

Obra opaca
Clarissa Diniz
2020

Descendente de imigrantes italianos que no final do século XIX fincaram raízes no Sul do Brasil, Ismael Monticelli vem de uma família tradicionalmente dedicada à agricultura. Seus pais, contudo, trabalharam longamente na metalurgia e, por isso, o artista cresceu não no campo, mas em Cachoeirinha, município da região metropolitana de Porto Alegre, no Rio Grande do Sul.

Lá, durante sua infância e juventude, viveu numa casa de madeira. Tem inscrita no corpo a memória de, durante anos, lutar contra o arruinamento dessa casa que, infestada por cupins, cotidianamente se esvaía em pó: “Encostar nas paredes era sinônimo de ter os dedos afundados, como a sensação de se rasgar um embrulho para revelar um interior oco, vazio. Sentar-se no chão era sinônimo de ter restos de madeira roída aderidos à pele, como a sensação de se deitar diretamente sobre a areia da praia”[1].

Ismael conta que, diante da casa em desmanche, ele, sua mãe e irmã estavam sempre – e obsessivamente – limpando os resíduos da ação dos insetos. Numa “guerra silenciosa ao devorador”, a todo o tempo poliam o piso e os móveis em desarranjo. Sem a perspectiva econômica de poder mudar de residência, de tanto envernizar a madeira, terminavam por tornar a casa brilhosa. Limpa e luminosa, ainda que à beira da destruição.

* 1 *

Em 2009, já estudante de artes na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Ismael teve, enfim, seu primeiro trabalho remunerado: um estágio de extensão na Pinacoteca do Instituto de Artes da mesma universidade, onde colaborava nas montagens e nos projetos expográficos da instituição. Naquele contexto, defrontava-se com outro ambiente cujo lustro simbólico era igualmente sustentado pela histórica reprodução do gesto de – estética e socialmente – higienizá-lo, neutralizá-lo; o cubo branco.

Vivenciando diariamente a produção desse imaginário de pureza, beleza, eficiência e qualidade, Ismael Monticelli passou a documentá-lo. Para o que viria a ser a série *Inframine* (2009-2010), o artista fotografou cotidianamente a galeria da Pinacoteca, criando um arquivo de imagens em torno das relações entre a arquitetura, o vazio e a luz do espaço expositivo. Como se buscasse apreender algum sinal de identidade – uma espessura ontológica qualquer que porventura pudesse ser vislumbrada naquele lugar –, traduziu as fotografias em desenhos hachurados realizados em placas de vidro. Sobrepostas, as placas adensavam a branca lisura da galeria, preenchendo, com opacidade, a performada e arguida translucidez do cubo branco.

Nos anos seguintes, enquanto foi também estudante de arquitetura (curso que nunca chegou a concluir), Ismael passou a relacionar-se com outro dispositivo do burguês e branco imaginário da transparência, da organização e da clareza dos espaços: a renderização. Como estagiário de um escritório, o artista – cujo corpo sabia habitar um ambiente que, a despeito de sua ficcionalizada limpidez, estava em arruinamento – renderizava as construções projetadas por seus chefes arquitetos, ficcionalizando-as como espaços habitados por pessoas, plantas, objetos, luzes, temperaturas.

Coproduzindo e tornando-se cúmplice da dimensão ficcional dessas espacialidades (fosse a do cubo branco, fosse a da renderização, fosse a de sua própria casa), as primeiras obras de Ismael Monticelli são evidências de que o então jovem artista já se interessava pelos regimes de visibilidade e suas dimensões fabulatórias. Um de seus primeiros gestos foi, assim, o de atritar modos distintos de ver e de produzir imagens: em especial, a transparência e a opacidade.

2

As placas de vidro que protagonizavam a série *Inframine* tornaram-se o dispositivo central de seus experimentos nos anos seguintes. Ainda que consideradas como modelos de transparência, uma vez sobrepostas, rearranjadas, espelhadas, espaçadas, jateadas etc., as placas transmutavam-se em opacidade e, mais raramente, em reflexividade. Um mesmo vocábulo formal – o vidro – propagava-se para territórios de intencionalidades díspares e, ao fazê-lo, sublinhava não somente suas propriedades físicas, mas sobremaneira conceituais, estéticas, políticas, éticas.

Em trabalhos como *A paixão faz das pedras inertes, um drama* (2010-2011), *Olhar o olho olhando* (2011), *Projeto para paisagens especulares* (2014-2015), *Satélite* (2015) ou *Projetos para paisagens veladas* (2017), para além do acercamento físico de suas placas, para que o vidro performasse sua agência, esbanjasse subjetividade ou se tornasse signo, Ismael Monticelli o concebia dramaturgicamente, como parte de uma cena para a qual outros elementos foram igualmente convocados. Por isso, ainda que a taxonomia canônica das artes visuais classifique esses trabalhos como objetos, parece-me potente reiterar sua dimensão narrativa e, numa mirada dramática, evocar a intangibilidade do tempo como sua dimensão vertebral – aspecto que fulgurava desde aquele momento inicial da trajetória de Monticelli.

Nessas obras, numa espacialidade quase sempre composta por placas de vidro sequenciadas e espaçadas, pequenos personagens, objetos, máquinas ou elementos arquitetônicos se fazem presentes. Ismael nos apresenta situações nas quais, como alude um de seus títulos, quase sempre “olhamos o olho olhando”. Como uma armadilha para o ato de ver, as cenas ricocheteiam nosso olhar por entre a mirada de seus personagens, por meio dos objetos que se dão a ver ou que misteriosamente se escondem e, principalmente, por entre o ar, a luz e a fisicalidade interferida das placas de vidro, as quais compõem um regime óptico entre a transparência e a opacidade. Como revela o artista, nessas obras “o enigma da transparência estava na capacidade do vidro de me fazer ver as coisas de maneira diferente daquela que vejo ou do modo como estou habituado a vê-las”.

Como essa capacidade passa pela perspectiva de nosso olhar e pela consciência de nossa agência e implicações naquilo que, por fim, vemos, para Ismael Monticelli, o exercício de produzir opacidade por entre materialidades translúcidas foi também experimentado como historicidade: enxergar é, afinal, uma ação historicamente situada. Assim, se algumas de suas instalações compostas por poeira depositada sobre placas de vidro aludiam a geografias ficcionais, é porque Monticelli sabia que também os lugares são uma espécie de palimpsesto, territórios nos quais se inscrevem, se adensam e se transformam espaço-tempos historicamente implicados.

Longe da versão cartográfica, disciplinada, renderizada ou transparente do mundo, o espaço é, por sua historicidade, um palimpsesto de construções e de apagamentos constantes. Sua opacidade pode advir da perda de seus referentes históricos, muitas vezes transformados em vestígios erráticos cuja aparente arbitrariedade demanda, por sua vez, constantes exercícios de ficcionalização e de atribuição de sentidos. Continuamente revividos pela imaginação histórica, os espaços sociais são, desse modo, também territórios onde temporalidades diversas coexistem. Ainda que opacos uns aos outros, numa cidade, numa montanha ou num vidro empoeirado convivem passados, presentes e futuros que podem ser acessados, disputados, fabulados – crítica e criadoramente.

É nessa direção que, em 2019, Ismael Monticelli propôs *Visita guiada a uma paisagem desaparecida*, uma caminhada de natureza turístico-histórica por entre memórias tão soterradas quanto permanecidas do Morro do Castelo. Fisicamente inexistente desde seu desmonte na década de 1920, sua presença simbólica segue como marco geopolítico do Rio de Janeiro, figurando no nome de linhas de ônibus ou servindo como ponto de localização para milhões de cariocas.

Gaúcho, ao aportar à capital da antiga Guanabara, Ismael se depara com a singular força daquele Morro que, não mais visível, ainda assim habita e demarca a cidade desde sua opacidade. A inegável *presença da ausência* do Castelo adensava os interesses do artista em torno dos regimes políticos, ontológicos, sociais e estéticos da visibilidade: diante da história do Morro, o paradigma ocidental e racionalista da visão e dos modos de olhar entrava em colapso.

Assim, a experiência de compor com a sobreposição de placas de vidro foi traduzida para a historicidade, para os documentos e para as memórias, tomadas como as materialidades mesmas a partir das quais Monticelli produziu outra de suas cenas: uma visita roteirizada ao centro do Rio de Janeiro. Elaborada a partir de vasta pesquisa arquivística/iconográfica e performada por um conjunto de atrizes emulando guias, a visita percorreu 12 pontos da região, coletivamente sedimentando mais uma camada no palimpsesto que constitui, a despeito de seu desaparecimento físico no tempo, a invisível presença do Morro do Castelo no espaço do Rio de Janeiro.

Como elabora Édouard Glissant em *Transparência e opacidade*, ao permanecer mesmo desaparecido, o genocídio e o epistemicídio dos quais o Morro do Castelo, seus habitantes e suas culturas comunitárias foram vítimas – eco, no século XX, da

colonialidade que segue estruturando a sociedade brasileira –, demonstram a falência das pretensões de transparência e de luminosidade dos discursos humanistas eurocentrados. A sólida opacidade daquilo que não é cristalino ao olhar insiste e convoca-nos outros modos de ver e de ser visto. A outras formas de encarar a própria (in)visibilidade.

4

Em 2012, numa colaboração com os Irmãos Guimarães, Ismael Monticelli compõe *Rumor*, uma cena para a luz, o som, o espaço e o corpo do público: todos imersos num ambiente escuro, preenchido por mais de 6 mil peças de vidro empoeiradas e pontualmente iluminadas – frascos, jarras, vidrarias de laboratório, etc.

Enigmática, a cena é quase um cochicho, ao pé de nosso ouvido, de uma voz que ocupa, reflexivamente, o mesmo ponto de vista do público. A partir de *O Inominável*, de Samuel Beckett, diante da cena tão luminosa quanto opaca, a voz rebaixada pensa conosco: “prefiro isso, devo dizer que prefiro isso. isso o quê? você que sabe. vocês quem? deve ser o público. olhe, há um público, é um espetáculo, paga-se por um lugar e espera-se, (...) espera-se que isso comece. isso o quê? o espetáculo, espera-se que o espetáculo comece, espera-se que isso comece, é demorado. ouve-se uma voz, talvez seja um recital, é isso o espetáculo, alguém que recita, trechos escolhidos, testados, certos. (...) e onde estão os outros espectadores? você não tinha notado que, na tensão da espera, está só, a esperar. é isso o espetáculo, esperar só, no ar inquieto, que isso comece, que alguma coisa comece, que haja alguma outra coisa além de você”.

Numa inflexão fundamental em sua obra, *Rumor* transforma os personagens em miniatura das primeiras cenas em escala reduzida de Ismael, agora, num convite ao corpo do público. Novamente, *olhamos nosso olho olhando*, buscando, por entre a dramaturgia de luz da instalação, alguma nitidez de sentidos e de intenções da situação na qual nos percebemos implicados.

Ambígua, *Rumor* performa o que as obras *Manual de instruções para construir paisagens em casa* e *Manual de instruções para encontrar paisagens em casa*, ambas do mesmo ano, igualmente experimentavam. Como comenta o artista, “lembro que, nesse momento, comecei a me interessar sobre o quanto podemos transfigurar

imaginariamente uma coisa em outra, simplesmente com a observação prolongada. Isso começou a se tornar uma questão para mim”.

Tratava-se do entendimento de que, como sintetiza Rancière, precisamos “ficcionalizar o real para pensá-lo”[2]. Reimaginar o que está aparentemente posto, o que se coloca como um dado transparente, será o modo mesmo de compreendê-lo, de dar-lhe usos, de politizá-lo. Para tanto, se faz crucial desmontar o mito da limpidez em favor de uma experiência mais opaca do mundo que passa, necessariamente, pelo outro e pelo campo das relações.

5

Há, constantemente, uma alteridade na obra de Ismael Monticelli. Já figurado nos personagens em miniatura do começo de sua obra, esse *outro* que é sujeito e público, mas também memória, matéria e tempo – desde a condição de poeira ou de um arquivo aberto como *Corpo político* (2019) –, tenderá, ao longo dos anos de sua trajetória, a ocupar o lugar de um sujeito histórico.

Nessa direção, *Novo mundo* (2019) e *Não te esqueças nunca que eu venho dos trópicos* (2019) desdobram os interesses pela historicidade que fora explorada em *Visita guiada a uma paisagem desaparecida* ao personalizá-la em sujeitos, subjetividades e memórias não mais abstratas ou genéricas, senão incorporadas. Trata-se de obras que, a partir de arquivos, investigam as vidas de pessoas, de comunidades e de grupos específicos, nomeando-as e ficcionalizando-as em instalações que, mais do que as traduzir em narrativas lineares, as tomam como tramas intrincadas de referências e desejos incapazes de serem capturadas por um único regime onto-epistêmico.

Formalmente, essas instalações exploram alguns dos princípios organizacionais já em exercício no começo da trajetória de Monticelli. Antagônicas a uma experiência renderizada do espaço-tempo, elas são acúmulos, sobreposições, emaranhados de objetos, informações, imagens, presenças. Não se performam como textos a serem lidos, senão como palimpsestos que, repletos de rasuras, manchas, camadas opacas, borrões, etc, precisam ser fabulados para serem interpretados. Mesmo quando compostos eminentemente por palavras – a exemplo de *Não te esqueças nunca que eu venho dos trópicos* –, esses projetos não as organizam numa escala por nós decodificável ou

apreensível, mas as explodem a ponto de, diante delas, nos sentirmos como as figuras em miniatura que se perdiam por entre as cenas que o artista outrora compunha.

Assim, diferentemente da canônica tradição etnográfica, esses projetos – o primeiro realizado em Singapura e, o segundo, na Suíça – exploram também a dimensão da auto-alterização. Ao dedicar-se a personagens e histórias que nos contam sobre a colonialidade, sobre relações interculturais e conflitos, Ismael Monticelli igualmente se coloca em cena: mais do que nos apresentar a um *outro*, o artista nos convoca ao vê-lo vendo o *outro*, gesto que eticamente nos implica nessa trama entre perspectivas diversas. Não à toa, quando das apresentações públicas desses projetos, Ismael elaborou vídeos narrados por uma subjetividade algorítmica situada num futuro a partir do qual refletia sobre as obras. Numa mirada autocrítica que toma a ficção como linguagem política, Monticelli assim circunscrevia historicamente seus gestos, suas concepções de alteridade e algumas das encruzilhadas éticas de sua posição de um artista dedicado a “falar sobre o *outro*”.

Nesse sentido, se é importante reconhecer a dimensão etnográfica da obra de Ismael Monticelli, é especialmente relevante matizá-la. Não estamos diante de um artista sintomaticamente às voltas com a denúncia ou a apropriação da condição de alteridade violentamente inventada pela colonialidade – como os indígenas ou como as culturas negras cuja abordagem por vezes parece “irresistível” a artistas brancos repletos de boas intenções humanistas. Estamos, singularmente, diante de um dos poucos artistas que, no Brasil, tem se dedicado a problematizar o próprio olhar sobre o *outro*, o que passa por encarar criticamente as dimensões normativas da arte, circunscrevendo-as em seu próprio etnocentrismo epistêmico, estético, ontológico, étnico-racial, dentre vários.

6

Há que se encarar a crítica que, com seus *Colírios* (2014), Ismael Monticelli está disparando à arte. Em que pese que as bulas de cada colírio sejam espécies de homenagens aos artistas que lhe dão nome e sentido, é crucial perceber que, ao aproximar-se das perspectivas onto-epistêmicas de cada autor abordado, Monticelli circunscreve, com precisão, suas operações no campo da produção e do apagamento dos regimes de visibilidade. É o que evidenciam as indicações dos colírios: “solução oftálmica indicada para elaborar categorias para todas as coisas” (Jorge Luis Borges);

“solução oftálmica indicada para separar a memória da imaginação” (Milton Santos); “solução oftálmica indicada para olhar, ao mesmo tempo, o passado e o futuro” (Walter Benjamin); “solução oftálmica indicada para separar as coisas de sua maneira de aparecer” (Mearleau-Ponty); “solução oftálmica indicada para a construção de um esquema de observação para todas as coisas do mundo” (Ítalo Calvino).

Tomando o olho como ponto de partida, o que os *Colírios* dão a ver é que os assim chamados “regimes ópticos” da arte não se restringem aos modos de representar ou de produzir imagens, senão habitam e coproduzem as próprias políticas do olhar e do ser olhado. Políticas que, por sua vez, não podem ser isoladas do resto de nossos corpos e vidas, uma vez que salvaguardam o direito à perspectiva que tudo vê a alguns enquanto, ao contrário, impede, aos demais, o acesso à visibilidade. Agir sobre o olho é, como demonstra *Obsessão miúda - proposição vivencial para ratos selvagens [a partir de uma feira de arte]* (2017), agir diretamente sobre corpo: para além do nosso, também sobre o corpo do outro.

Concebida para ser exibida numa feira de arte, por meio de uma maquete e de uma publicação, a instalação *Obsessão miúda* ficcionaliza filiações entre brinquedos para ratos/*hamsters* e as geometrias de certa matriz construtiva da arte brasileira, provocativamente considerando-as imanentes uma à outra. Tridimensionalizando, em escala reduzida, pinturas, gravuras, esculturas, etc. do cânone concreto e neoconcreto brasileiros – como Serpa, Pape e Cordeiro –, Monticelli rearticula seus planos, cores e vazios, fazendo, de sua geometria de intenções eminentemente estéticas, uma topologia de caráter ambiental para corpos de outras espécies.

Ao fazê-lo, sarcasticamente problematiza o programa disciplinatório que, oriundo da Gestalt e dos estudos de psicologia da forma, ansiava por pré-determinar o modo como o *outro* – no caso, os espectadores das obras – se relacionaria com a arte, antecipando suas percepções, comportamentos e reações. *Obsessão miúda* elabora, assim, uma aguda crítica ao paradigma da autonomização da arte, cujo ápice se poderia entrever entre certo projeto construtivo notadamente estetizado: esvaziado de suas implicações (e mesmo ambições) sociopolíticas em nome da própria arte e suas formas miticamente puras, essencializadas, transparentes.

Em 2018, a auto-alterização que se faz presente por entre a mirada de caráter etnográfico de Ismael Monticelli encontrou, no projeto *Exercício de Futurologia*, desenvolvido junto ao Paço das Artes (São Paulo), uma nova inflexão. Atuando numa instituição cultural que, à época, havia perdido sua sede, desta vez, além de lançar uma visada (auto)crítica à arte, às suas instituições e historicidades por meio de uma prática ficcional-arquivística, o artista o fez em colaboração com pessoas que, vivas, não habitam eminentemente o imaginário das representações, senão, noutra direção, disputam, no presente, seus espaços de representatividade.

Como comenta Ismael, “inicialmente, o projeto foi concebido como uma proposição ficcional, um “exercício de futurologia” que partia de uma conjuntura e de uma hipótese utópica: [...] que museu seria este?”. Todavia, “quando [começou] a desenvolver o trabalho, o projeto original pareceu não fazer mais sentido. A meu ver, o que provocou uma mudança radical na proposição foram as entrevistas e conversas que realizei [...]. Entendi que existiam dois caminhos possíveis. O primeiro seria ignorar o encontro com a realidade da situação, adotando uma espécie de visão de sobrevoo [...], como observar uma paisagem ao longe, existindo calmamente, e, a partir disso, mantendo-me fiel [...] ao projeto original. O segundo – o caminho escolhido –, seria debruçar-me sobre a situação para ver, para pensar melhor e seguir o desenvolvimento do trabalho conforme as pulsações que são próprias ao contexto que estou lidando”. A escolha de Monticelli foi, assim, por uma construção a partir do encontro. Buscou escapar do distanciamento arrogante que imagina soluções para os outros – como a *Gestalt*, a museologia ou a curadoria –, bem como fugir ao cinismo distanciado que aponta, mas não se compromete, com os outros e seus problemas.

Reduzida ao preto e ao branco e pensada como uma espécie de grande malha gráfica, *Exercício de Futurologia* inundou as paredes da galeria com textos advindos de uma rica pesquisa sobre instituições culturais realizada por Ismael. Transcritos nas paredes pelo próprio artista, aquela multiplicidade de conceitos convivia com um conjunto de sete maquetes para arquiteturas museais que pouco significam, esclarecem ou determinam: museu da aporia, da afasia, do inextricável, do imbróglio, misantropo, apócrifo e sonâmbulo. Antagônicas à pretensa neutralidade do cubo branco e dos museus modernos, as instituições ficcionadas por Monticelli eram conceitualmente opacas, destinando-se justamente a lidar com as encruzilhadas das significações, das funcionalidades, das existências.

Em meio a essa verborragia silenciosa, porém graficamente densa, saltava aos olhos dos visitantes um conjunto de cartazes situados ao fundo da exposição. Neles estavam trechos das falas da equipe do Paço das Artes arranjadas de acordo com seus temas ou temperaturas, diagramadas de modo que a diferir em posicionamento, peso, tamanho, estilo. O layout de seus dizeres atuava como um ponto-e-vírgula entre a enxurrada das hipóteses de museus apresentadas naquele *Exercício de Futurologia*. Ao fraturar as palavras e avizinhar diferenças, os cartazes instituíam um jogo com o olhar do espectador – convocado a performar, por meio da leitura e do movimento de seu corpo, as transformações evocadas pelas falas da equipe e tão desejadas pela instituição, que então se empenhava em encontrar uma nova sede e sentido.

Participando e, portanto, agindo naquele momento histórico, Ismael Monticelli indica que, “a partir (...) de *Exercício de futurologia*, redirecionei a minha esperança depositada sobre os museus para o público. Quem sabe a audiência possa repensá-los como fóruns de ideias em torno de questões sociais, políticas e culturais urgentes. Afinal de contas, as instituições ainda podem tornar-se lugares que interessem a todos, onde o diálogo pode ser construído, onde batalhas intelectuais podem ser travadas, onde debates públicos podem se estabelecer de forma bem-vinda. *Exercício de futurologia* é oferecido como uma pequena gota que só o público pode transformar em oceano”.

Desse modo, o público que em *Rumor* (2012) era conduzido a *ver-se vendo* tem, a partir das lições de *Exercício de Futurologia*, seu lugar de agência reconhecido. Mas será sobremaneira por meio das redes sociais e do perfil de Instagram @corpopolitico_ que Monticelli, apenas muito recentemente, tomará as relações diretas com os públicos como uma dramaturgia em si. É o que, por exemplo, o artista vem desenvolvendo através de sua página no Facebook, na qual tem postado sua tese de doutorado, fazendo, do universo das redes sociais, um profícuo território através do qual habitar a opacidade do mundo. Nessa direção, há mais cenas por vir.

8

Ainda que as memórias de sua vida em Cachoeirinha ou as muitas histórias de sua família povoem o imaginário de Ismael Monticelli, até 2020 sua obra se esmerava em evitar, talvez por projeto ético, a menção a aspectos biográficos. Como crítico do

projeto narcísico da branquitude que tem, na arte, sua faceta mais bem acabada, o artista gaúcho programaticamente se esquivara da sedução de falar de si ou dos seus.

Entretanto, às vésperas do ocaso da pandemia do covid-19, uma história quis emergir de sua condição de segredo. Não escolheu, obviamente, apresentar-se na chave da translucidez em relação à qual o artista sempre esteve incrédulo, cômico da dimensão ficcional daquilo que se esmera por performar transparências e nitidezes de ordens diversas. Assim, foi desde a opacidade de um segredo sofrido em família que surgiu *Corpo estranho* (2020), uma instalação que narra os abusos da polícia contra o avô do artista no período da Ditadura Militar.

Torturado em meio à mata na qual a polícia, sem provas, suspeitava que ele tivesse assassinado seu próprio primo, o avô de Ismael foi mais uma das silenciadas e invisibilizadas vítimas da violência do Estado. Visando conseguir uma confissão do crime nunca cometido, a polícia surrou e simulou afogamentos ao corpo já traumatizado do avô do artista, deixando-o, ao final de meses de tortura, surdo e cego. A memória desse trauma foi, por isso, transmitida a Ismael por meio de seu pai, cuja narrativa foi, por sua vez, novamente fabulada pelo artista em *Corpo estranho*.

Na longa instalação, textos recortados sobre folhas de acetato, fotografias do avô e pinturas revestidas com camadas de tule e filó se articulam narrativamente sob a penumbra das memórias obscurecidas pela dor e pelo tempo. Colecionadas por Ismael ao longo de anos, as pinturas de autores desconhecidos foram arranjadas como uma espécie de panorama de uma paisagem genérica, floresta inespecífica cuja força não está na ideia de singularidade, mas de dispersão e de coletividade. Velada por tules – numa filiação tanto às velaturas pictóricas quanto às liturgias do luto –, como uma paisagem qualquer, a opacidade de *Corpo estranho* acolhe mais essa história de dor.

Distante dos holofotes luminosos da transparência e dos regimes canônicos da visibilidade, o que a obra de Ismael Monticelli dá a ver é que certas narrativas, perspectivas, traumas ou sentidos somente podem emergir na opacidade. Por vezes, há que se rebaixar a luz e ambiguar a nitidez das formas para que existências historicamente obliteradas encontrem expressão.

Que possamos, assim, aprender a nos movimentar por entre segredos, sujeitos anônimos e sombras não porque nos falte luz, mas para que não desaprendamos a enxergar em meio ao breu e às opacidades do olhar.

[1] As citações de Ismael Monticelli utilizadas neste texto são inéditas e integram sua tese de Clarissa Diniz doutorado (2021).

[2] Cf. RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Estética e Política. São Paulo: Editora 34, 2009.

[Texto publicado no livro *7º prêmio indústria nacional Marcantonio Vilaça: artista premiado: Ismael Monticelli, 2023.*]