernesto Neto: *Gramatica Jocosa*”. In: Van Noord, G.; Wilson, V. (ed.). *Ernesto Neto*. London: Institute of Contemporary Arts, 2000, p. 28.

O espaço deve ser recortado por curvas, como nesses grandes tecidos suspensos estendidos a meia altura da sala de exposição (penso na exposição *From Sebastian to Olivia*, em Berlim (2009), mas há muitos outros exemplos recentes). Eles impedem uma visão total da altura do ambiente, contudo apresentam passagens por onde podemos subir (uma pequena torre nos convida a isso) e contemplar o “teto” tornado “chão”. Labirinto aéreo.

Não seria o espaço multidimensional um labirinto complexíssimo, justamente? O traçado mais simplório de um labirinto sobre uma superfície bidimensional cresce nos ares, transformando-se em um incrível emaranhado de passagens curvas que desembocam uma dentro das outras, e por vezes uma desemboca dentro de si mesma, sem que saibamos dizer, malgrado a extensão, a enormidade de alguns de seus vãos, se estamos em um espaço finito ou sem fim. Nessa travessia perpétua, cada compartimento é semelhante, porém diferente dos anteriores (e dele mesmo). E em cada um desses moles compartimentos de Neto – fato fundamental que ainda não levamos aqui em consideração – encontra-se gente.

Gente caindo, gente andando, espaço-gente. Objetos para a gente: as pequenas torres de observação, algumas lúdicas peças de encaixar, piscinas de bolas de plástico ou água. Colchões com formato orgânico onde podemos exercer nossa queda e nossa suspensão. Formas infantis nas quais pulsa algo de abissal, pré-histórico. Cheiros. Cores suaves dispersas pelos véus, ou cores que explodem em trabalhos bem recentes, lembrando que *chromo-somos*, somos cor, para além da biologia (ou, ainda, não somos mais do que cor, na grafia... *ChromoSóSomos*). Corpo-cor, na expressão de Oiticica. Cor-espaço. Cor-vida. “A vida tem cor, ela bate, ela é crua”, disse-me Neto há poucos dias. Ela bate como o coração escarlate da exposição *The Edges of the World*, na Hayward Gallery (Londres, 2010), no qual se entra para fazer vibrar o tambor do peito. “Agora eu estou querendo a cor com volúpia.”

O espaço necessita de recorte, de cor, de paredes (ainda que curvas e transparentes): ele só espaça, com o homem, quando partido. O espaço é partilha: partilha do sensível, como quer Jacques Rancière, repartição do campo perceptivo entre os sujeitos. Volúpia na qual cada um toma parte. Divisão na qual nasce o sujeito e o mundo, graças ao *compartilhamento* fundamental desses recortes.

O espaço deve ser seccionado, eventualmente quadriculado como na geometria impulsionada pela perspectiva artificial dos artistas renascentistas. Mas essa grade pode ser rompida. Uma outra grelha pode interceptá-la de modo a criar uma fuga, um outro plano sutilmente perpendicular a ela (nas *Malhas da liberdade* de Cildo Meireles, 1976-7). Mas a lógica da grade pode também ser rompida por sua transformação em algo maleável, fino e colorido bordado a nos abrigar e suspender. O espaço já era, como nota Ernesto, de saída recortado em rede – em um nível quase imperceptível, na malha do tecido transparente. A malha se define como um entre-linhas, algo composto de intervalos, de buracos regulares. Ela é capaz, graças a suas fendas, justamente, de capturar (peixes, animais ou, no caso que nos interessa, o olhar). Aquele que espaça é um *espaço-entre*, e não um espaço em si – o trabalho de Neto parece ensinar a Heidegger. À afirmação “O homem – espaço”, Neto retrucaria: “Entre os homens: espaço”.

O *Diálogo de mãos* (1966) traz precisamente uma cinta elástica moebiana enlaçando os pulsos de Lygia Clark e Hélio Oiticica. Apesar de Lygia sonhar com um “corpo coletivo”, ela sabe que a relação com o outro supõe o giro da fita, a torção topológica que põe meu íntimo fora de mim. Esse mesmo giro que Oiticica localiza no samba, e denomina *parangolé* (não por acaso, boa parte de seus estandartes e capas têm uma estrutura moebiana). Esse termo foi encontrado na rua, inscrito em uma efêmera construção de um sem-teto, de um andarilho, precário labirinto que prefigura alguns dos penetráveis e dos bólides do artista. Na gíria carioca da época, *parangolé* significa acontecimento súbito, agitação coletiva.

Ele nomeia algo que se dá entre as pessoas, e define para o artista não apenas alguns objetos em continuidade com o corpo e que convidam a uma dança que envolve aquele que contempla, mas uma proposição maior e capaz de rebatizar, de modo um tanto enigmático, aberto, a própria arte.

O homem cadente é o equilibrista que aceita sua queda, mas a transforma em dança. À seriedade concentrada, apesar de lúdica, do equilibrista de circo, Neto substitui o *camelô*, o vendedor ambulante sempre em movimento na grande cidade. Homem que gravita pelo incrível labirinto urbano.

Essa figura retoma, implicitamente, o marginal/herói de Hélio Oiticica (“Seja marginal, seja herói”), aquele que vive da adversidade, construindo seu *parangolé* e nos convidando a com ele dançar. E dialoga com o camelô de Cildo Meireles, pequeno boneco de borracha que dança atrás de seus inúmeros e pequenos objetos – mil alfinetes, mil barbatanas de colarinho – que fascinam o artista por sua duvidosa utilidade, seu caráter de resto sensível da produção industrial em larga escala (*Camelô*, 1998).

O camelô de Neto carrega um volume impressionante de objetos de pouco valor, equilibrando os ícones decaídos do capitalismo tardio. Homem cadente, ele se sustenta de maneira insegura, porém cheia de ginga, de “jogo de cintura”, como se diz. Novo Macunaíma – para retomar a personagem de Oswald de Andrade que se tornou emblemática de uma certa concepção crítica de brasilidade, no contexto de nosso modernismo –, ele não se balança mais na rede, com preguiça, mas se pendura nos ônibus e se instala provisoriamente nas calçadas, sempre atento à aproximação dos fiscais da prefeitura, que lhe dará poucos segundos para juntar suas bugigangas e fugir. Ágil e um tanto ardiloso, ele é, ao mesmo tempo, “mole”, como a casa-arte de Neto. Ele tem *denngo*.

O camelô é, na verdade, uma multidão: milhões de pessoas que inventam, nos países ditos periféricos, um meio de integração ao bruto sistema de consumo do qual foram excluídos, graças à chamada

“economia informal”. Mas ele não constitui uma massa coesa, submetida ao poder do Estado ou da Economia. Sua aceitação da lógica do capital tem fins mutualistas; ele nela se pendura para seu próprio bem, mas ao fazê-lo a subverte um tanto, flexibilizando-a criativamente e com prazer, com *dengo*. Dessa turba também faz parte o malabarista de Cildo: ele realiza a façanha de materializar um objeto sem lugar no espaço, objeto-tempo que dança, lúdico gozo desafiando a queda inevitável (“O malabarista encontra um lugar no tempo”, diz o artista<sup>10</sup>).

Em uma conversa recente, Neto me falava da ideia de *dengo*, essa palavra tão brasileira e que compõe esse vocabulário íntimo, e um pouco infantil, que usamos nas relações amorosas. Subitamente ele fixou o olhar à sua frente, e me perguntou: “Você vê?”. Me fez, então, sentar em sua cadeira, para que dali eu pudesse contemplar um pequeno emaranhado de fios pendendo na lateral de uma mesa de computador. Um cabo curto e desligado estava caído sobre outro cabo, mais firme, e nele se sustentava delicadamente, quase tocando o chão, arqueando-se no ar. No mecânico circuito de cabos interconectados, na teia desumana do mundo dito globalizado, o *dengo* desenha pontos sinuosos, moles tentáculos. Do diagrama ortogonal nasce uma topologia dançante. Da grade brota um colorido crochê, caprichosa e sinuosa costura.

*Dengo* é essa suave e imprevista curvatura pela qual um fio, uma reta, cai sem chegar ao chão, pendendo belamente, vitoriosa porém frágil, aguardando que nosso olhar a descubra no meio do burburinho, das bugigangas do nosso mundo. *Dengo* é o gesto pelo qual troco de lugar com o outro, que oferece seu olhar dengoso a um compartilhamento. Com seu *dengo*, o camelô encarna o giro de que falávamos, acentuando a gentileza dessa torção pela qual estamos fora de nós e aí encontramos o outro, reconhecendo um comum a nós (rede colorida? véu transparente?) – que nunca está já dado, mas necessita ser a cada momento reinventado.

<sup>10</sup> Herkenhoff, P. (Org.). *Cildo Meireles: geografia do Brasil*. Rio de Janeiro: Artviva Produção Cultural, 2001, p. 21.

O artista, para Walter Benjamin, seria um catador de lixo. Ele juntaria aquilo que a sociedade despreza e desdenha, para mostrá-lo, transformado. Esse trabalho poético é, de saída, *comum*, nos dois sentidos do termo. Ele trata das coisas mais corriqueiras de modo a fazer delas um convite ao olhar (ou seja, ao afeto e ao pensamento, a um pensamento sensível, por assim dizer). E ele se dá naquilo que, impalpável, é de saída comum aos homens, coletivo e, contudo, radicalmente singular. *Impróprio*, próprio de cada um e propriedade de ninguém. O catador torna-se astronauta ou cientista louco e faz, de cada pequena coisa comum e desprezível, o cosmos ("Eu amo a ideia de meu trabalho parecer um *big bang*", diz Neto<sup>11</sup>).

Tornado camelô, o que ele faz é pouco, é pendurar os restos da sociedade, expondo-os. Mas ele o faz com dengo, o que muda tudo. O dengo não é atributo de ninguém, ele é sempre um chamado, um apelo ao outro. Ninguém faz dengo sozinho. A criança, ou o amante, com seu dengo, convida o outro. Neto faz disso que é tão íntimo, e no entanto me revira para fora, em busca do outro, um espaço *compartilhado*. Nossa única casa possível. Nossa sensível habitação, dengosa, sempre em queda iminente: a arte.

**Tania Rivera** é psicanalista, ensaísta e professora da Universidade de Brasília. Pesquisadora do CNPq e autora, entre outros, de *Cinema, imagem e psicanálise* e *Arte e psicanálise* (ambos por Jorge Zahar, 2008 e 2002). Dirigiu os vídeoensaios *Ensaio sobre o sujeito na arte contemporânea brasileira* (2010), *Imagem se faz com imagens* (2010) e *Who drives ou o olhar outro* (2008).

<sup>11</sup> Ibid., p. 30.