

ARTE, E MEMÓRIA

em tempos de crise

Anais do XXII Encontro de Pesquisadores do Programa de
Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRJ

Organizadores
Fernanda Albertoni
Patricia Corrêa
Thiago Fernandes

CIRCUITO

A334 Albertoni, Fernanda, Org.; Corrêa, Patricia, Org.; Fernandes, Thiago, Org.
Arte e memória em tempos de crise / Organização de Fernanda Albertoni,
Patricia Corrêa e Thiago Fernandes. – Rio de Janeiro: Circuito, 2020.
E-Book: 454 p.: Il.

*Anais do XXII Encontro de Pesquisadores do Programa de Pós-Graduação
em Artes Visuais EBA/UFRJ – Arte e memória em tempos de crise Museu
da República, Rio de Janeiro, 03 a 05 de dezembro de 2019.*

ISBN 978-65-86974-09-6

1. Arte. 2. Memória. 3. Arte Contemporânea. 4. Representações da
Arte. 5. Artes Visuais. 6. Processos Criativos. 7. Poética Expositiva.
8. Exposição. 9. Intervenções Artísticas. 10. Narrativas de Memória.
I. Título. II. Albertoni, Fernanda, Organizadora. III. Corrêa, Patricia,
Organizadora. IV. Fernandes, Thiago, Organizador. V. PPGAV-EBA-UFRJ.

CDU 7.036

CDD 700

Catalogação elaborada por Regina Simão Paulino – CRB 6/1154



ARTE, E MEMÓRIA

em tempos de crise

**Anais do XXII Encontro de Pesquisadores do Programa de
Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRJ**

Organizadores
Fernanda Albertoni
Patricia Corrêa
Thiago Fernandes

CIRCUITO



Fotografia: Tatiana Gádelha

Uma das principais características do nosso Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFRJ ao longo de sua existência é a intensa participação discente em suas atividades, sejam administrativas, através das diversas comissões, seja na interação e organização de eventos patrocinados pelo programa. Assim é que o Encontro de Pesquisadores do PPGAV – chamado internamente carinhosamente de “Encontro dos Estudantes” – chega à sua vigésima segunda edição com o tema “Arte e Memória em Tempos de Crise”, mais uma vez totalmente organizado por estudantes, e nesta edição com supervisão da Profa. Dra. Patrícia Corrêa e da pós-doutoranda Profa. Dra. Fernanda Albertoni, com apoio PROEX/CAPES. O evento, como ocorre tradicionalmente, teve lugar num espaço público – o Museu da República, no Rio de Janeiro –, de modo a cumprir também a missão de oferta à população em geral de um contato com a produção de conhecimento e arte desenvolvida na universidade.

Nas páginas que se seguem, portanto, o leitor poderá travar contato com a intensa produção discente do PPGAV, como a de diversos egressos e de outros jovens pesquisadores de diversas universidades, inclusive internacionais. Registro e prova da pujança intelectual e criativa do campo das Artes da nossa juventude, assim como de sua importância e necessidade na formação destes nossos jovens vocacionados a esta produção.

Bem-vindos, assim, ao XXII Encontro de Pesquisadores do PPGAV.

CARLOS AZAMBUJA

Coordenador do PPGAV-EBA-UFRJ



Fotografia: Renata Aguiar

SUMÁRIO

- 10. Museu da República e r(e)existência: arte e memória em tempos de crise | MARIO CHAGAS
- 15. Arte, universidade e memórias plurais | PATRICIA CORRÊA
- 19. Arte e memória em tempos de crise | FERNANDA ALBERTONI
- 33. Ao sul do futuro [notas sobre livros, portos, naufrágios] | LEILA DANZIGER
- 51. Farol Fun-Fun: Pangeia | Museu da República, 2019 | YHURI CRUZ
- 70. Farol Fun-Fun: Pangeia, de Yhuri Cruz | FERNANDA ALBERTONI

INTERVENÇÕES | CORETO

- 79. E, se qualquer um fosse dono do palácio? Intervenções artísticas alinhavando redes por meio da Educação, Arte e Memória | COLETIVA PRÓPRIAS
- 89. Rostos da Expansão | DANIELE GOMES BISPO E LUCIANA APARECIDA FARIAS
- 94. dexisti, uma série de apagamentos | MARIA RAMIRO MELO NEGREIROS
- 102. Discursos | MIRELA LUZ
- 105. Arquivo vivo | RIBAMAR RIBEIRO

INTERVENÇÕES | JARDINS

- 109. Jogo de búzios | DIANA PATRÍCIA MEDINA PEREIRA E WALEFF DIAS CARIDADE
- 113. Pequenas Utopias: A pedra no meio do caminho | GABRIEL CAETANO
- 117. Assombra | HÉLIO CARVALHO

- 122. Banco de dados | KERRYS RAMON VILHENA ALDABALDE
- 124. Ressuscito mortos e vivos | LUANA AGUIAR
- 128. o ocidente fez de valão o que devemos escutar como rio | M. MORANI
- 130. brasil país do futuro | MÁRCIO MITKAY
- 134. Por debaixo das imagens jaz a barbárie | MARIANA LYDIA BERTOCHÉ
- 139. Marcas da permanência | RANE BESSA
- 142. CAÇA-ESTADOS | THIAGO SARAIVA

INTERVENÇÕES | VÍDEOS

- 147. A videopredição da ascensão da direita no Brasil: Fricções e Presente(s) | ALDONES NINO
- 155. Quem me encontrar parado me empurre para o meio | ALINA D'ALVA DUCHROW
- 159. Re-visão | ALLAN CORSA
- 164. Gélido Sertão | ANAIS ALVES PEREIRA
- 174. Vídeo No rules, on rules | CARLOS EDUARDO BORGES
- 180. Memórias passadas | JULIANO KESTENBERG
- 186. Assum Preto – Quanto dura um minuto? | JULIE BRASIL E ALINE CHAGAS
- 190. tarda mas não falha | MATHEUS ABEL
- 192. As Panças de barro e a digestão compartilhada | MÔNICA COSTER PONTE
- 201. Um Jardim Singular - Filme-testemunho de uma história - | MONICA RODRIGUES KLEMZ
- 207. O mundo é um moinho | RUBENS TAKAMINE

COMUNICAÇÕES

211. Mira e Penélope, ondas e urdiduras: escritura e memória na instalação Ondas Paradas de Probabilidade | ALICE DA PALMA
218. Vou por teu corpo como por um rio | ANA PAULA FERRARI EMERICH
228. Trauma e levantes no Chile de 1970: Lotty Rosenfeld, Alfredo Jaar e o CADA | ANELISE TIETZ
235. A narrativa dos vencedores: apagamento da estética afro nas significações de realza, em o Pequeno Príncipe | ANNA CAROLINA BATISTA BAYER DE SA
242. O museu entre arte e artefato: Um estudo de caso sobre a exposição “O Rio dos navegantes” | BEATRIZ VIANNA REIS
249. Políticas de aquisição e a representatividade negra no acervo do MNBA | RENATA RODRIGUES e CYNTHIA DIAS DA SILVA
256. Uma dimensão performativa da leitura nas partituras-acontecimento de George Brecht | DANIELA AVELLAR
266. A indumentária brasileira retratada por viajantes estrangeiros (1800 – 1850) | ELTON EDVIK
274. Vou Fazer Arte 2 - Fazer Arte Não É Só Fazer Arte: arte, educação e produção de memória | ÉRIKA LEMOS PEREIRA DA SILVA e JEAN CARLOS DE SOUZA DOS SANTOS
286. Cézanne e a luz baça de Saturno | FELIPE BARCELOS DE AQUINO NEY
293. fazer / Orlândias, tecer / memórias, criar / histórias (ou embaralhar essas palavras e jogar de novo) | HELENA WILHELM EILERS
302. 13.5.2019 | JANDIR JR.
309. Lista Negra: Mulheres negras na arte contemporânea do Brasil | JULIANA SANTOS PEREIRA
316. Direcionando o olhar: Posing Modernity: The black model from Manet and Matisse to today | KAROLINE DOS SANTOS SILVA
325. Dispositivos da memória em Rosangela Rennó | LEONARDO ABREU REIS
332. Arte e autobiografia – o laço social a partir da memória | LUCAS ALBERTO MIRANDA
340. A nostalgia como potência reflexiva no filme Sixty Six, de Lewis Klahr | LUCAS ALBUQUERQUE
348. Histórias contingentes: entre imagens e escritos | LUCIANA GRIZOTI
358. Groove Party: Performances de um Movimento Negro | LUCIANA MONNERAT e LUISA MARINHO
365. A fina costura da memória: corpo, linguagem e os Objetos Relacionais de Lygia Clark | LUIZA MARTELOTTE SIMÕES DE CARVALHO MARTINS
371. SERPENTE/PRESENTE: do Ritual da Serpente à História da Arte no Presente | MARCELA BOTELHO TAVARES
379. Cartografias das corpas paradoxais | MARCELA DE MACEDO CAVALLINI
386. Arte e memória : entre o nevoeiro e imagens de um futuro | MARIA JOSÉ DE AZEVEDO MARCONDES
394. Monstros no diálogo Vilém Flusser x artes visuais: o caso da vida e sobrevivência dos Bípedes de Samson Flexor | MARIO CASCARDO
404. As polaroides e a representação do Exílio | MONIQUE ALVES OLIVEIRA
412. Políticas da memória: arte e reivindicação do luto | PEDRO CAETANO EBOLI NOGUEIRA
421. A perpetuação de legados dissidentes e de imaginários contra-hegemônicos através da prática artística | RODRIGO D'ALCÂNTARA
427. EVIDÊNCIAS DA PERDA: as imagens de registro da Situação T/T1 e o olhar de arqueólogo | TAINAN BARBOSA
436. Corpos memoráveis: resgate e perpetuação de narrativas negras presentes nos trabalhos de Yhuri Cruz e Rosana Paulino | VINÍCIUS LORRAN OLIVEIRA SILVA
442. “Até os filhos do urubu nascem brancos”: Reflexões sobre a mestiçagem no Brasil | WALEFF DIAS CARIDADE e FÁTIMA APARECIDA DOS SANTOS
452. CRÉDITOS

Museu da República e r(e)existência: arte e memória em tempos de crise

MARIO CHAGAS

Museu da República

O Museu da República acolheu, no período de 3 a 5 de dezembro de 2019, o XXII Encontro de Pesquisadores do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAV-EBA-UFRJ) que estimulou reflexões e trocas a respeito das relações entre arte e memória em tempos de crise.

Além de um seminário potente, cujos resultados são aqui apresentados, foram realizadas intervenções artísticas que ocuparam o Jardim Histórico, o Coreto e outros espaços do Museu da República.

Professores, pesquisadores, artistas e estudantes participaram do seminário e das intervenções artísticas que se orientavam por uma regra básica: todas as experiências deveriam ser compartilhadas e tratar rigorosamente do tema proposto.

Mas afinal, de que tema se tratava?

O material de divulgação do XXII Encontro expunha de modo claro o seu coração temático: é importante investir na “relação entre arte e memória”, incluindo a tarefa (im)possível que teria sido atribuída à arte, qual seja, a de “representar tempos pregressos à luz do presente e trabalhar com os vínculos simbólicos de uma sociedade com suas narrativas”. O tema proposto considera que a relação entre memória e arte não constitui uma novidade e, considera também que, em sua “frágil e plural conexão com passado(s), presente(s) e futuro(s), a memória, bem como suas potencialidades”, “continuam a ser reelaboradas e reconfiguradas por práticas, agentes e instituições da arte”.

Síntese: em tempos de crise se intensificam os “questionamentos sobre como a arte, suas estratégias e aparatos podem reiterar, contribuir ou desafiar construções e apagamentos da memória”. Em outros termos: urge refletir “sobre quais memórias ou contramemórias ganham visibilidade ou continuam a ser silenciadas no campo da arte e em sua relação com a sociedade”.

Três eixos temáticos: “A pluralidade das narrativas da memória”, “Apagamentos da memória” e “As diferentes potências de elaboração da memória na arte”, acolheram e orientaram, por meio de

interrogações bem construídas, as diversas atividades do Encontro.

O material de divulgação acima citado apresentava também três finalidades:

1. “A promoção e o incentivo à visibilidade e difusão das pesquisas e produções artísticas desenvolvidas no âmbito do PPGAV, relacionando-as a outras pesquisas, práticas e pensamentos do campo”;
2. “O fomento ao debate e trocas entre diferentes pesquisadores, estudantes, artistas, profissionais da arte e campos afins, e o público, bem como o diálogo e integração entre a graduação e a pós-graduação, entre a universidade e a sociedade” e
3. “A identificação de questões afins e divergentes entre os participantes, de modo a levantar diferentes aspectos e destacar a importância de um trabalho ativo e crítico de construção, preservação e trocas no campo da memória, bem como o mapeamento de tais questões em relação à conjuntura atual da produção artística e ao contexto sócio-histórico no cenário contemporâneo”.

Raras publicações, que colocam em diálogo memória e arte, são tão contemporâneas e necessárias quanto esta, que aqui se oferece. E um dos principais motivos, talvez, lhe seja externo e, esteja associado à expressão “tempos de crise”. O motivo do talvez é simples: vivencia-se, em termos nacionais, uma crise cuja duração, não é pequena.

Oxalá! Esta publicação tenha boa acolhida, seja bem recebida, lida, debatida, examinada e criticada. Oxalá! Ela tenha serventia aqui e agora, lá e amanhã.

Eventualmente, alguém com um olhar ligeiro para a vida e para as instituições culturais, poderia levantar a seguinte questão: qual o sentido do Museu da República abrigar seminários e exposições de arte contemporânea?

Antes de tudo, é preciso dizer que o Museu da República tem uma tradição de diálogo intenso e forte com a arte contemporânea há mais de 20 anos. Além disso, o MR considera-se, especialmente na atual gestão, como um museu contemporâneo, como um museu comprometido com os direitos humanos, com a cidadania, com a produção de conhecimentos no campo da arte, da ciência, da filosofia e da religião no mundo contemporâneo. De outro modo: o MR é um museu em movimento e é também um museu que rompe com as categorias de museus de ciência, arte e história. O Museu da República, incluindo aí o Museu Palácio Rio Negro, em Petrópolis, pensa-se como um *museu da res publica*, da coisa pública, do assunto público, do bem comum.

Juste-se a isso o entendimento de que a arte (contemporânea), assim como a filosofia e a ciência, não fez votos de obediência e clausura, ao contrário, ela está atravessada pela vida e atravessa a vida e é nesse ponto, nesses atravessamentos, nessas encruzilhadas, que o Museu da República se encontra e se reencontra com a arte, com a poesia, com a história, com a ciência, com a vida. Um museu que não serve para a vida, não serve para nada.





Maria Angélica Melendi e Leila Danziger. Fotografia: Isis Vieira



Jaime Lauriano e Marco Antonio Teobaldo. Fotografia: Isis Vieira

Arte, universidade e memórias plurais

PATRICIA CORRÊA
PPGAV-EBA-UFRJ

O tema do XXII Encontro de Pesquisadores do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA/UFRJ, *Arte e memória em tempos de crise*, ganhou especial urgência enquanto se preparava esta publicação. Sob o impacto do assassinato de George Floyd, cidadão negro estadunidense, por policiais brancos em 25 de maio de 2020, em Minneapolis, estátuas comemorativas de escravagistas, colonialistas e usurpadores foram atacadas e derrubadas em diversos cantos dos Estados Unidos e da Europa. A memória, com suas construções, disputas e seus apagamentos, tem sido um campo privilegiado de ação e pensamento da arte há muito tempo, mas o recente levante contra monumentos mostra como as crises do presente não cessam de acirrar essas disputas, não cessam de revirar os vínculos e os abismos entre o que constitui as experiências do passado e o horizonte em que se projetam expectativas.

Entre nós, no Brasil, debates e movimentos nesse sentido mais raramente vêm a público, mas o XXII Encontro PPGAV em muito contradiz qualquer suposição de um alheamento da arte e da universidade brasileiras com relação aos embates da memória. Ao contrário, aqui a pesquisa artística e a universitária talvez sejam os grandes catalizadores da crítica aos padrões da memorialização oficial ou instituída, e se lançam a reconhecer e intervir nas lutas discursivas, simbólicas e até físicas desse entrelaçado de tempos que chamamos de passado. Lutar pelo passado quer dizer: por aquilo que se quer ou não continuar a ser, pela possibilidade de reinvenção das coordenadas do que se é. E em um país que resiste a reconhecer-se ainda imerso na mesma violência de seu passado genocida e autoritário, essa é uma luta gigantesca.

Arte e memória em tempos de crise é um tema que nos fala da urgência dessa luta, quando percebemos que a atual crise é também a crise passada e possivelmente a futura. As 42 comunicações orais, 35 intervenções artísticas e 4 palestras que deram vida ao XXII Encontro PPGAV exploraram diversos aspectos desse tema. A proposta e a composição do Encontro foram elaboradas pela professora Fernanda Albertoni, que desenvolve pesquisa de pós-doutorado no PPGAV (PNPD-Capes), e por estudantes de mestrado e doutorado de nosso Programa, com o apoio fundamental de seu coordenador, professor Carlos Azambuja. Inestimável foi a parceria com o Museu da República, que recebeu as atividades do Encontro em suas dependências, por meio do apoio de seu diretor, professor Mario Chagas, e sua equipe, especialmente Daniela Matera e Henrique Carvalho. Tivemos ainda a honra de contar com convidados que deram importantes contribuições com suas palestras

a apresentações, a professora Maria Angélica Melendi (UFMG), a artista e professora Leila Danziger (UERJ), o artista Jaime Lauriano e o crítico e curador Marco Antonio Teobaldo (Instituto Pretos Novos). Cabe ressaltar a valiosa participação do artista Yhuri Cruz, que respondeu a nosso convite de intervenção no Museu da República com a exposição-cena *Farol Fun-Fun: Pangeia*, desenvolvida em parceria com a artista Tatiana Henrique, durante os 3 dias do Encontro.

Todas essas pessoas incríveis permitiram que o Museu da República se convertesse em lugar de memórias plurais. Mais do que uma oportunidade de reunião, convivência, troca e descoberta – todos significados de Encontro – entre os integrantes do PPGAV ou da UFRJ, esses 3 dias de ocupação ativa dos jardins e recintos do museu carioca fortaleceram uma comunidade de artistas, pesquisadores, estudantes e professores de várias universidades e regiões do Brasil e de outros países. Se os embates da memória estão na ordem do dia, arte e universidade também estão.





Julia Gabriela Pedroso Almeida, Quebra-cabeça karióka.
Fotografias: Tatiana Gadelha

Arte e memória em tempos de crise

FERNANDA ALBERTONI
PPGAV-EBA-UFRJ

A próxima relação entre arte e memória, isto é, a assumida tarefa da arte em representar tempos pregressos à luz do presente e trabalhar com os vínculos simbólicos de uma sociedade com suas narrativas, tem sido intensamente discutida desde o fim do século XX (GIBBONS, 2007; SELIGMANN-SILVA, 2009; HUYSSSEN, 2014). Em suas diferentes configurações, a *memória*, bem como suas potencialidades e as ameaças a ela, continuam sendo reelaboradas e ressignificadas por práticas, agentes e instituições da arte que se conectam não somente a revisões do passado, mas suas incidências em presentes e futuros. Nesse processo refletem-se também transformações no próprio entendimento do conceito e tipos de memórias (entre elas, social, coletiva, histórica, psíquica, cultural, política) e nas formas como elas podem ser articuladas, mobilizadas, imaginadas, transformadas, apagadas ou recalçadas. Principalmente no campo social, para além das formulações prosaicas de que é preciso *lembrar para não esquecer* e de que *o passado é memória*, cada vez se reconhecem mais múltiplos e complexos processos de imaginação do passado histórico, de apagamentos para reinvenções políticas do presente, de silenciamentos coletivos ou de certos grupos, de esquecimentos para integração de diferenças e superação de traumas, de transmissões transnacionais de estoques conceituais e simbólicos, entre outros processos que indicam as variadas formas como passados continuam sendo formulados por sociedades no presente (ANDERSON, 2008; ASSMANN, 2011; HUYSSSEN, 2014). Especialmente em tempos de crise – seja ela histórica, estética, cultural ou sócio-política –, se intensifica a importância de questionamentos sobre como a arte, suas estratégias e aparatos podem reiterar, contribuir ou desafiar construções e apagamentos da memória.

Encarando a urgência de tais questões, o XXII Encontro de Pesquisadores do PPGAV/EBA/UFRJ: *Arte e Memória em Tempos de Crise*, convidou a reflexões sobre como e quais memórias ou contramemórias ganham visibilidade ou continuam a ser silenciadas no campo da arte e em suas relações com a sociedade e subjetividades, fomentando debates acerca das contribuições, ameaças e limites (se tal) da longa relação entre arte e memória, e como ela se desdobra no contexto do presente.

Como pensadores sobre a memória vêm indicando desde o fim do século XX, acompanhando crises sobre a modernidade e as catástrofes que culminaram de conflitos gerados por crenças de um humanismo ocidental hegemônico naquele século, as formas de materialização da memória ocidental, suas instituições e os lugares de memória – isto é, monumentos, ruas, museus, arquivos, comemorações, entre outros (NORA, 1993) – vêm sendo questionados como modelos

de uma racionalidade e discursividade que lembram parcialmente perspectivas dominantes, enquanto promovem apagamentos estruturais das pluralidades que não se encaixam em narrativas hegemônicas (ASSMANN, 2011; HUYSEN, 2014; MELENDI, 2017; MBEMBE, 2018). De maneira similar, desafiando as bases de pretensa objetividade que fizeram parte da racionalidade ocidental e sua estruturação, relações entre história, memória, documento, arquivo e identidade vêm sendo também criticamente revistas pelos campos da historiografia, estudos culturais, filosofia, psicologia e ciências sociais (FOUCAULT, 2008; DERRIDA, 2001; LE GOFF, 1990; RICOEUR, 2007; BHABHA, 2013).

As diversas possibilidades interpretativas sobre memórias relacionadas aos processos de revisionismo citados evidenciam a evasão do próprio conceito de memória e suas conexões com o passado. Como argumenta o pesquisador Jens Brockmeier, a memória ocorre e é construída em diferentes ambientes – envolvendo uma variedade de sentidos, capacidades mentais, atividades, artefatos, meios e práticas culturais. Assim sendo, ela é objeto de estudo e vem sendo criticamente problematizada por diversas disciplinas, fazendo, ao mesmo tempo, o conceito de memória se dissolver e se ampliar (2015). Mas, como uma tendência geral, pode ser apontada a revisão crítica do conceito de memória como um armazém ou arquivo seguro onde o passado seria estabilizado (BROCKMEIER, 2015). Para além da ideia de uma alegada instabilidade da memória psíquica ou individual, se reconhece um campo de disputa do que pode se compreender como memória social, em que memórias culturais, políticas, nacionais ou históricas são mobilizadas e materializadas por diferentes setores e em diferentes formas, podendo, entre si, tanto compactuarem com certas direções narrativas ou se desafiarem e se renovarem através de debates críticos e da mobilização de seus diferentes repertórios (ASSMANN, 2011). Mais ainda, cada vez se expande mais a crítica sobre a incidência da dita memória social ou cultural sob o campo identitário ou psíquico, isto é, a trabalhar numa dupla via de identificação e diferença (HALL, 2000) ou a recalcar certas memórias ancestrais ou de sofrimento e a inscrever memórias geradas pelo encontro com uma agressiva projeção da hegemonia colonial (FANON, 2008; MBEMBE, 2018). Assim como a identidade não se fixa em um permanente “quem somos” ou “de onde nós viemos”, mas se abre em “quem nós podemos nos tornar” e “como nós temos sido representados” (HALL, 2000, p. 109), o recalque, é claro, não deixa de retornar em um importante movimento de resgate tanto da ancestralidade destinada ao esquecimento quanto do trauma da memória colonial, fazendo parte de um processo de decolonização do conhecimento, de histórias, de identidades, de psiques e de memórias (MBEMBE, 2018; KILOMBA, 2020).

A desestabilização tanto dos vários conceitos de memória, como dos diferentes campos de atuação dos locais e agentes da memória, assim como das formas de transmissão e incidência da memória social e individual uma sob a outra, implica também no reconhecimento de que o passado não é um evento resgatável, mas constantemente reinventado e ressignificado no presente. Mais do que

uma questão de diversificação de pontos de vistas, uma das crises da memória no presente é sobre como a memória, não sendo fixa (apesar de fixada em certas formas de materialização e narração), está sempre sob o perigo e latência de seu potencial de apagamento e renovação. Mais ainda, passa pelo reconhecimento de que lembrar implica também esquecer – processo que faz da reparação de contramemórias uma tarefa destinada a incompletude e na qual corre-se o risco de dar voz a uma minoria ou ponto de vista a despeito de outro, produzindo-se, assim, novos silenciamentos.

Diante desse complexo cenário, potencializa-se a importância da continuidade de debates e intervenções críticas sobre a memória, não sem deixar de problematizar questões que fazem parte do exercício crítico a respeito. Se construções sobre a memória estão intrincadas no tecido social e nos lugares de tentativa de fixação da memória de sociedades – como por exemplo, nos referidos monumentos, nomes de rua, praças, museus, bibliotecas, etc. (NORA, 1993), assim como nas conexões e complexas relações estabelecidas entre memória como fonte e constructo da história (RICOEUR, 2007; LE GOFF, 1990), como mobilizar outras formas de memória com as quais não se corra o risco de reforçar, mesmo que por oposição narrativa, as ferramentas e racionalidade que são base das narrativas hegemônicas que se tenta desconstruir? Isto é, como se desconstruem formas públicas de comemoração ou rememoração de memórias coloniais ou fascistas sem, em tentativas de reparação, substituí-las por novas vozes e visões fixadas em versões novamente unilaterais, mesmo que por outros ângulos – correndo-se o risco, assim, de se produzirem novas opressões ou formas de esquecimentos?

Do ponto de vista da memória cultural, debates apontam a necessidade de questionar não somente o que é lembrando ou esquecido, mas as formas como essas narrativas ou contranarrativas são materializadas, comemoradas, rememoradas, transmitidas ou ouvidas. Caminhos para maiores nuances, pluralidade e quebras epistemológicas sobre a compreensão da memória têm sido assim abertos por debates críticos sobre monumentos e contramonumentos, ou uma desmonumentalização da memória (YOUNG, 1992; SELIGMANN-SILVA, 2009; BEIGUELMAN, 2019); sobre o arquivo como fonte ou não para memória, incluindo releituras e desconstruções pós-coloniais ou decoloniais (ENWEZOR, 2008; MERCER, 2008; MBEMBE, 2018); sobre a primazia da racionalidade ocidental e suas formas privilegiadas (como a escrita) na formação da memória e outros modelos de transmissão a serem reconhecidos (CASTRO, 2015; SANTOS, 2019); bem como o importante papel da criação artística no ato daquele que, historicamente excluído e reprimido, toma para si a palavra, articula sua própria linguagem, representa sua própria subjetividade e contribui para criação de outro imaginário, articulando, assim, o campo simbólico, o campo político e o campo da representação (HOOKS, 2019; MBEMBE, 2018; KILOMBA, 2020).

A importância de processos de revisão epistemológica da construção de memórias que se intensificam com esses debates se relaciona a necessidade, como aponta Boaventura de Sousa Santos, de “reinterpretarmos o mundo antes de tentarmos transformá-lo” (2019, p. 8) – o “antes” aqui não é tanto um condicional de ordem que adia uma próxima etapa, mas um condicional de compreensão das bases “invisibilizadas” ou naturalizadas do mundo, sem o qual a transformação se torna impossível. Como argumenta Achille Mbembe, no decorrer do período atlântico de comércio triangular entre a África, Américas e Europa a partir de 1492 até a época das Luzes, “esta pequena província do planeta que é a Europa se instalou progressivamente numa posição de comando sobre o resto do mundo” (2018, p. 40). A ampliação do horizonte espacial europeu implicou em “um constrangimento e uma retração de sua imaginação cultural e histórica”: estabeleceu-se a tarefa de identificar e classificar gêneros, espécies e raças, que se constroem a partir da indicação de diferenças que os distinguem uns dos outros (MBEMBE, 2018, P. 40). Mesmo com as posteriores revoluções e mudanças de regimes, muitos dos conceitos, arquivos e narrativas iniciados então perpassaram por outras épocas e sociedades como parte de compreensões dominantes sobre o mundo e a humanidade – compreensões essas que são elaboradas a partir de um ponto de vista específico, mas que se transmitem de forma difusa e, muitas vezes, se tornam invisíveis e naturalizadas como a ordenação e conhecimento do mundo mais legítima, lógica, científica, objetiva ou racional.

Uma das principais transformações necessárias para se quebrar os feitiços de leituras provincianas do mundo que se tornaram a norma seria romper com as projeções de certos conhecimentos e narrativas, entre eles, memórias, como os únicos ou mais válidos. Para Boaventura de Sousa Santos, essa seria a missão do que ele chama de um fortalecimento das epistemologias do Sul, referindo-se “à produção e à validação de conhecimentos ancorados nas experiências de resistência de todos os grupos sociais que têm sido sistematicamente vítimas da injustiça, da opressão e da destruição causadas pelo capitalismo, pelo colonialismo e pelo patriarcado” (2019, p. 17). Como observa Santos, “a política dominante torna-se epistemológica quando é capaz de defender ativamente que o único conhecimento válido que existe é aquele que ratifica sua própria supremacia” (2019, p. 7). Os limites e desafios impostos quando tentamos abrir o leque do que é abrangido na epistemologia dominante por ser analisado a partir de um exemplo guiado pelo pensamento de Mbembe.

Refletindo sobre a questão da invenção ocidental da raça negra, Mbembe nos leva a reconhecer “os modos de inscrição da colônia” sobre “a consciência ocidental do negro”: “um trabalho cotidiano que consistiu em inventar, contar, repetir e promover a variação de fórmulas, textos e rituais com o intuito de fazer surgir o negro enquanto sujeito racial e exterioridade selvagem, passível de desqualificação moral e de instrumentalização prática (2018, p. 61). A este primeiro “texto” da “razão negra ocidental”, responderia uma segundo, “que se quer ao mesmo tempo gesto de autodeterminação,

modo de presença perante si mesmo, olhar interior e utopia crítica” (MBEMBE, 2018, p. 62). Esse segundo texto seria uma espécie de resposta a interrogação de “serei eu, de verdade, quem dizem que sou?” ou “será verdade que não sou nada além *disto* – minha aparência, aquilo que se diz e se vê de mim?” (MBEMBE, 2018, p. 62). Através desse “segundo texto”, “o negro diz de si mesmo ser aquele sobre o qual não se exerce domínio; aquele que não está onde se diz estar, muito menos onde é procurado, mas sim ali onde não é pensado” (MBEMBE, 2018, p. 62). Essa segunda escrita se esforçaria em “fundar um arquivo”. Mas, apesar de acreditar que “a instauração de um arquivo é indispensável para restituir os negros à sua história, Mbembe reconhece que esta “é uma tarefa extraordinariamente complicada” já que muito do que os negros viveram como história não deixou vestígios (2018, p. 63). Assim, pergunta ele, “como é que, na ausência de vestígios e fontes dos fatos historiográficos, se escreve a História?” (MBEMBE, 2018, p. 63).

O próprio Mbembe indica como, diante da falta de vestígios documentais e da necessidade de fazer surgir uma comunidade coesa a partir de restos dispersos por todos cantos do mundo, a escrita da história negra assume uma dimensão performativa (2018, p. 63). Ele argumenta que “o objetivo é, na verdade, escrever uma história que reabra para os descendentes de escravos a possibilidade de voltarem a ser agentes da história propriamente dita” – e nesse desdobramento de “Emancipação” e “Reconstrução”, escrever história é considerado um “ato de imaginação moral” (2018, pp. 63-64). Porém, Mbembe observa, “a declaração de identidade característica dessa segunda escrita provém, contudo, de uma profunda ambiguidade”: “seu autor é um sujeito tomado pela obsessão de ter se tornado estranho a si mesmo” (2018, p. 64). Esse paradoxo abriria frente para uma outra vertente dessa segunda escrita da razão negra, e a que nos interessa aqui: uma escrita que procura “reencontrar a verdade sobre si mesmo, já não mais fora de si, mas a partir de seu próprio terreno” e fundando seu próprio imaginário (MBEMBE, 2018, P. 65). E essa procura, podemos argumentar, requer a consciência do que foi projetado por uma epistemologia exterior, a quebra com essas projeções e o uso de recursos e linguagens que criem um diálogo, que se seja pela via de uma imaginação moral, com o que é anterior ou o que foi reprimido pela epistemologia dominante.

Assim, pensamentos, exercícios e práticas críticas que tentariam elaborar alternativas ao sistema hegemônico deveriam romper não só com as narrativas, mas com as formas e lógicas que são parte desse sistema. Ou, em outras célebres palavras, conforme formulado por Audre Lorde, “a casa do mestre nunca será desmantelada com as ferramentas do mestre” (1979). Seria necessário não só reconhecer e fazer visível as estruturas, narrativas e simbologia que ordenam diferenças em nossas sociedades (como as de gênero e raça, às que Lorde especificamente se refere), mas também potencializar a “função criativa” de ações de resistência relacionadas à “diferença em nossas vidas”, como, por exemplo, a produção artística pode fazê-lo (LORDE, 1979).

No que diz respeito a memórias, não seria somente o caso de ampliar o leque e repertório de memórias a serem adicionadas a narrativas oficiais, mas questionar e expandir as próprias noções e hierarquias de tipos de memórias com que lidamos em nossas vidas públicas, sociais, comunitárias e, relevante para o nosso meio, artísticas e acadêmicas. Isto é, além de importantes questionamentos sobre a perpetuação da história dos vencedores e sobre os lugares de fala, é fundamental refletirmos sobre o tipo de transmissões e formas de materialização de memórias que priorizamos em comemorações públicas e epistemologias acadêmicas sobre a memória. Assim como “a reinterpretção permanente do mundo não pode ser produzida por um tipo único de conhecimento” (SANTOS, 2019, p. 9), a rememoração do mundo não pode ser produzida por um tipo único de memória – como, por exemplo, a que se baseia no registro verbal ou que é documentada na história. É sem dúvida imprescindível levarmos em conta outras matrizes, registros, vestígios, e formas de materialização ou evocação de memórias – incluindo afetos, oralidade e variados saberes – com os quais elas estão interconectadas. E, de forma indissociada, aprendermos a ver e ouvir como diferentes grupos e indivíduos “representem o mundo como seu e nos seus próprios termos” (SANTOS, 2019, p. 17). Em última instância, a revisão de memórias, de suas formas, transmissões – construídas e apagadas, lembradas e esquecidas – não pode se desvincular da questão de descolonização do conhecimento, das psiques, das identidades (MBEMBE, 2018; SANTOS, 2019). Nesse processo se reconhece cada vez mais o papel fundamental de saberes, e não só conhecimento conforme a racionalidade moderna ocidental; da oralidade, e não só escrita, na formação de saberes e memórias; de outras matrizes e formas de *a priori* de sociedades¹ e culturas para além das reconhecidas na tradição ocidental; da interconectividade de subjetividades à pretensa objetividade na formulação do conhecimento, e também, às memórias oficiais; das interconexões de diferentes sentidos e da corporalidade nas relações com as memórias.

Tais questionamentos se conectam tanto ao *boom* e revisão crítica sobre a memória em um campo cultural internacional ou transnacional (nos quais muitas das batalhas decoloniais são travadas), quanto a implicações específicas sobre lembrar e esquecer em círculos mais próximos das comunidades em que vivemos. Em um campo internacional discutiram-se amplamente as estratégias de reparação de memórias traumáticas através de instalação de comissões da verdade (ASSMANN, 2011; HUYSSSEN, 2014), a obsessão da cultura com a memória na virada do século XX para o XXI (HUYSSSEN, 2014) ou o papel do arquivo e da literatura tanto na formação quanto na desconstrução de imaginários coloniais (BHABHA, 2013; MBEMBE, 2018). No Brasil algumas dessas referências podem ser articuladas para compreendermos as dissonâncias e faltas de políticas e debates públicos sobre a memória ou a facilidade com que se operam produções de esquecimento e apagamentos da história e memória (SCHWARCZ, 2019; MELENDI, 2017; BEIGUELMAN, 2019). De forma similar, pode-se apontar como grandes debates críticos sobre nação, identidade, raça, racismo, pós-colonialidade,

decolonialidade e democracia vêm sendo travados internacionalmente e encontrando reverberações e nuances em nossos contextos específicos. Isso ocorre não somente no campo da teoria, mas, de forma relevante, em como práticas artísticas articulam debates críticos à experiência da memória (ou do esquecimento).

Como observa Andreas Huyssen (2014, pp. 12-13), apesar de muito dos discursos sobre memória e políticas da memórias terem circulado através de trocas “globais” ou transnacionais nas últimas décadas – compartilhando os tropos discursivos que surgem dos estudos sobre o Holocausto e testemunho, teorias sociológicas da memória e teorias influentes do campo da cultura e filosofia de autores como Nietzsche, Benjamin e Foucault – artistas de diferentes localidades lidam com formas que refletem as construções e apagamentos da memória em seus contextos específicos. De forma importante, Huyssen destaca, apesar de trocas globais e de debates no campo de políticas da memória em âmbitos nacionais, nem se criou uma cultura global da memória, nem a nação é o continente singular da memória coletiva (2014, p. 13).

A observação de Huyssen sugere uma intervenção original do campo da arte ao enfrentar, problematizar e quebrar com as narrativas unilaterais que conectam práticas artísticas e interpretações críticas, sensíveis e singulares com as sociedades em que se inserem – e é a abertura para essas possibilidades, tanto de intervenções artísticas quanto de debate crítico acerca delas, que esperamos ser a contribuição deste Encontro. Como diversos teóricos argumentam, “resgatar”, narrar e simbolizar memórias tem o duplo poder de forjar imaginações e criar realidades – de forma similar a como histórias, nações, raças são moldados (LE GOFF, 1990; ANDERSON, 2008; MBEMBE, 2018). Tomando e gerando consciência sobre esse processo, aberturas, revisões e pluralização de memórias incluídas e excluídas nas narrativas que formam nossos passados, identidades e estruturas sociais têm se dado em intervenções promovidas por debates críticos, em práticas ativistas, em revisões historiográficas, em políticas públicas, em discussões sobre as estruturas da colonialidade e necessidade de descolonização do conhecimento e das formas de sociabilidade no mundo hoje. Mas, importante para a ativação do potencial crítico e sensível do nosso campo, está a hipótese de que, como já introduzido pela afirmação de Lorde sobre a impossibilidade de desconstruir a casa do mestre com suas ferramentas (1979), e recolocado por Grada Kilomba em conexão ao pensamento e prática de bell hooks, práticas artísticas e literárias que articulam sua próprias formas e vozes podem interromper, apropriar e transformar “a história” – com ênfase ao singular – e inscrever novas memórias (KILOMBA, 2020, p. 27). Práticas artísticas podem ser uma forma não só de seus propositores transformarem a si, suas histórias e memórias ao reivindicarem um lugar de fala, mas de fazerem visíveis lugares de subjetividade, de agência, de lembrança e de esquecimento que foram e são obliterados em versões oficiais sobre o passado e o presente de uma sociedade

e de sua população. Mais ainda, as contribuições plurais e multidirecionais do campo da arte com o campo da memória podem potencialmente trabalhar as complexas conexões entre o privado e coletivo, o subjetivo e objetivo, presente e passado, local e global que atravessam as constituições e simbolizações das memórias.

Às contribuições críticas, sensíveis e do campo da subjetividade que a arte pode trazer à pluralidade e ao vasto campo da memória, conecta-se também um outro terreno instável, porém, incontornável, de nossos tempos: a ideia de *crise*.

De forma similar à amplitude e ambiguidade de tudo que poderia ser abarcado na dita “memória”, a ideia de crise se abre também para diversos campos: poderia se referir a uma “crise” do próprio campo da história da arte e sua tradição de uma história única ocidental; a crise de pluralização de narrativas potencializadas pela era digital e trocas globais; ou a crise de um campo de estudo da memória, que reconhece, cada vez mais, que memória é tanto lembrança quanto produção de esquecimento. Mais ainda, a crise inevitavelmente se refere também aos conflitos e dilemas políticos e sociais do mundo (ou mundos) dos quais arte e memória são parte.

Desde a chamada crise global conectada ao colapso do sistema financeiro em 2008, que refletiu-se em movimentos de ocupação de espaços públicos e distritos financeiros em capitais globais, marcando a acachapante diferença na distribuição de riqueza entre uma minoria retentora do capital e uma maioria submetida ao suposto acesso ao livre mercado e a “democracia” de países de Estado mínimo, vimos a insurgência de diversos movimentos sociais e políticos que vêm protestando em prol da igualdade, bem-estar social e respeito à diversidade, e contra vários aspectos de sistemas de privilégio, desigualdades, depredações em nome do capital financeiro e autoritarismos – exemplos sendo a Primavera Árabe, as novas ondas de feminismo, as Jornadas de Junho de 2013 no Brasil, os protestos a respeito de mudanças climáticas, campanhas para decolonização de currículos e de espaços públicos, e movimentos antirracistas. As crises às quais muitos desses movimentos, resistências e lutas se relacionam não seriam somente de ordem econômica e política, mas parte de um processo de cisão no qual, segundo Mbembe, a própria Europa e sua autoficção de modernidade colonial e seus perpetuados modelos de conhecimento e governo se extraviam (2018). Essa seria também uma crise cultural e histórica pela qual diversas minorias invisibilizadas tentam resgatar não só o que foi estruturalmente apagado, mas também reconfigurar o que sobrou como inscrição em corpos, pensamentos e memórias moldadas por políticas dominantes – sem deixar de reconhecer, é claro, a capacidade de resistência e livre agência do oprimido.

Por outro lado, há de se reconhecer também um aspecto crítico da própria noção de “crise”: como argumenta Boaventura de Sousa Santos, tendo se livrado da ameaça do socialismo (com a queda do Muro de Berlim e a consequente impossibilidade de uma social-democracia ao estilo europeu), “o capitalismo global parece florescer apesar de (ou exatamente pelo motivo de) estar em crise permanente” (2019, p. 10) – argumento que pode ser embasado nas inúmeras “crises” que testemunhamos fora as acima descritas: desde o 11 de setembro, passando pela crise migratória e de refugiados entre o Mediterrâneo e a Europa que se intensificou em 2015, até o que vem sendo discutido como uma ameaça de governos populistas à democracia e a ascensão de *fake news* ou pós-verdades. Pela sua etimologia, o conceito de crise sugeriria “a ideia de perturbação ocasional de um dado sistema e, ao mesmo tempo, a oportunidade para melhorá-lo” (SANTOS, 2019, p. 10). Haveria, no entanto, uma diferença fundamental entre a “crise ocasional” – que tem que ser explicada e é portadora de alternativas para superá-la, podendo se relacionar à lógica do pensamento crítico – e a “crise permanente” – que, ao invés de exigir ser explicada e vencida, “explica tudo e justifica o estado de coisas atual como sendo o único possível” (SANTOS, 2019, p. 10).

Mas, seja encarada como um *modus operandi* ou condição crônica da era capitalista (SANTOS, 2019) ou como de fato uma escalada aguda e crítica de conflitos, desigualdades e autoritarismos causados pelo modelo de capitalismo global e desdobrada em contextos históricos, econômicos e sociais particulares de cada nação, devemos levar em conta que, como argumentado pela historiadora Lilia Schwarcz, momentos ou períodos de crise trazem consigo batalhas de narrativas sobre o passado (2019).

A sugestão de Schwarcz, que se refere a um padrão repetido em diversos momentos e lugares na história mas com ênfase no contexto de crise no Brasil, se conecta a ideia de que comunidades têm narrativas calcadas em seu passado e que momentos de mudança e ruptura trazem consigo uma tentativa de reformulação desse passado, de forma a produzir um certo “enraizamento” da nova narrativa projetada. O argumento parte da emblemática análise de Benedict Anderson sobre como comunidades são “imaginadas”, se tornando, assim, de certa forma, sua própria realidade, ao mesmo tempo limitada e soberana (2008). Em momentos de grandes rupturas ou revoluções, principalmente quando se distanciam de processos democráticos, os que tomam o poder tendem a tomar também os arquivos, as leis, os registros, e, acima de tudo, as narrativas sobre a dada comunidade (ANDERSON, 2008). Esses processos resultariam em novas reformulações sobre o passado que corresponderiam a novas “memórias”, mas, também, esquecimentos: “todas as mudanças profundas na consciência, pela sua própria natureza, trazem consigo amnésias típicas”, analisa Anderson (2008, p. 278). Retornando à Schwarcz, a historiadora salienta, como é pertinente à crise do presente, que a batalha de narrativas e produção de esquecimento dá-se também em períodos de crise econômica, quando

se buscam explicações longínquas para problemas de desigualdade e empobrecimento que se encontram bem perto (2019, p. 21).

No Brasil presenciamos um processo que evidencia tanto os desdobramentos locais de crises que se alastram globalmente, como as condições particulares para produções de amnésia ou, como tem sido definido mais recentemente, memoricídios – destruições ativas de memórias, seus lugares, instituições, fontes e agentes (SELIGMANN-SILVA, 2020; BEIGUELMAN, 2019) – que propiciam uma escalada aguda de aspectos dessa crise. Como argumenta Lilia Schwarcz, a tentativa de eliminação de “lugares de memória” (conforme a definição de Pierre Nora) que não se encaixem na narrativa promovida por quem está no poder ou por campanhas conciliatórias com passados traumáticos é prática comum em diversos regimes – este poderia ser o caso, por exemplo, de guerras civis que dividem nações (como foi o caso da Guerra Civil na Espanha ou nos Estados Unidos da América) ou colaborações de partes de uma população com práticas que hoje se consideram que ferem os direitos humanos (como parte das elites locais do regime de Vichy, na França, que colaboraram com o nazismo) (2019). Todavia, Schwarcz argumenta, esse tipo de atitude de esquecer um passado que se prefere não lembrar é ainda mais recorrente em sociedades em que história (ou versões dela) e certas mitologias nacionais viram uma arma direta para luta política, frequentemente flertando com nacionalismo e ataques à democracia (2019, p. 25).

As propensões a apagamentos e amnésias estruturais vêm sendo apontados em relação a diversos momentos da história do Brasil – desde o processo de formação da nação, que se forja na independência enquanto mantém suas conexões com a antiga colônia (SCHWARCZ et al., 2015); à tentativa de esquecimento da violência da história e base escravocrata do país, enquanto se mantém a organização social estabelecida por essa base (SCHWARCZ, 2019); à particularidade do pacto de esquecimento que se marca com a anistia que seguiu ao fim da ditadura militar no país (SCHWARCZ et al., 2015; MELENDI, 2017b); passando pelas frágeis estruturas das instituições da memória do país, onde arquivos e acervos são lacrados, negligenciados, queimados e esquecidos (SELIGMANN-SILVA, 2014; BEIGUELMAN, 2019). No encadeamento de repetições de momentos da história em que o passado é propositadamente apagado para reinscrição de uma nação ainda mais estreita e unilateralmente imaginada, vem a nossa grande crise do presente e da memória no Brasil hoje.

Como argumenta Schwarcz, na contramão do movimento do período de redemocratização do Brasil em que uma agenda progressista de valorização da diversidade étnico-racial e de direitos foi introduzida, “vivemos, hoje, momentos em que a crise política, social, cultural e econômica, anunciada pelas agitações que tomaram as ruas no ano de 2013, parece capaz de reverter conquistas consolidadas” (2019, p. 39). Ela ainda indica que, “hós, brasileiros, andamos atualmente perseguidos pelo nosso passado e ainda nos dedicando à tarefa de expulsar fantasmas que, teimosos, continuam a assombrar” (2019, p. 40).

E se a memória de uma sociedade é formada através de seus lugares de memória, assim como na participação e engajamento de gerações com esses lugares (entre eles, a história enquanto disciplina, museus, fundações, bibliotecas, a universidade, monumentos), pode-se esperar que atitudes políticas de apagamentos de certas memórias se operem também no ataque a instituições que contribuem para a consolidação da investigação, documentação, preservação e ativação de memórias, bem como às memórias daqueles que não cabem na versão estreita e unilateral de uma nação imaginada por quem se encontra no poder. Um dos riscos é como esses ataques começam a promover um desmonte institucional, fragilizando ainda mais lugares de memória que, se não incriticáveis, são, ao menos, importante pontos de convergência de debates críticos. Com sua forçada fragilização, fica mais fácil a reinscrição da história do país por aqueles no poder.

Schwarcz observa que enquanto “a história costuma ser definida como uma disciplina com grande capacidade de ‘lembrar’, poucos se lembram, porém, “do quanto ela é capaz de ‘esquecer” (2019, p. 223). Ela propõe que, no entanto, enquanto os que estão no poder “selecionam um passado ‘para chamar de seu’ e fazem uso da história como instrumento de elevação”, talvez caiba aos analistas comprometidos e historiadores sociais assumir o papel crítico de deixar lembretes como, conforme sugere Eric Hobsbawm, memorialistas do que muitos de seus colegas-cidadãos desejam esquecer (SCHWARCZ, 2019, p. 229). No recente curso de nossa história temos presenciado o importante papel crítico não só de tradicionais analistas, historiadores e intelectuais, mas de colegas-cidadãos que em igual ou maior medida dos que preferiram esquecer, têm assumido como suas as lutas de resistência aos apagamentos da história e as opressões raciais, de classe, de gênero, de sexualidade e de subjetividades.

No que diz respeito ao campo da arte, poderíamos sugerir que as tarefas de resistência se articulam às institucionais, intelectuais, sociais e vão além, isto é, dizendo respeito a uma revisão crítica e ativação crítico-poética do próprio campo e de suas ligações com a sociedade em que se insere. Por um lado, temos que assumir a missão de refletir criticamente sobre os apagamentos e esquecimentos produzidos dentro de nosso próprio campo – isto é, tanto a capacidade de esquecimento da história da arte, quanto a participação simbólica da arte na criação de certas imaginações sobre o passado. Por outro lado, temos também a oportunidade de produzir lembretes do que foi e tem sido esquecido e apagado através de articulações críticas, contraposições e expansões de construções simbólicas e narrativas a respeito do passado, que foram e continuam sendo produzidas. Mais ainda, práticas artísticas têm o potencial de, como sugerido por outros pensadores, articular revisões críticas das narrações, razões e imaginações oficiais e hegemônicas com a ativação sensível de subjetividades e memórias excluídas das narrativas oficiais projetadas (HUYSSSEN, 2014; MBEMBE, 2018; KILOMBA, 2019; SELIGMANN-SILVA, 2020).

Assim, junto aos perigos e ameaças a memórias que são facilmente negligenciadas, manipuladas e apagadas, aparecem também, no campo da arte, potentes estratégias de resistência, que frequentemente trabalham com as frestas, ruínas e traços remanescentes de arquivos e memórias que se intencionava eliminar. Mas indo além, trabalham também com o que nunca entrou nos arquivos e construções de memórias oficiais, ou mesmo nas contranarrativas críticas da história ou ciências sociais, por dizer respeito ao que não só foi propositadamente excluído, mas, muitas vezes, o que sequer foi visto e reconhecido ou encontrou abrigo nas formas tradicionais de lidar com a memória. Assim, memórias trabalhadas por práticas artísticas podem expandir também um repertório memorialístico que se conecta a atravessamentos de subjetividades, oralidade, ancestralidade, parentesco, diversas materialidades e estoques imagéticos, variadas formas de percepção, outros saberes e identidades fragmentadas e em fluxo, e, fazendo-o, ao mesmo tempo desconstruem e expandem a dita memória.

A arte tem a capacidade ainda de fazer uma ativação crítica e sensível de memórias de forma a ativar diálogos, experiências, vivências, diferentes sentidos, formas de se relacionar, para além de formas de memorialização que se fixam na escrita, na pedra e em imagens preservadas. O formato do encontro tem o privilégio de proporcionar um espaço de convivência em que algumas dessas formas, esperamos, possam ter sido testadas, experimentadas, ativadas e conectadas a produção e experiência de memórias vivas – a serem transferidas e transformadas por cada um dos participantes em seus próximos encontros.

Nota

1. As bases invisíveis de organização do pensamento de uma sociedade, sobre as quais conhecimento é produzido, conforme definição de Foucault (2008).

Referências

- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ASSMANN, Aleida. *Espaços da Recordação: Formas e Transformações da Memória Cultural*. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.
- BEIGUELMAN, Giselle. *Memória da amnésia: políticas do esquecimento*. São Paulo: Edições SEESC, 2019.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- BROCKMEIER, Jens. *Beyond the Archive: Memory, Narrative, and the Autobiographical Process*. New York: Oxford University Press, 2015.
- CASTRO, Eduardo Viveiros. *Metafísicas canibais: Elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- ENWEZOR, Okwui. The Postcolonial constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transition. In: SMITH, T., ENWEZOR, O., CONDEE, N. *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*. Durham: Duke Press, 2008.

- FANON, Frantz. *Pele negras, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- GIBBONS, Joan. *Contemporary Art and Memory: Images of Recollection and Remembrance*. New York: I.B. Tauris, 2007.
- HOOBS, Bell. *Olhares negros: raça e representação*. São Paulo: Elefante, 2019.
- HUYSSSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto, Museu de Arte do Rio, 2014.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.
- LORDE, Audre. Conferência realizada no New York University Institute for the Humanities em 1979. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/mulheres-negras-as-ferramentas-do-mestre-nunca-irao-desmantelar-a-casa-do-mestre/>
- MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- MELENDI, Maria Angélica. *Estratégias da arte em uma era de catástrofes*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.
- _____. Uma pátria obscura: o que resta da anistia. In: Revista *Lindonéia* #4 – setembro de 2017. Grupo de Estudos Estratégias da Arte numa Era de Catástrofes – Belo Horizonte: Escola de Belas Artes-UFMG, 2017b.
- MERCER, Kobena. Introduction. *Exiles, diasporas & strangers (Annotating Art's Histories: Cross-Cultural Perspectives in the Visual Arts)*. London: INIVA, 2008.
- NORA, Pierre. Entre história e memória: a problemática dos lugares. In: *Revista Projeto História*, v. 10. São Paulo, 1993.
- RICOEUR, Paul. *A história, a memória, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *O fim do império cognitivo: a afirmação das epistemologias do Sul*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.
- SCHWARCZ, Lília Moritz. *Sobre o autoritarismo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- SCHWARCZ, Lília; STARLING, Heloisa. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Estética e política, memória e esquecimento: novos desafios na era do mal de arquivo. In: *Remate de Males*, 29/2 jul/dez. Campinas: Unicamp, 2009.
- _____. Imagens precárias: inscrições tênues de violência ditatorial no Brasil. In: *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 43, p. 13-34, jan./jun. 2014.
- _____. Decolonial, des-outrização: imaginando uma política pós-nacional e instituidora de novas subjetividades. In: *Artebrasileiros*, Junho 2020. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/bpinaio/decolonial-des-outrizacao-imaginando-uma-politica-pos-nacional-e-instituidora-de-novas-subjetividades-parte-1/>
- YOUNG, J. E. The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today. In: *Critical Inquiry* 18, winter. Chicago: University of Chicago, 1992.

AO SUL DO FUTURO [NOTAS SOBRE LIVROS, PORTOS, NAUFRÁGIOS] LEILA DANZIGER

Ao sul do futuro [notas sobre livros, portos, naufrágios]

LEILA DANZIGER

Nos rios ao norte do futuro
lanço a rede que tu
hesitante lastreias
de sombras escritas com
pedras.

Paul Celan¹



Fig. 1. *BILDUNG*, 2014 (detalhe). Capa e páginas de livros costuradas sobre cartão, 32 x 60 cm. Foto: Wilton Montenegro



Fig. 2. *BILDUNG*, 2014, Instalação. Capas e páginas de livros costuradas sobre cartão, estante de madeira, livros, fotografias e documentos diversos. 360 x 500 x 18 cm (dimensões aproximadas). Museu de Arte do Rio. Foto: Wilton Montenegro

1 – Livros espoliados, livros migrantes

Na folha de rosto, a assinatura manuscrita do proprietário foi riscada. Logo abaixo, uma nova assinatura, um novo nome. As duas assinaturas exibem a mesma caligrafia cursiva *Sütterlin*, em voga na Alemanha nas primeiras décadas do século XX. Reencontro os mesmos nomes riscados e reescritos nos doze volumes das obras completas de Heinrich Heine, publicadas pela editora Max Hesse, de Leipzig em 1910. Diante delas, me interrogo sobre o percurso de mais de um século até chegarem às minhas estantes, no Rio de Janeiro. Penso em Benjamin: “A herança é de fato a maneira mais sólida de se formar uma biblioteca”.² Mas não, estes livros não foram propriamente herdados, mas sua aquisição foi orientada pela herança de uma coleção de livros tão bela quanto obsoleta.

Herdei o “Livro das canções” (*Buch der Lieder*, 1827) (Fig. 1), de Heine, entre outros clássicos alemães, trazidos de Berlim por meus avós, que chegaram ao Brasil em dezembro de 1935, deixando para trás uma nação criminosamente remodelada pelas leis raciais de Nuremberg. Esses livros – as obras completas de Goethe, Shiller, Lessing, Heine, e também traduções de Shakespeare, entre

outros, – envelheceram nas estantes mais elevadas da biblioteca de meu pai, intactos, fechados sobre si mesmos, jamais expostos à luz dos trópicos.

Mas a aquisição dos doze tomos de Heinrich Heine, com o nome do proprietário riscado, foi orientada pelo desejo de colecionar os livros de Heine impressos na Alemanha antes da ascensão do nazismo, pensando em um futuro projeto. Entre os milhões de livros espoliados pelos nazistas, nenhum livro de Heine pôde ser restituído a seu proprietário, pois todos foram destruídos, como descreve Martine Poulain em *Livres pillés, lectures surveillées*. Uma comparação entre as listas de livros espoliados e as de livros restituídos aos proprietários nos permite estabelecer – pelos vazios, pelas lacunas – uma listagem dos escritores que os nazistas pretendiam destruir até mesmo a lembrança.³ Era este o caso de Heinrich Heine. Talvez os exemplares que adquiri tenham pertencido a uma biblioteca espoliada, o que explicaria o nome rasurado e o novo nome, como marca de propriedade.

Em 2014, expus no Museu de Arte do Rio uma instalação feita a partir da pequena biblioteca trazida da Alemanha por meus avós. (Fig. 2) O trabalho parte de um conjunto de 70 livros, que assinalavam a passagem da tradição religiosa à cultura moderna. Estes livros eram os signos materiais da narrativa da assimilação dos judeus na Alemanha, signos da emancipação pela devoção à *Bildung*, esse conceito-chave da autoconsciência burguesa, como tão bem descreveu Aleida Assman. A autora mostra que a sua concepção original foi radicalmente truncada, conduzindo à “perversão dos ideais que haviam significado originalmente, para os judeus, um convite, um princípio integrador”.⁴ Como escreveu Luis Krausz, “a *Bildung* representa as ambições e as esperanças de uma geração que, ao querer livrar-se das humilhações intrínsecas à experiência judaica na Diáspora por meio da redenção, passa a acreditar ser possível superar essa condição na própria Diáspora, por meio da aquisição plena dos direitos de cidadania”.⁵ Mas ao longo de algumas décadas, o pertencimento social não foi mais avaliado em termos culturais. A opção moderna em favor da *Bildung* como elemento de integração, cedeu lugar à prova arcaica de “arianidade”.⁶

Em minha biblioteca-instalação⁷, introduzi entre os livros herdados duas publicações de autores, cujas obras se inscrevem no campo de recepção da *Bildung*, mas que testemunham igualmente seu fracasso: Paul Celan e David Grossman, este último presente com uma coletânea de ensaios sobre a situação política israelense intitulada significativamente *Writing in the dark*. (Fig. 3)

Mas também introduzi um caderno em que meu avô, aos 60 anos, tentava em vão aprender português. Com sua caligrafia que traz as marcas de um corpo disciplinado e exausto, ele escreveu orgulhoso: “somos brasileiros”, sentença que ainda não valeria para ele. A frase anunciava o futuro de sua descendência e também um projeto, um destino, a ser continuamente interrogado e reinventado. (Fig. 4)



Fig. 3. *BILDUNG*, 2014 (detalhe). Foto: Wilton Montenegro

E repito a frase de Benjamin colocada acima: “a herança é de fato a maneira mais sólida de se formar uma biblioteca”. Essa afirmação é feita ao final de “Desempacotando minha biblioteca”, quando o autor descobre dois álbuns de figurinhas que foram de sua mãe. Ele então discorre sobre as “criaturas livrescas de regiões fronteiriças” (“Buchgeschöpfen aus Grenzgebieten”) que habitam a biblioteca, como os cadernos de autógrafos, textos religiosos ou cópias datilografadas de livros impossíveis de achar. Não tenho dúvidas de que o caderno de meu avô é uma dessas criaturas, que atestam a vida e o futuro – ao sul – dessa biblioteca, impressa em sua maior parte em uma tipografia que desempenhou papel decisivo no ambicioso projeto de destruição nazista. Diferentes variações da tipografia gótica ou *Frakturschrift*, foram utilizadas em cartazes e documentos públicos que tinham como objetivo informar a população alemã que uma parte de seus cidadãos estaria a partir de então despojada de sua cidadania.

Elaborada no século XIX, essa escrita conheceu seu momento de glória logo após a tomada de poder pelos nazistas, tendo sido decretada em 1934 a “escrita ariana” e, portanto, proibida aos editores judeus. Mas em 1941, numa manobra de difícil compreensão, essa mesma tipografia será decretada judia, e proibida no Reich. Uma possível explicação encontra-se no fato de que a propaganda alemã deveria ser compreensível em todos os países ocupados, e essa escrita permanecia indecifrável para além das fronteiras alemãs.⁸



Fig. 4. *BILDUNG*, 2014 (detalhe). Foto: Wilton Montenegro

Se a *Frakturschrift* foi utilizada para anunciar ao mundo a ignomínia dos projetos raciais do nazismo, ela é igualmente indissociável da experiência sensorial da leitura dos clássicos alemães feita por algumas gerações de alemães e de judeus alemães. Sabemos que toda escrita manual implica um corpo, um investimento de desejo, uma disciplina corporal. De forma mais complexa e distanciada, uma tipografia também. Ela é o resultado da condensação de transmissões de experiências de escrita e de leitura e são carregadas de valores. Em 2012, ao abrir, no Rio de Janeiro, os livros transportados por meus avôs, pareceu-me que a *Frakturschrift* se apagava por si mesma, tocada pela luminosidade de Copacabana. Mas sabemos que variantes atualizadas das ideologias que a contaminaram parecem reacender hoje, por toda parte, como fagulhas destruidoras, a disparar movimentos que acarretam o avesso da emancipação.

Em 2018, expus uma versão ampliada da instalação *Bildung* numa mostra individual que intitulei “Ao sul do futuro”⁹, em alusão ao poema de Celan colocado em epígrafe deste texto, mas propondo uma torção em sua geografia.

O poema é orientado pelo gesto de lançar uma rede nas águas, movimento de captura que não é em vão. Sobre o poema, publicado em *Atemkristal* (Cristal de sopra), de 1965, Gadamer sugere que “ao norte do futuro” poderia ser compreendido como “lá onde não há mais futuro – o que significaria: onde também não há mais espera. E no entanto: lançamento de rede.”¹⁰ Ou seja, mesmo sem futuro, sem

esperança, alguém lança a rede nas águas. “Lançar a rede é uma ação de pura expectativa. Aquele que lançou a rede fez tudo o que podia e deve esperar para saber se alguma coisa foi apanhada.”¹¹ Como em tantos poemas de Celan, este também é estruturado pela relação eu-tu. “Mas quem é esse Tu?”, pergunta Gadamer: “Soa quase como se alguém (...) soubesse quanto pode suportar um coração humano esperançoso sem deixar que essa esperança se turve”.¹² Hermético e dialógico – eis uma das aporias que marcam a poesia de Celan.

Inverter o norte do poema de Paul Celan, afirmar uma posição ao “sul do futuro”, é uma operação que realizo orientada por uma sucessão de gestos que percorrem o século XX: desde o Manifesto “Escuela del sur” (1943), de Torres Garcia, até a afirmação de Cuauhtemoc Medina que o sul “é um valor de invenção, de desvio, de resistência”¹³, passando pelo neologismo “sulear”, de Paulo Freire, em que o pensador desnatura o verbo nortear, chamando a atenção para seu viés ideológico.¹⁴

Arrisco-me a afirmar que o norte nomeado no poema de Celan já é uma modalidade de sul, pois sua poesia atravessa as trevas dos discursos que trouxeram a morte no coração da Europa, como ele mesmo escreve em *Discurso de Bremen*. Em seus poemas, se inscrevem aqueles que ficam “De pé”, “mesmo sem linguagem”, imagem poderosa do célebre *Stehen* (De pé).¹⁵

Na exposição “Ao sul do futuro”, inclui uma série de trabalhos feitos com livros em iídiche, que pertenceram à biblioteca da Associação Scholem Aleichem, no Rio de Janeiro, herdeira patrimonial e ideológica da Biblioteca Scholem Aleichem, criada em 1915 por imigrantes da Europa Oriental. Estes são inegavelmente livros migrantes, desalojados, sobreviventes. Vale lembrar o que escreveu Kafka sobre o iídiche:

Ele consiste apenas de palavras estrangeiras. Elas não descansam nele, mas se mantêm vivazes e irrequietas, do jeito que eram quando foram capturadas. Levas migrantes percorrem o jargão de uma ponta a outra. Todos estes alemães, franceses, ingleses, eslavos, holandeses, romenos e até mesmo latinos, são tomados no interior do jargão pela curiosidade e pela inquietação (...).¹⁶

Intitulada A.S.A. (acrônimo da Associação Sholem Aleichem), a série tem como ponto de partida a porosidade do iídiche e a atualização do compromisso dos que fundaram e mantiveram a biblioteca da instituição ao longo de décadas, uma parcela da comunidade judaica marcada pelo pensamento de esquerda e seus projetos emancipatórios. (Figs. 5, 6 e 7)



Fig. 5. Vista parcial da exposição *Ao sul do futuro*, 2018, Museu Lasar Segall, São Paulo, 2018. Foto: Wilton Montenegro.



Fig. 6. *AO SUL DO FUTURO* #1, 2018. Envelope, impresso e carimbo sobre cartão, 40 x 60 cm. Foto: Wilton Montenegro.



Fig. 7. *O ATO E O FATO* – SÉRIE A.S.A., 2018. Páginas de livros e carimbo sobre cartão, 40 x 60 cm. Foto: Wilton Montenegro

2 – Navio de emigrantes: o Atlântico e o Mediterrâneo¹⁷

Com mastros cantados apontados para a terra,
seguem os destroços celestes.

Nesta canção de madeira
Cravas os dentes com força.

Tu és a flâmula
Sólida de canto

Paul Celan¹⁸

Entre as “criaturas livrescas de regiões fronteiriças” que habitavam a biblioteca de meu pai, havia o atlas *Deutschland und die Welt* [Alemanha e o mundo], publicado pela Ullstein A.G., em 1934, editora que seria “arianizada” neste mesmo ano. Entre suas páginas, ele guardava um pequeno formulário da Companhia de Navegação Chargeurs Réunis, onde se lê o nome do *paquebot* Aurigny, e informações sobre o momento em que o navio atravessou a linha do equador em seu percurso de Hamburgo

ao Rio de Janeiro, passando por Antuérpia, Le Havre, La Coruña e Casablanca. O nome do navio e a data de chegada foram as senhas de acesso à documentação de passageiros conservada no Arquivo Nacional, no Rio de Janeiro, que registra o desembarque de 42 passageiros — 32 imigrantes judeus —, entre eles Alfred (49 anos), Irene (37) e Rolf (14), meus avós e meu pai.

A relação de passageiros do Aurigny foi o ponto de partida do projeto *Navio de emigrantes*, mas não foi a única. A partir de uma rede afetiva que envolve familiares e amigos, surgiram outros nomes e datas: o *Almanzora* (26/12/1938, com Erich, Klara e Helga Abraham — tios-avós); o *General Artigas* (17/08/1939, com Hilde, Martin e Edith Seligmann — a partir de Márcio Seligmann-Silva); o *Conte Grande* (04/04/1939, com Franca Cohen Gottlieb — a partir de Raul Gottlieb).

Ao lidar com esses documentos, quis simplesmente abri-los – em sentido tão concreto, quanto metafórico –, desenvolver operações capazes de expor suas lacunas e espaçamentos, misturar as diferentes listas, lançá-las novamente no presente, como se assim dessem forma a uma grande arca de nomes e destinos, que quer abarcar não apenas os que aqui encontraram um porto, mas sobretudo aqueles, muito mais numerosos, que o buscaram inutilmente. (Figs. 8 e 9)

Compreendo as listas em si mesmas como embarcações, “pedaços de espaço flutuantes”, como Foucault define os navios, heterotopias máximas, que abrigam os nomes dos passageiros e suas respectivas informações — idade, sexo, religião, profissão (inventadas, em sua maioria), estado civil, porto de procedência, último endereço no país de origem, e destino.

Em clara homenagem a Lasar Segall, o título do projeto faz referência a uma de suas pinturas mais célebres, realizada em 1939/41, quando navios lotados de refugiados se lançavam nos mares. Mas na tela de Segall, a embarcação não parece orientar-se à terra, ao porto, mas ao céu, como observou com precisão Paulo Sérgio Duarte: “o plano em que a imagem se realiza, ascende, se eleva [...]”¹⁹. A embarcação, “paradoxalmente, navega para cima, como se independentemente das tempestades, passadas ou futuras, sua direção se perdesse no infinito, não apontando para nenhum porto.”²⁰ E sabemos bem que portos inalcançáveis fazem surgir “covas nos ares”, na inscrição poderosa da poesia de Paul Celan, novamente ele.

Mas no início dos anos 2010, enquanto fazia o levantamento das listas de passageiros no Arquivo Nacional, o Mar Mediterrâneo se encheu de embarcações desesperadas e precárias. Lampedusa, Lesbos, Kalymnos, Sète são alguns pontos numa rota de fuga e de morte, que está longe de ter sido apaziguada.



Fig. 8.. 6.028 TONELADAS DE REGISTRO #1, 2018. Impressão jato de tinta sobre papel de algodão, série de 12 imagens, 110 x 85 cm.

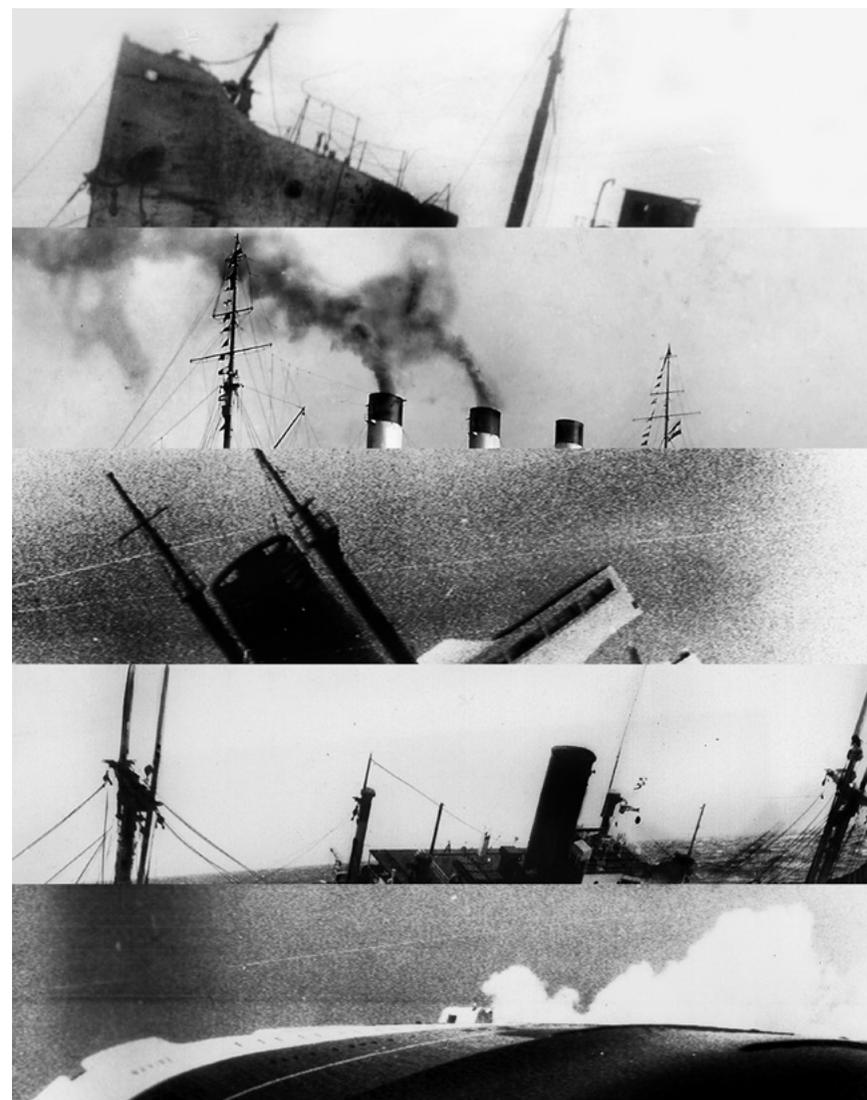


Fig. 9. MASTROS CANTADOS, 2018. Impressão jato de tinta sobre papel de algodão, 100 x 70 cm.



Fig. 10. 2015 #3, 2019. Carimbo sobre jornal apagado, 32 x 56 cm, série de 12 imagens. Foto: Wilton Montenegro.



Fig. 12. VISTA PARCIAL DA SÉRIE MEDITERRÂNEO, 2018. Caixa Cultural BRASÍLIA Foto: Joana França.



Fig. 11. 11 DE MAIO DE 2015; 20 DE ABRIL DE 2015; 21 DE AGOSTO DE 2015 [2016]. Impressão jato de tinta sobre papel de algodão, 70 x 50. Caixa cultural São Paulo. Foto: Wilton Montenegro

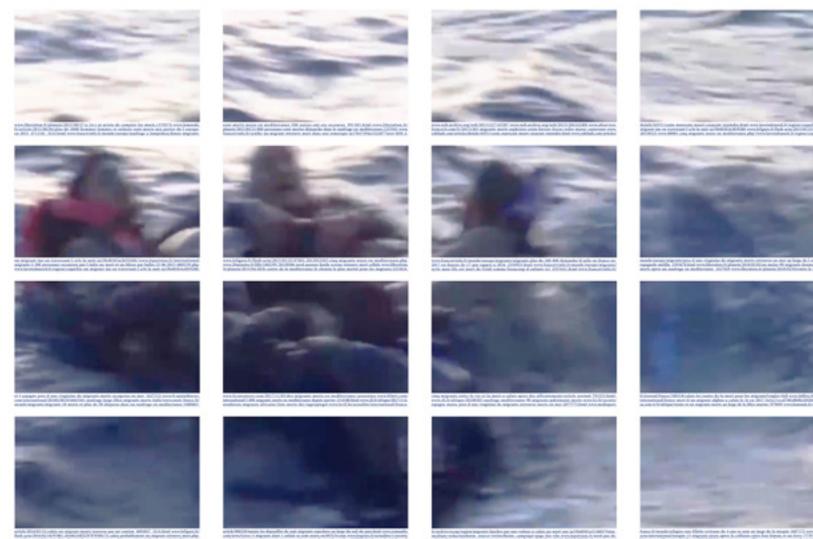


Fig. 13. MEDITERRÂNEO #2, 2018. Impressão jato de tinta sobre papel algodão, 160 x 106 cm.

A série *Mediterrâneo*, um dos eixos do projeto *Navio de emigrantes*, é feita de arquivos encontrados na internet, vídeos que parecem quase tocar o real, jogados na rede como uma garrafa ao mar, embora sempre sob a perspectiva do salvamento. Ao lidar com o fluxo de visualidade que me chega pelos meios de comunicação, pergunto-me o que fazer para que a textura da imagem contenha de alguma forma o desastre? Trabalho com informações retiradas de sites de notícias, mas também de bases de dados criadas para tentar dar conta desse fluxo migratório ininterrupto, em que inexistem identificações dos refugiados, mas apenas nomes de praias e portos, coordenadas geográficas, números e descrições aproximadas de corpos. Essas informações acrescentam uma nova e terrível camada de sentido à história do Mediterrâneo, a qual se dedicou o historiador Fernand Braudel: "O conjunto do Mediterrâneo é esse espaço-movimento. Aquilo que o aborda, guerras, sombras de guerras, modas técnicas, epidemias, materiais leves ou pesados, preciosos ou toscos, tudo é metabolizado pelo fluxo de sua corrente sanguínea e levado para bem longe, aqui ou ali esse fluxo se interrompe, sedimenta-se para mais tarde ser de novo arrastado, perenemente propagado ou até mesmo, quando fora de seus limites, rejeitado."²¹

Procurei integrar a grande literatura sobre o Mar Mediterrâneo às novas narrativas produzidas pelos *hyperlinks* que arquivam esses acontecimentos. Qual a imagem da *informação*, esse condensado de visualidade e discurso que crepita sem parar em nossos smartphones e monitores? Creio que em minha tentativa de produzir imagens, lido sempre com a ruína, a ruína da informação, que envelhece tão logo deixa de ser novidade. Os jornais e as mídias produzem ruínas instantâneas, como percebeu tão bem Jorge Luís Borges, ao chamar os jornais de "museus de minúcias efêmeras". E gosto da sugestão de Peter Geimer, de que seria necessário escrever uma história do autoiconoclasmo da imagem como meio — a história da autodestruição das imagens. Constato que meu desejo de imagem é carregado sempre por esse desejo de apagamento, de ruína, de destruição da imagem — só há imagem em perigo. Ou, recorrendo novamente à Celan: imagem — essa "canção de madeira", à qual, como naufragos, nos apegamos com força. (Figs. 10, 11, 12, 13)

Leila Danziger é artista, professora do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e pesquisadora (CNPq e Faperj/CNE). Tem graduação em Artes pelo Institut d'Arts Visuels d'Orléans, França (1989) e doutorado em História pela Puc-Rio (2003). Realizou pós-doutorado na Bezalel Academy of Arts and Design Jerusalem, Israel, e na Université Rennes 2, França. Entre suas exposições individuais recentes estão *Navio de emigrantes*, na Caixa Cultural de São Paulo (2019) e de Brasília (2018), e *Ao sul do futuro*, no Museu Lasar Segall, São Paulo (2018). Em poesia, publicou *Três ensaios de fala*, (2012), *Ano Novo* (2016) e *C'est loin Bagdad [fotogramas]*, (2018), todos pela editora carioca 7Letras, entre outros.

Notas

1. CELAN, Paul. In: GADAMER, Hans-Georg. *Quem sou eu, quem és tu? Comentário sobre o ciclo Hausto-Cristal de Paul Celan*. Tradução e apresentação de Raquel Abi-Sâmara, Rio de Janeiro: EdUERJ, 2005, p. 61. "In den Flüssen nördlich der Zukunft/ werf ich das Netz aus, das du/ zögernd beschwerst/ mit von Steinen geschriebenen/ Schatten."
2. BENJAMIN, Walter. "Ich packe meine Bibliothek aus". Eine Rede über das Sammeln. In: _____ . *Angelus novus*. Ausgewählte Schriften 2. Frankfurt: Suhrkamp Taschenbuch, 1988, p. 176.
3. POULAIN, Martine. *Livres pillés, lectures surveillées*, Paris: Gallimard, 2013, p. 70.
4. ASSMANN, Aleida. *Construction de la mémoire nationale: Une brève histoire de l'idée allemande de Bildung*. Paris: Éditions de la Maison des Sciences de l'homme, 1994, p. 83.
5. KRAUSZ, Luis. "Entre a Bildung e a revelação". In: *Passagens. Literatura judaica alemã entre gueto e metrópole*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2012, p. 37.
6. ASSMANN. *Ibid.*
7. Bildung, 2014. 18 pranchas com páginas e capas dos livros abertos e costurados, 98 livros dispostos sobre uma prateleira de madeira e 112 fotografias e documentos dispersos entre as páginas dos livros. 300 cm x 400 cm aproximadamente.
8. Antes de 1933, poucos livros alemães eram impressos com essa escrita (cerca de 5% das obras), em 1935, essa taxa sobe drasticamente, aproximando-se de 50% dos livros impressos. <http://m.slate.fr/story/104507/relire-comment-lecriture-est-devenue-une-arme-de-propagande-sous-hitler> Acesso em 29 de setembro de 2019.
9. A exposição *Ao sul do futuro* foi realizada no Museu Lasar Segall, São Paulo, de setembro a novembro de 2018, com curadoria de Raphael Fonseca. Ver: <http://www.mls.gov.br/exposicoes/temporarias/ao-sul-do-futuro-leila-danziger/>. A instalação Bildung foi ampliada pela doação de vários livros de Irene e Heinz Seligman, de Alfredo Lemle, e do rabino Dr. Heinrich Lemle. Com exceção de Alfredo Lemle, todos os outros foram refugiados do nazismo no Brasil. Todos possuem com poucas variações os mesmos autores.
10. GADAMER, Hans-Georg. *Quem sou eu, quem és tu? Comentário sobre o ciclo Hausto-Cristal de Paul Celan*. Tradução e apresentação de Raquel Abi-Sâmara, Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2005, p. 65.
11. *Ibid.* p. 64.
12. *Ibid.*
13. MEDINA, Cuahtémoc. "Sud, sud, sud, sud". In: Kantuta Quirós, Aliocha Imhoff (ogs.), *Géo-esthétique*. Clermont-Ferrand: École Supérieure d'Arte de Clermont Métropole, 2012, p.120.
14. STRECK, Danilo, REDIN, Euclides, ZITOSKI, Jaime. *Dicionário de Paulo Freire*, São Paulo: Autêntica, p. 396.
15. CELAN, Paul. "STEHEN, im Schatten/ des Wundenmals in der Luft./ Für-niemand-und-nichts-Stehn./ Unerkannt./ für dich/

allein.// Mit allem, was darin Raum hat, auch ohne/ Sprache." in: *Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe*. Frankfurt: Suhrkamp Taschenbuch, 2012, p. 178.

16. KAFKA, Franz. "Discurso sobre o ídiche". in: *Memória e cinzas: vozes do silêncio*. Organização de Edelyn Schweidson. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 44.

17. Essa parte do ensaio retoma e amplia o texto intitulado "Seguem os destroços celestes", que publiquei no catálogo da exposição *Navio de emigrantes*, Brasília e São Paulo: Caixa Cultural, 2018. https://www.academia.edu/38169662/Cat%C3%A1logo_da_exposi%C3%A7%C3%A3o_Navio_de_emigrantes_Leila_Danziger_Caixa_Cultural_Bras%C3%ADlia_e_S%C3%A3o_Paulo

18. CELAN, Paul. In: GADAMER, Hans-Georg. *Quem sou eu, quem és tu? Comentário sobre o ciclo Hausto-Cristal de Paul Celan*. Tradução e apresentação de Raquel Abi-Sâmara, Rio de Janeiro: EdUERJ, 2005, p. 61. "In den Flüssen nördlich der Zukunft/ werf ich das Netz aus, das du/ zögernd beschwerts/ mit von Steinen geschriebenen/ Schatten."

19. Duarte, Paulo Sérgio. "Sua vida inclui a tristeza, mesmo nos momentos mais felizes". In: *A gravura de Lasar Segall*, Rio de Janeiro: Paço Imperial, 1987, s/ numeração.

20. Ibid.

21. BRAUDEL, Fernand. *O Mediterrâneo e Mundo Mediterrâneo na época de Filipe II, volume I*, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016, p. 376.

Referências

ASSMANN, Aleida. *Construction de la mémoire nationale: Une brève histoire de l'idée allemande de Bildung*, Paris: Éditions de la Maison des Sciences de l'homme, 1994.

BENJAMIN, Walter. "Ich packe meine Bibliothek aus. Eine Rede über das Sammeln". In: *Angelus novus*. Ausgewählte Schriften 2. Frankfurt: Suhrkamp Taschenbuch, 1988.

BRAUDEL, Fernand. *O Mediterrâneo e Mundo Mediterrâneo na época de Filipe II, volume I*, São Paulo: Editora

DANZIGER, Leila. "Seguem os destroços celestes". In: Anderson Eleotério e *Navio de emigrantes* – Leila Danziger: Brasília e São Paulo: Caixa Cultural, 2018.

DUARTE, Paulo Sérgio. "Sua vida inclui a tristeza, mesmo nos momentos mais felizes". In: *A gravura de Lasar Segall*, Rio de Janeiro: Paço Imperial, 1987.

GADAMER, Hans-Georg. *Quem sou eu, quem és tu? Comentário sobre o ciclo Hausto-Cristal de Paul Celan*. Tradução e apresentação de Raquel Abi-Sâmara, Rio de Janeiro: EdUERJ, 2005.

KAFKA, Franz. "Discurso sobre o ídiche". in: *Memória e cinzas: vozes do silêncio*. Organização de Edelyn Schweidson. São Paulo: Perspectiva, 2009.

KRAUSZ, Luis. *Passagens. Literatura judaica alemã entre gueto e metrópole*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2012.

MEDINA, Cuauhtémoc. "Sud, sud, sud, sud». In: Kantuta Quirós, Aliocha Imhoff (ogs.), *Géo-esthétique*. Clermont-Ferrand: École Supérieure d'Arte de Clermont Métropole, 2012, p.120.

POULAIN, Martine. *Livres pillés, lectures surveillées*, Paris: Gallimard, 2013.

STRECK, Danilo, REDIN, Euclides, ZITOSKI, Jaime. *Dicionário de Paulo Freire*, São Paulo: Autêntica.

FAROL FUN-FUN:

PANGEIA

YHURI CRUZ

Farol Fun-Fun: Pangeia | Museu da República, 2019

YHURI CRUZ

Farol Fun-Fun é uma experiência de exposição-cena, onde o artista busca entender o espaço expositivo como uma plataforma possível e potente para encenação de ficções, acionando as obras expostas, ativando sua contemplação e tornando o público da exposição plateia de uma cena. *Farol Fun-Fun* é um conto escrito por Yhuri Cruz que descreve a criação do universo e dos primeiros desenhos e pinturas do Tempo. No conto, a personagem Escura, o Tempo e Farol Fun-Fun, juntos, são responsáveis pela escrita do que entendemos como vida e imagem. Pangeia, o subtítulo da exposição, diz respeito ao objeto-tríptico criado em cena após uma temporada de três dias no Museu da República, no contexto do XXII Encontro de Pesquisadores do PPGAV-EBA-UFRJ - Arte e memória em tempos de crise. Como ritualizar a criação de objetos de arte? É uma das direções para a criação de *Farol Fun-Fun* e da obra *Pangeia*. Inspirado nas histórias de Nanã e Oxalá, e na Pretofagia como método de criação, Yhuri Cruz busca entender *Farol Fun-Fun* dentro de uma lógica de autonomia, incorporação e encorpção de suas subjetividades.

Yhuri Cruz, 29, Rio de Janeiro – Brasil

Artista visual e escritor, graduado em Ciência Política (UNIRIO) e pós-graduado em Jornalismo cultural (UERJ). Desenvolve sua prática artística e literária a partir de criações textuais que envolvem ficções visionárias, proposições performativas – que o artista chama de cenas – e instalativas em diálogo com sistemas de poder, crítica institucional, relações de opressão, encenações de cura, resgates subjetivos e violências sociais reprimidas ou não resolvidas. O artista utiliza aspectos da memória coletiva e individual, compreendendo a categoria de memória ligada aos sustos e assombrações íntimas, como fantasmas que atravessam o tempo e o espaço e constroem as formas canônicas e dissidentes de subjetividades e de sociabilidades. Suas produções plásticas e performativas mais recentes tendem a se relacionar com monumentos, ficções encenadas, performatividade das palavras, presenças e resistências afrodiaspóricas, memoriais e esculturas em pedra e bronze.

Farol Fun-Fun, Yhuri Cruz, 2019. Fotografia de Luiz Baltar.





Farol Fun-Fun, Yhuri Cruz, 2019. Fotografias de Luiz Baltar.



Farol Fun-Fun, Yhuri Cruz, 2019. Fotografias de Luiz Baltar.



Farol Fun-Fun, Yhuri Cruz, 2019. Fotografia de Luiz Baltar.



Farol Fun-Fun, Yhuri Cruz, 2019. Fotografia de Alex Reis.



Farol Fun-Fun, Yhuri Cruz, 2019. Fotografia de Alex Reis.



Pretofagia, Yhuri Cruz, 2019. Fotografia de Pedro Linger.



Pretofagia, Yhuri Cruz, 2019. Fotografia de Pedro Linger.



Farol Fun-Fun: Pangeia, de Yhuri Cruz

FERNANDA ALBERTONI

Ser e viver como negro não é uma peripécia comum na vida ocidental. Raça e cor diferenciam-nos e tornamos a sensibilidade específica, desenvolvida no século da Negritude, uma nova dimensão criadora. Integrando uma forma e uma substância, uma ética e uma estética, enfim, uma cosmovisão, a Negritude é algo de que um branco não poderia falar convenientemente a seu respeito, porquanto não possui experiência interior dela. (Abdias do Nascimento, *Dramas para negros e Prólogo para Brancos*, 1961).

Tomando de empréstimo as palavras de Abdias do Nascimento e sua referência ao pensamento anticolonial de Sartre – evocada na citação feita por Abdias no trecho acima, mas fazendo eco com outros pensadores centrais para questão, como Aimé Césaire e Frantz Fanon –, é necessário iniciar reconhecendo que quem vos fala aqui é uma branca sem experiência interior da Negritude. E apesar de não estarmos mais no mesmo referido século, ainda dividimos algumas de suas heranças, continuamos alguns de seus debates críticos e nos encontramos e desencontramos em experiências continuadas, espelhadas, interrompidas, impossibilitadas e, interessa em particular aqui, por vezes ativadas por proposições do campo da arte. Nesse sentido, reconhecendo ao mesmo tempo a força da Negritude e meus próprios limites em experienciar e falar a respeito dela, mas acreditando na potência da arte e do debate crítico em nos afetar, alargar nossa própria experiência e fazer participar criticamente de um diálogo, o que quero tratar aqui é sobre meu encontro com o artista Yhuri Cruz e com seu trabalho, que tão contundentemente vem nos (me) ensinando sobre Negritude, sobre as memórias oprimidas em lugares, latentes em psiques e ativadas em corpos, sobre o fortalecimento e agenciamento de subjetividades, laços ancestrais e coletivos, sobre intersecções entre arte, espiritualidade, criação e ritualização, e sobre a tomada de um lugar – de fala, de presença, de evocação de outras pulsões, corpos e espíritos, e de memória.

Meu primeiro encontro com o Yhuri se deu em *Pretofagia*, sua exposição-cena no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica em agosto de 2019. Como Marcelo Campos, curador da exposição sugere, a individual do Yhuri era uma “reflexão em diálogo”, marcada por binarismos e dualidades “a serem horizontalizados” (2019). Não à toa, como nos chama a atenção o curador, branco e preto eram as cores predominantes no espaço expositivo e seus objetos (2019). Estes eram também repletos de intersecções entre linguagens, materiais e imagens que acionavam imaginários coloniais brancos

– granito, coluna, cavalos, placas – e pontos famintos de outridade dos cânones da arte moderna – Brancusi, primitivismo, são alguns que vem à mente –, mas sempre nos conduzindo para um outro lugar. A dizer, não o lugar de um objeto devorado, mas do processo e presença de ser devorante em ação e formação. Como demarca Grada Kilomba, apesar de muitas vezes preferirmos não lembrar, o trauma colonial é memorizado em relações de esferas sociais, políticas e individuais, frequentemente existindo na forma de uma “máscara do silenciamento” (2020). Em *Pretofagia*, Yhuri não só quebra com essa máscara de silenciamento, mas desvela e desloca também máscaras identitárias por trás desse silenciamento.

No encontro entre corpos, e entre corpos e objetos, que testemunhamos em *Pretofagia*, as peles são negras e as máscaras também o são, como um passo adiante em relação ao clamado de Franz Fanon para que o “homem de cor” se libere de si próprio – isto é, se libere de uma ideia objetificada sobre ser negro, vinculada ao universo branco que o desenraizou e o racializou como preto, atrelada ainda a um complexo de inferioridade que se manifesta em máscaras brancas a se projetarem sobre a psique e pele negra (2008). Ou, em outras palavras, se libertar da relação consigo mesmo através da presença alienante do Outro branco. Relacionando-se a um importante processo diaspórico de conectar-se à Negritude para além do complexo entre peles negras e máscaras brancas, e fazendo girar a equação ao apontar outros caminhos possíveis de relação com presenças, corpos e máscaras negras em um processo de desalienação autofágica, a exposição marcava uma tomada de lugar e uma movimentação, como declarado por Yhuri em manifesto anterior, a “nenhuma direção a não ser ao centro”, clamando “algo historicamente negado ao negro na sociedade brasileira: o protagonismo” (CRUZ, 2018b).

Enquanto o protagonismo era demarcado estética e institucionalmente pela mostra individual, seus elementos, movimentos, corpos e presenças faziam ecoar e mover as outridades, incorporações, processos antropofágicos, projeções de corpos dentro de corpos, mas também subjetividades, que começam a estilhaçar o *ser* negro nessa sociedade. Objetos, linguagem e corpos eram mobilizados e movimentados ali num processo de autofagia do artista, nos fazendo testemunha de um potente, criativo e crítico processo de *tornar-se*. Ao final da performance, realizada em colaboração com um elenco de seis atores, é como se, tendo se tornado muitos outros e mais de si, este grande corpo pretofágico ocupasse também mais espaço, mais linguagem e sua voz ecoasse mais alto.

Salto para o nosso segundo encontro, em que convidamos Yhuri Cruz para participar com uma performance no *XXII Encontro de Pesquisadores do PPGAV-EBA-UFRJ: Arte e memória em tempos de crise*, realizado no Museu da República, em dezembro de 2019. Mais uma vez, Yhuri não veio sozinho. Aos fantasmas da história que habitam o velho prédio do Museu da República, aos esqueletos no

armário da disciplina da história da arte e sua genealogia ocidental, ao predicamento globalizante da arte contemporânea, e aos espectros plurais de identidade, história e memória ainda não suficientemente refletidos pela academia, Yhuri trouxe a memória e ancestralidade negras – que, já sabemos, fazem também parte, muitas vezes por obliteração, da história e memórias e dos processos de silenciamento que perpassam esses campos (FANON, 2008; MBEMBE, 2018; KILOMBA, 2020). Perpassando diversas formas, significados, conexões, materialidades e espaços de memórias evocados em seu trabalho está a articulação e intersecção particular promovida por Yhuri, passando por sua própria subjetividade, história familiar, corpo e experiência de uma determinada configuração histórica e societal, bem como sua vivência no campo da arte – à qual ele testemunha forte marca da branquitude (2018).

Em *Farol Fun-Fun: Pangeia*, uma experiência de exposição-cena, ativada e construída em três atos, realizados nas três noites consecutivas do *XXII Encontro*, Yhuri nos apresenta sua versão sobre uma história de criação. Trabalhando em colaboração com a atriz Tatiana Henrique, em *Farol Fun-Fun* Yhuri bebe em fontes de matrizes afro-brasileiras e da cosmogonia ligada ao candomblé para contar a história de como Escura e o Tempo se encontram e traçam as primeiras imagens (desenhos e pinturas do Tempo) e criam vida. Mais uma vez o trabalho de Yhuri parece fazer girar uma proposição de Fanon: relatando “a experiência vivida do negro”, Fanon lamenta que depois de chegar ao mundo “pretendendo descobrir um sentido nas coisas, minha alma cheia de desejo de estar na origem do mundo”, eis que ele se descobre “objeto em meio a outros objetos”, fixado por olhares externos (2008, p. 103); Yhuri, por sua vez, parece exercitar o desejo e partir para o ato de, usando as palavras de Fanon, chegar “puro e jovem em um mundo nosso, ajudando a edificá-lo conjuntamente” (2008, p. 106).

Em seu processo de abertura de uma experiência e de participação na edificação de memórias a que se relaciona, os gritos pulsantes que ouvimos a partir de *Farol Fun-Fun* não são exatamente o retorno da história de trauma e recalque da memória colonial – isto é, gritos que ecoam histórias devastadoras de separação, do sujeito com sua subjetividade, do indivíduo com a identidade de sua pátria, de ancestrais com suas raízes e famílias, bem como as denúncias sobre silenciamento e culpa da branquitude, e que são importantemente bradados em outros lugares –, mas sim gritos da força e beleza da história de criação do universo segundo a evocação de um sujeito que já arrancou sua máscara de silenciamento, e que usa sua voz em eco com a de seus ancestrais para nos contar essa história e memória ancestral e, ao mesmo tempo, sua. Ao fazê-lo, Yhuri nos conduz não só por uma identificação positiva com a Negritude, mas por sua participação na sua descoberta do sentido das coisas e no seu encontro consigo mesmo na origem do mundo. Desvencilhado da Outridade do olhar da branquitude, o artista trava um encontro visual, simbólico e espiritual com uma outra história de

dualidade entre branco e preto, uma que, como dito, se conecta a sua memória ancestral. Não sem ironia e uma certa revanche poética, Yhuri se inspira nas histórias do encontro de um orixá funfun, Oxalá, e seu axé ligado à cor branca (um branco que não pertence à ocidentalidade, ressalta-se), e Nanã, divindade das águas, para escrita de seu conto de criação.

Incorporando o Tempo, Yhuri cria um objeto-tríptico que tem cada uma de suas três partes pintadas em cada noite de performance e que, terminado, mostra o processo de separação da Pangeia. Ou seja, cortejando sob a marcação impetuosa e força movedora do tempo e a matéria viva que se sedimenta sob as águas paradas, o encontro de Tempo e Escura gera não só um território, a Pangeia, mas o movimento de deriva continental que antecipa a diáspora negra.

A performance em três atos se deu no cenário montado pelo artista, formado por um foco de luz, as bases de granito da Pangeia, o manto de Escura, duas cadeiras em estilo neoclássico e uma cortina branca – uma mistura de elementos adicionados e pertinentemente apropriadas do próprio auditório do Museu e ressignificados pelo artista e suas referências. As pomposas cadeiras, normalmente utilizadas pelos palestrantes convidados no auditório, viraram troncos das divindades evocadas por Yhuri.

Atravessando fronteiras que, pode-se argumentar, já não sustentavam separações entre artes visuais, performance e teatro, e conectando-se a uma completude e vastidão de linguagens conforme canalizadas por uma outra importante referência para arte negra no Brasil – o artista, dramaturgo e intelectual Abdias do Nascimento –, Yhuri cruza também o permeável território entre experiência artística e espiritual, visual e performance, criação e rito¹.

Durante as três noites do XXII Encontro do PPGAV, o cenário foi palco da ruidosa performance de Escura e do Tempo, e durante os dias, permaneceu como eloquente presença a acompanhar a programação de comunicações do Encontro. Outra copresença na exposição-cena era a plateia que reunia participantes do Encontro e um público trazido pelo próprio Yhuri – público este que empretecia ou, como talvez Yhuri e Abdias do Nascimento preferissem, aquilombava lugares de memória (me refiro aqui a ambos, o museu e a academia) historicamente dominados pela branquitude.

Apesar da força afirmativa, poética e de protagonismo do trabalho de Yhuri com a sua identidade plural, memória ancestral e Negritude, sem condescendências às tradições ocidentais, não se pode negligenciar o fato de que o seu ato de ocupação de um espaço e ativação de uma memória ocorreu em meio a um panóptico da branquitude que cerca a cena através do cenário histórico do Museu, dos moldes acadêmicos do evento, e do público universitário e do campo da arte que, mesmo que à

revela de sua vontade intelectual, sentimento de culpa e projetos de políticas afirmativas, continua a reproduzir uma desproporcional representação racial em relação a do país.

Como observa Grada Kilomba, “uma sociedade que vive na *negação*, ou até mesmo na *glorificação* da história colonial, não permite que novas linguagens sejam criadas” (KILOMBA, 2020, p. 12). Kilomba observa isso para notar a importância em sua trajetória pessoal de ter saído da sombra colonial projetada em seu país de nascimento, Portugal, para, fora dele, enfrentar outras marcas coloniais mas conseguir, finalmente, encontrar sua linguagem na forma de um livro que mistura relato autobiográfico, psicanálise e sociologia sob, acima de tudo, a perspectiva da sua experiência e a de outras mulheres negras. Se para Fanon falar e ter linguagem em um contexto de povo colonizado era “estar em condições de empregar uma certa sintaxe, possuir a morfologia de tal ou qual língua” e, sobretudo, de “assumir uma cultura, suportar o peso de uma civilização” (2008), trabalhos como o de Kilomba têm nos mostrado também como deslocar o peso dessa civilização e subverter sua gramática de dentro da própria linguagem.

Nesse sentido, o processo de escrita e, particularmente, a escrita autobiográfica do feminismo negro tem marcado um ato de descolonização que reconfigura uma gramática, uma possibilidade de reinvenção de si, dá a ver subjetividades, e “homeia uma realidade que fora nomeada erroneamente ou sequer fora nomeada” (KILOMBA, 2020, p. 28). Indo de encontro a esse processo de incorporação e subversão de linguagens que se conectam a heranças coloniais, mas que também as deslocam, *Faro! Fun-Fun* enuncia e joga luz sobre uma memória ancestral que, apesar de não nomeada em nossas narrativas oficiais da memória no Brasil e não suficientemente encarada pela academia e seus moldes ainda amarrados a modelos científicos ocidentais, sobrevive nas relações espirituais e sociais de grupos historicamente marginalizados e retorna através do potencial criativo e de subjetivação do artista. Valendo-se de certos repertórios da arte contemporânea, lidando com contextos históricos que são marcados no que Pierre Nora chamou de “lugares de memória” (1993), e conectando-se a memórias da religiosidade, cosmogonia e ancestralidade negra que são silenciadas ou que não se fixam nesses lugares, Yhuri usa e subverte linguagens que atravessam todas essas áreas e que propiciam uma ativação e configuração de outras formas de transmissão e experiência da memória – sem silenciar ou fechar as potentes contradições ou multidireções que emergem do encontro desses diversos campos de memória.

O trabalho do Yhuri nos demonstra que para além de um reconhecimento cognitivo, histórico e político do lugar e da memória negra, temos ainda muito a aprender com experiências e memórias às quais, em uma sociedade pautada pela branquitude, não nos habituamos a nos relacionar e escutar,

e que, a despeito, existem e são transmitidas em formas de socialização, laços e lugares de memória que não os das tradições ocidentais.

Nesse sentido, as proposições artísticas de Yhuri podem ser relacionadas ao que Achille Mbembe (2018) analisou como um trabalho duplo a ser feito na desconstrução de uma ideia de raça e outridade que o ocidente construiu como um espelho próprio: não basta desconstruir a autoficção da modernidade ocidental e a forma como seus marcadores de diferença, entre eles, raça – e, poderíamos adicionar aqui, memória – foram construídos. É preciso reconstruir ou ouvir – lembrando os que, apesar de oprimidos ou ocultados, não necessariamente deixaram de ser sujeitos ativos – o que ou aquele que vemos quando nada se vê e quando nada compreendemos, como resultado de apagamentos causados pelas projeções unidirecionais de racionalidade, narrativas e memórias (ACHILLE, 2018). Este é um trabalho de mobilização de outras formas de memórias; de reconhecimento de que a memória revela assim como oculta; de investigação de inscrições externas, de campos simbólicos e subjetividades; de reconstrução ou reconhecimento de si mesmo e suas genealogias; de indagação sobre tessituras do tempo; de busca dos cruzamentos entre a memória social e psíquica, material e imaterial; de compreensão das sobreposições entre representação e política, história e memória; de arqueologia e imaginação do que foi apagado; de revisão, mas também de fundação de novos arquivos (em conteúdos e formas); e de articulação entre sujeitos, sociedades e suas memórias (vivas, mortas, adormecidas ou latentes) – tarefas com as quais práticas artísticas como a de Yhuri têm a contribuir. Em particular se levamos em consideração o potencial da arte em ativar experiências, em propor processos a serem vivenciados, a reconstruir memórias como proposições plurais e inacabadas, de forma a não fixar novas formas de memorização em detrimentos de outras.

Processos de ativação crítica e poética de memórias como no trabalho de Yhuri apontam também para o potencial específico do campo da arte em lidar com o que Andreas Huyssen definiu como “novos tipos de constelações mnemônicas”, isto é, um giro da memória em práticas artísticas que não abdica a uma aproximação à ideia de verdade histórica e a noções de justiça social, mas que, ao mesmo tempo, não negligencia entrelaçamentos com campos divergentes de memória (2014, p. 178). Huyssen evoca variadas identidades étnicas e memórias rivais como parte de campos divergentes de memória (2014), mas poderíamos incluir também campos que incluem afetos, subjetividades e outras formas de relação com o passado, como a ancestralidade. No caso do trabalho de Yhuri, alguns desses campos poderiam ser apontados como um processo de revisão histórica e crítica sobre o lugar negro na constituição da história, memórias e identidades no Brasil, e como um retorno à subjetividade e a espiritualidade que cruzam a experiência individual e comunitária do próprio artista. Isto é, as disputas entre territórios da história e memória, verdade histórica ou subjetividade, memória individual e coletiva (ou social), se entrelaçariam por entre percursos multidirecionais

canalizados pela própria prática artística. Nesse entrelaçar, ficam como possíveis eloquências o que está presente e ausente – assim como na própria memória –, no trabalho e na sua relação com o seu entorno e com o contexto histórico, político e cultural que reverberam na experiência artística. Outra presença e ausência eloquentes podem emergir das diferentes relações que um público plural vem a ter com as memórias e referências apresentadas por Yhuri, seja por identificação ou estranhamento. Mas sendo afetados por essas memórias apresentadas, performadas, ativadas e inscritas em um lugar pela ocupação e experiência do trabalho, elas são também transferidas para nós.

Se em Farol Fun-Fun, o Tempo nos mostra suas complexidades, pulsões e atos de criação, nos dá a ver como sua ação e ritmo permeiam os territórios por onde transita, nos fazendo testemunha da emergência de uma pangeia como o universo das latentes memórias de uma incontível diáspora, parte de suas contingências permanecem, a partir da ativação de memórias proporcionada pelo trabalho, com nós.

Nota

1. Referência também a como Abdias do Nascimento e sua prática no Teatro Experimental do Negro se referem ao drama e ao teatro como fortes vínculos da cultura africana, conectadas ao instinto vital de representar seu papel e ligar, também através da ritualização e do culto a deuses e aos antepassados, aspectos de sua existência pessoal e comunitária (1961).

Referências

CAMPOS, Marcelo. *Pretofagia: uma exposição-cena de Yhuri Cruz* [texto de apresentação da exposição]. Rio de Janeiro: Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, 2019.

CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. São Paulo: Veneta, 2020.

CRUZ, Yhuri. *Monumento-documento à presença*, 2018. Disponível em: <https://issuu.com/yhuracruz/docs/monumento-documento-presen-a-yhuri-cruz>.

_____. *Nenhuma direção a não ser ao centro*, 2018b. Disponível em: <https://issuu.com/yhuracruz/docs/manifesto-completo>.

FANON, Franz. *Pele negra máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.

HUYSSSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto, Museu de Arte do Rio, 2014.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. São Paulo: n-1 edições, 2019.

NORA, Pierre. "Entre memória e história: a problemática dos lugares". *Projeto História. Revista do Programa de Pós-Graduação de História da PUCSP*, volume 10, 1993.

NASCIMENTO, Abdias do. *Dramas para negros e Prólogo para Brancos*. Rio de Janeiro: Edição do Teatro Experimental do Negro, 1961.

INTERVENÇÕES CORETO

E, se qualquer um fosse dono do palácio? Intervenções artísticas alinhavando redes por meio da Educação, Arte e Memória

COLETIVA PRÓPRIAS

Resumo: O Coletiva Próprias busca caminhos, lugares e momentos para realizar conversas nos cotidianos educativos, a partir de ALVES (2019), para que temas insurgentes sejam vivenciados e entrelaçados às diferentes redes que forma e pelas quais é formado. Arte e Memória em Tempos de Crise/2020 é um dos caminhos, momentos e lugares dessa intervenção, onde temas como, por exemplo, relações de gênero e étnico-raciais, são tratados. O público é convidado a trocar as cartas de um jogo de baralho, editado pelo educativo do Museu da República-RJ, com ilustração de presidentes brasileiros, por outras figuras/biografias de personalidades históricas, e também de figuras anônimas, na maioria femininas, selecionadas de modo intencional, no sentido de problematizar a ausência do povo, principalmente, as ditas minorias, na memória social. Com este dispositivo, desafia novos discursos para um país melhor, tendo o Palácio e o Governo como “premiação”. A performance possibilita a imaginação para outras possibilidades de sociedade, pela valorização das figuras invisibilizadas historicamente e pelo reconhecimento da responsabilidade de cada um com a Res-pública.

Palavras-Chave: Intervenção artística, currículo, cotidiano, memória

Abstract: Searching for ways, places and moments to carry on conversations in educational daily life, starting from (ALVES, 2019), so that insurgent themes are experienced and intertwined with the different networks we form and through which we are formed. Art and Memory in Times of Crisis / 2020 is the reason, path, moment and place of this intervention. The public is invited to exchange the relative figures of a card game, edited by the educative of the Museum of the Republic-RJ, with the figures of Brazilian presidents, for other figures / biographies of historical personalities, as well as anonymous and female figures. With this device, we challenge new speeches for a better country, with the Palace and the Government as an award. Performance enables imagination for other possibilities of society, by valuing historically invisible figures and by recognizing the responsibility of each one with Res-pública.

Keywords: Artistic intervention, curriculum, daily life, memory

O Coletiva Próprias reúne 4 mulheres com o propósito de auxiliar mulheres a se expressarem nas respectivas linguagens artísticas e a conquistarem seus espaços expositivos, na interseção arte/educação. Fernanda Mello, doutorado FFP/UERJ; Andrea de Almeida, Graduada em História da Arte/UERJ; Gisett Lara, IFFP- Pós-Graduação em Arte; Monica Klemz, mestrandia profissional em mídias criativas/UFRJ

Introdução

Esse texto é a proposição conjunta do Coletiva Próprias, formada por 4 mulheres, originárias de diferentes redes, cada qual com vínculos acadêmicos e linhas de pesquisas diferentes, que se uniram com o propósito de auxiliar mulheres, iniciadas no mundo das artes, a se expressarem, nas respectivas linguagens artísticas, lutarem por espaços expositivos, na interseção arte/educação. Cada participante da coletiva tem uma história com o espaço, Museu da República - RJ, local escolhido para realização do evento, versão 2019, e uma motivação coletiva sobre os *saberes-fazer* a transformar o mundo, intervindo nas problematizações acerca das áreas de educação, de patrimônio cultural e artístico e de Direitos Humanos. Certeau (1994), Alves (2019) mas, também, artistas como Isabel Löfgren e Patrícia Gouvêa (2018), foram referências nas proposições da intervenção performática - E, se qualquer um fosse dono do Palácio? A performance conversa com o público, com a instituição museológica e com a academia, tendo como temática o diálogo, sobre Arte, Memória em tempos de Crise e o desejo do Coletiva Próprias de expressar a inserção de temas emergentes nas discussões que perpassam os cotidianos.

O Palácio do Catete foi construído por escravos, em tempos de império, tendo o Barão de Nova Friburgo como proprietário. No entanto, não há nenhuma menção a esses escravos, trabalhadores, pessoas do povo, que por lá estiveram, durante o império, tão pouco enquanto sede da República e residência de 21 presidentes brasileiros que ocuparam a edificação até sua transformação em instituição museológica, em 1960, quando a capital federal foi transferida para Brasília. Tanto o Palácio quanto o seu jardim, desde 1939, são tombados pelo patrimônio público e cultural. O Coletiva Próprias indaga, nessa intervenção, quem mais teria tido a possibilidade de participar dos festejos imperiais e republicanos, fazer discursos, ou caminhar pelo jardim do palácio para puro deleite.

No entanto, não é na perspectiva histórica que a performance acontece, embora as pesquisas de arquivo sejam materialidades com as quais o Coletiva Próprias também trabalha. Trata-se, principalmente, sobre os cotidianos do acesso aos espaços de cultura na atualidade. A performance é um convite a conversas, objetivando a democratização do patrimônio público, a valorização dos construtores desses mesmos patrimônios e da defesa do Direito de acesso e permanência nesses espaços.

Atores e temáticas para performar novas redes

A abordagem teórica metodológica que orienta a intervenção é a multirreferencial, devido à pluralidade de temas de pesquisa que as participantes, do Coletiva Próprias, se dedicam. Cada qual, traz elementos à elaboração da intervenção performática a partir dos seus *saberes-fazer*¹ fieis às redes

às quais se inserem, orientadas pelos respectivos *conhecimentos-significações*, que nelas surgem, tecidas pela metodologia da conversa, na pesquisa com os cotidianos e pelos enlaces produzidos nessas redes que formam e que por elas são formadas.

Essas redes de que participam são diversas, ocorrendo em diferentes circunstâncias, como seres históricos que são. Alves (2019) chama a atenção para o fato de que essas redes são *espaçostempos* de reprodução, transmissão e criação de teorias que se articulam permanentemente, embora com intensidades e sentidos diversos. São as relações entre os *praticantes-pensantes*, conforme ocasião, lugar, ações desenvolvidas intencional ou fruto do acaso. De Alves (2019), vem a definição para a rede que se forma, pela Coletiva Próprias, uma "rede de *prácticasteorias* de criação e de uso das artes". A pesquisadora explica que,

Nas conversas que íamos tendo com docentes - em formação ou já em serviço -, entendemos que uma das redes importantes de sua formação é aquela de fruição, criação e uso das artes. E, em consequência, modos muito interessantes de trazê-la aos processos pedagógicos são desenvolvidos. Havia mais: a enorme possibilidade que percebiam nesses artefatos e nesses processos porque descobriam, quando os articulavam em aula: estudantes que cantavam que tocavam instrumentos, que desenhavam muito bem, que gostavam de representar. E, naturalmente, sentiam o interesse pelos tantos conteúdos que tinham que 'aprenderensinar'. (ALVES, 2019, p.120)

Outro ponto importante a considerar nessa apresentação da performance *E, se qualquer um fosse dono do palácio?* é a metodologia da pesquisa, tanto para o levantamento de materiais, recursos, quanto para o levantamento das reflexões que iriam orientar as problematizações acerca da Arte, da Memória em Tempos de Crise, na criação da performance. Conversas com pesquisadores, com diferentes imagens e sons, com praticantes, entre outros artefatos tecnológicos e culturais em diferentes situações comunicacionais. Esses artefatos, tornados pedagógicos, possibilitam uma dinâmica de conversações acerca da inserção de questões sociais compreendidas como questões curriculares, espalhando, na relação dos sujeitos, nos espaços formativos, em *espaçostempos* de formação que todos nós vivenciamos.

Conforme Certeau,

As retóricas da conversa ordinária são práticas transformadoras de situações de palavras, de produções verbais onde o entrelaçamento das posições locutoras ins-

taura um tecido oral sem proprietários individuais, as criações de uma comunicação que não pertence a ninguém. A conversa é um efeito provisório e coletivo de competências na arte de manipular “lugares comuns” e jogar com o inevitável dos acontecimentos para torná-los “habitáveis”. (CERTEAU, 1994, p.50).

Por isso, importa apresentar o contexto da proposição da intervenção elaborada especificamente para o evento. Serão explicitados os usos dos materiais no processo da criação artística da intervenção performática, bem como a metodologia que se usou nessa montagem. O referencial metodológico são conversas por meio delas, que realizadas entre o Coletiva Próprias, mas também com vários personagens conceituais (DELEUZE, 1992), na elaboração dos *conhecimentos/significações*. Alves (2004) nos ajuda a entender as conversas nas pesquisas em educação, nas quais se interage com nossos intercessores, os personagens conceituais. A pesquisadora, explicando o conceito deleuziano diz que os personagens conceituais são:

elementos indispensáveis que contribuem à organização do pensamento nessas pesquisas. Entender imagens, narrativas, como personagens conceituais significam compreendê-los como outro nas discussões que precisamos ter em conhecimentos e significações presentes nos processos de pesquisa, para ir entendendo o que vai surgindo nesses com ajuda daqueles com que outros pesquisamos [...] das escolas ou de todas as redes educativas pesquisadas. Assim é que vamos formando idéias e pensamentos que nos permitem responder às perguntas que colocamos (ALVES, 2012, p. 27)

A performance, atividade empreendida no jardim do Palácio do Catete, sem muito aparato de recursos materiais, usa a narrativa e leitura oral de biografias históricas, intercalando com a leitura de poemas, arriscando, inclusive, a criação de narrativas autobiográficas por todos os participantes, público e atores, de modo a vir à tona discursos dos sujeitos de direito à interação e à intervenção na paisagem sócio-cultural, artística e política. Todos podem participar, ler biografias, autobiografar-se e discursar sobre si alto em bom tom. No entender do Coletiva Próprias, atuam na performance, inclusive. Os sujeitos integrantes da pesquisa, no momento em que entram na conversa, vendo, sentindo, escutando, performando, agindo, se assim o desejarem, assim como, participantes do evento acadêmico ou mesmo transeuntes que passeavam no parque, nas paisagens dos jardins, naquele momento, interessados, curiosos, além daqueles alheios, ao que se passa no coreto, gerando uma complexidade desses *espaçostempos* que atravessam os cotidianos ali presentes. Por isso mesmo, o Coletiva Próprias escolheu o Coreto, no jardim do Palácio da República, como local de intervenção. O Coreto é o lugar de discursos, de política, de intervenção artística e o palco para a performance.

O Coletiva Próprias quer pesquisar e fazer arte, problematizar o apagamento de personalidades que tiveram ressonância na formação do povo brasileiro, reverenciá-las. Assim, o grupo se inspirou inicialmente na poesia de Bertold Brecht, intitulada, Perguntas de um Operário que Lê, para iniciar a performance. Um convite a ‘discursos poéticos’ no coreto, localizado no jardim do museu, em tom reivindicatório às personalidades históricas, negras, mulheres, conforme a leitura de suas biografias, pelo público.

Criando conversas com arte e memórias: tempos e lugares diferentes

Durante a curadoria, o Coletiva Próprias decidiu oferecer ao público biografias femininas, ampliando e dificultando o desafio, além de direcionar a temática relativa às questões de gênero também. Intervimos, na poesia de Brecht, enxertando uma nova questão ao poema, explicitado mais adiante.

A intervenção de duração de 30 minutos, contou com a participação de poucos passantes, mais um público escolar, que não se esperava encontrar no jardim naquele horário, às 10 horas da manhã. E subverteu-se, um pouco, a poesia de abertura e também o uso do baralho editado pelo setor educativo do Museu da República. Esse artefato cultural traz figuras de 21 presidentes que residiram no palácio, entre outras imagens relativas a símbolos republicanos, como bandeira, brasão, entre outros, como a seguir.

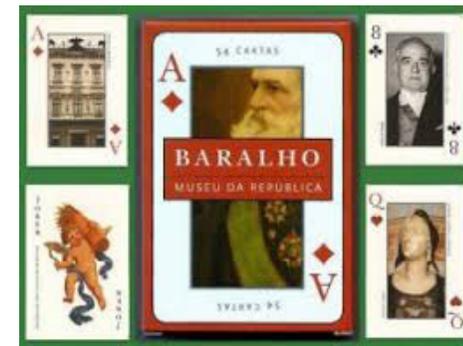


Figura: 01 Figura da República Brasileira
Fonte: site do Museu da República/divulgação

O Museu da República- RJ usa o baralho com o propósito da difusão dos temas republicanos de modo lúdico e disponibiliza, inclusive, em meio virtual. Mas não se opõe a promover outras discussões a partir deles. Assim, para cada carta retirada aleatoriamente, pelos participantes, outra biografia de-

veria ser selecionada pelo participante, de um outro baralho. O desafio foi ler em voz alta, em tom de exaltação. Valia o participante entoar falar uma autobiografia, explicitando a razão pela qual merecia ser “o dono/a do palácio”, e, *por conseguinte*, do “governo”.

As biografias femininas oferecidas para substituir as figuras do baralho oficial, ao serem lidas, possibilitaram revelar histórias de vida desconhecidas. Alunos, de uma escola vizinha ao museu, que cortavam pelo jardim, escolheram personagens, mulheres, negras, leram biografias e também declamaram as suas próprias. Já a leitura da biografia da catarinense Antonieta de Barros, professora e primeira deputada estadual negra do país e primeira deputada mulher, do estado de Santa Catarina, dá nome a uma escola no estado de Santa Catarina, fato compartilhado pela leitora da biografia que conhecia a sua história.

Para confeccionar o outro baralho, foram utilizadas imagens trabalhadas pelas artistas plásticas Isabel Löfgren e Patrícia Gouvêa, visto que no catálogo criado pela dupla para exposição Mãe Preta as artistas disponibilizaram um pôster com intenção da reprodução do mesmo para uso, difusão e circulação ao público. São figuras de mulheres brasileiras, de diferentes períodos históricos, com as respectivas biografias.



Figura- 02- Recorte Catálogo Exposição Mãe Preta
Fonte: Catálogo Exposição- Mãe Preta



Figura 3- Performance: E, se qualquer um fosse dono do Palácio?
Fonte: Acervo Coletivo Próprias. Museu da República. 04/12/2019

O Coletiva Próprias concorda com a dupla de pesquisadoras e artistas sobre a importância de se buscar elos e ressonâncias entre a condição social das vozes de mulheres, em diferentes momentos da história. Com a intervenção, colocou-se uma lente de aumento em figuras femininas e em seus feitos, como cidadãs, com linguagem contemporânea relacionando às mulheres da atualidade. Assim, a proposição das artistas possibilitou materializar esses exemplos para serem utilizados na performance, conforme a figura 3 ilustra.

Com esses artefatos culturais, baralho republicano, figuras femininas e a leitura das biografias para os espectadores, autobiografias do público reveladas de per si, trabalhou-se as questões do Seminário Arte e Memória em tempos de crise, 2019, a pluralidade das narrativas da memória.

Algumas considerações, enlaces para novas questões e uma penúltima intervenção

Uma das perguntas do encontro foi como outras áreas do conhecimento podem contribuir para desenvolver e aproveitar o potencial criativo do ser humano. Na intervenção, trabalhou-se a conexão e comunicação entre indivíduos e a promoção de questionamentos à projeção de narrativas uníssonas. Na interseção arte/educação e nas pesquisas com os cotidianos, o Coletiva Próprias acredita na potência da arte do fazer do homem comum (CERTEAU, 1994), com suas táticas capazes de resistir a despeito das estratégias para subjugar-lo. Denuncia o apagamento das memórias e a produção de amnésias. Também no campo da educação, busca criar oportunidades para fluir o potencial dos recursos de interações humanas e das conexões comunicacionais sem que se negligenciem possíveis apagamentos que se dão no processo. A intervenção- E, se qualquer um fosse dono do palácio, ao oferecer exemplos de biografias desconhecidas, biografias femininas e autobiografias, contribui com outros alinhavos entre testemunhos, identidades, e *espaçostempos* para resistir a esses tempos de crise, em todos os lugares, inclusive das nossas memórias.

Talvez, Brecht, em “Perguntas de um Operário que Lê” no referido poema, trabalhe com a categoria operário/povo. Então, é nossa vez de conversar com ele, com o poema e com o leitor. -E, se qualquer um fosse dono do palácio? Qualquer um, no sentido de todos e todas. Imaginem mil outras biografias: de homens, de mulheres, ou a sua, que se candidatem a participar das obras, mas também dos respectivos festins.

Quem construiu Tebas, a das sete portas?
Nos livros vem o nome dos reis,

Mas foram os reis que transportaram as pedras?
Babilônia, tantas vezes destruída,
Quem outras tantas a reconstruiu?

Em que casas
Da Lima Dourada moravam seus obreiros?

No dia em que ficou pronta a Muralha da China,
para onde foram os seus pedreiros?

A grande Roma
Está cheia de arcos de triunfo. Quem os ergueu?
Sobre quem triunfaram os Césares?

A tão cantada Bizâncio
Só tinha palácios
Para os seus habitantes?

Até a legendária Atlântida,
Na noite em que o mar a engoliu
Viu afogados gritar por seus escravos.

O jovem Alexandre conquistou as Índias
Sozinho?

César venceu os gauleses.
Nem sequer tinha um cozinheiro ao seu serviço?

Quando a sua Invencível Armada se afundou Filipe de Espanha
Chorou. E ninguém mais?

Frederico II ganhou a guerra dos sete anos.
Quem mais a ganhou?

Em cada página uma vitória...
Quem cozinhava nos festins?

Em cada década um grande homem...
Quem pagava as despesas?

Tantas histórias,
Quantas perguntas!

(Bertold Brecht)

.....X.....

Em cada dia uma grande mulher...

Quantas histórias,
Tantas respostas!

(Coletiva Próprias)

Notas

1. Nilda Alves (2010), marcando, estilizando e potencializando os estudos dos/hos/com cotidianos no país, opta por grafar algumas palavras juntas, como forma de contestar os dualismos reinantes na chamada cultura ocidental e na ciência. Esta opção, é aqui usada ao longo do texto em concordância com essa abordagem epistemológica porque aposta na complexidade e pluralidade do mundo e da vida.

Referências

ALVES, Nilda. *Práticas Pedagógicas em Imagens e Narrativas- memórias de processos didáticos e curriculares para pensar a escola hoje*. Cortez, São Paulo, 2019.

DEDELUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *O que é filosofia?* São Paulo, Editora 34, 1992.

CERTEAU de Michel. *A invenção do Cotidiano – Artes de fazer* – 3 ed. Petrópolis; vozes, 1998

LÖFGREN ET GOUVÊA, Izabel, Patrícia. *Catálogo Exposição e pesquisa*. 2018. <http://http://www.maepreta.net/wp-content/uploads/2018/12/Catalogo_MaePreta_2018.pdf>. Acessado em 05/02/2020.

Rostos da expansão

DANIELE GOMES BISPO E LUCIANA APARECIDA FARIAS

Resumo: É comum pensarmos em números quando refletimos acerca da precarização pela qual vem passando a educação em nosso país, particularmente as universidades públicas federais nos últimos tempos. No entanto, são também direitos, possibilidades, horizontes, oportunidades, sonhos que se perdem. Na instalação *Rostos da expansão* são expostos moldes dos rostos de pessoas que se consideram, de alguma forma, beneficiados com a expansão das universidades públicas federais: discentes, docentes, técnicos da Universidade Federal de São Paulo, Campus Diadema e Guarulhos, e pessoas da comunidade em geral. Este projeto foi contemplado pelo edital de Pró-Cultura da Universidade Federal de São Paulo em 2017, foi desenvolvido e exposto em 2018 em alguns campus da universidade e em 2019 chegou ao XXII Encontro de Pesquisadores do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais - EBA - UFRJ.

Palavras-chave: Precarização; Universidades Públicas; Universidades Públicas Federais

Abstract: Searching for ways, places and moments to carry on conversations in educational daily life, starting from (ALVES, 2019), so that insurgent themes are experienced and intertwined with the different networks we form and through which we are formed. Art and Memory in Times of Crisis / 2020 is the reason, path, moment and place of this intervention. The public is invited to exchange the relative figures of a card game, edited by the educative of the Museum of the Republic-RJ, with the figures of Brazilian presidents, for other figures / biographies of historical personalities, as well as anonymous and female figures. With this device, we challenge new speeches for a better country, with the Palace and the Government as an award. Performance enables imagination for other possibilities of society, by valuing historically invisible figures and by recognizing the responsibility of each one with Res pública.

Keywords: Precariousness; public universities; federal public universities

Daniele Gomes Bispo: Educadora Ambiental, graduada em Ciências Biológicas pela Universidade Federal de São Paulo, técnica em Teatro pela Escola Técnica de Artes e aluna especial do programa de Pós Graduação em Análise Ambiental Integrada.

Luciana Aparecida Farias: Mestre e Doutora em Ciências pela Universidade de São Paulo (USP). Pós-doutorado em Educação Ambiental pelo programa Interunidades (USP). Especialização em Psicologia Transpessoal. Professora associada do Departamento de Ciências Ambientais da UNIFESP e da Pós-graduação Em Análise Ambiental Integrada.



Nos últimos anos a educação no país vem sofrendo violentamente com políticas de precarização, sobretudo as universidades públicas federais. A exemplo disto, é possível citar a PEC 55/2016, Emenda Constitucional do Teto de Gastos Públicos, que limita por 20 anos o crescimento de despesas públicas em educação e outras áreas. Além de diversos cortes orçamentários¹ e suspensão de contratação de novos funcionários (docentes e técnicos)².

Este é, portanto, um cenário de retrocesso no campo dos direitos sociais conquistados ao longo dos últimos 15 anos, por exemplo, por meio do Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (Reuni). Isto porque, foi por meio deste programa que houve a ampliação da Rede Federal de Educação Superior com a criação de universidades e novos campi, bem como a abertura de novos cursos de graduação. Desta forma, um maior número de pessoas tiveram acesso ao ensino superior público, bem como novos empregos foram gerados.

Diante disso, *Rostos da expansão* aparece como Arte e Memória em Tempos de Crise.

Figura 1. Daniele Gomes Bispo, "Rostos da expansão": Coreto, Museu da República. Rio de Janeiro, 5 de dezembro de 2019. Foto das autoras.



Figura 2. Daniele Gomes Bispo, "Rostos da expansão": Coreto, Museu da República. Rio de Janeiro, 5 de dezembro de 2019. Foto das autoras.



Figura 3. Daniele Gomes Bispo, "Rostos da expansão": Coreto, Museu da República. Rio de Janeiro, 5 de dezembro de 2019. Foto das autoras.

Notas

1. Disponível em: <https://ufrj.br/noticia/2019/12/19/ufrij-reduz-deficit-e-aprova-proposta-de-orcamento-para-2020> e <http://adufc.org.br/2020/01/31/corte-de-198-bilhoes-na-educacao-e-reducao-drastrica-do-fomento-a-pesquisa-no-orcamento-de-2020/>. Acesso em 15 de fevereiro de 2020.

2. Disponível em: <https://www.apufsc.org.br/2020/01/16/mec-proibe-universidades-de-contratar-professores-em-2020/> e Acesso em 15 de fevereiro de 2020.

Referências

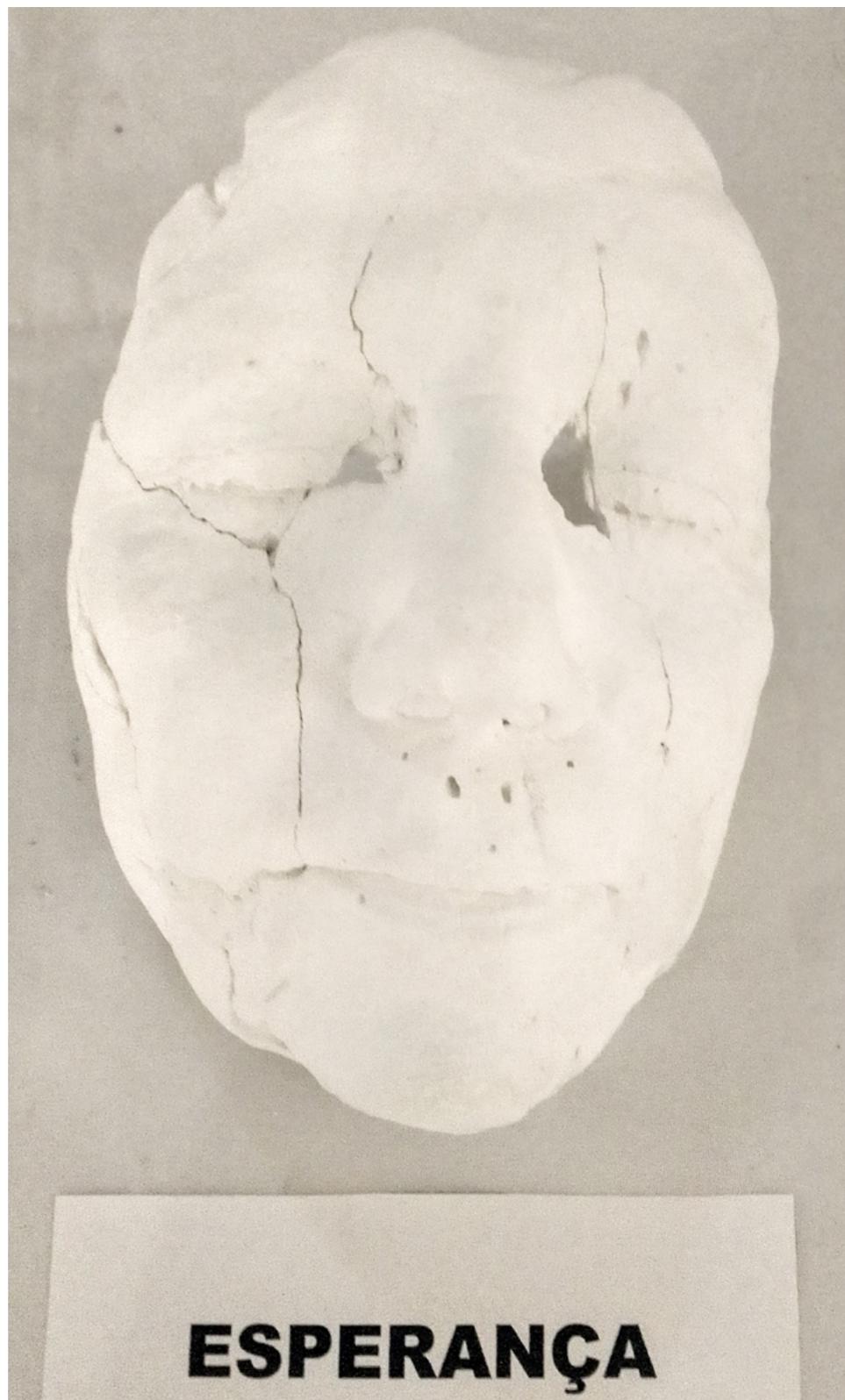
SENADO, Agência. Promulgada Emenda Constitucional do Teto de Gastos Públicos. Senado Notícias, 15 de dezembro de 2016. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2016/12/15/promulgada-emenda-constitucional-do-teto-de-gastos>. Acesso em 15 janeiro de 2020.

BRASIL, Ministério da Educação. Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais: Reuni 2008 – Relatório de Primeiro Ano. 2008. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_docman&view=download&alias=2069-reuni-relatorio-pdf&category_slug=dezembro-2009-pdf&Itemid=30192. Acesso em: 15 de fevereiro de 2020.

EDUCATIVA, Rádio UFMG. Consagrada há três décadas, autonomia enfrenta cenário de incertezas: Riscos impostos por restrições orçamentárias e pelo programa Future-se são avaliados por dirigentes e especialistas no programa 'Outra estação', da Rádio UFMG Educativa. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte - MG, 7 de fevereiro de 2020. Disponível em: <https://ufmg.br/comunicacao/noticias/consagrada-ha-tres-decadas-autonomia-enfrenta-cenario-de-incerteza>. Acesso em 15 de fevereiro de 2020.

LEHER, Roberto. Autoritarismo Contra a Universidade: *O Desafio de Popularizar a Defesa da Educação Pública*. São Paulo: Fundação Rosa Luxemburgo, Expressão Popular, 2019.

Figura 4. Daniele Gomes Bispo, "Rostos da expansão":
Molde de Rosto em Gesso, Museu da República. Rio de
Janeiro, 5 de dezembro de 2019. Foto das autoras.



dexisti, uma série de apagamentos

MARIA RAMIRO MELO NEGREIROS

Resumo: A instalação de vídeo apresentada no coreto do Museu da República durante o evento Arte e Memória XXII Encontro de Pesquisadores do PPGAV da EBA, UFRJ foi uma adaptação da série fotográfica *dexisti*. Por sua vez, esta faz parte de um trabalho intitulado *Retorno* (2018), o qual se desenvolveu em um momento peculiar da minha vida quando uma pessoa muito próxima passou por um tratamento psiquiátrico baseado no esquecimento e, portanto, torna-se indissociável tal acontecimento do desenvolvimento e do desejo de elaborar esse trabalho. As imagens geradas foram, de certa forma, uma resposta artística a este momento traumático. Eu estava diante da dor de outrem, impossibilitada de saber o que se passava. A minha atuação na vida dela é tão potente quanto impotente, e de forma alguma poderia estar no lugar dela. Assim, me coloco diante da dor do outro em estado vulnerável, frágil, em carne viva. Para onde destinar a dor que sinto diante da dor dela?

Palavras-chave: Angústia, esquecimento, arte

Abstract: The video installation presented at the Museum of the Republic of Rio de Janeiro during the event Art and Memory XXII Meeting of Researchers from the PPGAV EBA - UFRJ, was an adaptation of the photographic serie called *dexisti*. This serie is part of a work entitled *Retorno* (2018), which was developed at a peculiar moment in my life when a very close friend passed through a psychiatric treatment based on forgetfulness and, therefore, this event becomes inseparable from my work's development and from my desire to elaborate this artwork. The images created were, in a way, an artistic answer to this traumatic moment. I was facing someone else's pain, unable to know what was going on. My performance in her life is as potent as it is impotent, and in no way could I be in her place. Thus, I face the pain of the other in a vulnerable, fragile, raw state. What could I do with the pain I feel standing before the pain of the other?

Keywords: Anxiety, oblivion, art

Mestranda em Design na PUC-Rio, orientada pela Profa. Denise Portinari no Laboratório da Representação Sensível (LaRS) e bolsista Capes. Sua prática artística junto à investigação teórica analisa o percurso estético em torno do vazio e da angústia e questiona os limites da representação.



Figura 1. Coreto do Museu da República, Rio de Janeiro, 2019, Maria Ramiro

A instalação de vídeo apresentada no coreto do Museu da República em 2019 foi uma adaptação da série fotográfica *dexisti*. O vídeo com duração de um pouco mais de quatro minutos ficou em loop ao som da música "Que Loucura", de Sérgio Sampaio durante um dia. As imagens utilizadas encontravam-se em uma caixa de fotografias da família. Todas são fotografias analógicas e registradas entre 1993 e 2000, apesar de não ter certeza de minha idade em nenhum desses momentos. O processo de manipulação das fotos se deu, em parte, de maneira inesperada, errante e incalculada, e isso possibilitou que surgissem imagens que fossem equitativamente estranhas e familiares.

Qual a potência do vazio? É similar à potência do silêncio?

O vídeo instalado no Museu da República foi um desdobramento de uma pesquisa artística iniciada em 2018 e compõe em parte um trabalho intitulado *Retorno* (2018), desenvolvido em um momento árduo da minha vida quando uma pessoa muito próxima passou pelo tratamento psiquiátrico de eletroconvulso terapia (ECT), também conhecido como eletrochoque. As imagens geradas, foram de certa forma, uma resposta artística a este momento traumático. Eu estava diante da dor de outrem, impossibilitada de saber o que se passava. A minha atuação na vida dela é tão potente quanto impotente, e de forma alguma poderia estar no lugar dela. Assim, me coloco diante da dor do outro em estado vulnerável, frágil, em carne viva. Para onde destinar a dor que sinto diante da dor dela?



Figura 2. dexisti, vídeo instalação no Museu da República, Rio de Janeiro, 2019, Maria Ramiro

A Eletroconvulsoterapia (ECT) é um tratamento utilizado em quem não respondeu bem a tratamentos anteriores, geralmente alopáticos, aos quais os pacientes não conseguiram se adaptar ou que não surtiram efeitos desejados. Sendo assim, essa terapia se torna uma recomendação por parte dos psiquiatras em casos extremos, sendo necessário o consentimento do paciente e dos familiares. O ECT funciona por meio de eletrodos colados nas têmporas do paciente que recebe uma descarga elétrica, tem seu corpo enrijecido pela eletricidade e, em seguida, iniciam-se convulsões controladas por “aparatos” que prendem o corpo do paciente à mesa. As sessões devem ser repetidas até o paciente “melhorar”, o que costuma levar entre 6 e 12 sessões. O tratamento é “indolor” segundo os médicos, já que são administrados sedativos e analgésicos. No entanto, é comum sentir dores no corpo devido às contrações musculares e dores de cabeça durante o tratamento, além de outros efeitos colaterais.

Os efeitos colaterais do ECT são muitos, em suma relacionados à cognição, os efeitos físicos tendem a extinguir depois do fim do tratamento. No entanto, a memória parece ser uma matéria inapreensível aos dados médicos e de grande valor aos pacientes. Os testes cognitivos antes e depois do tratamento não apreendem as perdas possíveis de lembranças. (SADOCK et al, 2005; MATHIAS, 1945) Lembranças que não são meras recordações nostálgicas, são também fatores constituintes dos sujeitos, de suas identidades, de suas vivências e que são de grande importância para a manutenção dos laços sociais, profissionais, afetivos, etc. Tal perda foi relatada por muitos pacientes que tiveram

suas vidas afetadas, perderam empregos e que, em certo nível, nunca sabem o quanto foram afetadas realmente, já que não é possível quantificar o que não se lembra.

A história do que é considerado hoje como uma terapia, é marcada pela violência extrema. A eletroconvulsão foi utilizada como terapia pela primeira vez na década de 1930, porém anteriormente o choque já era utilizado como forma de tortura. Parte do seu estigma atualmente vem do senso comum sobre seu emprego anterior. O eletrochoque é rememorado como um método de tortura utilizado em diversos momentos históricos, inclusive durante o período da ditadura militar brasileira, ocasionando no apelido ao local de aplicação como “cadeira do dragão”, conforme o trecho a seguir do Relatório da Comissão da Verdade:

101. Cadeira do dragão era uma cadeira pesada, na qual a vítima era presa para o recebimento de choques elétricos, com uma trava empurrando para trás as suas pernas, e na qual suas pernas batiam com os espasmos decorrentes das descargas elétricas. (BRASIL, 2014, p.367)

A relevância dessa discussão toma uma nova dimensão ao se pensar nas políticas atuais de Saúde Mental. Os cortes orçamentários na Rede de Atenção Psicossocial (Raps), que afetam os Centros de Atenção Psicossocial (Caps), constituem um risco à Reforma Psiquiátrica instituída por lei em 2001, após anos da luta antimanicomial no país. Na nota técnica nº 11 de 2019, o Ministério da Saúde postula o investimento em aparelhos de ECT, e inclui a terapia convulsiva nos serviços oferecidos pelo SUS.

Quando se trata de oferta de tratamento efetivo aos pacientes com transtornos mentais, há que se buscar oferecer no SUS a disponibilização do melhor aparato terapêutico para a população. Como exemplo, há a Eletroconvulsoterapia (ECT), cujo aparelho passou a compor a lista do Sistema de Informação e Gerenciamento de Equipamentos e Materiais (SIGEM) do Fundo Nacional de Saúde, no item 11711. (BRASIL, 2019, p.6)

Além do ECT estar longe de ser o melhor aparato terapêutico, considerando-se que tal tratamento é a última indicação, oferecê-lo no Sistema Único de Saúde (SUS) poderá acarretar no mau uso desse tratamento, se sua prescrição for indiscriminada. Ademais, a nota se mostra problemática em diversos níveis, incluindo “Centros Terapêuticos” e “Hospitais Psiquiátricos” aos serviços oferecidos pelo Raps. Tais medidas apontam o retrocesso na Saúde Mental, omitindo um passado obscuro dos tratamentos psiquiátricos e dos hospícios brasileiros.

Esquecer é uma forma de tratamento que tenta tapar “os buracos”, apagar os problemas e “preencher” o vazio. Na negação da angústia, esquece-se os problemas, a dor e parte de sua história. Esquece-se de si. O sujeito apaga-se, pois há algo muito doloroso em ser e viver. Esquecer para poder viver. Mas viver de qual forma?

A memória é tão plástica quanto as imagens editadas e o relato redigido. A memória se estica, se apaga, se confunde, assim como a linguagem utilizada para dar dimensão ao que não está presente. O traço que conta a história e forma a imagem denuncia o caráter espectral da presença esvaziada. O que restou está encoberto por uma névoa, pela presença fantasmática da dor.



Figura 3. dexisti vii, fotografia editada, 2018, Maria Ramiro

A presença real, a coisa em si nunca está presente, é preciso traçar para delinear o que não é possível capturar. Se as coisas estivessem presentes, não seria necessário representá-las. O trabalho de representar o que está ausente presentifica a ausência, cria um jogo entre ausência e presença. E a partir desse jogo algo pode ser elaborado, deslocado, movimentando o sujeito e seu desejo. Deixarei por fim, uma pergunta da Professora Rosana Kohl Bines: Teria o exercício paciente da linguagem descritiva o poder de pôr em cena o que já não há?

Relato testemunhal

Falar em testemunho a um tratamento marcado pela violência e pelo esquecimento é uma tarefa árdua e quase em vão, já que o tratamento escora-se no apagamento de vestígios, os que acompanham não podem testemunhar, os que testemunham não podem falar. Imperativamente, não há testemunhas do que se passa dentro da sala de ECT (eletroconvulso terapia). O paciente entra sedado em uma sala e os acompanhantes ficam do lado de fora. É algo que deve ser esquecido reiteradamente, choque após choque, memórias se vão. De quem acompanha, o segredo e a dor velados no semblante de quem tem que mostrar esperança ao outro. Sorrir com dor é necessário, um gesto que não cabe numa dor que não tem limites.

No início do ano de 2018, pela segunda vez, ela decidiu fazer o tratamento de eletrochoque. Um ano após a primeira tentativa, que durou 12 sessões, o quadro de depressão havia retornado. Seu psiquiatra argumentou que o insucesso do tratamento era devido à falta de administração do alopático junto ao choque. Convencida pela falta aparente de outras opções e pela insuportabilidade de viver a vida, ela decide entrar no mesmo tratamento pela segunda vez, sendo que nessa, ficaria internada em uma clínica psiquiátrica durante o tratamento.

Enquanto ela entrava no hospício, eu entrei no Mestrado. Eu não me recordo quanto tempo durou sua internação, nem ela. Foi uma eternidade enquanto durou. Encontro após encontro ela me pedia para sair de lá. Um dia era o suficiente para se arrepender de sua escolha? Ou não se lembrava mais de sua própria escolha? Durante esse período turvo, vasculhei as memórias de infância, encontrei fotos antigas e decidi que deveria retornar à casa que passei praticamente toda a minha infância. Seria uma tentativa de resguardar parte da minha memória?

Após quinze anos retornei à casa onde cresci, casa que mais parecia um sítio, casa em Vargem Grande onde vivi dos dois meses aos onze anos. Casa de dois andares, encostada na montanha, casa que começava com um portão verde, que se abria para uma ladeira extensa e íngreme. Ao lado esquerdo havia o poço artesiano, o canil para grandes cachorros, uma horta onde eu teimava de arrancar as

cenouras que ainda estavam pequenas, havia também uma amoreira e uma mangueira, na última, haviam construído em volta de seu tronco um viveiro por onde passaram araras, tucanos, galinhas d'angola e outros bichos. Quando a ladeira fazia sua primeira curva, do lado esquerdo ficava a casa do caseiro de tijolos de barro vermelho, na direita, a piscina. A curva continuava até chegar a uma escada de pedras que dava acesso à nossa casa de grandes portas e janelas de madeira. Para um lado a cozinha, para o outro uma varanda com churrasqueira e fogão a lenha, entre esses espaços havia uma sala tão grande que uma mesa de doze lugares parecia pequena. No segundo andar, um corredor tão comprido quanto a casa levava de porta em porta aos quatro quartos e no fim, um banheiro. Mais além, havia a montanha e todo o terreno que as galinhas e a cabra podiam explorar.

Essa imagem nítida da casa onde cresci sempre retorna como o lugar, o ideal, o qual devo procurar. Um lugar calmo, onde havia tempo e ócio. Havia brincadeira e havia solidão.

Retornar ao local da minha infância anos depois fez reviver diversas memórias, mas também me fez desconhecer aquele lugar. Vargem Grande passou por muitas transformações nas últimas décadas, e, de fato, como meus pais sempre falavam, "está irreconhecível". Esse argumento sempre foi usado para evitar que eu retornasse àquele lugar, na tentativa de me proteger de um possível sofrimento pelo não reconhecimento. Mas quando retornei, eu reconheci e também estranhei. Sofri pelas memórias doidas, sofri por ter partido de lá, sofri por não conseguir lembrar de mais detalhes, sofri por não ter mais vínculo com aquele lugar e de parar na porta da minha ex-casa. Mas também houve júbilo, quando vi que a casa permaneceu a mesma, inclusive o mesmo portão verde. Me alegrei ao reconhecer a gerente do restaurante Geppetto, que ainda é a mesma que trabalhava lá e me dava lápis de cor para brincar. Algumas coisas parecem ter permanecido as mesmas, ainda que com a agência do tempo. O quanto de mim ainda permanece daquela criança que cresceu no mato?

Poderia ir além e fabular sobre um encontro no choque que a história distanciou. Será que meu avô passou pelo eletrochoque nos meses em que ficou preso durante a ditadura militar? Ele foi solto, porém não viveu muito tempo depois disso, nem para contar as histórias, nem para conhecê-lo. Depois de ser preso, ele se calou, tornou-se uma pessoa taciturna, como contam. Anos depois, ela escolheu passar por uma experiência parecida. Em diferentes tempos e lugares ambos podem ter passado pelo choque. As justificativas são diferentes, porém ambas para controlar o que estaria fora de controle. Em um caso é uma tortura e no outro é um tratamento: esquecer, esquecer, esquecer...

Referências

BRASIL. Comissão Nacional da Verdade. Mortos e desaparecidos políticos / Comissão Nacional da Verdade. Brasília: CNV, 2014. 976 p.

BRASIL. Ministério da Saúde. Secretaria de Atenção à Saúde. Esclarecimentos sobre as mudanças na Política Nacional de Saúde Mental e nas Diretrizes da Política Nacional sobre Drogas. Brasília, DF, 2019

SADOCK, Benjamin J.; SADOCK, Virginia A.; RUIZ, Pedro; *Compêndio de Psiquiatria: Ciência do Comportamento e Psiquiatria Clínica*. 11. ed. Porto Alegre, RS: Artmed, 2015. p. 1065-1072.

MATHIAS, Ibrahim. "O Eletrochoque no Tratamento das Psicopatias (x)". *Revista de Medicina*, São Paulo, 1945. Acervo da Biblioteca Digital de Obras Raras e Especiais da USP. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revistadc/article/download/47492/51220/>. Acesso em: 26 jun. 2019.

Discursos

MIRELA LUZ

Resumo: Instalação de caixas de som na parte superior do Coreto do Museu da República ecoando a voz de discursos políticos femininos pela extensão do jardim.

Estes discursos foram proferidos na Câmara dos Deputados, em 26 de março de 1987, por ocasião da entrega da Carta das Mulheres à Assembleia Constituinte Brasileira.

A Carta das Mulheres foi um documento escrito pelas parlamentares a partir de reivindicações de mulheres brasileiras colhidas no país pelo direito à representação na vida pública assegurando o direito à educação, à saúde, à segurança e à vivência familiar sem traumas.

Palavras-chave: Mulher; constituinte; política; direitos

Abstract: Installation of sound boxes on the superior part of the Museum of Republic's banstand, echoing the political female's speeches throughout the garden. The speeches happened at House of Representatives on March 26th, 1987 for the occasion of the handout of the Women's Letter to the Brazilian Constituent Assembly. The Letter was a document written by the parliamentarians based on Brazilian women's claims collected all around the Country, for the rights to representation on public life, securing the right to education, health and familiar life without traumas.

Keywords: Woman; constituent; politics; rights

Mirela Luz é artista visual, doutoranda em Linguagens Visuais pelo PPGAV/UFRJ e mestre pelo mesmo programa. Ministra cursos livres de Pintura e História da Arte. Pesquisa plástica e acadêmica tangenciando os transbordamentos da pintura no debate da arte contemporânea.

Figuras 1 e 2: Discursos
Intervenção Sonora; Áudio 3104" mp3 em looping
Fotos: Patrícia Francisco



Instalação de seis caixas de som ligadas a um home theater na parte superior do Coreto do Museu da República, de onde ecoava pelo jardim a voz de discursos políticos femininos.

Estes discursos foram apropriados e editados, com cortes apenas nos intervalos e segundos ociosos, por ocasião da entrega da Carta das Mulheres à Assembleia Constituinte na sessão de 26 de março de 1987. Foram proferidos na Câmara dos Deputados em presença das parlamentares, convidados e do então Presidente da Casa Ulisses Guimarães.

A Carta das Mulheres foi um documento redigido pelas parlamentares a partir de reivindicações de mulheres brasileiras colhidas no país pelo direito à representação, à voz e à vez na vida pública, assegurando o direito à educação, à saúde, à segurança e à vivência familiar sem traumas. Os tópicos abordados foram:

Família, Saúde, Trabalho, Educação e Cultura, Violência, Questões Nacionais e Internacionais.

A intenção da Carta era que tais tópicos fossem inseridos na Constituição que estava sendo elaborada naquele momento.

Parlamentares que discursaram em 26 de março de 1987:

Irma Passoni (PT SP)
Beth Azize (PSB AM)
Benedita da Silva (PT RJ)
Ana Maria Rattes (PMDB RJ)
Myriam Portella (PDS PI)
Raquel Capiberibe (PMDB PA)
Marluce Pinto (PTB RR)
Cristina Tavares (PMDB PE)
Maria de Lourdes Abadia (PFL DF)
Rose de Freitas (PMDB ES)
Wilma Maia (PDS RN)
Maria Lucia Araujo (PMDB AC)

Link youtube <https://www.youtube.com/watch?v=JSXgY9o00IY>

Edição de som: YodiS

Montagem: Fábio Rodrigues Nóbrega

Arquivo vivo

RIBAMAR RIBEIRO

Resumo: A performance *Arquivo vivo* consiste em um comando projetado na parede do espaço com a escrita: “Desarquive o arquivo do arquivo”, os artistas estão em um quadro vivo, imóveis e iniciam a performance quando o espectador retira dos arquivos as pastas e objetos existentes, pois na frente de cada bloco de artistas existe um arquivo com documentos que precisam ser retirados para que a obra tenha vida e ao ser guardado novamente os artistas novamente tornam-se quadros estáticos. Performance criada a partir de documentos de desaparecidos políticos que mostram como podem estar ligados com a nossa história quando são interligados com estruturas de arquivos e papéis. O fio condutor não está calcado na dramaturgia, mas na experiência do espectador com a imagem, a poética. O caráter performativo da cena se evidencia na pele de quem o vivencia.

Palavras-chave: Performance; arquivo; arte; político

Abstract: The Arquivo Vivo performance consists of a command projected on the space wall with the writing: “Unarchive the archive from the archive”, the artists are in a living frame, immobile and start the performance when the viewer removes the existing folders and objects from the files, because in front of each block of artists there is a file with documents that need to be removed in order for the work to have life and when it is saved again the artists again become static pictures. Performance created from documents of missing politicians that show how they can be linked with our history when they are interconnected with file and paper structures. The guiding thread is not based on dramaturgy but on the spectator’s experience with the image, the poetics. The performative character of the scene is evident in the skin of those who experience it.

Keywords: Performance; archive; art; political

Ribamar Ribeiro é ator, diretor, dramaturgo, artista visual e Mestrando em Artes na UERJ. Recebeu o Prêmio Internacional do Festival Internacional de Teatro Latino-americano em Lima no Peru como diretor. Também participa do festival Santiago a mil na Comitiva Brasileira no Chile.



Registros fotográficos de Lua Wagner

INTERVENÇÕES JARDINS

Jogo de búzios

DIANA PATRÍCIA MEDINA PEREIRA E WALEFF DIAS CARIDADE

Resumo: Na intenção de alimentar novos espaços no perímetro urbano do Rio de Janeiro com símbolos religiosos, a intervenção urbana *Jogos de búzios* distribui gratuitamente adesivos (stickers) com diferentes tipos de búzios. Preencher a cidade com referências das religiões afrodescendentes onde o búzio é portal de comunicação com os seus guias. Implantar no cotidiano da cidade elementos de memória e religiosidade e multiplicar estas referências trazendo para a cidade elementos do sincretismo religioso brasileiro.

Palavras-Chave: Intervenção urbana, religiosidade, rede social

Abstract: With the intention of feeding new spaces in the urban perimeter of Rio de Janeiro with religious symbols, the urban intervention "Jogos de búzios" distributes free stickers (stickers) with different types of conches. Fill the city with references from Afro-descendant religions where the conch is a communication portal with your guides. To implant elements of memory and religiosity in the daily life of the city and multiply these references by bringing elements of Brazilian religious syncretism to the city.

Keywords: Urban intervention, religiosity, social network

Diana Patrícia Medina Pereira: Professora da Universidade Federal do Ceará no curso Design Digital, Licenciada em Artes Visuais no Instituto Federal do Ceará, com mestrado em Criação, teoria e mediação na Universidade de Toulouse Jean Jaurés. Atualmente aluna do doutorado em Artes na Universidade de Brasília na linha Imagens, cidades e urbanidades.

Waleff Dias Caridade: Psicólogo, performer e pesquisador. Graduado em Psicologia pela Universidade Estácio de Macapá. Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília - UNB. Atua nas Artes Visuais como performer e integra o grupo de pesquisa Coletivo Tensoativo em Macapá.



Na intenção de alimentar novos espaços no perímetro urbano do Rio de Janeiro com símbolos religiosos a intervenção urbana *Jogos de búzios* distribui adesivos (stickers) gratuitamente. Preenchendo a cidade com referências das religiões afrodescendentes onde o búzio é portal de comunicação com os seus guias.

Jogo de búzios é uma obra de intervenção urbana que consiste na distribuição de adesivos com búzios desenhados em preto e branco. A intenção é espalhar estes elementos na cidade do Rio de Janeiro. Diante do tema proposto para este encontro (Arte e memória em tempos de crise), abrimos reflexões para a questão da memória, nos sentimos instigados em ativar memórias religiosas na cidade e favorecer as religiões afrodescendentes, que sempre sofreram e sofrem perseguições desrespeitosas.

O jogo de búzios é uma parte importante nas religiões de matrizes africanas. Sua presença compõe o ritual de conexão entre o divino e o humano. Através destes elementos o fiel pode saber acontecimentos do seu futuro, do seu passado ou questões não esclarecidas no presente. Neste encontro o Babalorixá ou Ifá, ou seja, aquele que tem a autorização de interpretar os búzios joga-os e inicia sua leitura a partir de um questionamento do fiel.

A importância deste trabalho reside na ocupação da cidade com símbolos de religiões de matrizes africanas. Segundo Armando Silva em seu livro, *Imaginários Urbanos* (2001), nosso cotidiano urbano é uma criação constante do povo que o habita. Sendo parte ativa e criativa dos símbolos que nos cercam, qual o motivo de não sermos alimentados visualmente por culturas religiosas diversas? De fato, somos cercados por intervenções cristãs que fortificam e alimentam nossa sociedade racista e xenófoba. Dizeres como: “Jesus te ama” ou “Jesus está voltando” fazem parte de todo o perímetro urbano brasileiro. Podemos encontrar tais frases em todo nosso território. Não condenamos o amor de Jesus pela humanidade, mas afirmamos com esta proposta de intervenção, que devemos dar espaços para outras religiões como um argumento visual que contemple nossa multiplicidade cultural e religiosa.

A intenção desta ação é distribuir o maior número de adesivos com búzios e solicitar aos que receberem uma ocupação da cidade. Paradas de ônibus, no próprio ônibus, na mochila, no caderno estudantil, na geladeira ou na porta de casa. Os búzios devem ocupar nosso cotidiano. Cravar na cidade do Rio de Janeiro, no imaginário coletivo da cidade, este símbolo que é referência nas religiões de matrizes africanas é ver e pensar na finalidade ou existência destes elementos nos colocando de frente com a questão de aceitação, de tolerância religiosa e do multiculturalismo brasileiro. Enquanto seres humanos estamos sempre entre uma memória e um projeto e se faz urgente o





Registros fotográficos de Flora Pereira Flor

aparecimento de referências religiosas que fortaleçam nossa fé, nosso imaginário, nosso cotidiano. Referências outras, diversas, que autorizem a diversidade religiosa e nos liberte de preconceitos insólitos.

Jogo de Búzios aconteceu de forma fluida e livre. Cada pessoa que recebeu os adesivos cuidou da escolha de seus búzios. No verso de cada adesivo havia instruções de como utilizar esta ferramenta de arte urbana.

A utilização de adesivos nos locais públicos é uma forma de intervenção discreta, mas muito funcional. Os pequenos olhares no cotidiano podem e devem ser preenchidos pela arte. As mensagens não precisam ser obrigatoriamente gigantescas para servirem ao seu propósito. Em muitos casos uma pequena imagem pode nos falar muito forte. No caso desta obra os búzios podem levantar curiosidade naqueles que não conhecem sua relação com o sagrado, abrir espaço na cidade para a ocupação de símbolos religiosos diversos, fortalecer o imaginário dos religiosos de matrizes africanas, além de criar um espaço democrático nas ruas. Houve a distribuição gratuita durante o evento de 1.000 adesivos.

Pequenas Utopias: A pedra no meio do caminho

GABRIEL CAETANO

Resumo: Mesmo quando criança, nunca me contentei com a explicação de que Carlos Drummond de Andrade, em seu poema “No Meio do Caminho” (1928), estivesse falando unicamente dos obstáculos que esbarramos durante a vida. O que haveria de tão absurdo na pedra para que ele nunca se esquecesse daquele acontecimento, apesar de suas tão fatigadas retinas? Hoje, entendo que a resposta para tal questão talvez não possa ser encontrada no real, na razão, mas nos sonhos, nas possibilidades. “Um outro lugar que a gente pode habitar além dessa terra dura”, como diz Ailton Krenak (2019), o lugar do sonho, onde é possível uma pedra falar ou mesmo chover para cima.

Palavras-chave: Pedra falante; sonho; possibilidade; desacelerar; lugar no não-lugar

Abstract: With the intention of feeding new spaces in the urban perimeter of Rio de Janeiro with religious symbols, the urban intervention “Jogos de búzios” distributes free stickers (stickers) with different types of conches. Fill the city with references from Afro-descendant religions where the conch is a communication portal with your guides. To implant elements of memory and religiosity in the daily life of the city and multiply these references by bringing elements of Brazilian religious syncretism to the city.

Keywords: Speaking stone; dream; possibility; slow down; place in non-place

Gabriel Caetano é graduando em Artes Visuais - Escultura pela UFRJ e coordenador do projeto estudantil Ateliê Aberto UFRJ. Mora e trabalha na cidade do Rio de Janeiro. Atuou como bolsista PIBIAC no projeto de extensão GeoAstro-Poéticas e é membro colaborador do Grupo de Pesquisa em Arte e Ecologia.

“Para instaurar o reino da paz, não é em absoluto necessário destruir tudo, nem dar nascimento a um mundo totalmente novo; basta deslocar apenas esta xicara ou este arbusto ou esta pedra, fazendo o mesmo para cada coisa.” (PELBART, 2003, p.194).

Toda palavra carrega consigo fantasmas. Se lemos no dicionário as definições da palavra natureza, por exemplo, encontramos a frase “universo, com todos os seus fenômenos”, entretanto, do século XV para cá, entre Galileu, Descartes, Newton, Revolução Industrial e Francesa, a natureza encontra na modernidade o seu sentido mais popular e restrito, no qual se refere unicamente ao conjunto de matéria e seres vivos não humanos. Natureza — que nasceu para nomear tudo o que vemos, sentimos e somos — agora causa uma ruptura imagética instantânea entre o humano e o não-humano. Nesse sentido, ser natureza é viver no abismo entre sociedade e os recursos necessários para alimentar a ganância do maquinário humano: aquilo que restou para ser chamado de natureza.

Conforme nos escondemos dos olhos de Gaia, por de trás de todo cimento, e construímos nossos complexos de aglomerado humano, mais conhecidos por cidades, não somente o solo passa por um processo de pavimentação, mas nossos próprios corpos e subjetividades. Tornamo-nos cada vez mais dormentes. Debatem-nos diante do sensível e sentimos náusea da nossa própria organicidade. O biológico se torna abjeto. Dançar e cantar são envolvidos pelos lençóis da mais profunda estranheza.

Nas cidades, a racionalidade, o cientificamente comprovado, vem como uma nuvem de morte sobre o imaginário. A tecnologia e a crescente velocidade com que somos bombardeados por verdades — ou por aquilo que tomamos por verdades — nos roubam o direito de sonhar. Sonhar exige dedicar tempo ao viver, é movimentar vida, no entanto tempo é o último bem oferecido pelo que denominamos sociedade: uma estrutura de devoração da vida.

Sociedade nada mais é que o conceito encarregado por sustentar a ideia de humanidade em afastamento e detrimento à natureza. Nela, conhecemos a mais intensa sensação de ausência, do próprio sentido de estar em conjunto e, até mesmo, da experiência de viver. Aos poucos, nossas subjetividades são consumidas e, no lugar, nos resta somente o “vazio espiritual”, como nos diz Ailton Krenak. A razão e a ciência, bases dessa estrutura, só são capazes de gerar nomes, não sentido. Ao longo da história, o vazio espiritual humano construiu diversas estruturas de morte e, por fim, construiu uma que gera cada vez mais vazios e os sustenta através do consumo, até que o último pedaço da chamada natureza seja devorado. Vivemos o insustentável, um modelo existencial fadado ao fracasso.

A insustentabilidade da existência humana em seu atual *modus operandi* e a imagem do fim do mundo cada vez mais próximo tem instigado inúmeros filósofos, cientistas e artistas a pensarem



A pedra no meio do caminho, 2019. Instalação no Fundão, prédio da Reitoria da UFRJ

outras possibilidades de mundo, em um movimento de reconexão com a natureza, um novo religare. Entretanto, Ailton Krenak, em seu livro “Ideias para adiar o fim do mundo” (2019), nos alerta sobre o risco de, nesta ação, cairmos na armadilha de uma eterna tentativa de atualização do sistema opressor e extrativista já existente. Ele diz:

Quando, por vezes, me falam em imaginar outro mundo possível, é no sentido de reordenamento das relações e dos espaços, de novos entendimentos sobre como podemos nos relacionar com aquilo que se admite ser natureza. Na verdade, estão invocando novas formas de os velhos manjados humanos coexistirem com aquela metáfora da natureza que eles mesmos criaram para consumo próprio. (KRENAK, 2019, p.67)

Krenak afirma que, apesar da humanidade se enxergar à parte da natureza, estamos muito acostumados com a imagem do ser humano no planeta. Nossa viagem na Terra é uma das mais curtas e, mesmo assim, não conseguimos imaginar um futuro no qual Ela perdura sem nossa presença. O fim do mundo seria, na verdade, o fim de apenas mais um mundo, como o de tantos outros que se encerraram antes do nosso nascimento. Por fim, Krenak questiona:

Por que nos causa desconforto a sensação de estar caindo? A gente não fez outra coisa nos últimos tempos senão despençar. Cair, cair, cair. Então por que estamos

grilados agora com a queda? Vamos aproveitar toda nossa capacidade crítica e criativa para construir paraquedas coloridos. Vamos pensar no espaço não como um lugar confinado, mas como o cosmos onde a gente pode despencar em paraquedas coloridos. (KRENAK, 2019, p.30)

Projetar paraquedas coloridos, ao invés de futuros, é pensar o presente em sua diversidade, é ouvir outras histórias, o que implica necessariamente em um alargamento das possibilidades de futuro. Como diz Luisa Duarte em seu texto “Utopias possíveis” (2005), são pequenas utopias, não de caráter idealizado e ingênuo, mas utopias ainda possíveis, conectadas com o momento presente, com a experiência cotidiana. Se trata de criar espaços de respiro, onde ainda é possível dançar, cantar e sonhar. E é a partir da procura e construção desses espaços que começo, também, a construção da minha poética, como é o caso em *A pedra no meio do caminho* (2019).

Mesmo quando criança, nunca me contentei com a explicação de que Carlos Drummond de Andrade, em seu poema “No Meio do Caminho” (1928), estivesse falando de unicamente dos obstáculos que esbarramos durante a vida. O que haveria de tão absurdo na pedra para que ele nunca se esquecesse daquele acontecimento, apesar de suas tão fatigadas retinas? Hoje, entendo que a resposta para tal questão talvez não possa ser encontrada no real, na razão, mas nos sonhos, nas possibilidades. É a partir deste entendimento que nasce a proposição supracitada que consiste em uma pedra perfurada para comportar uma caixa de som que, por sua vez, emite um áudio no qual recito um ou mais poemas. A pedra é colocada em uma área com fluxo de passantes, funcionando como um obstáculo, com o desejo de desacelerar o fluxo local — mais pelo estranhamento da fala do que pela materialidade da pedra. Uma tentativa de enfrentamento à crescente velocidade dos acontecimentos. A pedra é um lugar no não lugar (AUGÉ, 1994), uma ilha capaz de servir de refúgio à realidade. Os passantes diminuem o passo, param e olham para trás e, se não param, ao menos riem. Se perguntam de onde vem o som e se assustam ao perceber que ele realmente vem da pedra.

Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. “No meio do caminho”, 1928. In: Eucanaã Ferraz. *Uma pedra no meio do caminho: biografia de um poema*. Edição ampliada, Rio de Janeiro, RJ: Instituto Moreira Salles - IMS, 2010.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Tradução de Maria Lúcia Pereira. Campinas, SP: Papirus, 1994.

DUARTE, Luisa. *Utopias Possíveis*, 2005. In: *Brígida Baltar. Passagem secreta*. 1ª ed., Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2010.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. 1ª ed., São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

PELBART, Peter Pál. *Vida capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo, SP: Iluminuras, 2003.

Assombra

HÉLIO CARVALHO

Resumo: *Assombra* foi concebido para se integrar à paisagem do Jardim Histórico do Museu da República. A intervenção artística destaca a presença de uma das palmeiras no caminho do jardim, evidenciando a sombra que sua estrutura vertical projeta no terreno. A superfície da sombra na grama é recoberta por pedaços de carvão vegetal, depositados sobre o chão, transformando a mancha em substância e volume. A materialidade da “nova” sombra instaura um jogo de revelações de aspectos ocultos da realidade, muitas vezes ignorados por percepções apressadas. As silhuetas cambiantes projetadas sobre o solo, bem como a verticalidade histórica das palmeiras, reconstituem-se, contaminadas pela estranha presença — corpo opaco e calcinado, monumento de imobilidade. A vitalidade ascendente da vegetação estremece com o negrume horizontal do destino dos caules. O carvão, atuando como matéria errante que atravessa suas próprias épocas, crava um risco sombrio na paisagem... um cheiro sufocante se desenha na memória...

Palavras-chave: Presença; objeto; estranho; instalação; ambiente

Abstract: *Assombra* was conceived to merge into the landscape of the Historical Garden of the Museum of the Republic. The artistic intervention highlights the presence of one of the palm trees along the path that crosses the garden, by revealing the shadow of the tree on the ground. The shadow is covered by lay-ing pieces of charcoal on the terrain, adding substance and volume to the mark on the ground. The materiality of the “new” shadow establishes a game of revelations of hidden aspects of reality, often ignored by rushed perceptions. The silhouettes projected on the ground, as well as the historical verticality of the palm trees, seem reconfigured, contaminated by that odd presence — a burnt and opaque body, monument of immobility. The upward vitality of the plants shivers with the horizontal darkness of the tree trunks’ future. Coal, acting as the wandering matter that travels through its own ages, inserts a black stroke in the landscape ... a suffocating smell is traced in memory ...

Keywords: Presence; object; uncanny; installation; environment

Hélio Carvalho é artista visual e professor do Departamento de Arte da UFF. Atualmente desenvolve pesquisa de Doutorado em Artes na UFRJ, na linha de Poéticas Interdisciplinares, sobre a questão da Presença. É Mestre em Múltiplos Meios pela UNICAMP e graduado em Pintura e em Desenho Industrial pela UFRJ.



Registros fotográficos do artista

Assombra — Ações para Objetos Performarem

Independente dos espaços nos quais estamos inseridos, sempre temos a oportunidade de conviver temporariamente com uma variedade inumerável de entes que integram o ambiente ao redor. Normalmente não paramos para pensar neles mas, quando nos damos conta, somos invadidos pela profusão de singularidades que estão reunidas no lugar. Pedras, flores, terra, árvores, aves, veículos, folhas, pessoas, brinquedos, mobiliário, máquinas, insetos, utensílios, comida, paredes, folhetos, lixo, caminhos, construções, cartazes. A lista de coisas que podem se dispor diante de nós, em qualquer situação é praticamente impossível de ser registrada. Quanto mais focalizamos a atenção, mais os objetos se desdobram em outros objetos, revelando a sua densa complexidade. Nossa atenção vagueia despreziosamente, percebendo de forma sintética a convivência de tudo e, ao mesmo tempo, negligenciando grande parte deste todo, que ofusca-se na indefinição, apesar de estar bem ali, ao alcance de nossa percepção. Suas ocorrências, como existências reais no espaço, definitivamente não configuram condição suficiente para fazê-las despontarem como presenças nítidas e destacadas para a nossa consciência. O acúmulo de coisas que se apresentam no mesmo ambiente em que nos encontramos se constitui muito mais como um campo de desaparecimentos do que de desvelamentos.

Quando as coisas se afastam da presença em sua obscura realidade subterrânea, elas se distanciam não apenas dos seres humanos, mas também umas das outras. Se a percepção humana de uma casa ou árvore é sempre assombrada por algum excedente oculto nas coisas que nunca se torna presente, o mesmo se aplica à pura interação causal entre rochas ou gotas de chuva (HARMAN, 2002, p.2).

Mesmo afirmando-se como ocorrência detectável, cada objeto se recolhe ao domínio das coisas que estão sem estar, um afastamento íntimo que conduz para as regiões intangíveis no interior de seu próprio invólucro. “Numa lógica da coisa, a única questão em jogo é o aparecimento/ desaparecimento da coisa em si mesma” (NANCY, 1993, p. 187).

Vários fatores, entretanto, são capazes de friccionar as ocorrências para que elas possam atuar para além de suas meras existências reclusas e fugidias. A própria vida das coisas, os acoplamentos e os embates naturais entre os objetos, tudo isto é capaz de reconfigurar o cenário das aparições, deslocando os corpos e tornando-os relevantes uns para os outros de maneiras diferenciadas. Uma pedra se solta de alguma superfície e se aloja sobre o terreno obstruindo a passagem. Um pássaro ruidosamente abandona o galho onde havia pousado. Folhas se dispersam movidas pelo vento. Um veículo cruza a estrada deixando as marcas de sua passagem impressas no solo. Cada acontecimento instaura um novo tremor entre as coisas, alterando as condições de relevância de um objeto



em relação aos demais. As presenças anunciam-se e, imediatamente, despedem-se. Mesmo ilhadas em si mesmas, cada uma das coisas existentes é também um envoltório sensual composto de qualidades aparentes que despontam para o exterior e que estabelecem um canal indireto de conexão com o conjunto das outras qualidades aparentes daquilo que está ao redor (HARMAN, 2012, p. 540). A ligação entre as camadas sensuais que revestem as coisas estabelece-se de maneira constante e disseminada, alcançando e afetando mutuamente todos os demais entes. E nós, humanos, além de fazermos parte deste conjunto de coisas que se afetam em reciprocidade, somos os eternos investigadores ávidos pela verdade que habita em tudo.

O conhecimento da realidade profunda contida na essência dos objetos, entretanto, sempre se distancia de nós. Mesmo o rigor das teorias científicas ou a experiência acumulada na utilização prática das coisas não são capazes de nos fazerem compreender a verdade que se oculta nos objetos. Para Harman, com sua filosofia orientada aos objetos, a busca da verdade em relação ao que experimentamos no mundo só pode se estabelecer se for de forma enviesada, indireta e alusiva (HARMAN, op. cit., p. 542). Algo que pode ser encontrado mais plenamente nos caminhos traçados pela arte.

A atuação artística consegue transitar nas vibrações impalpáveis dos atributos. Opera confrontando naturezas incomparáveis, sendo capaz de suplantar a obviedade concreta com a poeira dos vislumbres. As metáforas que a arte utiliza para revestir as coisas aproximam o que não tem corpo e nos fazem acessar ainda mais vigorosamente, pela exterioridade, aquilo que se exila nas camadas mais sutis do enclausuramento.

Neste trabalho instalado nos Jardins do Museu da República, quando pedaços de carvão amontoam-se e emprestam sua escuridão para performar uma sombra, a escuridão que eles trazem é ainda maior do que a representação pura e simples do efeito da interceptação da luz pela árvore. A escuridão é desentranhada dos desígnios existenciais da árvore real e exhibe-se como um estado mórbido que ronda a existência do ser vegetal, da própria paisagem e de todo ser vivente. E apesar de impregnar a paisagem com a concretude de um estilçamento, de modo contrário instaura uma condição ampliada e integradora de presença. Alguns elementos que antes se evadiam ou ocultavam-se na



indeterminação, passam a convergir na direção de uma afirmação reveladora que se constrói na percepção de cada observador. Surgem todos, como pela primeira vez, para uma vivência em comum: a árvore vinculada à sombra e o campo onde se estende; a trajetória do astro luminoso e o fluxo dos corpos que compartilham o espaço; o crescimento e o tombamento; o Museu e a destruição. A rede de aparições reverbera enfim pela vegetação e pelas outras sombras cambiantes projetadas no solo.

O volume estranho que se introduz na paisagem sulca uma fenda através da qual as presenças contidas podem, enfim, vazar. Por sua cor, sua dureza e imobilidade impõe sua intrusão incômoda, de oposição a todas as outras ocorrências já docilmente invisibilizadas pelo hábito. Massa destoante da paisagem, sua estadia desloca o entendimento e faz trepidar as certezas do que antes se resignava em simplesmente permanecer ali, quase ausente. O corpo estranho, enfim, nos restitui o acesso à realidade.

Referências:

- HARMAN, Graham. "The Third Table". In: *The Book of Books. Documenta (13). Catalog 1/3*, 2012.
- HARMAN, Graham. *Tool-Being: Heidegger and the Metaphysics of Objects*. Chicago: Open Court, 2002.
- NANCY, Jean-Luc. *The Birth to Presence*. Stanford: Stanford University, 1993.

Banco de dados

KERRYS RAMON VILHENA ALDABALDE

Resumo: A crise; conceito utilizado em diversos ramos da ciência, seja ela emocional ou física, social, econômico ou cultural, pode ser encarada como fatalidade se isolada do universo dos fatos históricos do objeto observado. No estado mais lógico e profundo, olhando a crise como efeito de uma sucessão de acontecimentos, a fatalidade se dilui e desaparece na dialética das causas.

A crise induz à aproximação das experiências vividas, carregadas na memória individual ou coletiva, os contrastes, os verticais e horizontais das visões balizadas na dualidade do certo e o errado, bom e mau, alto e baixo, direita esquerda.

Expresso nesse trabalho feito em calhas elétricas, porque elas carregam e sustentam a eletricidade e o magnetismo, os dados e as ideias, como corpos que somos, individuais e em grupo, somos calhas elétricas conduzindo. Apoiados no chão como formas e cores diferentes, fazemos parte do mesmo tronco, e criamos novas memórias, novas dificuldades, novos caminhos na história.

Palavras-Chave: Escultura; banco de dados; dualidade

Abstract: The crisis; concept used in several branches of science, be it emotional or physical, social, economic or cultural, can be seen as fatality if isolated from the universe of historical facts of the observed object. In the most logical and profound state looking at the crisis as an effect of a succession of events, fatality is diluted and disappeared in the dialectic of causes.

The crisis induces the approximation of lived experiences, loaded into individual or collective memory, the contrasts, the vertical and horizontal visions based on the duality of right and wrong, good and evil, high and low, right and left.

Expressed in this work done on electrical gutters, because they carry and support electricity and magnetism, data and ideas, as bodies that we are, individually and in groups, we are electrical gutters driving. Leaning on the ground as different shapes and colors, we are part of the same trunk, and we create new memories, new difficulties, new paths in history.

Keywords: Sculpture; database; duality

Atualmente graduando em artes plásticas na EBA, com participação na Bienal da Escola de Belas Artes UFRJ, sendo a primeira em 2013 com a peça "Marcando Territórios", no Centro Municipal de Arte Helio Oiticica e a segunda em 2017 com o tema "Reflexos" no Museu Nacional de Belas Artes; exposições individual na Galeria da Cidade, Tema: "Oceanos" – 2003; Galeria Flory Menezes, Buzios – Acrílico sobre tela – "Fundo do Mar" e em 2018 na Sociedade Brasileira de Belas Artes com o tema "O Despertar".



Ressuscito mortos e vivos

LUANA AGUIAR

Resumo: A ação faz parte de uma série de trabalhos onde encarno espécie de noiva-virgem-santa-fantasma. Na ocasião do Encontro de Estudantes do PPGAV de 2019, fiz um percurso de cerca de uma hora, partindo da calçada, na Rua do Catete, aos jardins do Museu da República, usando uma saia branca comprida com cauda de sete metros e um véu semi-transparente sobre a cabeça, rosto e seios nus. Carregava comigo uma placa dizendo: “RESSUSCITO MORTOS E VIVOS”. A única interação com o público passante, tanto da rua quanto dos jardins do Museu, realizada por mim era, sob o véu, olhar nos olhos das pessoas e mostrar a placa.

Palavras-chave: Performance; noiva; virgem; santa; fantasma

Abstract: This performance is part of a series of works where I embody a kind of bride-virgin-saint-ghost. The occasion was a student's event named “Encontro de Estudantes do PPGAV de 2019”, I have walked for about an hour on the sidewalks of Catete neighborhood until the arrival at the gardens of the “Museu da República” (an iconic museum in Rio) wearing a long white skirt with a seven-meter long tail and a semi-transparent veil over my head, face and uncovered breasts. I was holding a sign in which was written: “I RAISE THE DEAD AND ALSO THE ALIVE”. The only interaction with the passing public both on the streets and in the gardens of the Museum was, with the face covered by the veil, to look people in the eyes and show them the sign.

Keywords: Performance; bride; virgin; saint; ghost

Luana Aguiar é artista visual, curadora independente e pesquisadora. É Doutoranda e Mestre em Linguagens Visuais pelo PPGAV / UFRJ e Bacharel em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da UERJ. Sua pesquisa é voltada para arte, erotismo e sagrado, com ênfase em práticas que têm o corpo como suporte.



Luana Aguiar, *Ressuscito mortos e vivos*. Foto: Fernanda Abranches

noiva-virgem-santa-fantasma

Marcel Duchamp foi o artista que apresentou a mim, em o *Grande Vidro Étant donnés*, o enigma da Noiva, e esse enigma se tornou o propulsor de minha pesquisa atual, tanto artística quanto acadêmica. Octavio Paz lê o *Grande Vidro* de Duchamp (ou *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*) como uma cena da família de mitos relativos à Virgem, ideal de pureza, fertilidade, maternidade, doadora de vida. (PAZ, 1977. p.36) Sendo assim, a imagem arquetípica de uma noiva, virgem, meio santa, meio fantasma tem sido fonte de inspiração para mim e aparecido em várias de minhas ações. Durante o mestrado, por exemplo, me aprofundi tanto na análise da noiva duchampiana, quanto nas incursões performáticas da artista carioca Márcia X, o que me conduziu a um horizonte mais amplo de investigação o qual exploro no doutorado.

É a partir desse universo que tenho criado narrativas próprias em minha prática artística atual. Encarno tais imagens de modo a criar ritos particulares e a exaltar certa potência do sagrado usando meu corpo feminino. Meus trabalhos mais recentes, *A Virgem à casa retorna*, *Levo sua alma até você* e *Ressuscito mortos e vivos* (todos de 2019) partem desse princípio. *A Virgem à casa retorna* é uma fotoperformance realizada quando estive em residência na fazenda Sagrada Família em Barra do Pirai, RJ. Tratei de usar, para o trabalho, uma capela abandonada como cenário de aparição de minha Virgem. Já em *Levo sua alma até você* e *Ressuscito mortos e vivos*, levo tal figura santa e virginal a espaços públicos, como Central do Brasil e Palácio do Catete, e investigo a reação do público a essas aparições que carregam consigo enunciados provocadores diante da apatia a qual nossos corpos se encontram imersos na teia urbana.

REFERÊNCIA

PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza*. São Paulo: Perspectiva, 1977



Luana Aguiar, *A virgem à casa retorna*. Foto: Fabio R. Nóbrega

Luana Aguiar, *Levo sua alma até você*. Foto: Thiago Fernandes

Luana Aguiar, *Ressuscito mortos e vivos*. Foto: Fernanda Abranches



o ocidente fez de valão o que devemos escutar como rio

M. MORANI

Resumo: Arte sonora gerada a partir da gravação em áudio de diversos rios da bacia hidrográfica da cidade do Rio de Janeiro que foram soterrados e tornados vias de escoamento de esgoto em processo de urbanização e consequente precarização de vida e marginalização de parte da sociedade.

Palavras-chave: Arte sonora, decolonialidade, escuta

Abstract: Sound art generated from audio recording of several rivers in the hydrographic basin of Rio de Janeiro that were buried and turned into sewage drainage in the process of urbanization and consequentially precariousness of life and marginalization of part of the society.

Keywords: Sound art, decoloniality, listening

Artista, educador e pesquisador, que considera praticamente impossível e provavelmente inútil ficcionar uma narrativa de si mesmo em 300 caracteres com espaços.



Trabalho paulatino de erodir estruturas que reproduzem a nossa inexistência, criar furos na linguagem e re-margear o desejo em consonância com a(s) espiritualidade(s)-subjetividade(s) antagoni-
ca(s) ao violento processo de dominação ocidental-colonial-capitalista.



Registros fotográficos do artista

brazil país do futuro

MÁRCIO MITKAY

Resumo: A intervenção “brazil país do futuro” dialoga com trabalhos de três artistas: Artur Barrio, Fabrício Augusto e Stefan Zweig. Cinco camisas escolares sujas de sangue e perfuradas são dispostas próximas às esculturas alegóricas no jardim do Museu da República, no Rio de Janeiro.

Palavras-chave: Crianças, mortes, necropolítica

Abstract: The work “brazil country of the future” dialogues with works by three artists: Artur Barrio, Fabrício Augusto and Stefan Zweig. Five blood-soaked and perforated school shirts are displayed next to the allegorical sculptures in the garden of the Museu da República, in Rio de Janeiro.

Keywords: Children, deaths, necropolitics

Artista Visual, vive e trabalha no Rio de Janeiro. Formado em História da Arte na EBA/UFRJ.



Foto: Tatiana Gadelha

A intervenção dialoga com trabalhos de três artistas: Artur Barrio, Fabrício Augusto e Stefan Zweig. Uniformes escolares da rede pública de ensino do município do Rio de Janeiro são usados nessa intervenção. Cinco camisas escolares, que representam o número de crianças mortas pelo Estado até a data de início do Encontro PPGAV em 03 de dezembro de 2019, sendo algumas delas mortas a caminho da escola, mesmo estando uniformizadas. Os uniformes são sujos com sangue e perfurados, simulando perfurações à bala. Esta abordagem dialoga com a obra *Trouxas ensanguentadas* do artista plástico luso-brasileiro Artur Barrio. As camisas estão próximas às esculturas localizadas no jardim do Museu da República, junto às alegorias de crianças assassinas representando os cinco continentes (América, África, Ásia, Europa e Oceania). Estas alegorias do século XVIII são tema da monografia de conclusão de curso do historiador e artista Fabrício Augusto, "As crianças assassinas: violência na representação de alegoria aos cinco continentes do Museu da República"². A pesquisa aborda a construção das identidades culturais a partir do ponto de vista eurocêntrico do mundo, sendo ressignificadas pela necropolítica imposta pelo governo do Rio de Janeiro na atualidade. O título da intervenção faz menção ao livro do escritor austríaco Stefan Zweig, *Brasil País do Futuro*³. Propositamente reescrito com letra "b" minúscula e "z" – nome do país em inglês, sinalizando subserviência, e que não faz jus ao ensaio escrito por Zweig, sobre um país com futuro brilhante que hoje sabemos jamais existiu e, provavelmente, jamais existirá.

NOTAS

1. <http://memoriasdaditadura.org.br/obras/trouxas-ensanguentadas-1970-de-artur-barrio/>. Acesso em 17/02/2020.
2. <http://hdl.handle.net/11422/6579>. Acesso em 17/02/2020.
3. https://pt.wikipedia.org/wiki/Brasil,_Pa%C3%ADs_do_Futuro. Acesso em 17/02/2020.

Fotos: Patricia Franciso



Por debaixo das imagens jaz a barbárie

MARIANA LYDIA BERTOCHÉ

Resumo: A intervenção “Por debaixo das imagens jaz a barbárie” discute visualmente os símbolos republicanos e nacionalistas e sua ligação com a supressão de povos marginalizados e a violência estatal. Entre as grades da rua da lateral esquerda dos jardins e ranhuras no asfalto da rua de dentro, a experiência era ativada. Do chão asfaltado com fissuras, ressaltadas por pigmento contendo urucum vermelho, partiam fios de mesmo tom ligando-o a imagens da República contidas nas grades do jardim (a estrela e o globo republicanos), além do texto “por cima de quem / acima de quem / em cima de quem”. A instalação direciona o olhar aos símbolos nacionais tão amplamente empregados no país a partir do fio rubro de rachaduras contidas no chão desse que foi por muito tempo território simbólico da República no Brasil. Pátria construída golpe sobre golpe, abrindo fissuras, construindo narrativas heróicas e exigindo resistência para existência de determinados corpos e vidas.

Palavras-chave: Instalação; república; resistência; vestígios; escrita

Abstract: The intervention “Beneath images lies barbarism” visually discusses republican and nationalist symbols and their link to the suppression of marginalized peoples and state violence. Between the bars of the street on the left side of the gardens and grooves in the asphalt of the street inside, the experience was activated. From the asphalted ground with fissures, highlighted by pigment containing red annatto, come out wires of the same tone, linking it to images of the Republic between bars (the republican star and globe) in addition to the text “over who / over whom / over whom”. The installation directs the eye on national symbols so widely used in our society from the red thread of cracks contained in the ground of what was for a long time symbolic territory of the Republic in Brazil. Homeland built blow by blow, opening cracks, building heroic narratives and demanding resistance for the existence of certain bodies and lives.

Keywords: Installation; republic; resistance; traces; writing

Mariana é artista, escritora e professora de Artes Visuais. É mestranda em Processos Artísticos Contemporâneos pelo PPGARTES-UERJ e estudou nos cursos de Artes Visuais da UERJ (Licenciatura) e do Parque Lage (EAV). Investiga o diálogo entre escrita e imagem e a tensão entre ficção e realidade.

Por cima de quem, em cima de quem, acima de quem

Voltar o olhar para baixo.

Caminhar e procurar, nas marcas e camadas temporais, traços, rastros, vestígios. Imaginar o mesmo local em diferentes espaços no tempo, embebido dos acontecimentos, participando como cenário e testemunha física de histórias por cima de outras. Ativar a percepção do corpo (meu corpo, seu corpo, todos os corpos) em relação com os tecidos da cidade: buscar sentidos opostos.



Identificar imagens. Palavras. Datas.

Conhecer e duvidar de histórias.

Tentar e não conseguir diferenciar os ramos de café e fumo, forjados em metal, e achar em meio e eles uma arma, fincada numa grande estrela de cinco pontas. Virilidade, poder militar, tradição. Vislumbrar um pequeno pedaço de mapa do céu (mas não recordar imediatamente das noites de céu limpo em que, crianças, identificávamos – e podíamos criar – constelações a partir de diversos pontos). Lembrar-se das filas e momentos raros de hino nacional no regimento escolar.



Caminhar. Procurar.

Posicionar meu corpo próximo ao chão e saudar, tentando escutá-las – outras vozes, outras narrativas. Investigar as rachaduras debruçando-me sob as fundações de um território físico e subjetivo de violência. Cultivar as fendas. Buscar sentido (utilizando essa palavra em sua extensa gama de significados) na organização: dos territórios, das ruas, dos prédios, dos símbolos e de toda uma construção de nação – seja para despedaçá-la ou dar uma nova direção.

Voltar. Olhar. Sentir.

Escutar as camadas abaixo de nós. Ativar experiências subterrâneas da cidade. Demarcar, reativar e redirecionar histórias. Identificar narrativas enquanto saúdo e agradeço a toda vivência resistente que não se reconhece e teve suas histórias soterradas pela ficção de glória no passado – assim como no presente. Voltar-se também como criança em essência, ao relacionar-se afetiva e ludicamente com o território. As constelações, as perspectivas, as epopéias: ainda podemos criá-las.

por cima de quem
em cima de quem
acima de quem



Olhar para as cidades e suas cascas, como testemunhas e suporte material para os acontecimentos que atravessam corpos: tensionar o agora e construir o amanhã.

Trânsito na Paulo de Frontin, 5 de dezembro de 2019.

O início do processo de instalação da intervenção no jardim do Museu da República começou no dia 2 de dezembro às 9h30. Terminei cerca de 17h50, quando registrei imagens nas minhas câmeras (entre elas minha Smena8M). Tive muito apoio da Flora, da organização do evento, na montagem. Choveu bastante durante a tarde, mas isso não atrapalhou muito o processo. Meu corpo estava quente. Desejosa de acompanhar a ação do vento e de uma possível chuva noturna não sentida do outro lado da cidade, no dia 3 pela manhã fui até o jardim com o pigmento em pó, pincel, tinta e linhas vermelhas na mochila antes de seguir para o Jardim Botânico dar aula. Quase intacta, permaneceu lá. Fotografei pelo celular para publicar e chamar as pessoas antes de selecionar e revelar outras fotos. Na abertura do evento, “Por debaixo das imagens jaz a barbárie” estava em sua primeira configuração, com os fios estendidos ligando as imagens e monumentos às rachaduras do asfalto entopidas de um pó rubro-alaranjado feito com urucum. No dia 4, entrei pelo grande portal da Rua do Catete assim que ele foi aberto e encontrei a parte de baixo, com fios vermelhos ligados ao símbolo central da bandeira nacional, o globo com estrelas dividido pelos dizeres “ordem e progresso”, reconfigurado. O arame vermelho com escrita estava todo retorcido e apenas mais outro fio rubro ligava a imagem às ranhuras do chão. Muitos fios conectados à terra agora tinham liberdade para fugir da linha reta, encostando uns nos outros e sendo emaranhados pela ação do vento. Certamente outros corpos se

relacionaram com a instalação e mudaram a direção das linhas. A dúvida do que ou quem, como e porque continua no ar, mas é bem-vinda e era esperada como uma das camadas do trabalho. Percível pelo não controle de sua manutenção e possibilidade latente de interferências. Mas ainda assim presente, pela sua especificidade naquele ponto, naquele local, e pelos diversos atravessamentos que a imagem pode ter suscitado durante esses poucos dias na memória e imaginário de pessoas em presença e movimento.



Registros fotográficos da artista

Marcas da impermanência

RANE BESSA

Resumo: A instalação artística “Marcas da impermanência” apresentada no XXII encontro de pesquisadores do PPGAV EBA UFRJ se debruçou sobre o tempo em suas instâncias da impermanência e da transitoriedade, daquilo que se manifesta pela pouca duração. Ela foi atravessada pela questão: que marcas a impermanência produz? Desde a escolha do jardim no qual os objetos foram apresentados. Que foi um jardim de entrada e principalmente de passagem no Palácio do Catete, um local onde os visitantes não permanecem. Até o momento em que a pesquisa artística se encontrava. Foi composta por objetos de gesso que apresentam as memórias que as amarrações produziram.

Palavras-chave: Transitoriedade; arte contemporânea; amarrações; marcas

Abstract: The artistic installation “Impermanence marks” presented on XXII PPGAV EBA UFRJ researcher meeting was based on time and its impermanence instances and transience, thereof manifested by short duration. It was crossed by the question: what marks impermanence produces? Since the Garden selection where the objects were shown. This Garden was the principal entrance gate of Catete Palace, a place where visitors didn't stay until the moment the artistic installation was implanted. It was composed by plaster objects that represented the mooring memories produced by mooring.

Keywords: Transience; contemporary art; mooring; marks

Rane Bessa é artista e arte-educadora, vive e trabalha em Petrópolis. Estudou na escola de Artes Visuais do Parque Lage e cursa Artes Visuais – licenciatura na Escola de Belas Artes da UFRJ. O gesto de marcar orienta sua pesquisa artística. Esse gesto é seu objeto de experimentação, análise e de construção de poética.

Que marcas a impermanência produz? Essa questão surgiu com o desdobramento da pesquisa-artística que tem o gesto de marcar como objeto de experimentação e análise. Que pretende assim como o gesto de Agamben¹ exibir uma medialidade, tornar visível um meio como tal. Esse gesto que me faz criar permanências também me faz pensar sobre o que não permanece. No início dessa pesquisa o desejo era amarrar o ar. Ver o ar amarrado e marcado é uma experiência de embate entre forças de expansão e outras de contenção, é tenso. Depois vieram os objetos de gesso. O gesso é mole no início, mas ele endurece na medida certa, no tempo de registrar as amarrações. Em seguida foi a água amarrada, e a possibilidade de acompanhar a transformação da matéria. Logo depois as pessoas amarradas e as sensações dos corpos aproximados.

REFERÊNCIA

AGAMBEN, Giorgio. "Notas sobre o gesto". In: *Artefilosofia*, Ouro Preto, nº 4, pp. 9-16, jan. 2008



Registros fotográficos da artista



CAÇA-ESTADOS

THIAGO SARAIVA

Resumo: CAÇA-ESTADOS é uma intervenção desenvolvida por Thiago Saraiva, composta por um banner em algodão cru de medidas 300x70cm pintado a mão, com a inscrição na vertical, nas cores vermelha e preta: “ESTADO DE ATRELAXAMENTO”. A obra revela parte da paisagem gráfica que intervêm o percurso do artista. Comumente, seu trajeto, entre o bairro de Cordovil e outras zonas da cidade do Rio, é invadido por banners e faixas de lona e tinta vinílica. Estes são utilizados para sinalização e propaganda em áreas de comércio. Por meio de um jogo de caça-palavras, se utiliza da estética urbana e a presença quase que banalizada destas, a fim de apresentar estados dos corpos na convivência em sociedade.

Palavras-Chave: Estados; memórias; monumento; corpos; cuidado

Abstract: CAÇA-ESTADOS is an intervention developed by Thiago Saraiva, consisting of a banner in raw cotton of measures 300x70cm painted by hand, with the inscription vertically, in red and black colors: “ESTADO DE ATRELAXAMENTO”. In the dictionary, “state” can mean an individual’s emotional, psychological or moral condition at a given moment, which influences their way of facing situations. Like “State” started with a capital letter, it defines a sovereign country, with its own structure and politically organized. In allusion to the caça-palavras (word search game), the artist invites the public to find types of states in living together in society.

Keywords: States, memory, monument, bodies, care

Thiago Saraiva vive em Cordovil, zona norte do Rio de Janeiro. Graduando de História da Arte pela UFRJ, com passagem pela Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Investiga modos de cuidado como antídoto às mazelas contemporâneas. As linguagens predominantes em seus trabalhos são vídeo, fotografia, instalação, gravura e vivência.



No dicionário, “estado” pode significar condição emocional, psicológica ou moral de um indivíduo em dado momento, que influencia seu modo de encarar as situações. Tal como, “Estado” iniciado por letra maiúscula, define um país soberano, com estrutura própria e politicamente organizado. Em alusão ao jogo caça-palavras, o artista convida o público a identificar tipos de estados na convivência em sociedade.

CAÇA- ESTADOS revela parte da paisagem gráfica que intervêm o percurso do artista. Comumente, seu trajeto entre o bairro de Cordovil e outras zonas da cidade do Rio é invadido por banners e faixas de lona e tinta vinílica. Estes são utilizados para sinalização e propaganda em calçadas, postes e fachadas em áreas de comércio. A obra se utiliza da estética urbana e a presença quase que banalizada destas, a fim de apresentar a indissociação dos estados dos corpos na convivência em sociedade na conjuntura do Estado brasileiro atual. Em alusão ao jogo caça-palavras se faz um convite ao público para que identifique quais são estes estados. Ademais, doarem devida atenção às consequências do movimento de esgarçamento da polarização política que divide o Estado em posições extremas de caráter partidário. Estas forças opostas promovem a incomunicação de ideologias e afastamentos entre os corpos, tanto quanto, chicoteia a reaproximação nos ataques mais ofensivos de modo físico ou virtual. Portanto, passando pelos discursos mais calorosos que impedem a sensibilização de si e ao outro. Se sublinha o estresse dos corpos e, inevitavelmente a exaustão coletiva destes, assim como, do psicológico dos indivíduos.

A tensão gerada pelo trabalho convida também ao cuidado do que será deixado como registro de uma época. É urgente se refletir como se pode operar sobre o estado atual, sem ignorar que para se manter em resistência é preciso cuidar daquilo que resiste. Para assim, se perpetuar no tempo. Ademais, cuidar da qualidade das memórias desenvolvidas que serão entregues às gerações futuras. A estratégia é criar um monumento de responsabilidade para sobrevivência dos corpos e da memória de sobrevivência para que não pereçam.

Registros fotográficos do artista



INTERVENÇÕES VÍDEOS

A videopredição da ascensão da direita no Brasil: Fricções e presente(s)

ALDONES NINO

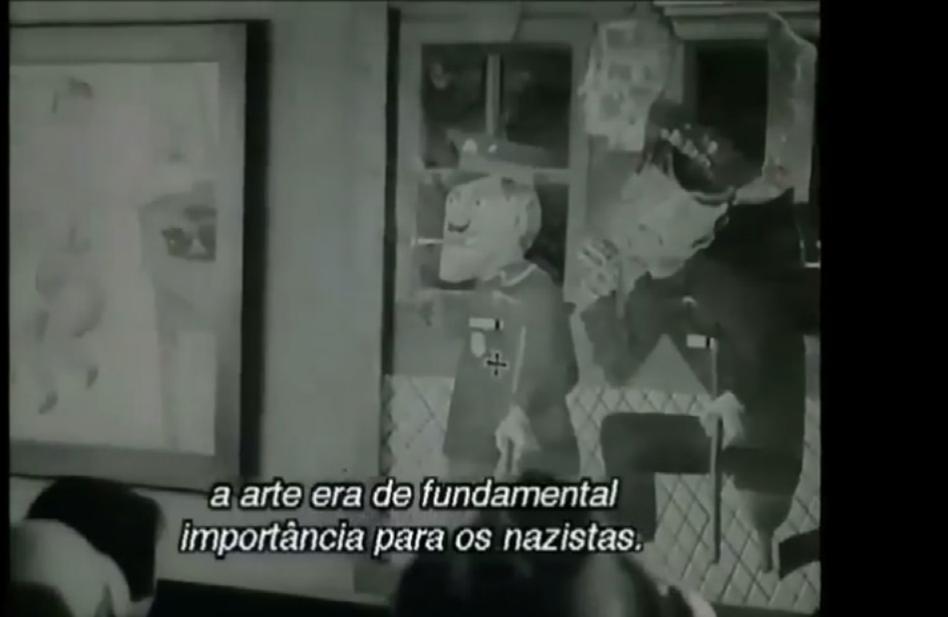
Resumo: Em *Fricções e presente(s)* (2018) utilizo vídeos do YouTube que articulam discursos sobre acontecimentos que ocuparam o centro do debate do campo artístico nacional, em torno de exposições e propostas artísticas que tensionavam a ordem vigente. Realizo a colagem e sobreposição de vídeos criados para a plataforma YouTube, documentários, matérias de TV e entrevistas, com interesse de apontar o alarmante crescimento de movimentos conservadores no Brasil e a influência que a internet exerceu nesse processo. Visto à luz da atualidade fica evidente essa marcha, ao considerar como agentes presentes no vídeo, com discursos dotados de violência, meses depois ganharam proeminência no cenário político nacional, levando a ocupação de cargos públicos a partir das eleições de 2018. Nesse sentido o vídeo surge como uma potente análise que vislumbrou o processo de protagonismo da direita na política brasileira.

Palavras-chave: Ascensão da direita, colagem, arte contemporânea, violência, política

Abstract: In *Fricções e Presente (s)* (2018) I use YouTube videos that articulate speeches about events that occupied the center of the debate in the national artistic field, around exhibitions and artistic proposals that tensioned the current order. I make the collage and overlay of videos created for the Youtube platform, documentaries, TV stories and interviews, with an interest in pointing out the alarming growth of conservative movements in Brazil and the influence that the internet had in this process. Seen in the light of today, this march is evident when considering how agents present in the video, with speeches endowed with violence, months later gained prominence in the national political scene, leading to the occupation of public positions from the 2018 elections. In this sense, the video emerges as a powerful analysis that envisioned the process of protagonism of the right in Brazilian politics.

Keywords: Right rise, collage, contemporary art, violence, politics

Doutorando em Historia y Arte pela Universidade de Granada em cotutela com o PPGAV/UFRJ. Bacharel e licenciado em Filosofia pela Universidade São Judas Tadeu - USJT (2013) e bacharel em História da Arte (2019) pela Escola de Belas Artes da UFRJ. Mestre em História Política e Bens Culturais (2018) pelo Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil - CPDOC da Fundação Getúlio Vargas (FGV/RJ).



Fricções e Presente(s)

Aldones Nino

Jaén, Espanha

mp4, 19'05"

Link: https://www.youtube.com/watch?v=Quo_QfNMQPI

Poderíamos nos deter na história da colagem, como uma técnica amplamente debatida pelos experimentos cubistas do início do século XX, evocado aqui a partir do interesse dos pintores de sugerir uma estrutura que guiaria a visão à múltiplos ângulos, percebendo diversos planos e volumes. Nesse sentido, entendo minha prática atrelada a colagem, pois meu trabalho em vídeo surge associado ao interesse em interconectar diversos discursos que abarcam nosso presente, e ao mesmo tempo sobrepõe passado, presente em direção a um futuro. A vista disso, deter-me no trabalho *Fricções e presente(s)* (2018), sob a ótica do panorama político cultural de 2020, confirma algumas teses já explicitadas no momento de sua concepção, entre 2017 e 2018.

O primeiro ponto a ser levado em consideração seria o gradativo e alarmante aumento da influência da internet no mundo contemporâneo, considerando que todos os trechos utilizados no processo de montagem foram retirados da plataforma Youtube, comprada pela Google em 2006 por US \$ 1,65 bilhão. Devido a visibilidade e facilidade de acesso, cria-se assim uma nova forma para milhões de pessoas se entreterem, logo a plataforma passou a ser usado como um potente meio de propaganda política. Durante a estadia de um ano na Universidade de Jaén (Espanha), através de uma *beca de atracción ao talento*, comecei a pesquisar com mais afinco essa plataforma como um importante eixo de debate das temáticas da atualidade. Sua centralidade adquire ainda mais relevância, pois

não encontramos na plataforma apenas conteúdo desenvolvido especificamente para ela a partir da criação dos "youtubers", mas também é possível acessar vídeos de matérias de programas de televisão, telejornais, trechos de séries e documentários históricos, concentrando assim um importante acervo de vídeos onde seria possível encontrar múltiplos pontos de vista acerca da mesma temática.

Diversos pensadores se voltaram para a compreensão da alienação como uma consequência do modo capitalista de organização social que assume novas formas e conteúdos em seu processo dialético de separação e reificação da vida. Entre esses escritos, "A Sociedade do Espetáculo" (1967), de Guy Debord, a partir da mídia de massa e do fetichismo, estabelece pontos de contato entre religião e marketing, postulando que o espetáculo geraria novas formas de ver e compreender o mundo a partir das imagens. Considero importante contribuição para a reflexão sobre o YouTube e seu papel dentro de uma sociedade cada vez mais consumista e conectada. Além de entretenimento, essas imagens passam a constituir um imaginário que modula nossas existências através da influência da opinião pública e da associação aos partidos políticos, Guy Debord afirma que:

O espetáculo, compreendido na sua totalidade, é simultaneamente o resultado e o projeto do modo de produção existente. Ele não é um complemento ao mundo real, um adereço decorativo. É o coração da irrealidade da sociedade real. Sob todas as suas formas particulares de informação ou propaganda, publicidade ou consumo direto do entretenimento, o espetáculo constitui o modelo presente da vida socialmente dominante (DEBORD, 1997, p.6).

Por esse ângulo, o vídeo tem como abertura a citação de Debord, apontando para o entretenimento como prática central do espetáculo, não um complemento a nossa realidade social, mas sim um elemento basilar na constituição desta. Nesse ponto é possível estabelecer proximidades entre a sociedade do espetáculo e o pensamento decolonial, pois esse aponta para o intrínseco processo de rearticulação das forças sociais que formam nossas categorias epistemológicas e jurídicas. No processo de montagem, foi escolhido apontar para a influência entre corrupção, política e arte, resgatando episódios passados que evidenciam as continuidades entre a política nacional, desde a época colonial até o presente. Assim, em uma cena de "O Mecanismo" (2018), série inspirada nas investigações da Operação Lava Jato, uma personagem cita a corrupção presente já no estabelecimento da família real na cidade do Rio de Janeiro no início do séc. XIX, aludindo o ilustrativo caso de um traficante de escravizados, Elias Antônio Lopes, que presenteou o príncipe regente com o palácio que havia construído na chácara de São Cristóvão, passando a receber cargos políticos¹ em retribuição ao presente, nas palavras de D. João VI, ganhos resultantes do "notório desinteresse e demonstração de fiel vassalagem, que vem de tributar a minha Real Pessoa" (LAURENTINO, 2007, p.245). Dessa maneira,



Elias vive uma vida farta e morre dono de uma fortuna distribuída em palácios, fazendas, ações do Banco do Brasil e navios negreiros.

Arte, política e corrupção mesclam-se no Brasil contemporâneo, e vinculados a posições e hierarquias históricas, a prática da censura na arte funciona como potente campo para realçar a maturação do nacionalismo. *Fricções e presente(s)* (2018) buscou propor diálogos e embates como uma forma de rearticulação do passado, friccionando elementos da história e das estruturas sócio-políticas. A ênfase em tais temas pode ser melhor compreendida quando analisada à luz de certos processos coloniais que continuam evidenciando a face mais obscura do nosso passado, como racismo, machismo, homofobia e múltiplas formas de opressão. Nesse sentido, alguns eventos ocorridos em 2017 chamaram a atenção para o clima de intolerância e violência que inflamou a discussão sobre arte contemporânea no país, a partir de premissas conservadoras. Três eventos ganham a proeminência no cenário nacional: o primeiro foi a detenção do artista Maikon Kempinski pela Polícia Militar, que precisou assinar um termo circunstanciado de ato obsceno enquanto realizava a performance *DNA de DAN* em frente ao Museu Nacional da República, parte da programação do evento Palco Giratório, mostra teatral promovida pelo Serviço Social do Comércio (Sesc), projeto que foi o ganhador do Prêmio Funarte de Dança Klaus Vianna (2012) e integrou a mostra "Oito Performances", dentro da exposição *Terra Comunal* (2015), de Marina Abramovic, no Sesc Pompeia (SP). Vídeos atestam a intolerância das forças do Estado frente às manifestações artísticas, que foram endossadas por outros dois eventos que tiveram como princípio as manifestações organizadas nas redes sociais por parte de movimentos de direita, como o Movimento Brasil Livre - MBL.

Em setembro, a polêmica se instaurou a partir da exposição *Queermuseu — Cartografias da diferença na arte brasileira*, realizada no Santander Cultural (Porto Alegre), alvo de acusações de apologia à pedofilia, zoofilia e ao vilipêndio religioso. Essas acusações instauraram um pânico moral sobre as manifestações artísticas, encabeçadas por grupos cristãos, especialmente católicos, junto com o MBL e o deputado Marcel van Hattem. Diante de tais ocorrências, o Santander decidiu encerrar a exposição. Vários artistas foram alvo de ataques e ameaças, por exemplo, uma das artistas da exposição, Adriana Varejão, foi atacada pelo vocalista da banda Ultrage a Rigor, que usou uma foto sua como base e desenhou um pênis em direção a sua boca. Na camiseta de Adriana, o cantor escreveu "puta" e na legenda, o cantor ironizou a fala dela: "a arte deve ter liberdade total, Gostou dessa, Adriana?". As acusações à exposição *Queermuseu* resultaram na convocação coercitiva do curador Gaudêncio Fidelis, que foi obrigado a depor no Senado Federal acerca de suas escolhas curatoriais.

Neste mesmo mês, durante a 35ª edição do evento "Panorama de Arte Brasileira" no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), o coreógrafo Wagner Schwartz apresentou a performance *La Bête*. O ator Alexandre Frota fez uma transmissão ao vivo no Facebook e algumas postagens em sua conta no Twitter para protestar contra "a pedofilia na arte", baseado no vídeo que circula na internet, no qual uma menina toca a perna e a mão de Wagner Schwartz, que estava sem roupa em um tablado. O Ministério Público abriu inquérito para investigar as denúncias de suposto incentivo à pedofilia feitas sobre a apresentação. No texto de abertura da exposição, escrito pelo curador Luiz Camilo Osório, ele aponta que neste exato momento o Brasil vive uma de suas piores crises de identidade, logo

Misturar poéticas conflitantes, trazer outras vozes e gestos para dentro das instituições que constroem as narrativas hegemônicas, revelar antagonismos e diferenças, tudo isso é parte de uma ideia de Panorama e de uma discussão sobre o Brasil.²

Em *Fricções e presente(s)* (2018), mesclo discursos de figuras como o cantor Eduardo Costa, o apresentador Gilberto Barros, os políticos João Dória e Marcelo Crivella, que comentam os acontecimentos culturais do Brasil a partir de uma perspectiva associada à *onda conservadora* ou *maré azul*, nome dado ao fenômeno político que surgiu em meados dos anos 2010 na América do Sul, sucedendo à guinada à esquerda. Somam-se a estas figuras o discurso de youtubers como Nando Moura, André Moscoso, Tulla Luana, Guilherme Marques, figuras com ampla audiência que endossam uma agressiva crítica à liberdade artística e às possibilidades de criação poética. Não só estabelecendo pontes entre momentos históricos, o trabalho buscou estabelecer um espaço crítico que auxilia na legibilidade do momento presente. Esses discursos são intercalados com trechos do documentário sueco *Arquitetura da destruição* (1989) dirigido por Peter Cohen obra que narra os ideais estéticos nazistas que serviram de base para as violentas práticas de homogeneização da nação.

No final de 2017 já era possível a identificação de discursos coléricos, que ganhariam espaço na área da política, pois ainda que não demonstrarem claras pretensões políticas, o Youtube foi uma das principais plataformas de difusão dos ideais de figuras eleitas nas eleições de outubro de 2018. Arthur Moledo do Val, também conhecido pelo seu pseudônimo Mamãe Falei com a marca de 2,5 milhões de inscritos no seu canal no youtube foi eleito deputado estadual por São Paulo com 478.280 votos. O ator Alexandre Frota notabilizou em 2017 por postar nas redes sociais vídeos nos quais critica duramente o governo dos ex-presidentes Luiz Inácio Lula da Silva e Dilma Rousseff, e também foi eleito deputado federal por São Paulo com 155.522 votos. Nessa mesma seara, a jornalista e youtuber Joice Hasselmann, que foi considerada em 2017 uma das personalidades mais influentes e notórias das redes sociais³, tornou-se a mulher mais votada para a Câmara dos Deputados da história do Brasil com 1.078.666 votos.

Esses números apontam a relevância da internet no que concerne à ascensão do conservadorismo, o vídeo funciona como predição da ascensão da direita no Brasil, e segundo esses episódios de 2017, comprovou-se os interesses e caminhos que a política iria seguir no que diz respeito à cultura e à esfera política. Nesse mesmo ano a filósofa americana Judith Butler veio ao Brasil, sendo atacada logo que desembarcou no aeroporto, fato que aponta a dimensão da disputa política em que se transformou sua presença, alvo de uma intensa campanha online de grupos ultraconservadores que exigiam o cancelamento de sua fala, que aconteceu sob protestos na frente do Sesc Pompéia, em São Paulo, onde participou do seminário Os Fins da Democracia, para falar justamente sobre os desafios



da democracia contemporânea, na manifestação bonecos com o rosto da filósofa foram espancados e queimados por uma multidão em delírio.

Dia 18 de setembro de 2017, foi ao ar pelo SBT/Alterosa o programa TV Verdade que contou com a presença do então deputado federal Jair Bolsonaro, onde sua fala remeteu aos episódios mais violentos das ditaduras latino americanas, aludindo ao fuzilamento de opositores. Nesse programa ele afirma que “tem que fuzilar” os autores da exposição, e ao ser interrogado, ele repete 3x que pessoas deveriam ser fuziladas, e ao ser questionado pelo apresentador, ele demagogicamente diz que essa seria uma “força de expressão”. Nesse ano, quando as primeiras pesquisas de intenção de voto começaram a ser divulgadas, Bolsonaro não era um dos candidatos mais expressivos, aparecendo com uma média de 16% das intenções de voto e nas eleições de 2018, junto aos youtubers já citados aqui, ele é eleito com 55,54% dos votos válidos, tornando-se o 38° Presidente do país.

Outro episódio futuro que atesta a forte inclinação à extrema-direita deste governo, faz juz ao link já estabelecido pelo vídeo com o documentário *Arquitetura da destruição*, pois o discurso nazista foi assumido pelo secretário da Cultura, Roberto Alvim, nomeado pelo presidente em novembro de 2019. Em 16 de janeiro de 2020 o presidente tece elogios a Roberto Alvim em uma live, onde diz “Agora temos, sim, um secretário de Cultura de verdade. Que atende o interesse da maioria da população brasileira, população conservadora e cristã”. Mesma data em que Alvim publica um vídeo institucional em que parafraseava trechos de um discurso feito a diretores de teatro em 1933 pelo ministro da Propaganda da Alemanha Nazista, Joseph Goebbels. Roberto Alvim afirma que “A arte brasileira da próxima década será heroica e será nacional. [...] ou então não será nada”. No vídeo a música de

fundo era a ópera Lohengrin (1850), de Richard Wagner, associada ao ideário nazista, bem como a disposição do cenário que adotava uma estética também empregada a este ideário. Com essa postura impensável politicamente, mesmo para políticos da extrema direita, o Presidente que primeiro disse “não comentar o caso”, devido à enorme repercussão o exonera. No gabinete de Alvim era possível encontrar sob um cavalete o desenho de uma cruz símbolo de uma ordem militar religiosa de cavalaria que existiu na Idade Média (Ordem dos Templários) e também uma cruz de Lorena, símbolo medieval da resistência, honra e fé cristã.

Discursos precários de lógica, tiram a possibilidade de um debate que não se vincule a determinadas categorias de brutalidade, considerando assim as violências epistemológicas e a atualização dos processos de subalternização instaurados no presente. A montagem teve como interesse evidenciar a potência de lidar com o passado por meio de atravessamentos audiovisuais fragmentados, como forma de elaboração de memória da crise. Apontando assim como certas ideias mantêm continuidades no presente, onde múltiplos agentes canalizam energia na direção da aniquilação de subjetividades e de formas artísticas e reflexivas.

Notas

1. Entre eles: Comenda da Ordem de Cristo; propriedade do ofício de tabelião e escrivão da Vila de Parati; o posto de deputado da Real Junta do Comércio; foi sagrado cavaleiro da Casa Real e agraciado com a perpetuidade da AlcaidariaMor e do Senhorio da Vila de São José Del Rei, na comarca do Rio de Janeiro; nomeado corretor e provedor da Casa de Seguros da Praça da Corte e responsável pela arrecadação de impostos em várias localidades.
2. Texto de abertura da exposição que estava na parede do 35º Panorama da Arte Brasileira.
3. Instituto ePoliticSchool (ePS).

Referências

DEBORD, G. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

GOMES, L. *1808 - Como uma rainha louca, um príncipe medroso e uma corte corrupta enganaram Napoleão e mudaram a história de Portugal e do Brasil*. São Paulo : Editora Planeta do Brasil, 2007.

Quem me encontrar parado me empurre para o meio

ALINA D'ALVA DUCHROW

Resumo: No final do século XIX e primeira metade do século XX milhares de cearenses foram iludidos com promessas de uma vida de abundância nos seringais da Amazônia e para lá migraram, sendo utilizados como mão de obra escrava para servir aos interesses da indústria internacional que demandava o látex. Eram impossibilitados de voltar à sua terra natal pelas relações coercitivas de sujeição ao dono do seringal. O vídeo *Quem me encontrar parado me empurre para o meio* narra a história de um barquinho que carrega uma carta de uma cearense isolada no interior da mata amazônica com preces e oferendas a São Francisco de Canindé.

Palavras-chave: Video-Arte, Amazônia, performance, escravidão, seringueiros

Abstract: At the end of the 19th century and the first half of the 20th century thousands of people from the estate of Ceará Brazil, were deceived with promises of a life of abundance in the rubber plantations of the Amazon and migrated there, being used as slave labor to serve the interests of the international industry that demanded latex. They were unable to return to their homeland due to coercive relations of subjection to the owner of the rubber plantation. The video “Whoever finds me still, push me to the middle” tells the story of a small boat that carries a letter from an isolated woman from the interior of the Amazon with prayers and offerings to São Francisco de Canindé.

Keywords: Video-Art, Amazon, performance, slavery, rubber tappers

Alina d’Alva Duchrow nasceu em Fortaleza/CE – Brasil, vive e trabalha em Brasília. Arquiteta e artista visual, fez pós-graduação em artes visuais pela Universidade Alanus Hochschule, Bonn, Alemanha e graduou-se em Arquitetura e Planejamento Urbano pela Universidade de São Paulo – EESC USP. Atualmente é doutoranda do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UNB.



Figura 1. Alina Duchrow

Quem me encontrar parado me empurre para o meio

Fotografia de Bruno Zannardo

Manaus 2018

Em agosto de 2018 fui selecionada para participar da residência LABVERDE, organizada por Lilian Fraiji em Manaus, Amazônia. Foram dez dias de imersão profunda com outros 17 artistas de diversas nacionalidades. Meu projeto para a residência chamou-se «Eu não olhei o mapa antes de sair de casa». A ideia para o projeto era não ter ideia prévia. Fazer com o que se apresentasse (situações, coisas, encontros) sem saber antes o quê, sem expectativa, permitindo que o trabalho fosse emergindo como consequência.

Esse processo iniciou-se antes mesmo da minha partida para Manaus. Uma imagem encontrada em um livro antigo da História do Ceará, de Gustavo Barroso, foi reveladora. Um barquinho enviado por um devoto de São Francisco de Canindé e que fez o percurso da Amazônia até o litoral Cearense, levando uma carta e oferendas de agradecimento ao santo. Essas histórias e narrativas pessoais e sociais foram juntando-se às histórias que eu fui coletando ao longo da minha estadia em Manaus. Uma história que fala da saga de um povo sofrido e explorado, mas extremamente resistente e ancorado na sua fé.

No final do século XIX e primeira metade do século XX milhares de cearenses foram iludidos com promessas de uma vida de abundância nos seringais da Amazônia e para lá migraram, sendo utilizados como mão de obra escrava para servir aos interesses da indústria internacional que demandava o látex. Eram impossibilitados de voltar à sua terra natal pelas relações coercitivas de sujeição ao dono do seringal.

Quem me encontrar parado na margem me empurre para o meio. Era a frase que, comumente, se via escrita em uns barquinhos de madeira que os cearenses exilados na Amazônia lançavam ao mar para pagar as promessas feitas, nos momentos de desespero, a São Francisco de Canindé. Como não dispunham de outro meio de comunicação com sua terra natal, eles construíam uns barquinhos de 50 a 80 centímetros de comprimento, colocavam neles velas para serem acesas no altar e dinheiro para as missas e os lançavam às águas do rio amazonense onde estavam vivendo. Além do endereço: Para São Francisco de Canindé, pintavam em lugar visível a seguinte frase: “Quem me encontrar parado na margem me empurre para o meio”.

Os canoeiros ou pescadores que achavam os barquinhos encalhados numa curva do rio ou preso nas vegetações das margens, tangia-os correnteza abaixo. Assim, eles navegavam pelo igarapé, passavam ao afluente, seguiam pelo Amazonas e eram lançados ao mar e as correntes oceânicas se encarregavam de levá-los às praias de Tutoia ou Camocim ou Acaraú no Nordeste. Jangadeiros e caboclos que ali os encontravam os entregavam ao primeiro viandante que seguia para o interior e de mão em mão, levados por um comboieiro ou caminhoneiro, os barcos chegavam aos padres de Canindé. Segundo Gustavo Barroso (Barroso,1962) Eram dezenas de barcos desse tipo que chegavam anualmente a Canindé, no Ceará, no início do século XX.



Figura 2. Alina Duchrow

Quem me encontrar parado me empurre para o meio

Fotografia de Bruno Zannardo

Manaus 2018

Durante a Residência Artística na Amazônia, realizei uma performance onde lançava às águas do Amazonas e também em alguns iguarapés barquinhos de madeira com a inscrição “ Quem me encontrar parado me empurre para o meio”. Posteriormente editei as imagens e adicionei uma narrativa, que é a leitura de uma carta escrita em 1953 por uma mulher cearense, esposa de um seringueiro que vivia na Amazônia, endereçada diretamente a São Francisco de Canindé.



Figura 3. Alina Duchrow
Quem me encontrar parado me empurre para o meio
Fotografia de Bruno Zannardo
Manaus 2018

Referência

Barroso, Gustavo. *À margem da História do Ceará*. Ed. Imprensa universitária do Ceará. Fortaleza- CE. 1962

Re-visão

ALLAN CORSA

Resumo: O trabalho consiste na prática do movimento corporal realizado junto com uma proposição tipográfica, através de uma crítica feita pela desfragmentação de um símbolo nacional. É possível construir múltiplas possibilidades de escrita através do reajuste das letras da frase que constitui a bandeira nacional, sendo esta desfragmentada e reordenada no decorrer do trabalho. A bandeira, e a frase nela escrita, estão totalmente interligadas à representação de uma das histórias do Brasil, estas palavras surgem como uma outra visão desta mesma história, no olhar do artista estas palavras representam um caminho de violência ocultada pela ordem constituinte que não abarca a vivência de todos os corpos ocupantes neste país. A reordenação das letras propõe uma narrativa histórica que parte de palavras que remetem à violência imposta pela dita ordem geral nacional e vai até uma proposição de ação diante dessa ordem ou desordem.

Palavras-chave: Memória, bandeira, tipografia, videoarte, nacionalismo

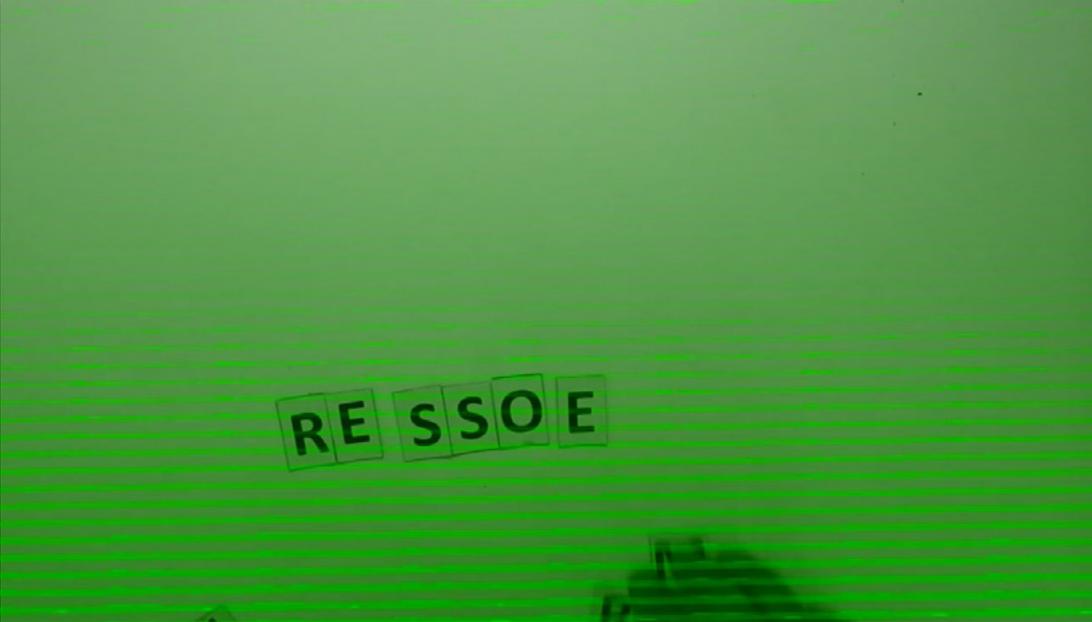
Abstract: The work consists of practicing the body movement performed together with a typographic proposal, through a criticism made by defragmenting a national symbol. It is possible to create several possibilities of writing through the readjustment of the letters of the sentence registered in the national flag, which is defragmented and reordered during the work. A flag and a written phrase are totally interconnected to the representation of a history of Brazil, these words appear as another vision of that same story, in the artist's eyes these words represent a path of violence hidden by the constituted request that does not include the experience of all the bodies occupied in this country. The reorganization of the proposed letters, a historical narrative that starts with words referring to the violence imposed by the general national order and goes up to a proposal for action in the face of that order or disorder.

Keywords: Memory, flag, typography, video art, nationalism

Artista visual, pesquisador e docente no curso de Artes Visuais/Escultura em Escola de Belas Artes/UFRJ.

ORDEM E PROGRESSO





Gélido Sertão

ANAIS ALVES PEREIRA

Resumo: A partir dos rastros, restos, rachaduras, proponho uma conexão entre o sertão brasileiro e o Japão. O sertão como oriente, o oriente em sua profunda seca; o Japão como sertão de solos áridos, de esforços para brotar. Interessa-me estender e deslocar a compreensão territorial, constituindo relações não-lineares sobre a memória. Debruçando-me sobre essas duas diásporas, busco constituir leituras únicas que retomem compreensões sobre o inanimado, partindo de vivências pessoais traduzidas em experiências estéticas.

Palavras-chave: Ma; Japão; sertão; fronteira

Abstract: From the tracks, remains, and cracks I propose a connection between the Brazilian backwood (known as “sertão”) and Japan. The backwood as the east, the east in its deep drought; Japan as a backwood of arid soils, efforts to sprout. I am interested in extending and displacing the territorial understanding, constituting non-linear relations about memory. Looking at these two diasporas, I seek to constitute unique readings that return to understandings about the still, starting from personal experiences translated into aesthetic experiences.

Keywords: Ma; Japan; sertão; boundaries

Nome artístico: Anais-karenin. Artista e pesquisadora, seu trabalho discorre sobre as relações com a natureza e seus contrastes com os materiais artificiais a partir de instalações, esculturas e performances. Doutoranda em Poéticas Visuais pelo PPGAV/ECA-USP e mestre em Artes pelo PPGArtes/UERJ, realizou trabalhos no Japão e estudos em dança butoh. Expôs em espaços como OMISE e MIT House (Japão), CMAHO, Paço Imperial, Oi Futuro, entre outros.



O caractere japonês Ma 間 quando sozinho pode ser pronunciado como aida e denota não apenas a distância em linha reta entre dois pontos no espaço, mas também uma consciência simultânea de ambos os polos. Há uma peculiar ambivalência nesse caractere, que se expressa nessa interpretação onde 間 pode significar “distância” ou “interstício”, “polaridade” ou “relatividade”. Nessa interpretação, a distância entre as coisas pode ser também o ponto de encontro entre elas (interstício), e as características que as tornam opostas podem ser entendidas como uma sendo o ponto de referência para interpretação e compreensão da outra.

O Ma designa essa noção de “entre”. É um conceito que conjuga espaço e tempo apontando uma noção intervalar extremamente presente em diversas áreas da cultura japonesa, bem como as artes, a arquitetura, a literatura, entre outros. Há também a interpretação desse termo como o “vazio” ou o “nada” que se forma nesse intervalo “entre”, sendo o vazio um espaço que pode ser ocupado por qualquer coisa. Nesse sentido, o espaço vazio (Ma) se configura também como um lugar de formulações de subjetividades fluidas, como ponto de encontro da diferença, percepção de que tudo é destituído de um “eu” e todas as coisas são interconectadas por esse ponto vazio, transitório. Temos o vazio do “entre” mais como uma experiência de força simbólica e imaginativa do que como um conceito físico.

A partir dessa experiência extramatéria, que não é delimitada pela forma mas pelo entreforma, surge o potencial de se conectar com aspectos imateriais, cósmicos e transcendentais. O vazio do Ma não demarca a falta, mas caracteriza-se como um espaço onde ocorre a mudança e a transformação. É possível executar o espaço vazio do *in-between* como uma forma de associar e fundir coisas completamente diferentes, assim como o historiador Aby Warburg executa em seus mapas de imagens, o intervalo e a intersecção que conecta.

Aby Warburg (2010) foi um pesquisador do Renascimento florentino durante boa parte de sua vida. Quando viajou para o Oeste norte-americano, entre 1895 e 1896, permaneceu no Arizona e Novo



México e conheceu as populações hispano-índigenas da região, adentrando os rituais dos índios hopis. Sua compreensão da arte nessa experiência mudou profundamente, pois, ali, Warburg detectou manifestações artísticas dentro de um campo prático da vida, onde a relação entre arte e religião se estreitavam. Após permanecer trinta anos sem falar sobre sua experiência com os indígenas, Warburg trouxe o assunto a público em uma conferência na qual ele colidiu a realidade indígena e florentina interpretando o passado a partir da justaposição de camadas de realidades estranhas uma à outra, de modo que pudessem se justificar mutuamente, pelo interstício. A partir da leitura de Aby Warburg é possível constituir uma relação não linear com a história e ultrapassar os limites territoriais e temporais que separam diferentes manifestações culturais.

O modo de lidar com a memória social revela uma decisão ética e define “a posição dos indivíduos e de uma época em relação à herança do passado” (MICHAUD, 2013, p. 295). A sociedade ocidental, fazendo de sua história o motor de seu desenvolvimento, alterou a memória social, gerando rememorações e esquecimentos estratégicos acerca da tradição cultural. De acordo com o crítico Shuichi Kato (2011), a consciência histórica ocidental se originou do tempo judaico, o qual flui sobre uma linha reta que vai do começo para o fim em uma única direção, influenciado pela crença judaica na “Terra



Prometida”, para onde se deveria seguir abandonando tudo o que houvesse pelo caminho e tudo o que houve antes (abandonar todos os deuses e servir a um Deus único). Portanto, nessa noção temporal, “parece impossível falar sobre a relação do que vem antes com o que vem depois de um acontecimento e tampouco relacionar os acontecimentos atuais aos do passado” (KATO, 2011, p.31).

Nessa compreensão histórica repousam inúmeros apagamentos culturais, que deslocam nossas práticas cotidianas, investigações científicas, tecnológicas, intelectuais e artísticas das matrizes indígenas, nordestinas, e apagam a conexão que há entre um tempo histórico e outro, um território e outro, como se apenas a distância pudesse ser vista e não o ponto de encontro. Como resultado não só de uma colonização que violou essas matrizes, mas que também impregnou essa noção histórica retilínea nas novas gerações, desconectando-as de qualquer passado possível, especialmente o passado que não está territorialmente localizado nos arredores.

O que Aby Warburg ativa é a retomada e a ampliação das fronteiras da história, ao incorporar valores expressivos “primitivos”, cósmicos e heterogêneos em suas interpretações. Nesse sentido, quando Warburg demonstra compreender a arte florentina a partir dos aprendizados que adquiriu com os

índios hopis, ele desmembra estruturas rígidas como se elaborasse uma dança que desloca fronteiras. Ao mesmo tempo, seu trabalho não assume um posicionamento rígido, mas se faz na passagem. Mas, nas possíveis conexões que pode fazer no deslocamento de uma imagem a outra, um tempo histórico a outro, uma cultura a outra.

Podemos, então, nos propor a visualizar o tempo como se fosse uma espiral na qual o passado, o presente e o futuro possam formar pontos conectivos assimiláveis. Com a passagem do tempo, a linha da espiral aumenta, fazendo com que o passado mais longínquo fique em paralelo com o presente mais recente, mesmo que hajam camadas e mais camadas de linhas e acontecimentos entre esses dois tempos. À medida que a linha cresce mais, a espiral vai se afunilando até chegar a um ponto em que as linhas paralelas quase se encostam, se atravessam ou se transpõem. Essa imagem do tempo em espiral expressa as conexões mais profundas que os humanos têm com os elementos, com a memória de outros períodos históricos, com a natureza, com outros seres e saberes invisíveis. Quanto maior a distância temporal, maior também a chance do corpo tocar em múltiplas camadas de tempo e ser atravessado por ela.

Traçando um outro caminho nessa reflexão, o designer e curador japonês Kenya Hara, em sua palestra, *Era of Nomad / Tradition as Future* convoca os paradigmas da tradição e da modernidade partindo de uma análise sobre a cultura japonesa. Segundo Hara, a tradição não necessariamente reside no passado; ela é também um conceito importante para o estabelecimento do futuro. Sua reflexão parte da aproximação dos conceitos de globalismo e localismo, colocando a diversidade e particularidades de cada cultura como uma chave para o desenvolvimento de uma cultura mundial. Ou seja, considerando a importância dos valores tradicionais de cada cultura, é possível estar mais próximo de um mundo com fronteiras menos rígidas e delimitadas. Refletindo sobre a forte presença das tradições na formação da cultura, o dualismo tecnologia versus natureza também é colocado em questão. Neste ponto, Hara propõe que o desenvolvimento da tecnologia caminhe em conjunto com a natureza.

Mas o que seria essa “natureza”? Quando falamos de “natureza”, convocamos algo ao mesmo tempo concreto e abstrato, material e conceitual, físico e metafísico. “Natureza” pode remeter a uma paisagem paradisíaca e tropical, a um lugar intocado e reservado tomado por florestas densas. Por fim, ela engloba tanto os elementos que povoam essas paisagens quanto as forças invisíveis que as movem, a essência, a conotação da eternidade que torna as coisas o que são.

O antropólogo Bruno Latour (2011) discute a crescente separação entre humano e meio ambiente a partir do uso do termo cosmopolítica ou política do cosmos, empregado por Isabelle Stengers, que propõe um equilíbrio entre os termos “cosmos”, “que garante que a política nunca será apenas para

os benefícios de humanos isolados” (LATOUR, 2011, p. 3 et. seq.), e “política”, “que assegura que o cosmos não é naturalizado e mantido totalmente à parte do que os humanos fazem a ele”. O que mais importa aqui é que os seres humanos não sejam definidos sem os cosmos do qual provém a manutenção de sua existência, e que a natureza não seja definida sem os humanos que colaboraram com não humanos. Falar de cosmopolítica é dizer que o mundo tem que ser composto. O desenvolvimento da ética cósmica, de uma política cósmica, da composição apontada por Latour, seriam estratégias que se ancoram em uma percepção extremamente básica de que os seres humanos são parte de um todo regulado por essa misteriosa e complexa natureza inanimada.

No animismo, a visão de mundo compreende que as entidades não humanas possuem espírito, e que as forças espirituais têm poder sobre os assuntos humanos e que aquelas determinam o futuro destes, passando pela relação com seres inanimados, objetos e fenômenos naturais, esses últimos especialmente regulando um poder sobrenatural e mágico. Para a perspectiva animista, parte da cosmovisão de muitas etnias indígenas e de algumas religiões como o Xintoísmo, o mundo espiritual está acima do mundo material e controla todos os acontecimentos. Esse pensamento que rompe fronteiras e hierarquias entre o mundo espiritual e material também transpassa as fronteiras da matéria, dos seres, dos territórios e das culturas.

Através de viagens realizadas ao Japão e ao sertão do Ceará constituiu trabalhos elaborando uma poética que possibilita à matéria falar por si, entendendo o gesto artístico como intermediação entre elementos, tempos e narrativas. Por meio de vídeo-performances e site-specific que posteriormente inspiraram a criação de instalações onde as cosmovisões japonesas e sertão-cearenses foram conjugadas formulando espaços de simbiose entre matéria orgânica e artificial, entre visões distintas sobre o espaço, a natureza e o espírito da matéria. Aglutino práticas estéticas dentro desses dois universos referenciais, a fim de constituir relações e traçar narrativas históricas que deflagrem aproximações por meio do estranhamento. Constituindo uma possível resignificação das relações com (e interpretação sobre) o entorno, o estranhamento cria a potência do pensamento, atuando no campo simbólico, desordenando-o.

Nesse sentido, a dança de imagens anacrônicas de Warburg é um importante ponto de partida, que possibilita compreender que tempos e espaços distintos podem residir lado a lado. Também o entendimento da natureza e do meio ambiente sob uma perspectiva anímica contribui com esse pensamento, ao expressar uma visão de mundo em que toda a matéria, tempos e camadas estão em um mesmo plano regido por uma dimensão cósmica, espiritual.



Restringi meu olhar a um único e diverso sertão localizado na região do Cariri Cearense, Sítio Pilar, Assaré, Crato, Serra do Quincuncá e Chapada do Araripe, locais situados lado a lado, ao sul do Ceará e que marcaram a trajetória de meus familiares maternos, que nasceram e viveram nesses locais. Essas áreas que situo foram definidas pela presença indígena, que fundou a cultura local através de um povoamento que envolveu muita luta e resistência. A palavra “cariri” é a principal designação de línguas indígenas do sertão a qual vários grupos pertencem, como os Kariús, que se autodenominavam Quincu, possivelmente em referência a Serra do Quincuncá, onde nasce o rio Cariú. As nações Icó, Cariris, Cariús e Caratiús, que circulavam pela região da Vila Miranda (atual região do Crato), se uniram contra as guerras travadas pelos colonos catequizadores. Segundo o historiador Pompeu Sobrinho, as nações indígenas ligadas à família Cariri se originaram de grupos indígenas da Ásia que atravessaram o Pacífico. Parte do grupo, se distribuiu pela América do Norte, outros adentraram os Andes e parte deles se estabeleceu na atual região do Crato, vindos pelo Rio Amazonas e Rio Tocantins.

O povoamento do Cariri envolve muitas lendas, especialmente indígenas. Acredita-se que a Chapada do Araripe é um mar subterrâneo represado pela Pedra da Batateira, que seria chamada de Mãe D'Água e que se um dia essa pedra rolar todo o vale será inundado, libertando uma serpente gigante que irá devolver a terra dos indígenas escravizados pelos brancos. Nessa chapada, encontra-se um sítio arqueológico com inúmeras pinturas rupestres, que a arqueóloga Rosiane Limaverde (2007) acreditou tratar-se de um santuário pré-colonial, que foi utilizado com funções ritualísticas.

Trabalho, portanto, com as interseções que são narradas entre o campo do imaginário e dos acontecimentos, em um cruzamento em que não se distingue quais imaginações aconteceram, enfim, e quais passagens reais são pura imaginação. Passo, então, a me narrar desde o sertão do Ceará, cidade de Assaré, onde meu avô Filemon plantava algodão, minha avó Carmelina tecia o fio do algodão no fuzo, as linhas se tornavam a rede em que dormiam, a roupa que vestiam. Com a seca sertaneja e o investimento governamental na condução da mão de obra nordestina para o sudeste retiraram-se para São Paulo e, três meses após sua vinda, minha avó é atropelada por não saber atravessar a rua, corpo espalhado na concretude das vias que não param, a pele sobreposta pelo cimento. Meu avô

passou a trabalhar em obra, construir com concreto não só as casas, mas seu corpo de dedos duros de cimento em baixo das unhas, o qual pegava do mesmo modo que tocou o barro que usava para construir sua casa de taipas. Desde a casa e do corpo, o sertão começa e termina no barro.

O Japão também começa e termina no barro; o barro úmido, a lama das plantações de arroz de onde, segundo o pai dos estudos folclóricos japoneses, Kunio Yanagita, estaria a chave para a compreensão do espírito nipônico, dentro das práticas, crenças e rituais dos plantadores de arroz. Também a seca chega à lama nipônica. O inverno se faz em forma de sertão, o solo seca de frio e nesse período nada cresce. É nesse momento que as ruínas são observadas, as rachaduras do corpo são abertas no interior das casas. Há uma conexão entre esse frio rigoroso que resseca e o sol rigoroso que seca; entre a vida no frio rigoroso de Tohoku (nordeste do Japão) e a vida no sertão cearense, dificultadas pela ação do clima. Ao mesmo tempo, a presença da tradição indígena em Tohoku e no sertão nordestino brasileiro mantém esses dois nordestes conectados de algum modo à práticas ancestrais. Talvez aí esteja a resiliência dessas regiões assoladas por climas áridos.

Essa resiliência do barro é a minha intercessora. Na lama formada pelo barro coberto de neve do vale de plantadores de Nantan-shi, interior de Kyoto, Japão, onde participei da residência Rice Valley Project, em 2017, encontrei com a minha avó. Desloquei-me para muito longe do sertão cearense para deflagrar associações que desmembram um entendimento linear sobre as culturas e sobre a vida. O gelo secou em meu corpo e senti-me profundamente quente em meio à paisagem branca. Caminhei até o antigo templo do vilarejo, na parte alta da floresta. Utilizei um vestido branco que foi costurado por minha avó, entretecido por ela, com o algodão plantado pelo meu avô. Para misturar-me à paisagem caminhei criando rastros na neve intocada que, nesse momento, já chegava até a altura do meu joelho. Para sentir o calor de minha avó e da paisagem, me fundi a elas. O gelo, sobre meu corpo descoberto, queimava a pele e me conduzia ao calor intenso do sertão. A permanência dela se fez: Este é o meu corpo, este é o seu corpo.

Um ano depois desse trabalho cheguei ao Assaré-Ceará, sertão onde os fios de Carmelina foram tecidos manualmente, onde teceu sua vida. Na casa de barro, semiarruinada e abandonada em meio a seca, reativei memórias contadas. Meu avô, que me acompanhava, ao ver o açude seco se colocou de joelhos a simular uma lavagem de roupas, como se fosse avó Carmelina presente:

Meu avô, Filemon: Ó, fica aí que eu vou fazer o papel da tua mãe.

Minha mãe, Cecília: Vá lá! Tome cuidado pra não escorregar. Olhe sempre pra ver se não tem uma cobra! É dona Carmelina, não tá doendo as costas mulher?

Filemon: Eu tô lavando a roupa, mulher, pra pode i fazê a comida pros menino.

Cecília: Ô mulé, tu qué ajuda?
Filemon: Não, precisa não, quando o Filemon chega ele me ajuda.
Cecília: Ô mulher, já tá bom de esfregar essas ropa, você tá deixando elas muito branca assim.
Filemon: Chama a Maria pra vim busca as trouxa de ropa que eu vô levá a lata d'água.
Cecília: Tá bom! Tu trouxe coisa pra come muié?
Filemon: Não, eu cumi tapioca quando sai de casa! Ô Filemon! O Filemon num aparece!¹

A partir desses encontros com as diversas faces do barro, entrelaçadas por experimentações artísticas que transpuseram dimensões de cultura, território e vida, a dimensão animista ganha forma. O sertão é um grande intervalo, um vasto espaço *in-between* que abriga a transitoriedade e a quietude. Essa intersecção enorme sertaneja é a materialidade do Ma, a não forma do Ma. É o espaço em sua vastidão misteriosa e desconhecida, onde pode haver indígena, caboclo, jesuíta, asiático e colono. É o campo de atuação múltipla e sem fronteiras, a impermanência do zen. No meio do sertão estão apenas os espíritos ancestrais que saem na noite como bolas de fogo². Apenas a ritualística de uma geografia ainda não compreendida.

Nesse choque entre um plano e outro, entre Japão e sertão, contextos entrecortados e deslocados entre si, pude estabelecer a realização dessa vivência-trabalho, que é parte de uma investigação intensa sobre as deslimitações da existência, de modo a poder transcender noções do tempo histórico. As obras físicas e textuais criadas a partir de tais experiências estão longe de encerrar questões, por outro lado buscam suscitar questionamentos profundos sobre os campos da memória, a conexão entre as culturas, estendendo e deslocando a compreensão territorial partir do olhar não-linear sobre o tempo e a existência.

Notas

1. Transcrição literal do diálogo entre minha mãe e meu avô, que foi registrado em vídeo.
2. Crença popular do sertão de que os espíritos se manifestam como bolas de fogo à noite.

Referências

- KATO, Shuichi. *Tempo e espaço na cultura japonesa*. São Paulo: Editora Liberdade, 2011.
- LATOUR, Bruno. "Politics of nature: East and West perspectives". *Ethics & Global Politics*, Paris, v. 4, n. 1, 2011.
- LIMAVERDE, Rosiane. "Os Registros Rupestres da Chapada do Araripe". In: III ENCONTRO DO IPHAN E ARQUEÓLOGOS, 2007, Florianópolis.

MARCON, Federico. "Without nature: thinking about the environment in Tokugawa Japan". In: *Rethinking Nature in Japan: from tradition to modernity*. Veneza: Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing, 2017.

MEGGERS, Betty J. "Archaeological evidence for transpacific voyages from Asia since 6000 BP". *Estudios Atacameños*, Chile, n. 15, 1998.

MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro: Ed. Contraponto, 2013.

OKANO, Michiko. "Ma – a estética do 'entre'". *Revista USP*, São Paulo, n.100, 2014

RAGO, Margareth. Prefácio In: *A invenção do Nordeste*. São Paulo: Cortez Editora, 1999.

SEMON, Richard. Dossiê Warburg. *Arte&Ensaio*, Rio de Janeiro, n. 19, 2010.

SITTON, David. "The Basics of Animism: Spiritual Warfare in Tribal Contexts". *International Journal of Frontier Missions*, California, v. 15, n. 2, 1998.

SOBRINHO, Pompeu. *As origens dos índios Cariris*. Ceará: Editora Instituto do Ceará, 1950.

SUGA, Kishio. *Kishio Suga. Brochure Kishio Suga*. Nova York, v. 1, p 2, 2017.

WARBURG, Aby. "Mnemosyne. Dossiê Warburg". Rio de Janeiro, *Arte&Ensaio*, n. 19, p. 125-130. 2010.

Vídeo No rules, on rules

CARLOS EDUARDO BORGES

Resumo: O vídeo registra o evento No rules, on rules, no pátio do MAC-Niterói, em 2018, durante o Encontro ANPAP Sudeste de Jovens Pesquisadores 2018 [ESTADO DE ALERTA].

A ação consistiu no uso de camisas brancas por convidados, com as letras N e O, impressas alternadamente, na parte da frente e na de trás de cada uma, e da reunião das letras da palavra RULES ou da palavra REGRAS, recortadas em madeira leve, flexível e com cerca de um metro. Assim se desenvolveu um jogo com as palavras ON e NO, formadas pela interação dos corpos em movimento e desses com as palavras “REGRAS” e “RULES”.

O vídeo mostra os convidados e outros participantes interagindo com as letras e um momento em que as ordenam, construindo o título da ação com seus corpos vestidos com as camisas e com as letras. Celebram encontros e o acontecimento, comendo, bebendo e compartilhando informações e coisas.

Palavras-chave: No; on; rules; regras

Abstract: The video displays the event “No rules on rules”, presented at the MAC – Niterói yard, as an activity of the event ANPAP Sudeste de Jovens Pesquisadores 2018 [ESTADO DE ALERTA].

The action consists of white T-shirts being worn by guests, with the letters N and O printed alternately on the front and on the back of each one, and is also represented by the union of the letters of the word RULES or REGRAS. These letters are cut out of light flexible wood and are about one meter. Thus we have the play word with ON and NO, formed by the interaction of the bodies in movement with the words REGRAS and RULES.

On the video, the guests and other participants play with the letters and, at a certain point, they put them together, building the title with their bodies and with the letters. They celebrate the meeting and the happening eating, drinking and sharing information and things.

Keywords: No; on; rules; regras

Professor Adjunto I – Departamento de Artes Visuais UFES Doutorado em Arte e Cultura Contemporânea (Área de Processos Artísticos Contemporâneos): UERJ, 2019. Mestrado em História da Arte (Área de Linguagens Visuais): UFRJ (1999). Bacharelado em Pintura: Escola de Belas Artes UFRJ (1995).



O vídeo registra o evento *No rules, on rules*, em 18 de maio de 2018 no pátio do Museu de Arte Contemporânea de Niterói – MAC-Niterói, durante o Encontro ANPAP Sudeste de Jovens Pesquisadores 2018 [ESTADO DE ALERTA].¹

A ação consistiu no uso de camisas brancas por convidados, com as letras N e O, impressas alternadamente, na parte da frente e na de trás de cada uma, e da reunião das letras da palavra RULES ou da palavra REGRAS. Essas letras, recortadas em madeira leve, flexível e com cerca de um metro, foram antecipadamente confiadas aos participantes quando das visitas para formalizar o convite de participação no evento. Naquele local e instante, se desenvolveu um jogo com as palavras ON e NO, formadas pela interação dos corpos em movimento, e desses com as palavras REGRAS e “RULES”.

O vídeo mostra os convidados chegando com as letras, pisando-as, chutando-as, arremessando e brincando com elas. Em um momento, as ordenam, construindo o título da ação com seus corpos vestidos com as camisas e com as letras – e, assim, envolvendo dois modos distintos de escrever: um estático e outro dependente do movimento.² À parte desse momento os presentes celebram encontros e o acontecimento, comendo, bebendo e compartilhando ideias, conceitos e informações. Foram distribuídas cerca de 30 camisas em tamanhos diferentes. Outras pessoas, oriundas de diversas atividades do evento, se juntaram posteriormente ao grupo.

Os participantes dessas ações *No rules, on rules*, que podem ser repetidas em locais e com participantes diferentes, percebem a implicação dos corpos em movimento na formação das palavras e também de sua relação com o espaço, o tempo (sugerido pela fugacidade do momento da formação das palavras) e a arte. Assim, a experiência sugere uma ambiguidade apresentada pelo que chamamos de arte: a de não possuir regras, porém estar sujeita a regras, mais ou menos explícitas e variantes segundo a época. A apresentação em um museu de arte contribui como uma sugestão para essa associação. Essa questão, por sua vez, se verbalizada, explicita sua relação com o espaço-tempo e com as diferentes percepções envolvendo palavras e imagens. Cada vez que é realizada essa ação participativa ocorrem diversas ações, envolvendo posturas e relações imprevisíveis.

A proposta, com a realização da experiência das percepções visual e verbal concomitantes, pretendeu possibilitar aos participantes atingir um entendimento além do sentido sugerido, tanto pela simples visualidade da ação ou de suas partes quanto pela leitura da frase isoladamente.

Esse experimento foi produzido como parte integrante da pesquisa para a tese de doutorado *Palagens*, apresentando o processo de produções que conjugam essas experiências perceptivas, explicitadas e confrontadas, no tempo da vivência do trabalho.³ A pesquisa contemplou os diferentes



instantes de tempo de compreensão e entendimento, no limite da relação entre o verbal e o visual, na interação da proposição com o receptor.

Esse vídeo, que está disponível em <<https://carloseduardoborges.com/No-rules-on-rules-2018>>, contou com a participação dos artistas: Chang Chi Chai; Sérgio Torres; Marcos Cardozo; Edmilson Nunes; Ítalo Bruno Alves; Ricardo Pimenta; Hélio Branco; Julio Sekiguchi; Marcelo Caldas; Júlio Castro; Carlos Eduardo Borges; Pedro Ourique Sekiguchi. Participaram também com camisas Rosane Ourique, Ana Heizer, Marina Stróligo Borges, Fernanda Stóligo Borges, Luiz Sérgio de Oliveira; Marta Strambi; Mauricius Martins Farina, Ricardo Basbaum, Maria Luisa Távora e outros integrantes não identificados (pelo que peço perdão) e a todos manifesto minha eterna gratidão.

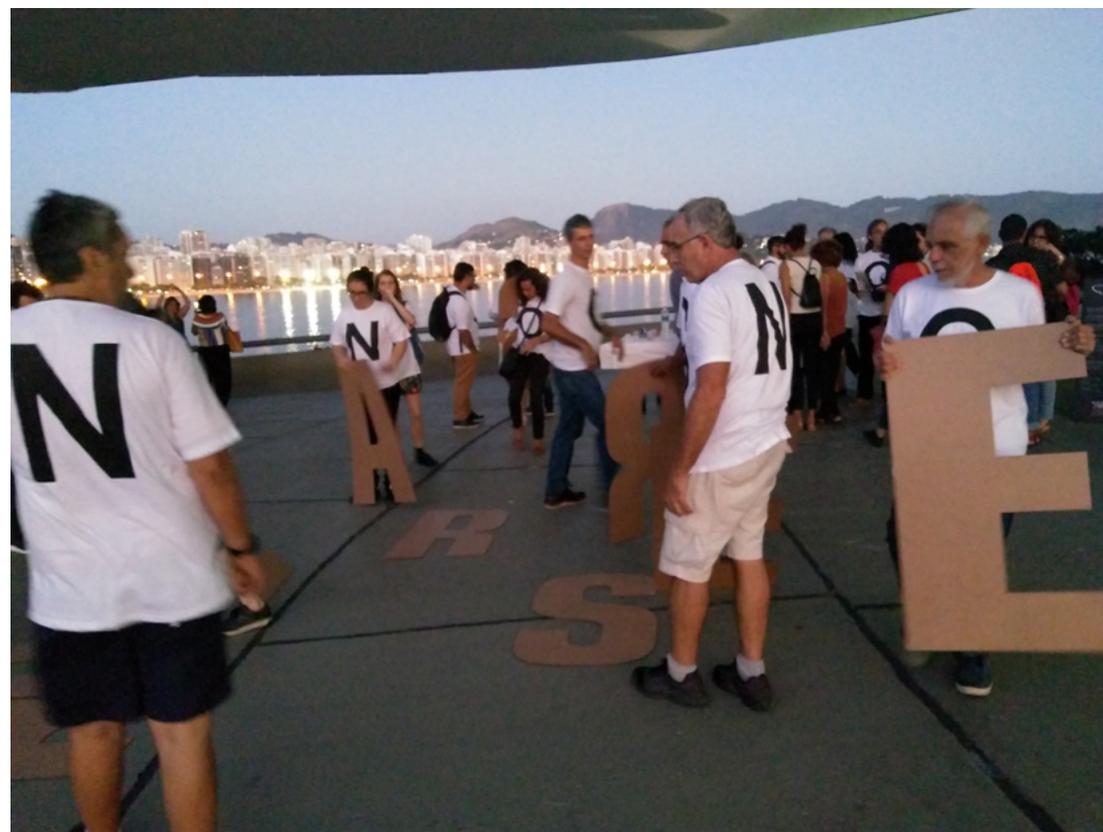
As possíveis edições de No rules, on rules são desdobramentos de uma instalação antiga, que consistia em duas mil letras de acrílico em diferentes tons de azul, presas a uma rede de pesca saindo de uma caixa de acrílico transparente, por sua vez presa à parede a cerca de 2 m de altura.⁴ Essa caixa tinha por fundo um espelho e, por tampa, o título recortado no próprio acrílico. Isso possibilitou, a certa distância, a leitura do título e a consequente reflexão sobre a relação das regras com a arte.

Em 2015, o projeto No rules, on rules foi apresentado no ContemporãoVix. Consistiu então em uma proposição aos visitantes desenvolvida em dois espaços, um deles com a palavra “rules” e outro com a palavra “regras” ambas adesivadas ao chão. Ao chegar ao local os participantes foram convidados a vestir as camisas disponibilizadas pelo proponente com as letras “N” e “O” estampadas na parte da frente ou das costas e a se movimentar livremente pelos espaços. Quando adentram os espaços com as palavras rules ou regras adesivadas no chão, as pessoas passam a ter a possibilidade de “entender” a relação entre essas palavras escritas e aquelas formadas pela mobilidade dos presentes. Assim, o jogo com as palavras formadas pela interação dos corpos em movimento (no e on) e desses com as palavras adesivadas (regras e rules) acontece em salas diferentes. O consumo de bebidas e alimentos então servidos provoca a movimentação e as consequentes formações e dissoluções de palavras, ligando-as ao espaço-tempo. Envolvem o conceito de “regras” e sua relação com os presentes que, mesmo literalmente “pisando” regras, negando-as ou recusando alguma, continuam vivendo sob diversas delas (o que se evidencia durante a ação). Destarte, fica explícito também o papel dos participantes como ativadores de significados. Tal como acontecia nos happenings, essas ações são precedidas pelas informações verbais.⁵

Os trabalhos da série No rules, on rules são propostas dependentes da presença física do receptor, a que se propõem experiências mentais e estéticas. Essa dependência se estende para os momentos da compreensão da relação físico-corporal e dos significados linguísticos aludidos.

Notas

1. Informações, vídeo e imagens disponíveis em: <https://estadodealerta2018.wixsite.com/annap-ri/publicacoes> e https://le-7da57c-e8da-45e2-a66b-895abbdf13fe.filesusr.com/ugd/0f40b6_198081ff35964c96af787b60859ebdc9.pdf
2. Considerando que a palavra inglesa “on”, presente em eletrodomésticos no Brasil, é compreendida como “ligado” por pessoas que não têm conhecimentos da língua inglesa, a frase, ainda que mal entendida, se torna compreensível em português como “no regras, regras ligadas”, mantendo o sentido da ação e suas possibilidades.
3. Processos Artísticos Contemporâneos, Uerj, 2019.
4. XIX Salão Carioca de Artes – Parque Lage, 1995.
5. LUCIE-SMITH, Edward. *Art Now*. Secaucus: The Wellfleet Press, 1989.



Memórias passadas

JULIANO KESTENBERG

Resumo: Diariamente, as escadas que dão acesso às estações de metrô da cidade do Rio de Janeiro recebem pernas com as mais distintas origens e os propósitos mais diversos. Memórias passadas é um exercício de observação, uma busca pela matéria-prima comunicada pelos passos dos pedestres. Tal como a memória, avessa à fixidez, o assunto observado está de passagem. Os passantes concorrem pela atenção do olhar. Cada um, à sua maneira, pede prioridade sem que haja fila discriminada para tal. Diferentes ritmos sugerem enredos íntimos. Uma passada ascendente que deixa dois degraus sob o corpo comunica a necessidade de encurtar o tempo. Já uma passada vagarosa inicialmente propõe resistência no prosseguir. Mas a lentidão também pode anunciar a calma. Se a fonação fosse uma de suas faculdades, decerto que o passo lento diria ao apressado: eu já estive aí também, eu calcei os seus sapatos; hoje, o exercício do controle não me é convidativo. Você teria cinco minutos disponíveis?

Palavras-chave: Processo criativo; observação; passos

Abstract: Daily, the stairs that give access to Rio de Janeiro subway stations receive legs with the most different origins and the most diverse purposes. Past memories is an observation exercise, a quest for the raw material communicated by the pedestrians' footsteps. The observed subject is passing through, just like memory, averse to fixity. Passersby compete for the eye's attention. Each one, in his own way, asks for priority although there is not a line one can see. Different rhythms suggest intimate plots. An upward stride that leaves two steps under the body communicates the need to shorten time. On the other hand, a slow step initially proposes resistance to proceed. But slowness can also announce calm. If phonation was one of its faculties, surely the slow step would tell the hurried one: I have been there too, I have walked in your shoes; today, the exercise of controlling is not inviting to me. Would you have five minutes available?

Keywords: Creative process; observation; steps

Juliano Kestenberg é doutorando em Artes Visuais pelo PPGAV da Eba/UFRJ. É mestre em Design pelo PPGD da Esdi/Uerj. Graduado em Desenho Industrial pela Esdi/Uerj. Entre os anos de 2011 e 2017, foi assistente de pesquisa no Visgraf Lab, laboratório de computação gráfica do Impa (Rio de Janeiro).



Tarefa difícil é encontrar um elemento do mundo material que tenha sido mais empregado para simbolizar a persistência, a tenacidade e o êxito do que uma escada. Seja nas ilustrações que procuram dar conta de metas e planos de carreira profissional, na ficção cinematográfica que enaltece o personagem do boxeador Rocky Balboa em frente ao Museu de Arte da Filadélfia, ou mesmo nos pódios onde são condecorados os atletas olímpicos vencedores, a escada definitivamente assume papel preponderante. O símbolo é consagrado; a enumeração de exemplos repletos de degraus ocuparia incontáveis páginas de um inventário. A carga representativa tem alcance considerável, mas não basta por si só.

Em suas instruções para subir uma escada, lançando mão da apreensão cuidadosa do espaço ao redor que lhe é peculiar, Cortázar observa que as escadas se sobem de frente, pois de costas ou de lado tornam-se particularmente incômodas.¹ De acordo com o contista, uma respiração lenta e regular deve acompanhar uma atitude natural que consiste em manter-se de pé, com os braços pendurados sem esforço e a cabeça erguida – embora não tanto que os olhos deixem de ver os degraus imediatamente superiores ao que se está pisando, o que comprometeria o avanço à frente. Até que se adquira a coordenação necessária, os primeiros degraus são os mais difíceis. Deve-se ter um cuidado especial em não levantar ao mesmo tempo os dois pés, adverte Cortázar.



A leitura dessas instruções induz a mente a uma volta no tempo. Quando foi a primeira vez que estive frente a frente com uma escada? Volte dez casas. Teria sido o medo a primeira sensação a se apresentar neste encontro? Ou o encantamento com o chão que se dobra de tal maneira que uma parte sobe em ângulo reto com o plano do chão e logo a parte seguinte se coloca paralela a esse plano? Retorne ao presente. É possível se ver diante de uma escada; uma escada de concreto, localizada em um espaço público. Em sua ascensão ou em seu rebaixamento, as pessoas ao lado parecem tão convictas de suas passadas, tão afeitas à alternância de pés que se estende indefinidamente. Sinto a necessidade de testemunhar a fisicalidade do gesto para além das visões na tela mental. A condição de observador talvez forneça lições valiosas em meio aos altos e baixos.

Considero que as escadas que dão acesso às estações de metrô da cidade do Rio de Janeiro são locais propícios ao tipo de observação a que pretendo me dedicar. Diariamente, elas recebem pernas com as mais distintas origens e os propósitos mais diversos. Os perfis das silhuetas e as cores também são extremamente variados, o que reforça o desejo de adoção desse laboratório, em particular. Um primeiro teste de avaliação do terreno em uma estação familiar dará conta de consumir a escolha. A estação Afonso Pena é, portanto, o ambiente eleito para o momento inicial. Numa tarde de quarta-feira, a previsão é de tempo parcialmente nublado; em meio à luz difusa que traz homogeneidade à paisagem talvez seja possível apreender com nitidez as nuances de movimento por entre passos. Rumo, então, em direção à estação. As passadas consecutivas aquecem o corpo e descarregam a mente do excesso de distrações.

As tardes de março dão a impressão de estarem trazendo dos céus as águas que não foram en-

tregues em janeiro. Por esse motivo, um guarda-chuva segue comigo de sobreaviso. Pelo caminho, percebo que duas árvores estão deitadas por sobre a calçada. Na realidade, perderam as suas copas, podadas há pouco, imagino. Restam-lhes o tronco e parte das raízes, que estão à mostra junto ao chão de concreto que se levantou. Quando está em seus dias catárticos, o vento demonstra arrebatadora impetuosidade: telhas, árvores e convicções que se opuserem à sua passagem acabam varridos, sem saída. Ao que evidenciam os indícios, foi o cenário provável da véspera. As árvores parecem aguardar por uma remoção definitiva que virá em breve. Por ora, dão sentido longitudinal ao passeio.

Ao chegar à estação Afonso Pena, fico em dúvida quanto ao acesso pelo qual iniciarei a visão. Entre as escadas que ficam em frente ao supermercado e as escadas que desembocam na própria praça, opto pela segunda alternativa. A praça tem vocação para a diversidade e componente histórico de receber observadores. Já no local, é singular a sensação de enxergar os pedestres como matéria de observação. Um assunto que passa; está aqui e, de súbito, já não está mais. Agora, então, uma fração de momento depois, se perdeu de vista. Para onde terá rumado? Os passantes concorrem pela atenção do olhar. Cada um, à sua maneira, pede prioridade sem que haja fila discriminada para tal.

Os diferentes ritmos adotados pelos caminhantes sugerem enredos íntimos. Uma passada ascendente que deixa dois degraus sob o corpo – por vezes, mais de dois – comunica a necessidade de encurtar o tempo; um compromisso indeclinável se aproxima com velocidade mais alta do que se desejaria. Ou seria o caso de um breve exercício físico inserido na rotina, de maneira oportuna? Contrações musculares unilaterais espantam o sedentarismo e os males que ele faz questão de carregar consigo. Já uma passada vagarosa inicialmente propõe resistência no prosseguir. Um desalento que se insinua a cada degrau e vai vencendo a gravidade sem apetite. O peso da condição em que se vive talvez exerça sobrecarga em um corpo que reluta em seguir avante. Mas a lentidão também pode anunciar a calma. Transparecer a serenidade de quem tem na vagarosidade uma postura deliberada.

A observação dos andantes desperta, quase que naturalmente, a intenção de registrar instantes que possam ser revisados posteriormente, visitados fora do calor do momento. Um aparelho celular é hoje um instrumento capaz de, com presteza e desembaraço, viabilizar registros em foto e vídeo das cenas com as quais se confronta. E, pelo fato de ser um dispositivo ordinário na paisagem urbana atual, não causa espanto ou sobressalto quando sacado para manipulação. Meu telefone atenderá, assim, temporariamente, ao intuito de capturar em vídeo os passos à frente. Procuo uma posição que me prive de destaque no cenário. Busco um dos cantos da escada que vai dar na praça e, numa ação imprevista pelas instruções de Cortázar – possivelmente contraindicada – sento-me em um de seus degraus.

Os dois pés estão apoiados no mesmo plano, dois degraus abaixo. Canela e coxa formam um ângulo de noventa graus em sua junção. A mochila toca as costas, as alças sustentadas pelos ombros. Uma folha de papel com algumas anotações, que vinha sendo carregada na mochila despreziosamente, servirá para compor uma postura de entretenimento durante a filmagem. Com o auxílio de um mini tripé que está sempre a postos para entrar em ação, o aparelho celular assume a posição de paisagem no degrau que está livre, abaixo da perna direita. A angulação do aparelho em relação ao solo fica em noventa graus ou mesmo um pouco menos: o foco estará nos pés, tornozelos e joelhos; nas dobradiças que permitem a locomoção e que demarcam os limites de ação de cada um dos seus senhores. Os rostos são aqui absolutamente preteríveis.

Uma vez iniciada a gravação, uma breve conferida no relógio de pulso fornece informação precisa sobre o horário local. Creio que cinco minutos além desta marca sejam suficientes para colecionar passadas memoráveis. O olhar mira o fundo branco da folha de papel, no entanto é a visão periférica quem domina a percepção. Até agora, não há movimento na escada. Quando os primeiros pedestres se aproximam, não há como negar o contentamento. É a matéria almejada que se apresenta. Um, dois, três. Quatro, sete, nove, doze, treze. Terão reparado no dispositivo gravador? Não. Não me parece que isso tenha ocorrido. Cada cabeça é um universo em pleno curso. As demandas internas oferecem ao juízo ocupação suficiente. Anônimos seguem subindo, mas também descendo, desviando; procurando o seu espaço no trânsito.

Depois que o botão vermelho que principia a filmagem é acionado, o tempo retarda o seu passar. Parece querer correr mais lento, contrariando a sensação de aceleração da vida que combina com os dias regulares de qualquer metrópole. O primeiro minuto de registro custa a chegar. Do fundo branco da folha de anotações os olhos saltam para o relógio. A perna direita que começa a relaxar não deve se abrir a ponto de entrar em cena. Quem passa mais próximo do sujeito sentado na escada assumirá o primeiro plano na inscrição em vídeo. Não tão perto, por gentileza. Dois minutos. No horário que não coincide com o pico de aglomeração, há uma distância de seguimento que parece bem respeitada pelos passantes. As ultrapassagens, quando realizadas, ou fazem com que degraus intermediários não sejam contemplados pelos passos, ou contam com pés que percitem o solo, em rápida alternância da dianteira.

Os cinco minutos, finalmente, chegam ao marcador digital. É tempo de encerrar a gravação e seguir adiante. Celular e tripé voltam para a mochila, bem como a folha de anotações, que acabara de se prestar ao papel de folha de distração, ou mesmo atração. O corpo retorna à posição ereta, não sem que a porção lombar da coluna reclame um pouco de atenção para si. Nada que desorienta o curso do dia. Uma simples meia volta e o nariz já aponta para a saída. Os primeiros passos para deixar as



escadas são matéria de auto-observação, não poderia ser diferente. Ritmo e balanço são monitorados pela percepção, fruto inescapável do exercício que acabara de ser realizado com passos alheios. Caminhando com a mochila nas costas, volto a ser mais um no quadro urbano. Sigo a fluir com o restante, curioso em saber o que as lentes do aparelho móvel foram capazes de capturar. É tempo de continuar a jornada em busca de traduções francas.²

Notas

1. "Instruções para subir uma escada" é um conto de Julio Cortázar que é parte integrante de seu livro "Histórias de cronópios e de famas", publicado pela editora Civilização Brasileira (1994), com tradução de Paulina Wacht.
2. A composição em vídeo denominada Memórias passadas pode ser acessada em: < <https://www.youtube.com/watch?v=ceY-cXzfcgSI>> Acesso em: 29 jan. 2020.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros*. Tradução de Andrea Santurbano e Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- CORTÁZAR, Julio. *Papéis inesperados*. Tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- TAVARES, Gonçalo M. *Atlas do corpo e da imaginação*. Alfragide/PT: Editorial Caminho SA, 2013.

Assum Preto – Quanto dura um minuto?

JULIE BRASIL E ALINE CHAGAS

Resumo: A humanidade justifica ao longo dos tempos a violência e destruição de elementos e seres da natureza para seu uso e conveniência imediatos.

A locução em *off* sob a forma de diário na primeira pessoa discorre sobre a argumentos e questionamentos do tirocínio global de cegar pássaros nas diversas geografias e épocas, sob o patético pretexto de que assim eles cantariam mais e melhor em concursos de canto e em gaiolas.

A cegueira provocada nos pássaros traduz o nosso próprio ofuscamento e alienação com respeito a inomináveis práticas humanas, das quais somos sem dúvida os verdadeiros cegos.

As imagens anuviadas quase abstratas foram capturadas de olhos vendados em atividades corriqueiras do dia a dia. Elas pretendem colocar-nos na posição de turvos e cegos observadores que somos de nós mesmos.

Palavras-chave: Assum Preto; cegueira; violência; trauma

Abstract: Humanity has justified over time the violence and destruction of elements and beings of nature for its immediate use and convenience.

The loc-off in the form of a diary in the first person discusses the arguments and questions of the global training of blinding birds in different geographies and times, under the pathetic excuse that they would sing more and better in singing contests and in cages.

The blindness caused in birds reflects our own blinding and alienation with regard to unnamable human practices, of which we are undoubtedly the real blind.

The blurred, almost abstract images were captured blindfolded in everyday activities. They intend to put us in the position of hazy and blind observers who are our own.

Keywords: Black Bird; blindness; violence; trauma

Julie Brasil, artista, doutoranda em Imagem e Cultura (UFRJ/NYU), mestre em Artes Visuais e bacharel em Pintura (UFRJ); Aline Chagas, cineasta, mestranda em Estudos Contemporâneos das Artes (UFF), Gravadora (UFRJ), Diretora Cinematográfica pela Escola de Cinema Darcy Ribeiro. Pesquisam política e violência.



*Eternal dark thy lot
Groping thy whole life long;*



but, on the other, the impossibility
of being appreciated by a Black Bird,

**Furam os olhos do Assum Preto
para que ele cante mais na gaiola.**

They pierce the Black Bird's eyes
so it sings more in the cage.

Link: <https://vimeo.com/334485315>

tarda mas não falha

MATHEUS ABEL

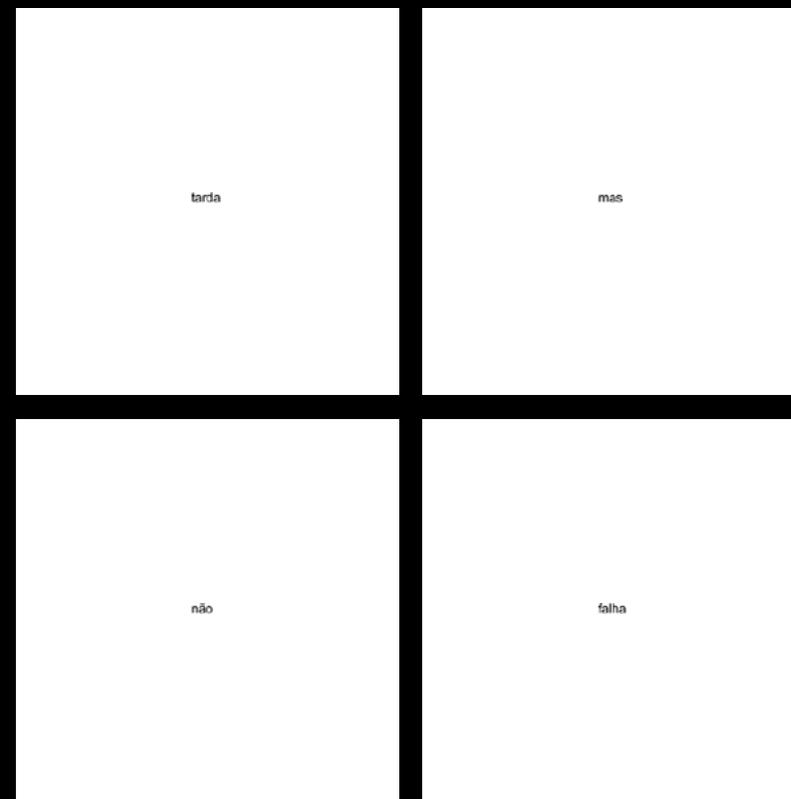
Resumo: *tarda mas não falha* propõe um embaralhamento do sentido da frase, alterando e realocando condições de fato e tempo. Programadas para serem disparadas em maneira aleatória na tela, lida com condições como o acaso, a repetição, modos de escrita e de leitura: criando novos textos e (im)possibilitando novos contextos. Pensam-se também os inúmeros desdobramentos de um processo de escrita: seja ele feito pelo artista ou pela aleatoriedade programada em máquina. Interessa aqui o encontro entre aquele que escreve, a escrita, a leitura e o leitor.

Palavras-Chave: Arte contemporânea; processos de escrita; leitura; videoarte

Abstract: *tarda mas não falha* [delays but doesn't fail] proposes a shuffling of the sentence's meaning, alternating and reallocating fact and time conditions. Programmed to be cast at random on screen, the video deals with conditions such as chance, repetition, modes of writing and reading: creating new texts and making it (im)possible to think of new contexts. It also wonders on the unfoldings of a writing process: being it made by an artist or by the programmed randomness of a machine. The interest in here is the meeting between the writer, the writing, the reading and the reader.

Keywords: Contemporary art; writing processes; reading; videoart

Matheus Abel é artista visual e mestrando em Processos Artísticos Contemporâneos no PPGAV- UDESC. Investiga processos de escrita e modos de leitura, pensando articulações e tensões entre texto e imagem via dispositivo diagrama, vídeo, e desenho.



stills do vídeo gerado via Processing. Fonte: arquivo pessoal.

As Panças de barro e a digestão compartilhada

MÔNICA COSTER PONTE

Resumo: Proposta de sistema digestivo expandido – esse texto é parte da minha pesquisa de mestrado que comporta os elementos: comida, barro, fungos e o meu próprio tubo digestivo em funcionamento. É possível digerir fora do corpo? Agentes não humanos, como os fungos, auxiliam na percepção de que existem outras formas de digestão; proponho a incorporação de exemplos e termos da biologia, como “digestão extracorpórea” e “simbiose” para pensar uma metodologia de produção artística que admita a participação de seres não humanos. Através das Panças, órgãos de digestão compartilhada, experimento a expansão do tubo digestivo anatômico para entidades vivas ou não vivas.

Palavras-Chave: Digestão; arte contemporânea; argila; fungos

Abstract: An expanded digestive system – this text is part of my master’s research that includes the elements: food, clay, fungi and my own working digestive tube. Is it possible to digest outside the body? Non-human agents, such as fungi, indicate the perception that there are other forms of digestion; I suggest the incorporation of examples and terms from biology, such as “extracorporeal digestion” and “symbiosis” to think about a methodology for the artistic creation, that admits the participation of non-human beings. Through my artistic work Panças (Rumen), organs of shared digestion, I propose the expansion of the anatomical digestive tube to living or non-living entities.

Keywords: Digestion; contemporary art; clay; fungi

Mônica é artista, com interesses nos vários modos de se pensar escultura. Mestranda do Programa de Pós-graduação em Estudos Contemporâneos das Artes pela UFF e bacharel em Artes Visuais/Escultura pela EBA/UFRJ.



Produção da primeira Pança de terracota com arroz. Abaixo, Pança mofada após um mês.

Panças

As Panças são invólucros arredondados ou tubulares, feitos de argila crua, nos quais a comida é inserida fresca e é completamente acondicionada em seus interiores, enquanto a argila ainda está úmida e maleável. Para cada comida que desejo “digerir”, posso modelar uma Pança. Diferente do nosso tubo humano, no qual podemos inserir vários tipos de comida em um mesmo órgão digestivo, as Panças são seletivas e cada uma existe unicamente para o processamento de uma comida específica. As Panças são espécies de bolsas ou cápsulas de processamento do alimento, feitas de diferentes tipos de argila.

Sem comunicação do interior com o exterior, a comida não fica visível dentro delas, mas perceptível pelo cheiro podre ou pelo surgimento de fungos que afloram do lado de fora do recipiente. Quando a comida mofa dentro da Pança e a argila resseca, o mofo pode aparecer do lado de fora como manchas na argila ou na forma de uma penugem ou “nuvem” branca. Se provoço algum orifício no recipiente que seja capaz de estabelecer comunicação do exterior com o interior da pança, rapidamente moscas pousam e botam ovos diretamente na comida. A pança torna-se então uma espécie de morada de larvas, que habitam rastejantes seu entorno e, eventualmente, metamorfoseiam-se em moscas. Nesses casos, há sempre moscas entrando e saindo do recipiente.¹

A argila cumpre um papel de epiderme protetora, isolante no caso das moscas e larvas e parcial no caso dos fungos. Como a nossa pele, a argila é uma espécie de tegumento permeável, delimita o contorno de cada pança, mas não pontua limites de maneira estrita. Sinais dos fungos aparecem em sua superfície, sentimos cheiro ou calor quando nos aproximamos, moscas rondam. Os orifícios são como feridas abertas, fazem da Pança uma espécie de casa ou caverna. E todas essas atividades que acontecem na atmosfera ao redor das Panças variam com as diferentes temperaturas do ambiente.

As Panças podem funcionar como órgãos podres e ruminantes, com formatos ovais ou arredondados semelhantes ao que poderiam ser órgãos de dentro do meu corpo. Quanto à comida que as ofereço, é parte do alimento fresco que ingiro. Se posso chamá-las de órgãos – e é possível dizer que elas funcionam como um ecossistema próprio – são estruturas híbridas modeladas com formato dos meus próprios órgãos humanos, habitadas por insetos e fungos decompositores do meu próprio alimento. Quando dou de comer às panças, estabeleço que, da mesma comida, parte é digerida por mim e parte é destinada aos agentes decompositores (fungos e bactérias) que as habitam. Dois procedimentos distintos de processamento do alimento acontecem simultaneamente dentro do meu ateliê: meu estômago digere; as panças decompõem. Ambos absorvemos o mesmo alimento.

A Pança exposta no XXII Encontro de Pesquisadores do PPGAV - EBA – UFRJ, foi modelada no dia 30 de setembro de 2019, com terracota, e espaço interno para duas laranjas. Dois dias após tê-la inserida em um aquário, a marca de uma linha fina e descontínua, como um rastro, apareceu nas paredes internas do vidro, traçando um caminho na superfície embaçada. Esse caminho, que parecia ser nervoso e irregular, e que dominava todas as superfícies internas da caixa de vidro, foi feito por uma única larva que entrou acidentalmente no aquário e permaneceu viva por dois dias, rastejando. Como não vi nenhuma mosca viva dentro do aquário, supus que a larva não nasceu de um ovo que eclodiu dentro da pança, mas entrou sozinha e não se metamorfoseou em mosca. Depois desse ocorrido, a pança adquiriu uma cor vermelha, parecida com ferrugem, que se transformou em uma penugem branca e, logo depois, em uma superfície bastante acidentada completamente tomada por um fungo branco, verde e amarelado. Convivemos há quatro meses (20/01/2019).



Pança de terracota contendo duas laranjas: rastro de uma larva na parede interna do aquário.



Pança de terracota mofada contendo duas laranjas encubada em caixa de vidro. Foto da exposição no seminário “Arte e memória em tempos de crise” - XXII Encontro de Pesquisadores do PPGAV - EBA - UFRJ.

Uma digestão dentro da outra

A palavra “pança” é como nós, humanos chamamos, genérica e popularmente, nossas barrigas. Pança é também sinônimo de rúmen, um órgão do sistema digestivo dos animais ruminantes, como bois, vacas, camelos. Curiosamente, foi alguns meses depois de ter nomeado os meus recipientes de argila de Panças, que descobri que a pança dos ruminantes é também um órgão composto por fungos e considerado um ambiente ecológico complexo. Assim como as minhas panças de argila, a pança dos ruminantes também exerce decomposição. Seus órgãos também são espécies moradas digestivas de agentes decompositores e é por isso que eles são capazes de comer capim.

Mas há algo organicamente distinto entre a nossa digestão e a digestão dos fungos. Diferente de nós, que digerimos a comida dentro do nosso tubo digestivo através da ingestão, a decomposição feita pelos fungos é também considerada um tipo de digestão, mas ela acontece fora do corpo dos agentes decompositores: “Os fungos são organismos eucarióticos quimioheterotróficos pertencentes ao reino Fungi [...] e **nutrem-se por absorção de substâncias após digestão extracorpórea**, realizada por enzimas sintetizadas e secretadas sobre a matéria orgânica do ambiente.” (MINGOTE, 2015, grifo

nosso). Sendo extracorpórea, a digestão dos fungos não inclui seus corpos, mas acontece do lado de fora: seus corpos jogam enzimas no alimento, que o degradam no ambiente; depois eles apenas absorvem a energia liberada. Os fungos, não possuem órgãos ou tecidos (TORTORA, 2012, p. 330). Quando digerem a comida, rompem as fronteiras definidas entre seus corpos e o corpo do alimento. Sem órgãos, borram-se os limites entre o dentro e fora de seus funcionamentos.

Os ruminantes utilizam esse sistema digestivo dos fungos para digerir capim. Como seus estômagos não são capazes de degradar as fibras vegetais, estabelece-se uma relação de codependência entre esses dois seres. No livro “Nutritional ecology of ruminants”, o agrônomo Peter Van Soest defende que a pança dos ruminantes é um órgão pouco estudado e complexo, e que essa atuação mútua entre ruminante e fungo, dentro do estômago, é um processo de simbiose:

O desenvolvimento pelos ruminantes de adaptações para a fermentação pré-gástrica (permitindo eliminar toxinas presentes nos vegetais e recuperar energia de alimentos fibrosos) tornou-os capazes de estabelecer **simbiose** com organismos decompositores anaeróbicos estabelecidos no rúmen. (apud LOPES, 2009, grifo nosso.)

Van Soest pede uma “perspectiva ecológica” para o entendimento desse processo de digestão ruminante, que se funde com a decomposição fúngica. Ele chamará esse sistema de cooperação entre seres de “simbiótica associação de animal-micróbio-fungo”. (VAN SOEST, 1994, p. 195)

Digestão intracorpórea e digestão extracorpórea acontecem simultaneamente dentro de suas panças. Qual é, então, o limite entre essas duas atividades digestivas? Biologicamente, a digestão extracorpórea acontece fora do corpo do ser que a exerce, enquanto a intracorpórea acontece dentro do corpo do ser que a realiza. No caso dos ruminantes, poderíamos dizer que os fungos e bactérias efetuam a digestão extracorpórea no interior de seus estômagos, que por sua vez, estão realizando digestão intracorpórea, dentro de seus tubos digestivos. Algo como uma digestão dentro da outra ou um sistema de digestão dentro de outro. Onde acaba o animal e começa o fungo? Em que momento começa uma digestão e termina a outra? Qual é o fora da digestão extracorpórea, se ela acontece dentro de outra digestão? Essa indefinição de fronteiras é traduzida numa relação de simbiose, de fusão dos corpos e dos sistemas. Podemos pensar em uma hibridização desses dois tipos de digestão e, conseqüentemente, desses dois seres: uma vez que os fungos também fazem parte do rúmen e são suas estruturas constituintes, como definir esse órgão híbrido orgânico que surge?

Seriam também as minhas Panças, uma espécie de corpo construído para a digestão dos fungos? Uma proposta híbrida entre a minha forma e a deles? Se houvesse formato para a digestão dos fungos, qual seria ele? As panças podem ser irônicos e contraditórios órgãos da digestão extracorpórea. Elas são híbridos, nelas não é possível distinguir com precisão seus elementos e formatos. São órgãos cuja constituição é barro-fungo-animal-humano, um novo órgão para os fungos e uma manifestação no meu encontro com eles. Diante das Panças, cabe a pergunta: é possível compartilhar a digestão?

Donna Haraway, bióloga e pensadora contemporânea norte americana, dirá em entrevista que pensa por “metáforas biológicas”. Não apenas metáforas, mas “mais que metáforas”. Processos orgânicos, estruturas anatômicas, interações entre seres, não funcionam apenas como paralelismos para realidades sociais ou culturais, mas são própria “realidade ficcional” do mundo: “De modo que a biologia não seja apenas uma metáfora que ilumina alguma outra coisa, mas uma fonte inesgotável de acesso à não literalidade do mundo.” (Haraway, 2015). Haraway pensa a construção da biologia e da cultura de forma integrada. A divisão natureza/cultura é constantemente questionada na estrutura mesma de seu pensamento.

Um de seus “exemplos biológicos” é uma entidade chamada *Mixotricha paradoxa*, um organismo microscópico que habita o intestino posterior do cupim da Austrália setentrional. A *Mixotricha* tem a característica peculiar de ser uma e seis ao mesmo tempo, “ela vive em simbiose obrigatória com outros cinco tipos de entidades”. Nesse sentido, entender o que “é” a *Mixotricha Paradoxa* não é simples, pois cada um de seus componentes é “um” separado, mas só podem existir em coletividade e funcionando como um único organismo.

Utilizo a *Mixotricha paradoxa* como uma entidade que interroga a individualidade e a coletividade ao mesmo tempo. [...] Ninguém pode viver independentemente aqui. Isso é co-dependência pra valer! E, então, a questão é – ela é uma entidade ou seis? Mas seis tampouco está correto, pois há aproximadamente um milhão das cinco entidades anucleadas para cada célula mononuclear. Há múltiplas cópias. Então, quando é que um decide se tornar dois? Quando é que este conjunto completo se divide de modo que agora você tem dois conjuntos? E o que conta como *Mixotricha*? É somente a célula nucleada ou é conjunto todo? Obviamente, esta é uma fabulosa metáfora que é uma coisa real para interrogar nossas noções de um e de muitos.

As questões de Haraway suscitadas pelo modo de funcionamento da *Mixotricha Paradoxa* evocam alguns caminhos possíveis à invenção de um sistema digestivo integrado. Pensar em um organismo que é um e vários ao mesmo tempo e que não tem um limite definido para o início e fim de seu

corpo, começo e término de seu funcionamento, é poder compartilhar atividade com outros corpos. A *Mixotricha Paradoxa* nos indica que não existe independência; as peles, os tecidos, os órgãos, os músculos peristálticos, o esôfago, o estômago etc. não são estruturas que podem ser exatamente definidas em si mesmas, mas “obrigatoriamente” existentes em relação a outras estruturas de fora do corpo anatômico. Refletir sobre a individualidade e a coletividade, sobre a codependência presente na *Mixotricha Paradoxa* é refletir sobre esses mesmos aspectos em qualquer escala biológica. A partir desse pensamento, qualquer estrutura ou corpo pode estar em relação a qualquer outro, que se deseje. “Sou fascinada por mudanças de escala. Penso que os mundos biológicos convidam a pensar em, e sobre, diferentes tipos de escala”. A *Mixotricha Paradoxa* é um convite para que nos movamos em diferentes escalas. E que no campo sistêmico arbitrário, possamos criar quaisquer limites e simbioses.

A palavra simbiose utilizada pela bióloga e também por Van Soest para explicar o funcionamento do estômago dos ruminantes, me ajudará na investigação sobre a digestão das Panças no ateliê. A simbiose é um termo frequentemente associado ao funcionamento dos sistemas digestivos. Ela é também a constituição ecológica das Panças. Aqui, digerir é ser simbiótico. Dentro das panças, não é possível estabelecer com precisão o que é fungo, o que é comida, o que é barro – e esses são os agentes que movem o sistema. Uma vez que eles funcionam como um único organismo, seria Pança o nome dessa entidade digestiva que é um, mas é quatro ao mesmo tempo? Quais são os termos e os elementos dessa codependência estético-biológica?

Essas questões, extraídas do campo da biologia, movimentam o meu ateliê. É necessário não perder de vista que as Panças fazem parte do meu trabalho artístico no campo da escultura e que sua criação e abordagem discursiva não acontece a partir de um laboratório científico, mas do ateliê, que é também a minha casa. As percepções que levantei até aqui - a decomposição extracorpórea, a relação com o rúmen, a simbiose - são questões emprestadas da biologia para mover a continuidade da minha pesquisa artística. O meu compromisso com os conceitos biológicos é filosófico e artístico e não será estrito, mas livre, na medida em que fenômenos tangenciam as minhas preocupações escultóricas. Seres e processos anatômicos são fluidos como a linguagem. É no complexo funcionamento da panças dos ruminantes que encontro a particularidade do sistema digestivo do ateliê. Digestões simultâneas e integradas: passeio pelo ateliê, as Panças são dispostas em mesas na altura aproximada da minha barriga. Almoço e janto ao lado delas, nos alimentamos, absorvemos e degradamos em conjunto. Aquilo que chamamos do alto do nosso antropocentrismo, de podridão, torna-se digestão. Acompanho outras formas de nutrição. O ateliê é o tubo que abarca diferentes digestões, dividimos o espaço criativo e digestivo que aqui é o mesmo espaço. Nossas digestões se fundem.

Notas

Ver vídeo-registro com três Panças contendo abóbora e fungos, alho e moscas e queijo e larvas. Exposto no XXII Encontro de Pesquisadores do PPGAV - EBA - UFRJ: <https://vimeo.com/357121485>

Referências

HARAWAY, D. "Fragmentos: Quanto como uma folha. Entrevista com Donna Haraway". [2015]. *Mediações*, Londrina, v. 20, n. 1, p. 48-68, jan./jan. Entrevista concedida a Thyra Nichols Goodeve.

LOPES, D. S. "Efetividade física da fibra para caprinos", 2009. Dissertação (Magister Scientiae em zootecnia) - Universidade Federal de Viçosa, Viçosa.

MINGOTE, R. G. M. "Produção e caracterização parcial da xilanase produzida por *Aspergillus SP*", 2015. Monografia (Graduação em Farmácia-Bioquímica) - Faculdade de Ciências Farmacêuticas, Universidade Estadual Paulista "Julio de Mesquita Filho", UNESP, Araraquara.

TORTORA, G. J. *Microbiologia*. Porto Alegre: Artmed, 2012.

VAN SOEST, P. J. *Nutritional ecology of the ruminant*. Nova Iorque: Cornell University, 1994.

Um jardim singular - Filme-testemunho de uma história -

MONICA RODRIGUES KLEMZ

Resumo: O ritmo da vida, a consequente diminuição das relações interpessoais; a globalização; a virtualização das relações; violência, levam ao esvaziamento dos espaços públicos, destinados ao lazer, ao descanso e ao exercício do ser político. O curta-metragem Um Jardim Singular, tem como personagem principal um jardim histórico e urbano, no coração da cidade do Rio de Janeiro, no Museu da República, no Catete, nascido no Brasil Império escravocrata, berço da primeira República, tombado como patrimônio histórico, no meio do caos urbano e a forma como as pessoas interagem com ele e como o jardim se desdobra em múltiplas facetas.

Palavras-Chave: Filme; material de arquivo; memória

Abstract: The pace of life, the consequent decrease in interpersonal relationships; globalization; the virtualization of relationships; violence, lead to the emptying of public spaces, destined to leisure, rest and the exercise of political being. The short film Um Jardim Singular, has as its main character a historic and urban garden, in the heart of the city of Rio de Janeiro, at the Museum of the Republic, in Catete, born in Brazil Slavery empire, cradle of the first Republic, listed as a historical heritage, in the middle of urban chaos and the way people interact with it and how the garden unfolds in multiple facets.

Keywords: Movie; archival material; memory

Artista graduada em cinema, UNESA, 2017, pós-graduanda em documentário iniciado 2019, FGV; mestranda profissional em mídias criativas pela UFRJ, 2020, ganhou vários prêmios como roteirista, pesquisadora e diretora do filme *Um jardim singular* (<https://www.facebook.com/umjardimsingular/>).

O projeto para o curta documental UM JARDIM SINGULAR se baseou na necessidade de se refletir sobre o tema singularidade, tendo como recorte o jardim do Palácio do Catete, na cidade do Rio de Janeiro, como área de resistência a todo o processo globalizante, que torna as cidades genéricas. Algumas obras foram importantes para a construção do filme como o livro “S, M, L, XL”, de Rem Koolhaas e Bruce Mau, 1997; “As Cidades Invisíveis”, de Ítalo Calvino, 1972 e “A Cidade Sitiada”, de Clarice Lispector, 1948.

A produção se deu graças ao Edital Elipse 2017, patrocinado pela Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro e Cesgranrio, de incentivo a projetos audiovisuais universitários de curta-metragem, destinando uma verba de aproximadamente R\$12000,00 (doze mil reais), para realização do filme em 6 (seis) meses e exibição no cinema Odeon.

O documentário pretende atuar como espaço expressivo e de representação de um jardim histórico, palco de diversas ações da realidade ao longo do tempo e expressão de desejos e imaginários, tecendo inter-relações pessoais, sociais e políticas. Para isso, houve a necessidade de um aprofundamento na pesquisa que resultou na criação de um roteiro.

ROTEIRO: UM JARDIM SINGULAR – Monica Klemz

EXT./DIA/TARDE/ENTORNO DO PALACIO DO CATETE

A cidade envolve o jardim do palácio do Catete. Edifícios, no entorno, se debruçam sobre o jardim. Pessoas andam apressadas, na calçada, atravessam as ruas, carros seguem um tráfego pesado, pessoas esperam no ponto de ônibus, pessoas desaparecem na entrada no metrô. Ambulantes vendem mercadorias. Sem-tetos pedem esmola. Vendedores da economia informal, disputam a calçada. O semáforo, abre e fecha, assim como, o de pedestres. A agitação na metrópole aumenta. Um guarda de trânsito rege o caos.

VOZ OVER AEROPORTO

(em português e inglês -
poluição sonora)

chamadas de embarque e chamadas de
encerramento padrões (vinculadas
aos semáforos).

RUIDOS AEROPORTO

(vinculadas à mudança do
status do semáforo)
ruído das placas do voo mudando de
posição (last call gate closing)

Figura 1. Monica Klemz, fragmento do roteiro, 2017, fonte da autora

Como jardim histórico, é considerado como um monumento, cabendo ao documentário refletir sobre as suas dimensões estéticas, espaciais, temporais, de memória, conhecimento, poder, riqueza, conferindo-lhe um comportamento e uma identidade cultural, como contraponto, às ações globalizantes e desestruturantes da coisa pública, na grande metrópole. Para isso, contou com uma equipe de cinco pessoas, a saber, Monica Klemz – pesquisa, roteiro, direção e produção; Ricardo Aleixo – direção de fotografia; Thiago Simas – edição de imagem e confecção do cartaz; Ricardo Bento – edição de som e trailer (<https://youtu.be/sxjAaZwfgA4>) e Francisco Malta – professor orientador.



Figura 2. Fotografia do making of de *Um jardim singular*, equipe do filme no jardim, 2017 (da esquerda para direita – Francisco Malta, Ricardo Aleixo, Ricardo Bento, Monica Klemz, Thiago Simas)

A construção imagética-narrativa do filme foi realizada com materiais e modos de composição do documentário, seja ele de imagens/sons tomada no local, por câmera fixa e por câmera em movimento, seja por imagens/sons de arquivo, através de colagem e dissociação, a fim de compor uma polifonia dissonante (característico do caos das grandes metrópoles). Foi utilizado material de arquivo do Museu da República, do Arquivo Nacional, do Museu da Imagem e do Som, da Biblioteca Nacional e do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro.

O som, além da escuta causal, fez uso, da escuta semântica e reduzida, importando menos o som como causa e mais como significado e foco, na produção de valor agregado, com o seu poder de síncrese e valoração narrativa e estilística. A única música presente no filme se denomina “Corta-jaca”, composição de Chiquinha Gonzaga, que teve repercussão na política brasileira em 1914, ao ser executada ao violão por Catulo e Nair de Tefé, primeira-dama do Brasil, casada com o presidente Hermes da Fonseca, em uma recepção no Palácio do Catete, o que deixou a elite brasileira escandalizada por levar ao palácio presidencial, pela primeira vez, uma música popular.

O modo de enquadramento foi realizado numa narrativa indireta livre, havendo uma indiscernibilidade a respeito de quem vê o quê.



Figura 3. Print de um frame de *Um jardim singular*, 2017

O curta tem um estilo poético-ensaístico, com uma consistência híbrida entre o sensível e o inteligível; o ser real, atual, virtual e criativo, tecendo configurações entre o local e o global, o genérico e o peculiar, o foco e o entorno.



Figura 4. print de um frame de *Um jardim singular*

Além da dicotomia globalizante/singular, são sugeridos muitos outros temas no filme. A Democracia, símbolo presente no jardim e no palácio, necessita de manutenção, concerto, conservação, restauração, para manter o seu frescor. A diferença entre empregados/empregadores, é vista, através da iconografia, seja através das roupas, seja no espaço que ocupam. A escultura da Vênus despida e a mulher amamentando, no quadro de Pedro Bruno, *A Pátria*, 1918, retratam/espelham acontecimentos ocorridos em 2017, que levaram, na época, à reflexão, sobre o que é arte e sobre o corpo da mulher e todo o estigma social e cultural que o envolve. O filme se passa em um jardim que se renova, que começa sua existência como propriedade privada na época do Império, que se mantém como propriedade privada na República, até a transferência do poder para Brasília, quando Juscelino Kubitschek, abre os seus portões para a população. No período da ditadura militar, é transformado em estacionamento em 70% do seu corpo e fechado à visitação, sendo reaberto somente após a redemocratização do país. Através da escrita, da fotografia, do som, da montagem, o filme articula a complexidade de questões que reverberam através do tempo, trazendo espessura ao testemunho do jardim.

O filme foi exibido em mais de vinte países e selecionado em diversos festivais de cinema, além de ter ganho prêmios de melhor filme, melhor direção, melhor fotografia e melhor edição. O filme recebeu algumas críticas positivas que podem ser vistas na página do filme no facebook, assim como, algumas entrevistas realizadas pela diretora, para revistas, blogs, festivais e para o Museu Nosso, por ocasião da 13ª Primavera dos Museus, podendo ser acessado através do endereço <https://www.facebook.com/museunosso/> e <https://www.facebook.com/monicarklemz/>.

São as próprias imagens que nos interrogam a respeito da condição humana, do quanto dos direitos republicanos são usufruídos, reivindicados, conhecidos, enquanto se atravessa um jardim, por um período de quinze minutos, e toda a sua potência, como local lúdico, de ócio, pensamento, imaginação e reflexão.

Nessa perspectiva, o curta-metragem foi aceito para ser exibido, no Museu da República, pela primeira vez, de forma individual e mais intimista, em looping, no XXII Encontro de Pesquisadores do PPGA-V-EBA-UFRJ, propiciando aos espectadores, a possibilidade de um novo olhar sobre o espaço público.

O mundo é um moinho

RUBENS TAKAMINE

Resumo: O filme-ensaio *O mundo é um moinho* é fruto da pesquisa do artista Rubens Takamine sobre arquivo, found footage, e performatividade, partindo de um questionamento pessoal acerca da materialização da memória coletiva e dos mecanismos de esquecimento nas sociedades contemporâneas. O projeto foi realizado entre 2016 e 2018 e, nele, as lembranças fragmentadas de Débora Sargentelli se confundem com a memória da cidade do Rio de Janeiro. A festa. A crise. A ressaca. O absurdo. A História. Cartola e Carlos Drummond de Andrade. O mundo é um moinho.

Palavras-chave: Memória; arquivo; filme; documentário; ensaio

Abstract: The film-essay "O Mundo é Um Moinho" is the result of the research of artist Rubens Takamine on images of thought, archive, found footage, and performance, starting from a personal questioning about the materialization of collective memory and the mechanisms of forgetting in contemporary societies. The project was carried out between 2016 and 2018 and, in it, the fragmented memories of Débora Sargentelli are confused with the memory of the city of Rio de Janeiro. The party. The crisis. The hangover. The absurd. The story. Cartola and Carlos Drummond de Andrade. The world is a mill.

Keywords: Memory; archive; film; documentary; essay

Rubens Takamine é artista-pesquisador, bacharel em Comunicação Social (ECO/UFRJ) e mestrando em Poéticas Interdisciplinares pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (EBA/UFRJ).



A construção do filme *O mundo é um moinho* passa por uma investigação inicial sobre o que vem a ser filme-ensaio e quais suas bases no cinema de montagem. Segundo o pesquisador Arlindo Machado, ensaio na tradição filosófica seria um fluxo do pensamento que foge à objetividade ou “compromisso com a busca pela verdade”, esse fluxo se materializa por meio da palavra escrita, dentro da modalidade discursiva em que a atenção do ensaísta não incide somente na comunicação do pensamento, mas também na sua forma de expressão, na sua construção estilística. As impressões subjetivas se tornam visíveis no texto, que recusa a impessoalidade, a neutralidade do pensamento. Desse modo, o ensaio, aqui, é visto como uma escrita que se faz em processo, contemplando a liberdade de criação e exposição do escritor, e não se limitando a uma simples enunciação ou erudição de teorias concretas, racionais ou empíricas, já existentes no mundo.

No cinema, podemos observar a introdução do estilo ensaístico quando ocorre o questionamento da ideia de documentário como sendo “o gênero que capta a realidade como ela é”, pois é contundente a reflexão de que tudo “o que é captado pela câmera não é o mundo, mas uma determinada construção do mundo, justamente aquela que a câmera e outros aparatos tecnológicos estão programados para operar” (MACHADO, 2003, p.67). O documentário se valida dessa constatação para assumir, de forma

ensaística, que o cinema é um recorte, uma escolha, um ponto de vista particular e representativo da realidade, sendo impossível a captura de uma realidade autêntica e imparcial. Nesse aspecto, já não se espera que o documentário – assim como se espera do telejornal – compactue com a realidade dos acontecimentos que são mostrados.

Com a assimilação do processo ensaístico, o gênero documental passa, portanto, por uma expansão e indefinição de suas próprias fronteiras. Agora é permitida a livre criação e exposição de ideias através de imagens e sons, que não dependem mais de convenções externas que assegurem sua autenticidade: o que importa já não é mais a verdade ou veracidade da enunciação, mas sim, o modo como a verossimilhança é costurada pela narrativa. Verossimilhança: o fio de empatia que ligará o filme-ensaio, o espectador e suas próprias experiências de mundo.

O documentário começa ganhar interesse quando ele se mostra capaz de construir uma visão ampla, densa e complexa de um objeto de reflexão, quando ele se transforma em ensaio, em reflexão sobre o mundo, em experiência e sistema de pensamento, assumindo portanto aquilo que todo audiovisual é na sua essência: um discurso sensível sobre o mundo. (MACHADO, 2003, p.68)

De alguma forma, *O mundo é um moinho* tenta brincar com as fronteiras do documentário, assumindo uma narrativa que não compactua com a realidade fatural, mas se compromete apenas em expurgar as memórias e pensamentos da narradora. Não nos interessa saber se o que nos é contado é verdade. O objetivo é, antes de tudo, construir uma narrativa honesta e verossímil, que nos leve a refletir sobre os temas: memória, patrimônio, corpo, arte e política, estabelecendo, assim, “um discurso sensível sobre (meu) mundo.”

Referências

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real. Sobre o documentário contemporâneo brasileiro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2008.

MACHADO, Arlindo. “Filme ensaio”. In: *Revista Concinnitas*, Revista do Instituto de Artes da Universidade do Rio de Janeiro, Ano 4, n. 5, Dezembro de 2003.

Mira e Penélope, ondas e urdiduras: escritura e memória na instalação *Ondas paradas de probabilidade*

ALICE DA PALMA

Resumo: A instalação *Ondas paradas de probabilidade* (1969), de Mira Schendel (1919-1988), foi apresentada pela primeira vez na X Bienal de São Paulo, realizada no mesmo ano. O presente artigo busca pensar esta obra, singular na trajetória da artista, em relação ao gesto da personagem homérica Penélope. Gesto entendido aqui como trabalho de escrita e memória (que combina em si o lembrar e o esquecer), desfiando as palavras, rasgando o tecido da linguagem. Assim, o trabalho de Mira nasce de uma demanda que é ao mesmo tempo poética e política (especialmente quando lembramos das circunstâncias e o contexto nacional que envolveram a X Bienal): escrever, tornar memória, desafio da morte.

Palavras-chave: Mira Schendel; Penélope; escrita; memória

Abstract: The installation *Ondas Paradas de Probabilidade* (1969), by Mira Schendel (1919-1988), was first presented at the Xth Bienal de São Paulo. The following article seeks to articulate this oeuvre, singular in Mira's artistic trajectory, with the gesture of Homer's character Penelope. Her gesture is here understood as a work of writing and memory (combining in itself the remembering and the forgetting), unweaving words, tearing the very fabric of language. Hence, Mira's work is born from a demand that is at the same time poetic and political (specially considering the circumstances involving the Xth Bienal): to write, to inscribe in memory, a challenge of death.

Keywords: Mira Schendel; Penelope; writing; memory

Alice de Palma é mestranda em Crítica, Curadoria e Teorias de Arte pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL).

Os errantes

Os errantes
os fugazes viajantes
que somos nós somos
buscando sempre a vibração perdida
diariamente caem
da árvore da memória
onde brilha o nome
o melancólico ansiado barco
(...)
(Ana Hatherly)

Mira Schendel (Zurique, 1919 – São Paulo, 1988), nascida Myrrha Dagmar Dub, chega ao Brasil já no pós Segunda Guerra, em 1949. É aqui, em solo brasileiro, que ela começa sua produção artística na década de 1950. Começa pintando. Pintava naturezas-mortas, naturezas emudecidas¹. Ao longo de sua carreira, Mira vai trabalhar com as técnicas – pintura, gravura, escultura, desenho, instalação... – e materiais os mais diversos – desde a finíssima folha de papel japonês (material das famosas séries de Monotipias, Droguinhas e Trenzinhos, por exemplo) até a madeira, ou a areia e as placas de acrílico (na série Objetos Gráficos, série que a artista apresentou na Bienal de Veneza de 1968).

Dentro do corpus de sua produção artística, a instalação *Ondas paradas de probabilidade*, pensada para e apresentada na X Bienal de São Paulo (1969), tem lugar bastante singular. Isto se dá tanto pela solução plástico-espacial como também pelas circunstâncias em que foi produzida.

A décima Bienal de São Paulo ficou conhecida como a “Bienal do Boicote”, isto porque, estimulados pelo crítico brasileiro Mário Pedrosa², diversos artistas e delegações internacionais não participaram desta Bienal como forma de protesto contra os ataques sofridos pelo campo das artes (como censura e perseguição política) e contra as violações de direitos humanos cometidas pelo governo brasileiro de então, um regime militar ditatorial instaurado cinco anos antes, em 1964. Menos de um ano antes da realização da Bienal em questão, em dezembro de 1968, o regime militar desferira seu mais duro golpe com a promulgação do Ato Institucional n.5, revogando direitos e acirrando a perseguição a seus opositores da forma mais cruel: cárcere, tortura e morte.

Mira, ao decidir participar da mostra, mesmo diante do justificável boicote por parte de outros artistas, assume a posição de que a arte é uma presença necessária especialmente em momentos críticos. Sobre sua decisão de participar, ela escreveu ao amigo e filósofo Jean Gebser:

(...) Fui convidada à participação de nossa décima Bienal. O regulamento mudou. Vinte e cinco artistas brasileiros foram convidados desta vez. Outros 25 serão admitidos por um júri. E aquilo que em Veneza e adjacências já é coisa do passado é novidade por aqui. Holanda, França e Suécia aparentemente se recusaram a participar. Também se recusaram alguns dos 25 brasileiros convidados. Por motivos (num primeiro plano!) também válidos. Perspectivamente estou de acordo com eles. Aperspectivamente, porém, tenho que aceitar o convite. Aperspectivamente, tem “valor quântico” também no “primeiro plano”. A transparência.

No vocabulário do próprio Gebser, o pensamento *aperspectivo* implica a consciência livre que reúne em si toda a humanidade e a experiência do tempo como um todo enquanto presenças vivas³. *Aperspectivamente*, portanto, torna-se transparente tudo aquilo que se oculta no mundo.

Voltemo-nos à obra. A instalação era composta de três estruturas de madeira e arame, com 200 x 200 cm, fixadas no teto. Destas estruturas pendiam feixes de fios de nylon, fios que ultrapassavam a altura do pé-direito da sala do pavilhão, fazendo suas pontas deitarem e arrastarem-se pelo chão. Ocupavam uma área de aproximadamente cinco metros quadrados. Fios quase invisíveis, transparentes, de uma espessura mínima. É como se a limpidez, a diafanidade, fosse prolongada infinitamente no espaço daquela sala. Derramando-se como o céu ou o espaço.

Junto a uma parede, mas suspensa, ficava uma placa de acrílico com a gravação de texto bíblico do Livro dos Reis (I Reis, 19. 11-12). O texto refere-se à passagem em que o profeta Elias busca, após vagar quarenta dias e quarenta noites no deserto, a voz divina. Transcrevo aqui a passagem tal qual aparece na obra:

E ele falou, saia e suba nesta montanha perante a face do Senhor. Eis que o Senhor passou. E um grande e forte vento que quebrava as montanhas e rasgava as rochas precedia o Senhor. Mas o Senhor não estava no vento. Mas do vento veio um terremoto. Mas o Senhor não estava no terremoto. E depois do terremoto veio um fogo. E depois do fogo veio a voz de um suave sussurrar.⁴

O crítico brasileiro Ronaldo Brito escreve que: “Ele [o profeta Elias] não o vê ou sente [o Senhor] em fortes ventos, incêndios e terremotos, mas sim no silêncio que a eles se segue” (BRITO, 1997. p.23). Lembro-me aqui de um texto de Jorge Luis Borges:

Um deus, refleti, só deve dizer uma palavra e nessa palavra a plenitude. Nenhuma palavra articulada por ele pode ser inferior ao universo ou menos que a soma do tempo.

(BORGES, J. L. A escrita de deus)

A palavra de Deus que tanto se busca é “um suave sussurrar”, que beira o inaudível, o silêncio para Brito. Não se encontra na tempestade, no terremoto e tampouco no fogo. A voz de Deus se ouve quando tudo cessa, na verdade, a voz Dele já está dentro. É, talvez possamos dizer, a pura *aperspectiva* de que falava Mira. A transparência: “Bienal de São Paulo, setembro de 1969. Esta é uma tentativa de mostrar que o ‘lado atrás’ da transparência está na sua frente e que ‘o outro mundo’ é Este” (Mira, em seu diário, 1969). Lembro-me de uma tisana de Ana Hatherly: “[o] mistério supremo é a claridade” (HATHERLY, 2005. p.45)

Vilém Flusser, em carta que escreve à Mira em 1974, fala da sua escrita como um processo de sucessivas traduções. Após explicar seu processo, ele escreve acreditar que o trabalho de Mira se dá – ou se dava – de forma semelhante.

O que procuro é isto: penetrar as estruturas das línguas até um núcleo muito geral e despersonalizado, para poder, com tal núcleo pobre, articular a minha liberdade. Não sei se você compreendeu? Creio que em certo momento você trabalhava de maneira semelhante. Lembraste dos fios transparentes: pois só por trás das línguas têm mais fios.

Falava portanto dos fios transparentes de Mira como tradução: “[c]reio que em certo momento você trabalhava de maneira semelhante”, i.e., traduzia. Traduzir é desfiar. Desfiar o enigma, decompô-lo, analisá-lo. Penélope, cujo trabalho noturno em grego se diz “análise”, é figura do desfiar.

Penélope

Desfaço durante a noite o meu caminho.

Tudo quanto teci não é verdade.

Mas tempo, para ocupar o tempo morto.

E cada dia me afasto e cada noite me aproximo.

(Sophia de Mello Breyner Andresen)

Penélope, esposa de Ulisses, persiste em sua espera pelo retorno do marido e, para ludibriar seus

pretendentes e os que insistiam em um novo casamento seu, afirma que só se casará ao terminar um sudário⁵ para seu sogro, Laerte. Durante os dias, aos olhos de todos, ela tece a mortalha para, às noites, desfazer seu trabalho diurno.

Homère, quand il présente le personnage de Pénélope, écrit que le jour, la reine tisse, que la nuit, elle ‘analyse’. Ce sont les mots qu’emploie Homère lui-même. *Analysis* c’est exactement *auf-lösen*. La reine distingue les fils entre eux, elle démêle les fils un à un, elle dénoue les noeuds, elle sépare les mots, puis les lettres, puis les sens.⁶

(QUIGNARD – entrevista concedida em 2014 a Stéphanie Boulard e Sylvain Santi)

O trabalho de Penélope, então, é um trabalho de escrita. Escrever é rasgar o tecido da linguagem. A escrita deseja perpetuar o vivo, salvá-lo, afirmando e confirmando sua ausência (ao anunciar sua morte). Desenha-se, na escrita, o vulto da perda, a fragilidade da existência e o esforço de dizê-la (GAGNEBIN, p.11). Túmulo e palavra se revezam no trabalho da memória (ao canto poético correspondem as cerimônias de luto e enterro). *Sêma*, em grego, significa ao mesmo tempo túmulo e signo, indício claro de que todo trabalho de escrita e narração é também um trabalho de luto. Memória, escrita e morte são inseparáveis.

Na esteira de Benjamin, podemos pensar essa escrita como uma tentativa de não calar, uma vez mais, as vozes dos vencidos, de não esquecer dos mortos: “[a]rticular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apoderar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo”. (BENJAMIN, 1987. p.224).

A instalação de Mira, enquanto escrita e tradução, leva o gesto de Penélope, o desfiar da língua e das palavras, às últimas consequências. Escrever, desfiar, separar fio a fio da palavra, deixar a claridade inscrever-se nas linhas, nas entrelinhas, descrever o tempo. Ela rasga a linguagem até o limiar em que a língua desfalece. Os fios estão suspensos, nesse limiar ou promontório, desertados pela língua, tentando iluminar a palavra escondida. É a língua como resto, que se refunda (i.e., tira sentido) a cada instante, a cada nova enunciação-escuta balbuciante.

Os fios de Mira nos fornecem o rastro, a lembrança de uma presença que não existe mais e que está em constante risco de se apagar definitivamente. Signo (ou túmulo) de uma ausência dupla: da palavra pronunciada (ou sussurrada) e do objeto real que ela indica. A escrita – ou o gesto de escrita – como resto, inscrito na cesura entre a possibilidade e a impossibilidade de dizer. É um gesto de rememoração, no sentido benjaminiano⁷ do termo que podemos, ainda hoje, encontrar na obra de Mira.

Rememoração, ao contrário de comemoração, implica uma atenção ao presente, às ressurgências do passado, abrindo-se ao esquecido e recalado (e não somente repetindo o que se lembra) para proferir, gaguejante, aquilo que não teve direito à lembrança, não teve direito à palavra. Gesto análogo ao da rainha grega, a costura entre o lembrar e o esquecer.

A “visibilidade” do invisível. O “silêncio visual”. Esta experiência tende ao arracional, além do irracional e do racional. (...) Com o trabalho da Bienal (O “sussurrar do invisível”) talvez inicie uma fase de maior silêncio. E também nos desenhos. Escutar (também o silêncio). Para isto, para a libertação. (...) Sei (hoje) que não se chega esta vida. Embora a vida “comece” com o “saber” da libertação. Sei que é um caminho de libertação. Cheguei à evidência. Que vivemos a tirar cascas. (...) Pois o “eu” (embora sua soberania indispensável nesta vida) é limitação. (...) **Esta é uma ponte. Temos que atravessá-la. Hindurch. Não fugir dela, não morar nela. No relativo, esta é nossa liberdade. Dizer sim e não. Amar e não atar-se, ter prazer (se possível). Es stimmt ZUTIEFST.** (SCHENDEL apud DIAS, 2009. p. 147 – grifos nossos)

Assim, o trabalho de Mira nasce de uma demanda que é ao mesmo tempo poética e política: escrever, tornar memória a palavra esquecida/escondida/invisível; desafiar a morte – que atrevimento do amor! – para, após atravessar o deserto da língua (a ponte, seus fios a perder de vista, a imensidão árida), usar revelar, iluminar, sussurrar, fazer vibrar esta palavra no instante de perigo.

Estamos em 1971 e Mirek diz: a luta do homem contra o poder é a luta da memória contra o esquecimento.
(KUNDERA, 2008. p.10)

Notas

1. Penso aqui no artigo *A Imagem Emudecida*, do pensador alemão Hans-Georg Gadamer do livro *A Relevância do Belo e Outros Ensaios* (1966), e publicado na *Gávea: Revista de História da Arte e Arquitetura*, n.06, Dezembro 1988. “(...) quando dizemos que alguém se calou ou se tornou emudecido (*verstummt*), não queremos simplesmente dizer que esse alguém cessou de falar. Quando as palavras nos fogem, o que queremos dizer se coloca tão próximo de nós como algo para o qual precisamos procurar novas palavras” (p. 123)
2. Mário Pedrosa escreveu em 1969, sob pseudônimo, o artigo intitulado “Os deveres do crítico de arte na sociedade” para o jornal *Correio da Manhã* a respeito do cancelamento da exposição no MAM-RJ com as obras brasileiras selecionadas para participar da VI Bienale de Jeunes, em Paris. No artigo, Pedrosa convoca os membros da ABCA a se recusarem a julgar toda e qualquer exposição promovida por um governo ditatorial que abertamente institua a censura.
3. Neste vocabulário de Gebser, pensamento perspectivo corresponde àquele racional e, por isso, limitado. Pensamento que setoriza o conhecimento em especialidades. (DIAS, 2009. p.144)
4. Outras versões da Bíblia usam termos diferentes como “E depois do fogo o murmúrio de uma brisa suave” (Edições Paulinas). A versão escolhida pela artista parece querer enfatizar a ideia de uma voz divina direta, sem a metáfora de um fenômeno

natural (“a brisa suave”).

5. A mortalha que tece é metáfora do trabalho de lembrar – o marido ausente – e também do próprio texto enquanto tecido da narrativa que se prolonga astuciosamente.

6. Tradução nossa: “Homero, ao apresentar o personagem de Penélope, escreve que de dia, a rainha tece, de noite, ela ‘analisá’. Estas são as palavras que o próprio Homero utiliza. *Ana-lysis* é exatamente *auf-lösen*. A rainha distingue os fios entre eles, ela desemaranha os fios um a um, ela desfaz os nós, ela separa as palavras, depois as letras, depois os sentidos”.

7. Rememoração, *Eingedenken*, possui uma dupla significação na obra de Walter Benjamin. Ao mesmo tempo em que serve para entender a escrita proustiana de *mémoire involontaire* enquanto alternativa para a narração quando esta perde sua força de origem, o termo significa também um trabalho de salvação do passado através de sua atualização no presente, tarefa cara à filosofia da história em Benjamin.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. “Por uma ontologia e uma política do gesto”. In: *Caderno de Leituras*, n. 76. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, 2018. Disponível em: <http://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2018/04/cad76ok.pdf>. Acessado em: 15 de Dezembro de 2018.
- ARPEX, Márcia (org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- BARBOSA, Iracema. “Mira Schendel: Para ativar o vazio”. In: *Vis: Revista do Programa de Pós Graduação em Arte da UnB*, v. 14/ n. 2 (Julho-Dezembro 2015). Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/revistavis/article/download/20188/18591>. Acessado em: 12 de Janeiro de 2019.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- BENSE, Max. *Pequena Estética*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.
- BRITO, Ronaldo. “Fluído Labirinto”. In: *Antônio Manuel*. Rio de Janeiro: Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, 1997. (catálogo de exposição)
- CHRISTIN, Anne-Marie. “Da imagem à escrita”. In: SÜSSEKIND, F.; DIAS, T. *A historiografia literária e as técnicas da escrita: do manuscrito ao hipertexto*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa e Vieira e Lent, 2004. pp. 279-292.
- DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- FLÜSSER, Vilém. *Bodenlos: uma autobiografia filosófica*. São Paulo: Annablume, 2007.
- GADAMER, Hans-Georg. “A Imagem Emudecida”. In: *Gávea: Revista de História da Arte e Arquitetura*, n.6, p. 123-133. Rio de Janeiro: Dezembro 1988.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, Escrever, Esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- HATHERLY, Ana. *A idade da escrita e outros poemas*. São Paulo: Escrituras, 2005.
- KUNDERA, Milan. *O livro do riso e do esquecimento*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2008.
- LINS, Vera. “Fragmento sobre poesia e pintura”. In: *Alea: Estudos Neolatinos*, v. 3, n. 2 (Julho/Dezembro 2001), pp. 23-30. Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas, Faculdade de Letras, UFRJ.
- MARQUES, Maria Eduarda. *Mira Schendel: Espaços da Arte Brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- STIGGER, Veronica. *O esvaziamento: Mira Schendel e a poesia da destruição*. Disponível em: http://www.academia.edu/6188327/Mira_Schendel_e_a_poesia_da_destruicao. Acessado em: 18 de Janeiro de 2019.
- VIEIRA DA COSTA, A.H. “Breves considerações acerca da poesia, da filosofia e da crítica literária”. In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. X, n. 18 (jan/jun 2016), pp. 45-59. Disponível em: revistavis.com.br/pdf/Viso_18_AfonsoVieira.pdf. Acessado em: 03 de Dezembro de 2018.

Vou por teu corpo como por um rio

ANA PAULA FERRARI EMERICH

Resumo: *Vou por teu corpo como por um rio* é título de uma escultura sonora que esteve em cartaz no Museu Histórico Nacional em 2019. Dois pavilhões em madeira – dispostos, um na galeria e outro no Pátio dos Canhões, a céu aberto – dimensionam um contato íntimo nas experiências de escuta. A composição sonora abarca materiais coletados em trechos do rio Carioca atualmente, a justaposição de gravações de arquivo, um fonograma da década de 30 e outras sonoridades, em uma narrativa de deslocamentos e operações críticas. O libreto traz fotografias da pesquisa de campo realizada ao longo de quatro meses, além de materiais de acervo histórico e textos. A escuta como ato e a memória como fabulação conduzem um pensamento que articula a localização geográfica do MHN e de parte do Museu da Imagem e do Som (MIS) com volumes do tempo. Contexto histórico e imaginação política são, portanto, os eixos que organizam conceitualmente a poética do trabalho.

Palavras-chave: Som; Arquivo; Imaginação política

Abstract: *Vou por teu corpo como por um rio* is a sound sculpture that was on display at the National Historical Museum (MHN) in 2019. Two wooden pavilions – arranged, one in the gallery and the other in the cannon courtyard, an open space – shape an intimate contact in listening experiences. The sound composition encompasses materials collected in sections of the Rio Carioca today, the juxtaposition of archival recordings, a phonogram from the 1930s and other sounds, in a narrative of displacements and critical operations. The libretto brings photographs of the field research carried out over four months, as well as materials from the historical collection and texts in disjunctions. Listening as an action and memory as a fable's act lead to a thought that articulates the geographical location of the MHN and the Museum of Image and Sound (MIS) with other volumes of time. Historical context and political imagination are, therefore, the axes that conceptually organize the poetics of the work.

Keywords: Sound; Archive; Political imagination

Ana Emerich investiga diálogos entre lugar, pensamento escultórico e dimensões sonoro-visuais, em criações que articulam espaço, escuta e imaginação política. É bacharel em Música/Regência (UNICAMP), mestre e doutoranda em Arte e Cultura Contemporânea (UERJ), e professora na EAV Parque Lage.

Apresentação

Nesta comunicação, vocal e escrita, organizo algumas reflexões acerca da proposta artística apresentada no Museu Histórico Nacional em 2019. Trata-se de uma obra comissionada para a exposição *Rios do Rio – águas doces cariocas ontem e hoje*¹, realizada durante um período de quatro meses de pesquisa e coletas em campo, com incursões no Parque Nacional da Tijuca, à extensão urbana e ao alto curso do Rio Carioca, em visitas ao MHN e ao Museu da Imagem e do Som (MIS), além de conversas e parcerias fundamentais com funcionários do PNT, do Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade (ICMBio) e do Instituto Estadual do Patrimônio Cultural (INEPAC)². Buscas em acervos como a Hemeroteca da Biblioteca Nacional, revistas digitais da Rádio Sociedade (FioCruz) e Biblioteca Digital do Museu Nacional (UFRJ) completaram a base de dados para as articulações conceituais e relatos de pesquisa que iremos percorrer. A partir da escolha de algumas curvas presentes na peça sonora, seguiremos com o olhar disposto ao que chamaremos de volumes do tempo. *Vou por teu corpo como por um rio* convida ouvintes a uma imersão sônica, à dilatação temporal e imaginação política em uma narrativa livre. “Um caminhar de rio que se curva, avança, retrocede, dá uma volta e chega sempre.” (PAZ, 2009, p. 7)

Sinopse da obra

Adentrar o Parque Nacional da Tijuca, submergir nos ecos da floresta, no alto curso das águas do rio. Na memória que sabemos ou esquecemos do Brasil. Spix e Martius, em passeios pelos arredores do Rio de Janeiro entre 1817 e 1820, descrevem que tucanos, morcegos, mas também vaga-lumes habitam a “profunda escuridão da noite tropical”. Nas proximidades da nascente d’Acari-oca, junto a pedras e folhas que cantam, há um trecho em que suas águas vivas correm a céu aberto. Acarioca, como diz um mapa quinhentista. Substantivo feminino, a “casa dos peixes de água doce e pedregosa”. (CORRÊA, 1933, p. 33)

A Caixa da Mãe D’água, construída no Silvestre em 1744, captava e decantava o fluxo fluvial para canalização e distribuição nos chafarizes da cidade. A cidade do Rio. Ela. Como são também as vozes, as cantoras e a voz de Zaíra de Oliveira. As primeiras transmissões de rádio, a Exposição do Centenário da Independência, em 1922/23, na porção geográfica da cidade onde hoje encontra-se o Museu Histórico Nacional. Carioca, uma linha d’água que nasce na Serra e caminha livre pelas Paineiras e Guararapes. No início do século XX torna-se invisível e encoberta pelo asfalto do ruidoso progresso. Hoje, corre silenciada entre os bairros do Cosme Velho, Laranjeiras, curva após curva, até sua foz na Praia do Flamengo.

[Para Zaíra, Lygia, Márcia, Maria, Sophia, Clementina, Clara, Juçara, Elis, Elza. E todas ELAS]



Imagem 1. Alto curso do rio Carioca. Parque Nacional da Tijuca. Fevereiro de 2019. Foto: Cícero Rodrigues.

Arquivos sonoros como volumes do tempo

Arquivo, nesta proposta artística, é um volume com características ativas. Um objeto espacial e sonoro com leituras múltiplas. Abarca dados, rastros e memórias em seu suporte histórico de arquivo – um corpo que documenta e fixa temporalidades – ao mesmo tempo em que oferece janelas poéticas para articular um campo de fabulações, livres e pactuadas com a ética da pesquisa. Arquivo, como um volume cinético prestes a movimentar perspectivas a partir das interlocuções que suscita e propõe. Uma materialidade que permite a modulação de dados para composição de um dizer não hegemônico, ou de novos dizeres.

Volume é uma palavra que aponta para compreensões diversas, a depender do campo de produção simbólica e conceitual em que está inserida. Um grande volume de água potável, ou de lama tóxica despejada nos rios pela Samarco em Minas Gerais, ou um grande volume de esgoto urbano depositado diariamente sobre o rio Carioca, ou mesmo um pequeno volume de água que cai de uma torneira doméstica – água que hoje goteja com gosto de abuso pela cidade do Rio de Janeiro: cada um destes cenários articula referências, expectativas e políticas imagéticas próprias. Volumes hídricos são arquivos da terra, neste sentido, e explicitam o atual flagelo em que se encontram nossas políticas ambientais.

No contexto musical, volume é um parâmetro atrelado ao comportamento das intensidades sonoras. Grandes volumes são obtidos, por exemplo, pela execução de muitos instrumentos ao mesmo tempo em uma orquestra, ou pela amplificação elétrica de um único instrumento, ou pela prática coletiva de um grupo de pessoas utilizando a voz em uma manifestação nas ruas e, também, pela regulação de um alto falante. Volumes discretos são obtidos, ao contrário, com as mesmas vozes em um regime de intensidades mais compacto, até sigiloso. Um coro de sussurros, por exemplo, ou a mesma orquestra em um trecho com intensidade *pianíssimo*. Grandes ou pequenos volumes, em si, não determinam as relações de produção do sentido narrativo ou imagético, embora despertem imediatas sensações. Aos volumes, outras variáveis da linguagem sonora e de seu espaço de acontecimento se contrapõem, para constituírem um panorama: uma ideia, uma composição ou paisagem sonora. A associação entre intensidades (volumes) pode criar uma massa sonora com densidades (peso) distintas. A combinação de timbres (fontes sonoras e instrumentos com diferentes características espectrais) pode criar arquiteturas mais ou menos complexas.

No contexto das artes visuais – no campo escultórico – volume é um objeto. Mas também um parâmetro topológico, na medida em que estabelece com o espaço relações irrevogáveis, alterando a percepção do lugar e implicando a observação em perspectivas não necessariamente pictóricas. Ao posicionarmos **a escuta como relevo de uma experiência** estamos falando, também, de escultura. Um **volume do tempo** é um arquivo que carrega consigo um pensamento escultórico pelas possibilidades de modular espaço, imaginação e temporalidades, pelas interlocuções poéticas e críticas que proporciona a uma criação artística, e pela construção de imagens acústicas não condicionadas a um viés representativo, nem do passado, nem do futuro. Volumes do tempo performam materialidades, em constante movimento de aparição e desaparecimento: “Nos arquivos da arte contemporânea, os documentos não representam provas, mas imagens que elaboram a disjunção entre retenção e perda, a ausência e a expectativa, o passado e o presente” (DA COSTA, 2015, p. 15)

Se percebidos para além de dados iconográficos e com um olhar atento aos timbres, dicções, ruídos, respirações, planos sonoros e outros elementos da materialidade dos sons, os arquivos tomam corpo escultórico. Há, para além do suporte (caixa de ressonância, fita magnética, mídia digital, nuvem ou mesmo som em tempo real) uma arquitetura modulada pela escuta, por traços de memória e por projeções abertas, do repertório de cada ouvinte. Parece possível afirmarmos que convivências entre materialidades sonoras e espaço criam operações, falas e contextos específicos (*sound-specific*). Neste sentido, propor o som como disciplina do espaço, os arquivos sonoros como volumes do tempo e o pensamento escultórico como fabulação da escuta tem sido um caminho conceitual à pesquisa e vocabulário idiomático a esta obra.

Volume N.1 – Tucanos, Morcegos e Vaga-Lumes

(...) o tucano dá estalos com o seu grosso bico oco, lá em cima no extremo dos galhos, e chama chuva com as suas altas notas queixosas (...) milhares de vagalumes começam então, como fogos fátuos, a luzir aqui e ali, e esvoaçam como fantasmas os morcegos sugadores de sangue, na profunda escuridão da noite tropical (SPIX; MARTIUS, 1938)

A peça sonora tem início com um sopro que é, e não é, o canto de um pássaro. Esta chamada abre caminho para um relato em uma voz feminina, que cita o texto com algumas idas e vindas, repetindo “os morcegos sugadores de sangue” antes de concluir a frase. Em outra camada, sons de um facão percutem contra canos de metal da CEDAE, no alto curso do rio, em meio ao PNT. As águas de diferentes sonoridades e locais de captação entram na textura, juntamente com os sons de tambores, que logo depois se dissipam. O fluxo da composição segue com timbres e ritmos de águas durante algum tempo, propondo sutilezas e desvios a serem percebidos pelos ouvidos.

Em um salto quântico de mais de um século, no panorama político do Brasil de hoje, estamos novamente falando de “sugadores de sangue”. Assim como de vaga-lumes e dos fogos fátuos de que dispomos – nós artistas, pesquisadores, professores – para criação de pequenos mundos inventivos e possíveis. Fogo fátuo é um fenômeno que pode ocorrer em cemitérios ou pântanos. Surgem misteriosas chamas azuladas, que aparecem por alguns instantes e logo depois somem sem deixar vestígios. Um processo atrelado à decomposição dos corpos de seres vivos, quando as bactérias que metabolizam a matéria orgânica produzem gases que entram em combustão espontânea em contato com o ar. Nesta operação acontece uma pequena explosão, quando uma chama azulada aparece acompanhada por um estrondo. Já os vaga-lumes, no apagar e acender de suas pequenas luzes, migram de lugar, traçam rotas silenciosas para novamente apontarem uma imagem. Luz sim, luz não, em uma coreografia de escapes e rasuras mínimas:

(...) na brecha aberta entre o passado e o futuro – nos tornar vaga-lumes e, dessa forma, formar novamente uma comunidade do desejo, uma comunidade de lampejos emitidos, de danças apesar de tudo, de pensamentos a transmitir. Dizer sim na noite atravessada de lampejos e não se contentar em descrever o não da luz que nos ofusca (HUBERMAN, 2011, p. 154-55)

Volume N.2 – Vozes

Il Guarany é uma ópera composta por Antonio Carlos Gomes (1836-1896), influenciada pelo formato da *grand opéra* francesa e pelo período em que o compositor realizou seus estudos em Milão, onde a obra fez sua estreia em 1870. Com uma temática bastante atrelada às representações de um determinado momento social, atmosfera nacionalista e das ideias de civilidade e progresso, tem como libreto uma adaptação do romance escrito por José de Alencar em 1857.

A abertura da obra – ou profonia – foi composta como tal em 1871, após sua estreia, e tornou-se a mais célebre página da literatura operística brasileira. Segue ativa nos ouvidos do país até hoje, seu trecho inicial foi escolhido – por apropriação do estado – para personificar uma certa voz nacional, *A voz do Brasil*. O *Programa Nacional* de rádio criado no período getulista (1935) mudou de nome na década de 60 e ganhou destaque durante o período de ocupação militar e construções simbólicas típicas àquele momento, no âmbito ideológico e hegemônico da afirmação do poder. Mas, quantas e quais são as vozes do Brasil? Quantas vozes foram silenciadas e quantas ainda serão?

A partir da década de 20, a cantora Zaíra de Oliveira (1891-1951) apresentou-se em temporadas líricas no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, recentemente inaugurado. Em 1921, venceu um concurso de canto na Escola de Música – a mais prestigiada academia da então Capital Federal – e foi impedida de receber o prêmio por ser uma cantora negra³. Zaíra apresentou-se na *Exposição Internacional do Centenário da Independência* e cantou acompanhada pela orquestra do maestro Pixinguinha (1897-1973). As apresentações aconteciam na tenda da *Rádio Sociedade* – fundada oficialmente em 1923 por um movimento de cientistas e intelectuais da cidade do Rio de Janeiro.

Nesta composição sonora que vocês escutam – com o gesto de encostar intimamente o ouvido na pequena caixa de som⁴ –, a voz de Zaíra sobrepõe-se de maneira irrevogável à Voz do Brasil e interrompe, com um corte seco, o trecho operístico em andamento na faixa sonora. Zaíra, em primeiro plano, sem que haja interferência ao arquivo (1931), canta o fonograma original na íntegra. Sua voz em *É preciso fingir* (Samba de Gentil Torres e Osvaldo Santiago, com acompanhamento da Orquestra Guanabara) cala uma voz hegemônica, uma narrativa imperativa, uma frase musical que ficou estabelecida como índice ao demarcar pronunciamentos oficiais de governos e regimes no poder. Na sequência, as águas do Rio Carioca – silenciadas no início do século XX pelo projeto de urbanização e “progresso” da cidade – voltam à superfície, propondo uma trama de diferentes intensidades. Os volumes líquidos são também vozes.



Imagem 2. Caixa da Mãe D'Água/ detalhe. Foto: Cícero Rodrigues. Fevereiro de 2019.

A Caixa da Mãe D'água, inaugurada em 1865 para direcionar a água do rio Carioca ao Aqueduto da Lapa e adjacências, foi restaurada pelo INEPAC em conjunto com outros órgãos governamentais, no um projeto finalizado em meados de 2019. Meses depois, observa-se uma alteração radical nas políticas públicas para o meio ambiente e para o patrimônio histórico cultural no país – além de dissoluções no campo da arte e da educação – com a troca massiva das equipes de gestão de equipamentos públicos e competentes à defesa e conservação do meio ambiente, bens culturais e imateriais. Muito possivelmente, Vou por teu corpo como por um rio hoje não existiria como tal. Com a liberdade de pesquisa, acessos e parcerias fundamentais que obteve para sua realização.

Seguindo até a próxima curva do trabalho, a voz de uma mulher canta em boca chiusa, marcando o meio da proposição sonora. Cantar com a boca fechada, traduzindo literalmente, é uma técnica utilizada para aquecimentos vocais, ou para entoar cantigas de ninar, porque cria ativações da musculatura e aparelho fonador, produz espaço interno na cavidade bucal e tem como resultante uma sonoridade macia, em intensidade moderada, com timbre caloroso e terno. Gravado dentro da Caixa da Mãe D'água – em meio às obras de restauração do Reservatório da Carioca ao fluxo de máquinas, veículos e outras sonoridades do lugar – este trecho inaugura um segundo momento do percurso sonoro. Mais adiante, a Voz do Brasil irá retornar em nova aparição, quando será contestada pela voz de duas cantoras em outra operação político-imagética. Mas aqui, interrompemos a programação e retornaremos no próximo programa.

Imagem 3. Trecho do alto curso do rio Carioca, no Parque Nacional da Tijuca, canalizado pela CEDAE (Companhia Estadual de Águas e Esgotos do Rio de Janeiro). Foto: Cícero Rodrigues. Fevereiro de 2019.

Desvio para o espaço – uma exterioridade

Dois pavilhões idênticos, confeccionados em madeira aparente, dispostos na sala de exposições temporárias do museu e no pátio dos canhões, a céu aberto. Como descrito em seu nome, o pátio abriga uma coleção de artefatos bélicos utilizados em batalhas e que foram, posteriormente, transferidos à visitação. São formas cilíndricas confeccionadas em ligas metálicas, com dimensões variadas e com abertura frontal em forma circular, ou boca.



Dois pequenos pavilhões, assim nomeados em referência aos pavilhões auriculares do corpo humano; e também em contraposição aos monumentais pavilhões da Exposição Universal de 1922 que celebrou o Centenário. Da mostra hoje restam vestígios da arquitetura e o antigo Palácio das Indústrias é hoje a Biblioteca do MHN.

Dentro dos pavilhões, uma composição com 18 minutos de duração e um libreto. Faixa sonora e publicação não se configuram como legendas um do outro e propõem uma justaposição não simétricas entre imagens acústicas (som) e imagens retinianas. Pelo interesse em afirmar a categoria imagem para toda operação que desencadeia algum tipo de visualidade (seja ela imaginada, evidente, fragmentada) e sem primazia das significações pelo olhar. Assim, as gravações (volumes captados) não estabelecem hierarquia entre material sonoro histórico e os sons gravados no tempo presente, desestabilizando a noção trivial de arquivo – de algo pertencente ao tempo passado e disposto em um registro fixo, uma história única. Outras narrativas parecem possíveis aos volumes do tempo.

AGRADECIMENTOS: Anna Davison, Carlos Veras, Cícero Rodrigues, Felipe de Oliveira, Fernanda Pequeno, Flávia Portela, Luciana Martins Frazão, Luciano Caetano, Luiz Antonio de Almeida, Maria Cristina Monteiro, Orquestra Sinfônica Brasileira, Patrícia Figueiredo de Castro, Paulo Knauss e equipe, Rita Moura, Roberto Anderson Magalhães, Sônia Kinker.

Notas

1. Exposição coletiva com curadoria de Fernanda Pequeno, pesquisa documental e assistência de curadoria de Luciana Martins Frazão.
2. "Foi publicado em 28 de janeiro de 2019, no diário Oficial do Estado do Rio de Janeiro, o Edital de Tombamento do Rio Carioca. O Tombamento do Rio Carioca é um marco na história da proteção do Patrimônio Cultural no Brasil. Trata-se do primeiro tombamento de um rio urbano, no Brasil, reconhecendo assim o seu valor não só para o município do Rio de Janeiro, mas para todo o Estado, posto que o mesmo foi o responsável pelo abastecimento da cidade, possibilitando sua urbanização e seu desenvolvimento".
3. Fonte: <http://www.inepac.rj.gov.br/index.php/publicacao/leiamais/199/index>
4. De acordo com verbete do Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira, e de pesquisas no MIS.
5. Durante a comunicação no Seminário arte e memória em tempos de crise uma caixa de som portátil circulava, de mão em mão, entre os ouvintes. Como proposta de escuta simultânea e de sobreposição de temporalidades, para percepção concreta destes volumes do tempo.

Referências

- CORRÊA, Magalhães. In: *Revista Nacional de Educação* - Museu Nacional da UFRJ, Rio de Janeiro, Ano 1, N.5, 1933. Páginas 32-35.
- DA COSTA, Luiz Cláudio. *A gravidade da imagem: arte e memória na contemporaneidade*. Rio de Janeiro: Quartet-Faperj, 2014.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos Vaga-Lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- PAZ, Octavio. *Pedra de Sol*. São Paulo: AnnaBlume Editora, 2009. Versão bilíngue, tradução de Horácio Costa.
- SCHLEE, M.B; CAVALCANTI, N.O; TAMMINGA, K. "As transformações da paisagem na bacia do rio Carioca". In *Paisagem Ambiente: ensaios* - n. 24 - São Paulo - p. 267 - 284, 2007.
- SPIX, J.B; MARTIUS, C.FP. "Passeios pelos arredores do Rio de Janeiro". In: *Viagem pelo Brasil*. Versão Brasileira promovida pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro para a comemoração do seu centenário. Tradução de Lucia F. Lahmeyer. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 3 vol, 1938.

Trauma e levantes no Chile de 1970: Lotty Rosenfeld, Alfredo Jaar e o CADA

ANELISE TIETZ

Resumo: Este artigo discute as implicações entre a esfera macropolítica e a escala individual e propõe como estudo de caso a realidade chilena na década de 1970. Se o golpe militar perpetrado por Pinochet, em 1973, destituiu o governo de Salvador Allende, também faz desaparecer um imaginário de futuro. As consequências políticas deste golpe são analisadas pela História que nos conta esta narrativa. No entanto, onde estaria a escala individual? Para estas reflexões serão analisadas as práticas dos artistas chilenos Lotty Rosenfeld, Alfredo Jaar e do CADA – Coletivo de Ações de Arte. Nesta análise serão utilizados os conceitos de desamparo de Vladimir Safatle, de micropolítica de Suely Rolnik e a experiência do levante de Didi-Huberman. Entende-se que estas ações artísticas atuam como modos de sobrevivência diante de uma situação traumática e como ativadoras de memórias. Espera-se que este estudo de caso auxilie no entendimento de outros contextos de violência e trauma na América Latina.

Palavras-Chave: Arte latino-americana; Trauma; Levante; Chile; Ditadura

Abstract: This article discusses the implications between the macropolitical sphere and the individual scale and proposes the Chilean reality in the 1970s as a case study. If the military coup perpetrated by Pinochet in 1973 destroys the government of Salvador Allende, it also makes an imaginary of the future disappear. The political consequences of this coup are analyzed by the History. However, where would the individual scale be? For these reflections, the practices of Chilean artists Lotty Rosenfeld, Alfredo Jaar and CADA - Coletivo de Ações de Arte - will be analyzed. In this analysis, the concepts of helplessness by Vladimir Safatle, micropolitics by Suely Rolnik and the experience of uprising by Didi-Huberman will be used. It is understood that these artistic actions act as ways of survival in the face of a traumatic situation and as memory activators. This case study is expected to assist in understanding other contexts of violence and trauma in Latin America.

Keywords: Latin American art; Trauma; Uprising; Chile; Dictatorship

Anelise Tietz é professora de Arte no IFFluminense. Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFRJ, na linha História e Crítica da Arte. Mestre no mesmo programa e linha. Especialista em História da Arte e Arquitetura no Brasil pela PUC-Rio.
E-mail: anelisektietz@gmail.com

“No, no fue feliz”. Esta frase abre o vídeo de registro da ação de Lotty Rosenfeld realizada nas ruas de Santiago, Chile, em 1979. Em seguida, a artista chilena inicia sua ação de colar fitas adesivas perpendicularmente em faixas de trânsito de uma estrada, formando cruzes. Talvez esta ação estivesse relacionada com a pergunta de Alfredo Jaar, *¿es usted feliz?*, pergunta inserida em outdoors e outros espaços reservados a publicidade, em ação realizada também em Santiago, entre 1979 e 1981. Ou talvez estivesse relacionada com a ação de inserir *NO+* em todo Chile, realizada pelo CADA a partir de 1983. Ou ainda talvez estivesse relacionada com o texto¹ que o mesmo coletivo escreve em pequenos panfletos e os joga de um avião nos céus de Santiago, em 1981. Não, não se era feliz em uma ditadura que assassinou, torturou e desapareceu com um número incontável de pessoas. Com a aproximação destas ações, percebemos como a felicidade – ou a ausência desta – estava em jogo para estes artistas.

Mas porque perguntar sobre felicidade neste momento? Se o golpe militar perpetrado por Augusto Pinochet, em 1973, destituiu o governo de Salvador Allende, elimina seus inimigos políticos e dizima aqueles considerados uma ameaça, também faz desaparecer um imaginário de futuro. O que ocorre com qualquer golpe político é a descontinuidade abrupta de uma narrativa: é um presente que não se concretiza em um futuro. As consequências políticas deste golpe são analisadas por cientistas políticos, historiadores, economistas, o que permite a contação desta narrativa. No entanto, onde estaria a escala individual? Como o indivíduo percebeu, sentiu, experimentou este momento político? Vladimir Safatle, filósofo chileno-brasileiro, se soma a um conjunto de pensadores que entendem que as questões sociopolíticas não são descoladas das questões afetivas.

Normalmente, acreditamos que uma teoria dos afetos não contribui para o esclarecimento da natureza dos impasses dos vínculos sociopolíticos. Pois aceitamos que a dimensão dos afetos diz respeito à vida individual dos sujeitos, enquanto a compreensão dos problemas ligados aos vínculos sociais exigiria uma perspectiva diferente, capaz de descrever o funcionamento estrutural da sociedade e de suas esferas de valores. Os afetos nos remeteriam a sistemas individuais de fantasias e crenças, o que impossibilitaria a compreensão da vida social como sistema de regras e normas. (...) No entanto, um dos pontos mais ricos da experiência intelectual de Sigmund Freud é a insistência na possibilidade de ultrapassar tal dicotomia. Freud não cansa de nos mostrar quão fundamental é uma reflexão sobre os afetos, no sentido de uma consideração sistemática sobre a maneira como a vida social e a experiência política produzem e mobilizam afetos que funcionarão como base de sustentação geral para a adesão social. (SAFATLE, 2015).

Desse modo, estes artistas estariam trazendo à tona mais uma camada de reflexão ao falar sobre seu estado de ânimo neste momento político. Em nome desta adesão social, citada por Safatle, o medo e o desamparo seriam os afetos aglutinadores, capazes de instaurar as relações de autoridade. Medo é definido como a expectativa de que algo ruim irá acontecer; já o desamparo é a paralisia, a não reatividade, um estado de extrema vulnerabilidade que tornaria o indivíduo dependente de alguma força exterior; uma dor tão grande que cessa os recursos diante de um acontecimento.

Em situações extremas, como em ditaduras, a sensação de desamparo – esta incapacidade de reagir – seria invocada. Mas o que fazer quando percebido este estado de ânimo? Após assumir que não foi feliz, Lotty Rosenfeld inicia sua ação: caminha, se agacha, prende a fita no asfalto, levanta-se, reinicia a ação. Neste caso, e em tantos outros, o desamparo não a fez entrar em um estado melancólico, mas, como diria Didi-Huberman (2017), a fez gerar um levante.

Para este autor, a possibilidade de um levante se origina através da perda, do luto. Uma perda que, ao invés de nos imobilizar em um estado melancólico que não cessa nunca, geraria um movimento interior. “Não é verdade que perder nos subleva, depois que a perda nos deixou arrasados? (...) Seria possível dizer até mesmo que a perda, que de início nos aflige, pode também – pela graça de uma brincadeira, de um gesto, de um pensamento, de um desejo – sublevar o mundo inteiro. Essa seria a primeira força dos levantes” (pp. 289-290).

Nelly Richard, teórica cultural chilena, escreve sobre a arte produzida no Chile a partir do golpe de Pinochet e sobre a chamada *Escena de Avanzada*, nome do grupo de artistas, escritores e teóricos que produziam ações com abordagens próximas, como a criação de situações limites para a arte e o uso desviado da linguagem. Em suas análises sobre este grupo, do qual fazem parte Lotty Rosenfeld, Alfredo Jaar e o CADA, Richard (1983) aponta a relação intrínseca entre as estratégias adotadas por estes artistas e a ditadura militar vivenciada no Chile, momento em que houve uma grande perda e desorientação coletiva. O golpe de 1973 originou uma espécie de fracasso histórico, que rompeu o sistema de referências sociais e culturais e suas chaves de compreensão da realidade. Devido a opressão e a censura que seguiram o golpe, houve uma crise de inteligibilidade onde as coisas não podiam mais ser nomeadas por aquilo que eram, além de uma grande desconfiança sobre os signos, pois se percebe a arbitrariedade destes. É a partir desses rompimentos que Nelly Richard caracteriza a arte produzida pela *Escena de Avanzada*. Neste momento, os artistas se voltam para dois campos de atuação principal, o corpo e a paisagem, enquanto espaços privilegiados para falar sobre opressão e censura. A autora também nota que devido a esta desconfiança da linguagem e da desarticulação de uma compreensão de mundo, estes artistas se dedicam a reinventar uma linguagem que consiga escapar à opressão e à censura.

Se voltarmos aos artistas a partir desta leitura de Nelly Richard, vemos que dentre as obras discutidas neste artigo, Lotty Rosenfeld é a única artista que faz uso de seu próprio corpo em uma ação em área pública. Ao mesmo tempo em que se dirige também a paisagem, pois cria uma situação de estranhamento no ambiente cotidiano. Desse modo, percebemos que as quatro ações são intervenções diretas na paisagem: a inserção de uma frase em *outdoors*; a inserção do *NO+* em diversos espaços públicos, os panfletos que caem sobre a cidade, e as cruzes sobre o asfalto. Nestas ações vemos uma tentativa de subverter o uso espaço público, que se encontrava em um estado repressivo.

Além disso, como nos fala Richard, essas ações compartilham um uso desviado da linguagem e do signo. Em Lotty Rosenfeld, há o uso da imagem da cruz a partir de um signo cotidiano (as faixas de trânsito). As faixas se convertem nessa sequência de cruzes, que podem estar vinculadas a morte, ao luto, a perda. Este símbolo se aproxima a ação *NO+* do CADA, onde esta frase é inserida em diversos espaços públicos, até se converter em uma frase máxima de resistência que perdura até os protestos atuais no Chile. Este símbolo se aproxima das fichas de voto no plebiscito de 1988, onde os cidadãos deveriam votar pela continuidade ou descontinuidade do governo Pinochet. As opções “sim” ou “não” deveriam ser riscadas com a escolha individual nas fichas de voto. Já em *¡Ay Sudamérica!* em Alfredo Jaar há o uso do texto que invade o cotidiano de uma maneira sempre incômoda e inesperada. Mas a opção de usar textos escritos não faz com que estas ações percam suas possibilidades de leituras múltiplas, se transformando em uma espécie de propaganda revolucionária. Por viverem em um regime autoritário, onde a censura era parte constituinte do cotidiano, Richard (1983) assinala que estes artistas precisavam usar a linguagem de maneira camuflada, de modo a possibilitar diversas interpretações. Portanto, esses textos inseridos na paisagem podem ser lidos de maneira aberta e funcionam como ativadores de estímulos, como a incômoda pergunta de Alfredo Jaar que se dirige a qualquer transeunte. Surgem a partir do desejo de romper, a partir de pequenos gestos, uma estrutura de poder.

Neste momento, podemos pensar sobre o binômio macropolítica e micropolítica discutido por Suely Rolnik (2018). A insurgência na esfera macropolítica, apesar de necessária, não é suficiente para cessar as inquietações do sujeito que se encontra em um estado de desamparo. A macropolítica se caracteriza pelo desejo de denunciar as desigualdades, conscientizar a sociedade sobre as mazelas de um sistema opressivo, objetiva mobilizar o subalterno. Mas ainda opera na mesma dinâmica: há aqueles que têm poder e que constroem o mundo como o conhecemos, e há aqueles que não tem poder e precisam ser empoderados. Uma insurgência micropolítica opera não mais com essas bases dicotômicas e conflituosas, pois talvez esteja no campo da potência, e é mobilizada a partir da vontade de anunciar mundos por vir, se baseia na criação e na experimentação.

Nelly Richard (2007) faz uma análise muito semelhante à arte chilena a partir de 1973. Uma parte dos artistas, em geral ligados a uma esquerda tradicional, entendiam que a arte deveria ser voltar para um realismo social, assumir a tarefa de contar a história do Chile do ponto de vista dos oprimidos e vítimas da ditadura. Seria uma arte que funcionasse como uma denúncia, um testemunho contra a ditadura, principalmente porque a partir de 1983, muitos artistas chilenos começam a voltar do exílio e desejam construir uma ideia de uma redemocratização, que obrigatoriamente passaria pela identificação objetiva dos crimes da ditadura.

A *Escena de Avanzada* tem tanto uma compreensão, quanto um método distinto. Adotavam a estratégia de torções de significados que resultaram em intraduzões ao sistema de poder, portanto, as obras eram construídas de modo que não pudessem ser desvirtuadas do seu caráter crítico original. Neste momento, era necessário driblar a censura e a autocensura, ao mesmo tempo que se evitava cair na “pacificação” dos significados críticos em nome de uma versão oficial, mantendo o interesse pela pluralidade de sentidos que a obra poderia despertar no público. Por isso, o uso da metáfora, dos sentidos múltiplos, para evitar o aprisionamento do sentido da obra. Havia também, na Escena de Avanzada, uma compreensão da falta de totalidade, do rompimento histórico que se vivenciava, e portanto, a escolha de usar uma pluralidade de sentidos para falar desta realidade como um fragmento irreconciliável. Por um lado, esta opção diminui o impacto social, pois dificulta sua apreensão por um público maior, mas ao mesmo tempo se mantém a salvo da censura e da repressão, e não atua como um agente reconciliador após a ditadura?

A questão colocada é que esperava que as obras produzidas no Chile durante e após o golpe de 1973 apresentassem nitidamente seu caráter de “resistência”, em um sentido dramático, com transparência referencial. Desse modo, essa estratégia de “camuflagem” diante da censura acabou sendo vista como um problema, já que impedia uma compreensão universal da situação vivenciada. Seria justamente a tática de torção de significados adotada pela *Escena de Avanzada* que a crítica internacional e a esquerda tradicional iriam se opor.

Talvez essas pequenas, quase inexistentes, ações nos perguntem: mas para quê? Com qual finalidade? O que alcançam? Neste ponto, seria importante retomar Didi-Huberman (2017, p. 370), quando este fala dos panfletos dos revolucionários franceses na década de 1960, chamados também de borboletas. Estes pequeninos papéis, que deveriam ser produzidos com as mais diversas fontes de reprodução, seriam uma forma de disseminar conteúdo revolucionário, palavras de ordem, chamadas para manifestações, de modo discreto e persistente. A característica do panfleto é seu tamanho mínimo e sua natureza reprodutível, há uma urgência no repasse das informações recebidas. A imagem do panfleto como borboleta, algo que se espalha rápida e facilmente, aparece no coletivo CADA, na

ação *¡Ay Sudamerica!* (1981), quando seis aviões despejam 400 mil panfletos em Santiago, no Chile. O panfleto continha a frase “Todo homem que trabalha para a ampliação – ainda que apenas mental – de seus espaços de vida é um artista”. Estas ações que trabalham com o mínimo, nos dizem que os pequenos gestos são os mais apropriados na precariedade, talvez porque sejam os únicos possíveis.

Seria necessária uma análise mais profunda para refletir sobre os impactos das ações de Lotty Rosenfeld, Alfredo Jaar e o CADA na sociedade chilena pós-golpe. Devido a sua própria intencionalidade, podemos pensar que, não, não geraram uma grande mudança social. A ditadura chilena só acaba em 1990, em uma situação bastante peculiar. Pinochet com uma manobra política passa longos anos sem poder ser indiciado por seus crimes, depois em manobras judiciais passa anos sem ser julgado. Morre sem nunca responder por seus crimes contra a humanidade. Os relatórios que indicam as vítimas, não apontam seus carrascos. São crimes com vítimas, mas sem algozes. Na redemocratização, o Chile adota um modelo neoliberal, que desencadeia em uma nova leva de problemas sociais. Mas no Chile de 2019, nos protestos que tomaram as ruas, vemos novamente um signo. O NO+ aparece em bandeiras, cartazes, pichações. A *Red Conceptualismos del Sur*, plataforma de pesquisa sobre América Latina, realizou uma campanha gráfica para cartazes de apoio aos protestos no Chile de 2019, e em diversos casos, a imagem do NO+ ressurge, reproduzida, revista, ressignificada. Talvez esteja aí a potência destes pequenos gestos: eles sobrevivem.

Notas

1. Quando você caminha por esses lugares e olha para o céu, embaixo dele, os picos nevados reconhecem neste lugar o espaço de nossas vidas: cor da pele marrom, estatura e língua, pensamento. E assim distribuimos nossa estada e nossos diversos negócios: somos o que somos; Homem da cidade e do campo, andino nas alturas, mas sempre povoando esses lugares. E, no entanto, dizemos hoje que propomos pensar em outra perspectiva, não apenas como técnicos ou cientistas, não apenas como trabalhadores manuais, não apenas como artistas de quadros ou montagens, não apenas como cineastas, mas também como proprietários de terras. É por isso que hoje propomos para cada homem um emprego na felicidade, que por outro lado é a única grande aspiração coletiva / sua única lágrima / um emprego na felicidade. Somos artistas, mas todo homem que trabalha para a expansão, mesmo que mental, de seus espaços é um artista. O que significa que dizemos que o trabalho na vida é a única maneira criativa e que, como artistas, não ficção na ficção. Dizemos, portanto, que o trabalho de expandir os níveis usuais da vida é a única montagem de arte válida / a única exposição / a única obra de arte que vive. Somos artistas e nos sentimos participando das grandes aspirações de todos, hoje exibindo com amor sul-americano o deslizar dos olhos nessas linhas. Oh, América do Sul. Assim, juntos construímos o início do trabalho: um reconhecimento em nossas mentes; apagando os negócios: a vida como um ato criativo. Essa é a arte / o trabalho / este é o trabalho de arte que propomos. (Tradução nossa; grifo nosso).

2. É interessante pensar que a comissão elaborada para analisar os crimes cometidos durante a ditadura chilena se intitulava Comissão Nacional de Verdade e Reconciliação. O que fica dito com este título é a obrigatória reconciliação mesmo após os bárbaros crimes cometidos. Uma reconciliação forçada a partir do momento em que os crimes são identificados.

Referências

ARQUIVO EN USO. CADA. Disponível em: http://archivosenuso.org/cada/accion?viewer=/viewer/175%3Fas_overlay%3Dtrue&-js=. Acesso em: 01 de dezembro de 2019.

COLECTIVO ACCIONES DE ARTE. “¡Ay sudamerica! 400.000 textos sobre Santiago”. In: *¡Ay sudamerica! 400.000 textos sobre*

Santiago. Exh. cat., Santiago de Chile: C.A.D.A., 1981. Disponível em: <https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/730004/language/en-US/Default.aspx>. Acesso em: 01 de dezembro de 2019.

_____. "No: llamado a artistas del Colectivo Acciones de Arte (C.A.D.A)". In: *Cada día: la creación de un arte social*. Santiago, Chile: Cuarto propio, 2001. Disponível em: <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/732069/language/en-US/Default.aspx>. Acesso em: 01 de dezembro de 2019.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Levantes*. Edições Sesc, 2017.

_____. *Imagens apesar de tudo*. Kkym: Lisboa, 2012.

SAFATLE, Vladimir. "Medo, esperança, desamparo: por uma política dos afetos". In: _____. *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. Autêntica: 2016.

RED CONCEPTUALISMOS DEL SUR. *Estalamos*. Disponível em: <https://redcsur.net/es/2019/10/26/estalamos/>. Acesso em: 01 de dezembro de 2019.

RICHARD, Nelly; ZEGERS, Francisco. *Arte en Chile desde 1973: escena de avanzada y sociedad*. FLACSO, 1983.

_____. *Fracturas de la memoria: arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2007.

ROLNIK, Suely. *Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. N-1 edições, 2018.

A narrativa dos vencedores: apagamento da estética afro nas significações de realeza, em o Pequeno Príncipe

ANNA CAROLINA BATISTA BAYER DE SÁ

Resumo: O presente trabalho consiste em investigar elementos visuais presentes na caracterização da realeza no continente africano, que "deixaram de existir" no imaginário global de significação. Para tal, comparamos duas representações visuais do personagem Pequeno Príncipe: a adotada originalmente por Saint-Exupéry (1943) e a releitura afro brasileira (2018), na peça teatral análoga. O intuito do trabalho é apontar como na atualidade, há uma busca em reestabelecer memórias propositalmente apagadas do imaginário: a da estética afro-diaspórica. Como ferramentário metodológico, serão utilizados os conceitos de Walter Benjamin, sobre a narrativa dos vencedores e as discussões sobre decolonial e pensamento afrodiáspórico de Frantz Fanon e Paul Gilroy. Como resultados obtidos, a apresentação de uma série de referências visuais sobre a realeza vista pelas duas óticas e como a afro brasileira dialoga com a realidade cultural brasileira.

Palavras-Chave: Apagamentos; afro brasileiro; imagens; significações

Abstract: This work consists of investigating visual aspects of the characterization of royalty in the African continent, which "ceased to exist" in the global imagining of meaning. To this end, we compared two visual representations of the character of The Little Prince: the one originally adopted by Saint-Exupéry (1943) and the Afro-Brazilian adaption (2018) of the play. The aim of the work is to point out how there is currently a search to reestablish memories purposefully erased from the popular imagination: the Afro-diasporic aesthetics. As a methodological tool, the concepts of Walter Benjamin about the winners' narrative and the discussions about decolonial and afrodiásporic thinking by Frantz Fanon and Paul Gilroy will be used. This work will present a series of visual references on royalty as interpreted by both and will focus on the dialogue between the Afro-Brazilian and Brazilian cultural realities.

Keywords: Erasures; afro-brazilian; images; meaning

Anna Carolina Batista Bayer de Sá é pesquisadora independente. Graduada em Desenho Industrial, com habilitação em Programação Visual pela EBA/UFRJ. Mestra em Artes Visuais pela EBA/UFRJ Programadora Visual do Museu Nacional.

Introdução

O presente artigo propõe uma discussão sobre apagamentos que ocorrem num imaginário colonizado. Para tal trazemos os estudos propostos por Frantz Fanon sobre colonialidade, Djamilia Ribeiro e Silvio Almeida, sobre o papel do racismo estrutural e como a junção desses fatores corrobora para as escolhas estéticas que compõem o nosso imaginário¹. A reflexão sobre a construção do imaginário é um tema relevante para os artistas, pois estes, no papel de criadores de conteúdo (seja este imagético ou não), reproduzem o seu repertório e influenciam a sociedade.

Este artigo é parte de uma revisão à dissertação defendida em 2014, *O essencial e o invisível* sobre as leituras intersemióticas feitas a partir da obra de Antoine de Saint Exupéry, *O Pequeno Príncipe*. À época acreditamos que a pregnância das aquarelas e a sua aceitação 'universal'² fossem atrelados a características presentes no processo de construção do desenho infantil³. As representações da personagem europeia seguiram (e seguem) o padrão das aquarelas em várias partes do mundo e em culturas distintas. Naquele momento, não consideramos a colonização do imaginário como um fator capaz de uniformizar a aceitação de um determinado tipo de traço característico à um grupo cultural específico. O que consideramos agora.

Apagamentos estéticos: a narrativa de vencedores

BENJAMIN (1987, p.197-199) aponta que a história é contada por aqueles que a venceram. E esta narrativa é atrelada às dores e traumas gerados no processo de conflito. Muitas vezes, a história é contada através dos silêncios. Através das lacunas do não dito. Assim em uma guerra (seja esta, um fato histórico, ou ideológica), a narrativa que é registrada nos livros de história, reflete, apenas um lado. Não há histórias, mas sim uma história que é encarada como verdade sobre aquilo que aconteceu (ou não): a versão oficial que é perpetuada e disseminada. A "história é matéria prima para as ideologias nacionalistas ou étnicas ou fundamentalistas [...] Se não há nenhum passado satisfatório, sempre é possível, inventá-lo" (HOBBSBAWN, 1998, p. 17-25). Assim a veracidade do que é contado é questionável, e escolhas são feitas sobre como, e o que é contado. (E de qual forma). O que se torna história, é registrado nas mentes, é o que constitui um imaginário. A narrativa dos vencedores se dá através das imagens também. Uma pintura sobre um fato histórico, diz muito àquele que a vê. As imagens constroem narrativas, pois contêm signos, que geram significações próprias dependendo de seu receptor.

A figura de um príncipe será então, em nosso imaginário, europeu. Porque as narrativas visuais que chegaram a nós por séculos, foram as imagens de reis europeus, reis absolutistas com sua indu-

mentária específica. Nosso imaginário foi construído em cima de apagamentos. E de escolhas de uma narrativa vitoriosa

Utilizar o texto (ou mais especificamente, as imagens) do *Pequeno Príncipe* de Exupéry, é uma escolha de um objeto. No entanto, este objeto é um dentre tantos em que podemos ver essa "adoção" de uma narrativa visual ou um apagamento de outras narrativas, que estão nas lacunas do não dito.

Podemos utilizar exemplos outros de origens não europeias. Orixás africanos, sendo representados com padrões estéticos brancos, como o de santos católicos (imagem 1); figuras mitológicas presentes em diversas culturas, como as sereias, personificados exclusivamente num padrão europeu de uma Ariel ruiva; um Jesus judeu/árabe representado como um padrão de beleza da renascença italiana (um padrão estético greco romano enraizado), no qual o bem é branco e o mau é negro. A questão se repete: nossas memórias visuais, nossas construções estéticas são sempre (ou na maioria das vezes), eurocentradas.



Imagem 1. Imagens de Iemanjá? Vemos uma representação feita pelo artista Hugo Negrini, foto de Rodrigo Tetsuo Argenton, próxima ao que seria uma representação baseada na estética afro, apagada, frente a representação da Iemanjá branca, com longos cabelos negros com os braços abertos, comum nas casas de santo, que tanto remete à imagem da santa católica, Nossa Senhora das Graças.

BENJAMIN segundo GAGNEBIN (2006,p.49-54), aponta que: "o narrador e o historiador deveriam transmitir o que a tradição, oficial ou dominante, justamente não recorda. Essa tarefa paradoxal consiste, então, na transmissão do inenarrável, numa fidelidade ao passado e aos mortos, mesmo – principalmente - quando não conhecemos seu nome nem seu sentido". Acrescento este papel não só ao narrador e ao historiador, mas ao artista.

E no caso das figuras de nobreza, num país onde a maioria da população é considerada negra⁴, a construção de um imaginário ser atrelada a monarquia absolutista europeia do séculos XVII e XVIII é algo a ser revisitado. Porque não temos referenciais de reis e rainhas africanos, (ou mestiços)? Aqueles dos quais sequer conhecemos os nomes.

Por que na narrativa dos vencedores, negros e negras, foram apagados. E quando não o foram, são atrelados a características ruins, e nunca a personagens míticos bons, devido ao racismo estrutural que endossa este apagamento. É uma narrativa colonizada, carregada de racismo, e sem identidade própria.

Podemos afirmar isso a partir da leitura de Djamilia Ribeiro. Esta afirma sobre os estudos de Linda Alcoff: para descolonizarmos o conhecimento, precisamos nos ater a identidade social, não somente para evidenciar como o projeto de colonização tem criado essas identidades mas para mostrar como certas identidades tem sido historicamente silenciadas e desautorizadas no sentido epistêmico, ao passo que outras são fortalecidas.” ((RIBEIRO,2019,p.28). Percebemos, assim, um movimento contra hegemônico, que a partir da luta antirracista emerge: a decolonização do pensamento e do conhecimento. Isto ocorre por exemplo (e trazendo para a conversa o objeto deste estudo) no surgimento, no cenário nacional, de uma peça como o Pequeno Príncipe Preto.

Um objeto que é de origem europeia, como é o caso de *O Pequeno Príncipe* de Exupéry, ao ser representado em terras tupiniquins, por décadas manteve características visuais eurocentradas mesmo com uma população majoritariamente negra, como já dito. No entanto, a partir de 2018, na peça supracitada, um paradigma visual é modificado e elementos da cultura negra (seja esta africana, afrodiáspórica, ou brasileira) caracterizam a composição do personagem principal. É o surgimento de um discurso visual contra hegemônico. Após 70 anos de existência do clássico esta é a primeira vez em que o príncipezinho é negro. E com indumentária com referências estéticas negras. Acrescento a indumentária, pois existem representações dele negro mas não sem a roupa europeia⁵.

Acreditamos assim em uma colonização do imaginário, que é eurocentrado. Isto se deve a como Alcoff aponta e Ribeiro corrobora, a falta de uma identidade social. O Brasil (como outros povos colonizados) se identifica com o seu colonizador reafirmando representações estéticas outras que não as suas. FANON (2005, p.57) aponta que:

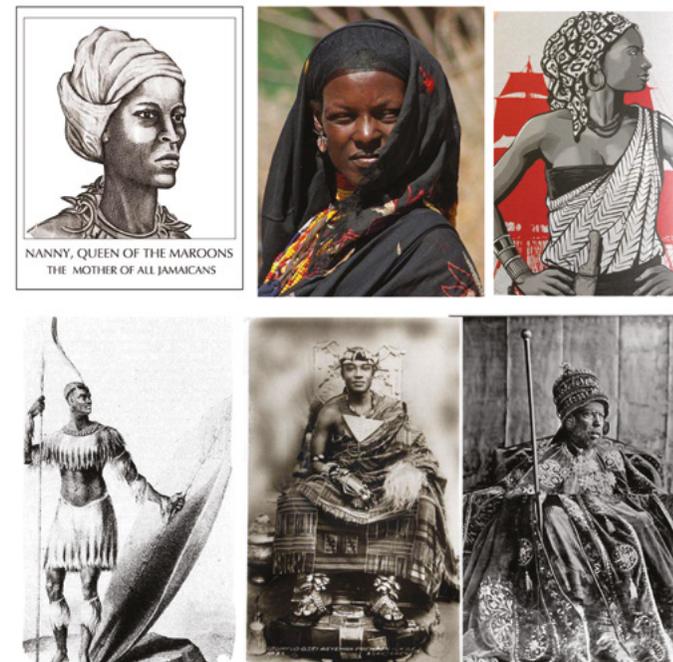
A violência que presidiu a instauração do mundo colonial e provocou incansavelmente a destruição das formas autóctones demoliu sem restrição os sistemas de referência da economia, as formas de aparência, de indumentária, serão reinvidica-

das e assumidas pelo colonizado, no momento em que, decidindo em ser a história em atos, a massa colonizada, investir as cidades proibidas. Explodir o mundo colonial é então uma imagem de ação muito clara, muito compreensível, que pode ser retomada pelos indivíduos que constituem o povo colonizado.

O modelo valorizado é o branco europeu, e este se universaliza (RIBEIRO,2019,p.24). Assim o que consideramos traços universais, nunca o foram, mas se tornaram. E da mesma forma que estes passaram por tal processo, um processo inverso se faz latente, o de decolonizar.

Trazemos para este estudo citamos algumas figuras reais negras que foram apagadas, apontadas por Ale Santos em seu livro *Rastros de resistência: histórias de luta e liberdade do povo negro* como: Zacimba, princesa da nação de Cabinda em Angola, Tereza de Benguela, Osei Tutu, rei do império Axanti, Calanga, conhecido como Chico Rei, Nanny, a rainha mãe da Jamaica, Shaka Zulu, a rainha N'Zinga, a rainha Amina, o rei Menelik II, da Etiópia, o rei Osei Agyeman da Etiópia. Ao olharmos representações e imagens deles, vemos as diferenças estéticas em seus trajes comparando superficialmente as figuras europeias⁶ e como essas imagens (dos reis negros) não são imagens comuns em nosso imaginário. Pouco conhecemos. E estas, ainda assim, chegam homogêneas como se o continente africano fosse um grande país e não um continente, com diferentes povos e estéticas próprias.

Imagem 2. Reis e rainhas africanos: Nanny, da Jamaica; Rainha Amina Mohamad – Nigéria (imagens: portal Geledés); Zacimba, de Angola (ilustração do livro "Rastros de Resistência", Ale Santos); Rei Shaka, do povo Zulu; rei Otumfuo Osei Agyeman Prempeh II e Menelik II, O Rei dos Reis da Etiópia (imagens: portal Geledés)



Nosso intuito é mostrar como fomos alijados de tais histórias e como estas têm uma ligação profunda com a nossa cultura. Tal apagamento se deve a uma hierarquização das culturas, através da qual a dita civilizada (europeia) é superior à considerada primitiva e selvagem (africanas, latinas e outras). Vale ressaltar que nós, enquanto brasileiros, não somos nem europeus, por colonização e nem africanos, enquanto colonizados.

“Reconhecê-la é, em última instância, reconhecer um gigantesco trabalho de dinâmica cultural que não nos leva para o lado do atlântico, mas que nos traz de lá e nos transforma no que somos hoje: amefricanos”, define Lélia Gonzales (1988, p. 69-82). Se reconhecer enquanto não europeu é um projeto decolonial, é um discurso contra hegemônico. É começar a construir uma identidade social não europeia (e não só africana). SANTOS (2001) sobre GILROY aponta para:

uma cultura que não pode ser identificada exclusivamente como caribenha, africana, americana, ou britânica, mas todas elas ao mesmo tempo. Trata-se da cultura do Atlântico Negro, uma cultura que pelo seu caráter híbrido não se encontra circunscrita às fronteiras étnicas ou nacionais.

Estamos em fronteiras, como Bernardino Costa e Grosfoguel (2016,p.23) apontam: “Eles podem tanto se integrar ao desenho global das histórias locais que estão sendo forjadas como podem rejeitá-

las. É nessas fronteiras, [...], que atua a colonialidade do poder, bem como é dessas fronteiras que pode emergir o pensamento de fronteira como projeto decolonial”. O aparecimento de um pequeno príncipe negro é uma forma deste discurso, pois o personagem principal se alinha às características estéticas afrodescendentes, que se parecem com uma estética africana, mas sem perder os pontos de contato com a colonização. (Ver imagem 3). Ou seja, uma estética amefricana ou afro brasileira’.

Imagem 3. Que rei sou eu?: a quais características estéticas nos identificamos? Quais são nossas e quais fazem parte deste imaginário colonizado? Na primeira imagem (da direita para a esquerda) vemos o rei Menelik II da Etiópia, ao lado da imagem de Junio Dantas, ator de “O Pequeno príncipe preto”. A seguir, a ilustração de “O pequeno príncipe”, ao lado da imagem do rei Luís XIV, o rei sol.



Notas

1. Trato nosso imaginário como sendo o do brasileiro, fortemente influenciado pela colonização europeia e seu pensamento eurocêntrico.
2. O conceito de universal é altamente questionável, já que ele é atrelado a conceitos culturais, mas à época este era um paradigma importante para a construção da hipótese proposta, sendo trabalhado num oposto ao que é individual ou particular.
3. O processo de desenvolvimento do desenho infantil é composto por etapas. Mas algumas fases são características do desenvolvimento motor da criança, nas quais ela reproduz garatujas, que são movimentos circulares de repetição. Assim, todas as crianças, independente da cultura a qual pertencem, fazem o mesmo tipo de desenho circular, o qual, por aproximação, vemos nas aquarelas de Saint-Exupéry.
4. Negro para o IBGE compõe o grupo de pessoas autodeclaradas negras e pardas, ou mestiças.
5. Podemos ver a tomada de consciência de uma identidade social negra quando começamos e ter representações do príncipe negro, no meio popular. Mesmo utilizando roupas europeias
6. Vale ressaltar que essa comparação é feita de forma superficial, sem explorarmos as diferenças específicas entre cada cultura negra (e cada europeia). A ideia é apenas, demonstrar como visualmente, reproduzimos o imaginário visual europeu.
7. O conceito de afro brasileiro ainda é um termo cheio de indagações pois a definição do que é de fato afro brasileiro ainda não é algo totalmente fechado. Uma arte afro-brasileira é a feita por mestiços? Um branco com antepassados negros pode produzir arte afro brasileira? Ou são características estéticas que garantem uma origem afro brasileira legítima? Essas e outras questões são constantemente levantadas nos estudos sobre uma arte legitimamente afro brasileira

Referências

- ALMEIDA, Sílvia Luiz de. *Racismo estrutural*. Sueli Carneiro;Pólen,2019.
- BENJAMIN,Walter. “O narrador”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 3d. São Paulo: Brasiliense, 1987. Obras escolhidas,v.1.Obras recolhidas. Disponível em: <https://google/xlcX3Y>. Acesso em: 14. Nov.2019
- _____. “Sobre conceito de História”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 3d. São Paulo: Brasiliense, 1987. Obras escolhidas,v.1.Obras recolhidas. Disponível em: <https://google/xlcX3Y>. Acesso em: 02.nov.2019.
- FANON,Frantz. *Os condenados da terra*. Juiz de Fora: Ed. UFJF,2005.
- _____. *Pele negra, máscaras brancas*; tradução de Renato da Silveira . - Salvador : EDUFBA, 2008.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever esquecer*. São Paulo: Copyright Editora, 2006.
- GILROY, Paul. *O Atlântico Negro*. São Paulo. Editora 34; Rio de Janeiro: UCAM, Centro de Estudos Afro Asiáticos,2012.
- GONZALES, Lélia. “A categoria político-cultural de amefricanidade”. In: *Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro, Nº. 92/93 (jan./jun.). 1988b, p. 69-82
- GROSFOGUEL,Ramon; BERNARDINO-COSTA, Joaze. “Decolonialidade e Perspectiva Negra”. *Revista Sociedade e Estado – Volume 31* Número 1 Janeiro/Abril, 2016
- HOBSBAWN,Eric. *Sobre História*. São Paulo: Companhia da Letras, 1998. Tradução Cid Knipel.
- RIBEIRO,Djamila. *Lugar de Fala*. São Paulo:Sueli Carneiro; Pólen, 2019.
- SANTOS, Ale. *Rastros de resistência: histórias de luta e liberdade do povo negro*. São Paulo: Panda Books,2019.
- SANTOS, Eufrázia. *O Atlântico Negro: Modernidade e dupla consciência*. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012002000100013 . Acesso em 02.nov.2019

O museu entre arte e artefato: Um estudo de caso sobre a exposição “O Rio dos navegantes”

BEATRIZ VIANNA REIS

Resumo: O artigo tem por objeto a exposição “O Rio dos navegantes”, inaugurada no dia 25 de maio de 2019, no Museu de Arte do Rio. A partir da análise do projeto curatorial da exposição, o texto explora as tensões e relações entre os museus de arte e os museus de antropologia, entre o objeto de arte e o artefato e o embaçamento entre essas fronteiras através de processos simbólicos de artificação. A partir de Benedict Anderson, José Reginaldo Gonçalves e George W. Stocking Jr., o texto aborda os papéis simbólico e político de instituições museológicas, no sentido de apontar para certas escolhas curatoriais que dão voz a povos e saberes até então silenciados. Por fim, o artigo defende que a artificação, conceito de Roberta Shapiro e Nathalie Heinich, pode auxiliar na construção e legitimação de códigos estéticos e narrativas nacionais.

Palavras-chave: Artificação; artefato; museu; cultura material

Abstract: The paper is focused on the “O Rio dos Navegantes” exhibition, premiered on 25th May 2019, in Museu de Arte do Rio. Starting from the analysis of the curatorial project, the work explores the tensions e relationships between art museums and anthropologic museums, art and artifact and the blurring of these concepts through symbolic processes of artification. From Benedict Anderson, José Reginaldo Gonçalves and George W. Stocking Jr., the paper approaches museum institutions’ symbolic and political role, highlighting those curatorial decisions that give voice to underpowered people. In conclusion, the work defends that artification (a concept developed by Roberta Shapiro and Nathalie Heinich) may help in the construction and establishment of national narratives and aesthetic codes.

Keywords: Artification; artifact; museum; material culture

Beatriz Vianna Reis é bacharela em Comunicação Visual - Design pela UFRJ, mestra e doutoranda em Artes Visuais (Imagem e Cultura) pela mesma instituição. Atua como ceramista, artista visual e pesquisadora, investigando a produção ancestral e contemporânea em cerâmica.

Uma canoa indígena esculpida em madeira escura repousa no chão da sala de exposição, logo abaixo de seis remos decorados em branco e vermelho, cuidadosamente pendurados na parede. Os motivos geométricos e antropomórficos que adornam os remos parecem evocar as tramas da armadilha de pesca trançada exibida logo ao lado. Uma pintura a óleo¹, do lado direito, ilustra cenas cotidianas da aldeia e repete, em diversos momentos, os mesmos motivos e padrões. A padronagem indígena, que para as populações originárias é parte fundamental de sua cosmologia, assume lugar de elemento gráfico-plástico que parece inspirar, no expectador, uma sensação estética.



Foto: Daniela Paoliello

Logo em frente, o Acervo Biológico do Museu Nacional apresenta a biodiversidade da Baía de Guanabara, ao lado de um painel de azulejos holandeses datado do século XVII, representando peixes e outras criaturas marinhas. Os animais, suspensos em formol dentro de recipientes de vidro, de tão deslocados de um contexto científico, se parecem com obras de arte conceitual. Os azulejos também remetem a arte contemporânea, aproximando-se da obra de Adriana Varejão. Em todas as salas, a coisa se repete: paredes repletas de obras (de antigas pinturas a peças de arte contemporânea), documentos e fotografias históricos, vídeos, objetos arqueológicos e etnográficos, montados de forma a embaçar os limites entre arte e antropologia, história e história da arte. Dentro do Museu de Arte do Rio, a polissemia parece dar o tom: muitas vozes – e diversos saberes – reunidas para contar a história da cidade do Rio de Janeiro através da navegação – e tudo o que a circunda.

“O Rio dos navegantes”, exposição inaugurada no dia 25 de maio de 2019, no Museu de Arte do Rio, teve idealização de Evandro Salles, curadoria de Fernanda Terra, Marcelo Campos e Pollyana Quintella, e consultoria histórica de Chico Teixeira. Apresenta cinco séculos de história, organizados em dez núcleos temáticos, e conta com a participação de mais de 150 artistas e coletivos, com peças de diversas coleções e acervos, incluindo Museu Nacional, Biblioteca Nacional, Fundação Roberto Marinho, Museu do Índio, Instituto Moreira Salles e outros. O projeto curatorial vai na contramão do lugar-comum: a pluralidade de objetos e textos informativos em nada se parece com as galerias quase vazias muito apreciadas por artistas e curadores contemporâneos. Aqui, todos os elementos apresentados ao público são peças de uma história: “objetos de arte” e “artefatos” são colocados lado a lado no que diz respeito às condições de apreensão e apreciação estética.

A partir do projeto curatorial de “O Rio dos Navegantes”, o artigo pretende apontar uma resposta à seguinte questão: **quais são as possíveis chaves de leitura de uma exposição entre arte e artefato?**

No intuito de responder a esta pergunta, é preciso, antes de tudo, investigar as origens e os papéis simbólico e político dos museus. Segundo George W. Stocking Jr., “museus são instituições dedicadas a coleção, preservação, exibição, estudo e interpretação de objetos materiais.” (STOCKING, 1985) Essa definição, bastante ampla, parece se adequar aos atuais modelos institucionais, mas as coisas costumavam ser bastante diferentes. Em “Comunidades Imaginadas”, Benedict Anderson (1993) investiga o papel de diversas ferramentas colonizadoras no desenvolvimento da identidade nacional das colônias, e uma delas é o Museu. Nascido dos gabinetes de curiosidades, os museus eram espaços onde se expunha objetos geralmente pilhados de outros lugares e países. Tinham, portanto, relação direta com desenvolvimento econômico, nacionalismo, dominação imperial e representação do “outro”, muitas vezes exotizada. Nas colônias, no entanto, o museu começa a aparecer como lugar de construção de uma identidade nacional: usava-se a ferramenta do colonizador para contar a história do colonizado, atribuindo riqueza simbólica e estética aos objetos rituais e peças do cotidiano. Os povos faziam uso de sua própria cultura material para contar sua história e valorizar suas tradições e ancestralidades. Desde então, essas instituições multiplicaram-se – e seus usos políticos, sociais e culturais são muitos.

[O museu] parece traduzir ou representar, em suas estruturas materiais e conceituais, concepções diversas da ordem cósmica e simbólica (...) Além disso, a instituição parece estar intimamente associada aos processos de formação simbólica (...) de autoconsciência individual e coletiva no ocidente moderno. (GONÇALVES, 2007)

Pensar o museu é entendê-lo como instituição, mas também a partir dos objetos materiais que abriga. A concepção de que o museu representa uma destinação final na vida social das coisas é comum, mas José Reginaldo Gonçalves (2007) aponta que a inserção de peças de arte ou artefatos em coleções e acervos é apenas mais um momento nas suas histórias. A armadilha de pesca exibida ao lado dos remos, sobre a canoa indígena, talvez nunca volte a exercer sua função original, mas encontra, dentro do museu, função simbólica e estética distinta daquela anteriormente atribuída a ela. Quando a exposição for desmontada, a rede de pesca talvez seja guardada em um caixote de madeira dentro de um depósito escuro. Nesse caso, o museu não foi sua última morada – apenas lar temporário. A armadilha encaixotada e invisível aos olhos do público conserva ainda suas funções? Ela ainda é rede de pesca quando não há rio, peixes, pescadores e expectadores que sabem como ela opera? A vida social das coisas é feita de deslocamentos e permeada de empréstimos, trocas, concessões. O museu não é um ponto final. No entanto, é preciso enfatizar que quando uma peça é exposta em uma instituição museológica, ela nos apresenta os

processos sociais e simbólicos por meio dos quais esses objetos vêm a ser transformados ou transfigurados em ícones legitimadores de ideias, valores e identidades assumidas por diversos grupos e categorias sociais. (GONÇALVES, 2007)

Em 1988, foi inaugurada a exposição *Art / Artifact: African Art in Anthropology Collections*, no Center for African Art, em Nova York, com curadoria de Susan Vogel. A exposição, que abrangia objetos de arte e artefatos, propunha que a fronteira entre essas duas instâncias talvez não fosse assim tão definida. Vogel colocou uma rede de pesca enrolada para transporte, proveniente da tribo Zande, sobre um totem baixo, dentro do espaço por ela intitulado “Galeria de Arte”. A armadilha talvez pudesse remeter o expectador a vários exemplos de escultura contemporânea, mas definitivamente não havia sido produzida como tal. Era, de fato, uma rede de pesca. No catálogo da exposição, Arthur Danto e Alfred Gell travam um debate acerca dos limites da arte a partir do objeto em questão. Danto afirma que a teoria institucional, para a qual é a instituição que legitima um objeto como “arte”, não é suficiente para converter a rede de pesca – artefato – em peça artística, uma vez que foi produzida para exercer outra função e é desprovida de qualidades estéticas para os membros da tribo Zande – e, portanto, também para os “ocidentais”. As coincidências com as esculturas contemporâneas são, para ele, meramente superficiais.

Gell, por sua vez, aponta para as contradições do pensamento de Danto ao afirmar que por mais que a teoria institucional da arte não seja completamente satisfatória, o primeiro ignora que na produção da rede de pesca – e na forma como é utilizada pelos Zande – há uma complexidade simbólica e estética que se aproxima, por exemplo, dos mecanismos da arte conceitual. O autor se pergunta,

então, se “por sua simples presença, as armadilhas de caça, descontextualizadas, podem revelar mais do que o gosto dos homens pelo consumo de carne animal?” (GELL, 2001) Gell defende que uma armadilha colocada dentro de uma galeria de arte poderia tornar-se um signo não oficial, funcionando como representação, por exemplo, da condição humana (ou da fatal ausência da pessoa que a produziu etc.). Talvez, aponta o antropólogo, uma rede de pesca fale mais da condição humana do que qualquer escultura, porque incorpora ideias, veicula significados e é “representação transformada de seu fabricante, o caçador, e da presa animal, sua vítima, e de sua relação mútua que, nos povos caçadores, é fundamentalmente social e complexa.” (GELL, 2001) Em seu texto, Alfred Gell sustenta que a antropologia da arte deveria permitir que os artefatos circulassem como obras de arte, uma vez que são representações, “encarnações ou resíduos de intencionalidades complexas”. (GELL, 2001) Dessa forma, o autor amplia o que pode ser compreendido como objeto de arte ao se aproximar dos mecanismos da arte conceitual. No entanto, é possível pensar nesses deslocamentos conceituais a partir de outro ponto de vista.

Enquanto Gell sugere um procedimento que se aplica aos artefatos caso a caso, e que depende de certas decisões curatoriais, Roberta Shapiro e Nathalie Heinich (2012), apresentam, a partir da “artificação”, um amplo processo dinâmico de mudança no estatuto social dos objetos. As autoras, ao invés de se debruçarem sobre determinados artefatos, como a rede de Vogel, escrevem sobre diversas manifestações humanas que passaram, nos últimos séculos, pelo processo por elas descrito: o jazz, o grafite, o hip hop, a gastronomia. A artificação não é uma ferramenta de legitimação, mas a maneira pela qual determinadas práticas vieram a ser reconhecidas como arte.

Desde a exposição *Art / Artifact*, instituições e curadores têm incorporado artefatos em coleções e acervos de arte. “Museologia dentro do campo da arte contemporânea é outro exemplo”, colocam as autoras, “uma vez que curadores se afirmam como autores das exposições que organizam, essa área de conhecimento mostra uma crescente tendência à artificação”.² (SHAPIRO; HEINICH, 2012) Como estudo de caso, Shapiro e Heinich investigam a criação do Musée du Quai Branly, em Paris. As peças, antes compreendidas como artefatos etnográficos, transformaram-se em obras de arte com a nova política institucional do museu. De fato, essa prática curatorial revela as principais características do processo de artificação: deslocamento do objeto de seu contexto inicial; mudança de terminologia; reforço discursivo e intelectualização da prática; apreciação estética. Também “O Rio dos navegantes”, que tem lugar no Museu de Arte do Rio, evidencia que a fronteira entre arte e artefato tem se tornado cada vez mais fluida. O que a artificação sublinha é que artefatos podem ser “reconstruídos” como objetos de arte uma vez que suas funções práticas começam a esmaecer.

Como abordar o assunto a partir da exposição “O Rio dos navegantes”? É importante levar em conta que o MAR é, estritamente, um museu de arte. Com isso, ele ocupa um lugar simbólico e político muito específico. O público que visita o museu espera ali encontrar objetos e obras de arte e existe uma preocupação curatorial com a apreciação estética das obras (mesmo dos documentos históricos e outras peças “não artísticas”). Seria possível, de forma um tanto rasa, supor que existe beleza intrínseca nas fotografias, nos mapas, nas canoas e nos animais submersos em formol. No entanto, isso seria ignorar o fato de que a instituição possui poder agentivo – ou seja, age – sobre cada um desses objetos, modificando ou influenciando o olhar do expectador (teoria institucional da arte) e, mais, que esses, em relação com as obras de arte, ganham novas camadas complexas de sentido (intencionalidades complexas). Os artefatos, portanto, passam por um processo de artificação agenciado pela instituição onde se encontram, pelo projeto curatorial e pela relação que constroem com as obras.

A artificação de artefatos etnográficos parece facilitar a apreensão da narrativa construída dentro da exposição e da narrativa histórica subjacente. As disparidades de mídias, suportes, períodos históricos é de certa forma amenizado por causa da artificação, que coloca esses fatores em segundo plano, revelando aproximações formais, simbólicas, estéticas e conceituais entre as peças que estão dispostas lado a lado no museu. Mas não é só. No caso de artefatos arqueológicos e etnográficos indígenas e brasileiros, o processo de artificação pode auxiliar na construção e legitimação de códigos estéticos e narrativas nacionais que, finalmente, contemplem vozes e saberes há muito silenciados. Não se pode esquecer que o relativismo cultural da produção ou arte ancestral indígena é sempre problemático, uma vez que, necessariamente, ignora aspectos importantes de ordem cosmológica em favor de uma apreciação estética calcada na tradição da metrópole. Porém, em épocas de repetidos apagamentos, parece crucial que tais universos imagéticos sejam fortalecidos.

Por que, afinal, é desejável transformar artefatos em objetos de arte? Por que a artificação toca cada vez mais e mais práticas humanas? Segundo Shapiro e Heinich (2012), o fato revela a importância e a valorização da arte para o mundo ocidental. Em “When is artification?”, as autoras não se debruçam sobre tal afirmação, no entanto, é possível observar que a arte desempenha, com cada vez mais frequência, papéis de resistência. É importante ressaltar que atualmente os museus, ao menos os brasileiros, não ocupam um lugar de dominação imperial. São, ao contrário, instituições social e politicamente engajadas que sofrem constantes ataques dos órgãos públicos. A vida social das coisas, enfim, não acaba quando são integradas a coleções e acervos: o campo das materialidades sempre será uma arena de disputas, porque a arte é desestabilizadora e as classificações são sempre instáveis.

Notas

1. Acelino Sales Tuí, Kui Dume Teneni, aldeia Bom Retiro – Rio Jordão, sem data. Óleo sobre tela. MAR – Museu de Arte do Rio / SMC RJ / Fundo Z
2. “Museology in the realm of contemporary art is another example: as curators assert themselves as the authors of the exhibits they organize, this area of expertise shows a growing trend toward artification.”

Referências

- GELL, A. A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas. *Arte & Ensaios, Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da EBA/UFRJ*, ano VIII, n. 8, p. 174–191, 2001.
- GONÇALVES, J. R. S. *Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios*. Rio de Janeiro: Coleção Museu, Memória e Cidadania, 2007.
- SHAPIRO, R.; HEINICH, N. When is artification? *Contemporary Aesthetics, Special Volume 4*, 2012.
- STOCKING, G. W. Essays on museums and material culture. In: STOCKING, G. W. (Ed.). *Objects and others*. (History of anthropology; v. 3). Madison: The University of Wisconsin Press, 1985. p. 306.

Políticas de aquisição e a representatividade negra no acervo do MNBA

**RENATA RODRIGUES
CYNTHIA DIAS DA SILVA**

Resumo: Analisar reflexos de mudanças político-sociais sofridas pelo Museu Nacional de Belas Artes ao longo dos anos — e a forma como este lidou com tais transformações — permite uma discussão sobre sua atuação no âmbito artístico-cultural e patrimonial acerca da construção de uma identidade nacional.

Pretende-se refletir sobre a imagem do negro buscando compreender como estão representadas as noções identitárias no âmbito do acervo do MNBA. Através de fontes primárias e historiográficas, intencionamos realizar uma análise do acervo, a fim de sugerir ideias para a criação de uma coleção mais diversa, em que os vários grupos étnicos e sociais que compõem a sociedade brasileira sejam representados.

Palavras-chave: Coleção; representatividade afro-brasileira; MNBA; Oswaldo Teixeira

Abstract: The analysis of the consequences of the political and social changes undergone by the National Museum of Fine Arts over the years - and the way in which it has dealt with such transformations - allows a discussion of its performance in the cultural, artistic and heritage scope regarding the building of a national identity.

We intend to reflect on the image of afro-brazilian people within the the MNBA collection seeking to understand how identitarian notions are represented in such a collection . Through primary and historiographic sources, we intend to carry out an analysis of the collection , in order to suggest ideas for the creation of a more diverse collection, in which the various ethnic and social groups that make up Brazilian society are represented.

Keywords: Collection; afro-brazilian representation; MNBA; Oswaldo Teixeira

Renata Rodrigues é graduanda em História da Arte na Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Possui bolsa CNPq de Iniciação Científica no Museu Nacional de Belas Artes.

Cynthia Dias da Silva possui licenciatura em Belas Artes pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro com período-sanduíche na Universidade de Coimbra. Professora da rede pública e cursa mestrado profissional em Bens Culturais e Projetos Sociais na Fundação Getúlio Vargas.

Introdução

Trazer narrativas dos povos historicamente sub-representados faz parte de um movimento contínuo que vem desde o pós-guerra (BERNARDINO-COSTA; GROSFOGUEL: 2015), mas atualmente está ainda mais evidente entre os debates curatoriais. Relembrar a presença de povos outrora marginalizados na cultura nacional seria, portanto, uma conquista para aqueles que sempre tiveram suas histórias contadas por terceiros?

Nesse contexto é produzida a exposição “Das galés às galerias”, e posteriormente o grupo de pesquisa “Artistas Negros e a representação do negro no acervo do MNBA”, como uma forma de continuar a reflexão da mostra realizada em 2018. Tal exposição reuniu peças do acervo do Museu Nacional de Belas Artes [doravante MNBA] que tratam da temática africana e afro-brasileira, além de contar com obras de artistas negros pertencentes ao Museu. A exposição foi uma tentativa de responder o questionamento que norteia também esta pesquisa: onde está o negro no acervo do Museu Nacional de Belas Artes?

A gestão de Oswaldo Teixeira e o acervo do MNBA

Buscando analisar as representações do negro no MNBA e a forma como, durante a história lido-se com esse acervo, recorreremos ao material primário disponibilizado pelo Museu, que consistiu nos anuários publicados nos primeiros anos de sua criação, e os catálogos das exposições realizadas na instituição. A partir deste material, e priorizando a utilização dessa documentação, optamos por um recorte temporal que abarcou a primeira gestão do Museu, de 1937 a 1961, realizada pelo pintor, professor e crítico de arte, Oswaldo Teixeira. Ainda que existam algumas lacunas nessa documentação, busca-se preenchê-la através de textos historiográficos e periódicos da época.

A escolha do período, uma vez que trata-se da primeira gestão, se deu com o intuito de identificar e analisar a formação desse acervo, desde as obras que foram transferidas da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), até os critérios e políticas de exposição e aquisição que motivaram a construção do mesmo. Para isso, torna-se importante compreender a situação geral do país no âmbito cultural, e a escolha de Oswaldo Teixeira para o cargo de diretor do Museu Nacional de Belas Artes.

A década de 1930 no Brasil é marcada por uma efervescência dos meios de cultura, desde os teatros de revista, até os programas de rádio. Visados pelos poderes políticos, tais meios de comunicação resultaram em um movimento de abertura das políticas públicas de incentivo à cultura. E, a partir deste período, percebemos a institucionalização da cultura, como forma de difundir um ideário de nação, que já estava sendo apresentado por governantes e intelectuais da época.

Com o início do Estado novo (1937 – 1945), a concretização desse projeto vem à tona, no intuito de criar uma imagem unificada, que abarcasse todas as instâncias do país. A ideia foi posta em prática por estudiosos da época, que atuavam em diferentes âmbitos naquele momento, dentre estes, damos um destaque especial ao papel dos modernistas, intelectuais emergentes ou já consagrados pela semana de 22, que atuavam como um símbolo do progresso nas artes, demonstrando especial interesse nas artes populares.

O Movimento modernista apresentou em sua primeira fase, entre 1922 e 1930, a tentativa de consolidar-se através de um projeto de renovação cultural brasileira, obtendo sucesso apenas na segunda etapa, entre 1930 e 1945, caracterizada pela vinculação do ideário modernista ao conjunto de mudanças operadas pelo Estado Novo, assumindo um cunho mais ideológico em oposição ao primeiro período (SILVA: 2013).

Para Velloso, a vinculação entre modernismo e Estado Novo é importante, pois demonstra o esforço do regime para ser identificado como defensor de mudanças no campo da cultura, através dos intelectuais que colaboram com o Estado. [...] Esse discurso ... não passa de uma invenção do regime que se apropria do ideário modernista para servir de base de sustentação intelectual. O objetivo dessa ligação era demonstrar que o Estado Novo ultrapassaria o âmbito político, pois viria concretizar os anseios de renovação nacional buscada pelos modernistas. (VELLOSO apud SILVA: 2013, p. 15-16.)

Inicialmente, o Estado Novo conserva as instituições culturais antigas, remodelando-as e redefinindo-as conceitualmente, em virtude do advento de novas concepções de pensamento, proporcionadas pelo movimento modernista iniciado na cidade de São Paulo, em 1922. A visão política do período procurava na cultura o centro da nacionalidade e atribuía ao intelectual papel proeminente na nova estruturação do Estado, pois diferia dos demais indivíduos, por ser reconhecido como aquele que enxergava antes dos outros. Assim, os intelectuais eram aqueles que tinham a aguda sensibilidade para os problemas e demandas populares, os “intérpretes autorizados” da realidade social brasileira tornando-se, assim, indispensáveis ao exercício do poder.

Os modernistas compreendiam a nação como um projeto emergente, no qual o patrimônio participava como promessa de acesso ao passado e ao futuro. Já os adeptos do, que hoje chamamos de conservadorismo, pensavam o patrimônio como tradição a ser venerada e copiada pelo presente (JULIÃO: 2006). O conceito de patrimônio compartilhado aqui, se deu a partir de 1937, com a criação do Serviço do Patrimônio Histórico Artístico Nacional (SPHAN, atual IPHAN), que intencionava a proteção

de monumentos e bens culturais, construindo uma identidade cultural para o país, fruto das reflexões modernistas iniciadas no início do século XX (JULIÃO: 2006), e apresentadas com a conhecida “Semana de 22”. Neste período do Estado Novo, os intelectuais brasileiros passam a ter neste órgão governamental, espaço e recursos para a concretização de seu ideal de nação. É nesse contexto de iniciativas de incentivo, que visavam a preservação do patrimônio cultural, que se dá a criação do Museu Nacional de Belas Artes.

Escolhido para estar à frente do MNBA, o pintor, crítico e historiador da arte Oswaldo Teixeira, conduziu uma gestão de mais de vinte anos à frente do Museu. De formação academicista, estudou no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro e posteriormente na Escola Nacional de Belas Artes. Ganhou prêmio de viagem em 1924, e lecionou desenho na ENBA, até 1937, quando assume a gestão do Museu. Oswaldo Teixeira apresentou projetos referentes à reestruturação da expografia herdada pela Escola, a troca de molduras das obras e posteriormente a restauração de muitas das peças presentes no acervo, que de acordo com o diretor estavam em estado de deterioração, e criou novas salas temáticas de exposição.

Ainda que o país estivesse vivendo em outros moldes no campo da arte, com o advento das vanguardas, o museu permanecia com sua narrativa acadêmica. Acreditando que o ensino acadêmico era o único que poderia dotar o pintor da técnica e conhecimentos necessários para o seu ofício, o crítico inúmeras vezes escreveu, e deu declarações que difamavam o modernismo, com certo vigor, defendendo o academicismo com ainda mais eloquência. Desta forma, Oswaldo Teixeira esteve inúmeras vezes no centro de debates acirrados, sendo atacado por suas posições artísticas e políticas. Com isso, a primeira gestão do MNBA foi marcada pelo esforço de dar visibilidade ao acervo de obras do século XIX, acreditando que o melhor da arte nacional estava contido nos moldes do passado.

O MNBA era, naquele momento, o exemplo clássico de como se dava o período Modernismo no Brasil. Uma série de contradições e embates, que buscavam construir uma identidade nacional para o país, e que ao mesmo tempo em que, parecia tentar se desvincular dos cânones, com o intuito de construir algo novo, se voltava às glórias passado.

Torna-se importante ressaltar a relevância da criação dessa instituição, pois trata-se não apenas de um museu de arte, mas de um museu nacional. Que por excelente, deve, ou deveria representar toda a arte de uma nação, em todas as suas instâncias. Pois, como observou Anderson (2008), museus são lugares de memória e esquecimento, portanto o que está exposto e o que não está são frutos de escolhas políticas, o que nos leva a observar o pensamento vigente sobre a produção cultural da época, e como esse julgamento influenciava as aquisições do museu e a construção de seu acervo. Com isso, percebe-se que a curadoria de Teixeira possuía seu próprio juízo de valor. Tal predileção

fica evidente nas inúmeras exposições que destacavam celebres artistas da academia, através de retrospectivas como a de Elyseu Visconti (1949) e Modestos Brocos (1952), além de póstumas, a exemplo de Raymundo Cella (1956). Tendências percebidas tanto no processo de montagem expositiva, quanto nas aquisições realizadas em sua gestão. Destacando suas considerações no fazer técnico, mas também nas temáticas e abordagens das obras presentes em seu acervo.

A arte moderna trouxe consigo novas formas de pensar a arte. As técnicas e materiais diversos eram mediadores do individualismo e da subjetividade que adquiriam as novas obras. No Brasil temáticas vinham carregadas de apelo popular, que se mostravam como reflexo de uma sociedade miscigenada, que cada vez mais, contrastava com a imagem apresentada nas paredes do MNBA.

Quando nos debruçamos sobre a pesquisa, debates e análises de documentos do acervo do Museu, surgiram algumas questões referentes ao trato dos artistas brancos, em especial acadêmicos, à temática negra, como na obra “Fugitivo” (1934). A pintura de Hugo Adami (1899 – 1999) pertencente ao MNBA traz o personagem principal sem identidade definida. Um homem negro, deitado ao chão, que apesar do título sugerir um estado de alerta e fuga, parece descansar calmamente em meio a uma floresta, apenas com a parte inferior de sua vestimenta. A obra visivelmente carrega diversos preconceitos ligados aos escravizados em meados da primeira metade do século XX, através da “manutenção de estereótipos negativos” (CUNHA: 2008), como preguiça, exotismo e sensualidade, perpetuando assim a imagem supostamente inferior de grupos minoritários. A localização dessa obra na instituição, que durante anos ficou em uma sala da Associação de Amigos do Museu, entrega também outros vestígios quanto a prioridade do MNBA sobre determinadas obras, como por exemplo o estado da fotografia no sistema de consulta de acervo (figura 1), onde a imagem, com baixa nitidez e pouca fidelidade às cores originais, dificulta a pesquisa da obra para estudos posteriores.

Imagem 1. *Fugitivo*, 1934.
Óleo sobre tela, Hugo Adami.
Acervo do MNBA.



Ao contrário da obra supracitada, a qual não há registros de algum dia ter figurado nas galerias do museu, a pintura *A redenção de Cã* (1895), de Modesto Brocos y Gomes (1852-1936), é reconhecidamente um dos destaques do acervo. Premiada e celebrada desde o dia a que veio à luz, este trabalho de Modesto Brocos esteve reunido junto a outros de sua autoria em uma exposição retrospectiva realizada em 1952. O pintor de origem espanhola demonstrava sensibilidade ao retratar personagens negros, porém sua pintura mais famosa é a que ilustra as tendências eugenistas presentes na comunidade intelectual daquele período. Outro destaque da coleção, a pintura “Engenho de Mandioca” (1892), anterior à obra mais famosa de Brocos, revela o olhar do pintor para as relações sociais brasileiras, tornando-as o tema de suas pinturas.



Imagem 2. *A redenção de Cã*, 1895. Fotografia do Catálogo de 1952; Óleo sobre tela. Modesto Brocos. Acervo do MNBA.

Conclusão

A invenção do mestiço como símbolo nacional e o apagamento das raízes africanas da cultura brasileira podem ser observadas em outras obras do acervo do MNBA como parte do processo de *desafricanização* de elementos culturais, quando estes deixam a condição de “coisa de escravo” e passam a ser “simbolicamente clareados” (SCHWARCZ: 2012). Sabe-se que dentro do contexto do período pós-abolição e o início do século XX, pretendia-se o branqueamento como forma de “eliminar a herança africana da identidade e do imaginário brasileiro” (Idem). E Canclini (1994) coloca que “o patrimônio cultural serve para unificar uma nação, sustentar sua identidade e o diferenciar de outros grupos”.

Com isso, pode-se pensar que ao retirar as raízes negras das manifestações culturais escolhidas para compor a cultura oficial, existiria uma concepção deliberadamente preconceituosa da formação da nação brasileira. Ainda para o autor, o “patrimônio é sempre definido pelos setores dominantes” (CANCLINI 1994), o que podemos observar nas políticas públicas culturais do governo Vargas de assimilar a cultura popular à identidade nacional, retirando desse modo, qualquer traço que remetesse ao período escravista.

Para Fonseca (2005), o patrimônio, distinguido como oficial nos permite mapear os conteúdos simbólicos que são definidos como formadores da nação e da identidade cultural. Portanto, ao construir o acervo do Museu ou uma ideia de unidade cultural de nação, a narrativa escolhida foi omissa, tratando o negro brasileiro como fruto do próprio país, desprovido de suas origens africanas, além de tratar a África como um território distante sem relação com a população negra brasileira.

Torna-se então passível de análise, a “sub-representação” da população negra no acervo do Museu, e o apagamento de artistas negros sabidamente conhecidos de seu acervo. Dessa forma, para compreendermos a presença de artistas negros e da temática negra no acervo do Museu Nacional de Belas Artes, é necessário ir além da documentação, relacionando arte e sociedade, e contextualizar os fatores externos ao museu que influenciaram suas políticas curatoriais e aquisitivas.

Referências

- ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas*. Companhia das Letras, São Paulo, 2008.
- CANCLINI, Nestor Garcia. “O patrimônio cultural e a construção imaginária do nacional”. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, nº23: Brasília, 1994.
- FONSECA, Maria Cecília Londres. *O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. 2º Ed, Rio de Janeiro: Editora UFRJ/Minc-Iphan, 2005.
- JULIÃO, Leticia. “O Sphan e a cultura museológica no Brasil”. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v.22, n. 43, 2009
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Nem preto nem branco, muito pelo contrário: Cor e raça na sociabilidade brasileira*. 1º Ed, São Paulo: Claro Enigma, 2012.
- SILVA, Carlos Henrique Gomes da. “O Estado Novo (1937 – 1945) e a política de aquisição de acervo do Museu Nacional de Belas Artes”. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro; MAST, Rio de Janeiro, 2013.

Uma dimensão performativa da leitura nas partituras-acontecimento de George Brecht

DANIELA AVELLAR

Resumo: O presente artigo propõe um caminho de leitura para as chamadas partituras-acontecimento, no original *event scores*, prática amplamente utilizada nos anos 60 pelos artistas ligados ao movimento Fluxus. E para tal, utiliza-se de uma breve exploração do conceito de performativo, a partir dos autores J. L. Austin e Jacques Derrida. Deste último, o conceito de iterabilidade acaba se impondo aos percursos que são aqui traçados, apresentando-se como um auxílio fundamental para discutir as possibilidades e impossibilidades implicadas neste específica leitura.

Palavras-chave: Fluxus; Partitura; Performativo; Readymade

Abstract: This paper proposes a way of reading event-scores, a practice widely used in the 1960s by artists involved with Fluxus movement. For that, we use brief explorations of the concept of performativity, from the authors J. L. Austin and Jacques Derrida. From the latter, the concept of iterability ends up imposing itself on the paths that are outlined here, presenting itself as a fundamental aid to discuss the possibilities and impossibilities involved in this specific reading.

Keywords: Fluxus. Score. Performativity. Readymade

Graduada em Psicologia pela Pontifícia Universidade Católica. Mestranda em Estudos Contemporâneos das Artes pela Universidade Federal Fluminense.

Partituras acontecimento

As chamadas *event scores*, que no presente artigo opto por traduzir como partituras-acontecimento, são textos propositivos, geralmente curtos, indicando ações e pequenos exercícios. Essa forma de notação verbal aberta à livre interpretação do espectador/performer fora amplamente utilizada pelos artistas envolvidos com o Fluxus, movimento surgido nos anos 60, do qual participaram artistas como George Brecht (1926-2008), Yoko Ono (1933-), Dick Higgins (1938-1998), entre outros. Grande parte dos trabalhos realizados pelo grupo eram desenhados através de partituras, prática adquirida de John Cage (1912-1992), que através da partitura de 4'33" (1952), por exemplo, já transforma e amplia a noção tradicional de notação musical. Esse desdobramento não é só um ponto forte dentro das produções ligadas ao movimento, mas pode ser elemento-chave para pensá-las, junto a um esgarçamento da noção de performance que contornava as práticas dos artistas ligados ao Fluxus.

É o artista George Brecht quem sugere o acréscimo da palavra "*event*" (acontecimento), entendendo, nas palavras do mesmo que

se na composição musical, um compositor permite uma experiência através do arranjo de uma situação da qual o som pode surgir, se uma partitura musical, portanto, prepara uma situação sonora musical, a partitura-acontecimento prepara uma situação para acontecimentos em todas as dimensões. Mais do que uma imagem de um momento concreto na vida, é um sinal preparativo para o momento em si. (ROBINSON, 2002, p. 113, tradução nossa).

A partitura-acontecimento induz, propõe, põe em movimento. Ela possui, de algum modo, uma dimensão de um vir a ser, ao mesmo tempo parece comportar resíduos de acontecimentos que já aconteceram mas que podem ser reelaborados. As partituras aqui discutidas são recursos dotados de transitividade, oscilando de forma permanente entre geral e específico; entre a ação a ser executada pelo espectador, que tem suas balizas na proposição textual, e as possibilidades de desdobramento, que podem gerar processos bastante inesperados e singulares, em conexão com a decisão, juízo e imaginação daquele que a interpreta.

Não possuindo um protocolo muito claro em relação às suas instruções, as partituras-acontecimento estão sempre produzindo novas ações, como visto, e com isso borrando a fronteira entre compositor e intérprete. Segundo Liz Kotz (2001, p. 124), elas o fazem de maneira mais decisiva que fizeram as partituras musicais nas quais o performer poderia escolher como proceder, ou realizar rearranjos de

sessões já existentes. A leitura das partituras-acontecimento envolve quase um ato escultórico, à medida que o uso da linguagem privilegia a recepção e a partitura depende do leitor-observador-performer para a construção de seu sentido. Com suas partituras, George Brecht buscava uma espécie de redução, gerar a menor unidade de uma situação, uma espécie de traço essencial, que quando isolado e transformado em notação pode proporcionar ao seu ativador uma profusão de sentidos. O artista tinha interesse por essa expansão, talvez devido aos seus interesses filosóficos e esotéricos. Por isso não bastava ficar no registro da partitura musical, como fizera John Cage, ainda que textual. Era preciso conceber a notação de outra maneira. Sair da música, ir para as artes visuais e se conectar à ciência e à filosofia. E nessa expansão a linguagem assume uma forma mais próxima do código, como uma programação, uma instrução, mais do que algo no campo da expressão ou da construção de narrativa.

Quando dizer é fazer

No livro *How to do Things With Words* (1975), J. L. Austin põe em questão uma certa tradição presente na filosofia da linguagem na qual um enunciado só teria a função de descrever um estado de coisas. O filósofo cria sua teoria dos atos de fala, os quais caracteriza como performativos. O enunciado performativo vai além da mera capacidade de descrição e de fato faz algo, realiza. Austin considera que a efetividade e o sucesso de um ato de fala estão atados à capacidade do contexto da emissão preencher certas condições demandadas. Estas tem a ver com procedimentos convencionais que permitem com que encaixemos certas palavras em determinadas circunstâncias.

Se Austin desenvolve condições necessárias para uma realização bem sucedida de forças performativas, sendo estas ligadas à existência de procedimentos convencionais amplamente aceitos que nos permitem enunciar palavras determinadas correspondentes a determinados contextos, as estruturas linguísticas dos enunciados performativos não operam de forma autônoma. Necessitam elas de um contexto, de convenções ritualizadas para realizarem seus efeitos. O que opera o performativo são mais as condições do ato de fala do que sua fórmula em palavras. Ora, se no presente artigo tenho como objeto de estudo partituras textuais cuja estrutura linguística é, na maior parte dos casos, comprimida, reduzida, se esses escritos marcadamente instrucionais estão disponíveis para a leitura e interpretação do espectador, logo identifico como a teoria dos atos de fala cabe em minhas investigações. As análises austinianas são um pedaço de uma chave de compreensão do chamado performativo, noção que pode auxiliar quando nos dispomos, hoje, à instigante aventura de (re)ler essas partituras.

As ideias de J. L. Austin importam ao presente artigo por indicar esse interessante percurso da ideia

de performativo, algo que propõe caminhos diante da leitura de textos tão enigmáticos. O performativo importa à medida que nos faz abandonar a ideia de linguagem como algo restrito ao domínio apenas da descrição e portanto aponta um horizonte que alarga a compreensão indicando a existência de uma dimensão outra da linguagem, mais complexa e menos unidirecional.

O que Derrida quer de Austin?

No artigo *What did Derrida want of Austin?* (1995), Stanley Cavell (1995, p. 60) sugere que Derrida gostaria da teoria performativa de Austin pelo fato de que ela coloca uma rejeição à concepção da linguagem como algo somente capaz de realizar transferências de sentidos. Jacques Derrida, ainda assim, vê na teoria dos atos de fala uma ideia que o desagradava à medida que a mesma acaba, de certo modo, aproximando o discurso da ideia de “comunicação”. Mesmo essa comunicação não comportando necessariamente um conteúdo, continua sendo sobre comunicar. Como fica explícito em “Assinatura Acontecimento Contexto” (1991, p. 349), interessa à Derrida a ruptura da comunicação, isto é, uma quebra com a mesma enquanto comunicação de consciências ou presenças e como transporte linguístico ou semântico. Isso se daria, segundo o filósofo, através do fato de que o texto escrito mantém contínua sua ação independente da presença ou intenção do chamado autor do texto.

Retomando Austin, quando este abandona o valor de verdade, ele acaba o substituindo pelo valor de força. E para que esta seja verificada, há um apreço importante pela ideia de contexto, como vimos no ponto anterior. Esse contexto aparece como algo plenamente definível e determinável. A argumentação elaborada por J. L. Austin comporta, portanto, a ideia de um sujeito intencional consciente da totalidade do seu ato de fala, sendo assim, haveria uma unidade de sentido na realização de seu ato. É à essa posição que Derrida opõe sua discussão da escrita em relação a iterabilidade presente em todo signo. Para o autor, todo ato performativo pode ser citado e com isso ele é permanentemente transportado para um contexto novo, evocando outros efeitos. Essa é a iterabilidade do performativo, cujo caráter se relaciona com a transitividade comentada como característica das partituras-acontecimento.

O ato de fala alienado da sua situação original, assim como uma ação derivada de uma partitura-acontecimento, passa a ter efeitos imprevisíveis. Embora, claro, enunciados performativos possam ter efeitos previstos, segundo Derrida, a duplicidade citacional é o que torna um ato performativo possível. Para ter sucesso, ele depende de uma formulação que torne possível repetirmos o enunciado iterável. Essa fórmula deve ser identificável como um modelo, como uma forma de citação. A iterabilidade é uma idealização mínima que garante a possibilidade de uma marca reaparecer. Dessa forma, sua ideia ou seus efeitos permitem uma legibilidade, sem necessariamente garantir um sentido idealizado. Iterabilidade, em outros termos, é condição de possibilidade e impossibilidade da leitura.

A estética das partituras-acontecimento de George Brecht, como já visto, possui semelhanças com a propaganda e o design moderno. Pelo fato da estrutura de suas inscrições verbais ser comprimida, me parece razoável depreender que são essas partituras estruturalmente bastante próximas do que vimos até aqui como capacidade de repetição e citabilidade, dentro dos conceitos de Jacques Derrida. A partitura-acontecimento pode facilmente aparecer em um novo contexto, estando seus sentidos, de alguma forma, à deriva. Seus efeitos dependem de quem as lê e como as interpretam? A iterabilidade estrutura a marca da escrita, a possibilidade de repetir e identificar as marcas está em implícita, para Derrida, em qualquer código, sendo este sempre decifrável, transmissível – iterável.



Imagem 2. George Brecht, *Three Lamp Events*, papel offset, 5 1/2 × 1 15/16" (14 × 5 cm), The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection Gift.

Iterabilidade: uma chave de leitura?

Liz Kotz finaliza seu escrito *Post-Cagean Aesthetics and the Event Score* com uma propícia frase de Vito Acconci, "Linguagem: pareceu o perfeito múltiplo" (KOTZ, 2001, p. 132, tradução nossa), complementando a constatação de que George Brecht haveria apresentado a linguagem como um modelo de um novo tipo de materialidade. Estruturação pelo fora, pela repetição e temporalidade seriam as condições dessa "nova" linguagem que, como aponta a autora, são as mesmas elencadas por Jacques Derrida para caracterizar a iterabilidade da marca. Kotz termina suas reflexões com esse apontamento sugestivo, mas não há um desenvolvimento posterior sobre essas correlações. O que tento estabelecer com minhas reflexões propõe-se como um alargamento da sugestão feita por ela, ou desse rastro deixado a partir de sua pesquisa sobre as partituras-acontecimento.

Jacques Derrida, como relatado anteriormente, faz uma investigação desconstrutiva da performatividade a partir de J. L. Austin. O segundo coloca a importância da existência de estruturas convencionais que permitem a validação de atos discursivos, já o primeiro, acredita que tais sistemas estão implicados em uma iterabilidade que eles próprios não são capazes de conter. (LOXLEY, 2007, p. 89). Outro fator importante em relação à concepção de iterabilidade proposta por Derrida, é que a mesma não simplesmente opõe a linguagem da intenção. O filósofo apenas aponta que o ato discursivo não possui uma ancoragem à um sentido unificado, da mesma forma que seu emissor não exatamente tem intenções essencialmente privadas. Na operação da desconstrução, a categoria "intenção" não especificamente desaparece, mas não é mais um lugar possível de dar conta de um sistema de enunciado.

Se a intencionalidade, com Derrida, não é mais a essência do performativo, ela reaparece como um movimento do enunciado em direção a um estado de efetivação estável impossível de ser alcançado por completo. A iterabilidade como algo que habita a própria impossibilidade de intencionalidade completa não é uma forma de presença, nem unidade e tampouco plenitude. Ela é mais como uma diferença interna. (DERRIDA, 1999, p. 347). A leitura de Derrida tem o signo como algo com possibilidade estrutural de ser repetido na ausência de intenção e de significado.

O performativo pensado a partir da iterabilidade é acontecimento que não espera uma deliberação. Um ato de fala não é necessariamente planejado ou regulado, é acontecimento à medida que sua força é iterável, evoca diferença a cada nova repetição. Portanto, as partituras-acontecimento em atrito com a ideia de iterabilidade, ou quando esta vira uma chave de leitura, são atravessadas por essa força. Esse atravessamento conduz cada momento em que uma partitura é repetida como um momento único e singular. Um momento que já aconteceu torna-se acontecimento a acontecer, essa imbricação temporal permite a performatividade e vice e versa.

Há um senso-comum quanto à linguagem na qual entende-se que temos cada um nossas vidas, propósitos e sentidos. A linguagem dentro dessa noção seria uma ferramenta comum que usamos para buscar essas coisas. À Jacques Derrida essa sugestão parece relegar a linguagem a um lugar amorfo, secundário, derivativo. Com a iterabilidade essa visão não pode ser mantida, pois ela nos força a uma perturbação de que existe por trás algo, de característica mecânica, que assombra nossos sentidos.

De modo análogo, as partituras-acontecimento são capazes de perturbar o senso-comum. À medida em que voltam-se para hábitos absolutamente comuns, quase imperceptíveis. A busca de George Brecht pela exploração das sensações perceptivas dos sujeitos se move em uma procura pelo mínimo. O artista mobiliza pequenos pontos pouco notáveis, dispersos na vida ordinária, e convoca o espectador a identificar ali uma profusão de sensações, de sentidos. Como a acupuntura, que agulha pontos sensíveis do corpo, através das classificações energéticas da medicina chinesa, afim de melhorar a circulação de energia do local.

É através do ato de leitura que se produz sentido a essas notações, à medida em que se lê é possível experimentar suas proposições. Essas partituras-acontecimento, a partir da noção de iterabilidade (que torna o conjunto de regras possível mas ao mesmo tempo o ameaça), apontam como a existência de um sistema de convenções não dá conta, mesmo sendo elas mesmas ligadas aos ritos, repetições e fórmulas. Partituras-acontecimento são, no limite, capazes de abrir o código do qual fazem parte para outras possibilidades ainda não imaginadas.

Partituras-acontecimento e o *readymade* emoldurado linguisticamente

Para George Maciunas, figura agregadora do movimento Fluxus, os acontecimentos gerados e criados por George Brecht seriam não arte, a partir do momento em que o artista não os cria propriamente, eles existem a todo momento. (KOTZ, 2001, p. 126). O artista apenas chamaria atenção em relação a esses acontecimentos que já estão espalhados na vida cotidiana. Maciunas chega até a dizer que não se importa se os acontecimentos e ações ficam perdidos nos festivais do Fluxus, pelo contrário, ele os considera mais interessantes à medida que mais se dispersam e tornam-se menos notáveis. Dessa forma, ele acreditava que os tais acontecimentos ficariam menos artificiais.

Quando Brecht começa suas aulas com John Cage na *New School For Social Research*, em 1957, escreve *Chance Imagery*, texto que aborda seus interesses pelos procedimentos surrealistas e dadaístas e pelo método de pintura de Pollock. Brecht relata com entusiasmo algumas operações de acaso e de sorte em *Chance Imagery*. Era interesse dele poder usar esses métodos para a criação, acreditando que dessa forma estaria realizando a aproximação que almejava. Mais tarde, em 1965, acrescenta

uma nota ao texto relatando que naquela época ainda não havia identificado que as implicações mais importantes da utilização do acaso e do indeterminado estavam nos trabalhos de John Cage e não de Pollock. Brecht ainda comenta que o que ocorreu em seu próprio trabalho ao longo dessa primeira metade da década foi uma resolução da distinção entre escolha e acaso.

George Brecht declara, “Tudo o que eu faço é trazer coisas para evidência. Mas elas já estão lá.” (KOTZ, 2001, p. 127, tradução nossa). O artista faz um uso da linguagem como maneira de nomear fenômenos perceptivos singulares. As partituras-acontecimento se dirigem ao não visto, passam por coisas que não estão o tempo todo sendo notadas mas são presentes em nosso dia a dia. Hábitos que por estarem naturalizados, acabam desaparecendo. Mas estão sempre sendo maquinados. E podem reaparecer de outra maneira, através de um procedimento como esse.

A estratégia de colocar certas coisas em evidência através da linguagem, na visão de Liz Kotz, estende o potencial performativo e linguístico do *readymade*, que não precisa limitar-se aos objetos físicos, característicos da produção de Marcel Duchamp. (KOTZ, 2001, p. 127). O ambivalente potencial performativo do *readymade* de Duchamp, diz Liz Kotz sobre a leitura de Benjamin Buchloh, tido como um gesto linguístico de nomeação, um ato de nomear ou categorizar, foi amplamente discutido na literatura “duchampiana”. Ainda assim, na opinião da crítica, “o modelo nominalista não dá conta da dualidade intrínseca da estrutura do *readymade*, sua existência dual tanto como objeto manufaturado, quanto ato linguístico, como argumenta Buchloh”. (KOTZ, 2001, p. 127, tradução nossa).

O *readymade*, diz Liz Kotz (2001, p. 127) serviu como modelo para George Brecht passar da estética da dispersão das primeiras partituras para essas estruturas linguísticas simples cujo foco e atenção dirigem-se para coisas existentes. O citado anteriormente Maciunas sugere que Brecht teria realizado uma passagem do objeto manufaturado para a percepção temporal através das influências de John Cage. Brecht comenta em 1967, “Duchamp sozinho é uma coisa, mas Duchamp mais o Cage é outra coisa.” (KOTZ, 2001, p. 127). A crítica complementa sua argumentação, alegando que “o específico e críptico uso da linguagem feito por Marcel Duchamp, junto da estética do haiku japonês contribuíram para o desenvolvimento de partituras-acontecimento cada vez mais comprimidas”. E, segundo Liz Kotz, “a transferência da estrutura do *readymade* para o fenômeno perceptivo proporciona a gradual interiorização da performance nas partituras-acontecimento”. (KOTZ, 2001, p. 127).

É a relação da especificidade da escrita utilizada na criação de partituras-acontecimento, com suas possibilidades de leitura/interpretação/ação, o principal foco aqui para pensar o performativo e a iterabilidade a partir dos autores que trago na tentativa de atritar questões. Acredito que esse difícil gesto de produzir textos “sobre” acontecimentos ordinários, tornando-os presentes e factíveis

através do método da notação, articule-se com a ideia de *readymade*, sendo o termo cunhado por Liz Kotz bastante propício.

Possível e impossível lê-las; a filosofia não basta, é preciso ir mais longe

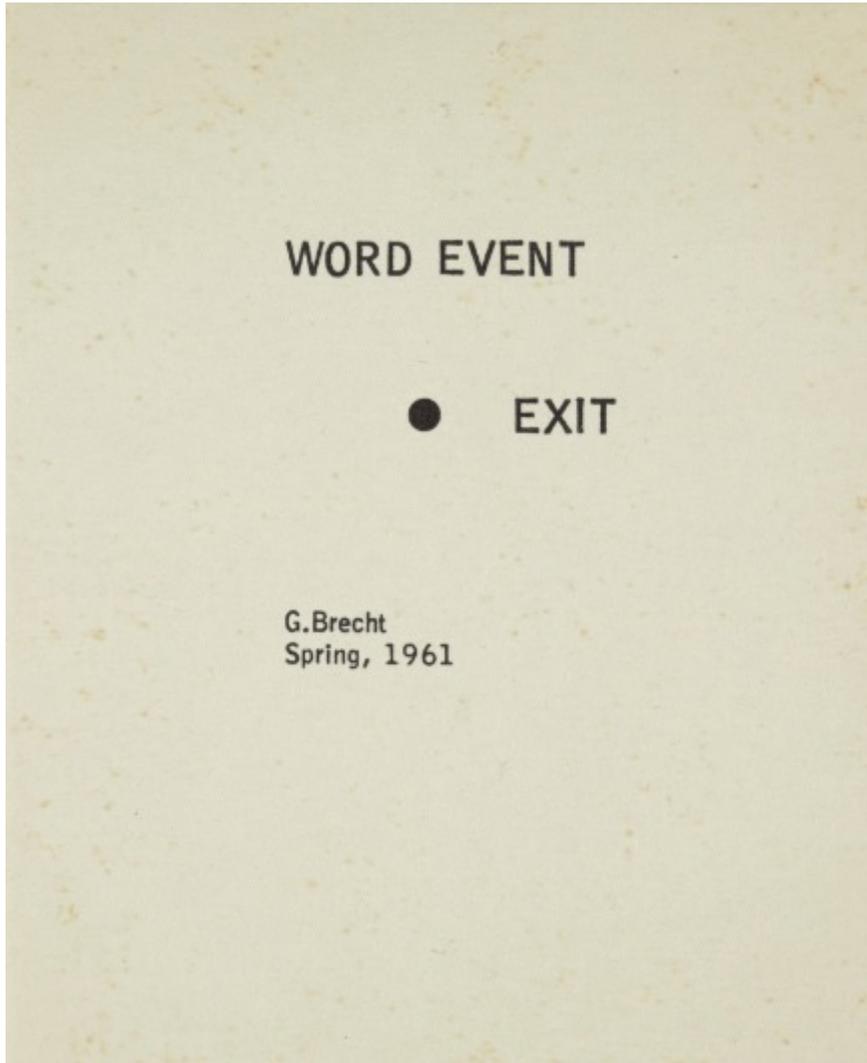


Imagem 2. George Brecht, *Word Event*, papel offset, 3 5/16 x 2 5/8" (8.4 x 6.7 cm), The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection Gift.

Em entrevista, George Brecht diz a respeito de *Word Event* (1963), "Não há nenhuma maneira na qual *Exit* deve ser performado. A única coisa que há é um signo 'exit' pendurado na porta." (KOTZ, 2001, p. 129, tradução nossa). Com o predomínio de noções filosóficas neste artigo, tendo a concluir, e sem dessa forma pretender determinar nenhuma clausura por excelência, que a filosofia não basta. Isto é, como citado anteriormente, acredito que o encontro entre a arte e a filosofia pode estabelecer interessantes pontos de contato, reverberações, contribuições interessantes para ambos os "lados", como um movimento de interpenetração, marcadamente transitivo. Não acredito que uma esteja a serviço de determinar ou explicar a outra. A intenção aqui é mais de abertura do que fechamento, ou talvez o movimento da própria desconstrução, de penetrar os estatutos duros e estabelecidos, questionando o dado e o senso comum.

Com esse texto sugiro alguns percursos, caminhos de leitura em relação às partituras-acontecimento. Sobre estas, arrisco, junto à iterabilidade presente em todo signo e também condição da própria (não) leitura - talvez seja possível e impossível ao mesmo tempo lê-las. Não há um modo de performar *Exit*, diz o artista. A iterabilidade da marca subjaz a habilidade de dizer o que queremos dizer e ao mesmo tempo limita nossas ações. Ela é provida de um estatuto duplo, portanto condição de possibilidade e impossibilidade. É possível dizer com Derrida que o performativo é como uma técnica que operamos através da língua. A máquina explode. Sim, não basta a filosofia, é preciso ir mais longe - abrir o código em direção a um futuro que ainda não aconteceu.

Referências

- AUSTIN, J. L. *How to Do Things with Words*. Cambridge: Harvard University Press, 1975.
- BRECHT, George. *Chance Imagery*. USA: Ubuclassics, 2004.
- CAVELL, Stanley. "What did Derrida Want of Austin?". In: *Philosophical Passages: Wittgenstein, Emerson, Austin, Derrida*. Cambridge: Blackwell, 1995, p. 42-65.
- DERRIDA, Jacques. "Assinatura Acontecimento Contexto". In: *Margens da Filosofia*. Campinas, SP: Papirus, 1991.
- LOXLEY, James. *Performativity*. New York: Routledge, 2007.
- MAGALHÃES, José Antônio. *Direito e Violência em Jacques Derrida*. Brasil: Lumen Juris, 2017.
- KOTZ, Liz. "Post-Cagean Aesthetics and the Event Score". In: *October*, Vol. 95. Cambridge: MIT Press, 2001, p. 101-140.
- KOTZ, Liz. *Words to be looked at: language in the 1960s art*. Cambridge: MIT Press, 2007.
- ROBINSON, Julia E. "The Brechtian Event Score: A Structure in Fluxus". In: *Performance Research: On Fluxus*, vol. 7, nº3. New York: Routledge, 2002, p. 111-123.

A indumentária brasileira retratada por viajantes estrangeiros (1800 – 1850)

ELTON EDVIK

Resumo: Este artigo discute a representação da indumentária brasileira do início do século XIX, a partir dos registros pictóricos e textuais de artistas viajantes, dos relatos dos viajantes estrangeiros e dos estudos realizados já no século XX por historiadores e cronistas. Foram elencados tipos diversos de fontes de modo a realizar o cruzamento dos dados, ainda que não haja a pretensão de problematizar essas fontes neste trabalho. Pretendeu-se, ainda, entender de que maneira o contexto histórico e o olhar dos estrangeiros influenciaram na representação desses trajes. O presente trabalho busca colaborar com novas pesquisas sobre a maneira como a indumentária das primeiras décadas do Brasil oitocentista foi representada.

Palavras-chave: História da indumentária; Brasil; século XIX

Abstract: This article discusses the representation of Brazilian clothing of the early nineteenth century, from the pictorial and textual records of traveling artists, the reports of foreign travelers and studies already carried out in the twentieth century by historians and chroniclers. Different types of sources were listed in order to crosscheck the data, although there is no intention to problematize these sources in this work. It was also intended to understand how the historical context and the foreigners' gaze influenced the representation of these costumes. This paper seeks to collaborate with new research on how the clothing of the first decades of nineteenth century Brazil was represented.

Keywords: Dress history; Brazil; Nineteenth century

Mestrando na linha de pesquisa História e Crítica da Arte do PPGAV-EBA-UFRRJ. Bacharel em Artes Visuais com habilitação em Figurino e Indumentária pela Faculdade SENAI CETIQT (2017). Foi professor substituto da UFRRJ na área de Vestuário e Têxteis (2019).

A abertura dos portos às nações amigas em 1808 permitiu a entrada de artigos importados, principalmente de origem inglesa. A jornalista e historiadora Márcia Pinna Raspanti argumenta que esse período foi marcado pelas grandes mudanças políticas, econômicas e sociais e que os modos e as modas acompanharam-nas (RASPANTI, 2013, p. 32).

O acesso aos itens de luxo ligados à indumentária e à beleza se tornou mais fácil, especialmente no Rio de Janeiro. A Rua do Ouvidor foi ocupada por lojas e *maisons* que privilegiavam a moda feminina. Roupas, tecidos, perucas, luvas, lenços, sapatos, águas de colônia, cosméticos, leques, bijuterias, meias, espartilhos e chapéus, entre outros artigos até então inimagináveis às brasileiras passaram a ser comercializados.

A venda de artigos para homens era dominada pelos ingleses e se concentrou nas ruas Direita e da Alfândega. Os cariocas podiam adquirir uma infinidade de tecidos finos, meias e lenços de seda, luvas, casacas, chapéus, coletes, gravatas, jaquetas, pistolas e artigos para montaria. Gilberto Freyre (2004, p. 433) afirma que, a partir da chegada de D. João VI ao Brasil, o vestuário masculino foi adquirindo um aspecto quase de luto fechado. “A sobrecasaca preta, as botinas pretas, as cartolas pretas, as carruagens pretas enegreceram nossa vida quase de repente”. Segundo o historiador, o preto e o cinzento eram consideradas cores civilizadas, urbanas, burguesas, em oposição às rústicas, às orientais, às africanas e às plebeias.

Esse processo pelo qual a paisagem brasileira foi se acinzentando é chamado, por Freyre, de europeização ou de reeuropeização do Brasil. O escritor afirma que o termo “reeuropeização” é mais cabível já que esse processo se deu por conta da renovação do contato com a Europa. Renovação essa, iniciada em 1808, a partir da chegada da corte portuguesa ao Brasil e da abertura dos portos às nações amigas. Mas é, a partir da Independência, que se tornou evidente a reeuropeização de modas.

Freyre defende que a Europa impôs ao Brasil o preto, o pardo, o cinzento e o azul escuro de sua civilização carbonífera. As cores que, segundo Freyre, davam um tom oriental à vida dos brasileiros foram empalidecendo e tornaram-se excepcionais. Passaram a ser usadas nos dias de feriado, de festa, de procissão, de carnaval e de parada militar (FREYRE, 2004, p. 433).

A historiadora Maria do Carmo Teixeira Rainho nota que a europeização dos costumes após a chegada da Corte foi tida como uma espécie de “processo civilizatório” (RAINHO, 2002, p. 44). Dentro desses costumes, estão os cuidados com a higiene, a correção dos modos, as boas maneiras à mesa e, claro, a adequação e distinção no vestir. Assim sendo, a adoção de modas estrangeiras tornou-se uma exigência imposta à “boa sociedade”. A historiadora defende que, “no decorrer do século XIX, a moda as-

sim como o polimento dos costumes e o refinamento do gosto vão ser importantes na definição dos membros daquela camada” (RAINHO, 2002, p. 44). Toda essa transformação foi feita tendo em vista o igualar-se, na aparência, aos europeus. Dessa maneira, os civis utilizaram a moda, especialmente os padrões indumentários ingleses e franceses, para marcar suas posições sociais.

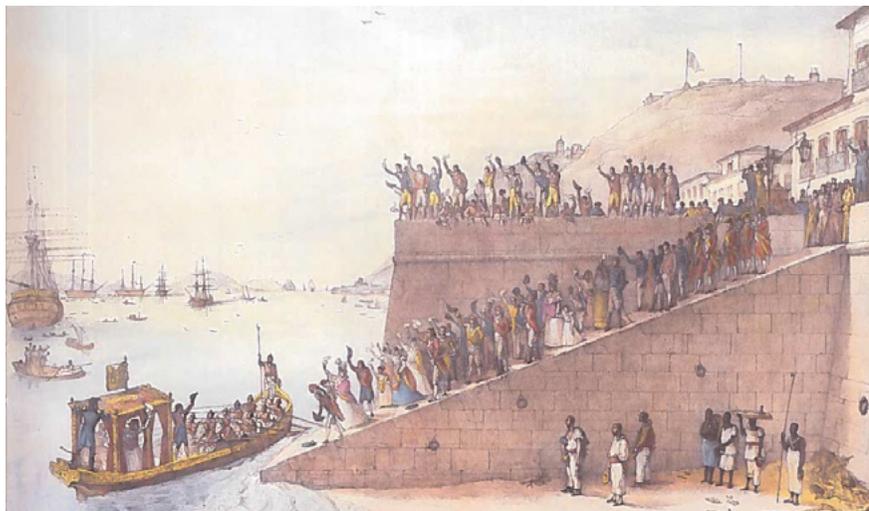


Imagem 1. *Partida da Rainha para Portugal* - 1821. Fonte: ALENCASTRO; GRUZINSKI; MONÉNEMBO, 2001.

A prancha acima trata-se, segundo Debret, do momento do embarque da rainha Carlota Joaquina, de suas filhas e de seu camareiro-mor. A corte portuguesa estava deixando o Rio de Janeiro e seguindo de volta para Lisboa naquele dia 21 de abril de 1821. O momento escolhido para a pintura é aquele em que a rainha responde com o lenço às saudações de seus súditos. Apesar de identificarmos certa unidade nas silhuetas masculinas e femininas, o que nos permite distingui-las, a imagem pouco se presta para uma análise do vestuário. Ainda assim, esse olhar panorâmico do pintor nos ajuda a refletir sobre a questão do acinzentamento da paisagem.

Até a chegada da corte portuguesa, em 1808, as influências orientais eram facilmente identificadas no Rio de Janeiro. A partir de então, inicia-se esse processo de acinzentamento da paisagem chamado de “reuropeização” por Freyre, “desorientalização” por Rainho e pelo padre Luís Gonçalves dos Santos de “desassombramento”. Contudo, é a partir de 1850 que essas novas formas de vestir tornam-se identificáveis. A pintura acima sugere que esse processo ainda não tinha surtido efeito no início da terceira década do século XIX. Vemos um Rio de Janeiro solar não só pela paisagem natural, mas pela

alegria transmitida pelas vistosas cores do vestuário de seus habitantes. Luís Edmundo (2000, p. 196) afirma que no tempo dos vice-reis todas as vestimentas eram “talhadas em panos de coloridos fulgurantes, que iam do verde-gaio ao vermelho-sangue-de-boi.” Diante de cores tão vivas, é natural que o processo de acinzentamento não tenha sido assimilado tão rapidamente. É sabido que a essa altura os comerciantes ingleses e franceses já dominavam a cidade. Todavia, a importação de produtos do oriente não cessou. O comerciante inglês John Luccock observou, por volta de 1818, a chegada de navios oriundos do oriente:

Os carregamentos de retorno desses navios constam principalmente de tecidos de algodão da Índia, dos quais grande quantidade é reexportada para Portugal, para as colônias da Costa d’África e para todos os portos da América que ficam para o sul da linha do Equador. [...] Os carregamentos vindos da China consistem principalmente de chá, tecidos de nanquim, chumbo, cobre, estanho, sedas e alguns gêneros variados. (LUCCOCK, 1975, p. 394)

Tal observação permite-nos entender os motivos pelos quais esse processo de “acinzentamento” foi lentamente assimilado. O fato é que, em artigos de moda, o Brasil sempre foi essencialmente importador (NASCIMENTO, 2014, p. 98).

As influências da indumentária lusitana

Deve-se ter em mente que o estudo da indumentária de um país colonizado está intrinsecamente ligado ao estudo da indumentária do país colonizador. Desse modo, levantaremos algumas observações acerca da indumentária portuguesa do início dos oitocentos. Indumentária essa, que chegou no Rio de Janeiro junto com a corte em 1808. Para tais observações, olhemos com atenção a pintura que segue.

Essa aquarela debretiana intitulada “Vendedor de flores à porta de uma igreja, no domingo” retrata uma senhora branca ao comprar flores de um escravo. Sem a pretensão de dizer verdades absolutas ou de fazer afirmações levianas, podemos questionar a nacionalidade dessa senhora já que Debret não a declara.

O historiador português Raul Proença, ao redigir a “Enciclopédia pela imagem”, dedicou um volume para tratar da história do traje em Portugal. Nele, tomamos ciência de que em 1804 foi decretado que os corredeiros dos bairros de Lisboa “intimassem as modistas e alfaiatas a não talhar fatos segundo as modas escandalosas de França, proibindo ao mesmo tempo a circulação de bonequinhos,



Imagem 2. *Vendedor de flores à porta de uma Igreja, no domingo*. Fonte: ALENCASTRO; GRUZINSKI; MONÉNEMBO, 2001.

pinturas e figuras que apregoavam os trajos parisienses.” Sabemos que a essa altura as relações políticas entre Portugal e França estavam estremeçadas. Apesar dessa tentativa de interrupção da influência francesa nas modas oitocentistas, deve-se considerar que durante o século XVIII a influência francesa não só se manteve, mas até se acentuou, se compararmos com o XVII. Quando a corte portuguesa deixa Lisboa em novembro de 1807 em direção ao Rio de Janeiro, leva consigo um vestuário com claras influências francesas, mas ligeiramente datado. Afinal, os lusitanos não recebiam as novidades de Paris desde 1804.

O inglês Henry Sidney, que visitou o Rio de Janeiro e Salvador entre 1809 e 1811, fez a seguinte observação sobre o vestuário no Brasil:

As roupas das pessoas de ambos os sexos diferem pouco daquelas usadas em Portugal, o que significa que usam de toda e qualquer cor extravagante que passe pela cabeça. A cor predominante entre os homens é o preto, gosto derivado provavelmente da imitação dos indolentes padres e monges que infestam a cidade. (SIDNEY apud FRANÇA, 2013, p. 22)

Voltemos à pintura de Debret e analisemos a indumentária da senhora branca considerando sua possível nacionalidade portuguesa. Primeiramente devemos pensar na ocasião. Sabe-se que as brasileiras no início dos oitocentos saíam muito pouco de casa. Algumas somente para ir à igreja, como relatou o explorador, cartógrafo e naturalista francês Louis de Freycinet, que esteve no Rio de Janeiro entre 6 de dezembro de 1817 e 29 de janeiro de 1818:

Em geral, as mulheres do Rio de Janeiro saem de suas casas somente para ir à igreja; não quero insinuar que seja essa a razão de as festas religiosas ocorrerem com tanta frequência, o fato é que ocorrem: quase todas as noites há uma celebração. [...] Elas comparecem a essas festas de igreja vestidas com mais elegância do que modéstia, como se a um baile ou a uma ópera se dirigissem. (FRANÇA, 2013, p. 138)

Anterior a Debret, a inglesa Jemima Kindersley foi a primeira mulher estrangeira a publicar uma descrição do Brasil (FRANÇA, 2012, p. 270). Ela desembarcou na Bahia de Todos os Santos em agosto de 1764, ali permanecendo por cerca de um mês. Nessa ligeira visita, Kindersley registrou suas impressões sobre as roupas de “uma senhora de boa sociedade” em São Salvador:

As suas vestimentas são pensadas para o clima quente. A mulher mais bem-arrumada que pude ver por aqui portava uma saia de chita, uma florida e folgada camisa de musselina, com profundos folhos e com uma gola do mesmo tecido, pregada por cima. O espartilho ou corpete não fazia parte de seu traje, mas somente uma tira de veludo vermelho enrolada diversas vezes na cintura. O seu cabelo estava para trás, fixado com vários pentes; havia brincos nas suas orelhas e uma espécie de garça, ou melhor, uma massa de ouro maciço, cravejada de diamantes, ornando a sua cabeça; no pescoço, trazia várias correntes finas de ouro e, nos pulsos, uns braceletes de grande espessura, do mesmo material – em cada um deles havia ouro suficiente para dois. Um par de chinelos, do mesmo tecido da faixa, completava a vestimenta. (FRANÇA, 2012, p. 271)

O relato de Jemima Kinderley em nada se assemelha ao de Debret. Sabemos que ambos estavam se referindo aos habitantes de cidades distintas, mas porque a diferença no vestuário seria tão discrepante? Tratam-se das maiores cidades brasileiras naquele momento. Quando Kindersley esteve em São Salvador, em 1764, a cidade acabara de deixar de ser a capital do Brasil¹. Mas por quê as mulheres vestiam-se de maneira não simplória? Podemos levantar hipóteses. A mulher pintada por Debret seria uma portuguesa, ou descendente direta, que trouxe as roupas e os modos de vestir de Lisboa em 1808. Já a simplicidade da baiana descrita por Kindersley se justifica no pouco contato dos

brasileiros com produtos estrangeiros àquela altura. Os portos ainda estavam fechados às nações amigas. Sem contar que os costumes da “boa sociedade” só seriam alterados profundamente a partir da chegada da corte portuguesa, em 1808.

Silva destaca que existem oposições fundamentais para o modo de vestir dos brancos nessa época. A primeira delas está entre as roupas para os dias de semana (vestuário semanário) e as roupas para os domingos (vestuário domingueiro) e dias de festa. A segunda oposição estava entre as roupas domésticas e as roupas de sair. Debret menciona o hábito brasileiro de ficar tranquilamente à vontade sob uma temperatura que leva, naturalmente, ao abandono de toda etiqueta, como também a negligência do traje tolerada durante a refeição. O pintor teceu o seguinte comentário sobre as vestes de um jovem brasileiro rico e livre de obrigações:

Percebe-se que esse abandono que precede e acompanha o sono de depois do jantar se reflete no traje de dorminhoco, cujos movimentos, livres de peias, se executam sem cerimônia sob o simples roupão, espécie de penhoar de tecido de algodão estampado, que se usa sobre a pele ou com uma calça curta de algodão por cima da qual flutua uma camisa de percal. Gozando assim, durante grande parte do dia, de todas as vantagens de liberdade prescritas pelo clima, o brasileiro jovem e rico, filho mimado da natureza, desenvolve talentos agradáveis, apreciados nas reuniões da noite, em que brilha o luxo europeu e que ele torna mais agradável pelo encanto de sua música. (DEBRET, 2006, p. 153)

O cônsul francês Maler, em 1816, registrou que o clima quente obrigava, até mesmo os nascidos no Brasil, a ficar em casa sempre que possível e só se vestirem para sair (SILVA, 1993, p. 230).

Em sua estadia no Brasil, de 1816 a 1831, Debret afirmou ter visto uma indumentária anglo-portuguesa (DEBRET, 2008, p. 138) importada pela corte de Lisboa. Mas o pintor parece ter testemunhado o início da dominação da moda francesa² ao fazer a seguinte declaração sobre o habitante do Brasil: “O luxo europeu o seduz: compraz-se em adotá-lo, e, nas capitanias das províncias, não é mais estranho a nossos costumes. Nas reuniões brasileiras a dança e a música brilham entre elegantes toilettes imitadas da moda francesa mais recente” (DEBRET, 2008, p. 123). Proclamar que a indumentária brasileira dessa época era anglo-portuguesa parece um equívoco. Assim como o seria se o termo utilizado fosse franco-portuguesa. Poderíamos dizer, então, luso-anglo-franco-afro-oriental? Mas e a influência indígena? O fato é que toda essa mistura resulta na indumentária brasileira. Afinal, estamos falando não só de uma população, mas também de um traje mestiço.

Notas

1. Salvador foi a capital do Brasil colônia por 214 anos, entre 1549 e 1763.
2. Debret diz que o brasileiro tornou-se um “entusiástico apreciador da elegância e da moda francesa que, [...], em fins de 1831, a Rua do Ouvidor (Rua Vivienne, de Paris, no Rio) era quase inteiramente constituída de lojas francesas de todo o tipo, mantidas pela prosperidade de seu comércio” (DEBRET, 2008, p. 138).

Referências

- ALENCASTRO; GRUZINSKI; MONÉNEMBO. *Rio de Janeiro, cidade mestiça: nascimento da imagem de uma nação*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- BOUCHER, François. *História do vestuário no ocidente: das origens aos nossos dias*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2008.
- DIENER, P.; COSTA, M. de F. *Rugendas e o Brasil*. Rio de Janeiro: Capivara, 2012.
- EDMUNDO, Luís. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2003.
- _____. *O Rio de Janeiro no tempo dos vice-reis – 1763 – 1808*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2000.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Miniaurélio século XXI escolar: O minidicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- FRANÇA, Jean Marcel Carvalho. *A construção do Brasil na literatura de viagem dos séculos XVI, XVII e XVIII: antologia de textos (1591 – 1808)*. São Paulo: Unesp, 2012.
- _____. *Viajantes estrangeiros no Rio de Janeiro joanino: antologia de textos (1809 – 1818)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.
- FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado e desenvolvimento do urbano*. São Paulo: Global, 2004.
- GOMES, Laurentino. *1808: como uma rainha louca, um príncipe medroso e uma corte corrupta enganaram Napoleão e mudaram a história de Portugal e do Brasil*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2007.
- LUCOCK, John. *Notas sobre o Rio de Janeiro e partes meridionais do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1975.
- NASCIMENTO, João Affonso do. *Três séculos de modas: 1616 – 1916*. São Luís: Instituto Geia, 2014.
- PROENÇA, Raul. *História do traje em Portugal*. Porto: Lello & Irmão, s.d.
- RAINHO, Maria do Carmo Teixeira. *A cidade e a moda: novas pretensões, novas distinções – Rio de Janeiro, século XIX*. Brasília: Universidade de Brasília, 2002.
- RASPANTI, M. P. “Que deselegantes!”. *Revista de história da biblioteca nacional*, Rio de Janeiro, n. 89, p. 32 – 33, 2013.
- RUGENDAS, Johann Moritz. *Viagem pitoresca através do Brasil*. São Paulo: Círculo do Livro S.A., s.d.
- SILVA, Maria Beatriz Nizza da. *Vida privada e cotidiano no Brasil na época de D. Maria I e D. João VI*. Lisboa: Editorial Estampa, 1993.

Vou Fazer Arte 2 - Fazer Arte Não É Só Fazer Arte: arte, educação e produção de memória

ÉRIKA LEMOS PEREIRA DA SILVA
JEAN CARLOS DE SOUZA DOS SANTOS

Resumo: O presente artigo apresenta o Vou Fazer Arte 2, um projeto de formação, pesquisa e intervenção a partir das Artes Visuais, realizado no Centro Cultural Galpão Bela Maré, na Nova Holanda, uma das favelas do Conjunto de Favelas da Maré, localizada na zona norte do Rio de Janeiro, para jovens moradores|es do Conjunto de Favelas da Maré e suas adjacências, formulado e conduzido pelas|os educadoras|es do Programa Educativo do Galpão Bela Maré durante os meses de junho a agosto de 2019.

“Fazer Arte Não é Só Fazer Arte” é o nome da exposição intitulada pelas|os jovens artistas-curadores como resultado final do processo de formação, pesquisa e intervenção em Artes Visuais. O nome da exposição não só apresenta as escolhas direcionadas às obras de arte, mas também a possibilidade da arte em acolher sujeitos de memória que inserem suas vivências no mundo, trazendo consigo seus respectivos passados e, sobretudo, presentes com o intento de repensar futuros.

Palavras-chave: Vou fazer arte 2; Galpão Bela Maré; formação; Programa Educativo; juventude

Abstract: This article presents Vou Fazer Arte 2, a training, research and intervention project based on Visual Arts, executed at Centro Cultural Galpão Bela Maré, at Nova Holanda, one of the favelas of the Conjunto de Favelas da Maré, located in the north area from Rio de Janeiro, for young residents of the Conjunto de Favelas da Maré and its surroundings, formulated and conducted by educators from the Educational Program of Galpão Bela Maré during the months of June to August 2019.

“Fazer arte não é só fazer arte” is the name of the exhibition entitled by the young artist-curators as the final result of the process of formation, research and intervention in Visual Arts. The name of the exhibition not only presents the choices directed to works of art, but also the possibility of art in welcoming subjects from memory who insert their experiences in the world, bringing with them their respective pasts and, above all, presents with the intention of rethinking futures.

Keywords: Vou fazer arte 2; Galpão Bela Maré; formation; Educational Program; youth

Érika Lemos Pereira da Silva é Historiadora da Arte (EBA/UFRJ) e licencianda em Artes Visuais (CEUCLAR). Atualmente, é educadora no Centro Cultural Galpão Bela Maré e é professora no Pré-Vestibular Popular Bosque dos Caboclos.

Jean Carlos de Souza dos Santos é educador, artista visual e curador independente. Mestre em arte e cultura contemporânea (PPGARTES/UERJ), bacharel e licenciado em Artes Visuais (IART/UERJ). Atualmente, coordena o Programa Educativo do Galpão Bela Maré.

O *Vou Fazer Arte 2* é a segunda edição do projeto de formação, pesquisa e intervenção a partir das artes visuais para adolescentes e jovens moradores|es do Conjunto de Favelas da Maré e bairros adjacentes.

Formulado e conduzido pela equipe do Programa Educativo do Galpão Bela Maré, o projeto promoveu 75 horas de formação em artes visuais para 34 adolescentes e jovens, entre 13 e 20 anos, durante os meses de junho a agosto de 2019 e tinha como questão geradora o enfrentamento à violência. E um dos desdobramentos tangíveis do projeto foi a mostra intitulada pelos participantes de *Fazer Arte Não é Só Fazer Arte* que contou com 13 obras de artes produzidas especialmente para a exposição e que foi visitada por 757 pessoas espontaneamente e através das atividades educativas.

Este projeto foi realizado no Galpão Bela Maré¹, um centro cultural que possui como eixo de atuação consolidar um espaço dialógico para difusão, formação e fruição das artes em diversas linguagens, sobretudo as artes visuais, aliadas aos pensamentos e ações da política e do território buscando assim, fundamentar o entendimento dessas expressões como potência para reinvenções do viver, bem como ferramenta para efetivação dos direitos plenos da democracia, a partir da favela Nova Holanda, no Conjunto de Favelas da Maré.

Desde 2011, o Galpão Bela Maré² recebeu mais de 40 mil pessoas, com seu amplo funcionamento, de portão aberto de terça à sábado, das 10h às 18h, com o acesso à água fresca, banheiros e internet gratuitos, além da fruição e deleite do acervo bibliográfico do Espaço de Leitura³ e fruição e investigação do território da *Maré pelo Modelo Vivo*⁴, ressignificando, deste modo, as relações de cuidado e de pertencimento não só das moradoras|es do território, assim como dos transeuntes pela cidade do Rio de Janeiro.

Atuar no Galpão Bela Maré é atuar a partir de uma favela, um território essencialmente popular e periférico, que por vezes é o cenário de filmes, novelas, propagandas, que exploram uma estética homogênea e exótica e por vezes é o cenário de notícias acerca de criminalidade, disputa de território por grupos civis armados e genocídio de negros e pobres.

Ainda assim, a discussão sobre a favela é percebida e vivenciada por diferentes perspectivas, como declarado no texto “O que é favela, afinal?” organizado pelo Observatório de Favelas ao final do seminário que propunha responder a esta pergunta.

Sob o ponto de vista sociopolítico

a favela é um território onde a incompletude de políticas e de ações do Estado se fazem historicamente recorrentes, em termos da dotação de serviços de infra-estrutura urbana (rede de água e esgoto, coleta de lixo, iluminação pública e limpeza de ruas) e de equipamentos coletivos (educacionais, culturais, de saúde, de esporte e de lazer) em quantidade e qualidade para as famílias ali residentes, na promoção da moradia digna para seus habitantes, na regulação fundiária e urbanística adequada às formas de adequação do solo, na criação de legalidades afeiçoadas às práticas e, em especial, na garantia da segurança cidadã, devido ao seu baixo grau da soberania quando comparado ao conjunto da cidade. Portanto, as favelas são, de modo geral, territórios sem garantias de efetivação de direitos sociais, fato que vem implicando a baixa expectativa desses mesmos direitos por parte de seus moradores. (Observatório de Favelas, 2009, p. 96)

Sob o ponto de vista socioeconômico

a favela é um território onde os investimentos do mercado formal são precários, principalmente o imobiliário, o financeiro e o de serviços. Predominam as relações informais de geração de trabalho e renda, com elevadas taxas de subemprego e desemprego, quando comparadas aos demais bairros da cidade. Os baixos indicadores econômicos das favelas são acompanhados pelos indicadores de educação, de saúde e de acesso às tecnologias quando comparados à média do conjunto da cidade. Há, portanto, distâncias socioeconômicas consideráveis quando se trata da qualificação do tempo|espaço particular às favelas e o das condições presentes na cidade como um todo. (Observatório de Favelas, 2009, p. 96)

Sob o ponto de vista sócio-urbanístico

a favela é um território de edificações predominantemente caracterizadas pela autoconstrução, sem obediência aos padrões urbanos normativos do Estado. A apropriação social do território é configurada especialmente para fins de moradia, destacando-se a alta densidade de habitações das suas áreas ocupadas e de sua localização em sítios urbanos marcados por alto grau de vulnerabilidade ambiental. A favela significa uma morada urbana que resume as condições desiguais da urbanização brasileira e, ao mesmo tempo, a luta de cidadãos pelo legítimo direito de habitar a cidade. (Observatório de Favelas, 2009, p. 97)

E, finalmente, sob o ponto de vista sociocultural

a favela é um território de expressiva presença de negros (pardos e pretos) e descendentes de indígenas, de acordo com região brasileira, configurando identidades plurais no plano da existência material e simbólica. As diferentes manifestações culturais, artísticas e de lazer na favela possuem um forte caráter de convivência social, com acentuado uso de espaços comuns, definindo uma experiência de sociabilidade diversa do conjunto da cidade. Superando os estigmas de territórios violentos e miseráveis, a favela se apresenta com a riqueza da sua pluralidade de convivências de sujeitos sociais em suas diferenças culturais, simbólicas e humanas. (Observatório de Favelas, 2009, p. 97)

Sendo assim, uma década após esta declaração, a favela permanece como um território em constante estado de crise, vivenciados cotidianamente pelas pessoas que residem e|ou mantém relações significativas com estes territórios.

Portanto, se a favela é reconhecida como território de ausência e violência, *Vou Fazer Arte 2* pôde oferecer a reflexão acerca de quais violências estamos pautando e a produção de contranarrativas conceituais e estéticas a partir dos olhares da juventude.

Da formação à exposição: um programa educativo potencializando jovens artistas-curadores

A primeira edição do projeto Vou Fazer Arte

formou em cultura digital (fotografia, vídeo e videoarte) adolescentes e jovens da Maré e culminou com uma mostra composta por 4 obras (a vídeo instalação “#chegadeassédio”, a instalação artística interativa “Piscinas”, a vídeo-performance “Chuvarão” e o vídeo “Mobilidade”).

Naquela ocasião começamos a pensar e estruturar ações que pudessem fomentar a sensibilização e o desenvolvimento de habilidades artísticas em adolescentes e jovens para fins de reflexão, documentação e registro de seus cotidianos. E também para viabilizar produções estéticas a partir de suas experiências artísticas, educativas e culturais vivenciadas em seus territórios de morada, em diálogo com o processo formativo. (SILVA, 2019, p.10)

Após a avaliação realizada a partir da escuta dos adolescentes e jovens participantes da primeira edição para compreender suas expectativas sobre o projeto e as sugestões para edições futuras, foi sugerido que

fosse pensada uma próxima realização, desta vez pautando uma formação em artes visuais e, concomitante a ela, a circulação por outros espaços culturais da cidade. (SILVA, 2019, p.10)

A partir desta avaliação, as equipes⁵ do Galpão Bela Maré colaboraram para planejar suas respectivas ações dentro do projeto endereçada ao público específico: jovens moradoras|es da Maré e suas adjacências.

Em relação à Mobilização Territorial do Galpão Bela Maré, as ferramentas utilizadas foram:

- “Cartas-convites” escritas e assinadas por todos os profissionais do Galpão Bela Maré que materializam uma proposta de aproximação afetuosa a fim de criar e fortalecer vínculos e que foram distribuídas em escolas e organizações do Conjunto de Favelas da Maré;
- “Formulário de inscrição” a fim de consolidar, no ato da inscrição um conjunto de informações sobre os jovens, com critérios importantes como “Qual favela do Conjunto de Favelas da Maré você mora?”, “Qual o nome da escola que você estuda?” e “Qual o seu envolvimento com as Artes Visuais?” e que eram realizados pelos profissionais do Galpão Bela Maré em atendimento cordial com a|o jovem interessado; e
- “Grupo do WhatsApp” diante da avaliação de que a maioria das|os jovens inscritas|os utilizava o aplicativo como rede social e canal de comunicação - grupo que é mantido atualmente para o convite às programações do Galpão Bela Maré.

E em relação ao Programa Educativo do Galpão Bela Maré, composto pela coordenação e educadoras, foi construído um projeto que abarcasse uma formação plural que disponibilizassem um repertório visual e semântico que culminou em uma exposição. A formação é composta das seguintes atividades: *Oficinas de Criação, CineBela | Ciclo dos fazeres artísticos, Visita a exposição, Ateliê aberto e Montagem da exposição.*

Denominadas de *Oficinas de criação*, estas atividades aconteciam regularmente aos sábados, de 08 de junho de 2019 a 13 de julho de 2019, totalizando 7 sábados, ao longo de 6 horas, no qual as|os jovens moradoras|es experimentavam modos de pensar e fazer que elucidaram os conhecimentos no campo das artes e suas visualidades, engendrados em formatos de oficinas teórico-práticas.

Ao final do planejamento, foi criado o seguinte percurso:

- “Despertar” com exercícios de alongamento, meditação e respiração guiadas, acompanhadas por sons. Em algumas ocasiões, outras dinâmicas eram inseridas a fim de facilitar que os jovens se reconhecessem como um grupo;
- “Conversas mediadas” com apresentação do tema do encontro do dia a partir do diálogo, da pesquisa e do compartilhamento de referências das artes visuais, sobretudo brasileiras e latino-americanas, reforçando a potência criativa do sul global;
- “Almoço coletivo” fornecidos pelo projeto a fim de mobilizar o coletivo e promover o encontro presente no ato político de comer junto; e
- “Ações poéticas” com uma proposta de atividade prática alinhada a temática do dia e com a interação entre os participantes que estimulavam a criação artística continuada, podendo ou não compor a exposição, e as práticas artísticas coletivas.

Os temas que foram debatidos ao longo das “Conversas mediadas” foram: “Breve conversa sobre enfrentamentos às violências da história das artes visuais a partir da arqueologia das exposições do Galpão Bela Maré”, “Arte, cotidiano e território”, “Arte como narrativa”, “Fotografia - processos e modalidades”, “Artes visuais e arte sinestésica”, “Elaboração de propostas para exposição” e “Produção e curadoria”, todos estes aprofundando questões acerca do enfrentamento à violência cotidiana e na arte.

Neste sentido, foram oferecidas ferramentas conceituais para reflexão sobre a realidade cultural e social, impulsionadas pela construção de novos olhares sobre o território e a cidade e promovendo o desenvolvimento e a partilha de conhecimentos dos campos das artes visuais e seus desdobramentos, de maneira a ampliar as possibilidades de criação dessas|es jovens.

Para fortalecer a formação, foi planejado também o CineBela | Ciclo dos fazeres artísticos, integrando a programação do cineclubes do Galpão Bela Maré, voltado para a exibição e debate de filmes com uma curadoria cinematográfica que pretendia refletir e ampliar conceitos fundamentais, como violência e arte, assim como outros temas abordados pelos filmes e que, direta ou indiretamente, acrescentariam à formação.

Estas aconteciam regularmente às sextas-feiras, de 07 de junho de 2019 a 28 de junho de 2019, totalizando 4 sessões e foram exibidos os seguintes filmes: “A parte do mundo que me pertence”, 2017, de Marcos Pimentel; “Filhas do Sol”, 2018, de Eva Husson; “Slam: a voz do levante”, 2017, de Tatiana Lohmann e Roberta Estrela D’Alva; e “Espaço Além: Marina Abramovic e o Brasil”, 2016, Marco Del Fiol.



Imagem 1. Michelle Barros. Artistas-curadores apresentando suas poéticas durante a Oficina de Criação | Artes visuais e arte sinestésica. Junho de 2019.

Foi planejada também uma visita a uma instituição cultural a fim de estimular as|os jovens a circular por outros espaços de arte da cidade, ativando percepções e questões que permeiam deslocamentos e experiências subjetivas em espaços expositivos. Na ocasião do *Vou Fazer Arte 2*, visitamos o Museu de Arte do Rio e a exposição "Rosana Paulino: a costura da memória" da artista negra, que traz em sua poética um debate sobre raça e gênero.

Nas palavras das|os educadoras|es do *Vou Fazer Arte 2*

As instalações, desenhos, gravuras, bordados e esculturas da artista frequentemente lidam com a situação atual da mulher negra e histórias de opressão, exploração e silenciamento social. Essa visita configurou-se como um movimento político na arte, entendendo a importância de estar no espaço do museu, de vislumbrar sua arquitetura e tudo que há nele; na perspectiva de apresentar às|aos adolescentes e jovens uma exposição individual de uma artista negra; como uma referência central no debate estético-político no que diz respeito ao enfrentamento às violências. (SILVA, 2019, p.46)

E continuam

Na vivência tivemos a oportunidade de conversar com as educadoras do museu, ampliando os modos de conhecer, conversar e criticar a arte contemporânea a partir de novas metodologias artístico-pedagógicas. Foi importante também a fruição de uma exposição de arte contemporânea para além das imagens de inspiração e reflexões que foram trazidas nas Oficinas de Criação: a catarse observada ao reconhecer as vitrines de museus e a impossibilidade velada do tato; a religiosidade de matriz africana como poética; as palavras que complexificam os sentidos das obras; os tecidos, os fios e o bordado das colchas de retalhos que costuram as memórias; a estatura das obras e como elas impactam na percepção; outras tipologias de fotografia; o som da instalação que projeta uma espacialidade invisível; a recorrência do debate racial na arte brasileira marcada pelas feridas abertas da colonialidade; e o reencontro com alguns artistas no pilotis e na passarela que liga a Escola do Olhar ao pavilhão das exposições, em que vivenciamos Jaime Lauriano e Floriano Romano. (SILVA, 2019, p.46)

Por fim, foi planejado também o *Atelier Aberto* como a possibilidade de propor encontros eletivos para experimentações e aprofundamentos nas linguagens apresentadas durante o processo. Um espaço de desenvolvimento de habilidades em torno das materialidades e desejos trazidos pelos participantes.

A metodologia⁶ planejada e executada pelo Programa Educativo do Galpão Bela Maré ao longo do *Vou Fazer Arte 2* alicerçados à escuta e ao diálogo com as|os jovens moradoras|es foi alterada e experimentada por elas|eles desde mudança da organização do mobiliário a espaços coletivos de diálogo para resolver questões da ordem da convivência.

Conclusão

Ao final do período de formação, artistas-curadores e educadoras|es protagonizaram a construção de uma exposição.

O termo artistas-curadores foi colocado em pauta a partir da percepção das|os educadoras|es acerca das|os jovens participantes legitimando suas amplas atuações de pesquisa, criação e curadoria inspirados no projeto expositivo e semântico da 33ª Bienal de São Paulo, na qual o curador geral

convidei sete artistas para compor a equipe curatorial, e para organizar uma exposição independente dentro do pavilhão, na qual suas próprias obras estivessem incluídas, ao lado dos artistas de sua escolha. Com este modelo, espero mostrar como os artistas constroem suas genealogias e sistemas para entender suas próprias práticas em relação aos outros, permitindo ao mesmo tempo que os temas e as relações surjam organicamente do processo da feitura da exposição, em vez de partir de um conjunto pré-determinado de questões. Essa escolha também reflete um desejo de reavaliar a tradição dos artistas como curadores, que é uma parte central da história da arte moderna e contemporânea e também particularmente relevante no Brasil, onde os artistas há muito tempo organizam suas próprias plataformas discursivas. Cada artista-curador trabalhou com total liberdade ao determinar a lista de artistas, o projeto expográfico e a lógica curatorial interna de suas exposições. A diversidade de metodologias curatoriais resultante é inteiramente intencional.

(Pérez-Barreiro, 2018)

Enquanto artistas, as/os jovens colaboraram nas poéticas em maior e menor intensidade, sem individualizar a participação na exposição e sem individualizar a autoria das obras de arte, diante do curto período de produção da exposição.

Enquanto curadores, as/os jovens colaboraram na disposição das obras no espaço, no nome da exposição e no texto que a apresentava, culminando no Fazer *Arte Não É Só Fazer Arte*, e na ficha técnica da exposição - transformada em obra de arte.



Imagem 2
Michelle Barros
Artistas-curadores e profissionais do Galpão Bela Maré posam na entrada da exposição durante a abertura
Junho de 2019

Mas quem são esses jovens? O que os motivaram a estar ao longo de sete sábados participando de uma formação em arte?

Como exemplo, apresentamos a artista-curadora Milena Cosmo Carrilho de Brito, de 18 anos, estudante do Colégio Pedro II e moradora da Nova Holanda (favela que o Galpão Bela Maré ocupa), que tinha o hábito de visitar o centro cultural e que gostava das aulas de artes e colaborava nos projetos culturais de extensão na escola, relata que

O projeto além de ter rolado um acolhimento de todo mundo, foi um projeto que é diferente porque você começa a perceber o tema do enfrentamento à violência. Foi muito importante porque a gente começa a enxergar a arte e torna a nossa arte um objetivo.

E eu acho que isso é muito importante, ainda mais no lugar que a gente vive, no lugar que a gente ocupa.

Frisar o que a gente passa aqui, o que acontece, as coisas bonitas e as coisas feias, é muito importante e isso aconteceu aqui! (Observatório de Favelas, 2019, p.5)

E continua

A experiência que tive no curso foi única, pude me encontrar conciliando o fazer artístico com a produção de uma exposição, resultado final do curso.

Além disso, a troca com os educadores e outros participantes foi acolhedora e essencial para aflorar ainda mais meu laço com o lugar onde moro, a Maré. (Observatório de Favelas, 2019, p.19)

Após o Vou Fazer Arte 2, Milena Carrilho participou do projeto Percursos Formativos no Museu de Arte do Rio e deseja estudar Licenciatura em Artes Visuais.



Imagem 3. Michelle Barros. Milena Carrilho em frente a obra de arte que criou com as/os artistas-curadores na abertura da exposição. Junho de 2019.

Portanto, o Vou Fazer Arte 2 buscou realizar um projeto de formação e criação em artes visuais pelas lentes do enfrentamento às violências e encontrou desdobramentos para além do que fora planejado.

Fazer arte não é só fazer arte apresentou a possibilidade da arte em acolher sujeitos de memória que inserem, de forma visceral e encarnada as partilhas de suas vivências nos processos e desdobramentos artísticos. E redistribuiu a produção de memória na construção de relatórios técnicos, e-book e vídeo-síntese sob a perspectiva institucional; na apresentação do projeto e suas ressonâncias na esfera da pesquisa; e, em especial, na construção de uma rede de afetos entre artistas-curadores, educadoras|es e seus entremeios, valorizando a juventude, a livre criação e o pertencimento aos movimentos artísticos e, finalmente, o desejo em promover e participar de novas edições do projeto entre outros engajamentos.

Notas

1. Siga nossa programação e a atuação do Programa Educativo do Galpão Bela Maré pelas nossas redes sociais:

<http://facebook.com/galpaobelamare>

<https://www.instagram.com/galpaobelamare/>

2. O Galpão Bela Maré é um dos projetos do eixo de Arte e Território do Observatório de Favelas em parceria com a Automatica Produtora.

O Observatório de Favelas é uma organização da sociedade civil de pesquisa, consultoria e ação pública dedicada à produção do conhecimento e de proposições políticas sobre as favelas e fenômenos urbanos.

Busca afirmar uma agenda de Direitos à Cidade, fundamentada na ressignificação das favelas, também no âmbito das políticas públicas.

Criado em 2001, o Observatório de Favelas é desde 2003 uma organização da sociedade civil de interesse público. Com sede na Maré, no Rio de Janeiro, sua atuação é nacional. Foi fundado por pesquisadores e profissionais oriundos de espaços populares.

3. O Espaço de Leitura do Galpão Bela Maré acolhe o nosso acervo bibliográfico à disposição dos públicos para leitura, pesquisa e deleite no salão.

4. O Modelo Vivo do Galpão Bela Maré é a maquete do território da Maré em exposição de longa duração no segundo andar.

5. É importante sinalizar que todos os profissionais e equipes do Galpão Bela Maré trabalharam direta e indiretamente no projeto. Contudo, no recorte do projeto que o artigo busca apresentar, foram consideradas fundamentais a atuação do Programa Educativo e da Mobilização Territorial.

6. Para ler a Metodologia na íntegra, acesse o e-book "Vou Fazer Arte 2" que compartilha a metodologia praticada ao longo do projeto.

7. Para conhecer os rostos e vozes das/os artistas-curadores que participaram do Vou Fazer Arte 2, acesse o vídeo-síntese do projeto.

Referências

OBSERVATÓRIO DE FAVELAS. Galpão Bela Maré: Junho a Agosto de 2019: Vou Fazer Arte 2. Responsável técnico Isabela Souza. Rio de Janeiro: 2019.

O que é favela, afinal? / Organizador: Jailson de Souza e Silva – Rio de Janeiro: Observatório de Favelas do Rio de Janeiro, 2009. 104 p. Disponível em: <http://observatoriodefavelas.org.br/wp-content/uploads/2013/09/o-que-%C3%A9-favela-afinal.pdf>. Acesso em Fevereiro de 2020.

PÉREZ-BARREIRO, Gabriel. Sobre a 33ª Bienal. 2018. Disponível em: <http://33.bienal.org.br/pt/sobre-a-exposicao>. Acesso em Fevereiro de 2020.

Vou fazer arte 2 / Organizadora: Isabela Souza da Silva. Autores: Cláudia Ferreira de Moura, Érika Lemos Pereira da Silva e Jean Carlos de Souza dos Santos - Rio de Janeiro: Observatório de Favelas, 2019. Disponível em: http://of.org.br/wp-content/uploads/2019/11/BOOK_VFA2-1.pdf. Acesso em Fevereiro de 2020.

Vou fazer arte 2, 2019. Vídeo síntese. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XXx4F1U1Ddg&t=1s>. Acesso em fevereiro de 2020.

Cézanne e a luz baça de Saturno

FELIPE BARCELOS DE AQUINO NEY

Resumo: A proposta deste ensaio é produzir uma reflexão sobre a percepção melancólica de Cézanne, responsável por elaborar pictoricamente um novo tipo de objeto, que, descolado da história e dos sistemas tradicionais de representação, perdera-se num devir perceptivo que ao mesmo resgatava a solidez clássica abandonada pelos impressionistas e a restituía metaforicamente. Tamanho descolamento da história acompanha um sentimento de luto sobre a emancipação do objeto percebido sem a luz da razão – ou das relações imediatas entre forma e significado – e sua nova constituição alegórica, repleta de significados que não se fecham com os contornos da razão clássica. A luz, antes fonte divina, transcendente, que banhava e vivificava os contornos da natureza, é agora mundana, imanente, opaca, e surge da meticulosa pesquisa do objeto, que abre-se a partir de uma contemplação melancólica -saturnina – da realidade.

Palavras-chave: Cézanne; metáfora; alegoria; Walter Benjamin

Abstract: The purpose of this essay is to produce a reflection on Cézanne's melancholic perception, which was responsible for the pictorial elaboration of a new type of object which, once deviated from history and from the traditional methods of representation, got lost within a perceptive continuum that, at the same time restored the classical solidity abandoned by the impressionists and reinstated it metaphorically by a mixed interpretation of the perceived and idealized reality. Such deviation from history resulted in a mournful relation between the emancipation of the object, perceived apart from the light of reason – or the immediate relation between form and meaning – and its new allegorical constitution, full of new meanings that could not be enclosed by the meaning of classical contours. The light, once a divine and transcendent source that contoured and enlivened nature, it is now immanent, mundane, opaque, and comes from a meticulous investigation of the object, torn up from a melancholic – Saturnine – contemplation of reality.

Keywords: Cézanne; metaphor; allegory; Walter Benjamin

Doutorando PPGAV/EBA/UFRJ na linha de História e Crítica de Arte. Realiza pesquisa em teoria e crítica de arte dos séculos XIX e XX, com apoio da teoria da literatura em Walter Benjamin e Paul Ricoeur, especialmente os conceitos de alegoria e metáfora e sua aplicabilidade nas artes visuais.

Sob a perspectiva da historiografia do século XX, Cézanne foi tomado como pai do modernismo pela síntese construtiva atribuída à sua operação das formas. Mas esta síntese abandonava exatamente o que havia de mais potente em seu trabalho: seu modo de ver, que não era exatamente construtivo, e sim, acumulativo, de disjunções semânticas que superavam as relações imediatas entre as coisas e aquilo que as significa. Cézanne punha em evidência a perda, na representação, das articulações pictóricas tradicionais do objeto na história. Ou seja, enquanto o impressionismo destruía os sentidos mais palpáveis do motivo, buscando a captura de momentos luminosos fugidios que nunca se definiam nos objetos, Cézanne se volta para o momento desta perda no impressionismo a fim de restituir a solidez clássica perdida. Porém, este resgate da topologia clássica – e isso que iremos argumentar – pode ser entendido como uma metáfora entre a realidade historicamente idealizada e a percebida na natureza por Cézanne.

A luz como condição transcendente para a existência da matéria é uma dessas perdas. Não por acaso Cézanne abandonara a pesquisa impressionista. Sem essa luz, Cézanne volta-se a si mesmo e compreende, melancolicamente, as lacunas deixadas pela razão clássica ao olhar para a natureza, em especial, para o monte Santa Vitória.

A melancolia invade a Santa Vitória de Cézanne como seu lugar seguro; quanto mais retorna a Santa Vitória, mais Cézanne destrói a luz da razão clássica, tornada uma nova metáfora de sua obsessão topológica. O clássico é a metáfora de um momento temporal, da umidade, que só molha a pedra por fora (Cf. BENJAMIN, 1984). Cézanne mantém seus rochedos protegidos das lágrimas de seus mestres em seus contornos quebrados, no azul que pesa e espacializa, para dissipar dos mestres as razões que eternizaram a semelhança pictórica como ideia de pertencimento, quando, na verdade, o pertencimento está na desconstrução dessa educação plástica. Não proteger a pedra das lágrimas de seus mestres seria permitir que as lágrimas escorressem pela pedra como contorno de fato. Impermeável. Contrariamente, Cézanne abre os contornos de suas pedras para que o símbolo melancólico da pedra alegorize-se, na tensão entre a metáfora que lhe concede validade semântica e a nova metáfora do azul que se acinzentava e se multiplicava materialmente, capaz de adentrar seu quarto, sua sala, ou qualquer espaço íntimo, pois o azul, de sua proximidade à bílis negra e ao corpo frio sem vida, metaforiza o classicismo em tempos modernos em uma nova percepção, não universalista, da vida.

À maneira com que Cézanne volta-se a si mesmo em sua percepção opaca da natureza, à luz da morte da razão clássica,

Saturno, que “como o planeta mais alto e o mais afastado da vida cotidiana, responsável por toda contemplação profunda, convoca a alma para a vida interior, afastan-

do-a das exterioridades, leva-a a subir cada vez mais alto e enfim inspira-lhe um saber superior e o dom profético.” (WARBURG apud BENJAMIN, 1984, p. 171-172)

Cézanne buscava o mundano perdido na ideia de transcendência, a partir de um processo contemplativo quase inesgotável dos significados que banham seus objetos de dentro para fora. A umidade “clássica” que molha a pedra é a metáfora da fria corte principesca de que nos fala Benjamin; a pedra ganha vida em sua nova representação opaca, seca, que nega os limites da matéria como lágrimas que atravessam a pele do rosto e que expressam, e não ilustram, a dor que lhe dignifica como forma. O opaco e o seco expressam o desejo melancólico de Cézanne de ver o que é velado pela forma dos símbolos.

À ausência de carne no símbolo contrapõe-se o desejo carnal melancólico do príncipe barroco:

Ele treme diante de sua própria espada. Quando se senta à mesa, o vinho contido nos cristais se converte em fel e veneno. Assim que o dia termina, o negro rebanho, o exército do medo rasteja sorrateiramente, e vela em seu leito. Envolto em marfim, púrpura e escarlate, ele não pode nunca repousar tão serenamente como os mortos sepultados na dura terra. Se por acaso consegue adormecer por um curto período, Morfeu o agride, e transforma em negras imagens noturnas os seus pensamentos diurnos, apavorando-o, ora com sangue, ora com destronamentos, ora com incêndios, ora com sofrimento e morte, ora com a perda de sua coroa. [...] onde está o cetro está o medo! [...] a triste melancolia mora nos palácios. (ARMENIUS apud BENJAMIN, 1984, p. 167)

A carne do mundo é o desejo de Cézanne. Contudo, seu horizonte é contemplado do cadafalso da história da arte, que lhe oferece aos olhos um horizonte de cores sem luz. Cézanne compreende seu aprisionamento tal qual o príncipe em sua fria corte, distante da realidade do homem e confinado no símbolo monárquico; sua corte é a história da arte. Sua vida mundana, seus espaços e paisagens de afeto, recuperados pela intersecção entre memória e história. Teria Cézanne aceito o papel de príncipe, na impossibilidade de fazer coexistir sua visão desejante e mundana dentro do universo simbólico clássico? “O príncipe é o paradigma do melancólico. Nada ilustra melhor a fragilidade da criatura que o fato de que também ele esteja sujeito a essa fragilidade.” (BENJAMIN, 1984, p. 165)

Entendemos a condição do príncipe como equivalente a um estado de melancolia que sente realidades fragmentárias, que somente podem ser compreendidas como realidades distintas e irreconciliáveis. O retorno de Cézanne a si mesmo, como ensinamento saturnino, ocorre quando o confinamento à

corte aprisiona seus desejos mundanos. É neste ponto específico que Cézanne nos interessa, quando sua pedra já não é mais molhada simbolicamente apenas por fora, quando os contornos da matéria específica se abrem para seu interior, quando conseguimos romper a camada simbólica que o príncipe não acessava em sua corte.

Também de maneira alegórica, podemos interpretar Cézanne como um artista que busca a experiência da miséria moderna na corte clássica que o oprime. Sua “infância” clássica acompanha, obviamente, seu desenvolvimento como pintor, que atravessa seus momentos pré e pós-impressionistas. Estes reverberam em sua pesquisa um lugar de educação pictórica que intelectualmente afugenta sua percepção mundana do mundo, como algo que devesse ser representado como uma transfiguração de sua educação, mas que, na realidade, seria uma visão de mundo emancipada da história da arte. O rochedo de Bibémus, pintado por Cézanne, pode ser interpretado à luz da melancolia que Benjamin traz em sua interpretação da pedra como metáfora melancólica:

É possível que o símbolo da pedra represente apenas os aspectos mais óbvios da terra, enquanto elemento frio e seco. Mas é também concebível, e até provável à luz da citação de Albertinus, que exista na massa inerte uma referência ao conceito teológico do melancólico, contido num dos pecados capitais: a acedia, a inércia do coração. (p. 177)

A pedra como massa inerte, como símbolo da acedia, é trabalhada alegoricamente por Cézanne: o que ela significa como vetor melancólico é convertido, exatamente pelas elisões da acedia, a algo repleto de novos significados. A melancolia produz uma vida – não uma luz, que metáfora pobre para a vida! – que mais corresponde às qualidades de uma aproximação plástica e afetiva de motivos caros ao pintor, e que, por isso mesmo, são tratados com a mesma pretensão narrativa do afeto e da proximidade do que uma pretensão intelectual e subjetiva da interpretação da cor. O azul, que aproxima e traz os objetos para a frente do plano pictórico, já não mais responde aos pactos pictóricos renascentistas.

Trazer à frente é a metáfora derradeira de trazer do passado para o presente o que as convenções abandonaram como autorreflexão do ofício da pintura.

Saturno e a infância de Cézanne

Voltar a si, buscar a luz baça de Saturno na contemplação da terra em ocres opacos é perscrutar na forma aberta da natureza o que os contornos clássicos fecharam. É compreender o classicismo na infância pictórica de Cézanne, cujos símbolos e metáforas só poderiam ser entendidos por ele no futuro tal como a experiência benjaminiana do passado.

Benjamin não encontra o passado em um único objeto de rememoração. O passado é ativado por uma circunstância múltipla que envolve objetos, lugares, pessoas e acontecimentos, que produzem uma nova sensação no presente e preenche a perda da ingenuidade através de metáforas, como em sua prosa *A Despesa*, em que a experiência da criança é tensionada pela experiência sensual do adulto. O que a criança sentia se perdeu para sempre, assim como a experiência de aprender a andar não pode ser repetida. O doce da despesa já não faz parte do ritual da experiência passada, perdida. Essa perda é preenchida como uma lacuna que só será compreendida metaforicamente no futuro.

Analogamente, a realização do contorno já não define na experiência moderna o mesmo que na experiência do pintor clássico. Vemos isso no esforço incessante de Cézanne em preencher os contornos com traços cada vez mais espessos, e que vão se diluindo tão logo percebe, através das aquarelas, que não é o contorno por si que devolve ao objeto sua realidade material.

Uma das possíveis aplicações da metáfora em Cézanne está em sua prática cromática, a qual, muito mais que trabalhar uma forma de representação do objeto natural, evoca, como diz Robert Morris, um valor que supera o código da semelhança (*resemblance*) e sugere que o que está em jogo neste trabalho de “pós-semelhança” é uma espécie de revisitação às “memórias de infância de Cézanne, amarradas a certos lugares ao redor de Aix”:

Vemos em *Infância em Berlim* (BENJAMIN, 1987) – assim como vemos em Morris – que não é possível uma recuperação da infância, e sim, da consciência de sua morte, do tempo que passa, do tempo que destrói. Deve-se evocar o mundo encantado e colocar uma distância desse mundo para não sucumbir ao charme da nostalgia. A rememoração é sempre incompleta; reencontra no passado aquilo que não estava lá; encontra no passado o futuro, e em cada momento presente retenções de momentos passados, assim como cada momento passado também possui retenções temporais. O futuro não é algo a acontecer ou previsão, e sim um preenchimento das experiências. É no futuro que as metáforas são entendidas.

Entender estas metáforas no futuro significa, para nosso estudo sobre Cézanne, reviver o clássico pela natureza, ou melhor, reviver o que foi elidido na experiência primeira dos contornos como invólucro da semelhança.

“Olho sempre para o chão, e agora olho para minha própria mãe” (Tscherning apud Benjamin, 1984, p. 175) metaforiza a reflexão contemplativa de Cézanne e seus lugares atávicos de memória, como o Monte Santa Vitória. Sua insistência na topologia e qualidade terrosa e opaca da paisagem produz uma magia alegórica saturnina: na leal contemplação da terra, Cézanne encontra a origem de sua

linguagem e seus tesouros escondidos, que o símbolo próprio da melancolia saturnina não lhe daria gratuitamente. Saturno demanda esforço árduo e contínuo. Os tesouros profundos de Saturno estão na arqueologia de sua simbologia, “na relação entre o homem e o mundo das coisas”, portanto, onde as intuições claras e instantâneas da *symbola* clássica lhe são alheias.

Em Cézanne, Saturno demanda a transformação do símbolo em alegoria, a exumação da morte, a vida ceifada na semente enterrada. A vida imanente da matéria e dos objetos.

Mas de quais qualidades imanentes falamos? daquelas mesmas que constituem as coisas “salvas das vicissitudes da história-destino teológica” (CASTELO BRANCO, p. 41). Salvas dos sistemas de representação tradicionais e das relações de imediatidade entre objeto e coisa representada, e que tornam o objeto facilmente aprisionável pelo desejo de transcendência teológica ou por uma teleologia histórica, ou seja, salvas de uma possível constituição simbólica.

Cézanne contempla seus objetos fora do mundo tal como se apresentaram anteriormente. Estão perdidos. O pintor realiza, porém, um novo ver como a história passada, de sorte a rasgar-lhe a pele e naturalizá-la. Uma autópsia, talvez? Mas como arte não é fisiologia, do cadáver morto da história Cézanne retira o viço imanente da morte, outrora aniquilado e tornado atemporal pelo controle racional clássico de sua transcendência e seu lugar abstrato no tempo (como o tempo nas tragédias gregas).

O clássico, como ideia, retorna morto em Cézanne. São os instrumentos de dignificação plástica das qualidades imanentes do objeto que lhe interessam, ainda que estes instrumentos tenham sido usados no sentido de transcendência. Eis a grande questão: como retirar da história ensinamentos clássicos que sirvam para desopilá-lo da ideia mesma de fechamento ideal da forma clássica?

Matando-a. Nesta morte que surge a ideia de um Cézanne alegorista.

Ao exumar a representação clássica, Cézanne contempla os fragmentos fossilizados de suas representações capazes de renascer alegoricamente; melhor dizendo, produz múltiplas metáforas que não encerram o objeto em uma ideia específica, ou em relações de imediatidade entre si e a coisa representada, como nos símbolos, e sim vivifica-os metaforicamente, pois a modernidade, tal como entendida por Baudelaire, retoma a tradição melancolicamente, ou seja

[...] como ideal nostálgico de uma experiência [...] que foi definitivamente perdida [...] Permanecem interconectados o ideal e o objeto perdido da tradição: eis o que a melancolia lamenta e rumina. (CASTELO BRANCO, p. 44)

Referências

- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco Alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. "Infância em Berlim por volta de 1900". In: *Rua de mão única. Obras Escolhidas V. 2*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho, José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- _____. *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Duas Cidades; Editora
- CASTELO BRANCO, Felipe. *Psicanálise & Barroco em Revista* v.9, n.1: 35-53, jul.2011
- 34, 2013.
- CÉZANNE, Paul. *Correspondências*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- FRY, Roger. *Cézanne: a study of his development*. Massachusetts: Kessinger Publishings, 2004.
- MORRIS, Robert. Cézanne's Mountains. *Critical Inquiry*, vol.24, No.3, 1998, p. 814-829. Disponível em www.jstor.org. Acessado em fevereiro de 2019.
- MURICY, Katia. "Walter Benjamin: alegoria e crítica". In: Rafael Haddock Lobo. (Org.). *Os Filósofos e a Arte*. 10. ed. Rio de Janeiro: Editora Rocco Ltda, 2010, p. 181-204.
- _____. *Alegorias da dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998.
- RICOEUR, Paul. *Teoria da interpretação*. Lisboa: Edições 70, 1996.
- SCHAPIRO, Meyer. *Impressionismo: reflexões e percepções*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- SZONDI, Peter. "Esperança no passado – Sobre Walter Benjamin". Ouro Preto: *Artefilosofia*, n. 6, p. 13-25, abril de 2009.

fazer / Orlândias tecer / memórias criar / histórias (ou embaralhar essas palavras e jogar de novo)

HELENA WILHELM EILERS

Resumo: O presente texto é uma adaptação daquele produzido pela autora para a abertura do dossiê sobre as Orlândias, realizado em sua pesquisa de mestrado. Tal material compila entrevistas, fotografias e notícias de jornais à respeito das exposições Orlândia (2001), Nova Orlândia (2001) e Grande Orlândia (2003).¹ Os três eventos reuniram cerca de 140 artistas num misto de mostra de arte, festa e manifestação política. Sem patrocínio ou verba de produção, conseguiram agregar artistas com perfis distintos e de diferentes gerações, em exposições livres e não burocráticas, as quais tinham como objetivo contornar a falta de espaço para a arte contemporânea na cidade. Os eventos foram pensados e produzidos pelos artistas Márcia X, Ricardo Ventura, Bob N e Elisa de Magalhães, contudo, sua realização só foi possível devido ao engajamento coletivo dos demais participantes.

Palavras-chave: Orlândias; exposições; memória; relatos

Abstract: This paper is an adaptation of the text wrote by the author for a dossier about Orlândias, produced in her master's research. Such material compiles interviews, photographs and news from newspapers regarding the exhibitions Orlândia (2001), Nova Orlândia (2001) and Grande Orlândia (2003). The three events brought together about 140 artists in a mix of art exhibition, party and political event. Without sponsorship they managed to bring together artists with different profiles and from different generations, in free and non-bureaucratic exhibitions, which aimed to circumvent the lack of space for contemporary art in the city. The events were produced by artists Márcia X, Ricardo Ventura, Bob N and Elisa de Magalhães, however, their realization was only possible due to the collective engagement of the other participants.

Keywords: Orlândias; exhibition; memory; report

Helena Wilhelm Eilers é mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAV/ EBA/UFRJ) e pós-graduada em Jornalismo Cultural (FAAP). Atua como curadora independente, pesquisadora e produtora.

Início esta comunicação com um aviso, este é um texto sobre memória. Não uma memória teorizada, mas uma memória emaranhada. Aqui não remexi os arquivos de Derrida, nem abri os armários, cofres e gavetas de Bachelard. Não me deparei no meio caminho com fantasmas de Aby Warburg ou, talvez, simplesmente tenha ignorado qualquer tipo de assombração. Este é um texto feito a partir histórias que colhi ao longo de um trajeto e que se embaralharam com a minha. Relatos de um percurso finalizado no meu mestrado, ou de apenas uma pausa em uma estrada longa, agora percorrida a passos menos apressados, tensos ou afobados.

Ao iniciar uma pesquisa sobre as exposições Orlândias, este dossiê não foi encontrado. Informação um tanto óbvia e manifesto irrefutável, ora que dentro de qualquer sequência temporal minimamente realista, um objeto criado não pode anteceder o momento de sua própria criação. Entretanto, explico, foi de fato a falta de um material compilado sobre as Orlândias que ocasionou a criação de um, agora existente, dossiê

As Orlândias haviam acontecido, não restavam dúvidas: foram cerca de 140 artistas envolvidos, numa lista que não para(va) de se modificar. Ouvi falar das Orlândias a primeira vez por meio de um artigo do artista- pesquisador Luís Andrade², numa leitura casual que eu fazia na exata hora em que a curiosidade chegou. A partir desse encontro, fui buscar mais algumas informações, como alguém que escuta uma palavra nova em língua estrangeira e, meio confuso/meio instigado, quer entender melhor o que aquilo significa. Orlândias. Eu, que não havia chegado há muito tempo de alguns passos mais ao sul do território carioca, bem imaginei que as margens do Rio guardavam surpresas. Mas procurei as Orlândias, e não as achei.

Sobre elas encontrei muitos nomes listados e poucas linhas escritas. Talvez tenha sido esse o pretexto que me incitou a iniciar a pesquisa através dos próprios artistas participantes. Era a solução: pegaria esses muitos nomes listados e os amarraria com as poucas linhas escritas. O que eu não tinha dimensão era de quantas linhas novas estavam por surgir. Lembrei de Virginia Woolf, em uma história sobre jovem e nobre Orlando (mas cuja vida em nada influenciou Orlândia). Como escreve a autora, se tratando de memória, é impossível saber ao certo onde ela vai nos levar:

A memória é uma costureira, e não bastasse isso, das cheias de capricho. A memória conduz sua agulha para fora e para dentro, para cima e para baixo, para lá e para cá. Não sabemos o que vem em seguida nem o que virá depois. Assim o ato mais corriqueiro do mundo, como sentar-se a uma mesa e puxar para perto o suporte com o tinteiro e a pena, pode agitar milhares de fragmentos discrepantes, desconectados, ora acesos, ora apagados, subindo e fluando e descendo e oscilando,

tal como surpreendidas no varal por um pé de vento, as roupas de baixo de uma família numerosa.³

Assim, um dossiê foi criado. A partir de encontros e relatos de vários artistas que fizeram parte das exposições, de entrevistas com eles, matérias de jornais e revistas e fotografias até então guardadas ou esquecidas. Aos poucos, esses fragmentos foram sendo costurados, criando uma colcha de retalhos de histórias que se amarravam, se sobrepunham e às vezes se confundiam.

No apartamento da Elisa de Magalhães e do Wilton Montenegro soube mais sobre essas exposições que eram três: Orlândia (2001), Nova Orlândia (2001), Grande Orlândia (2003). Era 2001 e uma casa da família do artista Ricardo Ventura passava por reformas. Oito meses em reforma. Tempo o suficiente para decidir, com Márcia X e Bob N, transformar um canteiro de obras em um laboratório de experimentações.

A motivação de tal evento, resposta repetida por diversos artistas entrevistados⁴, era abrir espaço para a arte contemporânea que, apertada nas poucas paredes disponíveis de museus e galerias, optava agora por derrubar muros. Orlândia então inaugurou em 5 de maio de 2001, com 40 artistas de diversas gerações e variadas formas de expressão artística. A exposição não tinha patrocínio, estudo de iluminação, informação sobre as obras, texto crítico, coquetel, convite formal. Estava lá, porém, o mais importante: obras de artes e artistas, ambos parte de um espaço em construção. Também tinha poeira, gesso e ferramentas de trabalhos que se misturavam e confundiam com trabalhos artísticos, numa resignificação espontânea e constante daqueles objetos.

O endereço era Rua Jornalista Orlando Dantas, 53, Botafogo. Informação que inspirou Alex Hamburger a dar o nome à exposição: Orlando, Disneylândia, Orlândia. Lá seria construído um parque de diversão das artes, uma Disneylândia dos artistas.

A história do imóvel que temporariamente abrigou o evento foi contada por alguns jornais: uma casa de família, que virou restaurante, que virou bar, que virou a termas Palácio 53. Talvez, entretanto, quem melhor tenha revelado a história do lugar foi o artista João Modé. Na obra apresentada em Orlândia, o artista descascava uma das paredes da casa e a sujeira de diversas cores de tinta, acumuladas ao longo dos anos, se depositavam no chão, fruto dessa raspagem. Modé, trazia para o presente um pouco daquele passado, desvelando camadas de tempo que se transformavam em pó.

Outros foram os artistas que se apoiaram em parte da memória da casa para pensar sua obra. Por ter sido “termas” e entrado para o ramo da diversão adulta, existiam muitos espelhos e muitas peque-

nas cabines espalhadas pelos cômodos e que os poucos foram sendo desmanchados. Analu Cunha, Cabelo foram alguns que aproveitaram esses ambientes e ou matérias. Também Marcos Chaves, que criou a instalação “Como and Watch Me”, propiciando um ar sensual *voyerista*.



Imagem 1. Analu Cunha, 2001, *Alice não mora mais aqui*, instalação, tamanhos variáveis. Foto: Wilton Montenegro.

Três meses depois acontece no mesmo local a Nova Orlândia, agora com a reforma do imóvel quase finalizada, pronta para ser entregue aos novos inquilinos. Dos 44 artistas e seus convidados, com certeza chamou a atenção aqueles vindos com Guga Ferraz. Eram alguns cachorros, emprestados de um amigo, que circulavam livremente pela exposição. Na hora da performance, um círculo de potinhos de ração foi feito no chão. Os cachorros vieram, o público assistia.

Por outro lado, passaram despercebidos os convidados-obra de Laura Lima. Numa espécie de performance invisível a artistas combinou com algumas pessoas que enquanto elas estivessem visitando a exposição seriam público, mas também obras, devendo agir apenas como convidados. Por motivos compreensíveis, não há registro dessa ação que muitos viram sem perceber.

Apesar das Orlândias terem acontecido fora do circuito institucional de museus e galerias, sem pa-

trocínio e pensada e produzida pelos próprios artistas, aos poucos foi ficando claro que nem por isso elas se fecharam num território outro. Os artistas das Orlândias não eram contra expor em lugares tradicionais, mas criavam um diálogo entre o meio e a margem. Durante a exposição obras foram vendidas, outras expostas mais tarde em instituições. O intuito era ampliar a rede e não fechar uma estrutura. Talvez o episódio que melhor ilustre esses pontos de contato seja o relatado por Cristina Salgado. A artista expôs uma obra composta por dois “pés”, entretanto, no meio da confusão da abertura, sem segurança ou vigilância, uma das peças foi roubada, já o outro “pé”, acabou sendo comprado por Gilberto Chateaubriand. A artista pondera que,

Assim, um trabalho com dois pés – um teve o destino desejado por toda obra de arte: o de pertencer a uma coleção importante; o outro teve um destino obscuro, condenado a viver na clandestinidade, pois, se vier à luz, vai delatar seu proprietário como alguém capaz de quebrar e roubar uma obra.⁵



Imagem 2. Cristina Salgado, Sem título, série Nuas, 1999, técnica mista, 16 x 34 x 8 cm Foto: Wilton Montenegro

Dois anos depois chega a vez da Grande Orlândia, artistas abaixo da Linha Vermelha (2003). Realmente grande – convoca cerca de 104 artistas para expor – realmente abaixo da Linha Vermelha. Das lojas e sobrados onde foi realizada a exposição tinha-se a sensação de poder tocar as pistas com

as mãos. A “obra urbanística grosseira, tornou-se a musa da exposição”⁶. “Estar ali embaixo é sujo, barulhento e, provavelmente perigoso”, contou a artista Julia Cseko. Disse também que o sobrado era praticamente uma ruína (lindo!) e que abaixo da Linha Vermelha, a fuligem misturava com arte, e aquele lugar esquecido da cidade ganhava energia e vitalidade quando ocupado por obras e por corpos.⁷

Um poema de Alex Hamburguer rabiscado na parede começava assim:

Grande Orlândia,
Última flor da orla
Inculto e bela,
Linha imanente de neon [...] ⁸

Seja entendida como uma manifesta, como sugere Suely Farhi⁹ ou uma seita satânica, como consideraram alguns comerciantes da região¹⁰, a Grande Orlândia não surge fora do tempo e sem razão. A exposição já vinha sendo planejada, disse Ricardo Ventura, mas chegou às vias de fato no momento que a Prefeitura do Rio de Janeiro tentava trazer para a cidade uma filial da Guggenheim. O projeto inicial previa a construção de uma parte do prédio submerso na Bahia de Guanabara: um museu privado seria construído com dinheiro público abaixo d’água, enquanto artistas brasileiros estavam abaixo da Linha Vermelha.



Imagem 3. Vista da parte interna de uma das lojas. Foto: Inayê Dawson. Arquivo pessoal da artista.

Como afirma Michel de Certeau, “um relato é sempre um relato de viagem”, são eles que “organizam caminhadas. Fazem a viagem antes ou enquanto os pés a executam”¹¹. Assim, cada relato, como cada entrevista, tinha a singularidade dos passos dados por quem esteve na exposição e aos poucos guiavam o desenvolvimento do dossiê. As Orlândias foram sendo assim delineadas. Como terras avistadas do alto mar e das quais aos poucos se aproxima. Finalmente ali estava Orlândia, a Terra de Orlas que ficava cada vez mais nítida.

Claro que às vezes a memória também falha, confunde. Dos artistas contatados, tiveram aqueles que não recordavam de ter participado e precisaram ser convencidos disso. Com Ducha, foi um pouco diferente, ele diz lembrar de algumas partes da primeira edição, mais precisamente até o ponto em que toma remédios psicotrópicos e dorme em frente à entrada da casa, fazendo com que as pessoas passassem por seu corpo estirado na porta para entrar. Ducha não lembra, porém, o nome dessa performance, como não recorda de terem colocado velas ao seu lado, como se velassem seu corpo, ou de ter acordado e saído correndo atrás do caminhão de lixo.

Também é importante ressaltar que não foi possível falar com todos os 140 artistas, seja por falta de tempo, falta de retorno ou, infelizmente por eles não estarem mais aqui. Um desses casos é Márcia X, uma das mentoras das Orlândias e que criou sua famosa performance *Pancake* para a primeira edição do evento. Também Tunga, com suas obras potentes, que construiu em Nova Orlândia um muro com peixe, vinho e pão. Elementos bíblicos que dias depois começaram a apodrecer, feder e que fez com que o muro precisasse ser destruído numa nova performance. Em sua instauração Tunga, de certa forma, mostrava que nem toda a arte era destinada à eternidade, tal como os planejam os templos-museus. E recentemente nos lembrou que tampouco é eterno o artista que a cria. Cito também Ericson Pires, cujos escritos influenciaram a pesquisa e também Aimerê César, que em Orlândia se despiu, como gostava de fazer, colocou um penico na cabeça, foi para um canto, se sentou e... Merda! Se desejam os artistas antes da peça começar.

Entre conversas informais e entrevistas, foram cerca de 50 artistas que ajudaram montar o dossiê. Fotografias e revistas foram saindo de pastas e HDs antigos. Abriam-se as gavetas, trazendo à luz aquilo que estava guardado. Agora, pode-se dizer que esse material compilado segue guardado, mas de maneira tal qual sugere o poeta Antônio Cicero.

Guardar uma coisa não é escondê-la ou trancá-la.
Em cofre não se guarda coisa alguma.
Em cofre perde-se a coisa à vista.

Guardar uma coisa é olhá-la, fitá-la, mirá-la por admirá-la, isto é, iluminá-la ou ser por ela iluminado.

Guardar uma coisa é vigiá-la, isto é, fazer vigília por ela, isto é, velar por ela, isto é, estar acordado por ela, isto é, estar por ela ou ser por ela.

Por isso melhor se guarda o voo de um pássaro
Do que um pássaro sem voos.

Por isso se escreve, por isso se diz, por isso se publica,
por isso se declara e declama um poema:
Para guardá-lo:
Para que ele, por sua vez, guarde o que guarda:
Guarde o que quer que guarda um poema:
Por isso o lance do poema:
Por guardar-se o que se quer guardar.¹²

Agora, seria esse o resultado final? Bom, como me disse José Damasceno em seu ateliê, nunca se sabe qual é o resultado de uma exposição. O que importa é viabilizar ideias, reunir fatores, produzir assombro, dúvida, inquietação, reflexão. E o resultado disso tudo, supõe o artista, nunca estará ao nosso alcance¹³.

Como me escreveu Neno del Castillo, boa parte da importância das Orlândias está na experimentação artística e reflexiva que essas exposições proporcionaram no período. Porém, outros componentes vem engrossando esse caldo, como “estórias, ensaios, confabulações, achismos” que “vão destilando e acrescentando conteúdo a esse sopão”. Como finaliza o artista: “E que nunca termine!”¹⁴.

Bom, boa parte dos ingredientes desse “sopão” estão dados neste dossiê, misturados com restos de cimento, latas de leite condensado, peixes/pão/vinho ou litros de Coca-Cola. Agora, quem quiser, que engrosse o caldo. Façamos a arte transbordar.

Notas

1. O material completo pode ser encontrado em: EILERS, H. W., “Orlândias: táticas para deslocamentos e criação de brechas no circuito institucional”. 2019. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Universidade Federal do Rio de Janeiro.
2. ANDRADE, L. “Rio 40º Fahrenheit”. *Revista Concinnitas*. n. 5. Rio de Janeiro: Instituto de Artes/UERJ. p. 127-149, 2003.
3. WOOLF, V. Orlando: *uma biografia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017, p. 53
4. As entrevistas com dezenas de artistas realizadas durante a pesquisa foram publicadas na dissertação de mestrado da autora. Cf.: Eilers, H. W., 2019. Vol. II.
5. SALGADO, C. Entrevista concedida à autora. In.: EILERS, H. W. “Orlândias: táticas para deslocamentos e criação de brechas no circuito institucional”. 2019 [...]. Vol. II, p.107.
6. CSEKO, J. Entrevista concedida à autora. In.: EILERS, H. W. Op. Cit. Vol. II, p.136.
7. HAMBURGER, A. In: EILERS, H. W. Op. Cit. Vol. II, p.136.
8. FARHI, S. Entrevista concedida à autora. In.: EILERS, H. W. Op. Cit. Vol. II, p.174.
9. VENTURA, R. Entrevista concedida à autora. In.: EILERS, H. W. Op. Cit. Vol. II, p.160.
10. CERTEAU, M. de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. 22ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014, p.183.
11. CÍCERO, A. *Guardar - Poemas escolhidos*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1996, p. 337.
12. DAMASCENO, S. Entrevista concedida à autora. In.: EILERS, H. W., 2019, Vol. II, p.134
13. CASTILLO, Neno. Entrevista concedida à autora. In.: EILERS, H. W., 2019, Vol. II, p.151.

Referências

- ANDRADE, Luis. “Rio 40º Fahrenheit”. *Revista Concinnitas*. n. 5. Rio de Janeiro: Instituto de Artes/UERJ. p. 127-149, 2003.
- CERTEAU, Michel. de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. 22ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014, p.183.
- CÍCERO, Antônio. *Guardar - Poemas escolhidos*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1996, p. 337.
- EILERS, Helena. W., “Orlândias: táticas para deslocamentos e criação de brechas no circuito institucional”. 2019. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- WOOLF, Virginia. *Orlando: uma biografia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017, p. 53.

13.5.2019

JANDIR JR.

Resumo: Esta foi uma carta enviada ao Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro no dia treze de maio de dois mil e dezenove. Fala de quando, em um domingo, no horário antes do horário em que eu iria ao trabalho, visitei o Mosteiro vestido de branco e vi alguns olhares na minha direção. Caso que relembrei ao retornar ao Mosteiro vestido de branco e, antes de adentrá-lo, um funcionário me abordar, advertindo que eu não poderia pegar santo, que eu não poderia incorporar dentro da igreja. A carta então trata de iniciar uma conversa com a própria igreja sobre suas marcas morais, epistêmicas, deixadas em nós, ainda que trate de avisá-la das contribuições pretas e indígenas inescapáveis, que continuam e continuarão a ser o solo donde se ergueu qualquer mosteiro. Contribuições intelectuais inescapáveis já que, ao mesmo tempo, são fundantes da cristandade desta nação e escatológicas para ela. E de como pessoas que não são brancas, vestidas de branco em igrejas seculares, são como borrachas apagando essas escritas escarificadas de frases bíblicas em nossas almas.

Palavras-chave: Epistemicídio; cristianismo; umbanda; candomblé

Abstract: This was a letter sent to the Monastery of São Bento of Rio de Janeiro on the thirteenth of May, two thousand and nineteen. Talks about when, on a Sunday, at the time before I was going to work, I visited the Monastery dressed in white and saw some looks in my direction. And this case I remembered when returning to the Monastery dressed in white and, before entering it, an official approached me, warning that I could not incorporate inside the church. The letter then tries to start a conversation with the church itself about its moral, epistemic marks left on us, even though it tries to warn of the inescapable black and indigenous contributions, which continue and will continue to be the soil from where any monastery was built here. Inescapable intellectual contributions since, at the same time, they are founders of this nation's Christendom and eschatological for it. And how people who are not white, dressed in white in secular churches, are like erasers erasing these scarified writings of biblical phrases in our souls.

Keywords: Epistemicide; christianism; umbanda; candomblé

Jandir Jr. colaborou em periódicos como *Artes & Ensaios*, *Poiésis*, *PISEAGRAMA*, *BUALA*, *Arte ConTexta*, dentre outras publicações e livros. Atualmente, é ministrando no Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense.

Destinatário: Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro¹

Uma vez, eu entrei aí no Mosteiro de São Bento bem cedinho. Era um domingo, no horário antes do horário em que eu ia ao trabalho. E eu trabalhava no centro na época, num museu perto daí². Nesse emprego, eu costumava deixar o tênis, meu uniforme numa bolsa, e só lhes vestir ao trabalhar. Porque fora desse regime de carteira assinada eu me vestia de branco. Eu visto branco até hoje, com roupas usadas que compro em brechós e chinelos brancos nos pés; chinelos surrados do tanto que os uso - eu uso somente um par, para economizar no uso de plástico no mundo, e economizar na minha própria grana também. E uso o branco porque gosto. Não é nem um sinal de iniciação no candomblé, nem de adesão às práticas sikhs, nem de ser cavalo de umbanda, nem enfermeiro de hospital, cozinheiro, coisa assim. Tudo isso me seduz e inspira, é claro. Gosto de carregar as semânticas de cura, paz, de caridade, serviço, de espiritualidade que essa cor tem quando está a cobrir todo o corpo de alguém. Mas somente carrego isso num enlaçamento superficial. Não sou identitariamente nenhum desses que vestem o branco. Sou só um outro alguém, um outro homem de roupas claras. Por mais que eu viva a fé, a trégua, a calma por vezes, sou um que assim está por uma deliberada escolha pessoal, e nada mais.

Mas, quando entrei assim no mosteiro, vi alguns olhares na minha direção. Alguns disfarçavam a curiosidade, me olhavam e desviavam o olhar para o chão. Boa parte, digo. Homens de uniformes acompanhavam meus passos calmos em direção ao interior barroco da igreja, uns outros tantos me viam sair e pisar sem firmeza nem direção no pátio externo. Eu visitava o Mosteiro para fazer uma hora, para aguardar minha hora de trabalho, pois queria rever o esplendor colonial dos dourados e das volutas dos séculos que passaram amargos demais nesse sul. E eu mesmo me estranhei, naquela época, em ter reconhecido beleza nesse empreendimento de dor, erguido compulsoriamente pelos meus. Estranhei que eu olhava aquilo ao invés de reviver constantemente que os corpos que fizeram meu corpo foram dos que poderiam ali estar erguendo o prédio, ora açoiados, ou sendo catequizados, como uma borracha passando em suas cabeças. Eu, anestesiado, olhando praquele espaço suntuoso, ignorava algo daquelas que me burilaram lentamente em suas próprias carnes, em favor da carne de quem me embranqueceu um tanto a pele mais recente. Por isso, eu acho, penso nessas coisas agora: eu também carrego em mim um pouco dos olhos dos que olharam de outra maneira aquilo tudo: numa maneira mais urgente, ainda mais violenta. De uma violência inaugural, talvez. Sem a solidez que os séculos deram em mim, calcificando um tanto dessas dores em meus ossos.

Um cara me chamou mais a atenção naquela manhã. Ele, sentado com uma mulher e uma criança - que talvez fossem sua família -, não buscava disfarçar um olhar de ódio contra mim. Eu vi ódio

naqueles olhos, mas havia algo que mesmo não encaixável nessa categoria, que mesmo que eu não tenha certeza se ele me odiava ou não, sem dúvidas atendia ao que há de pior no que se pode sentir por alguém. Não é possível que alguém fixe o olhar deliberadamente sobre outra pessoa por tanto tempo, e daquela forma, sem pensamentos ruins para com ela. Não é possível que ele me visse com carinho. Aqueles olhos não me demonstravam carinho, nem desprezo, mas o oposto disso. E eu conheço os olhos do oposto do carinho, mas essa é uma outra história. Talvez ele mesmo quisesse proteger sua família de mim. Quer dizer: sabe-se lá o que meus próprios olhos também não estavam passando para os dele.

O que cabe dizer é que comecei a questionar minha andança por aí, ao ser observado. Pensava que eu estava à toa demais, que circulava demais, que tava dando mole, vestido daquele jeito, e ainda abusado, olhando cada centímetro da igreja, tirando uma de turista quando minha cara e minhas roupas testemunhavam o contrário. Pensei que ficar espiando nas portas entreabertas fazia com que aquele cara - e talvez outras pessoas - estivessem desconfiadas de mim, com medo de que a qualquer momento eu arriasse prum santo num cantinho do edifício secular, e que ofendesse a família tradicional, talvez. Aí foi quando me dei conta do absurdo que era pensar dessa maneira sobre tudo e sobre mim mesmo, facultar a mim o direito de ir e vir neste espaço, como qualquer outra pessoa teria direito, mesmo que em tese (é algo até comum comigo, de eu pensar que certos lugares não são pra eu estar). Por isso, não muito contrariado, desci a rampa e me direcionei ao trabalho. Já tava quase na hora de bater o ponto e entrar.

Há pouco, retornei ao mosteiro. Por uma aula que teria aí³. Cheguei cedo, vim pelo lado oposto ao do início da Rio Branco, na praça Mauá. Entrei por dentro das ruas de dentro. Quando vi, era mais fácil subir pelo elevador até o mosteiro, estava em frente à porta de vidro que o resguardava. Eu a empurrei.

- Pois não?
- Oi. Eu queria ir no mosteiro.
- Quer mais não?
- Oi?
- Ué? Você queria, não quer mais?
- Ah! Claro, claro! Não, pô. Eu quero ir no mosteiro sim.
- Ali, ó. Quarto andar.
- Muito obrigado.
- Ô, rapaz! Você é capoeirista?
- Eu? Ah... você diz por causa da roupa, né? Não. Sou não. É só por gost...

- Olha só, não pode pegar santo lá em cima não! Não pode pegar santo, tudo bem?
- Claro, fica tranquilo.

Chegaram a me perguntar se não seria possível agir por vias legais contra o mosteiro e o trabalhador que falou isso para mim. Mas cara, é interessante: eu nunca moveria um dedo contra ele. Primeiro: nossa justiça atende a quem? Os meios legais têm encarcerado e penalizado a base da pirâmide social por problemas que escapam às mãos da imediatez prisional. Quer dizer, prendemos um monte de gente por problemas que são heranças da cisão escravocrata nessa terra. Como culpabilizar esse tanto de pessoas por um problema entranhado nas estruturas de nossa sociedade, nesse corte que mantém tantas pessoas abaixo do digno para viver? Eu não sei, mas continuo convencido de que a tal legalidade mais funciona como um projeto de segurança do patrimônio privado⁴ que o de uma justiça que nos atenda, na radicalidade que existiria se conjugássemos de forma sincera o 'nós', a primeira pessoa do plural. Leia-se com isso que percebo que todo o patrimônio é das elites; que eu mesmo não reconheço que haja um patrimônio verdadeiramente público nesse planeta. É importante também de eu reconhecer até onde minha erudição é o que permite que não seja eu falando o que esse homem falou pra mim naquele dia. Ver os privilégios de toda minha educação acadêmica-descolonial, antirracista, contra-hegemônica, que ainda assim continua resguardada a poucas pessoas, como eu. É o que contribui à desigualdade: o acesso ao bem-estar social perpassa o capital cultural também, caminha junto a toda essa monetização do cuidado em nosso mundo. Enfim, é tudo tão difuso fora da minha bolha, tanto racismo entre os nossos, tanto feminicídio, tanta fobia entre aquelas que poderiam se ver mais próximas. Entre nós.

Em segundo: pensando por vias estratégicas e desconfiadas, acho que é mais fácil a vocês, empregadores daquele homem, o penalizarem do que penalizarem-se pelo que ele mesmo disse. Imagino que seja mais fácil reconhecer a culpa no trabalhador do que em tudo o que a igreja contribuiu para a perseguição dos terreiros e da religiosidade preta, do saber negro que, ao mesmo tempo, é solo daí e faz com que alguns temam o chão donde se ergue o edifício chamado cristianismo. Com certeza seria o mais fácil: vocês teriam respaldo da sociedade ao demitir alguém da classe trabalhadora por ter falado algum absurdo. Nós costumamos pôr todos esses problemas sob responsabilidade da moralidade individual, e pouco sob a complexa e depressiva responsabilidade do curso das batalhas de nossa história, o que seria muito mais difícil; seria algo que talvez nos poria em depressão num primeiro momento, ao invés de nos oferecer respostas imediatas.

Muito difícil que eu não diga, nesse momento em que falo sobre o que ao mesmo tempo pavimenta e amedronta o cristianismo, de que me fizeram crer que a miscigenação afetou duas coisas europeias: a gramática e a bíblia.⁵ Aí, o solo de que tenho falado, o solo preto do cristianismo: a religiosidade

cristã, assim como a língua portuguesa, já não é a mesma nesse país em relação aos outros países cristolusófonos. As contribuições negras - que vejo como contribuições, mesmo que outros vejam como profanações⁶ - são imprescindíveis para o exercício da fé cristã neste chão. Não tanto por serem caras - já percebi que perseguem qualquer coisinha de espiritualidade negra que adentre os templos mais pomposos. Mas por serem inescapáveis: pouco se sabe o que rezaríamos se, subitamente, nos tornássemos europeus amanhã.

Assim como o idioma que mudou por cada mulher negra que segurou e amamentou todo o país, ensinando aos pequenos ouvidos o português do porvir colonial⁷, a religião não é o um, não há sua pureza. Ainda assim há o medo regulador, o mais importante para que se esteja sempre separado o cristianismo e o candomblé, com um acima e outro abaixo, respectivamente. Por isso a igreja, na sua face perversa, fala pela boca do trabalhador quando eu entro de branco no Mosteiro de São Bento. É a catequese, a missão jesuíta, o epistemicídio⁸ falando comigo. É a manutenção da branquitude me dando as cartas do jogo. Mas nisso me imaginei sendo como uma borracha, ou um liquid paper⁹, quando aí cheguei. Estranho se ver como um apagador desses, mas foi assim mesmo comigo: me vi preenchendo de branco as páginas já tão cheias de letras da bíblia. Enchendo-as do branco mais escurecido que eu já pude conceber.

Olha, eu acho que venho lhes dizer de tudo isso por uma falta que se abate em meu peito. Já comentei sobre isso com minhas companheiras de mestrado, com meus amigos, com minhas amigas, com tantas pessoas, e um silêncio se mantém. Uma amiga negra insinuou qualquer coisa mais ruidosa quando disse, sem muito contextualizar, que os negros se vestiam de branco para as guerras. Por outro lado, há o significado da palavra trégua, atrelado ao branco das bandeiras brancas quando flamulando nos campos de batalha.

Essa carta nada mais tem a dizer. Eu digo: eu não tenho nada mais a dizer por esta carta. A envio na vontade de dotar de mais significado esses acontecimentos comigo e minhas vestes brancas do que o estranho vazio que sinto, que talvez seja um vazio irreparável, de algo que se perdeu, de algo que eu não possa mais contar. Por outro lado, digo que tenho conversado mais sobre a umbanda, que tenho conhecido mais a umbanda, e, ouvindo mais umbandistas, tomei hoje a lição de que se usa o branco nas casas, e de que seus fiéis o usam, para receber de outros, encarnados ou não. Que a assistência se veste de branco para receber como consulente e como quem acolhe, que a parte mais importante no corpo dos médiuns é o ouvido, que a cor branca recebe a cor luz de todos os espectros e a reflete. Isso tem a ver com o que busco aqui. É importante que esse texto seja uma carta, afinal. Só aí há a possibilidade de uma réplica, quiçá de uma conversa. Só aí poderia, ainda que somente nas minhas expectativas, receber vocês.

Por isso, por sua caixa postal aberta, agradeço muito. Mesmo.

Daqui, com amor,

Notas

1. O Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro [1671-] está situado no Morro de São Bento, à Rua Dom Gerardo, nº 68, centro do município do Rio de Janeiro.

2. O Museu de Arte do Rio está localizado na Praça Mauá, nº 5, no centro do município do Rio de Janeiro.

A terceira aula do curso Método e Pesquisa em Artes - Paralelamente Escola-Floresta, ministrado por Luiz Guilherme Vergara a partir do Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, no dia 8 de abril de 2019.

3. Cf. GRILLO, Carolina Christoph; HIRATA, Daniel Veloso. "A intervenção de interesses privados na segurança pública no Rio de Janeiro". In: *Le Monde Diplomatique Brasil*. ed. 130. 2 de maio de 2018. Disponível em <<https://diplomatique.org.br/a-intervencao-de-interesses-privados-na-seguranca-publica-no-rio-de-janeiro>> último acesso em 16/04/2019.

4. "[No Brasil colônia se] engendra por sua vez uma nova sociedade, a dos mestiços, cuja principal característica é o fato de que a noção de unidade sofre reviravolta, é contaminada em favor de uma mistura sutil e complexa [...] [E nesse] novo e infatigável movimento de oposição - de mancha racial, de sabotagem dos valores culturais e sociais impostos pelos conquistadores -, uma transformação maior se opera na superfície, mas que afeta definitivamente a correção dos dois sistemas principais que contribuíram para a propagação da cultura ocidental entre nós: o código linguístico e o código religioso. Esses códigos perdem seu estatuto de pureza e pouco a pouco se deixam enriquecer por novas aquisições, por miúdas metamorfoses, por estranhas corrupções, que transformam a integridade do Livro Santo e do Dicionário e da Gramática europeus." (SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos - ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco. 2000. p. 15-16. Trechos entre colchetes por mim.)

5. "Os filólogos não cansam de ficar surpreendidos com o duplice e contraditório significado que o verbo profanare parece ter em latim: por um lado, tornar profano, por outro — em acepção atestada só em poucos casos — sacrificar. Trata-se de uma ambigüidade que parece inerente ao vocabulário do sagrado como tal: o adjetivo sacer, com um contra-senso que Freud já havia percebido, significaria tanto "augusto, consagrado aos deuses", como "maldito, excluído da comunidade". A ambigüidade, que aqui está em jogo, não se deve apenas a um equívoco, mas é, por assim dizer, constitutiva da operação profanatória (ou daquela, inversa, da consagração). Enquanto se referem a um mesmo objeto que deve passar do profano ao sagrado e do sagrado ao profano, tais operações devem prestar contas, cada vez, a algo parecido com um resíduo de profanidade em toda coisa consagrada e a uma sobra de sacralidade presente em todo objeto profanado." (AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo. 2007. p. 61.)

6. "A cultura brasileira é uma cultura negra por excelência, até o português que falamos aqui é diferente do português de Portugal. Nosso português não é português é "pretuguês". Se a gente levar em consideração, por exemplo, a atuação da mulher negra, a chamada "mãe preta", que o branco quer adotar como exemplo do negro integrado, que aceitou a democracia etc. e tal, ela, na realidade, tem um papel importantíssimo como sujeito, suposto saber nas bases mesmo da formação da cultura brasileira, na medida em que ela passa, ao aleitar as crianças brancas e ao falar o seu português (com todo um acento de Kinbundo, de Ambundo, enfim, das línguas africanas), é ela que vai passar pro brasileiro, de um modo geral, esse tipo de pronúncia, um modo de ser, de sentir e de pensar." (GONZALEZ, Lélia. "Lélia fala de Lélia". In: *Estudos Feministas*. Florianópolis: UFSC. V. 2. n. 2. 1994. p. 384-385.)

7. "E, desde a fundação destas terras, não apenas um genocídio físico, mas o extermínio cultural, das possibilidades de vida, da expressão do corpo, da dignidade, das possibilidades de realização de si. Falamos sobre epistemicídio. O genocídio do povo negro, afinal, sempre teve suas caravelas sopradas pelo epistemicídio, pela desqualificação sistemática dos saberes, das epistemologias, dos modos de existir, dos modos de vida, na invenção de um lugar criado por eles, reservados para nós: um lugar abaixo de sua autoproclamada "humanidade". (Eis, Rafa; VASCONCELLOS, Jorge (org). "Estados quilombistas de arte". In: *Arte & Ensaios*. n. 37. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro. Março de 2019. p. 124.)

8. Nome de uma marca estadunidense de corretivos com os quais é possível depositar, com o auxílio de um pequeno pincel, uma fina camada do apagador de cor branca, que torna a folha novamente disponível a inscrições com tinta.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo. 2007.

ÉIS, Rafa; VASCONCELLOS, Jorge (org). "Estados quilombistas de arte". In: *Arte & Ensaios*. n. 37. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro. Março de 2019. p. 122-169.

GONZALEZ, Lélia. "Lélia fala de Lélia". In: *Estudos Feministas*. Florianópolis: UFSC. v. 2. n. 2. 1994. p. 383-386.

GRILLO, Carolina Christoph; HIRATA, Daniel Veloso. "A intervenção de interesses privados na segurança pública no Rio de Janeiro". In: *Le Monde Diplomatique Brasil*. ed. 130. 2 de maio de 2018. Disponível em <<https://diplomatique.org.br/a-intervencao-de-interesses-privados-na-seguranca-publica-no-rio-de-janeiro>> último acesso em 16/04/2019.

SANTIAGO, Silvano. *Uma literatura nos trópicos - ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco. 2000.

Lista Negra: Mulheres negras na arte contemporânea do Brasil

JULIANA SANTOS PEREIRA

Resumo: Memória é privilégio. Sujeitas(os) negras(os) não têm o privilégio de resgatar suas(seus) antecessoras(es). Seguimos sem poder dar a devida menção àquelas(es) que abriram caminho antes de nós, pois a história negra é destinada ao lugar do esquecimento, o que também nos nega uma possibilidade de futuro. É preciso mapear, catalogar e divulgar o trabalho artístico contemporâneo de mulheres negras e não brancas como um ato político radical, para garantir que possamos existir no futuro, e não apenas resistir.

Palavras-chave: Mulheres negras; arte contemporânea; história; memória

Abstract: Memory is a privilege. Black persons do not have the privilege of rescuing their forefathers. We continue without being able to give due mention to those who opened the way before us, because black history is destined to the emplacement of oblivion, which also denies us a possibility for the future. It is necessary to map, catalog and disseminate the contemporary artistic work of black and non-white women as a radical political act, to ensure that we can exist in the future, and not just resist.

Keywords: Black women; contemporary art; history; memory

Graduada em Artes Visuais pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ e mestranda em História da Arte na linha de Arte e Alteridade pela mesma instituição. Pesquisa mulheres negras na arte contemporânea e coletivos de artistas negras e não brancas.

Se desejamos, de fato, sermos radicais em nossa busca por mudanças, precisamos atingir a raiz da nossa opressão. Afinal, radical significa simplesmente “compreender as coisas desde a raiz”.

- Angela Davis

Antes de mais nada, é importante lembrar que a história negra não começa com a escravidão. A(O) negra(o) possui uma história muito anterior a esse período lamentável que faz parte do enredo da civilização ocidental branca. Em todas as áreas do continente africano as(os) sujeitas(os) negras(os) criaram norma, cultura, identidade, crença, mitos, história e teorias que, por sua vez, foram apropriadas pelos supremacistas brancos. Sequestrados e conduzidos de forma coercitiva ao “Novo Mundo”, a história diaspórica negra se desenvolveu igualmente repleta de pensadoras(es), heróis e heroínas.

Obviamente, a branquitude continua a alimentar a ideia de que as tradições e as memórias negras são primitivas, selvagens e atrasadas, e que por essa razão, precisam ser erradicadas, para que a sociedade possa “evoluir”. O campo das representações é hegemonicamente branco. No período colonial foi fundamental para o processo de dominação. Com a função de sequestrar a psiquê dos povos negros e indígenas através do apagamento das suas memórias e tradições, substituindo-os pelos valores brancos ocidentais, impregnando suas mentes com os símbolos da branquitude como referências do bem, da civilidade e da superioridade.

Uma coisa é posicionar um sujeito ou um conjunto de pessoas como o Outro de um discurso dominante. Coisa muito diferente é sujeitá-los a esse “conhecimento”, não só como uma questão de dominação e vontade imposta, mas pela força da compulsão íntima e a conformação subjetiva a norma.¹

- Stuart Hall

Um grande exemplo do poder hegemônico no campo das representações, é a imagem judaico-cristã de Jesus enquanto um homem branco ariano (olhos claros, cabelos lisos e loiros, pele alva, traços finos), totalmente incompatível com o fenótipo dos indivíduos que habitavam a região do Oriente Médio, onde nasceu. E mesmo que haja um consenso entre historiadores e pesquisadores quanto à aparência de Jesus (pele escura e traços negros), no imaginário das civilizações ocidentais e ocidentalizadas, prevalece a imagem do Jesus branco. O mesmo acontece com o Egito antigo, país da África “embranquecido” devido à sua importância histórica e científica para as civilizações do mundo. Isso sem contar as apropriações e a espoliação de todo patrimônio negro-africano praticadas pelos europeus.

A representação do corpo negro como “corpo marginal”, não afeta apenas a forma como os brancos vêem a negritude, muito pior que isso, afeta a autoimagem de negras e negros, como veem a si mesmas(os). “Eles tinham o poder de fazer com que nos víssemos, e experimentássemos a nós mesmos, como ‘outros’”² (Stuart Hall). A teórica americana bell hooks revela em seu livro “Olhares negros - raça e representação”, como o controle das imagens desempenha uma função de extrema relevância em um sistema de dominação racial, denunciando o modus operandi da branquitude. Ela afirma que:

Existe uma conexão direta e persistente entre a manutenção do patriarcado supremacista branco nessa sociedade e a naturalização de imagens específicas na mídia de massa, representações de raça e negritude que apoiam e mantêm a opressão, a exploração e a dominação de todas as pessoas negras em diversos aspectos.³

O circuito oficial da arte, assim como todo aparelho ideológico do poder hegemônico, apaga da história a memória, a vida e a obra de todas e todos as(os) artistas negras(os) e indígenas. Tendo em vista a lógica capitalista de racialização para fins de exploração, é fácil entender porque este campo é tradicionalmente dominado por pessoas brancas, mesmo no Brasil, onde somos mais de 50% da população segundo estatísticas oficiais. O trabalho artístico não se trata de um labor braçal, e sim intelectual. O racismo é a pedra angular do sistema de exploração capitalista⁴, portanto, não se pode aceitar que homens e mulheres racializadas(os) se dediquem a um trabalho de natureza espiritual. A(ao) sujeita(o) negra(o) é destinado sempre o trabalho mecânico e servil.

E é nesse cotidiano que podemos constatar que somos vistas como domésticas. Melhor exemplo disso são os casos de discriminação de mulheres negras da classe média, cada vez mais crescentes. Não adianta serem “educadas” ou estarem “bem vestidas” (afinal, “boa aparência, como vemos nos anúncios de emprego é uma categoria “branca”, unicamente atribuída à “brancas” ou “clarinhas”). Os porteiros dos edifícios obrigam-nas a entrar pela porta de serviço, obedecendo instruções dos síndicos brancos (os mesmos que as “comem com os olhos” no carnaval ou nos oba-oba da vida). Afinal, se é preta só pode ser doméstica, logo, entrada de serviço.⁵

- Lélia Gonzalez

Me parece no mínimo ingênuo imaginar que este mecanismo de supressão da identidade negra, que é sistemático na história, sucumbirá naturalmente, e mais ainda de que o sistema de classes possa se horizontalizar espontaneamente no que diz respeito às questões de raça. A arte produzida por artistas negras(os) segue sendo vista como pertencente a um nicho específico, e não como uma linguagem possível na “universalidade” requerida pelo campo.

A chamada “neutralidade científica” funciona como máscara para o preconceito eurocêntrico exatamente como o chamado “universalismo” tem sido um disfarce para a imposição do sistema de valores europeus sobre outros povos do mundo.⁶

- Abdias Nascimento

A linguagem e a estética negras são, invariavelmente, classificadas como demasiadamente pessoais quando se trata de artistas negras(os), sendo que a impessoalidade só favorece os “transparentes” citando aqui o conceito de Spivak. Se “Les Demoiselles d’Avignon” de Pablo Picasso com nítida influência africana, tivesse sido pintada por uma(um) artista negra(o), teria sido tão revolucionário para a história da arte? Ou seria classificado como arte Naïf? Ou ainda “primitiva”? Seria conhecida em todo o mundo? Estaria musealizada? Conheceríamos a autoria da obra? Sim, é verdade que é impossível saber o que teria sido, mas podemos supor, com uma certa segurança, observando-se o inegável racismo institucional.

A predileção pela arte neutra e universal, não só invisibiliza a produção de negras e negros, como fomenta a apropriação dessa estética e dessa linguagem por parte da classe artística hegemônica, que justifica a atitude como uma tentativa de “dar voz” aos excluídos, mas sem de fato incluí-los, ou seja, sem desestabilizar os cânones.

Não é essa configuração, na qual pessoas brancas são colocadas no centro e as pessoas negras nas margens como sujeitos sem voz, uma coreografia do racismo?'

- Grada Kilomba

Hoje, a contribuição das discussões sobre o *lugar de fala* legitima as reivindicações dos movimentos negros de “que nada seja feito sobre nós sem nós”, seja na política, nas ciências sociais, na academia, nas artes, na cultura, etc. Tais discussões também trazem uma novidade para a branquitude, de que ela é tão específica quanto a negritude, ao contrário de como esta se imagina, completa e superior. A universalidade atribuída ao branco pelo branco não passa de uma autoficção.

A intelectualidade e as linguagens, bem como as formas lógicas e o desenvolvimento de conceitos e estruturas, estão radicalmente ligados a uma normalidade branca e masculina. Percebo isso como um pensamento étnico, eurocentrado e parcial.⁸

- Keyna Eleison

Desta forma, as instituições de todas as naturezas se vêem “obrigadas” a “incluir” a(o) negra(o), e mais do que isso, a se posicionar contra o racismo e a segregação racial. Mas, ao contrário de uma horizontalização e de uma real “democracia racial”, essa “obrigatoriedade” dá origem a um mecanismo mais sofisticado de discriminação.

Grassa hoje em muitos países um “racismo sem raças”. No intuito de praticar com mais desenvoltura a discriminação, ao mesmo tempo em que se faz dela algo conceitualmente impensável, a “cultura” e a “religião” são mobilizadas para assumir o lugar da “biologia”. Enquanto se finge que o universalismo republicano é cego em relação à raça, confinam-se os não brancos a suas supostas origens e não cessam de proliferar categorias efetivamente racializadas.⁹

- Achille Mbembe

Sendo assim, a(o) negra(o) passa a ser, mais uma vez, “usada(o)” apenas para suprir as “cotas raciais” necessárias para garantir a boa imagem institucional, como uma figuração, sem ser incluído de fato aos sistemas, com voz própria, participação efetiva, poder de decisão ou cooperação na criação das normas. Além disso, essa falsa inclusão de uma(um) indivíduo(a) negra(o) com a intenção de legitimar um discurso sobre a negritude, muitas vezes preconceituoso e estereotipado, ainda reforça a ideia de que negras e negros produzem uma única narrativa, invariavelmente ligada à dor e às sequelas da violência colonial.

Denunciamos, sim, toda violência que sofrermos apenas por sermos quem somos, e enquanto a mesma existir o faremos. Mas somos seres humanos complexos e nossa subjetividade nos leva para muitos outros lugares além daquele da violência. Somos muitas, pensamos de formas diferentes, acreditamos em coisas distintas e, como todo ser humano, temos individualidades a serem manifestadas da forma que mais nos interessa. Não aceitamos migalhas de um circuito de arte que mal enxerga nossa existência e, quando o faz, é através da lente distorcida da narrativa única, da pesquisa única. Denunciam as artistas [do coletivo Nacional Trovoa].¹⁰

Ou seja, neste caso, o coletivo de artistas negras surge primeiro na mentalidade da branquitude, reunindo em uma única classe tudo o que é idealizado e produzido por elas. Segundo essa mentalidade, basta incluir uma única artista negra e você terá incluído todas as outras, “é tudo igual”. É dessa forma, excluindo individualidades, histórias, memórias e repertórios pessoais, que a negritude é incluída na noção de universalidade. Porém as artistas do coletivo “Nacional Trovoa”, por exemplo, fazem dessa noção inicial, outra coisa. Elas se utilizam das formas dos coletivos para se perceberem únicas em seus modos de produzir e existir no mundo.

Convencionalmente, os coletivos de artistas têm como característica a supressão da identidade dos participantes, sendo a autoria das obras atribuída ao coletivo. Já os coletivos de artistas negras(os) buscam o inverso, são idealizados na intenção de que artistas racializadas(os) tenham mais visibilidade no circuito oficial da arte, para que possamos conhecer seus nomes, vida e obra. Acoradas(os) nos tradicionais valores negros da união, artistas e curadoras(es) negras(os) se esforçam para por abaixo muros que tentam impedi-los de entrar em espaços que já são delas(es) por direito, não só como partes integrantes da sociedade, bem como por serem espaços construídos através da força de trabalho negra.

Os movimentos identitários dentro dos circuitos artísticos, hoje funcionam como uma espécie de *aquilombamento*, onde seus membros se auto referenciam, se auto influenciam, se auto credenciam e se auto pesquisam com o objetivo de se inscreverem em uma história própria, mesmo que esta seja uma história outra, periférica e não oficial.

E é neste sentido, que faço questão de utilizar os espaço que me foi dado, para citar o nome de algumas das artistas negras da contemporaneidade, assim, contribuindo para que seus nomes existam em ferramentas que sirvam pesquisas futuras: *Aline Besouro, Aline Motta, Aline Cozta, Ana Almeida, Ana Lira, Arcasi, Carla Santana, Castiel Vitorino, Charlene Bicalho, Crislaine Tavares, Elles Alves, Edzita Sigoviva, Eneida Sanches, Hairam Sotnas, Ione Reis, Janaína de Barros, Jota Mombaça, Joyce Candeia, Juliana dos Santos, Julianne Pinheiro, Kerolaine Kemblin, Kiki Carvalho, Lídia Lisboa, Loli Brito, Mariana Maia, Mariana de Matos, Marília Araújo, Marta Supernova, Matheusa Passarelli, Michelle Mattiuzzi, Panmela Castro, Pamella Magno, Priscila Rezende, Renata Felinto, Renata Sampaio, Sônia Gomes, Susan Soares, Yaya.*

Se desejamos de fato nos aquilombar e guardar uma postura ativista diante do campo, é bom guardarmos os valiosos conselhos de Abdias Nascimento reunidas no “ABC do quilombismo”¹¹, sendo talvez os mais importantes deles: “cuidar de organizar a nossa luta por nós mesmos; ejetar o supremacismo branco do nosso meio; garantir ao povo trabalhador negro o seu lugar na hierarquia de Poder e Decisão; manter íntimo contato [com negras e negros] tanto da diáspora como do continente [africano]”. Devemos ainda lembrar que “infalível como um fenômeno da natureza será a perseguição do poder branco ao quilombismo. [Pois] está na lógica inflexível do racismo brasileiro jamais permitir qualquer movimento libertário dos negros majoritários.”

Notas

1. bell hooks, *Olhares Negros: Raça e representação*, p. 34
2. *Ibidem*, p. 34
3. *Ibidem*, p. 33
4. A. Mbembe, *Crítica da razão negra*, p. 21
5. Lélia Gonzalez, *Racismo e sexismo na cultura brasileira*, p. 230
6. A. Nascimento, *O Quilombismo: Documentos de uma militância Pan-Africanista*, p. 321
7. G. Kilomba, *Memórias da plantação - Episódios de racismo*, p. 164
8. Disponível em: <<http://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/pensamento-etnico-keyna-eleison/>> Acesso em 03 jan 2020.
9. A. Mbembe, *Crítica da razão negra*, p. 21
10. Disponível em: <<http://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/projeto-trovoa/>> acesso em 03 jan 2020.
11. A. Nascimento, *O Quilombismo: Documentos de uma militância Pan-Africanista*, p. 296

Referências

- Nascimento, Abdias. *O Quilombismo: Documentos de uma militância Pan-Africanista*, Editora Perspectiva, Rio de Janeiro. IPEA-FRO, 2019.
- Mbembe, Achille. *Crítica da Razão Negra*. Tradução de Sebastião Nascimento. N-1 Edições, 2018.
- hooks, bell. *Olhares negros: Raça e representação*. Tradução de Stephanie Borges. Editora Elefante, São Paulo, 2019.
- Eleison, Keyna. *Não aceitamos migalhas do circuito branco de artes*. C& América Latina, 2019.
- Eleison Keyna. *Por que meu pensamento é étnico?*. C& América Latina, 2019.
- Gonzalez, Lélia. Racismo e Sexismo na cultura brasileira. Apresentado na Reunião do Grupo de Trabalho “Temas e Problemas da População Negra do Brasil”. IV Encontro Anual da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais, rio de Janeiro, 29 a 31 de Outubro de 1980.

Direcionando o olhar: *Posing Modernity: The black model from Manet and Matisse to today*

KAROLINE DOS SANTOS SILVA

Resumo: O objetivo desse trabalho é analisar criticamente alguns quadros da exposição *Posing Modernity: The Black Model from Manet and Matisse to Today*, sob a curadoria de Denise Murrell, da Columbia University. A exposição *Posing Modernity* foi exibida recentemente no Musée d'Orsay, na França, e é a base da tese de doutorado de Murrell intitulada: *Seeing Laure: Race and Modernity from Manet's Olympia to Matisse, Bearden and Beyond*, defendida em 2014 na Columbia University. Tese na qual a pesquisadora faz um estudo crítico sobre a modelo negra caribenha Laure, presente em alguns quadros de Edouard Manet, principalmente no famoso quadro intitulado: *Olympia* (1863). A exposição propõe uma ruptura, principalmente, com o modelo de representação da mulher negra retratada comumente em posições subalternizadas e ofuscadas durante o século XIX. Nesse trabalho analisamos criticamente alguns quadros da exposição levando em consideração as teorias dos Estudos Culturais e teorias da representação apresentados por Stuart Hall, Edward Said, Achille Mbembe, entre outros críticos.

Palavras-chave: Representação; modelo negro; Caribe

Abstract: The aim of this work is to critically analyze some pictures from the exhibition *Posing Modernity: The Black Model from Manet and Matisse to Today*, curated by Denise Murrell, from Columbia University. *The Posing Modernity* exhibition was recently shown at the Musée d'Orsay, France, and it is the basis of Murrell's doctoral thesis entitled: *Seeing Laure: Race and Modernity from Manet's Olympia to Matisse, Bearden and Beyond*, defended in 2014 at Columbia University. Thesis in which Murrell makes a critical study about the black Caribbean model Laure, she appears in some paintings by Edouard Manet, mainly in the famous painting entitled: *Olympia* (1863). The exhibition proposes a break, mainly, with the model of representation of the black woman commonly portrayed in subordinate and ofuscated positions during the 19th century. In this work we critically analyze some pictures of the exhibition taking into consideration the studies and theories of the field of Cultural Studies and theories of representation presented by Stuart Hall, Edward Said, Achille Mbembe, among other critics.

Keywords: Representation; black model; Caribbean

Karoline dos Santos Silva é mestranda do Programa de Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro. É especialista em Literatura brasileira pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Desenvolve pesquisas sobre representação e identidade de mulheres negras no Caribe.

Uma bela mulher de tez branca, adornada com brincos de pérolas e uma pulseira de ouro esbanja extrema sensualidade. Ela está deitada nua, sobre a cama, com a mão direita tampando singelamente o seu sexo. Ela encara o espectador. Por seus adornos e joias infere-se que é uma cortesã. E ao lado dela, dividindo a cena, temos uma mulher negra, possivelmente sua empregada. A mulher negra carrega flores, talvez um presente de algum cliente dessa cortesã. Eis uma brevíssima e crua descrição do quadro *Olympia* de Edouard Manet (1863).

É a partir desse famoso quadro de Manet que Denise Murrell, curadora da exposição *Posing Modernity: The black model from Manet and Matisse to today*, desenvolveu sua pesquisa sobre a presença de modelos negros na História da Arte. Em muitos livros de crítica de História da Arte, durante muito tempo, o quadro *Olympia* sempre foi comentado como uma obra que causou choque e espanto na sociedade francesa, principalmente pelo fato de haver vários indícios em sua composição que revelavam a profissão de Olympia: uma prostituta. Os holofotes brilhavam em direção a Olympia. Havia uma reação sobre aquela bela cortesã que estava sendo representada. Em alguns causava repulsa, em outros, fascínio por sua beleza. Enfim, é impossível admirar o quadro e ficar indiferente com relação a Olympia.

A partir da imagem de Olympia, podemos criar não só uma, mas muitas narrativas que explorem a subjetividade daquela mulher que faz do prazer sua fonte de subsistência e conforto. Mas, e quanto à empregada negra que divide a cena com Olympia e está no mesmo plano frontal do que a cortesã? Quem é aquela mulher? O que sabemos sobre ela? De onde ela veio? Durante muito tempo a história e subjetividade da empregada negra foi ofuscada. Dessa vez, Denise Murrell traz para a mise-en-scene Laure: a empregada negra que fora esquecida dentre os comentários de críticos de arte enquanto voltavam seus olhos minuciosamente para Olympia.

Posing modernity: The black model from Manet and Matisse to today, é uma exposição sob a curadoria de Denise Murrell, pesquisadora da Columbia University, que propõe uma pesquisa a respeito da existência de modelos negros na arte. Denise, assim como milhares de outros homens e mulheres negros, se questionava a respeito da representação dos modelos negros na Arte, ou melhor, sobre a pouca visibilidade que tiveram ao longo da História da Arte. É a partir da sua tese de doutorado intitulada: *Seeing Laure: Race and Modernity from Manet's Olympia to Matisse, Bearden and Beyond*, que Denise propõe um estudo sobre a modelo Laure, presente no quadro *Olympia* de Manet.

Durante quatro anos, Denise reuniu diversas obras de arte, entre elas, pinturas, gravuras e esculturas em que houvesse a presença de modelos negros. *Posing Modernity* nos propõe um direcionamento de olhar para esses corpos racializados que estavam presentes nas artes, entretanto foram invisibilizados.

A exposição se estende para aspectos sociais e políticos da escravidão como por exemplo: a luta pela abolição da escravidão nas Antilhas, a representação comum do modelo negro na sociedade francesa e a ruptura desse padrão representacional. A pesquisa de Murrell é de extrema relevância por conta, principalmente, da proposta da descolonização da Arte. Ao longo de suas pesquisas, Murrell propõe que algumas obras sejam renomeadas pelo fato de conter termos pejorativos e destituírem o modelo negro de sua subjetividade, como por exemplo: o quadro "Portrait d'une nègresse" que foi renomeado para "Portrait d'une femme noire" e posteriormente "Portrait de Madelaine".

Sob a curadoria de Isolde Pludemarcher, do Museu d'Orsay e a cocuradoria de Murrell, *Posing Modernity* foi para a França sob o nome de *Le modèle Noir: de Géricault à Matisse*. *Posing Modernity* é uma exposição transatlântica que sai da Wallach Gallery nos Estados Unidos, vai para o Museu d'Orsay na França e depois para o Memorial ACTe em Guadalupe, departamento ultramarino francês. Entendemos que essa proposta de uma exposição transatlântica funcione como uma forma de escrita performativa da história conforme Achille Mbembe afirma em:

A escrita da história assume uma dimensão performativa. A estrutura dessa performance é, sob diversos aspectos, de ordem teológica. O objetivo é, na verdade, escrever uma história que reabra para os descendentes de escravos a possibilidade de voltarem a ser agentes da história propriamente dita. No desdobramento da Emancipação e Reconstrução, escrever a história é considerado, mais do que nunca, um ato de imaginação moral. O gesto histórico por excelência consiste, pois, em passar do estatuto de escravo ao de cidadão comum como os outros. (MBEMBE, 2018, pp. 63-64)

Murrell constatou em suas pesquisas que a grande quantidade de modelos negros presentes das obras de arte francesas eram de origem Caribenha. A França traz à tona a representação e presença desses modelos negros antilhanos e expõe para que seu departamento ultramarino possa admirar a grande colaboração artística que desempenhou na História da Arte. É importante ressaltar que houveram mudanças e adaptações quando *Posing Modernity* foi levada para o Museu D'Orsay.

A representação do Outro racializado.

Em *cultura e representação*, Stuart Hall comenta a respeito de representações estereotipadas e tipificações do negro e as divide em três categorias: "selvagens nobres, servos rebaixados e nativos felizes". Os selvagens nobres seriam os bons escravos, seja na figura do Pai Tomás, no romance norte-americano, *A cabana do pai Tomás*, de Harriet Stowe. Pai Tomás era um velho negro,

bom, fiel, que mesmo sendo açoitado, perseguido se mantém submisso e gentil. Em suma, "o bom negro". Em contrapartida, os servos rebaixados seriam aqueles cuja a representação está atrelada a desumanização e ao seu trato como mercadoria; e por último, os nativos felizes seriam os artistas negros, músicos, a classe artística que era tolerada, mas nunca admirada. Era uma classe que servia de entretenimento para o branco.

A partir dessas definições propostas por Hall, analisaremos alguns quadros da exposição *Posing Modernity* que confirmam os estereótipos propostos pelo teórico e outros que subvertem e apresentam uma ruptura no padrão de representação. Stuart Hall aponta que: "as representações populares dos séculos XVIII e XIX a respeito da vida diária sob a escravidão, a propriedade e servidão são mostradas como tão 'naturais' ao ponto de não precisarem de comentários. Fazia parte da ordem natural das coisas: os homens brancos deveriam ficar sentados e os escravos em pé. (HALL, 2016, p. 171). O modo de ver a ser empregado na nossa análise crítica da exposição não é sob o viés da naturalização, mas sim, com o questionamento e reflexão crítica sobre os quadros. A pesquisa de Murrell abre caminhos para que possamos questionar a posição que o negro ocupava na sociedade do século XIX, o modo de representação desse outro racializado e a análise de sua transição de estatuto de escravo ao de cidadão comum.



Imagem 1. Montagem *Olympia*, Manet, 1863 e *Vênus de Urbino*, Ticiano, 1538

No quadro acima, temos a imagem da *Vênus de Urbino* de Ticiano, famoso pintor renascentista. Nessa imagem, Vênus se encontra deitada na mesma posição do que a *Olympia* de Manet, com sua mão direita tampando o sexo. A Vênus de Urbino domina o plano frontal do quadro com muito destaque. Ao seu lado, na cama, há um cachorrinho deitado. Trata-se de um ambiente doméstico o qual temos também a presença de duas servas brancas ao fundo da imagem. Uma em pé e a outra abaixada. Ao compararmos a utilização do modelo tradicional de Ticiano, Manet fez uma releitura do quadro e dialoga com a tradição do modelo de Ticiano. Ambas as modelos se encontram deitadas com a mão

direita tampando o sexo, as duas encaram descaradamente o espectador, estão em um ambiente doméstico na esfera privada.

Antoine Compagnon em *Os cinco paradoxos da Modernidade* afirma que: “é a ambivalência dos primeiros modernos, Baudelaire e Manet em particular, que será dada como exemplo do primeiro paradoxo da modernidade.” (COMPAGNON, 2010, p. 16). Em *Olympia*, há uma ambiguidade mediada através do diálogo entre tradição, modernidade e a cultura popular. O fato de Olympia claramente conter referências à obra renascentista de Ticiano, sua *Vênus de Urbino*. É nessa ambiguidade que reside o paradoxo. Compagnon afirma que: “Para eles, [Baudelaire e Manet] o novo foi menos uma escolha do que uma sentença, e em Manet, mais que em qualquer outro, podem-se observar os paradoxos da modernidade, em suas relações com o passado, com o novo, com a cultura popular. (COMPAGNON, 2010, p.32)

Em *Olympia*, as relações de gênero, raça e classe ficam expostas e Manet nos revela isso através de suas escolhas. A representação de uma empregada negra vinda do Caribe, dignamente vestida, assalariada, detentora de algum poder econômico, exercendo sua função trabalhista, é uma imagem que promove uma ruptura com relação ao padrão de representação das mulheres negras em obras de artes, que na maioria das vezes são hipersexualizadas, são tratadas como exóticas, em posições ou funções subalternas relacionadas a escravidão. Manet nos revela a Paris pós-abolicionista, a possibilidade de imigração dos negros antilhanos para uma vida com um futuro melhor e mais oportunidades de trabalho na capital metropolitana. Laure além de trabalhar como doméstica, trabalhava como baba e como modelo. É através das pesquisas de Murrell que temos esse direcionamento de olhar para o outro racializado que sempre esteve presente no entanto foi invisibilizado pela sociedade.

No quadro *Bain Maure* de Jean-Léon Gerôme (1870), temos a imagem de uma mulher negra, possivelmente uma escrava, visto que seus seios estão à mostra. Ela está adornada com um turbante dourado e saia preta. Ela carrega uma enorme bacia de água e se abaixa em direção à uma jovem de tez branca, possivelmente sua senhora, que se nega a olhar diretamente para frente. O local aparenta ser um harém e a pintura contem traços do movimento Orientalista. Podemos considerar que se trata de uma imagem orientalista por conta do ambiente tipicamente mouro. As duas se encontram uma clássica sala de banho moura, as pinturas dos azulejos são evidências disso. Sabemos que a mulher negra é uma escrava por conta de sua subordinação e posição de servitude perante a mulher branca, e principalmente, pelo fato de estar com os seios à mostra. Seu corpo musculoso também é considerado um indício de sua condição social, visto que, o corpo mais cheio de formas e arredondado da mulher branca contrastam drasticamente na imagem e revela sua posição de trabalhadora não braçal.



Imagem 2. *Bain Maure*, Jean-Léon Gérôme, 1870

Comparando com a primeira imagem, em que vemos Laure em *Olympia*, o quadro *Bain Maure* de Gérôme nos apresenta uma imagem que expressa as dinâmicas de interação entre a mulher branca e a mulher negra. Podemos afirmar que ocorre uma dupla subalternização. Edward Said comenta sobre o modelo de sistemas de representação da mulher oriental:

O encontro de Flaubert com uma cortesã egípcia produziu um modelo amplamente influente da mulher oriental; ela nunca falava de si mesma, nunca representou suas emoções, presença ou história. Ele falava por ela e a representou. Ele era estrangeiro, relativamente rico, do sexo masculino, e esses eram fatos históricos de dominação (...) (SAID, 2007, p. 33)

Gustave Flaubert, como homem branco, europeu e rico se sustenta no topo da hierarquia de poder representacional. Por conta desses fatores que o tornam um sujeito agente da dominação, ele tem o

poder de representar, assim como Gerôme, o pintor do quadro. Utilizamos esse exemplo de Flaubert e Gerôme para alargar as questões referentes à hierarquia e presentes nas dinâmicas interacionais. No quadro, a mulher negra escravizada está subordinada à mulher branca, que por sua vez, devido ao fato de ser uma prostituta em um harém está subordinada a uma figura masculina: o dono do harém. A mulher negra é o outro do outro.

Gerôme, é contemporâneo de Manet, no entanto opta por não retratar a Paris de 1860-1870, mas sim um ambiente exótico e fora de Paris, ele retrata o Oriente. Em *Orientalismo*, Edward Said afirma que: "O Oriente era praticamente uma invenção europeia e fora desde a Antiguidade um lugar de episódios romanescos, lugares exóticos, lembranças e paisagens encantadas, experiências extraordinárias (SAID, 2007, p.27). É isso que Gerôme decide explorar em sua pintura, um ambiente exótico e imaginativo. Essa invenção europeia era disseminada nos campos artísticos seja na Literatura ou pintura, nas artes em geral. Coincidentemente esse tipo de pintura era a mais aclamada nos salões de Paris. Gerôme foi muito aclamado por conta de seus quadros que mais usava sua inspiração através da imaginação do que o retrato do cotidiano parisiense.

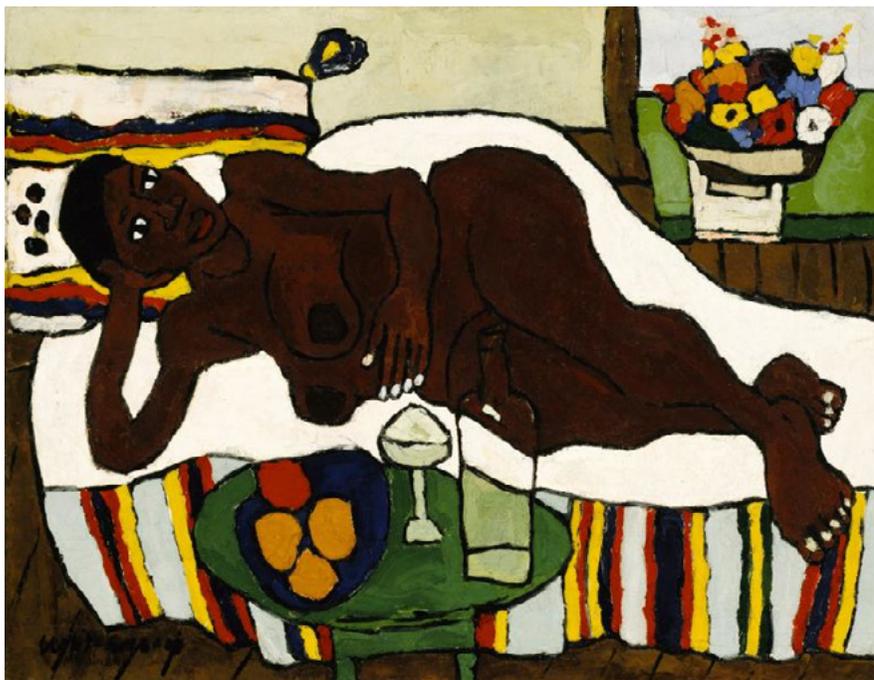


Imagem 3. *Nude*, William H. Johnson (1939)

No quadro *Nude* de William H. Johnson (1939), podemos perceber uma clara referência e um diálogo entre os quadros *Vênus de Urbino* e *Olympia*. William Johnson, altamente influenciado pelo movimento Renascimento do Harlem em Nova York, pinta um nu feminino negro colocando a mulher negra como protagonista e símbolo de sexualidade. Se no quadro *Olympia* a sexualidade e protagonismo eram negados à mulher negra, agora, William Johnson subverte as categorias e propõe que ela seja o símbolo de protagonismo sexual reinante na imagem. O corpo da modelo negra que é representado é hipertrofiado, remetendo à imagem de Sarah "Saartjie" Baartman mais conhecida como Vênus de Hottentote. Sarah "Saartjie" Baartman foi muito conhecida por ter sido exposta ao público como uma atração devido ao seu corpo hipertrofiado. Um verdadeiro espetáculo de racialização e humilhação da subjetividade negra.

A modelo do quadro de Johnson se encontra deitada em uma cama, assim como *Olympia*. À sua frente, temos uma referência à natureza morta de Paul Cézanne expressa pelas frutas e talheres expostos na mesinha à frente da modelo. Temos a imagem de uma mulher negra nua que descansa e se deleita. Ela, diferentemente da modelo Laure em *Olympia*, e da escravizada em *Bain Maure*, está deitada em uma cama aproveitando o tempo, enquanto as outras estão trabalhando e são retratadas em pé.

Comparando os quadros anteriores, temos uma subversão de categorias: No primeiro quadro, a modelo Laure trabalha para Olympia, sua empregadora e temos expressamente uma relação de trabalho entre as duas. Laure é uma negra livre que nos é apresentada de uma maneira nada sexualizada, pelo contrário, ela é representada vestida dignamente e é retratada trabalhando. No segundo quadro, *Bain Maure*, a mulher negra é representada em uma posição subalternizada em que a nudez da parte superior indica seu status social como escrava, bem como a musculatura do corpo e sua posição de servitude. A escravizada divide a cena com a mulher branca, no entanto ela também não é o foco de sensualidade no quadro, é a cortesã branca, assim como Olympia. No último quadro, a proposta de William Johnson é trazer a mulher negra como foco e protagonista na representação. É importante ressaltar que tanto Manet quanto Gerôme eram homens brancos, europeus e relativamente ricos. É a partir da representação de um homem negro americano que podemos ver as mudanças relacionadas ao protagonismo da mulher negra. Nesse trabalho trouxemos apenas esse exemplo para ilustrá-lo.

Referências

Art Students League NY. Posing Modernity: The black Model from Manet and Matisse to today disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=SewdyvAFmbI&t=508s>>

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. 2ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010

HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016

MBEMBE, Achille. *Crítica da Razão Negra*. São Paulo: n-1 edições, 2018

SAID, Edward. *O orientalismo: O oriente como invenção do ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007

Dispositivos da memória em Rosangela Rennó

LEONARDO ABREU REIS

Resumo: Nesta comunicação nos propomos pensar a obra de Rosangela Rennó por meio das relações estabelecidas entre a memória e seus dispositivos. Travaremos um diálogo com o conceito de dispositivo acionado em duas linhas de desenvolvimento. Uma delas, partindo dos esboços de Foucault e retomada por Deleuze e Agamben, e a outra, articulada no campo da cinematografia, principalmente ligada ao cinema documentário e ao cinema expandido em suas manifestações pós-modernas e contemporâneas, que toma como referência o dispositivo psíquico freudiano e sua relação com o dispositivo cinematográfico em Baudry e Metz. Nesse entroncamento, encontramos as imagens técnicas e os dispositivos que as engendram, como material recorrente na obra da artista. Como propõe Agamben, é urgente profanar os dispositivos e prover o surgimento de novas linhas de subjetivação, tarefa à qual a arte de Rosangela Rennó se lança em instalações que pretendem curvar essas linhas, tornando-as visíveis e, portanto, passíveis de terem seus percursos alterados.

Palavras-chave: Rosangela Rennó; memória; dispositivos; jogo; profanação

Abstract: In this communication we propose to think about the work of Rosangela Rennó through the relationships established between memory and its apparatus. We will engage in a dialogue with the concept of apparatus activated in two lines of development. One of them, starting from Foucault's Dispositif and taken up by Deleuze and Agamben, and the other, articulated in the field of cinematography, mainly linked to documentary cinema and to expanded cinema in its postmodern and contemporary manifestations, which takes as a reference the Freudian psychic apparatus and its relationship with the cinematographic apparatus in Baudry and Metz. At this junction, we find the technical images and the apparatus that engender them, as recurrent material in the artist's work. As Agamben proposes, it is urgent to desecrate the apparatus and further the emergence of new lines of subjectivation, a task to which the art of Rosangela Rennó launches herself into installations that intend to bend these lines, making them visible, and with that, it will be possible to have their paths changed.

Keywords: Rosangela Rennó; memory; apparatus; play; profanation

Leonardo Abreu Reis é professor da área de concentração em cinema e audiovisual da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia (FACOM-UFBA) e pesquisador do Laboratório de Artes e Políticas da Alteridade, sediado no Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (LAPA/CNPQ-ART/UERJ).

Rosângela Rennó convidou 43 fotógrafos para escolherem entre câmeras analógicas que ela havia colecionado durante anos, ou adquirido para o projeto que estava realizando. Com essas câmeras eles deveriam fotografar o Cristo Redentor, ponto turístico e símbolo da cidade do Rio de Janeiro e do Brasil. Dípticos formados por uma das fotografias realizadas por cada participante e pela câmera utilizada, lacrada para sempre, foram o resultado do projeto *A Última Foto*, que veio à público em 2006¹. Os fotógrafos que aceitaram o convite de Rosângela Rennó participaram de um jogo, cujas regras foram formuladas pela artista – que participou do jogo com uma Ricoh 500, câmera 35 mm fabricada entre 1957 e 1958, com a qual realizou uma tomada aérea enquadrando do Pão de Açúcar ao pico da Tijuca, com o morro do Corcovado, diminuto, ao centro. Procedimentos semelhantes encontram-se em diversas obras que problematizam a autoria, onde as estratégias adotadas nos reportam à ideia de dispositivo. Falamos na elaboração das regras que orientam a forma como a obra se realizou: a escolha das câmeras, dos fotógrafos convidados, do tema e o formato final da exposição. Tal concepção de dispositivo remonta ao campo dos estudos sobre cinema, mas seu diálogo com a arte contemporânea nos remeta às proposições do cinema expandido como um todo e ao cinema documentário de maneira mais específica. Enfatiza-se aqui a ideia de mecanismo, elemento oculto por natureza ou deliberadamente, tal como no aparelho psíquico descrito por Sigmund Freud, ou no aparelho de base do cinema proposto por Jean-Louis Baudry.

Freud, em *Sobre os Sonhos* [1900-1901], usa a metáfora ótica para descrever o aparelho psíquico. Tal como num microscópio as imagens formadas por esse aparelho não podem ser localizadas em nenhum ponto material: “No microscópio e no telescópio, como sabemos, estes ocorrem, em parte, em pontos ideais, em regiões em que não se situa nenhum componente tangível do aparelho” (FREUD, 1996, p. 131). Baudry também procura esse algo intangível e dissecar o mecanismo cinematográfico, procurando em suas partes as contribuições específicas à uma determinada construção ideológica, cujo protótipo está na alegoria da caverna de Platão. Alegoria duplicada pela câmera/projetor, que se sobrepõe à sala/caverna, com imagens fabricadas pelo aparelho cinematográfico, herdeiro da câmera obscura e de seus desdobramentos fotográficos, onde o autor localiza o ponto nodal do mecanismo ideológico por ele investigado: “na relação entre a câmera e o sujeito” (in XAVIER, 1991, p. 397). Tal como Villem Flusser, em *a filosofia da caixa preta* (2011), escrito em 1983, é pela relação entre o homem e o aparelho que a investigação avança².

Flusser aponta a analogia entre aparelhos físicos, como a câmera fotográfica e o chip de computador, e aparelhos complexos, administrativos, que dispõem não apenas os aparelhos físicos, como computadores, prédios, arquivos, etc, mas também organizacionais, como estratégias, procedimentos, métodos, etc. Já Baudry, emprega o termo dispositivo para designar o arranjo das peças no espetáculo cinematográfico, comparando-o aos elementos da alegoria da caverna

e preocupando-se com os efeitos psicológicos sobre o espectador. Em nota ao texto *Dispositivo: aproximações metapsicológicas do aparelho de base*, Baudry esclarece que reserva o termo dispositivo à interação que o aparelho de base efetiva com o espectador no momento da projeção (BAUDRY, 1978, p. 31)³. Nas palavras de André Parente, é através do conceito de dispositivo que podemos analisar o sistema de representação que emerge do aparelho de base, prefiguradas na convenção que esse autor denomina *forma cinema*, expressa principalmente pela estética da transparência. Christian Metz ainda englobaria nas estruturas do dispositivo cinematográfico, além do aparato de produção e exibição “toda a engrenagem que envolve o filme, o público e a crítica; enfim, todo o processo de produção e circulação das imagens onde atuam os códigos internacionalizados por todos por parceiros do jogo” (XAVIER, 2005, p. 176)

A ideia de jogo faz com que o espectador, idealizado e passivo em Baudry, ganhe alguma mobilidade. As regras estão postas e o campo definido arquitetônica e tecnologicamente, mas nesse espaço ele se move. Como diria Michel de Certeau, no espaço definido pelas estratégias impessoais o indivíduo e seu grupo exercitam suas táticas: “A tática não tem por lugar senão o outro. E por isso deve jogar com o terreno que lhe é imposto tal como o organiza a lei de uma força estranha” (1998, p. 100). Flusser também define o gesto de fotografar como jogo: “o aparelho [câmera fotográfica] é brinquedo e não instrumento no sentido tradicional. E o homem que o manipula não é trabalhador, mas jogador: não mais *homo faber*, mas *homo ludens*” (2011, p. 51).

No cotejamento com Huizinga (2000), talvez não possamos falar sempre em jogo diante dos dispositivos, mas a forma como a ideia foi absorvida pela produção artística em seus processos criativos foi fortemente marcada por essas características. Cezar Migliorin apresenta diversos exemplos em sua tese *Eu sou aquele que está de saída*, com foco no documentário contemporâneo e nos “dispositivos como estratégia para produção dos filmes”, onde também analisa obras de arte que comungam do “dispositivo como estratégia”. A última foto de Rosângela Rennó figura entre esses exemplos. Essa aproximação também é vista por Fernanda Bastos no artigo *Jogo de espelhos – duas aproximações entre Rosângela Rennó e Eduardo Coutinho* (2017, p. 274), cineasta documentarista que via no dispositivo uma “prisão” autoimposta, no interior da qual ele seria totalmente livre (LINS, 2007, p. 101).

Esse jogo com a autoria, onde Rosângela Rennó convoca outros artistas para a realização de uma obra de arte, está presente também em *Febre do Cerrado* (2008), onde ela reúne fotos de redemoinhos de vento e depoimentos de artistas que conseguiram capturar esse momento, e *Carrizada+Cariri* (2009), onde a artista reúne imagens de fotógrafos portugueses colorizadas por pintores especializados do nordeste brasileiro. Mas o jogo também pode envolver o público, como em *Puzzles [mulher e homem]*

(1991), onde os espectadores são convocados a montar dois quebra-cabeças de uma fotografia 3x4 ampliada; ou em *Hipocampo* (1995-1998), onde a tarefa do espectador é conseguir imaginar ou recordar uma imagem publicada nos jornais apenas pelo texto que as descreve, em meio a um jogo de luz e escuridão programados em um temporizador. O mesmo jogo entre palavras que apontam para imagens ausentes está presente na série *Duplo V* (2000-2003), e entre palavras e imagens interditas na obra *Bibliotheca* (2002). Em *Menos-valia [Leilão]* (2010) o jogo que se estabelece em um leilão de arte realizado como performance artística na 29ª bienal de São Paulo.

O jogo é a mobilidade no interior de um dispositivo, como aponta Huizinga: “a aplicação de ‘jogo’ à mobilidade limitada das peças de um mecanismo é comum ao francês, ao italiano, ao inglês, ao espanhol, ao alemão e ao holandês” (2000, p. 34) - além do japonês, como ressalta o autor, ou no português como podemos afirmar. Assim, o autor de *Homo Ludens* enfatiza os limites espaciais que promovem o corte temporal necessário ao jogo, esse movimentar-se em um espaço determinado pela suspensão do tempo comum:

A arena, a mesa de jogo, o círculo mágico, o templo, o palco, a tela, o campo de tênis, o tribunal, etc., têm todos a forma e a função de terrenos de jogo, isto é, lugares proibidos, isolados, fechados, sagrados, em cujo interior se respeitam determinadas regras. Todos eles são mundos temporários dentro do mundo habitual, dedicados à prática de uma atividade espacial. (HUIZINGA, 2000: 14)

Essa sacralização do espaço nos é familiar quando pensamos no cubo branco (O'DOHERTY, 2002), nas galerias e nos museus, templos da arte que aproximam a arte do jogo por intermédio do ritual (HUIZINGA, 2000, p. 135). Um bom exemplo da consciência do jogo na arte contemporânea é o projeto *Respiração*, realizado desde 2004 pela fundação Eva Klabin. Trata-se de instalações e interferências, feitas por artistas convidados, na casa-museu que abriga o acervo da colecionadora de arte que dá nome à fundação. Em 2014, Rosângela Rennó realizou uma intervenção para 18ª edição do projeto. O nome escolhido pela artista, *Círculo Mágico*, refere-se a forma como Walter Benjamin (1987, p. 228) fala do fascínio do colecionador ao constituir sua biblioteca, mas também podemos ouvir os ecos Huizinga na “manifestação de um espírito lúdico no ato de colecionar” (2000, p. 151). *Círculo Mágico* nos faz pensar nesse espaço ritual, para o qual os artistas são convidados para jogarem com um acervo impregnado das memórias de sua criadora, uma coleção de quase 50 séculos de arte, do antigo Egito à renascença europeia, e seus objetos de uso pessoal. Em *Círculo Mágico*, Rosângela Rennó utiliza a luz e a palavra para dar vida a 16 itens da coleção Eva Klabin, dispondo deles através do destaque de duas linhas fundamentais ao conceito Foucaultiano: as linhas de luz, que regem a visibilidade; e as linhas de enunciação, que regem o dizível (DELEUZE, 2015).

Rosângela Rennó se notabilizou pelo uso de arquivos em seus processos criativos. Ela trabalhou com arquivos propriamente constituídos, mas que estavam em situação precária, como a documentação dos empregados da Novacap, abandonados no Arquivo Público do Distrito Federal e que serviram de base para a série *Imemorial* (1994); ou os negativos fotográficos do Museu Penitenciário Paulista que ensejaram as séries *Cicatriz* (1996) e *Vulgo* (1998). Trabalhou com arquivos furtados e recuperados pelas instituições de origem, séries *2005 – 510117385 – 5* (2008-2009) com fotografias furtadas da Biblioteca Nacional e *A01 [cod.19.1.1.43] – A27 [s/cod.23]* (2013) com fotografias furtadas do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro. Trabalhou com arquivos clandestinos em seu retorno à legalidade, como a série *Rio-Montevideo* (2011-2016), com imagens escondidas por Aurelio González, fotógrafo-chefe do jornal *El Popular*, durante a ditadura uruguaia. Mas Rosângela Rennó também constituiu suas próprias coleções: recolhidas, presenteadas ou barganhadas; adquiridas ao longo dos anos ou no processo de realização de um determinado projeto. São coleções de fotografias e seus diferentes suportes, como os álbuns que encontramos nas obras *Cartologia* (2000) e *Bibliotheca* (2002), as molduras de *Parede Cega* (2000) e os carrosséis de slides de *Imagem de sobrevivência* (2015). Mas também são os aparelhos envolvidos na produção e na exibição dessas imagens, como os projetores de slides, as lanternas mágicas e projetores cinematográficos empregados como suporte nas já citadas *Imagem de sobrevivência* (2015) e *Rio-Montevideo* (2011-2016), além de *Duas Lições de Realismo Fantástico* (1991). Em outras obras esses aparelhos aparecem como tema principal, como em *Menos Valia [Troca-troca]* (2005-2007), *Ultima foto* (2006) e *Menos Valia [Leilão]* (2010).

Ao mesmo tempo que trabalha os regimes de visualidade, desses que aqui chamamos de dispositivos da memória, Rosângela Rennó explora a iteração com os regimes de enunciação, tendo como parte dessa estratégia seu *Arquivo Universal*, uma coleção de textos publicados em jornais e revistas que costumam remeter a alguma imagem, mas são dissociados dessa relação original. Esses textos encontram-se em obras como *Hipocampo* (1995-1998), *Duplo V* (2000-2003), *Espelho Diário* (2001) e *Vulgo* (1998).

Arquivo é outro conceito importante na obra de Michel Foucault, por ele entendido em sentido amplo, acima dos dispositivos da memória representados pelos arquivos particulares. Eis uma definição concisa dada pelo filósofo em 1968:

Chamarei de arquivo [...] o jogo das regras que, numa cultura, determinam o aparecimento e o desaparecimento de enunciados, sua permanência e seu apagamento, sua existência paradoxal de acontecimentos e de coisas (MOTTA, 2005 :95).

Mas se o arquivo se encontra impregnado pela *épistémè*, o conceito de dispositivo, que irá substituí-la na filosofia Foucaultiana, “é discursivo e não discursivo, seus elementos sendo muito mais heterogêneos” (FOUCAULT, 1999: 246). Talvez possamos ver nas regras de enunciação mobilizadas pelos arquivos aquilo que, nos dispositivos, Deleuze chamará de linhas de força, instauradoras do regime de poder, que durante muito tempo será a principal preocupação de Foucault e, de certa forma, uma questão seminal para seu conceito de dispositivo. Nos parece que o trabalho de Rosângela Rennó passa por essas linhas de força, que organizam o visível e o dizível nos dispositivos, e são por ela manipuladas em seus processos criativos. Parece haver um rompimento dessas linhas de força que mantinham a coerência dos arquivos acessados, rompimento que acontece com ou sem a interferência da artista, que opera criando novas linhas de força que não visam reconstituir uma unidade original, mas uma outra originalidade.

O arquivo, este também um dispositivo, captura seus itens e os separa da livre circulação. Um gesto de consagração “que subtrai coisas, lugares, animais, e pessoas do uso comum e as transfere para uma esfera separada” (AGAMBEM, 2005 p. 14). No texto *O que é um dispositivo?* Giorgio Agambem traça uma genealogia do termo que o vincula ao pensamento religioso, principalmente ao dogma católico da Santíssima Trindade, à separação de Deus em três partes para que uma delas pudesse ser sacrificada. Segundo o autor é o sacrifício que regula a separação e “não só não há uma religião em separação, mas toda separação contém ou conserva em si um núcleo genuinamente religioso.” (ibid.) O ritual fotográfico, que oferece a imagem em sacrifício no lugar do sujeito, está na base de alguns dos arquivos acessados por Rosângela Rennó, são as fotografias 3x4 para o fichamento dos trabalhadores da Novacap, ampliadas para a série *Imemorial*(1994); ou as fotografias de casamento, presentes em várias de suas obras, a exemplo de *Cerimônia do Adeus* (1997-2003).

Segundo Emile Benveniste, citado por Agambem, “a potência do ato sagrado reside na conjunção do mito que narra a história com o rito que a reproduz e põe em cena” (AGAMBEM, 2007, p. 59). Ao pregar a necessidade de profanação dos dispositivos, Giorgio Agambem aponta para o jogo como estratégia eficaz, cujo método seria o da separação entre o dizível e o visível:

Se o sagrado pode ser definido através da unidade consubstancial entre o mito e o rito, poderíamos dizer que há jogo quando apenas metade da operação sagrada é realizada, traduzindo só o mito em palavras e só o rito em ações (ibid., p. 59-60)

As linhas de força operadas por Rosângela Rennó em suas obras profanam uma relação esperada entre o visível e o dizível. Nesse sentido ela cria um jogo e, com essa operação, altera o percurso

previsto para as linhas de subjetivação desses dispositivos, estudo que segundo Deleuze, “é uma das tarefas fundamentais que Foucault deixou aos que lhe estavam próximos” (DELEUZE, 2015). Afinal, a arte é um dispositivo que tange de forma especial a subjetividade de seu público.

Notas

1. As referências às obras de Rosângela Rennó foram retiradas do site da artista: <http://www.rosangelarenno.com.br/> visitado pela última vez em fevereiro de 2020.
2. Notemos que, até certo ponto, aparelhos e dispositivos são noções intercambiáveis, abrangidas pelo termo *apparatus*, mas a partir de Baudry e Foucault, *dispositif* irá prevalecer como conceito que será traduzido apenas para o inglês como *apparatus*.
3. *Le Dispositif: Aproches Métapsychologiques de l'Impression de Réalité* (texto originalmente publicado na revista *Communications*, no. 23, 1975)

Referências

- AGAMBEM, Giorgio. “O que é o dispositivo?” in Revista *Outra Travessia* no. 5: A exceção e o Excesso – Agambem & Batallie. Ilha de Santa Catarina, Universidade Federal de Santa Catarina, Curso de pós-graduação em literatura, 2005.
- _____. *Profanações*. São Paulo, Boitempo Editorial, 2007.
- BAUDRY, Jean-Louis. *L'Effet cinéma*. Paris, Éditions Albatros, 1978.
- BASTOS, Fernanda. Jogo de espelhos – duas aproximações entre Rosângela Rennó e Eduardo Coutinho. in MIRANDA, Fernanda; VICCI, Gonzalo & ARDANCHE, Melissa. Actas del 1º seminario internacional de investigación en arte y cultura visual: dispositivos y artefactos / narrativas y mediaciones. Uruguai, Universidad de la República, 2017.
- BENAJAMIN, Walter. *Rua de mão única – obras escolhidas*. São Paulo, Brasiliense, 1987.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano, artes do fazer*. Petropolis, Ed Vozes, 1998.
- DELEUZE, Gilles. *O mistério de Ariana*. Lisboa, Ed Vega, 2015.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa-preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo, Annablume, 2011.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro, Ed Graal, 1999.
- FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos (II) & sobre os sonhos (1900-1901)*. Rio de Janeiro, Ed. Imago, 1996.
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 2000.
- LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2007.
- MIGLIORIN, Cezar Avila. “Eu sou aquele que está de saída: dispositivo, experiência e biopolítica no documentário contemporâneo”. Rio de Janeiro, Tese (Doutorado em Comunicação) Universidade Federal do Rio de Janeiro, CFCH/ECO, 2008.
- MÓTTA, Manoel Barros da. *Ditos e Escritos II - Arqueologia Das Ciências e História Dos Sistemas de Pensamento*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2005
- O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo, Martins Fontes, 2002.
- PARENTE, André. “Cinema em trânsito: do dispositivo do cinema ao cinema do dispositivo”. in PENAFRIA, Manuela & MARTINS, India Mara (ORG.). *Estéticas do Digital: Cinema e Tecnologia*. Portugal, Universidade da Beira Interior, LABCOM-Laboratório de Comunicação On-line, 2007.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico, a opacidade e a transparência*. 3ª. Ed. revista e ampliada. São Paulo, Paz e Terra, 2005.

Arte e autobiografia – o laço social a partir da memória

LUCAS ALBERTO MIRANDA

Resumo: A pesquisa aposta nas relações entre arte e autobiografia como campo de construção de laço social e apresentação singular da memória do sujeito na cultura. Apresentando narrativas pessoais em objetos diversos, alguns artistas exercitam um descentramento da identidade e partilham com os outros o que antes velava-se na esfera do “íntimo”. Essa movimentação de tensionamento entre público e privado permite que a memória do artista encarnada em sua produção seja compartilhada com distintos espectadores. Assim, aposta-se na arte autobiográfica como campo coletivo de agenciamento da memória e criação de discursos. Objetos autobiográficos guardam lembranças às quais o espectador é tornado cúmplice, essa potência comunicativa artística de coletivização da narrativa permite que a partir da memória construa-se laço social. Busca-se aqui esse vínculo entre memória, alteridade e construção de laço social na arte autobiográfica, para propô-la como ambiente colaborativo de construção de experiência.

Palavras-chave: Arte; autobiografia; memória; experiência

Abstract: The research focuses on the relationship between art and autobiography as a field for construction of a social bond and a unique presentation of the subject's memory in culture. Presenting personal narratives in different objects, some artists exercise a decentralization of their identity and share with others what was previously hidden in the sphere of the “intimate”. This movement of tension between public and private allows the memory of the artist embodied in his production to be shared with different viewers. Thus, we bet on autobiographical art as a collective field of agency of memory and discourse creation. Autobiographical objects keep memories to which the viewer is made an accomplice, this artistic communicative power of collectivization of the narrative allows a social bond to be built from memory. The link between memory, alterity and the construction of a social bond in autobiographical art is sought here, in order to propose it as a collaborative environment for the construction of experience.

Keywords: Art; autobiography; memory; experience

Lucas Alberto Miranda é mestrando pelo PPGCA-UFF. Professor Estagiário no curso de Artes na UFF a partir do vínculo de estágio requerido pela bolsa ofertada pela CAPES durante a pós-graduação. Realizou a exposição individual: *Como ser tudo enquanto sou eu?* no CMAHO. Investiga o autobiográfico na arte contemporânea.

“Os cacos da vida, colados, formam uma estranha xícara. Sem uso, ela nos espia do aparador.”
(Carlos Drummond de Andrade)

Como transmitir uma lembrança? O trabalho aqui proposto buscou principalmente estipular estratégias de resposta para essa pergunta. Procuramos atentar para a possibilidade de criar laços sociais através da transmissão de lembranças em trabalhos artísticos, lançando distintos modos de comunicação de memórias e transmissão de experiências entre sujeitos. Com essa proposta poderíamos apontar para importantes formas de convivência e relação que privilegiem certa cumplicidade e cooperação, domínios paulatinamente subtraídos do campo das relações sociais no atual contexto cultural de alguns países. Acreditamos assim que explorar a dinâmica política da memória pode ser um caminho de produção de distintas sociabilidades e promoção de relações sociais abertas e sensíveis às diferenças, ao dissenso e a multiplicidade, campos altamente engessados pelas dinâmicas sociais consequentes do capitalismo tardio, neoliberalismo e digitalização da cultura.

Para empalmar essa proposta, é necessário buscar estratégias comunicativas dissidentes, que possibilitem formas de laço social críticas, comprometidas com modos de construção narrativa e apresentação de si na cultura não “cafetizadas” pelas mídias hegemônicas desenvolvidas no processo de digitalização cultural. Ou seja, estratégias de relação, produção de discurso e partilha que operem fora da lógica das redes. Trata-se aqui não de uma virada argumentativa contra os processos de sociabilidade estabelecidos no ciberespaço e domínio virtual, mas antes de uma atenção a modos críticos de produção de si e estratégias dissidentes de transmissão de experiências nas sociedades.

A comunicação e as relações por ela agenciadas são domínios fundamentais para a compreensão e desenvolvimento de grupos humanos e não humanos. As sociedades atuais por exemplo, são em parte caracterizadas e estudadas por filósofos como Pierre Lévy e Evgeny Morozov a partir dos modos e meios pelos quais seus indivíduos se comunicam. É nesse sentido que ouvimos falar sobre uma nova configuração social, emocional e política da humanidade após o advento da internet, além como as redes sociais afetam o comportamento e subjetividade das pessoas. Portanto, compreendemos que as dinâmicas de troca com o outro são importantes fontes para pensar a civilização.

É importante ressaltar que o estabelecimento de comunicação se configura não apenas nas sociedades humanas, mas também na miríade de seres que compõem o planeta. Seja pelo gesto, pela palavra, ou mesmo por um ruído, o desejo de se apresentar para o outro é recorrente. No contexto humano, a palavra e a escrita assumiram destaque frente às outras formas de comunicação, transmissão e produção da memória social dos grupos. Porém, antes da hegemonia

experimentada pela via escrita de transmissão da história e memória, a via oral era o principal meio de elaboração e comunicação nas culturas. Sobre as múltiplas formas de comunicação e suas relações com a linguagem, o filósofo alemão Walter Benjamin afirma:

Toda comunicação de conteúdos espirituais é língua, linguagem, sendo a comunicação pela palavra apenas um caso particular: o da comunicação humana e do que a fundamenta ou do que se funda sobre ela (a jurisprudência, a poesia). Mas a existência da linguagem estende-se não apenas a todos os domínios de manifestação do espírito humano, ao qual, num sentido ou em outro, a língua sempre pertence, mas a absolutamente tudo. Não há evento ou coisa, tanto na natureza animada, quanto inanimada, que não tenha, de alguma maneira, participação na linguagem, pois é essencial a tudo comunicar seu conteúdo espiritual. (BENJAMIN, 2013, p. 50)

O processo de assunção da escrita como fonte privilegiada de comunicação e memorização nas sociedades é também estudado por Benjamin, que diagnostica em paralelo a isso um movimento de perda da capacidade de transmissão da experiência (*Erfahrung*) nas comunidades do século XX, e como consequência disso, uma perda da própria experiência nessas culturas. Sobre os estudos benjaminianos acerca desse tópico, Jeanne Marie Gagnebin, importante tradutora e comentadora do filósofo, indica que eles “demonstram o enfraquecimento da *Erfahrung* no mundo capitalista moderno em detrimento de um outro conceito, a *Erlebnis*, experiência vivida, característica do indivíduo solitário” (GAGNEBIN, 1987, p.9).

Além disso, Gagnebin remete à preocupação de Benjamin em reconstruir formas de narração e elaboração da *Erfahrung* para garantir uma memória e uma palavra comuns nas sociedades, questões perdidas através de um processo de desagregação e esfacelamento social. Apesar das teses benjaminianas datarem da primeira metade do século XX, elas se atualizam no contexto contemporâneo, e nos interessa pensar como se estabelecem na cultura modos críticos de transmissão e comunicação entre sujeitos, que deem lugar à experiência e se desatem de uma dominação coercitiva das formas de comunicação hegemônicas que prezam pela *Erlebnis* com sua via de apresentação individualizante e unilateral do sujeito na cultura. Que outros laços sociais poderíamos construir a partir de uma retomada da transmissão da memória e experiência nas sociedades?

Gagnebin aponta que para tal projeto de retomada da experiência, seria necessária “uma nova forma de narratividade” (GAGNEBIN, 1987, p.11). Trata-se nesse trabalho de apostar em parte na arte contemporânea como esse campo de elaboração dessa narratividade outra. Em suas múltiplas formas

de apresentação de discursos e narrativas, como campo crítico de disseminação e transmissão de histórias e memórias entre sujeitos, algumas poéticas poderiam nos apresentar formas dissidentes de construção de laço social. Mais especificamente, apostaremos em obras *objetuais* apresentadas como autobiográficas, ou seja, poéticas de artistas que se debruçam através de objetos de forma radical nas memórias e histórias ditas “pessoais” e compartilham-nas com o público.

Nessa aposta, privilegiamos as obras autobiográficas, pois elas encerram a possibilidade de transmitir fragmentos de vida do artista aos outros espectadores, exercitando um descentramento da identidade e partilhando com o público o que antes velava-se na esfera do “intimo”. Investimos principalmente nas obras que se utilizam dos objetos para retomar a ideia benjaminiana lançada acima sobre “a língua pertencer a tudo”, nos indagamos assim sobre a posição ativa de participação dos objetos e coisas inanimadas na linguagem, buscando para além da lógica comunicativa humana, modos *objetuais* de produção de discurso e subjetividade. Apostamos, em certa medida de modo delirante, na língua dos objetos, no discurso das coisas, pensando como trabalhos artísticos podem abranger um campo de consideração sobre a literatura das coisas, dos objetos cotidianos, e apontar para a participação deles em nossas narrativas e a capacidade de serem campos de transmissão ao outro de fragmentos de vida/experiência.

A arte autobiográfica e seu campo são entendidos aqui como ambientes de produção comunicativa e transmissão de experiências, na tentativa de elaboração e busca daquilo que Benjamin apontou como uma “comunidade entre vida e discurso” (apud GAGNEBIN, 1987, p.10). O filósofo denuncia a perda dessa forma de organização coletiva da memória e experiência ocasionada principalmente pelo desenvolvimento capitalista da divisão do trabalho e seu consequente distanciamento entre grupos humanos, pelo caráter industrial e fragmentário da cadeia produtiva e sua consequente sedimentação progressiva das diversas experiências e à perda de uma memória e tradição comum (GAGNEBIN, 1987). Jeanne Marie Gagnebin afirma “É necessário que a experiência transmitida pelo relato seja comum ao narrador e ao ouvinte” (GAGNEBIN, 1987, p.10), ou seja, para essa forma outra de laço social depende-se de uma cooperação e cumplicidade constantemente apagadas das produções comunicativas contemporâneas.

Seria necessário assim que a comunicação não funcionasse apenas por uma via de exibição de si para o outro, mas que a linguagem pudesse ser um ambiente de partilha em que emissor e ouvinte pudessem habitar o mesmo espaço, permutar experiências e transmitir saberes. Para tal pensamento sobre a linguagem e a comunicação como plataformas de cooperação e partilha sensível dos seus usuários, é importante retomarmos estudos sobre os primórdios da língua. Nos estudos que permeiam a comunicação há uma fortuna crítica estabelecida por parte de grandes autores

como Michel Foucault, que se debruçaram sobre os domínios da linguagem e das relações de poder envolvidas nos mecanismos do discurso.

O filósofo francês, ao falar sobre os primórdios do surgimento da palavra, remete ao grito como um signo natural e compreende sua aquisição de caráter de linguagem ao revelar-se propositivo “É verdade que originariamente o homem só emitia simples gritos, mas estes somente começaram a ser linguagem no dia em que encerraram — ainda que no interior de seus monossílabos — uma relação que era da ordem da proposição” (FOUCAULT, 2000, p.110). A afirmação foucaultina pode nos levar a concluir que a primeira palavra foi ensaiada como um grito, restando a nós saber se de dor, de felicidade ou mesmo de pavor; de todo modo, em todos esses casos, trata-se de uma apresentação de algo ao mundo, um mecanismo que inaugura com a voz uma possibilidade de proposição ao outro.

É importante ressaltar que, antes disso, gestos diversos poderiam também agenciar propostas e até mesmo sentimentos entre grupos. A emissão dessas “mensagens” surge embebida em um desejo de comunicar algo, e mira na possibilidade de, ao emitir um gesto ou som ao outro, levá-lo à experimentar aquilo que o emissor sente ou deseja. Ou seja, mesmo cientes da falta fundamental que marca a impossibilidade de elaboração plena de um acontecimento na linguagem, trata-se muitas vezes no âmbito da comunicação de pensar o caráter propositivo da língua como um mecanismo de posicionar o outro no meu lugar, convidá-lo a entender o cenário que se passa para mim, permitindo-o brevemente ocupar meu espaço ao compreender minha mensagem. Essa é uma das possíveis abordagens sobre a linguagem, seu entendimento como um campo de partilha radical da experiência. Foucault argumenta que através da comunicação pode-se em alguma medida agenciar esse campo de inserção do outro na minha experiência, promover um reconhecimento, alguma identidade entre sujeitos:

Pode, portanto, associar ao grito que ouve do outro, ao trejeito que percebe em seu rosto, as mesmas representações que, tantas vezes, duplicaram seus próprios gritos e seus próprios movimentos. Pode receber essa mímica como a marca e o substituto do pensamento do outro. Como um signo. Tem início a compreensão. Ele pode, em troca, utilizar essa mímica tornada signo para suscitar em seus parceiros a ideia que ele próprio experimenta, as sensações, as necessidades, as dores que ordinariamente são associadas a tais gestos e a tais sons. (FOUCAULT, 2000, p.124)

A própria ideia de compreensão pode significar na língua portuguesa “ficar incluído; abranger(-se)”, e “estender a sua ação a”, nesse sentido, podemos pensar o grito e outras manifestações comunicativas como possibilidades de estender nossa experiência ao outro, abrangendo-o em nossa

narrativa. Todavia, sabemos que desde os primeiros gritos até o tempo atual diversas tecnologias comunicativas se desenvolveram, produziram-se distintos modos de transmissão de experiência que se atualizaram na cultura até o momento atual que nos propicia uma aposta na arte contemporânea e seus objetos autobiográficos como campo de comunicação e transmissão de experiências. Ao longo do tempo, desenvolvemos diários, cartas, textos jornalísticos, bilhetes, correspondências, gravações e outros meios de transmitir algo aos outros. É a partir dessa genealogia que podemos pensar como a contemporaneidade nos apresenta novas plataformas de comunicação e troca de memórias e experiências e nos indagar se objetos artísticos podem estabelecer um campo de abrangência de narrativas e troca entre as artistas e espectadores.

É nesse contexto crítico que apontamos as dinâmicas do autobiográfico no contemporâneo, buscamos as estratégias de autorreferência na atualidade, analisamos o estado inflamado de conformação da autobiografia na cultura. Lançamos aqui a hipótese de que os objetos da arte contemporânea, marcados pela questão da autobiografia, possibilitam uma outra forma de construção narrativa e produção de si e conseqüentemente, inauguram outros modos de construção de laço social. A arte contemporânea autobiográfica engendraria novas maneiras de se auto referir, se produzir, conhecer e narrar, se apresentar no mundo, não mais presa à escrita ou através da manifestação do corpo orgânico, mas por via de outras estratégias vinculadas à objetos diversos que investiriam ao sujeito uma outra forma de presença no mundo, dando voz aos estados inorgânicos da subjetividade.

Porém, é importante lembrar que, paralelamente a isso, ao especularmos sobre as formas de comunicação na sociedade contemporânea é quase inevitável não atribuir um privilégio aos domínios orais e escritos abarcados pela linguagem no campo da comunicação. Vivemos majoritariamente em sociedades organizadas em torno da escrita, e utilizamos crescentemente como ferramenta de comunicação o domínio escrito da linguagem. Desse modo, compreender uma proposta comunicativa na arte através de objetos pode situar um ponto fora das lógicas hegemônicas de comunicação e apontar para outras possibilidades de laço social.

O campo de digitalização da cultura e virtualização dos meios de comunicação estabelece trocas nas redes que se dão privilegiadamente em caminhos unilaterais que dificilmente podem abarcar uma transmissão plena de experiências entre sujeitos. Na atualidade, a comunicação abarca finalidades que podem se afastar do seu caráter inaugural analisado por Foucault, que poderia ter relação com a possibilidade de transmitir algo a um outro, ou poder relatar ao outro algo, e assim posicioná-lo mais próximo da minha experiência. Trata-se nesses domínios principalmente da exibição de imagens e textos que te diferenciem do outro, ou te coloquem em uma cadeia hierárquica em relação às experiências vividas pelo outro. Performa-se uma sociabilidade no ciberespaço atada principalmente

à necessidade de exibição da informação e não de uma transmissão, ou seja, utilizando o vocabulário benjaminiano, predomina uma postura ligada à *Erlebnis*, experiência individual do sujeito moderno solitário.

A produção de conteúdos autobiográficos nas redes parece se dar às avessas da produção autobiográfica no campo artístico. Enquanto a primeira privilegia uma espetacularização individual, a segunda apresenta de forma fragmentária uma "narrativa pessoal" a ser apropriada, experimentada e discutida por muitos outros. A reflexão biográfica do próprio artista em suas obras é proposta característica à diversas produções na arte contemporânea. A autobiografia como processo artístico demanda que o próprio eu se torne ferramenta de criação, nessas produções o artista se coloca duplamente, como autor do trabalho e como parte narrativa constituinte.

Aplicar o discurso da autobiografia através da arte a campos relacionais expandidos expõe o espectro coletivo, apropriado, impessoal e alheio da "história de vida" de cada pessoa, e anuncia que o trabalho artístico autobiográfico, antes de uma afirmação da identidade do artista, é uma fragmentação da mesma, além de um campo de construção identitária do espectador e uma constante atualização fenomenológica do significado da obra. A exposição de fragmentos da vida do artista apresentados em obra é experienciada por múltiplos espectadores; cada um realiza operações de identificação, reconhecimento, interpretação, apropriação e ressignificação da biografia do autor. Notamos aqui a obra como um índice disseminador de relações e laços entre distintos sujeitos.

Evidencia-se uma operação de construção coletiva, em que experiências entre a vida do artista e do espectador reconstruem e atualizam narrativas conjuntamente. A potência política da subjetividade ganha destaque, e supera-se uma barreira limitadora das experiências em um âmbito privado e incomunicável para torná-las coletivas. Contribui para essa ideia o conceito de "êxtimo" em Lacan, que indica algo do sujeito que lhe é mais íntimo, mais singular, mas que está fora, no exterior (LACAN, 2016).

Percebemos, por fim, que seja pelo eixo de pensamento sobre tecnologias comunicativas, ou mesmo por uma abordagem psicanalítica das relações sociais agenciadas nas dinâmicas da arte autobiográfica, sobressalta-se aqui um campo distinto de produção de laço social. Não apenas diagnosticamos essa situação, mas tentamos com esse breve texto dar conta de uma exploração das formas como essas trocas e transmissões podem ocorrer, cumpliciando e cooperando narrativas de distintos sujeitos. Trata-se futuramente de podermos nos debruçar sobre algumas poéticas específicas e abordá-las a partir dessa ótica crítica, pensando com a arte um campo político de deflagração da memória na cultura.

Referências

- ARFUCH, L. *O Espaço Biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010.
- BENJAMIN, W. "Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem". In *Escritos sobre Mito e Linguagem*. São Paulo: Editora 34, 2013.
- FOUCAULT, M. *As Palavras e as Coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- FREUD, S. "O Estranho". In *Obras Completas*, ESB, v. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- GAGNEBIN, J. M. "Walter Benjamin ou a história aberta (Prefácio)". In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- LACAN, J. *O seminário, livro sete: a ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- RIMBAUD, A. "Carta a Paul Demeny". In *Alea*, vol. 8, n. 1. Rio de Janeiro, Jan/Jun, 2016.

A nostalgia como potência reflexiva no filme *Sixty Six*, de Lewis Klahr

LUCAS ALBUQUERQUE

Resumo: O presente artigo investiga *Mercury* (2015), curta presente no longa-metragem *Sixty Six* (2015) do diretor americano Lewis Klahr. O filme é resultado de uma compilação de 12 curtas, todos ambientados no ano de 1966. Mediante a reunião de impressos da cultura de massa produzidos na época, o diretor realiza justaposições entre diferentes imagens, conferindo novos sentidos aos signos apropriados. Tomando como perspectiva o problema da nostalgia e suas diferentes manifestações, a análise se propõe a pensar o lugar das imagens na contemporaneidade e como o fardo do passado pode se constituir como uma potência nas artes visuais, possibilitando novas leituras críticas sobre o passado.

Palavras-chave: Cinema experimental; impresso; nostalgia

Abstract: The present article investigates *Mercury* (2015), short film included in the feature film *Sixty Six* (2015), by the American filmmaker Lewis Klahr. The film is the result of a compilation of 12 shorts, all of them set in the year of 1966. Through the reunion of mass culture printed materials produced in the period, the filmmaker makes juxtapositions between distinct images, giving new meanings to the appropriated signs. Through the perspective of the nostalgia and its multiple manifestations, the analysis proposes to think the place of the images in the contemporaneity and how the past's burden can constitute itself as a potency in the visual arts, allowing new critical readings of the past.

Keywords: Experimental cinema; print media; nostalgia

Lucas Albuquerque é bacharel em História da Arte pela UERJ e Mestrando em Artes Visuais pelo PPGARTES-UERJ. Desenvolveu sua tese sobre *Sixty Six* (2015), do cineasta Lewis Klahr e, atualmente, investiga a imagem digital enquanto problemática presente em artistas do cinema e do vídeo, partindo da obra de Harun Farocki.

Os processos do cinema de Klahr e o filme *Sixty Six*

Lewis Klahr (1956 –) é professor de cinema na Universidade de Artes da Califórnia e produz filmes experimentais ativamente desde 1977. Familiar a diversos estilos do cinema experimental, os curtas realizados a partir de colagens ganharam visibilidade na crítica especializada de cinema estado-unidense. Por meio de um processo em *stop-motion* utilizando impressos, seus filmes condensam diferentes temporalidades, linguagens e símbolos que se interpenetram e configuram novos modos de olhar o passado e pensar o presente.

Em sua garagem, Klahr abriga um grande acervo de impressos, como anúncios publicitários, revistas em quadrinhos, novelas gráficas, fotografias, livros e catálogos. Após a coleta, ele os reuniu por meio de distintos procedimentos fílmicos e compositivos, como o enquadramento, a montagem e a colagem (CRONK, 2016). Como detalha em uma entrevista à *Cinemascope* (CRONK, 2016), o processo de realização de *Sixty Six* iniciou-se em 2013, quando, vasculhando seus arquivos, se deparou com um filme em 16mm não lançado. A partir dele, elaborou uma estrutura narrativa e conceitual. Como assistimos em sua configuração final, *Sixty Six* é todo ambientado no ano de 1966 e, como forma de aludir aos 12 meses que formam o ano, o longa compila 12 curtas, cada qual com título individual: *Mercury*, *Ichor*, *Helen of the T*, *Erigones daughter*, *Mars garden*, *Saturn's diary*, *The silver age*, *Jupiter sends a message*, *Lip print (Venus)*, *Ambrosia*, *Orphacles* e *Lethe*. Os títulos relacionam diferentes passagens e personagens da mitologia greco-romana à imagieria dos anos 60.

Como maneira de traçar um fio condutor em um projeto que inclui diferentes visualidades e procedimentos, o longa cria uma série de referências com o número que o intitula. A cifra-título do filme pode ser vista figurada tanto de forma visual, tal qual ocorre em um recorte da empresa americana *Philips 66* durante o curta *"The silver age"* (9'00"), mas também a partir do som, como acontece em *"Erigones daughter"* (1'43") que possui como trilha sonora o diálogo da série televisiva *Rota 66*. Segundo o diretor, a escolha do ano de 1966 se deu por este ser um período relevante em sua vivência (CRONK, 2016). Ainda que possuísse apenas 10 anos na época, ele nota que neste período grande parte de sua relação estética com a cultura *pop* já havia se definido. Como vemos, ela reverbera até hoje em sua produção.

Sobre o uso da nostalgia como potência reflexiva em *Mercury*

Em *Mercury* (1'30), curta que abre *Sixty Six*, Klahr filma alguns fragmentos de histórias em quadrinhos provenientes dos anos 60. Entretanto, nos deparamos com inscrições diferentes das usuais. Sobreposições de duas ou mais ilustrações expostas em totalidade ou em *closes* preenchem

o enquadramento, ameaçando extrapolá-lo a qualquer segundo. Para a realização do curta, utiliza apenas quadrinhos de super-heróis – mais especificamente *Flash*, que é representado em duas caracterizações distintas das HQs americanas: uma que concerne à chamada era de ouro e outra à era de prata (fig. 1). O personagem eleito pelo diretor integra um grande grupo de heróis que tiveram sua origem durante a Segunda Guerra Mundial, na década de 40 – período denominado posteriormente como *era de ouro dos quadrinhos* (LUPOFF, 1960, pp. 2-6). Naquele momento, o conceito carregado na criação de diversos heróis os tornava paradigmas do ser humano perfeito, defensores da democracia e detentores de poderes herdados magicamente. Tal era a ligação do personagem *Flash* com o divino que seu elmo continha uma asa em cada lado do rosto, fazendo uma referência direta a Hermes, deus mensageiro da mitologia grega incumbido a guiar os mortos para o submundo. Conhecido por suas jornadas constantes, tornou-se o deus dos viajantes e patrono das estradas.



Imagem 1. KLAHR, Lewis. Fragmento do curta *Mercury*, constituinte do longa *Sixty Six*. 1'30". 2015. Filme digital. 2002-2015.
Fonte: Arquivo pessoal do diretor.

Valendo-se da superposição, o americano cria um conflito entre a primeira representação e o seu descendente futuro, surgido durante a conhecida *era de prata*. Segunda fase próspera dos quadrinhos, é atravessada pela polarização dos países devido à guerra fria. Heróis antigos são ressignificados e ganham novos panos de fundo, marcados por explicações pseudocientíficas e uma aproximação com a tecnologia. Contrariando o período anterior, onde a pura magia era suficientemente sólida para conferir ao personagem um caráter sobre-humano, *Flash* agora ganha seus poderes sendo banhado por produtos químicos depois que um raio atinge seu laboratório. Sua retratação também se modifica:

as asas que antes coroavam sua cabeça dão lugar a pequenos raios. Além disso, o personagem adquire características mais humanas, sucumbindo até mesmo ao fracasso em certas narrativas:

As histórias tornavam-se mais verossímeis: os heróis apresentavam falhas de caráter, fraquezas e pontos fracos; não eram os todo-invincíveis, eventualmente sofrendo alguns reveses para os seus antagonistas, até mesmo acontecendo de se finalizar uma edição inteira de sua revista com uma derrota para o vilão. E, aos poucos, tornavam-se mais identificáveis por parte de seus leitores. (NACHTIGALL, 2014, p. 189)

Enquanto forma, as revistas apresentam ilustrações marcadas por uma simplicidade de traços, coloração vibrante, pontos de *benday*² utilizados de maneira a criar áreas de luz e sombra, cenas separadas em quadros de ação, onde se escolhe um ponto-chave da cena para representar etc. O sistema de impressão utilizado para a publicação da época revela falhas ao ser ampliado, apresentando cores que vazam das formas que deveriam ocupar (fig. 2). Temos também a presença de balões característicos da linguagem das HQs integrando diversos planos. Comumente assumindo a função de representar diálogos entre os personagens, agora elas embaralham os signos e justapõem o herói (fig. 3).

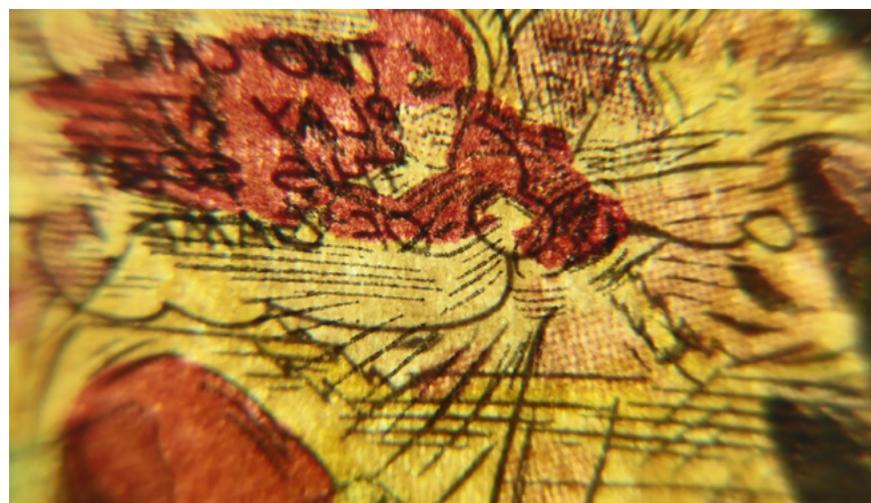


Imagem 2. KLAHR, Lewis. Fragmento do curta *Mercury*, constituinte do longa *Sixty Six*. 1'30". 2015. Filme digital. 2002-2015.
Fonte: Arquivo pessoal do diretor.

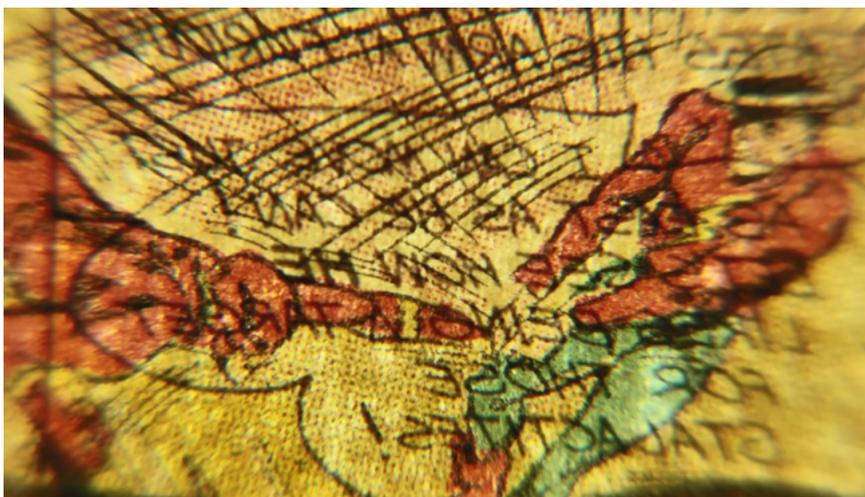


Imagem 3. KLAHR, Lewis. Fragmento do curta *Mercury*, constituinte do longa *Sixty Six*. 1'30". 2015. Filme digital. 2002-2015.

Ainda que a forma que Klahr filma as páginas das HQ's retire considerável parte da potencial nostalgia que poderia ser acionada da narrativa original, de maneira alguma este dado se mostra ausente. Tanto o modo com que lida com os impressos como a materialidade quase tátil que o filme assume a evoca. A respeito dessa última, podemos inferir que a textura e o procedimento de impressão dos quadrinhos evidenciados pela filmagem ativam no espectador uma memória afetiva, visto que o gênero é comum para crianças e jovens.

A maneira que olha para as imagens com que trabalha revela uma certa perspectiva acerca do modo com que o uso da memória nostálgica pode ser utilizado como forma de deslocar o passado para o presente. A teórica Svetlana Boym reflete sobre duas perspectivas acerca da nostalgia. A primeira, que denomina "nostalgia restaurativa", seria um modo de lidar com o passado enfatizando a possibilidade de retorno por meio de um empenho efetivo do coletivo. Preenchendo as lacunas de uma história que se mostra sempre ambígua e anacrônica, apresenta uma narrativa sobre um evento que se propõe "autêntica". Segundo a autora:

Nostalgia is an ache of temporal distance and displacement. Restorative nostalgia takes care of both of these symptoms. Distance is compensated by intimate experience and the availability of a desired object. Displacement is cured by a return home, preferably a collective one. (...) What drives restorative nostalgia is not the sentiment of distance and longing but rather the anxiety about those who draw attention to historical incongruities between past and present and thus question the wholeness and continuity of the restored tradition.³ (BOYM, 2001, p. 44)

Há, entretanto, um segundo modo de lidar com a nostalgia. Denominando-a "nostalgia reflexiva", Boym defende que esta seria uma maneira de encarar o passado tendo maior preocupação com a reflexão histórica, partindo não do coletivo, mas do trabalho individual. Enquanto a primeira precisa constituir uma narrativa fechada fazendo uso de uma lógica que não necessariamente leva em consideração uma coerência histórica, a nostalgia reflexiva se contenta em analisar os fragmentos da memória de um modo crítico e até irônico. Segundo a autora:

Nostalgics of the second type are aware of the gap between identity and resemblance; the home is in ruins or, on the contrary, has been just renovated and gentrified beyond recognition. This defamiliarization and sense of distance drives them to tell their story, to narrate the relationship between past, present and future.⁴ (BOYM, 2001, p. 50)

Podemos desdobrar a ideia de Boym e defender ainda um outro agente que se faz presente na abordagem da nostalgia. Enquanto a manifestação de caráter restaurativo é marcada por uma possibilidade de retorno ao objeto de desejo, a nostalgia reflexiva implica uma distância da qual não é possível esquivar-se. Nesta última, nenhum trabalho desejante é capaz de promover o retorno de tempos vindouros. A melancolia se faz justamente nesse lugar de impossibilidade de obtenção do gozo em sua completude. No entanto, podemos defender que a negatividade do estado melancólico é capaz de ser convertida em potência a ser utilizada em um trabalho crítico, gerando outras manifestações capazes de criar questionamentos acerca desse ideário, do distanciamento temporal que o cerca e de seus desdobramentos. Para isso, é preciso enamorar-se pela distância em que o passado ecoa.

As imagens obtidas por Klahr não dizem respeito apenas ao período ao qual foram produzidas e reproduzidas, mas desembocam na contemporaneidade mediante a sobrevivência da forma, conceito articulado por Aby Warburg⁵. Segundo o autor, quando observamos uma imagem devemos ter consciência de que olhamos um tempo complexo, que não se resume ao seu tempo histórico. Ela é, sobretudo, o que "sobrevive de uma população de fantasmas"⁶. Para Warburg, um arcabouço fantasmático sobrevive a partir de uma consciência formal difundida por uma assimilação não consciente que é reproduzida ao longo do tempo. Podemos pensar, entretanto, essa sobrevivência não apenas a partir de aparições em novas representações, mas também por meio do resgate e do deslocamento artístico. A arte é capaz de reintroduzir imagens e discursos sob uma nova ótica, revisitar a história e promover novas formas de se relacionar com elas. Assim como os impressos utilizados pelo diretor carregam um *pathosformel* de inúmeras representações ao longo da história, a retomada das mesmas pelo cinema propõe novos olhares e outras criações.

A nostalgia ferramenta mobilizadora

Como modo de promover maior distanciamento entre o espectador e as apropriações, Klahr chama a atenção para elementos que adquirem força em sua ampliação cinematográfica. A materialidade do impresso, as manchas colorimétricas, o formato da página e, ainda, os vestígios de manuseio e acondicionamento tornam-se expressão. Ainda passível de serem identificados enquanto objetos da cultura popular, o diretor confere carga simbólica à tessitura do tempo. Conforme comenta Buchloch (2000, p. 189) sobre o ato de apropriação e sua abertura para outras leituras, “o espectador se completa por sua própria leitura e pela comparação do original com as diferentes leituras ou interpretações possíveis, extraídas do texto/imagem”.

A nostalgia pode se configurar como uma potente dimensão do trabalho artístico a partir do momento em que sua inserção não configura uma imobilidade. Desejar o retorno de algo que não mais será, além de ser angustiante, não permite que o trabalho da perda seja realizado de modo a possibilitar novas criações e possibilidades. No entanto, olhar para trás é também uma prática fundamental para qualquer um que não deseje ser engolido pela devassidão do agora. Como o anjo da história de Benjamin, que tem sua face voltada para o passado, a “tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos de progresso” (BENJAMIN, 1994, p. 226). Uma imagem dialética só pode ser obtida por uma percepção crítica acerca do que nos rodeia, seja na dimensão material, seja na constelação de imagens que compõem o atual e o virtual. E esse equilíbrio é vital no trabalho de Lewis Klahr, que retira das imagens do passado seu aspecto mais intempestivo. Caladas no fundo de arquivos, elas voltam à luz para transmitir sentidos do que outrora foram e daquilo que podem vir a ser. Resta ao espectador percebê-las.

Notas

1. Revista canadense especializada em críticas e ensaios cinematográficos.
2. Pontos de benday é um processo gráfico criado pelo ilustrador Benjamin Day, onde pequenos pontos são desenhados com distâncias variáveis ou sobrepostos para criar novas cores ou conferir sombreamento aos desenhos. A técnica foi importante pois possibilitou aos impressos gráficos um barateamento em seu custo, aumentando sua difusão. Cf. OSTERWOLD, Tilman. *Pop Art*. Colônia: Taschen, 1994. p. 183
3. Nostalgia é um sofrimento proveniente da distância temporal e do deslocamento. A nostalgia restaurativa remedia os dois sintomas. A distância é compensada pela experiência da anunciação e pela disponibilidade do objeto desejado. O deslocamento é curado por um retorno às origens, preferencialmente uma de caráter coletivo. O que conduz à nostalgia restaurativa não é o sentimento de distância e saudade, mas a ansiedade sobre aqueles que chamam a atenção para as incongruências históricas entre o passado e o presente, e, assim, questionam a inteireza e a continuidade da tradição restaurada. Tradução nossa.
4. Nostálgicos do segundo tipo estão conscientes da lacuna entre identidade e semelhança; a origem está em ruínas ou, ao contrário, foi renovada e gentrificada para além do reconhecimento. Essa desfamiliarização e o sentido de distância os conduzem a contar suas histórias, a narrar a relação entre o passado, o presente e o futuro. Tradução nossa.

5. Historiador da arte alemão célebre por seus estudos sobre a sobrevivência da imagem através do tempo mediante uma consciência formal, denominada de *pathosformel*.

6. Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto; Museu de Arte do Rio, 2013.

Referências

- BENJAMIN, Walter. “A obra de arte de sua reprodutibilidade técnica.” In: *Magia e técnica, arte e política*. 7ª. Edição. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BOYM, Svetlana. *The Future of nostalgia*. New York: Basic Books, 2001.
- BUCHLOH, Benjamin. “Procedimentos alegóricos: apropriação e montagem na arte contemporânea”. *Arte & Ensaios*. Revista do programa de pós-graduação em artes visuais. EBA - UFRJ. 2000.
- CRONK, Jordan. *Era Extraña: Lewis Klahr on Sixty Six*. *Cinema Scope*. Junho, 2016. Canadá. Disponível em: <http://cinema-scope.com/cinemascope-magazine/era-extrana-lewis-klahr-sixty-six/>. Acessado em: 4 de março de 2019.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto; Museu de Arte do Rio, 2013.
- LUPPOFF, Richard. “A. Rebirth”. In: *Comic Art*. v.1 n.1. Ohio: Oblivion Press, 1960.
- NACHTIGALL, Lucas Suzigan. “Super-heróis da década de 1960: Guerra Fria e mudanças sociais nos comics norte-americanos”. *Faces da história*. Assis-SP, v.1, nº2, jul.-dez., 2014.

Histórias contingentes: entre imagens e escritos

LUCIANA GRIZOTI

Resumo: *Histórias contingentes: entre imagens e escritos* é resultado da pesquisa desenvolvida no curso de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, sob a orientação da artista e Dra. Leila Danziger na linha de pesquisa Processos Artísticos. O título do presente texto é também o título da dissertação apresentada para a finalização do curso, sendo assim, a comunicação realizada no XXII Encontro de Pesquisadores do PPGAV-EBA-UFRJ foi a apresentação da pesquisa em questão.

Através da inter-relação entre trabalho prático artístico e ação reflexiva a partir do mesmo, o estudo aborda questões relativas à memória, imagem e escrita, tendo como trabalho artístico/objeto de estudo a feitura do livro artístico intitulado *Vestígios*. Entendendo-o como resultado de um método de trabalho/pesquisa, mas também, ele próprio como metodologia de criação e execução de outros trabalhos artísticos.

Palavras-chave: Memória; imaginação; imagem; escrito; caminhada

Abstract: *Contingent stories: between images and writings* is the result of a research developed in the master's course of the Postgraduate Program in Arts at the State University of Rio de Janeiro, under the guidance of artist and doctor Leila Danziger, in the Artistic Processes research line. The title of this text is also the dissertation's title presented for the completion of the course, therefore, the communication presented at the XXII Researchers Meeting of PPGAV-EBA-UFRJ was the presentation of this very research.

Through the interrelation between practical artistic work and reflective action based on it, the study addresses issues related to memory, image and writing, artistic work and object of study the creation of an artistic book entitled *Vestígios*. Understanding it as the result of a working/research method, but also, as a methodology for creating and executing other artistic works.

Keywords: Memory; imagination; image; writing; walking

Luciana Grizoti é doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes na UFMG, mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais na UERJ, bacharel em Artes Visuais pela UERJ e bacharel em Comunicação Social pela Universidade Estácio de Sá. Atua como artista, pesquisadora e educadora.



Figura 1. Luciana Grizoti. Parafuso. 2017.

Fonte: Luciana Grizoti

Parafuso

Perimetreal também pode ser uma
ponte que não existe mais no
Rio de Janeiro, não é, Maria?

Figura 1. Luciana Grizoti. *Parafuso*. 2017.

Fonte: Luciana Grizoti

Um livro composto por lâminas, em cada uma, de um lado estão objetos em fotografia, do outro lado estão os escritos, não exatamente os objetos descritos, mas a presença através da imaginação. Um pouco do que imaginei, um pouco do que me contaram, um pouco da experiência através deles. Sem páginas numeradas ou encadernação, presente está a tentativa de não privilegiar o que é entendido como fotografia ou o que é entendido como texto, nesse caso, a escrita manual. Misturados e distribuídos nas lâminas sem classificação entre objetos de uma memória familiar pessoal dos encontrados pelas ruas, no livro as linguagens tentam, arriscam, desestabilizar suas relações, quem sabe, pensá-las como uma mesma coisa. Seu nome é *Vestígios*.

A pesquisa que abarca a feitura do livro em questão é imersa em instabilidades, tentativas passíveis de erros e questionamentos, apesar de habitar em bases complexas e com estruturas muito estabelecidas, as quais tentarei expor no decorrer desse texto. Diante dessa relação de estabilidades e instabilidades, encontro um lugar de desafio, mas, não seria uma das motivações do artista visual, e do artista pesquisador, lançar-se em novos desafios? Ponho-me em jogo.

Para aqueles que experimentam *Vestígios*, é permitido o manuseio, sem começo ou fim prévios, assim também é o estilo de montagem no ambiente expositivo. A cada montagem é possível escolher em que disposição o livro estará. No chão, nas paredes, com ou sem os objetos originais presentes. Apoio na imaginação a permissão de realizar essas diversas formas de criação e experiência, a partir delas elaborando formas e histórias.

Para realizá-lo, caminhei durante dois anos por espaços e ruas, caminhei em pesquisa. A caminhada não foi contínua, era assim espaçada e conjugada com diversos segmentos da vida. Sempre imersa na pesquisa artística, portanto, olhar sempre atento. Caminhava na certeza de estar em conformidade com aqueles que caminharam antes de mim. Duchamp. André Breton. Situacionistas. Até mesmo, muito antes, com os nômades que desbravaram caminhos e linguagens, construindo o que mais à frente chamaríamos de cidades.

Avancei pelas ruas da cidade do Rio de Janeiro, Niterói, Estado da Bahia. Tantos outros lugares. Também caminharam por mim, recebi de outros caminhantes fotografias impressas e outros artefatos, assim como aqueles que eu mesma coletei. Nesse momento é importante dizer que uma fotografia impressa é objeto, além de uma imagem retratada. Recebi também histórias sobre objetos que alguns não puderam me entregar. Ganhei a imagem da imaginação.

Na companhia de tantos artefatos, propus a mim mesma imaginar as histórias que eu poderia contar a partir da observação dos mesmos. Sabia que não estava sozinha. Roland Barthes e Georges Didi-Huberman eram leituras constantes.

Roland Barthes, no livro *A câmara clara*, refletiu que a fotografia é contingência soberana, captura um instante e o reproduz:

O que a fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente. Nela, o acontecimento jamais se sobrepõe para outra coisa: ela reduz sempre o corpo de que tenho necessidade ao corpo que vejo; ela é o Particular absoluto, a Contingência soberana, fosca e um tanto boba, o Tal (tal foto, e não a Foto), em suma a Tique, a Ocasão, o Encontro, o Real, em sua expressão infatigável. (BARTHES, 1980, p. 14).

Nos dicionários, contingência é algo que pode acontecer, mas quando Roland Barthes escreve sobre a contingência de uma fotografia, parece que o autor não fala exatamente da incerteza de que um dia o referente fotografado não tenha existido, ou o fato não tenha acontecido, mas que agora ele existe a partir das vezes em que é reproduzido, substituindo o corpo desejado (presença física) pelo corpo que é visto (fotografia). Dessa forma, o instante representado se faz presente toda vez que a foto é olhada, independentemente do local e da época. Mas, se vejo uma fotografia antiga de uma pessoa desconhecida, não será possível saber o contexto daquela imagem. Então, como saber exatamente o que aconteceu no instante fotografado, antes e depois? Essa fotografia, para o observador desconhecido, apenas traz vestígios de uma história, que por não saber qual é, apenas pode ser imaginada.

Entre mensagens denotadas e conotadas de uma imagem, através de Barthes, a fotografia sempre terá algo da realidade e uma leitura interpretativa sobre ela. Portanto, sabendo que múltiplas interpretações são possíveis, pois cada ser que se propõe a interpretar, fará de acordo com suas vivências, parece o exercício da mensagem conotada um amplo espaço para o ato imaginativo, fator que parece adicionar camadas a visão de uma suposta realidade.

Georges Didi-Huberman, no livro *Imagens Apesar de Tudo*, reflete sobre quatro fotografias feitas no campo de concentração nazista de *Auschwitz-birkenau*. A grande questão é que o extermínio era um plano secreto, portanto, não poderia ser realizada nenhum tipo de imagem, muito menos fotográfica, das ações de extermínio. Pensamento ineficiente, pois clandestinamente quatro imagens sobreviveram. A partir dessas imagens, no livro, Didi-Huberman apresenta diversas discussões onde seria impossível imaginar o que os Judeus passaram dentro dos campos de concentração, ainda que analisando as quatro imagens sobreviventes. Mesmo diante da impossibilidade de imaginar, Georges Didi-Huberman diz que é preciso imaginar, *Apesar de Tudo*, como tentativa de entender o que aconteceu.

No caso dos campos de concentração, imaginar é fazer o contrário do que os nazistas queriam: transformar a *Shoah* em algo inimaginável para que não fosse do conhecimento de ninguém o que acontecia dentro dos campos. Não funcionou. Parece que a pessoa que fez clandestinamente as fotografias, e conseguiu fazê-las sair do campo de concentração, desejava que o mundo soubesse o que acontecia lá dentro. Não apenas para provar que o extermínio existia, mas também para mostrar a que ponto os humanos podem chegar.

Nesse pensamento, pode-se concluir que às vezes a imagem não somente tenta provar uma suposta realidade, mas abre brechas para que várias formas de pensar uma realidade sejam possíveis. *Imagem-lacuna*.

(...) Levantei a objecção teórica da Imagem-lacuna e que considerei legítimo o inquérito arqueológico, de que as quatro fotografias de 1944 oferecem um exemplo particularmente persuasivo, sobre o papel dos vestígios visuais na história. A imagem é feita de tudo: tem uma natureza de amálgama, de impureza, de coisas visíveis misturadas com coisas confusas, de coisas enganadoras misturadas com reveladoras, de formas visuais misturadas com pensamento em acto. Por conseguinte, ela não é nem tudo (como secretamente receia Wajcman), nem nada (como ele afirma peremptoriamente). Se a imagem fosse “toda”, seria, sem dúvida, necessariamente dizer que não há imagens da Shoah. Mas é precisamente porque a imagem não é toda que continua a ser legítimo constatar o seguinte: há imagens da Shoah que, se não dizem tudo – e muito menos “o todo” – da Shoah, são, todavia, dignas de serem vistas e interrogadas como factos característicos e como testemunhos desta trágica história que valem por si mesmos. (HUBERMAN, 2012, p. 89).

A imaginação parece ser a força motriz dos processos que envolvem a memória; e a imagem, como a fotografia, aparece onde o pensamento é impossível. Didi-Huberman vai chamar de *instantes de verdade*: “É necessário, sobre as imagens, *cerrar o ponto de vista*, nada omitir da substância imaginal, mesmo que seja para se interrogar sobre a função formal de uma zona em que não se vê nada’ (...).” (HUBERMAN, 2012, p. 61).

É inevitável imaginar, mesmo não vivenciando determinado tipo de experiência? Impossível imaginar o que é ser morto numa câmara de gás, mas, mesmo assim, um certo tipo de imaginação toma seu espaço com poucos fragmentos do que é entendido sobre a morte, sobre gás, seus cheiros e densidades. Não é a ação de colocar-se no lugar do sofrimento do outro, mas reconhecer a experiência do outro. Nesse sentido, o ato imaginativo parece inevitável.

Susan Sontag afirma que o mundo fotográfico mantém com o mundo real uma relação imprecisa, como se a fotografia fosse um lampejo da vida, não descortina toda sua história, apresenta seus fragmentos como um pedaço do presente que invariavelmente se torna passado. Apresento este pensamento, pois é assim que a autora também demonstra pensar a relação com alguns objetos, fragmentos que restaram de um todo original, que nos afetam.

É por isso que somos sensíveis a forma fragmentada. Há fragmentos criados pelas mutilações da história (...). Sinto que a Vênus de Milo nunca teria se tornado tão famosa se tivesse braços. Começou no século XVIII, quando as pessoas viram a beleza das ruínas. Suponho que o amor pelos fragmentos tem primeiro a ver com certo sentido do pathos da história e com as devastações do tempo porque o que aparecia para as pessoas na forma de fragmentos eram obras, cujas partes des-pencaram, foram perdidas ou destruídas. E agora, é claro, é possível e muito convincente que as pessoas criem obras na forma de fragmentos. Os fragmentos no mundo do pensamento ou da arte parecem ruínas, como aquelas artificiais que os ricos colocavam em suas propriedades no século XVIII. (SONTAG, 2015, P. 61).

Dessa forma, o fragmento é uma forma de reconhecer a multiplicidade de perspectivas, desde os resquícios do fim de uma tradição até as produções da cultura jovem, bem como uma forma artística de uma época. Sontag continua seu pensamento dizendo que “existe algo bem respeitável na forma do fragmento que aponta para lacunas, espaços e silêncios entre as coisas”. (SONTAG, 2015, p. 60). Coletar, observar, imaginar. Escolhi elaborar tantas histórias através da escrita. Entre imagens e escritos – imagens fotográficas, imagens imaginadas através dos diversos objetos – denominei imagens-escritos, entendendo que desenho e escrita também são fruto da imaginação, assim como a interpretação de uma fotografia, são recursos de produção de histórias e memórias. Denomino imagens-escritos toda a produção que desenvolvi a partir destes seguimentos. Termo inspirado nos desenhos-escritos, ideia apresentada por Ana Kiffer, referente as produções visuais de Antonin Artaud, sobretudo dos *Cadernos de Rodez e Ivry*, relacionando-o ao conceito de imagem-lacuna concebido por Georges Didi-Huberman.

Ana Kiffer reflete que para Artaud escrever e desenhar em essência são idênticos. Escrever uma palavra que remete a um objeto já assegura a existência deste mesmo em permanência, é o uso da tinta que propicia a fixação da ideia. “Dito isto de outra maneira: a fixação se manifestaria como força de *impressão* (tomada aqui enquanto “contato de um corpo com o outro” e a duração como manifestação de *presença* da força.” (KIFFER, 2016, p. 215).

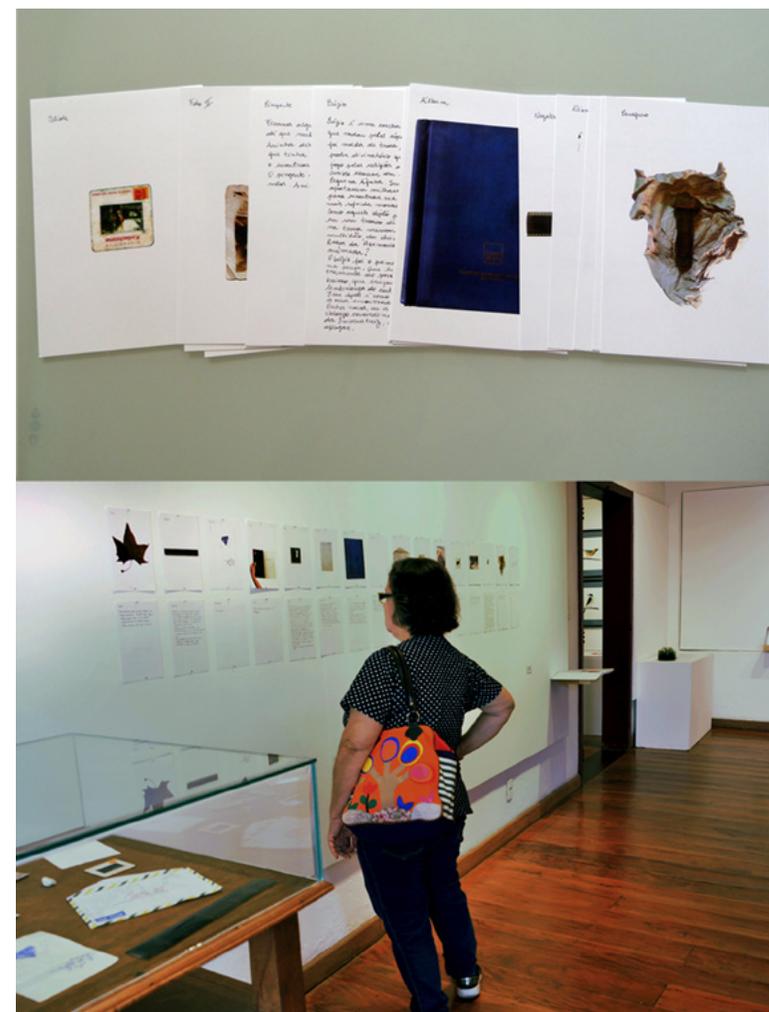


Figura 3. Luciana Grizoti. Livro Vestígios e exposição memória geológica. 2019. Fonte: Luciana Grizoti

Artaud não buscava a precisão da linha e nem da forma, mas do gesto que perfura, aceitando a desordem do grafismo, assim como a espontaneidade que é exclusiva do traço:

A espontaneidade pertence ao próprio traço, por mais bizarro que isso pareça. Só assim é que a ideia de traço em Artaud (quando a aparição de seus desenhos) não vai contemplar a busca de novos meios (técnicos ou expressivos), nem qualquer “preocupação com a arte”. São movimentos conjuntos: a recusa de um núcleo su-

jeito e a recusa dos meios artísticos. É precisamente por meio dessa recusa que o poeta precisa a espontaneidade: desligando-se de uma intervenção que busca “conquistar com a razão o irracional” (1975) e vice-versa, como seria a aliança entre a crítica e a paranoia para Salvador Dalí; mas também se desligando de um tratamento posterior ao gesto pictural, o que inseriria a invenção e o acaso (muitas vezes inerente ao processo criador) em um regime de determinações discursivas, sejam estas de um discurso sobre a arte ou sobre o sujeito. (KIFFER, 2016, p. 217).

A linha é uma ruptura do espaço-tempo linear e da organização do corpo conduzidos pelo sopro; que é a própria movimentação do traço que caminha entre os espaços, os vácuos, os buracos em suspensão como capacidade da linha de ser intersticial. A partir do sopro, golpeia com o lápis, veloz como se escrevesse em um único gesto. “Escrever. Escandir. Dar golpes com o sopro e com o martelo. O que era para Artaud uma maneira de dizer o texto poético, de fazê-lo “sair da página escrita” como num desejo de capturar a palavra em seu nascimento (...).” (LAGE, 2010, p. 315).

É possível constatar que sua luta e defesa de conceitos, em se manter na esfera material, é devido à sua longa batalha para manter seu corpo presente, apesar da clausura e da crueldade, da loucura julgada pela sociedade. Em seus escritos fica aparente sua revolta, não apenas por ter um pensamento diferenciado, mas também por não concordar com o corpo institucionalizado.

Trazer Antonin Artaud para a presente pesquisa, não foi por ter identificado similaridade na materialidade utilizada nas nossas criações, Artaud tampouco considerava-se artista. Mas, seus pensamentos sobre imagem e escrita, a vontade da não separação entre as linguagens é ponto de sintonia. Nesse sentido, defendo os escritos no livro *Vestigios* como desenhos que contam histórias, pois uma escrita é imagem e forma imagem. A cada escrito lido, uma imagem é criada; a cada fotografia ou imagem mentalmente elaborada a partir de determinados artefatos, as histórias emergem.

Em *Vestigios*, não há separação entre imagem e escrito no sentido de que ambas linguagens são formadores de histórias, o que, ao mesmo tempo, promove a disjunção entre ambas, pois desmancha uma determinada dependência entre elas. Ou seja, um texto não explica uma imagem, uma imagem não ilustra um texto. Há a tentativa de trabalhar na desestabilização dessa estrutura, e é nesse lugar que me encontro, assim como descrevi no início do presente texto. Lugar de erro, de tentativas em bases sólidas. Mas, não é mesmo a função do artista lança-se em novos desafios? Continuo dando sequência nesse jogo.

Referências

- BARTHES, R. *A câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- BENJAMIN, W. “O Flâneur”. In: *Obras Escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Trad: J.C.M.Barbosa e H.A.Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BRETON, A. *Nadja*. Trad: Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- CARERI, F. *Walkscapes. O caminhar com prática estética*. São Paulo: GGILL, 2006.
- COTT, J. Susan Sontag. Entrevista completa para a revista Rolling Stone. Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, G. “Casca”. *Revista Serrote*. São Paulo, 2013, n. 13, p. 98 – 133. Instituto Moreira Salles.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Imagens apesar de tudo*. Lisboa, KKYM, 2012.
- FILHO, PV. *Marcel Duchamp*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1986.
- JOÃO, DO RIO. *A alma encantadora das ruas: crônicas* Org: Raúl Antelo. São Paulo, Companhia das Letras, 2008.
- KIFFER, A. *Antonin Artaud*. Rio de Janeiro, EdUERJ, 2016.
- KIFFER, A. *A perda de si: cartas de Antonin Artaud*. Org: Ana Kiffer. Trad: Ana Kiffer e Mariana Patrício Fernandes. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.
- LAGE, A.S. “A voz e o gesto nos desenhos de Antonin Artaud”. *Revista Caligrama*. Belo Horizonte, n. 13, dez. 2018.
- JACQUES, P.B. Breve histórico da Internacional Situacionista – IS (1). São Paulo, v.35, n.5, abr. 2003. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.035/696>. Acesso em: 29 set. 2017.
- JACQUES, P.B. “Errâncias urbanas: a arte de andar pela cidade”. Disponível em: <http://docs12.minhateca.com.br/103978323,BR,0,0,JACQUES,-Paola-Berenstein-Erra%CC%82ncia-urbana---a-arte-de-andar-pela-cidade.pdf>. Acesso em: 29 set. 2017.
- LAGE, A.S. “Os cadernos de Antonin Artaud: escritura, desenho e teatro”. Sala Preta. São Paulo, 2010. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/download/57414/60396>. Acesso em: 18 mar. 2018.

Groove Party: Performances de um Movimento Negro

LUCIANA MONNERAT
LUISA MARINHO

Resumo: Desde o primeiro sequestro em África, o povo negro desenvolve mecanismos de refúgio para promover um cuidado nas feridas causadas pelo capitalismo racial. A Groove Party - criada no Rio de Janeiro em 2009- é um movimento artístico cultural para a prática e reflexão em danças urbanas. Recebemos o Hip Hop como nossa herança - uma ferramenta para nos mantermos vivos/os - entendendo que as ações estético-políticas que performam o protagonismo da negritude transpassam as fronteiras nacionais, e sua potência aumenta quando atravessada pela realidade social brasileira. Na reunião de múltiplos estilos das danças urbanas como o Breaking, Popping, Voguing, Waacking, Dancehall, etc, populações subalternizadas performam comunalidade. Promovemos a socialização de corpos dissidentes, a troca de informação horizontalizada e a performance de liberação dos modos de subjetivação que reverberam lógicas de brutalidade do colonialismo. Em festa, vivemos a nossa micro, incansável, dinâmica revolução.

Palavras-chave: Hip hop; festa; decolonialidade; performatividade negra

Abstract: Since the first person kidnapped in Africa, Black people have developed mechanisms of refuge to promote care in the wounds caused by racial capitalism. Groove Party - created in Rio de Janeiro in 2009- is a cultural, artistic movement for the practice and reflection in urban dances. We received Hip Hop as our heritage - a tool to keep us alive - understanding that the aesthetic and political actions that play the role of blackness across national borders, and their power increases when crossed by the Brazilian social reality. In the gathering of multiple styles of urban dances such as Breaking, Popping, Voguing, Waacking, Dancehall, etc., subalternized populations perform commonality. We promote the socialization of dissident bodies, the exchange of horizontal information, and the performance of liberation from the modes of subjectivity that echo the logic of colonialism's brutality. In celebration, we live our micro, tireless, dynamic revolution.

Keywords: Hip hop; party; decoloniality; black performativity

Luciana Monnerat é dançarina, produtora e pesquisadora. Mestranda do Programa em Pós-Graduação em Dança/UFRJ. Luisa Marinho é artista e pesquisadora. Mestrado em Performance Studies pela Tisch School of the Arts/NYU e no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena/UFRJ.

Escrevemos esta carta com carinho a todas e todos presentes neste evento que, assim como nós, realizam o trabalho do urgente, aquele que parece impossível. Aqui estamos, preenchendo a instituição de afeto para apresentar nossa prática. Circulamos pelos campos da festa, da dança, dos estudos da performance e do pensamento negro radical para existirmos em arte no momento que nossos corpos estão em risco. Estamos gratas por nos juntarmos, para calar o horror com nossa prática incansável de liberação. Acreditamos que a tragédia política a qual nos vemos submetidas é a reverberação de um constante ciclo de violência, que banhou esta terra de sangue nos últimos cinco séculos. Desde o primeiro sequestro em África, o povo negro precisa, então, desenvolver mecanismos de refúgio, com o objetivo de promover um cuidado nas feridas causadas pelo capitalismo racial. As nossas vulnerabilidades expostas são a potência da força que temos para abrir clareiras e montar nossos quilombos.

Entre a universalidade do "branco" e tudo aquilo que não é branco, Achille Mbembe explica o conceito de racialidade como uma separação construída sobre argumentos que não obedecem a uma lógica no campo na racionalidade. A "raça" é entendida pelo intelectual como "uma projeção ideológica, cuja função é desviar a atenção de conflitos considerados, sob outro ponto de vista, como mais genuínos - a luta de classes ou a luta de sexos, por exemplo." (MBEMBE, 2018, pp. 28-29). Essa ideologia hegemônica nada mais é do que "uma forma de poder baseada na liderança de um grupo em muitos campos de atividade de uma só vez, para que sua ascendência obrigue o consentimento generalizado e pareça natural e inevitável" (HALL, 2016, p. 193). Isso coloca o sujeito branco, homem, heterossexual e cisgênero no lugar da universalidade. Assim, Mbembe ilustra o pensamento hegemônico sobre esses sujeitos racializados: Essas figuras eram a marca dos povos 'isolados e insociáveis, que em seu ódio se combatem até a morte', se trucidam e se destroem como animais uma espécie de humanidade de vida inconstante e que, confundindo devir humano e devir-animal, tem de si mesma uma consciência, afinal, 'sem universalidade'. (MBEMBE, 2018, p. 30)

Dito isso, é possível entender quem são as pessoas frequentadoras da Groove Party, festa dedicada a dançarinas e dançarinos de danças urbanas que produziu há 10 anos. Esta é uma celebração negra urgente, uma vez que compreendemos onde os movimentos culturais das danças urbanas nascem e se desenvolvem, e o que as populações criadoras e mantenedoras desses movimentos sofrem. Estes frequentadores são amadores e profissionais das danças urbanas. Se ainda pensando junto com Mbembe entendemos que "uma vez identificados e classificados os gêneros, as espécies e as raças, resta apenas indicar quais diferenças os distinguem um dos outros," (ibidem, p. 40) nós, sujeitos segregados socialmente por nossas etnia, gênero, sexualidade e classe social, criamos nosso movimento. Se "a estereotipagem implanta uma estratégia de 'cisão', que divide o normal e aceitável do anormal e inaceitável e, em seguida, exclui ou expelle tudo o que não cabe, o que é diferente"

(HALL, 2016, p. 191) a Groove Party está aqui para criar o espaço de estarmos juntas(os). Abrimos brecha, no neocolonialismo que impera no Rio de Janeiro, no Brasil, no capitalismo racial global, para imaginarmos o lugar onde podemos estar.

Movimentos culturais periféricos carregam consigo memórias diaspóricas e uma força cultural que para nós, negras e negros, latinas e latinos, ajuda no fortalecimento da autoestima e na (re) construção das nossas identidades e irmandades a partir de um pensamento de descolonização (KILOMBA, 2019). O Hip Hop é um desses movimentos. Originado nos guetos de Nova Iorque no começo da década de 1970, num momento político delicado para a população local, porém fértil artisticamente, essa potência do fazer artístico acontecia principalmente no que se refere à música, com o auge da Disco Music que começava a alcançar as grandes mídias da época.

A Groove Party - criada no Rio de Janeiro em 2009 - é um movimento artístico cultural para a prática e reflexão em danças urbanas, tradução para o termo *street dances* adotada pelo próprio nicho de dançarinas(os). Na reunião de múltiplos estilos como o Breaking, Popping, Voguing, Waacking, Dancehall, etc, além do próprio Hip Hop, populações subalternizadas performam comunalidade. Entendendo que as ações estético-políticas que performam o protagonismo da negritude transpassam as fronteiras nacionais, e sua potência aumenta quando atravessada pela realidade social brasileira, recebemos o Hip Hop como nossa herança. A festa é uma ferramenta para nos mantermos vivas/os. Promovemos a socialização de corpos dissidentes, a troca de informação horizontalizada e a performance de liberação dos modos de subjetivação que reverberam lógicas de brutalidade do colonialismo.

A Groove Party é um movimento que entende a festa como tecnologia de performar transmissão de conhecimento em comunidade, uma organização estética e social onde o fazer político é indissociado da celebração. De acordo com Diana Taylor, a performance pode ser transmitida a partir de duas noções complementares: o arquivo e o repertório (2003). Segundo a autora, no arquivo, estão incluídos os registros dos acontecimentos que são feitos em documentos, dispositivos de gravação, texto. Já o repertório, é toda a memória que está incorporada pelo praticante de uma determinada cultura, os gestos, a dança, o canto etc. Nas danças urbanas, as transmissões de conhecimento e o compartilhamento do repertório de cada praticante, são realizados no momento da socialização, a partir do fortalecimento da cultura das festas, que se tornam locais de encontro e de produção de conhecimento e desdobramentos artísticos dentro do movimento Hip Hop. A apresentação da Groove Party em contexto do pensamento acadêmico das artes brasileiras, primeiro no Seminário Modos de Fazer da UERJ, que aconteceu em outubro deste ano e agora no Seminário Arte e Memória da UFRJ, é um primeiro movimento de exposição pública da investigação que nos acompanha desde a primeira edição da festa, há dez anos, e que parte de um engajamento minucioso da relação entre os repertórios incorporados pelos participantes da festa e a materialização de sua memória no arquivo

- composto por vídeos, fotos, objetos, playlists, entrevistas, etc. - reunido em uma década de festa. Atravessada pela multiplicidade de vozes que formam a Groove, esta pesquisa em arte é orientada por uma metodologia descolonial e feminista. Escrevemos com/para performers, investigadoras/es e apaixonadas/os das danças urbanas, das culturas de diáspora africana e dos movimentos radicais de coletividades racializadas. Promovemos - em contínuo movimento e sem mirar um ponto de chegada - uma poética transdisciplinar, contra-histórica, ensaística, indisciplinada e performativa que reflete sobre a produção de *encontro* como mecanismo indispensável às lutas das existências subalternizadas. Investigando o arquivo pela fresta, a festa é um dispositivo para entendermos a potência pedagógica do encontro de afetos tão diversos, que explodem na constelação das danças urbanas. Estamos produzindo e debatendo estética diaspórica sofisticada, para o fortalecimento dos campos de trocas possíveis para a nossa arte. Nossa pesquisa em arte embola a escrita com o movimento dos corpos para chegarmos, não a um entendimento, mas a uma abertura.

Muitas das linguagens artísticas nascidas nas periferias desenvolvem-se na forma da celebração ou festa. É nesses espaços - subjetivos ou físicos - que populações subalternizadas socializam, trocam conhecimentos e se reconhecem, em suas semelhanças e diferenças. Criamos mecanismos de preservação da memória, a partir da escrita performativa e uma investigação descolonial dos arquivos. Nos séculos de brutalidade colonial proliferaram também estratégias de sobrevivência e a união de corpos que performam desvio aos parâmetros da normatividade branca e capitalista. Abraçando a pergunta de Denise Ferreira da Silva, que questiona o que aconteceria se “a gente abandonasse os procedimentos críticos que tem essas mesmas bases ontológicas e epistemológicas da racialidade,”¹¹ profetizamos um futuro onde a supremacia do individual e o imperativo eticamente deturpado que é o racismo, não mais recaiam/recairão sobre a carne do nosso corpo coletivo. Cuidando das feridas coloniais em comunidade, esta pesquisa continuada em artes expandiu-se para uma análise discursiva sobre as metodologias da performance da coletividade dos dançarinos de modalidades urbanas na festa. Colocamos texto em movimento à serviço da feitura de um mundo nosso. Em festa, vivemos a nossa micro, incansável, dinâmica revolução, uma tecnologia performativa para a manutenção da potência de vida de populações marginalizadas por sua “raça”, gênero e classe.

A Groove Party é um movimento afrodiaspórico cultural que, através da prática e pensamento da linguagem das danças urbanas no Rio de Janeiro, promove o protagonismo para o seu público, através do tardio, porém merecido empoderamento. A escritora Joice Berth (2018) propõe que “indivíduos e grupos cujo acesso aos recursos e poder são determinados por classe, casta, etnicidade e gênero” (BATLIWALA apud BERTH, 2018, p. 16) produzem processos de reconhecimento dessas malhas de poder e encontram modos de ação que boicotam tais estruturas, criando possibilidades coletivas diferentes. São processos de autoafirmações discursivas feitos de maneira coletiva e não

individualistas (idem).

Somente a partir dos processos coletivos de empoderamento, da compreensão grupal desses processos, percebemos a performatividade da Groove Party como dispositivo de socialização e vida da negritude. Fanon diz: “impossível livrar-me de um complexo inato, decidi me afirmar como Negro. Uma vez que o outro hesitava em me reconhecer, só havia uma solução: fazer-me conhecer.” (FANON, 2008, p. 108). Nos inspiramos em sua fala para afirmar que o ambiente que nós, dançarinas e dançarinos de danças urbanas, escolhemos como coletivo para tal reconhecimento e afirmação foi o da festa. Onde exercitamos a sociabilidade como tática subversiva e estratégia sorrateira, não só de produção de conhecimento, mas também de abstração - e até mesmo de enfraquecimento - da nossa situação de precariedade social.

Esse poder abre brechas para a criação de novas narrativas, onde artistas periféricas/os performam suas identidades com segurança e orgulho, promovendo uma ação micropolítica que articula agentes sociais até então invisibilizados. A autoestima criada nesse espaço, dá liberdade de expressão das linguagens da dança e da música – pois DJs são os verdadeiros diretores das cenas performativas que acontecem nas pistas de dança – e muitas vezes devolvem o sentido de estarmos vivos e em movimento. Através da expressividade do corpo nos conectamos com nossa ancestralidade Afro-diaspórica, que permite uma reconfiguração social onde a população negra, mulheres, população LGBTQIA e periférica se vejam, enfim, em posições de prestígio social. A festa tem um público muito diversificado, com vários perfis sociais diferentes, e isso a torna um espaço acolhedor, de segurança e potencializador para o aumento da visibilidade política de seus frequentadores pois, como afirma Judith Butler em seu livro *Corpos em aliança e a política das ruas*:

(...) quando corpos se unem como o fazem para expressar sua indignação e para representar sua existência plural no espaço público, eles também estão fazendo exigências mais abrangentes: estão reivindicando reconhecimento e valorização, estão exercitando o direito de aparecer, de exercitar a liberdade, e estão reivindicando uma vida que possa ser vivida. (BUTLER, 2018, p. 33)

A autora fala da união de corpos em assembleias, porém pedimos licença aqui para afirmar que a união dos nossos corpos em festa celebra os mesmos desejos.

A festa promove um “enterro apropriado” aos fantasmas dos traumas da violência gerada pelo racismo (KILOMBA, 2019, p. 224), principalmente, mas também pelo machismo e pelos ataques aos corpos e sexualidades dissidentes, que assombram as populações em situação de precariedade.

A diversidade e organicidade do movimento é comentada pelo MC da festa e integrante do coletivo Groove Party, JP Black: “Lembrando de características marcantes da festa, posso falar do espaço que a festa dá para várias possibilidades acontecerem. Eu mesmo, que era “apenas” um frequentador da Groove Party, hoje sou MC da festa, o que pra mim é gratificante, quando pego o microfone para agitar, falando “Modáfoca Mil Grau”, e tenho uma resposta incrível do público, pois isso se tornou como uma voz da galera. Outra característica marcante, é o segundo andar, a Pista 2, que a gente não esperava que a galera do Waacking e do Voguing fosse se manifestar tão forte e acabar fazendo a coisa rolar, de forma tão “deles”! Você vê as batalhas de Vogue, vê os B Boys querendo invadir a roda dos caras, eles vêm e jogam purpurina na cara, se jogam, estouram confete pro alto... coisa louca! Coisa que acontece em poucas festas... Na verdade acho que é a única festa que tem isso! A galera se solta! Loucura! A galera se taca no chão mesmo, rola, levanta dança, ou seja, a galera ali não é mais dançarino profissional, a galera é também um curtidor da festa. Isso tudo pra mim é primordial, porque é ali q você solta toda sua energia negativa e se sente super feliz!”²

O mês de novembro desse ano, foi muito importante para nós. Junto com as celebrações da Consciência Negra, comemoramos os dez anos de Groove Party com um final de semana de programações que incluíram aulas de dança, discotecagem, grafite, além de cypher, exposição de fotos e a própria festa. Também é o mês em que comemoramos o dia do Hip Hop, dia 12, que em 1973 foi a data em que a maior ONG internacional de conscientização do Hip Hop foi fundada pelo DJ Afrika Bambaataa, a *UNIVERSAL ZULU NATION*. Esta se tornou, então, a maior referência mundial na militância deste movimento cultural.

A Zulu Nation fez aniversário junto conosco, mas quem ganhou o presente fomos nós. No dia 15 de Novembro de 2019, fomos honradas com uma linda carta enviada pelos mestres da Zulu Nation e assinada pelo próprio Bambaataa. Com muita alegria, me aproximo do fim deste texto com um trecho do que aqueles que tanto nos inspiram têm a dizer sobre nós:

Universal Zulu Nation reconhece a Groove Party como um evento da Cultura Hip Hop Original que luta pela cultura, comunidade, dança, música e pelos Direitos Humanos e luta contra a Discriminação Racial e Humanitária. O trabalho duro da equipe e membros da Groove Party são importantes para o desenvolvimento da Humanidade. Nós desejamos que a jornada do seu objetivo seja abençoada com Luz, Poder, Amor, Verdade, Paz, Liberdade, Justiça, Conhecimento, Sabedoria e Compreensão para seguir com Fé, Fatos, Pesquisa e Desenvolvimento. As mais sinceras honras estão sobre vocês todos.

Essa carta e esse reconhecimento vindo da Zulu Nation Internacional é um divisor de águas para qualquer mobilizador cultural ou pessoa envolvida com a cultura Hip Hop. É um dos reconhecimentos mais importantes do mundo. Para nós, com este reconhecimento vem um Descanso no meio do caos. Um alento de habitar uma certeza no meio de tantas dúvidas: Estamos realmente fazendo, na prática, o que afirmamos nesta pesquisa: a revolução com nossos corpos que constrói uma comunidade forte que, unida, tem chance de ajudar a imaginar um mundo melhor.

Pesquisar a festa como acontecimento pedagógico e político, pela ótica de quem viveu e ainda vive no próprio corpo os acontecimentos positivos e negativos dessas opressões e desses escapes, potencializa exponencialmente o processo de empoderamento pela representatividade e aumento da visibilidade a essas populações. Quando a sociedade dominante olha com empatia e consegue compreender a realidade das periferias, inclusive quanto à produção de arte e cultura nestes locais, políticas de proteção à vida são mais facilmente criadas e firmadas. Performar políticas de memórias para nossas práticas pode significar a sobrevivência de toda uma cultura. Mais importante do que a simples produção deste texto, é aonde levá-lo. É primordial que as/os protagonistas desta nova narrativa de empoderamento sejam exaltadas/os. Assim, somos quem somos, ocupamos os espaços que desejamos e trazemos conosco toda nossa comunidade para um universo utópico onde temos nossos corpos respeitados, livres e vivos.

Notas

1. Ferreira da Silva, Denise. O evento racial, uma proposição de Denise Ferreira da Silva. 2016. 1 hr 47 min 47 seg) Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=T_QBEPK7to0. Acesso em: 15 de Setembro de 2019.
2. Este depoimento foi dado por JP Black em 2014 para ser anexado ao projeto enviado para o edital Prêmio de Ações Locais Edição Rio450, da Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro. Nesta ocasião a festa foi cancelada pelo edital.

Referências

- BERTH, Joice. *O Que É Empoderamento?* Belo Horizonte: Letramento, 2018.
- BUTLER, Judith. *Corpos em Aliança e a Política das Ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- FANON, Frantz. *Pele Negra Máscaras Brancas*. Salvador: EdUFBA, 2008.
- HALL, Stuart. *Cultura e Representação*. Rio de Janeiro: Apicuri; PUC Rio, 2016. p. 139-182.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da Plantação: episódios e racismo cotidiano*. Trad. por Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019. 248p. Tradução de: *Plantation Memories*.
- MBEMBE, Achille. *Crítica da Razão Negra*. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- TAYLOR, Diana. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press, 2003. 352p

A fina costura da memória: corpo, linguagem e os Objetos Relacionais de Lygia Clark

LUIZA MARTELOTTE SIMÕES DE CARVALHO MARTINS

Resumo: Pensando a poesia como uma fina costura da memória - costura que acontece no corpo e se inscreve na linguagem enquanto vivência - esse texto se propõe a pensar os objetos relacionais de Lygia Clark e seu funcionamento enquanto poesia: se entrelaçam à memória e se realizam enquanto linguagem. A memória aqui se apresenta em sua dimensão micro, íntima, que se faz entre sujeito e objeto, deslocada de uma narrativa, enquanto gesto, mas também enquanto uma dimensão coletiva, embaralhando-as, trazendo a proposta de pensar a memória por outro viés que não o da narrativa, desfazendo a forma e a linguagem para recompô-las.

Palavras-chave: Lygia Clark; corpo; costura; memória

Abstract: Thinking poetry as a fine seam of memory - seam that happens in the body and writes itself in language as an experience - this text proposes to think about Lygia Clark's relational objects and their behavior as poetry: they fold with memory and are realized as language. Memory here presents itself in its micro, intimate dimension, which is made between subject and object, displaced from a narrative, as a gesture, but also as a collective dimension, mixing them up, bringing the proposition to think of memory through another way than the one of the narrative, undoing the form and the language in order to reset them.

Keywords: Lygia Clark; body; seam; memory

Luiza Martelotte é graduada em produção cultural, atualmente mestranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense (PPGCA-UFF). Investiga as articulações entre corpo, objeto, linguagem e máquina a partir do trabalho de Lygia Clark.

Questionar e tensionar a memória é um dos trabalhos da arte. Muito se relaciona à memória a função de adquirir, armazenar e recuperar, funções essas também atribuídas à ideia de arquivo - que muito pouco se relaciona com memória. Ainda assim, dentre tais associações que são comumente fixadas à memória, a que mais me parece interessante é recuperar.

Recuperar implica um deslocamento: é necessário que se traga de volta algo que não está mais ali. Implica reaver algo que foi perdido. Ou seja, há algo que não está disponível ao nosso acesso, que foi retirado de nosso poder. Bem, se não temos mais a posse de nossa memória, quem haveria de ter?

Os objetos relacionais de Lygia Clark, peças centrais em seu último trabalho, a Estruturação do Self, suscitam justamente esta questão: não somos nós sujeitos ativos de nossas memórias, são os objetos - um Outro, que vive subjetivamente - que estão carregados por ela. Essa relação implica que a memória está efetivamente em posse do Outro. Por isso é um trabalho onde os reviramentos entre sujeito e objeto demandam essencialmente que se assuma a construção de uma linguagem não-narrativa e não-linear, deslocada do uso comum da palavra, pois não há mais um Eu ou um Outro que se diferem e, portanto, não possuem mais suas formas fixadas na linguagem.

É a partir desses aspectos que Lygia Clark desenha a ideia de memória do corpo, essa memória de algo que é vivido, experienciado. É uma ideia de memória que nasce a partir da apropriação do objeto pelo corpo e vice-versa. Isso implica, portanto, que a nossa memória está na posse do objeto e que retorna ao corpo num processo que se aproxima do sistema de uma máquina de hemodiálise, onde o sangue que circula em nós passa a circular em uma máquina, nos tornando essencialmente ligados, para depois retornar para nossos corpos, mas não da mesma maneira que saiu: como se a memória saísse de nós mesmos para nos atingir, como um relâmpago, novamente.

Portanto, é em direção contrária à pensar a memória enquanto arquivo que questionamos sua linearidade e colocamos em questão as formas em que ela se apresenta. Aqui, pretendo pensar a poesia e a arte enquanto aquilo que faz saltar a memória individual, mais íntima, para fora do corpo, se inscrevendo na linguagem enquanto vivência, conjugando-se com as narrativas históricas e fixadas coletivamente para modificá-las ou fazê-las saltar algo que antes não era visto.

A costura e os objetos relacionais

A *Estruturação do self* é um trabalho iniciado por Lygia Clark no final dos anos 70, que consiste na sistematização dos objetos relacionais - esses estranhos objetos construídos por Lygia, que

possuem uma simplicidade formal ao mesmo tempo que dissolvem-se na forma do corpo. Podem ser sacos plásticos cheios de ar, de água ou areia. Bolinhas de isopor, pedras ou uma gota de mel. Sua multiplicidade de materiais consiste no fato de que são objetos para serem vividos, portanto, podem assumir múltiplas formas a partir da experiência de quem os encontra.

Lygia desenvolve o trabalho enquanto sessões no formato de uma consulta clínica: as sessões se dão em uma sala fechada, com a presença apenas da artista e seu paciente, onde o cliente - como Lygia denominava os participantes - deita sobre este primeiro grande objeto relacional, um colchão recheado com bolinhas de isopor. É um processo com algumas etapas: realiza-se primeiro o toque de Lygia nas articulações, seguida por uma espécie de massagem com os objetos, culminando num repouso dos objetos sobre o corpo, onde eles permanecem por mais ou menos 40 minutos. Esse ritual varia, mas segue mais ou menos esses passos.

O objeto relacional seria capaz de aflorar justamente o que Lygia chama de Memória do Corpo, que ela descreve: “O corpo se ‘apropria’ de toques, de contatos, de órgãos dos corpos adultos, de acidentes dolorosos que o atingem, de desnivelamento dos espaços, de intervalos de sensações corpóreas agradáveis ou não, num processo de metabolização simbólica que vem a constituir o ego.” (CLARK, 1980, p. 55). Para mim, o que se apresenta, é que Lygia busca, no que ela denomina Memória do Corpo, alcançar, por um outro viés que não a narrativa, a memória que temos, mas não está em nossa posse - que não lembramos.

Afinal, a memória é isso: não pode ser totalmente acessada, pincelada ou pescada por nós a hora que convir e não se apresenta apenas através de imagens e palavras. Ou talvez ela possa justamente ser pescada, pois é algo parecido com um peixe, que é atraído por uma isca que cruza seu caminho. E o caminho que Lygia traça na Estruturação do Self é justamente a tentativa de ativar essa memória a partir das sensações e fantasias vividas através do corpo que são atraídas pelos objetos relacionais: “O objeto relacional, em contato com o corpo, faz emergir por suas qualidades físicas a memória afetiva, trazendo experiências que o verbal não consegue detectar” (CLARK, 1980, p. 55). O entrelaçamento entre o eu e o objeto - o Outro - é o que ativa o dispositivo, a máquina da Estruturação do Self, que possui uma espécie de código que emerge nessas fantasias. Constrói-se uma outra esfera da linguagem que depende dessa relação.

Lygia fala sobre a memória corporal, mas também sobre a nostalgia do corpo: é como se os objetos tomassem o corpo para si, provocando uma nostalgia de onde antes havia esse monte orgânico de carne e órgãos, bem amarrado e antropomórfico. Na minha experiência com a Estruturação do Self - realizada com a Gina Ferreira em 2019 —, enquanto sinto os objetos percorrendo meu corpo na sétima

sessão, tenho uma estranha sensação de que estou deitada sendo operada por alguém, como se um médico estivesse fazendo algum tipo de experimentação em meu corpo. Algo foi sendo rasgado na medida em que sentia a aspereza de um dos objetos rasgando a minha pele. Um toque que dilacera, que rompe como uma navalha. Imediatamente essa sensação me remete a quando Lula Wanderley menciona em seu livro, *O Dragão Pousou no Espaço*, que: “Quando toca o corpo abrindo a superfície (a pele), o médico desvenda nosso interior. Em nossa imaginação, o corpo aberto (desvendado) traz a sensação de morte.” (WANDERLEY, 2002, p. 34).

É nesse sentido que os objetos desfazem a própria noção da forma do corpo, uma fragmentação que se apresenta em rede, nos próprios objetos, pois desfazem a superfície de contato. Lula coloca ainda que “A vivência de um corpo vazio ou desmembrado, como ocorre na experiência psicótica, nos traz, igualmente, a sensação de morte.” (WANDERLEY, 2002, p. 34). A terrível ideia da morte surge, na Estruturação do Self, enquanto fragmentação para que o cliente que a experimenta possa tecer o fio que a remonta - mas não da mesma forma.

A *Memória do corpo*, portanto, poderia ser a leitura da memória enquanto algo que está corrompido, fragmentado, afinal o corpo está. A memória não se acessa com um clique. Os objetos trabalham em direção à morte, fazendo surgir dentro do que antes era a forma de um corpo, algo *informe*, animalesco, tal como sugere o termo de Bataille em seu *Dicionário crítico*. Segundo o filósofo, “informe não é apenas um adjetivo que tem este ou aquele sentido, mas um termo que serve para desclassificar” e que “afirmar que o universo não se assemelha a nada e é apenas *informe* equivale a dizer que o universo é algo como uma aranha ou um escarro” (BATAILLE, 2018, p. 147). Se o corpo pode ser *informe* - pois foi fragmentado, desclassificado - é porque da aranha que é o universo sai o fio - a teia - em direção ao resto das coisas do mundo. A aranha, o animal, o bicho é o universo e também somos nós. A aranha, o escarro, o fio, a teia: tudo isso nos conecta e nos arranca a forma simultaneamente.

Os Bichos já se apresentam no trabalho de Lygia desde 1965. São a própria matéria orgânica; suas estruturas de metal costuradas por dobradiças, abertas à múltiplas formas que se revelam de forma involuntária à vontade de quem os manipula, revelam a forma animalisca que toma o corpo desfeito pelos objetos relacionais. O bicho, antes prisioneiro do corpo antropomórfico, liberta-se e toma conta da forma humana. Puxa os fios que a amarravam, *descostura*. Um processo que se dá como uma espécie de *metamorfose* de que Bataille também fala em seu *Dicionário crítico*. “há uma porta, e se a porta é entreaberta, o animal se precipita para fora como o prisioneiro que acha a saída; então, provisoriamente, o homem cai morto e o bicho se porta como bicho” (BATAILLE, 2018, p.133) Achando a saída, *de saída*, mergulha no mundo. Se encontrando em cada cada tropeço nas cidades

bem construídas, dos tráfegos acelerados, de ébrios deixando seus bares. O bicho que nos habita está nas esquinas, nos bares, nas ruas, no mundo. Ele se apresenta no mundo como um relâmpago e é preciso estar atento para percebê-lo (ou distraído o suficiente). A morte é provisória, pois é lançada para fora de si mesma por um fio que a entrelaça (mas também a desmonta) com o próprio mundo pra tornar-se viva novamente.

A Estruturação do Self é essa máquina de costura inoperante, que ao invés de coser, puxa fios. Máquina *descostura*, feita com agulha, linha, linguagem, fantasia e vivência. Desfaz os fios de que somos constituídos. O máximo que podemos alcançar de seu funcionamento é encostar na ponta da agulha: objeto que porta o fio e ao mesmo tempo que se insere na carne de forma violenta - tal como os dentes do rastelo da máquina desenhada por Franz Kafka no conto *A colônia penal* - também podem ser suaves, agradáveis e terapêuticas, como uma sessão de acupuntura. Dessa vivência, só se pode alcançar até aí - o resto aparece como relâmpago no mundo, é bicho imprevisível. É preciso caminhar por outra lógica para que a máquina se coloque em funcionamento: é preciso que o corpo se deixe tomar pelo bicho.

Se a cultura é esse lugar onde domesticam-se as pulsões, se a cultura é a regra e a arte é a exceção, a arte talvez se apresente - de saída, como o *bicho* de que falávamos - como uma tentativa de, por uma outra via, um outro viés, tentar chegar na memória que a história, a gestão e a narrativa não dão conta. Ao invés de se costurar uma bainha, puxando o tecido para dentro, deixando partes da memória obscuras, costura-se um viés: corta-se um pedaço do tecido na diagonal, separando-o da peça inteira, para depois suturá-lo, para deixá-lo aparente, evidenciá-lo, forçá-lo a se colar ao tecido de que veio. Como uma captura de um relâmpago, um vagalume preso em um pote, a arte vem revirar a narrativa.

É assim, de saída desse dispositivo de memória íntima, que a Estruturação do Self salta do micro, daquele gesto, no corpo de um cliente, entre quatro paredes, para mergulhar no mundo, através da linha. Afinal, o trabalho de Lygia Clark diz respeito à linha: linha orgânica, carretel de linha, colocado na boca para digerir o outro¹. A linha trata-se de fronteira. Habitá-la é transbordá-la.

A arte hoje talvez esteja nesse lugar: traçar caminhos, buscar outras vias para se dizer o que ainda não foi dito, o que não é capaz de ser dito porque não está nessa esfera da linguagem, mas que ainda assim precisa ser anunciado. Como já dizia Lygia em carta para Hélio Oiticica “Arte agora é arte de culhões” (CLARK, 1998, p. 34). É preciso estar implicado de forma ética e política, é preciso estar implicado sobretudo, para que a arte não seja arte que ilustra mas arte que vive.

Rosana Paulino, que também inspira o título desse texto, com agulha e linha vai tecendo seu trabalho que se apresenta enquanto costura da memória. Puxa fios entre sua própria intimidade, sua vivência enquanto mulher negra e a violência do racismo e as marcas deixadas pela escravidão, fazendo saltar coletivamente questões antes individuais. Tece, constrói mundos, saindo do gesto de sua memória, de “nós na garganta” (PAULINO, 2018, p. 150) que se apresentam para a artista, em direção às questões de identidade racial pelo caminho da poesia. Melhor do que eu, Rosana Paulino fala diretamente sobre isso em uma entrevista concedida à *Revista Interdisciplinar de Cultura da UNICAMP*: “(...)acho que penso primeiramente na minha identidade, e depois entra a identidade do grupo. Pode parecer meio egoísta, mas assim o trabalho flui melhor. A lógica da produção visual é diferente daquela que rege uma discussão textual, por exemplo.” (PAULINO, 2018, p. 150).

Em sua obra *Aracnes* (1996), ela constrói, em forma de teia, uma grande instalação. Aracne, a mulher que costura, a aranha que produz seu próprio fio, meio bicho meio máquina que solta linha e faz teia. Coloca em evidência as imagens de mulheres negras e suas histórias, sejam elas belas ou sofridas. Essas mulheres repousam em suas teias, envolvidas pelas linhas. São as próprias criadoras do universo - *informe* como uma aranha.

A potência da arte na costura da memória fica evidente em uma fala de Rosana Paulino durante essa mesma entrevista: “Ligar as histórias de pessoas, principalmente mulheres que não são valorizadas, é um modo de sobreviver em um meio que nos tira a humanidade, é falsear o esquecimento. É trazer esta mão negra no que ela tem de mais forte, de criação, é a mão de quem assentou esta terra em diversos sentidos.” (PAULINO, 2018, p. 151).

Trata-se, portanto, na arte, não de lembrar, diretamente, mas de falsear o esquecimento. Pegar num tropeço o que é esquecido na memória. Reinventar formas de ser e estar no mundo.

Nota

1. Referência ao trabalho *Baba Antropofágica*, realizado por Lygia Clark em 1973.

Referências

BATAILLE, Georges. *Documents: Georges Bataille*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

CLARK, Lygia. *Lygia Clark*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.

CLARK, Lygia. *Lygia Clark - Hélio Oiticica: Cartas, 1964-74*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

CARVALHO, Noel; TVARDOVSKAS, Luana; FUREGATTI, Sylvia. (2018). “Entrevista com Rosana Paulino”. *Resgate: Revista Interdisciplinar De Cultura*, 26(2), 149 - 160. Disponível em: <https://doi.org/10.20396/resgate.v26i2.8651077>

KAFKA, Franz. *O veredicto / Na colonia penal*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

WANDERLEY, Lula. *O dragão pousou no espaço: arte contemporânea, sofrimento psíquico e o Objeto Relacional de Lygia Clark*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SERPENTE/PRESENTE: do Ritual da Serpente à História da Arte no Presente

MARCELA BOTELHO TAVARES

Resumo: Neste trabalho apresentamos o primeiro capítulo da tese: “Em busca de serpentes: uma investigação sobre a temporalidade da História da Arte a partir de Aby Warburg”. Neste capítulo, desenvolvemos a ideia de Warburg presente em seu texto *Schlangeritual Ein Reisebericht*, de 1923, onde em uma nota de rodapé ele afirma que as propriedades da serpente a tornam uma metáfora relevante para arte. Num primeiro momento, ressaltamos a importância desse texto sobre o ritual da serpente dentro do escopo da obra warburguiana, neste sentido, buscamos demonstrar sua relação direta com o projeto do Atlas Mnemosyne. Também procuramos discorrer sobre a recepção deste texto imediatamente após sua aparição e nos dias de hoje. Em seguida, apresentamos outras referências onde o símbolo da serpente aparece como ferramenta importante para a constituição do conhecimento. No entanto, a serpente também é um animal mítico que aparece em diversas cosmogonias sobre a origem do tempo.

Palavras-chave: Serpente, Aby Warburg, história da arte, presente

Abstract: In this paper we present the first chapter of the thesis: “In search of snakes: an investigation on the temporality of Art History from Aby Warburg”. In this chapter we develop the idea of Warburg present in his text *Schlangeritual Ein Reisebericht*, 1923, where in a footnote he states that the properties of the snake make it a relevant metaphor for art. At first, we emphasize the importance of this text “A lecture on Serpent Ritual” within the scope of the Warburg work, in this sense we seek to demonstrate its direct relationship with the Atlas Mnemosyne project. We also try to discuss about the reception of this text immediately after its apparition and today. Next, we present other references where the symbol of the serpent appears as an important tool for the constitution of knowledge. However, the serpent is also a mythical animal that appears in various cosmogonies about the origin of time.

Keywords: Serpent, Aby Warburg, art history, present

Marcela Botelho Tavares é professora do IFRJ (Campus Casimiro de Barros). Possui bacharelado e licenciatura em Filosofia pela UFRJ (2009), mestrado em Estética e Filosofia da Arte pela UFOP (2012) e Especialização Lato Sensu em Ensino de Arte pela UERJ (2017). Atualmente, é doutoranda no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais (PPGAV/UFRJ).

Em 2007, quando eu tinha 21 anos, fui picada por uma Jararaca (*Bothrops jararaca*). Esse fato marcou minha vida pois, naquele momento eu estava prestes a abandonar a graduação em filosofia, que na época me parecia produzir um pensamento descolado da vida. No entanto, durante minha estadia no hospital de Macaé, apenas tive a companhia de um livro de Wassily Kandinsky (1990): “Do espiritual na Arte”. E foi a partir da leitura deste texto, que comecei a pesquisar, movida por uma “necessidade interior”, as possíveis relações entre o visível – a arte e suas obras – e o invisível – o espiritual para Kandinsky, a temporalidade para mim.

Voltei para o Instituto de Filosofia e Ciências Sociais decidida a estudar a relação entre o tempo e a arte. Meu primeiro texto foi sobre os diversos conceitos de tempo presentes na obra do escritor argentino Jorge Luis Borges. Nessa primeira pesquisa descobri que só era possível pensar o tempo através de formas, através de imagens, através de metáforas – labirintos no caso de Borges. Depois, no mestrado que teve sua conclusão em 2012, investiguei as diversas temporalidades das imagens discutidas na obra do filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman, e os conceitos de anacronismo e sobrevivência me levaram ao encontro do trabalho de Aby Warburg.

Foi então que, em 2017, dez anos depois após meu encontro com a serpente, comecei uma investigação sobre esse animal mítico, que está presente nas diversas mitologias e cosmologias das culturas antigas pelo mundo. No entanto, meu interesse sempre esteve voltado para pensar tanto a arte quanto as culturas dos países da América Latina, o que me possibilitou definir um certo recorte. A serpente enquanto ser mitológico está presente em quase todas as sociedades ameríndias, como entidade dos principais mitos fundacionais e seus significados são diversos. Por exemplo, os Desana e os Tukano “dizem que no início dos tempos os seus antepassados chegaram em canoas com a forma de enormes serpentes” (NARBY, 2018. p. 64), para os Huni Kuin (Kaxinawás) a jiboia é o xamã primordial, já que ensina ao primeiro homem a utilizar a ayahuasca, que é a fonte de poder, conhecimento e ciência de grande parte das comunidades da Amazônia. Também encontramos o mito da “Cobra Grande” que é difundido em todo o norte amazônico – “sendo sua presença recorrente na etnologia sul-americana e em todo o Brasil indígena, além de ser encontrada também no folclore nordestino e amazônico, na literatura e nas artes plásticas.” (VIDAL, 2007, p. 40) Dentre os animais que habitam a “Terra sem Mal” dos Apapocúvas-guaranis, a serpente não venenosa caninana, a Nacaná, na estação mais fria do ano, “sobe ao topo de uma árvore (...) ali se estirando, acaba por subir ao céu”. (LEVY, 1999, p.121) Mais ao norte, no México, a história da célebre serpente emplumada dos Aztecas, Quetzalcoatl, que é símbolo da “energia vital sagrada” e seu irmão gêmeo Tezcatlipoca, ambos filhos da serpente cósmica Coatlicue. (NARBY, 2018, p.69) Entre os Pueblo, povo composto por várias tribos nativas da América do Norte, a serpente está ligada ao trovão e aos ciclos da chuva que possibilitam a vida, de acordo com as observações de Warburg.

Não podemos pôr em dúvida a importância deste animal nas diversas sociedades ameríndias, bem como no imaginário popular dos países da América Latina. No entanto, também não podemos fazer uma leitura unívoca desse poderoso símbolo, já que ele exhibe em momentos históricos e culturais diversos significados contrapostos, como: vida e morte, antídoto e veneno, possibilidade e da cultura e destruição da mesma. Porém, esse caráter duplo, polarizado, ambivalente, parece ser justamente a característica principal desse animal mítico, que de acordo com Warburg, o torna relevante para a arte.

Em 1923, Aby Warburg encontrava-se na casa de repouso de Ludwig Binswanger em Kreuzlingen¹. Durante os longos 6 anos que passou internado neste local, de 1918 a 1924, Warburg havia sido diagnosticado como sofrendo de esquizofrenia (Ludwig Binswanger) e de um estado misto de maníaco depressivo (Eil Kräpelin) e o próprio se dizia um “esquizoide incurável” (MICHAUD, 2013, p. 254). De acordo com seus médicos, o historiador da arte e antropólogo das imagens como ele mesmo se intitulava, sofria de “obsessões simbólicas supersticiosas”. Muitos estudiosos da obra de Warburg afirmaram que tais obsessões resultaram no texto desenvolvido em Kreuzlingen, onde Warburg relata a experiência que havia tido entre índios Pueblo da América do Norte. Quase 30 anos antes, em 1895 em uma viagem aos Estados Unidos, Warburg foi ao Arizona (Oraibi e Walpi, aldeias Moki/Hopi) e ao Novo México (San Ildefonso aldeia perto de Santa Fé) onde passou alguns meses na companhia dos índios Pueblo e Navajo. Nessa visita, pode presenciar alguns rituais desses povos e conhecer através de desenhos e descrições outros tantos. Pouco tempo depois, em janeiro, fevereiro e março de 1897, Warburg apresentou cinquenta imagens fotográficas que havia realizado a membros das associações de fotógrafos amadores de Hamburgo e Berlim.

Foi a partir desse material e de suas memórias distante, que Warburg, mais de 30 anos depois, escreve o texto: *Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer* (Imagens do território dos índios Pueblo), sobre o ritual desses povos com serpentes vivas. Redigido na forma de uma conferência, a sua apresentação no dia 21 de abril de 1923, diante dos pacientes e médicos da instituição, lhe garantiu tanto a saída da instituição com um diagnóstico de cura, bem como, sua volta ao trabalho de investigação sobre a sobrevivência de certas imagens em tempos históricos distintos. Nesse texto, Warburg optou por um objeto “estranhamente próximo às suas obsessões, um objeto cheio de pathos”, ele escreve sobre a serpente, animal que é “fonte de angústias primitivas”. (KOERNER, 2003, pp.17-18)

Em 1930, um ano após a morte do autor, seu colaborador Fritz Saxl apresentou essa conferência aos participantes de um congresso sobre estudos americanos em Hamburgo. E, finalmente, em 1938, o texto foi publicado no *Annual Report* do Instituto Warburg de Londres, com os acréscimos das notas do próprio Warburg e com algumas correções de outra colaboradora Gretrud Bing, intitulado “A Lecture

on Serpent Ritual”. Esta publicação, que foi a primeira tradução da conferência para o inglês, serviu de base para as traduções ao italiano (1984), à reedição alemã (1988) e para a edição mexicana (2004) publicada com o título “El ritual de la serpiente”, que se tornou o título mais conhecido na América Latina.

Nesse texto, Warburg analisa o culto da serpente e reconhece neste ritual uma resposta simbólica à pergunta sobre a destruição, morte e sofrimento elementar do mundo, tal como no mito e no grupo de esculturas do Laocoonte. Nesse sentido, buscou relacionar os rituais dos Pueblo da América do Norte aos da Grécia arcaica, com o objetivo de justificar a presença de uma herança simbólica pagã na cultura ocidental cristã. Em ambos os casos, as representações da serpente, explícitas ou metafóricas, se dão a partir de sentidos diversos e superpostos:

(...) habitante no humano de la naturaleza; animal hábil, fuerte y astuto; morador de la tierra, de la cuevas y las profundidades; símbolo del poder de la vida y de la muerte; mensajero de los difuntos, peregrino en el cielo bajo la forma del rayo y el relámpago. Fue también vehículo contradictorio del frenesí y de la curación médica entre los griegos, y emblema de la potestad política y mágica, de los colores y fenómenos celestes en el crepúsculo entre los pueblos originarios de América. . (BURUCÚA e KWIATKOWSKI, 2019, p.63)

Além disso, este texto foi um dos primeiros a demonstrar a potência do diálogo da história da arte com a antropologia. Pois o historiador expandiu os horizontes artístico e etnográfico perseguindo os deslocamentos da serpente nas iconografias ameríndia, grega e judaico-cristã. As aproximações entre a civilização helênica e os índios do Novo México estão na gênese do método warburguiano. De acordo com Ulrich Raulff, no epílogo da tradução mexicana, a conferência de Warburg “é um edifício com várias portas”, onde podemos vislumbrar “conexões biográficas e intelectuais novas, bem como uma diversidade de correntes espirituais, sociais e políticas da época.” (RAULFF, 2004, p.69). Já para Joseph Leo Koerner, que escreveu a introdução da edição francesa do Ritual da serpente: “Para ele [Warburg], os Pueblo transformaram também os objetos terroríficos em instrumentos de controle, mostrando, através de um ritual empático, como a angústia pode efetivamente se metamorfosear em pensamento.” (KOERNER, 2003, pp.18-19).

Logo após a redação e apresentação desse texto, Warburg inicia em 1924 seu projeto épico do Atlas Mnemosyne (conjunto de aproximadamente 60 painéis, de 170 por 140 centímetros, forrados de tecido preto contendo aproximadamente mil reproduções fotográficas penduradas com grampos, que foram constantemente alterados até 1928). Um grande atlas de imagens, composto por

“painéis móveis” constantemente montados, desmontados, remontados e que ocupou as paredes da *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*, a Biblioteca Warburg para a Ciência da Cultura, sendo o grande projeto em que trabalhou até o seu último dia.²

Seu grande projeto do Atlas Mnemosyne, intrinsecamente atrelado à sua experiência com os povos originários da América do Norte, procurava construir com imagens heterogêneas um grande atlas iconográfico da civilização ocidental, um estudo da cultura contemporânea que estava ligado diretamente ao passado pagão e ritualístico da humanidade. Para Sarah Angel (2011), o Atlas Mnemosyne foi o resultado de “seu esforço por encontrar um método revisionista para estudar arte” que superasse “as limitações de compreensão ocasionadas pela linguagem”. De acordo com Emilio Burúcuá (2003), podemos definir o projeto do Atlas a partir das pistas deixadas por Ernst Gombrich (1986):

Warburg aspiraba a reconstruir tales cadenas de transporte de formas en la larga duración y entre los espacios dilatados de varias civilizaciones; su tarea apuntaba a acumular imágenes realizadas sobre todos los soportes concebibles y destinadas a todas las funciones imaginables, hasta cumplir el propósito de construir un espectro continuo, irisado y exhaustivo de representaciones en el cual se reprodujese la trama secular de la memoria de Occidente (Gombrich, 1986a: 283–306). (Apud BURUCÚA, 2003, p.29)

Ainda segundo o o historiador da arte argentino, o trabalho de Warburg começou a repercutir na América Latina por volta da década de 1960, a partir dos acadêmicos que, direta ou indiretamente, tiveram contato com o Instituto Warburg e se dedicaram aos estudos sobre a obra de Warburg e seus sucessores (Panofsky, Saxl, Bing, Gombrich, etc). Um grande livro que merece destaque no estudo de Burúcuá sobre as repercussões de Warburg na América Latina, é o livro da boliviana Teresa Gisbert: “Iconografía y mitos indígenas en el arte”, publicado em 1980. Nesta grande obra, Gisbert analisa a mestiçagem cultural na arte andina a partir do século XVI e em toda sua obra posterior sempre buscou encontrar as “inovações iconográficas que os artistas sul-americanos protagonizaram nos sistemas cristãos e políticos da representação, próprios da arte do Ocidente” (BURUCÚA, 2012, p.258) Apesar do interesse nas teorias iconológicas e iconográficas dos teóricos latino-americanos ser patente, acreditamos que o olhar de Warburg para a arte e a cultura produzida na América, bem como sua valorização, no texto sobre os Hopis, também é uma das razões que justifica o interesse dos pensadores latino-americanos no legado warburguiano.

Talvez, tal ideia possa acalmar o espanto de Burucúa, que percebe que na obra do historiador e esteta mexicano Justino Fernández a iconologia não seja presente em sua obra capital de 1954: “Coatlícue: estética del arte indígena antiguo”. Onde Justino redescobre “uma estética pré-hispânica, nas antípodas da estética europeia moderna, que Justino realizou a partir da análise exaustiva, formal e cultural, da estátua gigantesca da deusa asteca Coatlícue, ao mesmo tempo que desvelava os paralelos e semelhanças entre aquele sistema estilístico e os programas das vanguardas no século XX”. (BURUCÚA, 2012, p.261). Pois, Coatlícue (ou Cihuacoath “mulher serpente” ou Tonantzin “Nossa mãe”) é a deusa da terra da mitologia asteca, mãe do sol, da lua, das estrelas e de todos os deuses e deusas astecas e seu nome significa “aquela com a saia de serpentes”.

Por tanto, o texto sobre o ritual com serpentes vivas no Novo México, além de estar no centro de toda a obra warburgiana é também um dos primeiros textos onde a arte e a cultura dos povos originários da América é tratada por um europeu de maneira não apenas respeitosa, mas exaltando a potência desse pensamento que muitas vezes parece distante do pensamento dito ocidental. O que Warburg percebeu, é que o pensamento ocidental pode e deve se debruçar sobre o pensamento dessas culturas americanas, que é tão ou mais profundo que o pensamento da história dita antiga do velho continente e pode ser por isso que percebemos a influência direta de Aby Warburg “nas pesquisas mais originais e polêmicas dos historiadores culturais latino-americanos” (BURUCÚA, 2012, p. 262), na virada do século XXI.

Num livro muito interessante, o antropólogo Jeremy Narby (2018) discute como o conhecimento xamânico pode complementar o conhecimento científico. Narby, investigou dentro de uma comunidade Ashaninka na Amazônia peruana as relações entre o conhecimento botânico e fitoterápico adquirido através do uso de plantas alucinógenas, como a ayahuasca e o tabaco, e os mais recentes estudos da biologia molecular sobre o DNA. O antropólogo desenvolveu uma hipótese que relaciona as serpentes dos mitos originais com o DNA presente em toda forma de vida. Narby conclui que no xamanismo ameríndio, tanto em seus mitos quanto em seus ritos, há um conhecimento que pode, e deve, ser conjugado com o conhecimento ocidental e científico. O que me faz lembrar uma frase de Augusto de Campos, que diz: “Há quem afirme ser a serpente, desde a Antiguidade, um símbolo da sabedoria, como o indicaria o nome grego *ophis* (serpente), um quase anagrama de *sophia* (sabedoria)”. (CAMPOS, 1984, p.11)

Além de um símbolo de conhecimento (mesmo no velho testamento a serpente aparece como aquela que guarda a árvore da sabedoria), a serpente também é um animal mítico que aparece em diversas cosmologias sobre a origem do tempo, do mundo e dos homens. De acordo com Augusto de Campos

(1984): “Há quem afirme ser a serpente, desde a Antiguidade, um símbolo da sabedoria, como o indicaria o nome grego *ophis* (serpente), um quase anagrama de *sophia* (sabedoria)”. No entanto, a serpente também é um animal mítico que aparece em diversas cosmogonias sobre a origem do tempo. Além de ser anagrama da palavra grega *sophia*, em português a palavra SERPENTE é um anagrama perfeito da palavra PRESENTE.

Para Narby, é necessário “desfocar o olhar para ter, ao mesmo tempo, a percepção da ciência e a visão dos indígenas. O terreno de compreensão entre os dois surgirá em seguida, como um estereograma.” (NARBY, 2018, p.55) Um estereograma é uma técnica de ilusão de óptica, onde a partir de duas imagens bidimensionais complementares, é possível visualizar uma imagem tridimensional. Para Narby:

A cultura ocidental rompeu da serpente/princípio vital, isto é, com o DNA, desde que adotou um ponto de vista exclusivamente racional. Os outros povos que praticam o que chamamos de ‘xamanismo’ se comunicam com o DNA. Paradoxalmente, foi a parte da humanidade que se separou da serpente que conseguiu, três mil anos mais tarde, descobrir a existência material do DNA, em laboratório. (NARBY, 2018, p.74)

Mesmo sabendo que o mundo ocidental ainda não está pronto para desenvolver um diálogo verdadeiro com os povos originários, “dado o bloqueio epistemológico que impede a ciência de receber aquele saber.” (NARBY, 2018, p p. 150) Na tese “Em busca de serpentes: uma investigação sobre a temporalidade da História da Arte a partir de Aby Warburg”, buscamos discutir como a História da Arte, entendida como uma forma de interpretação (ou ficção) e não como ciência, pode se constituir a partir de uma temporalidade baseada no símbolo da serpente, presente na origem dos povos americanos (ou no território de Abya Yala), e se o que interpretamos parte de premissas não europeias, é a partir daí que devemos começar. No entanto, o conhecimento e a linguagem, o mito e a arte, e a história que fazemos “todos eles não se comportam a maneira de simples espelho que reflete as imagens que nele se formam de um ser dado, exterior ou interior, mas que, no lugar de ser meios indiferentes, são as autênticas fontes luminosas, as condições da visão e as origens de toda configuração.” (CASSIRER, 1972, p.36) É, portanto, necessário ao pensar a história da arte no presente, voltar os olhares para a serpente.

Notas

1. A mesma Clínica Bellevue, em Kreuzlinger, na qual Friedrich Nietzsche havia se internado trinta anos antes.
2. No dia 19 de janeiro de 1929 Warburg realiza sua última conferência na Biblioteca Hertziana de Roma apresentando o projeto Mnemosyne. Sua morte ocorre no dia 26 de outubro de 1929.

Referências

- BURUCUÍA, J. E. *História, arte, cultura: De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, S.A., 2003.
- _____. *Ninfas, serpientes, constelaciones: la teoría artística de Aby Warburg*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 2019.
- _____. "Repercussões de Aby Warburg na América Latina". Tradução Alberto Martín Chillón In.: *Revista Concinnitas*. Ano 2012, volume 02, número 21, dezembro de 2012.
- CAMPOS, Augusto de. *Paul Valéry: A serpente e o pensar*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- CASSIRER, Ernst. *La Filosofía de las formas simbólicas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1972.
- KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- KOERNER, Joseph Leo. "Introduction". In.: WARBURG, Aby. *Le Rituel du Serpent*. Paris, Macula, 2003, pp. 9 – 54.
- LEVY, Carminha e Machado, Alvaro. *A sabedoria dos animais: viagens xamânicas e mitologias*. São Paulo: Ground, 1999.
- MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Tradução: Vera Ribeiro. Prefácio: Georges Didi-Huberman. Rio de Janeiro: Ed. Contraponto, 2013.
- NARBY, Jeremy. *A serpente cósmica, o DNA e a origem do Saber*. Rio de Janeiro: Dantes, 2018.
- RAULFE, U. "Epílogo". In.: WARBURG, A. *El ritual de la serpiente*. México: Sexto piso, 2004.
- SCHOELL-GLASS, Charlotte, "Serious Issues": The Last Plates of Warburg's Picture Atlas Mnemosyne', In.: R. Woodfield (ed.), *Art History as Cultural History: Warburg's Projects*, Amsterdam: G+B Arts International, 2001.
- VIDAL, Lux. *A Cobra Grande: uma introdução à cosmologia dos povos indígenas do Uaçá e Baixo Oiapoque – Amapá*. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2007.

Cartografias das Corpos Paradoxais

MARCELA DE MACEDO CAVALLINI

Resumo: Pesquisa performativa que visa emergir aberturas na relação situada entre mulher, cidade e performer. Encontra através da prática, os conceitos de matérias-fantasmas e corpos paradoxais, os quais marcam um tipo de incorporação do sensível ligada ao tempo e à história de um local. As performances escavam memórias atuais e sobreviventes, inscrevem experiências e deslocam imaginários ao percorrerem as cartografias geográfica, política e poética de Rio das Ostras-RJ. Localizada no interior norte fluminense, possui 28 quilômetros em extensão de mares em sua zona costeira, pela presença de suas belezas naturais e por sua suposta calma em relação à capital, recebe um refúgio turístico intenso em períodos de férias e feriados, o qual se deve ao trabalho midiático conjunto das políticas públicas e comércios locais. Concomitantemente em que proporciona prazer e momentos de relaxamento em suas praias, silencia casos de violências contra mulheres em um cotidiano que vulnerabiliza moradoras.

Palavras-chave: Pesquisa performativa; matérias-fantasmas; corpos; paradoxais; testemunhos

Abstract: Performative research that aims to emerge gaps in the relationship between woman, city and performer. Through practice, he finds the concepts of ghost materials and paradoxical bodies, which mark a type of incorporation of the sensitive linked to the time and history of a place. The performances excavate current and surviving memories, inscribe experiences and displace imagery as they traverse the geographical, political and poetic cartographies of Rio das Ostras-RJ. Located in the northern interior of Rio de Janeiro, it has 28 kilometers of seas in its coastal zone, due to the presence of its natural beauty and its supposed calmness in relation to the capital, it receives an intense tourist refuse during periods of holidays and holidays, which must be to the joint media work of public policies and local businesses. Concomitantly, it provides pleasure and moments of relaxation on its beaches, silences cases of violence against women in a daily life that makes residents vulnerable.

Keywords: Performative research; ghost materials; bodies; paradoxical; testimonies

Marcela de Macedo Cavallini é pós-graduanda em Estudos Contemporâneos das Artes na Linha de Estudos dos Processos Artísticos da Universidade Federal Fluminense. Na pesquisa artística e acadêmica se interessa por fabular processos ficcionais do corpo nas perspectivas da memória, ética, política, feminismo e meio ambiente.

Uma cidade existe entre sombras. Essas sombras não são áreas sombreadas debaixo das árvores ou de um guarda-sol, essas sombras são onde vivem os fantasmas. Pouco se fala dos fantasmas de uma cidade pois não têm a mesma funcionalidade humana na execução de suas tarefas diárias. Os fantasmas são rugas no tempo, marcas de sangue, de óleo, de lama; feridas que não cicatrizaram, portas abertas que batem produzindo o arrombo do espaço privado, das histórias não contadas, da verdade quando se quer enfrentá-la. Mas os fantasmas não são além-homem. É com eles que temos a oportunidade de nos (Ser)humanizar. Partir da experiência da antitotalidade do que seja considerado humano no sistema heteropatriarcal e colonial, através da busca por um mover-se além-dor.

A escritora bell hooks (com a inicial minúscula como prefere ser referida) em seu texto *Mover-se além da dor* (2016, título original *Moving beyond pain*) nos ensina que: "Somente quando as mulheres negras e todas as mulheres resistirem à romantização patriarcal da dominação nas relações, poderão um amor-próprio saudável emergir e permitir que cada mulher negra, e todas as mulheres, recusem-se a ser uma vítima."

Problematizando o efeito de vitimização sobre as vidas, vidas negras, primordialmente, bell hooks nos fala de encorajamento, compartilhamento, de experiências de triunfo sobre as narrativas de dor e sofrimento, por uma procura de bem-estar e por uma celebração da alegria. Mas como ativar esses espaços e afetos possíveis em nós, entre nós e pelo mundo sem apagar as memórias e sem perder de vista que as memórias dolorosas estão impressas nas carnes e nas subjetividades de quem as vive? Pesquisar sob o tema das violências de gênero é como ser tocada por campos de intensidades duras, difíceis de ultrapassar, principalmente pela complexidade de fatores envolvidos e como esses estão enraizados culturalmente, marcando relevos de vozes que nunca pararam de ecoar na história. Desde as estruturas sociais antiquíssimas que perpetuaram formas e técnicas de violência em seu cotidiano até as imbricadas nas maneiras contemporâneas de se relacionar, como as que vemos no mundo digital. A não ser que algo dos afetos seja convocado a criar territórios de luta e de criação, através da arte ou de outras maneiras de busca de matérias de expressão, e, vice-versa (quando esses territórios, de volta, contaminam a produção de forças invisíveis e inconscientes) é que se pode inventar mundos, devires, rupturas e formas mais sensíveis de se relacionar com o outro.

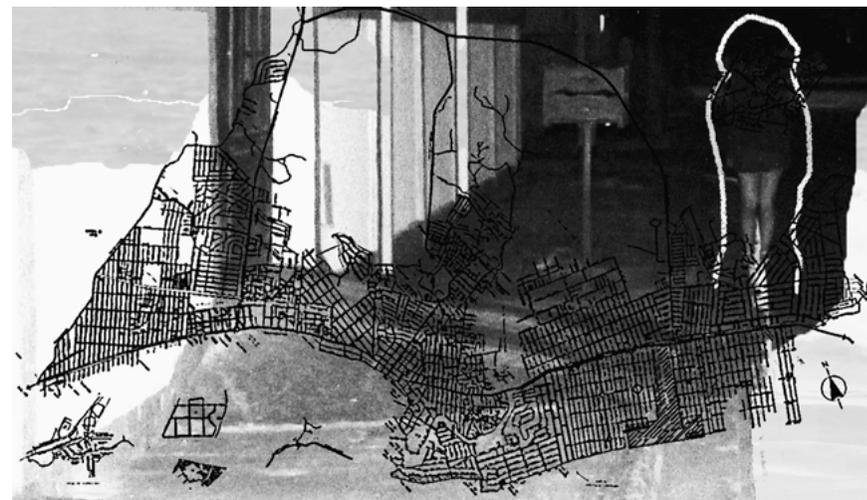


Imagem 1. Como Andar Sozinha em Rio das Ostras?

Autora: Marcela Cavallini. Fonte: Arquivo Pessoal, 2018

É na experiência de ter sido moradora da cidade de Rio das Ostras, na Região dos Lagos Fluminense, ao norte da cidade do Rio de Janeiro, que vai se formando o primeiro território dessa pesquisa e é com o desejo de movência da experiência sensível da vida comum na cidade que essa mesma pesquisa se refaz e se desfaz em possibilidades de transfigurações estética, política e social.

Reapropriando-se das memórias de um determinado território de moradora que, vivencio para além do meu próprio corpo-terra (me refiro a um estado de corpo relacional que, neste momento, intenta cavar o terreno onde pisa), a segmentaridade de gênero e as práticas sociais e políticas que encaixotam de forma cruel a normalização da categoria mulher, carregando a reboque um tal feminino específico e basilar, ao mesmo tempo e de forma ambivalente, na contramão dessas práticas, ser tocada por um levante¹ de forças no atual momento político brasileiro que imagina horizontes para além dos mal-estares, das hierarquias e binaridades que lhe são marcas definidoras.

A proposta de se falar em corpos paradoxais chega à superfície da pesquisa, não para gerar uma unidade que novamente abarque mulheres dentro desse nome ou, ao contrário, para dar à "corpa" o estatuto definidor de diferentes pessoas e suas experiências individuais e coletivas em uma unidade, mas para gerar uma contestação à categoria enjaulada de mulheridade invocando uma linguagem mais porosa de se ater à política dos corpos, tentando desfazer o objeto na abertura a outros sujeitos e modos de conhecer na pesquisa e na escrita. Paradoxal me sinto em meio a uma operação quase impossível de se fixar: como mulher, afirmando-me enquanto tal e evocando

esse lugar para falar de violências, enquanto ao mesmo tempo, tento, através dessa marca histórica, continuar me inventando no mundo.

Assim o paradoxo² vai destruindo, à medida que encontra a prática, o sentido único como designação de identidades fixas. A corpa paradoxal nos fala enquanto percorre fluxos e sentidos, não inteiramente racionais, mas palatáveis, táteis, ruidosos, silenciosos, por meio do qual, por exemplo, através do contato com forças das mais variadas qualidades, corpa a corpa, face a face, possa a vir se expressar e se libertar. Corpas, refere-se a uma dobra linguística contra-normativa da palavra corpo, partilhada em rodas de feminismos interseccionais que convidam ao encontro com a diferença. A virada na adjetivação masculinizante da palavra a partir de um pensamento-ação cuir brasileiro, me leva a sentir que a operação sobre a linguagem é uma chave de mudança de posição radical no mundo. Quais línguas podemos escutar e conversar e com as quais aquelas que não conversarmos por estarem invisibilizadas ou por sua dificuldade de aparição, hoje, nos diferentes espaços de criação e resistência? Quais línguas, por exemplo, nos encontros durante as performances nas ruas que e com as quais minha corpa conversou, compôs planos e relatos indiretos que colaboraram com essa pesquisa, já que essa nunca acontece só?

A pesquisa performativa propõe o olhar da minha história enquanto artista e através desse ato de retroalimentação, ampliar a relação do modo de fazer e pesquisar em artes. Tal proposição discutida por Haseman (2006) lida com o modo próprio de enunciação do performativo: através dos símbolos que produz e os seus efeitos no decorrer da sua apresentação. Guiada-pela-prática, tal pesquisa acompanha o caminhar do artista no contexto em que realiza o ato, sendo tão imprevisível quanto pode-se dizer que é o conceito de performance nas artes, no entanto, não restrita a essa, pode também acontecer em diferentes campos. Esse modo expressa o fazer em processo, e os resultados materiais das práticas que enunciam a performance como pesquisa em si.

No atual trabalho, tal metodologia se mesclou ao fazer de uma cartógrafa, inaugurando o pensamento da pesquisa. A ligação com o tema reavivou as interseções entre as questões das lutas identitárias e do envolvimento experimental na poética da criação, através do qual a cartografia foi convocada, inicialmente, pela pesquisa junto a um desejo de antimétodo para entrada em um território que, de antemão, já se impregnava de imagens de violência contra mulheres. Durante o processo, encontro uma abertura para a prática, onde os materiais e os territórios me convocaram à ação, encontro metodológico que escolhi deixar lado a lado aqui com a pesquisa performativa. Assim como a pesquisa performativa, mesmo que pertencendo ao contorno das artes, a cartografia atravessa diferentes campos de saber, sendo importante essa articulação quando se trabalha em um tema e em um campo que te convida a transitar no entre, rompendo com o terreno da disciplinarização.

Talvez a diferença entre uma e outra esteja no efeito na percepção durante as etapas de pesquisa assumidas desde a minha corpa: da contranarrativa sobre dados quantitativos vindos da escuta cartográfica à incorporação de uma corpa artista que a pesquisa performativa ativou. Essa forma híbrida, alimentou outra forma nascente ao processo desdobrando-se na deriva psicogeográfica “Como Andar Sozinha Em Rio das Ostras?”.

A escolha por tal pergunta de ativação da performance, dirigida à mulheres sozinhas e desconhecidas que eu encontrava pelas ruas, à noite, dá-se em seu lugar de ambiguidade, da possibilidade de gerar paisagens múltiplas, apesar do lugar de partilha da questão ser preciso: as práticas de violência e do direito afetado por mulheres e outras corpas em seus desejos de ir e vir no recorte urbano da cidade. Também é uma brincadeira espelhada, o fato de “eu estar só” encontrando outra, a princípio também só, quebraria a própria legitimidade da pergunta e do encontro com essa corpa que, agora, como acontecimento pareado, lançaria linhas imaginárias com novos sentidos de estar só para ambas.

Durante a performance “Como Andar Sozinha Em Rio das Ostras?”, que aconteceu num período de 2 meses em andanças de 2h a 3h na cidade, faço um deslocamento da proposta acima, a partir do sentimento de sobreposição de mapas de violência em mapas físicos da cidade. Mapas de violência desterritorializam o mapa físico e geográfico da cidade, retiram “a certeza” de um lugar seguro e agradável criado para o bem-estar de todos. Mas esses mesmos mapas denunciam um a operação sobre o outro, através de suas formas que se influenciam mutuamente e se coconstituem. Acredito que a chave na transposição desses mapas, no sentido de torná-los menos controladores e afirmatórios das relações de medo e insegurança, esteja no encontro casual e no face a face das ruas numa espécie de ação em direção às alteridades. Essas imagens desdobradas em testemunhos performativos, performances, esculturas e objetos vão desenhando a cartografia das paisagens em sombras.

À medida que caminho pelos territórios que antes me era tomado de proibição, percebo algumas cidades se formando e se construindo quando encontro com outras corpas, entre elas, mulheres negras, brancas e mestiças, lésbicas, travestis, mulheres trans. Não me atenho aqui a realizar uma análise dessas experiências a partir da diferença, mas os encontros, ao possibilitarem o encontro com a diferença, desterritorializaram a centralidade da minha experiência de mulher branca, hétero, cis, alterando os rumos da pesquisa e as propostas das próximas performances que se recombinaram para responder às questões que iam aparecendo a partir de tais encontros.

Na relação com o *site specific*, foi importante reconhecer a presença das matérias-fantasmas que emergiram da pisada naquele chão. Na ação de decompor a história com o chão de um lugar, abre-se aos fantasmas, através das fraturas e acessos que esses vão abrindo com espaços de leitura e

confrontação. Esse conceito que encontro nas vizinhanças entre os filósofos Didi Huberman (2013) e Lepecki (2013). As matérias-fantasmas para ambos seriam tocadas através de uma ação escavatória de sua historicidade e o encontro com aquilo que está morto, mas que resiste pulsando movimentos, alimentando experiências e gestos. Lepecki propõe uma política do chão para enlaçar corpo e lugar. O autor reivindica o conceito de matérias-fantasmas para criar uma política do chão, sendo que para ele nesse lugar emergem: “todos aqueles fins que ainda não terminaram (...), o fim da escravatura que não terminou com a escravidão; o fim da colônia que não terminou com o colonialismo, a morte de um ente querido que não apaga a sua presença; o fim de uma guerra que não deixou de ser ainda perpetrada.” (GORDON, 1997 apud LEPECKI, 2013, p.114).

Faço a leitura de um território que esconde troços e armadilhas para as corpas que não se submetem ao movimento imposto por mapas de violência, por exemplo, de um lugar, e que desejam, por seu desejo de ir e vir além-dor se transmutarem num ponto fora do mapa.

NOTAS

1. São inúmeros os levantes que tomam para si a tarefa de fazer circular os debates contranormativos e criar formas de poética e resistência a partir de situações extremas, por exemplo, o Coletivo Coiote que rompeu o silêncio da história de Rio das Ostras ao realizar, em maio de 2014, uma ação sobre a violência contra mulheres na cidade. Durante a festa Xerek Satânik na Universidade Federal Fluminense (UFF) promovida por alunos do curso de Produção Cultural dentro da programação de uma disciplina cujo tema era Corpo e Resistência, foi realizado um ritual-ação. O coletivo montou um cenário com velas, um crânio humano e outros objetos. Uma das performers, Raissa Vitral, colocou uma bandeira do Brasil dentro da vagina e a costurou, depois aconteceram algumas modificações corporais e a bandeira foi queimada. A performance foi categorizada na mídia como ritual satânico e extensamente demonizada, porém à medida que se espalhava narrativas ultraconservadoras se obscurecia o caráter de denúncia da ação. Para o coletivo: “Coiote é pensar para além dos limites, borrar as fronteiras do Estado-nação e ir de encontro à política institucional, fazendo pressão às administrações governamentais.” (ALZUGARAY apud COLETIVO COIOTE, 2019).

2. O sentido do termo “paradoxal” que interessa à presente pesquisa, aproxima-se da reflexão realizada por Rolnik (2018) ao escrever sobre as formas e as forças que impelem o mundo, ou seja, sobre as experiências de percepção e afetos através das faces da superfície topológica-relacional do mundo. As dinâmicas em que essas relações acontecem não chegam a se unir numa síntese ou a se oporem, aproximam-se ao que se chama de movimento paradoxal, por serem incontornáveis e imprevisíveis, como são as corpas paradoxais que resistem, através de seus desejos e fluxos vitais, à categoria e definição de um inconsciente vigente.

REFERÊNCIAS

- ALZUGARAY, P. “Teatro da Crueldade”. Disponível em: <https://www.select.art.br/teatro-da-crueldade/>. Acesso em junho de 2019.
- BARRROS, R. *Elogio ao Toque ou como falar de arte feminista a brasileira*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 2016.
- BERENSTEIN, J. P (org.). *Apologia da Deriva: Escritos Situacionistas sobre a Cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- BUTLER, J. *Gender Trouble: Feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge, 1999.
- DELEUZE, G. & GUATARRI, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34, vol. 3, 2012.

DIDI-HUBERMAN, G. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução de Vera Ribeiro, Rio de Janeiro: Contraponto, Museu de Arte do Rio, 2013.

FEDERECI, S. *Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Tradução: Coletivo Sycorax. São Paulo: Editora Elefante, 2017.

GIL, José. *Movimento total. O corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

GOMEZ PEÑA, G. “En Defensa Del Arte Del Performance”. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre: ano 11, n. 24, 2005.

HOOKS, B. “Movimentar-se para além da dor”. [Blogueiras Feministas]. Disponível em: <http://blogueirasnegras.org/2016/05/11/movimentar-se-para-alem-da-dor-bell-hooks/>. Acesso em: 10 de março de 2018.

_____. *El feminismo es para todo el mundo*. Madrid: Ed. Traficante de Sueños, 2017.

_____. “Linguagem: Ensinar Novas Paisagens/ Novas Linguagens”. *Estudos Feministas*, Florianópolis, 16(3): 424, setembro-dezembro/2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ref/v16n3/07.pdf>. Acesso em: 4 de janeiro de 2019.

HASEMAN, B. Tradução para o português: Marcello Amalfi. “Manifesto pela Pesquisa Performativa”. Resumos do Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP v.3.1, 2015.

KASTRUP, V.; PASSOS, E.; ESCÓSSIA, L. (Org.). *Pistas do Método da Cartografia. Pesquisa- intervenção e produção de subjetividade*. 2 ed. Porto Alegre: Editora Sulina, 2009, v. 1.

LEPECKI, A. “Planos de composição”. In: Raposo, Paulo; Cardoso, Vânia Z.; Dawsey, John and Fradique, Teresa.. *Terra do não-lugar: diálogos entre antropologia e performance*. Florianópolis: EdUFSC, 2013.

MOMBAÇA, J. “Pode um cu mestiço falar?” Disponível em: <<https://medium.com/@jotamombaca/pode-um-cu-mestico-falar-e-915ed9c61ee>>. Acesso em: setembro de 2019.

PRECIADO, Paul B. “Cartografias ‘Queer’: O ‘Flâneur’ Perverso, A Lésbica Topofóbica e A Puta Multicartográfica, Ou Como Fazer uma Cartografia ‘Zorrá com Annie Sprinkle’”. *Inhumas*, ano 5, n. 17, jan. p. 1-32, 2017.

ROLNIK, S. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. 2 ed. Porto Alegre: Sulina/Editora da UFRGS, 2016.

_____. *Esféras da ressurreição: notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: 2ª ed., N-1 Edições, 2018.

Arte e memória : entre o nevoeiro e imagens de um futuro

MARIA JOSÉ DE AZEVEDO MARCONDES

Resumo: Este artigo tem por objetivo analisar práticas artísticas contemporâneas em projetos artísticos desenvolvidos em espaços construídos e transformados em ruínas no bojo do século XX - enquanto símbolos materiais de uma cidade moderna e de camadas do tempo na paisagem com pluralidade de narrativas. A análise parte da série fotográfica do artista vietnamita Pipo Nguyen-duitulada “The Garden”, a qual trata-se de um arquivo fotográfico de estufas abandonadas na cidade de Ohio, Estados Unidos. A partir da materialidade dessa obra artística de Pipo Nguyen-duit, desenvolvemos a questão esboçada por Andréas Huyssen (2014) acerca da ênfase do tema das ruínas e as possibilidades de imaginar outros futuros. Busca-se através das noções de arte, memória e crise desenvolver o potencial de resistência e transgressão na crítica de processos de desconstrução de identidades, tempos e espaços.¹

Palavras-chave: Moderno; ruínas; memória

Abstract: This article aims to analyze contemporary artistic practices in artistic projects developed in spaces built and transformed into ruins in the twentieth century – functioning as tangible symbols of a modern city and as time layers in the landscape with a plurality of narratives. The analysis is based on the photographic series by the Vietnamese artist Pipo Nguyen-Duy, entitled “The Garden,” which deals with a photographic archive of abandoned greenhouses in the city of Ohio, United States. Based on the materiality of this artistic work by Pipo Nguyen-Duy, we developed the question raised by Andréas Huyssen (2014) about the importance of the theme of the ruins and the possibilities of imagining other futures. We seek through the notions of art, memory, and crisis to develop the potential for resistance and transgression in the criticism of the deconstruction of identities, times, and spaces.

Keywords: Modern; ruins; memory

Maria José de Azevedo Marcondes é professora doutora no Instituto de Artes da Unicamp – Universidade Estadual de Campinas nos Cursos de Arquitetura e Artes Visuais e no Programa de Pós - Graduação em Artes Visuais, linha de pesquisa : História, Teoria e Crítica e Pesquisadora da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo.

Introdução

Neste artigo buscamos, inicialmente, discutir os diversos significados do tema das ruínas na contemporaneidade, elaborando um painel síntese das referências teóricas que problematizam o retorno deste tema e a relação no campo da arte com a formação, contestação ou mesmo apagamentos da memória, as quais remontam ao Renascimento e, que adquiriram distintos matizes ao longo da história cultural. Em uma perspectiva *benjaminiana* da história (Benjamin, 2004) a noção de ruínas pode ser compreendida como potência criativa, seja, entre a fusão do caráter destrutivo e possibilidades de ver caminhos e significados .

No início do século XX Walter Benjamin trabalhou uma nova visão da história, criticando as ideias de continuidade e progresso em favor das descontinuidades e rupturas. Benjamin como crítico da modernidade capitalista/industrial, como colocou o autor Löwy, (2005:18) vinculava-se ao romantismo alemão, expondo desde os primeiros artigos uma crítica à transformação dos seres humanos em “máquinas de trabalho”, a degradação do trabalho a uma simples técnica e a substituição dos esforços revolucionários do passado pela marcha da evolução e do progresso. Nessa vertente da análise nos debruçamos em alguns artistas e projetos já desenvolvidos e suas potências na construção de memórias na arte.

O historiador e professor de história da arte Michel Makarius (2011, 2007) elaborou um amplo painel do tema das ruínas do Renascimento à arte contemporânea, analisando as significações simbólicas e filosóficas das ruínas no âmbito artístico e cultural. Para o citado autor entre o início do Renascimento e do século XVI o significado de ruínas alterou-se significativamente, transformando-se as ruínas da Antiguidade greco-latina em uma simbiose entre natureza e cultura. Esse autor atribui a Georg Simmel o desenvolvimento de um pensamento que irá alterar significativamente a noção das ruínas” onde a possibilidade de retornar a proposição de Simmel: “Toda atração das ruínas permite que uma obra da natureza seja percebida como um produto da arte” (Makarius, 2007: 77).

Uma outra parte do painel sobre o tema das ruínas que destacamos nos textos de Makarius, trata-se da retomada das poéticas na arte contemporânea como de Robert Smithson, entretanto de uma forma crítica:

Agora, dois séculos e um oceano para aterrissar no continente americano, mais especificamente em Utah, Salt Lake, onde Robert Smithson construiu sua famosa Spiral Jetty. Tanto quanto podemos ser no tempo e no espaço das paisagens melancólicas de Caspar Friedrich, é difícil não ver nesta obra emblemática da *land art*,

como em textos Smithson, uma questão que remete com os românticos. Nós já observamos que a Land Art pela própria imensidão do espaço que ela abarca, é a expressão contemporânea do sublime, que, em relação ao todo que fica pequeno, como já assinalou Kant. (Makarius, 2007: 78).

Nesta breve exposição do tema das ruínas com os aportes da filosofia e da história da arte para a compreensão do potencial de resistência e transgressão na arte contemporânea destacamos o pensamento de Andreas Huyssen sobre o retorno deste tema na arte contemporânea. Para Huyssen o culto das ruínas na modernidade e, em específico, na contemporaneidade nos países do Atlântico Norte, foram configurados através de cenários de desindustrialização, de paisagens com vestígios de destruição. Huyssen busca compreender o culto das ruínas que tem acompanhado a modernidade ocidental em “ondas desde o século XVIII” e, especialmente, nas últimas décadas do século XX; considerando que “Essa obsessão pelas ruínas esconde a saudade de uma era anterior, que ainda não havia perdido o poder de imaginar outros futuros” (Huyssen, 2014: p. 108).

Pelo exposto, buscamos discutir neste artigo as assertivas de Huyssen (2014) sobre o tema das ruínas a partir da perspectiva de Walter Benjamin de sua visão de história - Benjamin, que contemplava uma nova visão da história, repudiando a ideia de continuidade e progresso em favor das descontinuidades e rupturas (1977).

Para o autor Huyssen :

o culto das ruínas tem acompanhado a modernidade ocidental em ondas desde o século XVIII. Contudo, na última década e meia desenvolveu-se uma estranha obsessão com as ruínas nos países do Atlântico Norte, como parte de um discurso muito mais amplo sobre memória e traumas, o genocídio e a guerra. Essa obsessão contemporânea pelas ruínas esconde a saudade de uma era anterior, que ainda não havia perdido o poder de imaginar outros futuros. (Huyssen, 2014:91).

Arte contemporânea e ruínas : memória , intangibilidade, materialidade, e dispositivos imagéticos

As ruínas da modernidade são evidenciadas no campo poético e artístico, nos anos sessenta do século 20, inicialmente no texto “The Cristal Land”, de Robert Smithson, de 1966 e a seguir, em 1967, nas fotografias e anotações de Robert Smithson no *Passeio pelos Monumentos de Paissac, New Jersey*, às margens do Rio *Passaic*, nos arredores de Nova York (Smithson, 1967: 69), local

onde esse artista nasceu e cresceu, constituindo-se as áreas de minerações abandonadas de *New Jersey* em territórios de explorações geológicas e poéticas. Porém, ao contrário das ruínas clássicas rememoradas na pintura desde o século XVIII, Smithson registrou ruínas de edificações construídas no próprio século XX e destroços espalhados na paisagem suburbana.

Outro trabalho de Smithson que tangencia as ruínas da modernidade, especificamente as ruínas do modernismo, trata-se de Hotel Palenque, 1969-1972, edifício degradado no qual se hospeda, próximo ao sítio arqueológico na península de Yucatán, México. Este artista, inicialmente, em uma palestra aos estudantes na Faculdade de Arquitetura de Utah apresenta uma sobreposição de fotografias dos diferentes estágios de ruína e reconstrução do edifício, no qual depreende-se deste painel sua visão crítica e irônica desta construção moderna situada em área mapeada pela história da arte (Museu Calouste Gulbenkian, 2016: 10) e a relação entre passado e presente através do imaginário da cultura dos povos asteca e os da cultura maia, em suas inúmeras viagens ao México.



Imagem 1. Robert Smithson, *Hotel Palenque*, 1969-1972. Fonte: Catálogo da Exposição *A forma chã*. Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa. 2016

As possibilidades de repotencialização da arte no registro de paisagens em ruínas elaboradas por Robert Smithson certamente encontram ecos nas relações entre arte e ciência, a partir do interesse do artista “pelos processos geológicos e industriais que afetam a paisagem”, com a elaboração de diversos projetos para companhias de mineração no período em que se articulava nos EUA a legislação regulatória sobre a recuperação de minas desativadas, como sugere Brissac Peixoto (Peixoto, 2010). A exemplo dos artistas viajantes do século XIX que possibilitaram o inventário da flora do Novo Mundo, a obra de Smithson articula na contemporaneidade as relações entre arte e ciência.

Consideramos, entretanto, que a construção de paisagens poéticas e críticas por Smithson repousam em sua verve crítica, de um mundo pós-industrial conformado por grandes metrópoles com intensos problemas ambientais na configuração de territórios suburbanos vazios, onde os centros das cidades não são centros, mas “ao contrário, um abismo típico ou um vazio ordinário”, como escreve o artista sobre o centro de Passaic como “um adjetivo opaco”.

A deambulação de Robert Smithson pelos subúrbios de Nova Jersey, a exemplo das deambulações dos dadaístas, nos anos 30 do século XX, em cidades europeias para lugares desprovidos de um sentido simbólico, em territórios banais do cotidiano como postos de gasolina; remete-nos ao vazio das paisagens periféricas das grandes cidades, ao abandono dessas cidades “tão igual em seus destroços como outra metrópole qualquer seja ela São Paulo, Madrid ou Nova Delhi. Afinal Nova Jersey, como está em toda a parte” (Farias, 2003: 122).

A paisagem árida, desértica e vazia projetada nas anotações e fotografias dos Monumentos de *Passaic*, no entanto, trata-se de uma via de mão dupla, no sentido *benjaminiano*. O cenário de *New Jersey* configurado no espaço poético evocado no poema “Paterson”, de William Carlos Williams, certamente é uma memória latente em suas deambulações neste subúrbio, conforme relata em entrevista em 1972, ao afirmar que o artigo que escreveu sobre *Passaic* poderia ser lido como um apêndice do poema *Paterson*, de William Carlos Williams (Smithson, 1972: 298).

O afastamento do sagrado é referido através da separação - proposta pelo progresso - entre o homem e a natureza. “A catástrofe vem subitamente, mas lentamente”, esta reflexão de Smithson que data do ano de 1972, nos remete às reflexões propostas por Walter Benjamin sobre a transitoriedade da paisagem e a atração pelas ruínas, na obra *Rua de mão única: infância em Berlim/ Imagem do pensamento* (2004: 26).

Os temas “ruínas” e “sublime” são retomados na contemporaneidade no campo teórico da arte e da arquitetura, nos fornecendo fundamentos teóricos para a leitura e questionamentos sobre como a

arte, suas estratégias e aparatos podem reiterar, contribuir ou desafiar construções e apagamentos da memória.

Outra poética visual marcante que marca o tema das ruínas na modernidade trata-se da série fotográfica do artista vietnamita Pipo Nguyen-duy intitulada *O Jardim*, constituído por um arquivo fotográfico de estufas abandonadas na cidade “desindustrializada” de Ohio, nos Estados Unidos provenientes de estufas de alta tecnologia para manter o clima e a intensidade da luz para produtos do agronegócio em contraposição à natureza silvestre codificada como sublime e intacta.



Imagem 2. *The Garden*, Série Fotográfica de Pipo Nguyen-duy, Ohio, EUA, 2004-11

Fonte: <https://www.piponguyen-duy.com/copy-of-projects-2>

Considerações Finais

O artista visual na contemporaneidade tem trabalhado em intervenções no espaço público, vinculando os temas arte e memória para explicitar conflitos sociais e políticos nas cidades pós-industriais, ainda, com vestígios da era industrial com suas fábricas abandonadas, altos fornos das antigas siderúrgicas desativados e igualmente abandonados, conformando uma poética da *ruína ao reverso* como formulado por Smithson em de poéticas da destruição.

O vazio desses territórios e a nostalgia das ruínas é a própria nostalgia do projeto moderno, no sentido exposto, também por Huyssen e Juergen Habermas, ao conceber o projeto moderno como um projeto incompleto (Habermas, 1987: 116); entretanto, temos que esse projeto moderno é veementemente criticado nos registros de Smithson e Pipo Nguyen-duy; bem como em Carlos Vergara, Laura Vinci, entre outros artistas no Projeto Arte e Cidade (2010).

Como colocou Huyssen: “Temos saudades das ruínas da modernidade porque elas ainda parecem encerrar uma promessa que desapareceu da nossa era: a promessa de um futuro alternativo”. (Huyssen, 2014: 93). Entretanto, as poéticas artísticas analisadas neste artigo apontam as possibilidades de resistência e transgressão e não uma volta ao sublime *oitocentista* ou à nostalgia.

Consideramos, entretanto, o culto às ruínas como nostalgia do culto ao projeto moderno é veementemente contestado por alguns artistas contemporâneos, como Robert Smithson e autores de projetos artísticos - como o artista Carlos Vergara no Projeto Arte Cidade ou Pipo Nguyen-duy - que intervirem em paisagens devastadas e destruídas por processos de desindustrialização, configurando cenários devastadores e matéria prima dos artistas contemporâneos. As poéticas artísticas analisadas neste artigo apontam as possibilidades de resistência e transgressão e não uma volta ao sublime novecentista ou à nostalgia.

Consideramos, uma paisagem próxima ao tema arte e memória na contemporaneidade - em tempos de crise - a instalação 'Thinking Head, 2017-2019', de Lara Favaretto, que envolve os visitantes em um nevoeiro na entrada do principal edifício da Bienal de Veneza, construindo uma anti-memória em tempos de crise.

Nota

1. O presente artigo trata-se de uma versão revista e com ênfase na questão das relações entre arte e memória, de texto de minha autoria já publicado, intitulado MARCONDES, M. J. A., “Ruínas: Práticas artísticas contemporâneas e poéticas da destruição. In: RODRÍGUES, Teresa E.; VANEGAS, Carolina e ARROYO, Ana, Actas V Seminario Internacional sobre Arte Público en Latinoamérica. Intervenciones estético políticas en el arte público latinoamericano., 2017, Cidade do México/Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires., 2017. v. 1. pp. 51-66.

Referências

Benjamin, Walter. *Obras Escolhidas II: Rua de mão única: Infância em Berlim / Imagens do pensamento*, São Paulo: Editora Brasiliense, 2004.

_____. BENJAMIN, W. *The Origin of German Tragic Drama*, Nova York e Londres: Verso, 1977. pp. 177-178.

Castilho, João Teixeira. “A fotografia entrópica de Robert Smithson”. Dissertação de Mestrado, Belo Horizonte: Escola de Belas Artes-UFMG, 2010.

Farias, Agnaldo. “Apresentação - Robert Smithson – o artista como viajante”, In: *Revista Espaço & Debates*, número 43-44, volume 23, São Paulo, Neru, 2003, pp. 120-122.

Habermas, Juergen. “Arquitetura Moderna e Pós-Moderna”, In: *Revista Novos Estudos Cebrap*, número 18, volume 2, São Paulo, Cebrap, 1987. pp. 115-124.

Huyssen, Andreas. *Culturas do passado – presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*, Rio de Janeiro, Editora Contraponto, 2014.

LÖWY, M. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*, São Paulo: Boitempo, 2005.

Makarius, Michel. “Les pierres du temps : archéologie de la nature, géologie de la ruine”. *Protée*, vol. 35, n° 2, 2007. pp. 75-80.

_____. *Ruines – Représentations dans l’art de la Renaissance à nos jours*. Paris: Ed. Flammarion, 2011.

Peixoto, Nelson Brissac. *Intervenções urbanas: Arte /Cidade*, São Paulo: Editora Senac, 2002.

_____. *Paisagens críticas - Robert Smithson: arte, ciência e indústria*, São Paulo: Editora Senac, EDUC, Fapesp, 2010.

Simmel, Georg. “Ruínas um ensaio de estética”, In: Souza, Jessé e Oelze, *Berthold Simmel e a modernidade*. Brasília: Editora da UNB-Universidade de Brasília, 1988. pp. 137-144.

Smithson, Robert. “Tour of the Monuments of Passaic”. New Jersey. In: Flam, Jack (org.). *Robert Smithson: the collected writings*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1996. pp.68-74.

_____. “Hotel Palenque 1969-1972”, In: Santos, Eliana Souza (2016) *A Forma Chã*, Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, 2016. pp. 10-11.

Referência online

Nguyen-duy, Pipon (2004-2011) <https://www.piponguyen-duy.com/the-garden> consultado em 20/04/2017.

Monstros no diálogo Vilém Flusser x artes visuais: o caso da vida e sobrevivência dos *Bípedes* de Samson Flexor

MARIO CASCARDO

Resumo: O trabalho do pintor russo-brasileiro Samson Flexor (1907-1971) impactou o filósofo Vilém Flusser (1920-1991) no Brasil do final dos anos 1960, conforme lemos na auto-biografia e nos ensaios deste para o antigo *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*. Flexor era costumeiramente recebido por Flusser em sua casa, abrindo também seu atelier para visitas do escritor. A amizade se concretiza em um quadro a óleo chamado “Um Diálogo Flexor-Flusser”, no qual o pintor retrata o rosto do amigo que, um ano antes, chamara seus monumentais e monstruosos *Bípedes* de “retratos”, “tarefas” e “aberturas” para um futuro compartilhado. Vistos hoje, os *Bípedes* parecem poder reportar memórias, desejos e todo um “clima” (FLUSSER) ou “atmosfera” (GUMBRECHT) que Flusser evocou a partir das e com as telas flexorianas. Reproduções fotográficas delas também reportam a “ambiência” (idem) do próprio diálogo tecido entre Flusser e Flexor na São Paulo de outrora.

Palavras-chave: Flusser; Flexor; Gumbrecht; atmosfera; diálogo

Abstract: The work of russian-brazilian painter Samson Flexor (1907-1971) impacted philosopher Vilém Flusser's (1920-1991) sensibility in brazilian's late 1960s, as we read in Flusser's auto-biography and essays published on *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*. Flexor was usually received by Flusser at his home and also opened his studio for the writer. This friendship takes shape in an oil painting intitled “A Dialogue Flexor-Flusser”, in which the painter portrays the friend who, one year earlier, called his monumental and monstrous *Bipeds* “portraits”, “tasks” and “openings” for a shared future. Seen today, the *Bipeds* seem to be able to report memories, desires and a whole “climate” (FLUSSER) or “atmosphere” (GUMBRECHT) that Flusser evoked from and with the paintings. Their photographic reproductions also seem to report the “mood” (idem) of the very dialogue woven between Flusser and Flexor in that 60's São Paulo.

Keywords: Flusser; Flexor; Gumbrecht; atmosphere; dialogue

Mario Cascardo é graduado em Comunicação Social pela PUC-Rio, com mestrado em Comunicação pela ECO-UFRJ e doutorando pela linha de História e Crítica da Arte do PPGAV-EBA/UFRJ. É também cinegrafista e músico cocurador do selo Municipal K7. E-mail: mariocascardo@gmail.com.

Onde estou eu com a pintura?

Jean-Luc Nancy

Porque ambos teremos um jeito sub-reptício de infiltrarmo-nos nas considerações seguintes.

Vilém Flusser

Trata-se aqui de apresentar alguns dos temas e estratégias de abordagem relativos à minha pesquisa de doutorado (PPGAV-EBA/UFRJ), um estudo que tem por objeto o diálogo entre o filósofo Vilém Flusser (1920-1991) e o pintor Samson Flexor (1907-1971) na São Paulo dos anos 1960.

O estudo parte de dois pontos principais. No primeiro, assumimos que, na leitura das últimas obras de Flusser – livros como *O Universo das imagens técnicas* e *Comunicologia* – percebemos a aparição de certos temas e presenças relativas a um momento pregresso de sua vida, no qual, antes de se mudar para a França em 1973, Flusser morou e fez-se amigo de artistas visuais no Brasil, escrevendo sobre suas obras nas páginas do Suplemento Literário do *Estado de São Paulo*. Mesmo que aqueles livros não citassem as pessoas e espaços paulistanos, são textos que pareciam-nos trazer tais pessoas e espaços à tona, seja via remissões conceituais (p. ex. quando Flusser repetia, nos novos livros, questões já trabalhadas a partir das obras de Samson Flexor ou Mira Schendel), seja via transmissões do que percebemos como “presentificações do passado”, na expressão de Hans Gumbrecht (2010, 2014). Para este filósofo, a experiência estética (ao se ver um quadro, ler um livro) seria um momento de oscilação instável entre as remissões conceituais ou de “sentido”, de um lado, e os “efeitos de presença”, de outro. Seus conceitos vão nos acompanhar adiante.

Fomos percebendo que, dentre outras razões, por adotar um estilo profético que sempre anunciava novos “senso de realidade”, ao recorrer a conceitos como o de “pós-história” e de “memória” enquanto lugares para “sobrevivência” de si nos outros e vice-versa (cf. PETERNÁK & BEKE), além do uso recorrente da primeira pessoa e da metáfora, Flusser cria uma espécie de espaço de presentificações; um certo “clima” de contatos afetivos paradiscursivos, se pudermos assim chamá-lo, que percorre a sua obra. O nosso interesse, a partir desse ponto, concentraria-se no que foram aqueles espaços paulistanos e as imagens artísticas presentes naqueles espaços enquanto tocantes à sensibilidade de Flusser (fig. 1) e continuadas, sobreviventes, agentes, comparecidas em e através de sua escrita posterior. As imagens principais do estudo são os quadros da série *Bípedes* (fig. 2), de Flexor, aos quais Flusser dedica parte dos seus escritos sobre artes visuais no Brasil de entre 1967 e 1973.

O segundo ponto pode resumir-se à fala de um amigo de Flusser que foi José Bueno, advogado e marido da pintora Ely Bueno. Entrevistado por Ricardo Mendes em 2000, José afirma que Flusser “não

tinha muita sensibilidade para as artes”, mas “compensava”, “com graça”, “a falta de sensibilidade na apreciação da obra de arte com a sua grande imaginação.”² Este depoimento é corroborado por outros que lembram a figura de Flusser como alguém muito “intelectual” e pouco “corporal”³, ou pouco “coração” e muita “filosofia”⁴. Diante dessas dicotomias, a questão sobre a diferença e a intercessão entre imaginação e sensibilidade *forma o nosso segundo ponto de partida. O referido “diálogo” seria tanto o diálogo passado, datável historicamente, quanto o diálogo ampliado espaço-temporalmente, imaginado, comparecido, sentido em momentos futuros - incluindo o nosso momento presente de leitura e pesquisa.*

A partir dessas coordenadas, observamos o que se configura como o *sentido* (questões, conceitos, interpretações) do diálogo Flusser-Flexor, a sua *atmosfera* (presenças, ambiências, materialidades) e as *vidas póstumas* (devires, sobrevivências, marcas) das imagens do diálogo na obra mais tardia de Flusser. Nesta apresentação, focamos no tópico da atmosfera. Apesar de o título mencionar as “sobrevivências”, a nossa fala teve que se deter mais aos conceitos relativos à (também mencionada) “vida” das imagens do diálogo. Com o termo “vida”, queremos dizer a presença material e significativa das telas no em-meio-às conversas entre Flexor e Flusser e na mediação que delas fez e faz a obra do filósofo.

Este é um trecho do livro *Comunicologia*, fruto das “Conferências de Bochum”, uma das últimas proferidas por Flusser. Refletindo utopicamente sobre a “telemática”, ele contava à platéia alemã em 1990:

Essa é a imagem que tenho: quando me comunico telematicamente com meu amigo em São Paulo, não só o espaço se curva e ele vem a mim, e eu vou a ele, mas o tempo também se curva, o passado se torna futuro, o futuro se torna passado, e ambos se tornam presentes. Essa é a minha vivência da intersubjetividade. (2014, p. 326)

O “amigo em São Paulo” é possivelmente José Bueno ou Milton Vargas, com quem o palestrante correspondia-se à época. Sem dar nomes, no entanto, Flusser abre a sua escrita, a nós leitores, para uma certa região de amigos da época paulistana, pessoas que o próprio filósofo retratou em sua auto-biografia, *Bodenlos*, composta em meados dos 70. Um dos amigos retratados foi Samson Flexor, que frequentava a casa de Flusser entre meados dos 1960 até 1971, quando faleceu, em virtude de uma doença cardíaca, aos 63 anos. O capítulo “Samson Flexor” de *Bodenlos* termina com os seguintes dizeres:

Em Flexor, tal decisão [contra as tendências e ao encontro das fontes] tomou forma de rebelião contra ‘Deus’, contra todas aquelas forças, por ele chamadas ‘pater-

nalistas’, que propelem rumo ao progresso (não apenas científico e tecnológico, mas também político, econômico e social) (...). E a resposta que ambos [Flexor e Vicente Ferreira,] davam à gente, embora ‘verdadeira’, não era aceitável. Era necessário buscar outra ‘abertura’ que a apontada por ambos. **A abertura da fotografia mortuária de Flexor. Viver significa pois continuar o diálogo com ambos. ‘Salvar-se’, portanto salvá-los consigo. E Flexor parecia pedi-lo. A sua meiguice ferida dos últimos dias lembrava a meiguice dos seus monstros. Monstros procurando salvar-se. Lembrança inesquecível e tarefa inevitável.** (grifo nosso) (2007, pp. 168-169)

Os termos “abertura” e “tarefa” já haviam aparecido cinco anos antes, no primeiro artigo que Flusser dedicou à Flexor no Suplemento Literário do *Estado de São Paulo*. “Aberturas”, nome dado por Flexor a algumas de suas telas, era o próprio título do texto, e “tarefas” a sua última palavra:

[As telas] São proféticas nesse sentido: propõem e produzem assuntos. São ‘originais’, porque criam algo do Nada. Desafiam o Nada e, ao desafia-lo desafiam também a mente e a sensibilidade daqueles que as encontram. As telas são apelos para traduções em outros níveis de significado. Os colossos de Flexor são tarefas. (1967a)

O que seria a tarefa de abrir a fotografia mortuária de Flexor? No que a pergunta acarreta para quem aborda, hoje, o diálogo Flusser-Flexor, especificamente através das suas imagens? No início do capítulo “Samson Flexor”, Flusser cita as fotografias (“mortuárias”) do pintor, retratos feitos por um jovem artista próximo aos amigos do terraço. Já nas últimas frases do capítulo, como vimos, Flusser remete-nos a um futuro indeterminado de “salvação consigo”, o que acarreta em um convite, dirigido aos leitores dos seus futuros trabalhos, para que os leiam enquanto aberturas daquela fotografia, uma certa “tarefa” a se cumprir no futuro compartilhado de Flusser.

Sem irmos a fundo na discussão heideggeriana, assumidamente retomada por Flusser, da “abertura”⁵, podemos dizer que o abrir-se de algo confunde-se ao compreender de algo, que por sua vez é uma ação nunca acabada, e sim em processo e mesclada à própria presença concreta do ser-no-mundo. “O entender como abrir abrange sempre o todo da constituição fundamental do ser-no-mundo”, segundo Heidegger (2014, p. 411). Neste “todo” deve-se incluir, sem jamais separá-los entre si, o cognitivo e o corpóreo, e este último implicará na dimensão da *Stimmung*, o “humor” ou “tonalidade afetiva” (ou “vocidade”, na tradução mais literal) que é determinante, segundo Heidegger, dos movimentos de abertura, compreensão e significação da realidade pelo ser-aí (*Dasein*). Flusser diversas vezes recorreria à expressão “clima” para tocar essa dimensão.

Em uma entrevista de 1980, Flusser afirma ter encontrado, em Flexor, o “barroco perdido em Praga”, e que a morte do pintor significou a “amputação” de uma “dimensão” de si mesmo (apud BERNARDO & GULDIN, 2017 p. 140). Flusser não fala em “perda”, mas em “amputação”, trazendo um aspecto corpóreo, físico, da “dimensão” de si mesmo. Citando o “barroco” perdido em Praga, Flusser não vê apenas semelhanças entre os quadros de Flexor e a superfície de pinturas e fachadas da sua cidade natal. Ele sim procura, em 1980, presentificar o seu passado (Praga) no presente passado (São Paulo) compartilhado com Flexor, numa amarração psíquico-geográfica da cidade da sua infância à fauna flexoriana. Encontrar “Praga” em “Flexor” indica-nos que imaginação e sensibilidade, para retomarmos a dicotomia posta por José Bueno, misturam-se de maneira a se observar. Tratando-se de Flusser, pode ser o caso da sua constante busca por “sensos de realidade” na qual a “clareza do cartógrafo” dá lugar à “obscura visão” do “pintor de paisagens”. (FLUSSER 1967, p. 12).

Em julho de 68, surge este retrato de Flusser feito por Flexor:



Imagem 1. *Diálogo*, retrato de Vilém Flusser feito por Samson Flexor em julho de 1968. Fotografia de Rodrigo Maltez-Novaes no acervo familiar Flusser.

Flexor faz a tela, intitulada *Diálogo*, retratando o amigo. No seu canto inferior esquerdo lê-se o título completo: “Um diálogo Flexor-Flusser acontecido em São Paulo no 19/20 de julho de 1968”.

As fotografias abaixo são um registro feito no final de 1968 pelo pintor, durante visita à exposição retrospectiva de sua obra organizada pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.



Imagem 2. Tríptico de fotografias da exposição de Flexor no MAM-Rio em set./out. 1968. Fonte: Acervo André Flexor.

As fotos estão nesta mesma ordem na pasta do acervo da família Flexor. Na imagem do centro, vemos a posição do *Diálogo* em meio aos monstros que Flusser descreveu, meses antes, como “espelhos” e “retratos de nossas vidas” (1967). As fotos não nos permitem afirmar que Flexor associava, de alguma maneira especial, os *Bipedes* à Flusser, que por sua vez acreditava ter influenciado o pintor naquele momento:

Dialogar com Flexor era dialogar com isto (embora os próprios monstros já tenham sido, de certa forma, respostas que Flexor dava à gente). O retrato que Flexor tinha feito da gente (e que chamou “diálogo”) era a prova disto. Assim Flexor passou a ser espelho da gente. A gente se reconhecia nos seus monstros, não apenas no sentido

no qual todos neles se reconhecem, mas, infelizmente, também no sentido no qual a gente reconhecia neles a própria influência sobre Flexor. (2007, p. 167).

Não sabemos o exato motivo de Flexor ter se aproximado do quadro, no MAM-Rio, e centralizado-o em plano conjunto com os bípedes. E ainda que possamos pensar a “causa” e o “sentido” da foto, para esta apresentação optamos abordar o que Gumbrecht chamaria de seus “efeitos de imediatez”, a sua “ambiência” (2010, 2014). Para captarmos uma significação no material visto, “não temos de saber quais motivações (...) os ocasionaram” (GUMBRECHT, 2014, p.25) e nem atribuir-lhes um conceito. “É que aquilo”, diz Gumbrecht, que “nos afeta na leitura envolve o presente do passado em substância – e não um sinal do passado, nem a sua representação” (idem). “Leitura”, neste caso, não é apenas de livros.

Nas reproduções a seguir, a tentativa também é transmitir a significação do diálogo Flusser-Flexor através da sua materialidade, utilizando a passagem de um ensaio flusseriano seguido de fotografias tiradas por Samson. O leitor poderá notar ainda o estilo textual de Flusser, que não exprime a atitude de um *expert* interpretante, mas sim o gesto e o ritmo de um crítico transmissor da *Stimmung* do seu ser-em-meio aos assuntos que trata, comprometido a partilhar todo um senso de realidade – e não apenas “sentido” da realidade. É o segundo parágrafo de *Na crista do dilema*.

Desde então algo aconteceu: os poucos meses que nos separam da Bienal fizeram com que os gigantes de Flexor tenham abandonado a sua atitude de advertência horrorosa, e assumido a atitude ameaçadora da crueldade. No seu atelier estão surgindo agora do colo aberto e fértil da sua profecia desenfreada, cinco criaturas utópicas, para pôr em questão aquilo que somos. Uma delas já foi dada à luz deste mundo há poucos dias, (se é que ainda temos o direito de falar em “luz” neste contexto). (...) Ao tentar descrever este monstro, procurarei manter fidelidade ao seu texto, e portanto procurarei pôr entre parênteses os meus diálogos semanais com Flexor. (isto é: procurarei eliminar-me e eliminar o próprio Flexor). Na medida do possível. Porque ambos teremos um jeito subrepitício de infiltrarmo-nos nas considerações seguintes. (FLUSSER, 1967b)



Imagem 3. Díptico de diapositivos de Samson Flexor. Sua sala-atelier em 1968. Fonte: Acervo André Flexor.

Na sequência do díptico acima (fig. 3), temos Samson documentando sua sala de pintura. Primeiro aponta para cima, registra as trepadeiras que tapam um mural geométrico-abstrato na parede do segundo andar. Depois faz o contra-plano, um *plongée* da sala na qual podemos ver, sobre o taco, dois tapetes de pele animal, provavelmente couro bovino. André Flexor, filho de Samson, diz à pesquisa que esses eram os únicos tapetes assim da casa, e que “podem ter tido relação” com o desenvolvimento dos bípedes.⁶

Se pensarmos semanticamente a partir da semelhança visual, podemos dizer que vemos nos tapetes a zoomorfia e os “testes de *Rorchard*” que diversos críticos associaram, e o próprio Flexor associou, aos monstros inaugurados em 67. Poderíamos partir daí para reler ou confirmar leituras já feitas. Se ficamos aquém deste procedimento hermenêutico que nos faz dizer o signo ou o motivo com os quais os tapetes aponta(ria)m para algo fora deles, podemos notar a (gumbrechtiana) “ambiência” na qual os tapetes estão ali, com o Flexor que em 67-68 pode tê-los ou não utilizado como modelos. Ainda sobre o contexto (dêitico, material) das fotos, podemos dizer que Flexor as fez já diagnosticado

com a doença que lhe tiraria a vida três anos depois. Isto, que não está representado nas imagens, não incorparia nas e através das mesmas uma *Stimmung* da situação?

A captação de uma atmosfera ou *Stimmung*; Gumbrecht dirá, depende ainda da “pré-disposição” do leitor (2010, p.136), não sendo garantida e tendendo ao “efêmero” (id., p.135). O díptico registra um movimento humano sem que possamos fixar a sua intenção maior, se é que houve alguma, e pode falar algo das imediações nas quais Flexor produzia seus monstros e, dentre outros gestos, comunicava-se com Flusser no inverno paulistano de 68.⁷

Notas

1. E não apenas “modelos de realidade”, expressão que também aparece em sua obra. “Senso realidade” fala de um âmbito sensível e presencial amalgamado ao conceitual. Aparece em diversos textos, como nos reunidos no livro “Da Religiosidade”, de 1967.
2. José Bueno em depoimento anexo à dissertação de MENDES.
3. Ada Schendel em entrevista inédita à Ricardo Mendes concedida à nossa pesquisa.
4. Herbert Duschennes em depoimento anexo à dissertação de MENDES.
5. E deixando de lado a cabível discussão benjaminiana da “tarefa do tradutor”.
6. Depoimento de André Flexor à pesquisa em dezembro de 2019, via Whatsapp.
7. No ensejo de trabalhar um âmbito de presenças junto aos sentidos do diálogo, produzi um vídeo cujo fragmento mais desenvolvido encontra-se neste link: <https://vimeo.com/367159956/>. Ele tematiza e procura transmitir mais detidamente o corpo de Flusser no seu diálogo com as artes brasileiras, e pode ser uma continuação da leitura, assim como foi a conclusão de minha comunicação oral no XXII Encontro dos Estudantes do PPGAV 2019, da qual este texto é uma adaptação para a forma escrita.

Referências

- BERNARDO, Gustavo & GULDIN, Rainer. *O homem sem chão: a biografia de Vilém Flusser*. São Paulo: Annablume, 2017
- FELINTO, E. “Flusser e Warburg: gesto, imagem, comunicação”. *Revista Eco-pós*. Rio de Janeiro, v.19, n.1, 2016.
- FLUSSER, Vilém. *Bodenlos: uma autobiografia filosófica*. São Paulo: Annablume, 2007.
- _____. *Comunicologia: reflexões sobre o futuro: as conferências de Bochum*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- _____. *Da religiosidade*. Coleção Ensaio. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, Comissão de Literatura, 1967.
- _____. Aberturas. 1967a. *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*. Disponível em: <http://flusserbrasil.com/art112.pdf>. acesso em 20 jan. 2020.
- _____. Na crista do dilema. 1967b. *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*. Disponível em: <http://flusserbrasil.com/art387.pdf> acesso em 20 jan. 2020.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.
- _____. *Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre um potencial oculto da literatura*. Rio de Janeiro: Contraponto: Editora PUC-Rio, 2014.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2014.

- MENDES Ricardo. “Vilém Flusser: uma história do diabo”, dissertação de mestrado, ECA-Universidade de São Paulo, 2000.
- NANCY, Jean-Luc. *The birth to presence*. California: Stanford University Press, 1993.

Video

- PETERNÁK, Mihlós & BEKE, László. “Vilém Flusser, Mihlós Peternak e László Beke. Sobre religião, memória e imagem sintética”. 1990. (13m32s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BA2nsiDd9V4> acesso em: 01 Fev. 2020.

As polaroides e a representação do Exílio

MONIQUE ALVES OLIVEIRA

Resumo: Demorou mais de um ano para que Andrei Tarkóvski conseguisse emitir seus documentos para filmar *Nostalgia*, na Itália. Depois de muitas complicações por parte das autoridades soviéticas, Tarkóvski consegue emitir as autorizações e deixa o país. Sua família, porém, fica retida e somente no final de 1982 Larissa Tarkóvskaya, esposa do diretor, consegue autorização para acompanhá-lo, diferente do filho que fica impedido de sair da Rússia por quatro anos, só reencontrando o pai no leito de morte. Em 1984, já afastado do filho por dois anos, Andrei Tarkóvski faz o juramento de nunca mais retornar à sua pátria. É nesse período e em meio a todas essas questões, que o diretor faz as polaroides. Este trabalho pretende analisar os signos dessas imagens que fazem parte do complexo processo de decisão do diretor em deixar o país.

Palavras-chave: Tarkóvski; exílio; polaroide; memória

Abstract: It took more than a year for Andrei Tarkovsky to be able to issue his documents to film *Nostalgia*, in Italy. After many complications by the Soviet authorities, Tarkovsky manages to issue the permits and leaves the country. His family, however, is detained and only in late 1982 Larissa Tarkóvskaya, the director's wife, is allowed to accompany him, unlike the son who is prevented from leaving Russia for four years, only to find his father on his deathbed. In 1984, already away from his son for two years, Andrei Tarkovsky takes the oath never to return to his homeland. It is during this period and in the midst of all these issues, that the director makes the polaroids. This work intends to analyze the signs of these images that are part of the complex decision making process of the director to leave the country.

Keywords: Tarkovsky; exile; polaroid; memory

Monique Alves Oliveira é aluna de mestrado do programa de pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens, na linha de pesquisa Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Juiz de Fora.

A paisagem de guerra na primeira infância

Andrei Arsenyevich Tarkóvski, nasceu em quatro de abril de 1932 em Zavrazhye – aldeia rural localizada próximo a Oblast de Vladimir, à 190 km de Moscou. Tarkóvski é filho da atriz Maria Ivanova Vishnyakova, com o poeta Arseni Alexandrovich Tarkóvski. Em 1941, durante a segunda guerra mundial, Arseni foi correspondente do jornal *Boevaya Trevoza*. Inclusive, em 1943 precisou amputar uma das pernas devido a uma ferida em combate. Nessa época, Tarkóvski tinha onze anos de idade e vivia com a mãe e a irmã na cidade de Yuryevets. As memórias de infância, as impressões sobre a guerra e ausência do pai são objeto principal representados no filme *O Espelho*. A história do filme é contada a partir do ponto de vista do menino Alexei. Seus pensamentos, sonhos, memórias e emoções são encenados, ora através de imagens de arquivos da segunda guerra, ora através de sonhos destacados pela imagem em preto e branco. O tempo passado, presente e futuro se alternam durante as cenas, promovendo um espaço para que outros personagens da vida familiar de Alexei ganhem ênfase na história, principalmente a figura da mãe, do pai e da casa. Grande parte do filme se passa no campo, assim como foi vivido por Tarkóvski em sua infância.

A figura da mulher parece dividir o tempo em três fases diferentes. A mãe de Alexei, a vizinha, e a esposa. Sem dar ênfase aos nomes das personagens, elas são destacadas por serem mães e esposas. Em alguns momentos do filme, a mãe de Alexei se vê no reflexo mais velha, nesse momento do filme quem faz a atuação é a própria mãe do diretor, a atriz Maria Ivanova. A atriz que faz a personagem da vizinha (que também atua como mãe), é a esposa do diretor, a atriz Larissa Tarkóvskaya. Além disso, outros elos importantes atravessam a vida do diretor enquanto produzia *O Espelho*. Foi durante a construção dos cenários do filme que Tarkóvski construiu a própria casa de campo com a esposa. Ou seja, a casa do filme, inspirada na casa da infância, se associa ao movimento de construção da própria casa. Logo, são notáveis os laços profundos que uniram esse diretor às suas memórias, vida pessoal e produção fílmica em um único mote.

História cultura da Rússia: Natasha Rostova e o xale

Pátria! Que ideia complexa e como é difícil compreendê-la. Amamos a nossa pátria – que não ama? Mas o que é que amamos? Algo que existiu? Ou algo que existirá? Amamos o nosso país. Mas onde fica o nosso país? Será mais do que um pedaço de terra? E se nos separarmos dessa terra, e ainda, em nossa imaginação, conseguirmos recriá-las, poderemos realmente dizer que há uma pátria; e poderemos realmente dizer que há exílio? (VOLKONSKI apud FIGES, 2018, pp.130-31)

Na introdução de *Uma história cultural da Rússia*, Figes (2018, p. 19) inicia apresentando uma cena famosa do livro *Guerra e paz*, de Tolstoi. Na cena, dois jovens irmãos, Natasha Rostova e Nikolai, são convidados pelo tio a visitarem sua cabana, de aparência simples e situada na floresta. Quando chegam ao local, sua esposa oferece uma bandeja de petiscos bem servida ao som de uma música vinda do quarto dos servos caçadores. Natasha se emociona. O tio, vendo a comoção da sobrinha, pega o violão e começa a tocar “com o ritmo preciso e acelerado de uma dança russa, a conhecida canção de amor ‘Lá vem uma donzela pela rua’. Embora Natasha nunca a tivesse escutado, essa canção popular provoca um sentimento desconhecido no seu coração” (FIGES, 2019, p. 19). O tio então convida a sobrinha para participar da dança camponesa. Natasha imediatamente retira o xale e começa a dançar. Na cena, Tolstoi apresenta o quanto é curioso pensar como essa condessa, educada de uma maneira formal distante daquela realidade, poderia saber dançar daquela forma. Segundo o narrador do livro, “aqueles eram o espírito e os movimentos russos inimitáveis e impossíveis de ensinar que o ‘tio’ esperava dela” (TOLSTOI apud FIGES, 2018, p. 20). Entretanto, a partir do momento em que ela assumiu a dança dentro de si, todos confiaram que ela poderia dançar e assim a admiraram. Como se um espírito russo pudesse direcionar e abençoar seus movimentos.

Figes (2018, p. 20) propõe uma questão importante para pensarmos a cena descrita acima: “Devemos supor, como Tolstoi nos pede nessa cena romântica, que uma nação como a Rússia pode se manter unida pelos fios invisíveis de uma sensibilidade nativa?”. O autor explica como os poetas usavam elementos da cultura e também artefatos para compor uma estrutura complexa de impressões da consciência nacional que se mesclavam “à política e à ideologia, aos costumes e crenças sociais, aos folclores e à religião, aos hábitos e convenções e a todo resto do bricabraque mental que constitui uma cultura e um modo de vida”. Esse conjunto de crenças, mitos, rituais se hospedaria no cerne do saber nacional. O autor questiona as raízes desses mitos. O xale, por exemplo, que Natasha está usando e seria um artefato essencialmente russo tem origem persa, e, provavelmente, sua gênese descende de povos orientais. O instrumento tocado pelo tio é semelhante aos instrumentos de corda da Ásia central e chega a Rússia no século XVI. A própria “dança Rússia” descenderia de tradições orientais. Contudo, Figes (2018, p. 26) deixa claro que sua intenção não é desconstruir esses mitos, mas sim “explorar e dispor-se a explicar o poder extraordinário que esses mitos tiveram ao configurar a consciência nacional russa”.

Esses mitos eram mais do que apenas construções de uma identidade nacional. Todos tiveram papel fundamental na configuração das ideias e alianças da política da Rússia, assim como no desenvolvimento da noção de individualidade, desde as formas mais elevadas de identidade pessoal e nacional até as questões mais cotidianas de vestimenta, comida ou língua que se falava. Os eslavófilos servem

de exemplo. Nas décadas de meados do século XIX, a sua ideia de “Rússia” como família patriarcal de princípios cristãos autóctones foi o núcleo organizador de uma nova comunidade política cujos membros vinham da antiga nobreza das províncias, dos mercadores e da intelectualidade de Moscou, do sacerdócio e de determinados setores da burocracia estatal. A noção mítica de nacionalidade da Rússia que uniu esses povos teve presença duradoura na imaginação política. Como movimento político, os eslavófilos influenciaram a posição do governo a respeito do livre comércio e da política externa e a atitude do governo diante do Estado e do campesinato. Como movimento cultural amplo, eles adotaram um certo estilo de fala e vestimenta, códigos distintos de comportamento e interação social, um estilo de arquitetura e decoração de interiores e uma abordagem própria da literatura e das artes plásticas. Tudo eram sapatos de casca de bétula traçada, casacos feitos em tear doméstico e barbas, sopa de repolho e kvas, casas de madeira com aparência folclórica e igrejas coloridas com cúpulas bulbosas. Com demasiada frequência, na imaginação ocidental essas formas culturais foram percebidas como “autenticamente russas”.

Conforme Figes (2018, p. 26), essa percepção sobre uma autenticidade russa – Rússia exótica – também fora construída e é uma imagem exportada. Primeiro através dos famosos “Balles Russes...” e depois configurada por escritores como Rilke, Thomas Mann, Virginia Wolf, que consideraram Dostoiévski o maior dos romancistas e empalharam versões da alma russa”. Ademais, existe, para Figes, o mito que mais precisa ser estudado: “O da visão da Rússia como exótica e distante”. Uma ideia tão reforçada ainda hoje e que se mostra muito mais complexa do que quer ser. Nesse momento do texto, o autor faz alguns apontamentos importantes sobre grandes personagens culturais da tradição russa, entre eles destaque: Akhmátova, Dostoiévski, Tolstoi, Pasternak e Eisenstein. Segundo Figes (2018, p. 27), para esses artistas era muito difícil assumir que, além de russos, eles eram europeus também, e que suas identidades estavam “entrelaçadas, e de várias maneiras, eram mutuamente dependentes. Por mais que tentassem, era impossível para russos como aqueles suprimir qualquer das partes da sua identidade”. Esses artistas iriam influenciar diretamente na obra e vida do diretor Andrei Tarkóvski. Assim como eles, a questão da pátria, do exílio e da complexa construção do que é ser russo surgiria em suas obras.

No poema abaixo, a poeta Ana Akhmátova descreve seu encontro com o estrangeiro no momento de exílio. O encontro é descrito de uma maneira intimista, uma mistura de sensações físicas e psicológicas parecem descrever o grau mais secreto de um encontro que, apesar de dolorido, se faz necessário e potente.

Estes seus olhos de linco, Ásia
espiaram algo de mim,
de mim algo latente arrancaram,
algo nascido do silêncio,
opressivo e tão difícil de suportar
quanto o calor do meio dia em Termez.
Foi como se, da consciência, a pré-memória
irrompesse qual lava derretida,
como se eu bebesse as minhas próprias lágrimas
na palma das mãos de um estranho.
(AKHMÁTOVA, 2014, p. 105)

A mãe, o vestido e o xale: os valores da pureza campesina

O interesse pelo campo é verificado, segundo Figes (2018, p. 97), “na busca da nacionalidade russa do século XIX” e que havia começado um pouco antes “nas fileiras de 1812”. A russianidade ganhava sentido em contato com os valores da vida campesina. Essa visão da “alma russa” estimulou escritores e profetas a cultuar o desejo pelo campo. De acordo com Figes (2018, p. 108) “os populistas estavam convencidos de que os costumes igualitários da comuna poderiam servir de modelo para reorganização socialista democrática da sociedade” e, dessa forma, buscavam aliados para uma organização revolucionária. O autor destaca que essa construção de naturalidade “estava ligada à ideia de que era preciso despir as camadas externas de convenção cultural para revelar a personalidade russa” (FIGES, 2018, p. 155). O próprio Dostoiévski, que serviu de inspiração para toda vida do diretor Andrei Tarkóvski, escreveu em muitas de suas obras um elogio à vida simples do campo. Em um de seus escritos famosos sobre a Rússia, ele destacou: “Os camponeses, nos mostrarão um novo caminho. Somos nós que temos de nos curvar diante da verdade do povo” (DOSTOIÉVSKI apud FIGES, 2018, p. 288).

No filme, podemos observar o modo de vida destacado através das atividades russinianas. A representação das mães nas cenas de lembrança, por exemplo, é sempre acompanhada de vestimentas tradicionais campesinas, com destaque aos cabelos, quase sempre presos, e aos vestidos longos. O uso do xale também surge em quase todas as cenas representadas pela atriz Margarita Terekhova. A roupa da atriz foi inspirada em uma foto da mãe do diretor que vive as reminiscências desses períodos na Rússia campesina. Essa tradição das vestimentas das mulheres construiu o símbolo da feminilidade russa, e, mesmo sendo apontada como tal, é interessante observar as contradições que imperam nessa construção.

Na década de 1810, o xale camponês russo era popularíssimo entre as mulheres nobres. Nas últimas décadas do século XVIII, houve na Europa uma moda de xales orientais que os russos copiaram importando xales da Índia. Mas, a partir de 1812, foram os xales das camponesas russas que fizeram sucesso, e oficinas de servos surgiram como grandes centros da indústria da moda. O vestido russo (kapot), usado tradicionalmente pelas camponesas e esposas de mercadores, entrou na *haute couture* um pouco antes, na década de 1780, quando Catarina, a Grande, o adotou, mas também foi bastante usado a partir de 1812... Usar essas roupas não servia apenas para relaxar e ficar à vontade em casa; nas palavras de um memorialista, era “fazer uma declaração consciente da própria russianidade”. (FIGES, 2018, p. 154)

Num sentido maior, a vida no campo também se relacionava aos valores cristãos da simplicidade. No contexto estudado, podemos perceber a religião como fundadora da sociedade russa cristã ortodoxa com o apelo rígido aos seus postulados. Os valores eram fortemente aplicados e passados por gerações. No caso de Tarkóvski, é possível constatar em seus diários que, além da sua origem religiosa cristã, outras crenças sobrenaturais habitavam seus pensamentos e o conectavam ao budismo e ao espiritualismo, e essas referências são perceptíveis nas suas obras. Temas como o sofrimento do homem em conflito com sua fé, o sacrifício em favor da família e a complexa decisão de viver distante da pátria são amplamente trabalhados nas imagens produzidas pelo diretor e também vividos em seus conflitos pessoais.

No ano de 1981, após uma viagem à Itália, o diretor, contra a vontade do Estado, inicia um processo conturbado de saída do país. As complicações de censura impostas pela regulamentadora do cinema nacional impediam o diretor de produzir e viver com mais autonomia. No meio do ano, Tarkóvski deixa a Rússia e depois de um tempo a esposa consegue autorizações para acompanhá-lo. Seu filho, porém, fica retido e somente após quatro anos consegue autorização para reencontrar o pai, já gravemente doente no leito de morte em Paris. O autoexílio é experimentado pelo diretor com bastante dor e sofrimento, que conseqüentemente se acentuaram com o distanciamento do filho. Não por acaso, o último filme do diretor se chama *O sacrifício*, em que, em síntese, o pai precisa fazer um sacrifício pela salvação da vida de sua família e do planeta ameaçado pelo apocalipse. Na descrição abaixo, é possível notar a complexidade da relação que se estabeleceu entre o diretor e a Rússia. Em um sonho, que se repete outras vezes, o diretor parece revelar como o país permanecia em seus pensamentos. Esses escritos foram feitos em novembro de 1985, em contexto de afastamento do filho pelas autoridades soviéticas. Os elos mais profundos e soturnos da cultura russa pareciam o conectar ainda mais com a paisagem de casa.

Hoje tive um sonho terrivelmente triste. Mais uma vez eu vi um lago do norte (como eu acho) em algum lugar na Rússia, ao amanhecer. Em sua margem oposta estavam dois mosteiros ortodoxos russos com catedrais e paredes de uma beleza extraordinária. E eu fiquei tão triste! Senti tanta dor! (TARKÓVSKI, 2012, p. 586)

Por dois dias, tenho sonhos estranhos. Novamente: o lago com mosteiro. (TARKÓVSKI, 2012, p. 590)

A ideia de pátria parece tão sedimentada na cultura russa que podemos comparar a uma hipótese curiosa trabalhada por Figes (2018). O elogio ao sofrimento, a abdicação da riqueza e a pureza da simplicidade surgem em outros momentos da história, inclusive muito antes da teoria socialista ter sido escrita por Marx: “o povo russo vivera segundo a ideia de que o excesso de riqueza era imoral, que toda propriedade era roubo e que o trabalho manual era a única fonte verdadeira de valor” (FIGES, 2018, p. 528). O autor trabalha com a noção do cristianismo de que a vida simples, como virtude, ofereceria a salvação para vida eterna. Desse modo, os bolcheviques souberam aproveitar e incluir esse pensamento em sua publicidade – o que fica claro no jornal *O pobre camponês* (FIGES, 2018, p. 528). O historiador também afirma: “Essa aspiração à *pravda*, a verdade e justiça social, é que deu a Revolução a sua condição semirreligiosa na consciência popular: a guerra à riqueza privada era um purgatório sangrento a caminho do paraíso na Terra” (FIGES, 2018, p. 529). O autor sugere que, mesmo nos movimentos políticos, a força de um simbolismo religioso pôde atuar ainda mais do que um sentimento essencialmente nacional. E que, por trás dessas crenças sociais, o que realmente movia os camponeses a lutar pela pátria era um certo apelo existencial à vida eterna.

Em comparação com a vivência de Tarkóvski, observam-se os altos valores religiosos impostos à missão do que significava ser russo. De maneiras distintas, mas com origens semelhantes, é possível comparar o luto do exílio e o sofrimento gerado pelo abandono da terra, de um lado, com a tomada de posição, em detrimento do risco de vida, impulsionada pela força motriz da revolução, apontada por Figes (2018), de outro. As atitudes radicais, o afastamento da pátria como defesa de sua história e a luta em nome da simplicidade, parecem compensadas pela lógica e pelo anseio da eternidade. No entanto, no caso de Tarkóvski, a escolha parece assumir um paradoxo dramático. O autoexílio se coloca não só como ação espiritualmente justificada, mas também como profanação dos dogmas e, portanto, como imoral. Por essa via, a separação forçada do filho seria um preço cobrado pelo pecado e a vida em sacrifício seria um modo de sanar essa dívida. Em outras palavras, profundas relações religiosas também impõem um homem a aceitar uma vida em martírio por ter traído o elogio da pátria. Os anos finais da vida do diretor foram marcados pela doença, tristeza e dor, e as imagens produzidas por ele ainda procuravam o mesmo caminho: a paisagem de guerra da Rússia.

Referências

AKHMÁTOVA, Anna. *Antologia Poética*. Tradução de Lauro Machado Coelho. Porto Alegre: L&PM, 2014.

FIGES, Orlando. *Uma história cultural da Rússia*. Tradução de Maria Beatriz de Medina. Rio de Janeiro: Record, 2018.

TARKÓVSKI, Andrei Arsensevich. *Esculpir o tempo*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo e Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

_____. *Diários 1970-1986*. Tradução: Lázarev, Alexey. São Paulo: É Realizações, 2012.

_____. *Tarkóvski Instantâneos*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

Políticas da memória: arte e reivindicação do luto

PEDRO CAETANO EBOLI NOGUEIRA

Resumo: O presente artigo discute três trabalhos artísticos baseados em reivindicar o luto a corpos invisibilizados. Primeiramente tratamos de Monumento Horizontal, concebido pelo coletivo Frente 3 de Fevereiro para visibilizar o assassinato racista de Flávio Santana, cometido pela polícia paulistana. Em seguida abordamos *Estela #07 (Amarildo)*, em que Matheus R. Pitta alude à figura de Amarildo Souza, pedreiro desaparecido após uma visita da PM à sua casa. Logo depois nos ocupamos de *Estação Adílio*, de Elilson, ação em que o artista rememora a morte do vendedor Adílio Santos. Ele foi atropelado por três trens, com a justificativa de que estaria atrapalhando o direito de ir e vir dos usuários. Para esta análise mobilizamos a ideia de uma distribuição desigual do luto, tal como formulada por Judith Butler. Esta remete a uma certa cartografia de visibilidades e invisibilidades que, segundo Jacques Rancière, caracteriza a partilha do sensível.

Palavras-chave: Políticas da memória; corpos invisibilizados; arte e política; estética e política; distribuição desigual do luto

Abstract: This paper discusses three art works based on claiming mourning for invisible bodies. Firstly, we analyse Monumento Horizontal [Horizontal Monument], conceived by Frente 3 de Fevereiro collective to question the racist murder of Flávio Santana, committed by São Paulo police. Then we discuss *Estela # 07*, in which Matheus R. Pitta alludes to Amarildo Souza, a bricklayer who disappeared after the Rio de Janeiro Military Police have visited his house. Soon after, we deal with Elilson's *Estação Adílio* [Adílio Station], a performance in which the artist refers to the death of the street seller Adílio Santos. He was hit by three trains, with the excuse that he was interfering with the users' right to come and go. For this analysis we mobilize the idea of an unequal distribution of mourning, as formulated by Judith Butler. This refers to a certain cartography of visibilities and invisibilities that, according to Jacques Rancière, characterizes the distribution of the sensible.

Keywords: Politics of memory; invisible bodies; art and politics; aesthetics and politics; unequal distribution of grief

Pedro Caetano Eboli é graduado em Desenho Industrial na UFRJ e Mestre em Artes e Design pela PUC-Rio, onde atualmente cursa o Doutorado. Integrante do grupo de pesquisa Barthes/ Gilet, investiga relações entre movimentos sociais, arte e política no Brasil contemporâneo, com ênfase em Coletivos.

Introdução

No presente artigo discuto três trabalhos de arte que exploram a ideia de monumento para reivindicar o luto e a memória a corpos invisibilizados. Primeiramente trato de *Monumento Horizontal* (2004), concebido pelo coletivo Frente Três de Fevereiro para visibilizar o assassinato racista de Flávio Santana, cometido pela polícia paulistana. Em seguida abordo a *Estela #07 (Amarildo)* (2013), em que Matheus Rocha Pitta alude à figura de Amarildo Souza, auxiliar de pedreiro desaparecido após uma visita da PM à sua casa. Logo depois me ocupo de *Estação Adílio* (2017), de Elilson, ação em que o artista rememora a morte do vendedor ambulante Adílio Santos, atropelado por três trens da SuperVia com a justificativa de que estaria atrapalhando o direito de ir e vir dos usuários.

Ao final mobilizo a ideia de uma distribuição desigual do luto, tal como formulada por Judith Butler (2018), remetendo a uma certa cartografia de visibilidades e invisibilidades que caracteriza aquilo que Jacques Rancière (1996, 2005) denomina partilha do sensível. Termino por explicitar de que modo esses três trabalhos de arte atuam em uma política da memória, uma vez que rompem com a partilha do sensível responsável por impermeabilizar a morte de alguns corpos ao luto coletivo.

Monumento Horizontal (2004)

O coletivo Frente Três de Fevereiro surgiu em torno de uma ação em repúdio à execução do dentista negro Flávio Santana pela polícia militar, em um ato de racismo. O assassinato ocorreu em um bairro da zona norte de São Paulo, no dia três de fevereiro de 2004, data que daria nome ao coletivo. Os policiais tentaram forjar provas e omitir informações, procurando encobrir as evidências de que o crime havia sido movido por racismo, o que acarretaria no aumento da pena. O caso acabou trazendo à tona uma polêmica em torno da incidência ou não de racismo no caso.

Daniel Lima, membro do coletivo, reconhece nas primeiras intervenções do Frente Três de Fevereiro a preocupação em trazer a "perspectiva da 'racialização', ou seja: a perspectiva de tentar olhar sob esse prisma, se a cor da pele influencia ou não na hora do policial reconhecer um suspeito, na violência com o suspeito" (SCOVINO & RESENDE, 2010, pp. 93-94). Destinado a refletir sobre questões relacionadas ao racismo estrutural, as ações do coletivo atravessam as bordas entre arte e ativismo, transitando entre os terrenos da literatura, da música, da performance, e do ativismo urbano e midiático.

Sua primeira intervenção, o *Monumento Horizontal*, ocorreu nas proximidades do local onde Flávio

foi assassinado. Acompanhado pela família da vítima, o coletivo fixou uma placa no asfalto, onde lia-se “Aqui, Flávio F. Sant’Ana foi morto pela Polícia Militar de São Paulo”. O caráter horizontal deste monumento é o mesmo do corpo morto estirado no chão, remetendo a uma espécie de túmulo. Aqui o coletivo inverte o paradigma da verticalidade que geralmente rege a construção de monumentos celebratórios de guerras, batalhas e personagens históricos, aquilo que lhes provê ao mesmo tempo uma maior visibilidade e pode significar uma conexão com o divino.



Imagem 1. Coletivo Frente Três de Fevereiro, *Monumento Horizontal*, 2004
<http://casadalapa.blogspot.com/2009/02/frente-3-de-fevereiro-monumento.html>

Se pensarmos com Walter Benjamin (1994), poderíamos dizer que estes monumentos são invariavelmente destinados a contar a História de acordo com o ponto de vista dos vencedores, mas que princípios construtivos poderiam reger o projeto de um monumento destinado a um anônimo, assassinado pelo racismo policial? A proximidade de *Monumento Horizontal* do chão impede que ele

seja visto à distância, em consonância com o próprio regime de invisibilidades que tornou possível o assassinato de Flávio Sant’Ana. Trata-se do regime policial que, segundo Jacques Rancière, “distribui os corpos no espaço de sua visibilidade ou de sua invisibilidade” (RANCIÈRE, 1996, p. 40). Afinal, enquanto alguns corpos são aprioristicamente reconhecidos como suspeitos, outros podem circular livremente nas ruas.

Monumento Horizontal significou uma forma de denunciar os recorrentes esquecimentos das violências perpetradas pelo Estado aos corpos negros. Contudo, o trabalho seria removido pelos próprios policiais, o que levaria o grupo a criar um novo trabalho na semana seguinte, desta vez em concreto e tinta. Ele também seria destruído logo em seguida pelos próprios policiais, em um ato sintomático dos processos ativos de apagamento movidos por um Estado historicamente marcado pelo racismo.

Estela #07 - Amarildo (2013)

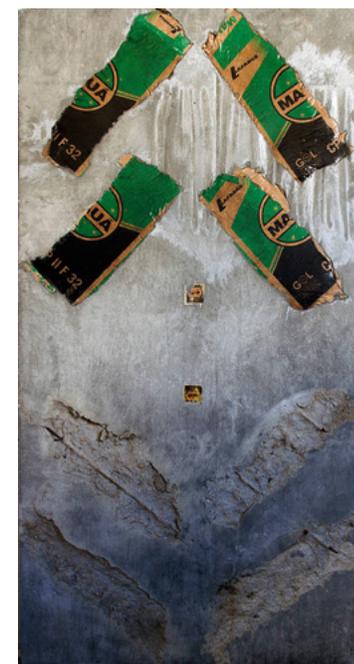


Imagem 2. Matheus Rocha Pitta, *Estela #07 - Amarildo*, 2013,
<https://vejario.abril.com.br/cultura-lazer/matheus-rocha-pitta-relembra-noticias-emblematicas-em-exposicao/>

Agora sigo para um outro trabalho que lida de modo similar com a morte de um corpo invisibilizado. Trata-se de uma obra da série de *Estelas*, em que Matheus Rocha Pitta constrói uma peça vertical em cimento, colando em sua superfície notícias de jornal e outros elementos que remetem às políticas de prisão, morte e extermínio movidas pelo Estado brasileiro. Aqui eu gostaria de focar na *Estela #07*, que o artista produziu em 2013, homenageando Amarildo Dias de Souza. Trata-se do auxiliar de pedreiro que desapareceu após ser detido por policiais militares e conduzido da porta de sua casa, na Favela da Rocinha, em direção à sede da UPP do bairro.

Estela é um termo arqueológico que designa uma coluna ou placa de pedra onde eram realizadas inscrições funerárias. Mas Matheus cruza esta referência com os túmulos construídos em alvenaria, destinados a pessoas sem condições financeiras para arcar com o mármore ou o granito. Assim, erige uma espécie de monumento precário à morte de um indivíduo anônimo. Se a operação performada pelo Frente Três de Fevereiro é aquela de deitar, rente ao chão, uma tipologia de construção que geralmente aponta para o alto, este artista faz o contrário. Ele transforma a tampa de um caixão em uma espécie de lápide vertical, mais ou menos na escala de uma pessoa.

Esta verticalidade é intensificada pelos pedaços de saco de cimento rasgados ao meio, formando uma espécie de seta que aponta para cima e ocupa o lado superior da Estela. Os sacos ao mesmo tempo remetem ao ofício de Amarildo e podem denotar uma espécie de conexão com o divino, que se faz por meio de materiais absolutamente corriqueiros.

No centro da superfície vemos duas pequenas fotos de Amarildo extraídas do jornal. Elas aparecem um tanto apagadas, levemente rasgadas, como se a cores de sua memória estivessem já esmaecidas. Na parte inferior vemos marcas ásperas, oriundas do gesto de decalcar os pedaços de sacos de cimento na superfície ainda molhada de concreto e retirá-los logo em seguida. Mas estes pedaços ásperos dão a ver alguns fragmentos pontiagudos da malha de metal que sustenta o interior da peça de concreto, como se uma breve arqueologia daquelas imagens pudesse revelar uma violência latente e estruturante.

Os devires arqueológico e iconológico atravessam a poética de Matheus Rocha Pitta, e muitos de seus trabalhos sobrepõem estratos heterogêneos de tempo. A partir daí poderíamos pensar de que modo sua série de *Estelas* interroga as políticas de morte e extermínio como sobrevivências de tempos arcaicos. Neste sentido, destaco que uma arqueologia das forças policiais atuantes no Brasil hoje rapidamente revelaria sua origem no manutenção da ordem escravocrata, como aponta a socióloga

Vera Malaguti Batista (2003). Assim, cruzando o trabalho de Matheus com as teorias do historiador Aby Warburg (2015), questionamos como as imagens de terror e violência que circulam na mídia materializam gestos e sobrevivências de outros tempos.

As peças de concreto carregam uma brutalidade muda, à semelhança da cartografia de silenciamentos que coaduna a produção de memórias. Matheus Rocha Pitta faz com que estas memórias menores ganhem um estatuto de monumento. Assim, estanca no cimento o fluxo incessante que as imagens midiáticas produzem e reproduzem, submetidas a um regime de sobreposições e desgastes que terminam por apagá-las. Pois enquanto a violência dos gestos sobrevive ao transcurso do tempo, a memória dos violentados é recorrentemente apagada.

Estação Adílio (2017)



Imagem 3. Elilson Gomes do Nascimento, *Estação Adílio*, 2017

Elilson Gomes do. Por uma mobilidade performativa. Rio de Janeiro: Editora Temporária, 2017, pp. 128-133.

Sigo para a análise do trabalho *Estação Adílio*, performado por Elilson em 2017. Tratou-se de uma homenagem a Adílio Cabral dos Santos, vendedor ambulante que, no dia 28 de julho de 2015, foi atropelado por três trens na Estação Madureira. A justificativa dada para o atropelamento foi a de que o vendedor estaria atrapalhando o direito de ir e vir dos passantes, partindo da compreensão de que o paradigma da circulação está acima de certas vidas.

A performance de Elilson começou no chão da Central do Brasil, onde o artista deitou um tecido branco medindo aproximadamente 1,80m, cortado em duas partes iguais. Auxiliado por um passante, ele

deu o primeiro ponto de costura no tecido, usando uma linha grossa, vermelho sangue. Então o artista seguiu para os vagões da SuperVia. No trem, ele pedia ajuda aos usuários para atar os dois pedaços de tecido, enquanto lia o poema “Adílio”, escrito por Jonatas Onofre a pedido de Elilson¹. O artista saltou na Estação Madureira já com o tecido costurado, onde pichou “Estação Adílio”, e por fim o levantou, como uma bandeira. Vestido com um colete semelhante ao dos funcionários da SuperVia, o artista seguiu para a passarela de acesso à estação, depositando o tecido-corpo no chão, sempre impedindo que as pessoas pisassem nele.

Elilson carrega o peso de um tecido que é ao mesmo tempo corpo inanimado e sua própria mortalha. Com este elemento o artista cria uma espécie de monumento efêmero, destinado a reivindicar a memória de um corpo a cuja vida era dado pouquíssimo valor. Mas trata-se de uma costura que não recompõe por completo: ela não esconde os traços de uma violência absoluta e imanente, que acomete a certas vidas tidas como matáveis. Assim como as suturas cerzidas em vermelho sangue-vivo por Elilson, a tessitura da história já emerge como ferida, e não na forma de uma cesura totalmente pacífica.

Para além de seu aspecto plástico, o ato de cerzir ganha uma função muito específica: é através dele que Elilson interage com os usuários do trem e evoca a memória de Adílio. Talvez aqui coubesse pensar a função social que a costura já desempenhou, uma espécie de ensejo para a conversa. A este sentido poderíamos sobrepor a ideia da costura como um trabalho cuidadoso de elaboração e reparação. É através deste dispositivo - relacional? - que o artista fazia emergir conversas e lembranças sobre o ambulante no próprio território onde ele foi assassinado. Fazia emergir memórias, àquela altura, já um tanto esmaecidas, soterradas pelo transcurso do tempo. Assim, embora sua ação consista na atividade de produzir suturas no corpo-mortalha-monumento de Adílio, o que Elilson efetivamente faz, ao contrário, é esgarçar o tecido sensível que prescreve a visibilidade ou invisibilidade a certas mortes.

Considerações finais

Assim, compreendo que estes trabalhos interferem na partilha do visível e do invisível que impermeabilizou estas mortes ao luto coletivo. Tratam-se dos regimes de visibilidade estruturantes dos modos através dos quais a produção de memórias se dá no seio da coletividade. Em “Quadros de guerra”, Judith Butler declara seu “foco nos modos culturais de regular as disposições afetivas e éticas por meio de um enquadramento seletivo e diferenciado da violência” (BUTLER, 2018, p. 13). A

filósofa interroga os horizontes de afecção que determinam uma certa predisposição coletiva a prestar luto para alguns corpos e não para outros. Esta predisposição, por sua vez, estaria intimamente ligada ao reconhecimento dos seres enquanto vivos. Assim, Butler propõe um pensamento sobre os *enquadramentos epistemológicos* que determinam “a alocação diferencial da precariedade e da condição de ser lamentado” (BUTLER, 2018, p. 42). A autora compreende a distribuição desigual do luto enquanto um sintoma do modo diferencial e seletivo como a violência atinge as diversas partes do tecido social.

Quando apresenta a noção de *enquadramentos epistemológicos*, ela parece se referir ao sistema das formas *a priori* que determina o que se dá a sentir, justamente aquilo que Jacques Rancière (2005) compreende pelo termo *estética*. Assim, talvez pudéssemos vincular a distribuição desigual do luto à partilha do sensível que prescreve a visibilidade ou invisibilidade aos corpos. Esta partilha constitui os horizontes sensíveis no seio dos quais as respostas afetivas a situações de violência e luto se fazem possíveis. O caráter diferencial da experiência do horror apontaria justamente para a maneira como estas disposições afetivas são produzidas socialmente.

Remetendo a Jacques Rancière, poderíamos concluir que aos corpos invisíveis, àqueles cujas vidas nunca foram *enquadradas* enquanto vidas, a sociedade não destina sua disponibilidade para o luto. Se o filósofo francês compreende a política enquanto atos que rompem o ordenamento da partilha do sensível mantido pela figura que ele denomina como *policia* (RANCIÈRE, 1996), Judith Butler (2018) procura compreender como se dá a reorganização de forças engendrada pela ruptura nos enquadramentos supracitados.

Para a autora, “os enquadramentos que, efetivamente, decidem quais vidas são reconhecíveis como vidas e quais não o serão devem circular a fim de estabelecer sua hegemonia” (BUTLER, 2018, p. 28). Se o filósofo francês explicita a autoevidência da experiência sensível mantida pela máquina *policia*, as *molduras* que regulam a precariedade diferencial das vidas são retroalimentadas no próprio dispositivo social difuso que lhes deu origem. Deste modo, para Judith Butler intervir no âmbito da circulação destas molduras se coloca como importante tarefa política, ao “estabelecer novos enquadramentos que aumentariam a possibilidade de reconhecimento” (idem).

Sob este viés, os trabalhos de arte que analisei poderiam ser compreendidos enquanto operações de ruptura na partilha do sensível que invisibiliza corpos como os de Adílio, de Flávio Sant’Ana e de Amarildo, acionando uma política imanente àquilo que Jacques Rancière denomina como uma

“contagem dos incontados” (RANCIÈRE, 1996, p. 50). Ou ainda, seguindo o rastro deixado por Judith Butler (2018), trata-se de conferir uma espécie de vida póstuma a corpos que nunca foram reconhecidos enquanto vivos. Reivindicando o luto a um corpo que não seria passível de luto coletivo, os artistas interferem nos enquadramentos epistemológicos que regulam a produção coletiva de memórias.

Referências

BATISTA, Vera Malaguti. *Difíceis Ganhos Fáceis: droga e juventude pobre no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Revan, 2003.

BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de história”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BUTLER, Judith. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?* Rio de Janeiro: Civilização, 2018

COLETIVO FRENTE 3 DE FEVEREIRO. *Zumbi somos nós. Cartografias do racismo para o jovem urbano*. São Paulo: Vai! prefeitura de São Paulo, 2007.

ELILSON, Gomes do. *Por uma mobilidade performativa*. Rio de Janeiro: Editora Temporária, 2017.

RANCIÈRE, Jacques. *O descentendimento*. São Paulo: Ed. 34, 1996.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

SCOVINO, Felipe & REZENDE, Renato. *Coletivos*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2010.

WARBURG, Aby. *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

A perpetuação de legados dissidentes e de imaginários contra-hegemônicos através da prática artística

RODRIGO D'ALCÂNTARA

Resumo: Durante este ensaio narrarei sucintamente sobre modos de perpetuação de legados dissidentes citando artistas e teóricos que vêm propondo esse movimento a partir de atualizações, subversões e críticas deliberadas ao *modo operandi* da sociedade ocidental hegemônica. Para tanto citarei, também, conceitos elucidados em coletâneas recentes organizadas por pensadorxs dissidentes, como é o caso de *Multitud Marica* (2017) e *Anti*Colonial Fantasies* (2017), além de partir de minha própria pesquisa teórico-prática em vídeo e performance, para situar tal frente de ativação de memória dissidente através da arte.

Palavras-chave: Dissidência; arte contemporânea; fantasias; anticolonial; memória

Abstract: During this essay I will focus on ways of perpetuating dissident legacies, citing artists and theorists who have been proposing this movement based on updates, subversions and deliberate criticisms of the hegemonic Western society's mode. To this end, I will also cite concepts elucidated in recent collections organized by dissident thinkers such as *Multitud Marica* (2017) and *Anti * Colonial Fantasies* (2017), in addition to my own theoretical-practical research on video and performance, for situating such front of dissident memory activated through art.

Keywords: Dissidence; contemporary art; fantasies; anti-colonial; memory

Rodrigo de Alcântara Barros Bueno (1992) é bacharel em Artes Plásticas pela Universidade de Brasília, com intercâmbio pela Uniandes (CO) e Mestre em Artes Visuais, na linha de Poéticas Interdisciplinares, pelo PPGAW/UFRJ. Pensa na pesquisa artística a partir de narrativas contra-hegemônicas.

Ao assumirmos que hoje vivemos em um momento histórico de colapso da civilização e de seus valores provenientes de um projeto político higienista de nação brasileira, assumimos que essa realidade baseia-se num espectro disrompido de real no qual distopias e utopias convivem e atravessam-se. Tal iniquidade está vinculada ao neocolonialismo gerido pelo sistema. Assim, a memória que perpetuamos como artistas dissidentes, que se gera em resposta ao sistema hegemônico, provém de um embate político direto ao hétero cis-tema e ao seu conjunto simbólico de promoção de conflitos, mortes e resistências àqueles desviantes a ele. A arte contemporânea, através das práticas artísticas dissidentes, vem absorvendo as urgências de tal cenário de crise da hegemonia e consequente reivindicação de ações pró-minorias.

Na medida em que pensamos a história da arte como reflexo simbólico do momento político-histórico a qual se faz contemporânea, gosto de trazer para esta discussão o conceito de *hauntologia* (FISHER, 2012) que discute a ruptura da capacidade coletiva de projetar o futuro da civilização. Para Fisher, até os anos 2010 ainda existia uma noção virtual de futuro, em que depositávamos nossos anseios de progresso. Quando traz este conceito, Fisher inicialmente refere-se ao cenário musical e como esta idéia de progresso, de futuro como evolução, também era galgada no mundo da música deste período². Atualmente, o senso de evolução passa a perder este sentido, existindo uma grande hibridização do que foram as tendências passadas e dos avanços imprevisíveis do presente. Arrisco-me a dizer, portanto, que não só na música, mas socialmente, este modelo evolucionista civilizatório mostrou-se falho, à medida que na atual etapa da contemporaneidade não podemos mais lidar com essa virtualidade do adiante, lidamos com o passado e com os seus ecos no presente.

Em contraponto a essa constatação de mudança de perspectiva e percepção históricas acerca do futuro, é importante lembrar que como artistas contemporâneos estamos entendendo as urgências de nossos tempos. Nossas subjetividades são atravessadas e constituídas por essas discussões, ao mesmo tempo que refletem ecos de suas bagagens iconológicas do passado. A crise de projeção nesta visão de futuro que mostra um progresso aceleracionista, é também uma crise do imaginário simbólico ocidental, cujas bases neocoloniais não sustentam todas as multiplicidades de identidades e de discursos contidos em nossas subjetividades. É inegável a constatação das mudanças percebidas em relação ao protagonismo dissidente, cada vez mais em voga ao longo das últimas três décadas. Neste período do Brasil as discussões públicas e midiáticas de formação da sociedade plural afloraram, assim como as fortes tentativas de sufocá-las. Nós, artistas dissidentes canalizamos estas demandas de vivência para nossas criações artísticas. A prática artística passa a ter, cada vez mais, status de identidade e afirmação, mobilizando os imaginários coletivos para que acompanhem tais câmbios. Ser contemporâneo é a oportunidade de ativar a potência simbólica da arte dissidente.

Reagindo à *hauntologia*, trago para discussão uma resposta ao presente e a esta crise de futuro, baseada na criação artística realizada pelas fantasias anticoloniais, como reivindicação de uma força política do que até então foi dito inimaginável e/ou possível de imaginar (CACERES, 2017). A resposta da arte à hegemonia, que gerou nosso presente *hauntológico*, é justamente seguir alimentando imaginários que exibam outras realidades possíveis, as realidades que focam nas narrativas dissidentes. Uma vez que operamos em um mundo engendrado pela escolha e imposição de ficções, é possível afirmar que temos vivido sob o comando das fantasias coloniais. Tais fantasias são retroalimentadas pelos modos vigentes da sociedade estruturalmente patriarcalista, heterossexual, cisgênera e branca.

Quando artistas contemporâneos decidem cruzar imaginários dissidentes e modos de produção dissidentes em resposta ao sistema, geram-se espectros plurais de perspectivas contra-hegemônicas que surgem como uma resposta simbólica às opressões. Tais espectros influenciam, portanto, a percepção e a construção da bagagem simbólica que será aferida pelo público, através de atualizações das imagens e signos que circulam nos espaços expositivos de conteúdo contemporâneo. A mudança de paradigmas em relação à prática artística dissidente só acontecerá à medida que se viabilizem mais meios de dar visibilidade e representatividade a esta agenda. A coletânea *Anti* Colonial Fantasies* (2017), foi organizada pelas editoras Imayna Caceres, Sunanda Mesquita e Sophie Utikal, sendo elas mesmas provindas cada uma de um país distinto, impactado pelas cicatrizes coloniais. Todas se deslocaram à *Academy of Fine Arts* de Viena, na Austria, para realizarem suas pesquisas e práticas artísticas. Na coletânea, as editoras convidam outros artistas dissidentes que fizeram este mesmo movimento de ocupação da academia austríaca, para trazerem perspectivas anticoloniais de dentro da hegemônica academia de artes europeia.

Para Grada Kilomba, a academia pode ser vista como o centro do sistema³, por ser o lugar no qual se dita o conhecimento que merece ou não ser perpetuado e por quem. Apesar de ser tido como um lugar teoricamente neutro, Kilomba deflagra como este espaço institucional ainda carrega uma forte carga de manutenção do cis-tema hétero patriarcal, interligada aos padrões da branquitude eurocêntrica. Reforçando este pensamento de Kilomba, a coletânea *Anti* Colonial Fantasies* deflagra, através do depoimento dos artistas sobre suas vivências na academia austríaca, uma série de desafios de pessoas dissidentes ao ocuparem este espaço de poder. Es artistas provenientes de deslocamentos sociais e culturais, sentem-se exotizados e/ou esteriotipados por manterem traços de suas culturas e identidades não brancas. Além disso, uma série de bloqueios derivados da verticalização do conhecimento pela hierarquia do pensamento acadêmico hegemônico e eurocentrado acomete de uma maneira ou outra, aos artistas dissidentes⁴. Exemplos desses bloqueios são: a negação do corpo como parte integrante do processo criativo, assim como a invisibilização de temas ligados à

espiritualidade, à ancestralidade não ocidental e às experiências emocionais envolvidas na pesquisa artístico-acadêmica como pontos integrantes da epistemologia de investigação.

Em um movimento semelhante ao de *Anti* Colonial Fantasies*, o coletivo universitário de Santiago traz através da coletânea *Multitud Marica* (2017) diversas reflexões em forma de textos e obras de artistas dissidentes, principalmente maricas, da América do Sul. O projeto inicialmente foi uma exposição coletiva homônima ocorrida no Museu Salvador Allende (Santiago, CH) em 2017 e em seguida foi perpetuada através da publicação coletiva organizada por Francisco Vega e Felipe San Martin. Logo na introdução do livro os editores explicam o processo de criação do título *Multitud Marica*. A palavra "multidão" é escolhida em detrimento da ideia de povo, com o entendimento de que a origem de povo que assimilamos até hoje provém do século XVII, como sendo uma unidade de sentido submetido ao poder do estado⁵. Vega e Martin propõem então uma multidão marica, como possibilidade de rebelião contra o poder a partir de uma pluralidade insurgente não unitária⁶. Parece importante assumir uma multidão adjetivada pelo marica, para então afirmar uma posição e uma especificidade de dentro dessa multidão rebelde. Não basta nos entendermos como multidão, portanto, é necessário destacar as particularidades presentes nessa massa de pessoas que formam a categoria dissidente, para entendermos interseccionalmente⁷ o que é expresso por cada agente desta multidão contra-hegemônica.

Vega e Martin entendem uma série de particularidades das vivências das investigações artísticas providas de artistas dissidentes, principalmente no espectro marica, cujo é o foco da publicação/exposição. Os espaços clandestinos, o gueto, a falta de representatividade e pertencimento são recortes vivenciais que transpassam a produção de artistas que trazem alguma questão de dissidência sexual. Dentro dessa marginalização acometida pelo grupo principal de análise da publicação, os maricas ou as bichas, os organizadores mostram obras que conversam com esse universo particular de libertação, perigo e libido exacerbada homossexual. O cruising, os dark rooms e o uso dos aplicativos de pegação gay, são temas usualmente vinculados ao universo homossexual e ganham espaço na representação das práticas artistas destes artistas. A introdução de nossas questões marginais para o centro das discussões estéticas, conceituais e práticas da arte são um grito de vida numa sociedade de valores tradicionais extremistas. Os conservadorismos e opressões compulsórias não cabem numa sociedade plural que tem vivências e corpos operantes na pós-heteronorma e nas pós-pornografias. Quando vivemos momentos históricos de violação endêmica de direitos humanos, onde mais expressar as resistências, orgulhos e hedonismos das dissidências sexuais, senão na arte?

A prática artística deve ser preservada como um lugar de livre expressão da diversidade humana em seus espectros identitários e sexuais, por isso a importância do fomento à atualização de imaginários coletivos sociais. Enquanto tivermos imaginários limitados a preceitos coloniais e heterocisnormativos, continuaremos a confirmar a necropolítica, a negação da vida, aos corpos dissidentes. Em minha própria pesquisa artística, venho trilhando um caminho de criação de ícones e protagonismos dissidentes, como tentativa de aos poucos mudar, ou pelo menos diluir a essa realidade de opressão, a partir de minha atuação micro-política. Nos últimos três anos tenho me dedicado principalmente às linguagens do vídeo e da performance, entendendo nessas expressões artísticas a potência do trabalho coletivo e da possibilidade de criar legados dissidentes a partir de fantasias contra-hegemônicas na imagem em movimento. Em trabalhos como *Ascensão e queda das bixas* (Videoarte HD. 38'. 2018) e a *Série Sincretica*⁸ (Videoarte HD. 2019 -) meus processos criativos como artista-diretor são integrados aos dos artistas que convido para participar das peças videoartísticas, tornando a prática uma fonte de disseminação de novas estratégias simbólicas coletivas, diante desta sociedade hegemônica colapsada que vem se desenhando à frente do tempo contemporâneo.

Notas

1. O Brasil enfrenta um governo neofascista do presidente Jair Bolsonaro, eleito em outubro 2019. Desde a sua posse no governo, não apenas os direitos LGBTQ foram constantemente violados, mas também representantes e defensores das agendas da Educação, Cultura, Meio Ambiente e Direitos Humanos também estão sendo silenciados tais pautas estão sendo apagadas das obrigações do Estado.
2. FISHER, Mark. What is hauntology?. *Film Quarterly*, Vol. 66, No. 1 (Fall 2012), p. 16-24
3. Kilombo, Grada. *Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism*. Münster: Unrast, 2008
4. Caceres, Imayna; Mesquita, Sunanda; Utikal, Sophie (editors). *Anti* colonial fantasies*. Zaglossus. Viena, 2017.
5. Vega, Francisco G; Martin, Felipe R. S. (editors). *Multitud Marica: Activaciones de archivos sexo-dissidentes en América Latina*. Museo de la Solidaridad Salvador Allende. Santiago, 2017.
6. Ibid. 2017
7. Akotirene, Carla. *O que é Interseccionalidade?* Editora Letramento: Minas Gerais, 2018
8. Série de vídeos de curta-metragem realizados em contextos de residências artísticas e espaços colaborativos de arte. A Série foi iniciada em 2019 e já possui três vídeos realizados. Não há prazo para que a série termine, sendo provável que a encerre após ter sete vídeos realizados a partir destes contextos colaborativos. Os vídeos podem ser acessados através deste link: <https://www.youtube.com/channel/UCedxhghHp6x2WFgzduST1fg>

Referências

- AKOTIRENE, Carla. *O que é Interseccionalidade?* Editora Letramento: Minas Gerais, 2018.
- BOURRIAUD, Nicolas. O que é um artista (hoje)?. *Arte & Ensaios*. Rio de Janeiro, ano x, n.10, 2003.
- CACERES, Imayna; MESQUITA, Sunanda; UTIKAL, Sophie (org.). *Anti*colonial Fantasies*. Zaglossus. Viena, 2017.

D'ALCANTARA, Rodrigo. *Capikarã* (part. Karol Lira e Mauricio Chades). 2019. Acesso em: <https://www.youtube.com/watch?v=Xl0UHBX9FFE>

D'ALCANTARA, Rodrigo. *Híbrida* (part. AVAF e Ana Matheus Abbade). 2019. Acesso em: <https://www.youtube.com/watch?v=rZ-DtxkchpY>

FISHER, Mark. "What is hauntology?". *Film Quarterly*, Vol. 66, No. 1 (Fall 2012)

KILOMBO, Grada. *Plantation memories: episodes of everyday racism*. Münster: Unrast, 2008

MOMBAÇA, Jota. *Pode um cu mestiço falar?* [2015]. A Medium Corporation. 2016.

MOMBAÇA, Jota. *Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência!* Fundação Bienal de São Paulo, 2016.

VEGA, Francisco G, MARTIN, Felipe R. S. (editors). *Multitud Marica: activaciones de archivos sexo-disidentes en América Latina*. Museo de la Solidaridad Salvador Allende. Santiago, 2017.

EVIDÊNCIAS DA PERDA: as imagens de registro da *Situação T/T1* e o olhar de arqueólogo

TAINAN BARBOSA

Resumo: Diante da efemeridade da obra *Situação T/T1*, de Artur Barrio, esse trabalho busca uma reflexão imagética acerca do registro da obra. Essas imagens, que possuem um próprio espaço-tempo de aparição e desaparecimento são resistência de um passado ditatorial e se acomodam em lacunas para outros tempos. Busca-se uma reflexão acerca da imagem de registro como um elemento pensante, que carrega um discurso em si, abriga camadas visíveis e invisíveis e por isso, não pode ser inteiramente controlado pelo artista. A proposta, assim, é adentrar as imagens como camadas de significações que nos convocam a "olhar como arqueólogos", conceito difundido pelo filósofo Georges Didi-Huberman, e a entender de que maneira as imagens nos fazem entender e escrever a nossa história.

Palavras-chave: Registro, ditadura, memória, imagem

Abstract: Before ephemerality of the work *Situation T/T1*, by Artur Barrio, search an imagery reflection about the record of the piece. These images, that have their own time-space of appearing and disappearing, are the resistance of a dictatorial past and accommodate themselves in gaps for other times. It searches a reflection of the recorded image as a thinking element, that carries a speech in themselves, shelter visible and invisible layers and so, it cannot be entirely controlled by the artist. The proposal, thus, is to get in that image as meanings layers that summons us to "look as an archeologist", concept by the philosopher Georges Didi-Huberman, to understand the many ways that images can make us understand and write our history.

Keywords: Record, dictatorship, memory, image

Tainan Barbosa é bacharel em História da Arte pela Universidade Federal do Rio de Janeiro; mestranda em Estética e Estudos Artísticos, com especialização em Arte e Culturas Políticas, pela Universidade Nova de Lisboa.



Imagem 1. César Carneiro, *Situação T/T1*, 1970, Arquivo Barrio.

No final da década de 60, o Brasil vivia um momento conflituoso, era o auge de uma Ditadura Militar. O governo fechou o Congresso em dezembro de 1968, decretando o Ato Institucional nº 5, que oficializava a censura, instaurava a tortura e passava a assumir um controle diante dos direitos civis da população.

O artista, hoje, é uma espécie de guerrilheiro. A arte uma forma de emboscada. Atuando imprevisivelmente, onde e quando é menos esperado, de maneira inusitada (pois tudo pode transformar-se, hoje, em arma ou instrumento de guerra ou de arte) o artista cria um estado permanente de tensão, uma expectativa constante. Tudo pode transformar-se em arte, mesmo o mais banal evento cotidiano¹.

Segundo Frederico Morais – crítico, curador e artista -, a chamada “guerrilha artística” era composta por “uma geração que comeu o pão que o diabo amassou”². Essas expressões explicavam as ações no campo da arte brasileira, tanto no campo político quanto no campo estético, ressignificando espaços e funções utilizando uma poética pautada nas metáforas. Foi diante desse contexto de guerrilha que, em abril de 1970, em Belo Horizonte, ocorreu dos mais marcantes eventos da história da arte brasileira: a mostra *Do corpo à terra*. A pré-aprovação do evento desarticulava a censura. Frederico Morais, curador, junto aos artistas participantes, tinha algo valioso às mãos em tempos de ditadura: a liberdade. Foi em meio a esse pulsar transgressor que Barrio concebeu a *Situação T/T1*, chamada de *Trouxas Ensanguentadas*.

A preparação das T.E. (*Trouxas Ensanguentadas*) se iniciou em uma espécie de ritual (Imagem 1.1). A situação se consolidou em três partes, registradas pelo fotógrafo e amigo do artista, César Carneiro. Panos no chão foram preenchidos com materiais orgânicos – carnes, ossos. Utilizou-se ainda espuma de borracha, faca, cordas, cinzel para as trouxas serem enroladas, repuxadas e amarradas. O campo de guerra estava montado e as armas eram as catorze trouxas longilíneas e robustas, encorpadas e compactas. Na segunda parte (Imagem 2), talvez a mais provocativa, as obras foram jogadas em um rio/esgoto do parque, como corpos anônimos descartados, boiando e chamando a atenção do público, aproximadamente cinco mil pessoas. A aparência ensanguentada, putrefata, com resíduos orgânicos, em um primeiro momento, remeteu instantaneamente à aflição que pairava sobre o país. Não à toa, as trouxas que causaram indignação nos espectadores sofreram a intervenção da polícia e do corpo de bombeiros (Imagem 3). De fato, elas aparentavam ser corpos calados pela Ditadura Militar. A metáfora trabalhada do seu material no desenrolar pelo esgoto e os sussurros emitidos sobre o Esquadrão da Morte denunciavam o tom terrível e incongruente do período, colocando em evidência aquilo que deveria estar escondido.



Imagem 2. César Carneiro, *Situação TT1*, 1970, Arquivo Barrio.

Largando seus objetos trouxas, já em si mesmos formalmente violentos, no curso marginal e tortuoso de um esgoto urbano, o artista simulou, no plano estrutural, o destino no auge da repressão dos muitos sujeitos desaparecidos e convocou no imaginário coletivo os sinais da violência policial. Mais do que isso, ele criou um fato social, um acontecimento político que deu, ao final das contas, inusitada visibilidade prática naturalmente invisível do terror.³

Barrio deu vida às suposições da população e aos receios de uma política que calava, gerava medo, e criava reféns do autoritarismo. Desse modo, a ação pessoal do artista passou a interferir na vida social. A carne mutilada, em estado de putrefação, fundida com ossos que rasgavam o pano que a embrulhava, como um corpo que poderia ser qualquer corpo, qualquer resistência. A denúncia estava instaurada e ela não dependia da vontade do artista, mas sim da catarse dos espectadores, do imaginário coletivo diante da diluição das *T. E.* pelo líquido, pelo esgoto e pelo anônimo. Barrio faz um reconhecimento dessa violência através das *T. E.* que acaba por reconsiderar o fato de que a violência está sendo assimilada na sociedade, recolocando, assim, por completo toda a forma de uma sociedade: de sentir, perceber, imaginar, ver, observar. O resultado da violência reativa, que transgride a censura, é a manifestação mais preocupante para o dominador, pois produz memórias, fazendo com que o ser acuado passe a refletir e a elaborar a violência sofrida. Suscitando, desse modo, um ponto



Imagem 3. César Carneiro, *Situação TT1*, 1970, Arquivo Barrio.

de vista simbólico que permite modificar o comportamento coletivo através de questionamentos. No entanto, toda a situação de Barrio é pautada na metáfora e degradação do corpo, que possui seu próprio espaço-tempo de aparição e desaparecimento. Assim, o artista realiza os registros em fotografia e vídeo, a fim de recriar o contato com aquilo que foi perdido em sua transformação.

O registro de meus trabalhos através de fotos, filmes etc, é encarado apenas pelo sentido da informação divulgação do mesmo, sendo que nunca em sua totalidade, já que fotos etc nunca registram todo os aspectos de uma pesquisa, pois algumas dessas pesquisas estendem-se por semana, meses etc. Portanto, renego em função do meu trabalho o enquadramento da foto etc como situação de obra de arte ou suporte em função do mesmo, pois que, independentemente dos recursos de registro, o trabalho é levado a efeito, desligando-o ou não desse cordão informativo a meu bel-prazer.....OU NÃO....."⁴

Ao trabalhar com aquilo que não é permanente, Barrio gera uma investigação acerca da perda da memória e da experiência. Não obstante, o artista rejeita qualquer tipo de sacralização dos registros de sua obra, atestando que esses possuem, apenas, um caráter informativo. A ampliação proposta pela técnica do registro é reduzida pelo artista, quando afirma ser esse um "mero" testemunho. O intuito é de impossibilitar qualquer probabilidade de fetiche de seu registro, negando o valor estético

e formal do mesmo. A recusa de Barrio não está pautada na precariedade técnica e estética de seus registros, como constatamos na afirmação: “situação de precariedade está desligada de qualquer compromisso estético-técnico”⁵. Ao contrário, este artifício é uma tentativa de menosprezar os registros e empregá-los como uma informação pura das situações, a fim de não proporcionar uma exploração excessiva das mesmas.

A complexidade para avaliar o trabalho de ordem documental desenvolvido com o/e a partir da obra de arte é legítima. No entanto, é impossível ignorar o envolvimento de quem a registra e, propriamente, os critérios formais e discursivos particulares da mesma. O registro sempre implica um discurso e sentidos de um contexto – campo social e lugar físico –, dessa forma, criam seus próprios valores e sua própria poética. A autonomia da obra em registro se inscreve, transfere e traduz impressões, sentidos e problemas de várias ordens. Assim, a tentativa de redução de Barrio, através da precarização e de sua própria negação não garantem uma condição não artística à imagem gerada. O papel de mediador do artista não consegue invalidar um discurso, pois este já está intrínseco à existência das imagens. Estas “transformam o passado, antecipam o futuro, produzem relações temporais e constituem contextos e sentidos”⁶. Isto é, os registros possuem uma autonomia e uma profundidade que o artista não é capaz de controlar – por mais que queira – pois passam a se ramificar em outros suportes, imagens e espaços. Ou seja, há uma reflexividade crítica diante da imagem que o registro cria. Contudo, ressalto que não há uma autonomia completa, pois, seus contextos espaciais e temporais se prendem à documentação de uma ação do passado. Por fim, este passado do artista adentra o presente do espectador, agenciando a criação de uma nova memória sobre aquela ação.

O registro afirma a ausência da situação ou reafirma o “entre”, a contestação. É documento de sua ação e a prova de seu protesto e efemeridade, bem como todas as informações contidas na imagem, - que oferecem certo estímulo à compreensão do trabalho presencial. Porém, assim como afirma Barrio, o registro não consegue dar conta da experiência. Há elementos e combinações que a tornam única e impossíveis de serem reproduzidos em imagem. É na negação, na prova da ausência dessa experiência, que vive a poética dos registros. O ato de registrar cria uma lacuna que se desdobra em algo muito maior que o próprio artista e a própria obra, no patamar do documento. Isso se dá na relação paradoxal entre registro e a situação, já que a impermanência do gesto vai buscar sua inscrição na história através da permanência do documento. O registro da obra é um acontecimento e não um fato, só é documento pois parte das evidências de que a “situação” aconteceu, compondo assim um arquivo da sua obra. Esse é a morada dos registros, o lugar que guarda os fiapos de subjetivação e subsiste a uma tensão permanente entre interioridade e exterioridade.

A imagem de registro é um gesto sem fim. A denúncia e as obras estão no gesto de abandono das “trouxas ensanguentadas” e esse gesto é inscrito na história através do registro, o que faz com que essa imagem também seja uma denúncia. Essa evidência vive no fragmento de imagem, mas não diz tudo que mostra, ela se mostra em um vai e vem entre o visível e o invisível. O registro é a evidência de um levante e uma resistência de um passado, é um ato e não só um mero registro. Essas imagens não são objetos, são fragmentos transcritos em fotografias de algo maior, que nunca é uma coisa só. É muito mais o que ela faz diante da posteridade e não o que representa. A imagem-registro é o que se quer fazer dela. Ou seja, é um ato posto diante de nós que ao mesmo tempo que elaboram uma disjunção com a obra, é formado pela vontade de tornar visível uma informação perdida ou deslocada dentro do mesmo processo artístico para um tempo futuro.

Segundo Georges Didi-Huberman, em seu livro intitulado *Diante do Tempo - História da arte e anacronismo das imagens*, “sempre diante da imagem estamos diante do tempo”, “diante dessa imagem, nosso presente pode, de repente, se ver capturado e, ao mesmo tempo, revelado na experiência do olhar”⁷. Didi-Huberman propõe que toda e qualquer imagem pode ser servida do diálogo de diferentes tempos, porém buscar uma concordância desse “quase” não existe, pois o presente e o passado nunca cessam de se reconfigurar, sendo somente possível na construção da memória. É o que ele vai chamar de “necessidade do anacronismo”, que para o autor é: “o modo temporal de exprimir a complexidade, a exuberância e a sobredeterminação das imagens”⁸. Uma imagem pode ser altamente sobredeterminada, por mais que exista um grande fator imagético de gatilho, como as *trouxas ensanguentadas*, essas podem ser originadas por uma pluralidade de fatores heterogêneos, com diferentes interpretações simultaneamente verdadeiras. Isso faz com que se abram várias frentes de diferentes tempos, não é a imitação das coisas, mas um intervalo – de qualquer duração - que se tornou visível e passível de se inscrever algo. Ou seja, imagens pertencem à ordem das coisas vivas. É um fenômeno, um acontecimento, aparição, revelação que se mostra no registro em uma linha de fratura entre as coisas: entre o suporte fotográfico, os elementos fixados da obra e o olhar do espectador. A potência da imagem, as coisas e os tempos anacrônicos são colocados em contato, diferentes tempos operando em cada imagem.

Saber olhar uma imagem significaria de certa maneira tornar-se capaz de discernir lá onde ela arde, lá onde sua eventual beleza reserva um espaço de signo secreto, de uma crise não apaziguada, de um sintoma lá onde a cinza não esfriou.⁹

Por mais que Barrio negue esses espaços que provêm uma livre inscrição do olhar e tente fazer com que não (re)questionemos assuntos, significação, fontes e alegorias. É necessário deslocar e complexificar as coisas, interrogar, na história da arte, o objeto história, a própria historicidade.

A imagem não é simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis. É um lugar de memória visual passível de manipulação que possibilita a visibilidade do gesto em outros tempos, é registro, que por mais controlado por um arquivo, ainda é uma lacuna. Essas lacunas carregam fiapos de subjetivação advindas do real, que fazem com que as imagens pensem e desenvolvam um discurso de revelações, memória e desejos. Barrio, com sua efemeridade, entrega e registra gestos de um mundo que não apresenta mais vestígios, em uma impressão, rastro, traço visual do tempo que quis tocar (fatalmente anacrônico). Assim, Huberman utiliza uma analogia muito necessária para compreensão da vivência simbiótica entre obra e registro. Para o autor, a imagem arde em seu contato com o real. Essa relação paradoxal muito se assemelha ao pensamento de Barrio diante do sacrifício de sua obra e da criação de sobrevivência da obra em registro em detrimento de uma construção de memória a partir da vivência. A analogia das cinzas transparece a vertente de que cada memória está sempre ameaçada pelo esquecimento, por isso a tentativa de fazer uma arqueologia através de traços das coisas sobreviventes, heterogêneos e anacrônicos para uma construção de memória.

É necessário saber olhar como um arqueólogo. E é através de tal olhar – tal interrogação – sobre o que vemos que as coisas começam a olhar para nós de dentro de seus espaços enterrados e de seus tempos desaparecidos¹⁰

A experiência do olhar, que, por sua vez, nos convoca a olhar nossa história passada, presente e futura. Não importa se esse olhar viveu ou não a obra, viveu ou não aquela história, naquele dado momento do tempo tradicional. Assim, é possível que os registros de Barrio se transformem em memórias, histórias escritas neles, dentro e com eles, reconhecendo experiências ou simplesmente imaginando a partir das lacunas entre imagem e obra, formando camadas complexas e profundas. Imagens são memórias e nunca serão únicas e definitivas, são buscas por novas experiências em um eterno movimento dialético com os fiapos do real, um trabalho sempre criador travado em um embate entre o tempo da imagem e o tempo de quem a olha. Fica muito claro, assim, que esses registros são memória de arquivo. O arquivo é uma memória em latência que sempre pode ser reaberta por tais lacunas das diferenças entre obra e registro. Saber olhar para esse arquivo é expor questões postas diante da nossa história, são interrogações que olham para nós, sempre um desejo futuro. A ideia de um registro estático e sem possibilidade de reconfiguração é impossível. A imagem quer ser criadora, quer tornar visível no presente algo do passado, através da evidência da perda. Ela vive na troca do eterno diálogo entre passado, presente e futuro, porém sua origem jamais acessada por completo. Não tenta repetir o que já foi dito, busca apenas uma reescrita dos fatos. É desse modo que Didi-Huberman e Barrio nos convocam a *olhar como arqueólogos*: cavar, escavar nossos próprios olhos. Não há um real interesse na origem, nem no fim, mas sim no procedimento sem fim, encarando a memória como um processo, como uma construção.

Barrio não consegue controlar a arqueologia crítica dos modelos do tempo, dos valores do uso do tempo na disciplina histórica que elegeram as imagens como objetos de estudo. Ou seja, suas imagens podem sempre relocar e reinterpretar o debate sobre a ação de resistência, reconhecendo a evidência da perda que envolve a memória da obra em desejo de retomada. Por isso, olhar para as imagens é ousar imaginar, apesar tudo, tanto suas montagens, desmontagens e necessárias remontagens e tomar com elas posição. As imagens de registro da *Situação T/T1* nos convocam o olhar a nossa própria história e nos permitem imaginar o inimaginável, e são nas evidências de sua perda onde também escrevemos nossa história.

Notas

1. MORAIS, 1975, p. 26
2. MORAIS, 1986, s.p.
3. FREITAS, p. 88, 2013.
4. Artur Barrio em Ligia Canongia (org.), 2002, p.147.
5. Idem, p. 153
6. COSTA (Org.), 2009, p.24.
7. HUBERMAN, 2015, p. 16.
8. Ibid., p.22
9. HUBERMAN, 2012, p.215.
10. HUBERMAN, 2015, p.61

Referências

- FREITAS, Artur. *Arte de guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.
- BOUSS, V. D. (org.). *Artur Barrio: A Metáfora dos Fluxos – 2000/1968*. São Paulo, Paço das Artes, 2000.
- CANONGIA, L. (org.). *Artur Barrio*. Rio de Janeiro: Modo, 2002.
- HUBERMAN, D. *Cascas*. São Paulo: Editora 34, 2017.
- COSTA, L. C. (org.). *Dispositivos de registro na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/FAPERJ, 2009.
- HUBERMAN, D. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- HUBERMAN, D. *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: KKYM, 2012.
- HUBERMAN, D. Quando as imagens tocam o real. *Pós*: Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204 - 219, nov. 2012.
- MORAIS, Frederico. *Depoimento de uma geração*. Rio de Janeiro: Galeria de Arte do Banerj, 1986. (catálogo)
- MORAIS, Frederico. *Artes Plásticas: A Crise da Hora Atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.
- SAMAIN, Etienne. "As peles da fotografia: fenômeno, memória/arquivo, desejo". *Revista Visualidades*: Goiânia v.10 n.1 p. 151-164, jan-jun 2012.

Corpos memoráveis: resgate e perpetuação de narrativas negras presentes nos trabalhos de Yhuri Cruz e Rosana Paulino

VINÍCIUS LORRAN OLIVEIRA SILVA

Resumo: Existe uma lacuna não preenchida e emergencial na arte, onde questões acerca da construção da objetividade e subjetividade dos corpos negros necessitam de um resgate à memórias enterradas pela história. Jota Mombaça diz que é necessário “empretecer”. Penso que é necessário empretecer nossa história e, por meio desse empretecimento, traçar um caminho até a fonte desse apagamento produtor de uma narrativa racista. A forma como o trabalho de Yhuri Cruz e Rosana Paulino assimilam questões de memória, produzem um resgate que cria uma nova perspectiva de autoconhecimento que permite que nossos corpos negros se dispam do véu de branquitude colocado sobre nós e que embaçam todas as nossas relações postas no mundo. A partir disso, pensar estes trabalhos como forma de criação de uma memória é importante tanto para compreendermos a emergência de se traduzir essas linhas brancas que nos descrevem, quanto para pensar ambos como criadores de narrativas e memórias justas para corpos pretos do futuro.

Palavras-chave: Memórias; arte contemporânea; ancestralidade

Abstract: There is an unfilled and emergency gap in art, where questions about the construction of objectivity and subjectivity of black bodies need a rescue of the memories buried by history. Jota Mombaça says it is necessary to “turn black”. I think it is necessary to commit our history and, through that commitment, trace a path to the source of this erasure that produces a racist narrative. The way in which the work of Yhuri Cruz and Rosana Paulino assimilate issues of memory, produce a rescue that creates a new perspective of self-knowledge that allows our black bodies to dispose of the veil of whiteness placed on us and that blur all our relationships placed in the world. From this, thinking about these works as a way of creating a memory is important both to understand the emergence of translating these white lines that describe us, and to think both as creators of narratives and fair memories for black bodies of the future.

Keywords: Memoirs; contemporary art; ancestry

Vinícius Silva é preta bixa, publicitário formado pela FCA da PUC-Minas, aluno de História da Arte da EBA-UFRJ, pesquisador e pseudoartista. Sua linha de pesquisa perpassa por temas como espaço, arte urbana e contemporânea, gênero, memórias e raça, onde busca entender as relações entre seu corpo-negro e a cidade.

Esta escrita surge de pensamentos que emergiram a partir do contato com duas exposições que visitei este ano (2019): “Costuras da memória” de Rosana Paulino e “Pretofagia” de Yhuri Cruz. Ambas as exposições, compostas por suas narrativas, técnicas, objetividades e subjetividades autênticas, possuem um elemento que me desperta curiosidade e que, a meu ver, é um dos elementos centrais de ambas: a memória.

Yhuri e Rosana resgatam, cada um à sua maneira, memórias antigas e ancestrais como modo de (re)construir narrativas, despertar diálogos e abordar questões acerca das possibilidades de (re)xistência de corpos negros dentro e fora do universo da arte. A narrativa que se perpetua - como tentativa de dar conta de nossos corpos - é contada, protagonizada e perpetuada por apenas uma parte constituinte dos fatos históricos. E com certeza não é nosso lado. Mas não vou me propor aqui a dedicar mais protagonismo a quem já o teve por toda a história. O que me interessa é pensar as narrativas destes artistas de duas formas, sendo elas: (1) o resgate de memórias e (2) a perpetuação de memórias. É perceptível tanto em Rosana quanto em Yhuri, que o acesso a essas memórias é um fator que, para além de servir como modo de definir uma linguagem às suas obras, acabam se tornando também um processo de reconhecimento e, conseqüentemente, de autoconhecimento. O acesso a memórias de ancestralidade é um processo demorado, doloroso e complicado quando pensamos nos corpos pretos, pelo fato do processo de construção da nossa história se dar por meio de apagamentos de objetividades e subjetividades de corpos iguais aos nossos que só serviam para servir.

Antes de notar essas questões de memória propriamente ditas em algumas obras de Yhuri e Rosana, vou levantar algumas questões interessantes acerca do modo como percebemos a memória e que é discutido de maneira mais profunda por Henri Bergson. Em seus estudos acerca do tempo, matéria e memória, Bergson coloca a última como um fator importante na constituição de indivíduos, uma vez que, pensando em nossa construção, temos uma parte de “passado” (memória) bem maior que o presente. Segundo ele, o que nos constitui, o que lembramos, o que fazemos são ações e questões que estão, sempre em algum nível, na memória. Até mesmo as formas que buscamos entender o passado e nossas possibilidades de existência atuais, remetem à vivências passadas. Desta forma, é perceptível a problemática de não se ter uma narrativa de corpos pretos como referência. Muito dificilmente temos uma memória antiga (ou mesmo ancestral) de pessoas pretas de nossa família, ou de grande destaque social para servir de referência para nossa constituição. Utilizando meu corpo como exemplo disso, eu, por exemplo, como bixa preta, tenho minhas memórias muito mais voltadas a questões relacionadas a minha sexualidade (onde, de forma positiva ou negativa conseguia encontrar referências na televisão ou em revistas masculinas) mas não uma representatividade preta. Essas questões acerca de minha cor começaram a surgir posteriormente a essas questões de

sexualidade, o que me faz buscar todas as problemáticas em minha memória que me impediram de me perceber como preto depois de me entender como bixa, quando na realidade a ordem é inversa: antes de ser bixa, sou preto.

Passando brevemente por essas questões, é possível perceber a forma como Yhuri e Rosana trabalham suas memórias em suas obras, sendo que:

(...) para que uma lembrança reapareça à consciência, é preciso com efeito que ela desça das alturas da memória pura até o ponto preciso onde se realiza a ação. Em outras palavras, é do presente que parte o apelo ao qual a lembrança responde, e é dos elementos sensório-motores da ação presente que a lembrança retira o calor que lhe confere vida. (Bergson, 1999, p. 178)

Daí sinto surgir à potência das questões de resgate e perpetuação de memórias que vejo em ambos artistas. Partindo do primeiro, a do resgate, é possível perceber que é o movimento mais doloroso quando nos propomos a pensar nossa história e buscar nossos antepassados. Em "Assentamento", obra de Rosana Paulino, ela resgata a fotografia de uma mulher negra, escrava, produzida por um cientista que pregava a ideia de raça pura e, assim, catalogava corpos de escravos. O acesso de Rosana a essas memórias, por mais dolorosas que soem, foi utilizada como um modo de designar uma humanidade àquela mulher que se viu, em meio ao um período de desposse de seu corpo, retirada do seu país onde provavelmente tinha filhos, família, suas histórias e seus antepassados, e que agora é vendida e explorada por uma sociedade branca escravocrata. Esse gesto de acessar essa memória e a ressignificar em algum nível, é também uma forma de se determinar uma proximidade com esse corpo que compartilha vários signos com outros corpos pretos.

O mesmo se dá quando Yhuri busca ressignificar a imagem de Anastácia, no ato de modificar sua imagem tirando de sua boca a mordaca e a colocando lábios. É, ao mesmo tempo, uma forma de acessar essa temporalidade e figura da Escrava Anastácia (assim conhecida nos livros de história) e ressignificar essa imagem como uma mulher negra e provinda da dignidade que lhe tentaram tirar, Yhuri a chama, agora, de Anastácia Livre.

Ir a esses resgates não quer dizer traduzir todas as experiências individuais de corpos pretos em apenas uma representação. Ainda que uma origem comum seja compartilhada, as experiências e o devir negro se manifestam e acontecem de maneiras diferentes para cada indivíduo/corpo preto. Os resgates feitos por eles produzem uma nova significação acerca dessas imagens e, conseqüentemente, servem como um novo modo de produção de memórias muito mais justo dessas

imagens. E não só delas diretamente. Todo o processo que envolve este resgate e a produção de outras obras são maneiras de se produzir arte que, espero, criem novas significações autênticas e pessoais acerca da própria existência desses artistas. A produção deles, com acesso ou não a memórias ancestrais, significam mais possibilidades para que nós, na contemporaneidade, e as gerações de pretxs a vir, criem novas figuras de memórias a partir deles e de seus trabalhos. Desta forma, alinhada ao segundo ponto, acredito que há ao mesmo tempo, por meio desse resgate, uma produção e perpetuação de memórias importantes para servir de referências temporais futuras. Pensar esse processo de ida e vinda a uma temporalidade não vivida por nós, pode ser interessante na forma de pensar como as relações com nossos corpos foram transformadas durante a história, a fim de seguir uma lógica de subserviência. Para além desses resgates necessários, tanto as obras de Rosana quanto de Yhuri, servem também como um gatilho para um processo de investigação. Passa por entender de onde viemos e quem foram os nossos, até de entender quem somos e quais as nossas relações atuais com os nossos. Os corpos nascem fadados. O autoconhecimento como processo de entendimento de seu corpo fora da norma como potência é algo que machuca as estruturas que insistem em nos domesticar. Quando não nos colocando a seus pés, nos colocando uns contra os outros. A chave que nos liberta disso é o consumo das produções dos nossos. Perceber que, por mais que pretos, carregamos nossas subjetividades e que elas não dão conta de todos os corpos iguais aos nossos, assim como este texto não dá conta de expressar todo o sentimento que precisa sair por meu corpo.

Acrescento aqui uma experiência pessoal de performance denominada *Batismo*, onde, junto a um parceiro de cena, performamos uma cena de batismo. A proposta é realizar essa cena-ritual recitando palavras que nos curem e que nos delimitam novos lugares e maneiras de estar no mundo. O batismo é um gesto que define um modo de vida a ser seguido quando realizado em crianças pequenas. Pensando em batismo quando realizado em pessoas já grandes, esse rito costuma se propor a pagar todo o passado daquele corpo que, a partir daquele momento, tem um modo de vida a ser seguido, como se tudo o que passou anteriormente fosse impuro e digno de apagamento. O batismo é um gesto covarde. E nos apropriando desse gesto, construímos uma narrativa batismal em nossos próprios termos, onde com nossas palavras, nossas individualidades e nossos desejos, preferimos palavras que nos curam e nos libertam dessas amarras constituídas em nossos corpos. Ao final da performance, a água utilizada no batismo é compartilhada com as pessoas que observam a performance, com o intuito de que elas mesmas se batizem em seus próprios termos. Se libertando daquilo que as machuca e as prende e passando a viver, ou ao menos sentir, uma sensação de vida mais livre e que condiz mais com a individualidade daquele corpo em seus próprios termos, sem intermediários. Este é um bom exemplo se quisermos pensar novas possibilidades de significar nossos corpos no mundo a partir de nossos próprios termos, unindo tudo aquilo que uma produção

religiosa nos prega desde sempre com muito mais liberdade. Acredito que seja essa a forma em que os corpos pretos artistas encontram com mais facilidade de furar essa estrutura branca, cis, religiosa, hetero e normativa de vivência em que estamos inseridos. Ressignificar esses processos é necessário e importante para que consigamos enxergar o mundo para além do véu da branquitude. Pensar a produção artística é também, de alguma forma, pensar o mercado de consumo e exposição de arte. O Rio de Janeiro teve durante o período de escravidão, um dos maiores portos de chegada de corpos pretos traficados do Brasil. Na região onde hoje se encontra o Museu de Arte do Rio (MAR) e o Museu do Amanhã, corpos pretos eram chegados da África e era ali onde aqueles corpos se reassentavam em terras firmes, mas não de uma maneira positiva. Muitos corpos que não conseguiram sobreviver às viagens em condições desumanas, acabam sendo descartados no porto logo na chegada. Assim, esse espaço da cidade que hoje tem uma publicidade, que propaga e cultua a produção plural artística, enterrou esse passado ancestral em nome de uma lógica mercadológica que apagou este passado. Como é possível construir instituições deste porte em detrimento de memórias ancestrais de corpos pretos? Jade Baraldo, uma cantora brasileira, tem uma música de amor intitulada “Nem o mar pôde levar”, eu aqui descontextualizado esse título para dizer dessas memórias enterradas por esses museus. Sim, nem o mar pôde levar essas memórias e apagá-las. Ainda continuamos olhando para aqueles prédios arquitetonicamente bonitos com um olhar de desconfiança e dor. Meus braços se arriam quando passo de frente a esses museus. Meu corpo não consegue andar sobre concretos que aterraram minha ancestralidade sem nenhum tipo de preocupação ou remorso. Existe uma fala de Michelle Matiuzzi no livro *Implosão*, organizado por Cíntia Guedes (2017), que acredito que complemente de forma potente essa visão. Ela diz:

(...) acho que o devir negro tem a ver com a retirada, né? Por conta de uma construção de uma narrativa do que é negro, que é a partir do branco, né? Então, é, tem uma assimetria histórica que perpassa por nossas histórias e ela não é contada por conta da colonização. E tem a ver também com as ferramentas que a colonização funda no nosso devir de existir. Temos como exemplo as relações educacionais e o processo de aprendizagem, as instituições de trabalho, hospitais, delegacias... enfim, todas as instituições que pretendem criar uma noção de igualdade através de um projeto colonial falido, a tal da civilização. (Matiuzzi in Cruz (org.), 2017, p. 43)

Pensar estes “lapsos de memórias que a gentrificação ainda não apagou” - como ilustrado neste mesmo livro pelo coletivo problema, na pág. 71 - é entender que a fala desses artistas pretos contemporâneos é algo necessário e importante para compreensão de que, por mais que não estejam midiaticamente em evidência, existe uma enorme gama de produção na arte contemporânea com narrativas incríveis, plurais, justas, sensíveis e autênticas que permeiam e ressignificam o

discurso-corpo-preto-artista no universo da arte. A história me parece como um caleidoscópio, onde existe uma firme estrutura, com seus componentes dentro, e que, com cada movimento, surgem novas imagens e possibilidades de ressignificação. A questão, aqui, é que é difícil modificar as ideias sobre nossos corpos fixados nesta estrutura. Por mais que os componentes se movam e se criem novas imagens a partir de seu movimento, as estruturas permanecem as mesmas. Quanto mais fundo você vai, mais percebe que as coisas não mudaram verdadeiramente e só tomaram novas formas. É importante começar a pensar as produções de artistas (e de pessoas negras no geral) como um processo de resgate, produção e perpetuação também de história. Pra mim, é sobre Marielle (presente) Yhuri, Rosana, Achille, Gabi, Conceição, Obama, Beyoncé, Vinícius, Clarelis, Tayná, Cíntia, Mirella, Ícaro, Pedro... Sobre ter a possibilidade de criar memórias desses corpos iguais aos meus e, ao mesmo tempo, entender que pra ser memorável, só precisa ser.

Referências

- BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. Trad. Paulo Neves. 2 a ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- CRUZ, Max Jorge Hinderer (org.); GUEDES, Cíntia (org.); PACKER, Amílcar (org.). *Implosão*. São Paulo, Editora Hedra, 2017.
- MBEMBE, Achille. *A crítica da razão negra*. São Paulo, sp: n-1 edições, 2018.
- MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. São Paulo, sp: n-1 edições, 2018.

“Até os filhos do urubu nascem brancos”: reflexões sobre a mestiçagem no Brasil

WALEFF DIAS CARIDADE
FÁTIMA APARECIDA DOS SANTOS

Resumo: Esse texto-fala pretende trazer reflexões para o entendimento do corpo negro mestiço que carrego, por meio da performance *até os filhos do urubu nascem brancos* que desenvolvi em 2019 e me debruço enquanto processo. Na tomada de consciência do racismo, percebendo a ambiguidade histórica e social que a nomenclatura mestiço carrega; por meio da ação houve a possibilidade de entender, contestar e tensionar questões sobre a imagem e construção identitária do meu corpo.

Palavras-chave: Mestiçagem; performance; decolonialidade

Abstract: This speech-text intend to bring reflections for the understanding of the black body mixed-race that I carry, through the performance *até os filhos do urubu nascem brancos* that I developed in 2019 and I lean over while process. In raising awareness about racism, realizing the historical social ambiguity that the mixed-race nomenclature carries; through the action there was the possibility of understand, to contest and to tension of questions about image and the identity construction of my body.

Keywords: Miscegenation; performance; decoloniality

Waleff Dias Caridade é psicólogo, performer e pesquisador. Graduado em Psicologia pela Faculdade Estácio de Macapá. Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais na Universidade de Brasília – UnB. Atua nas Artes Visuais como performer e integra o grupo de pesquisa Coletivo Tensoativo em Macapá.

Fátima Aparecida dos Santos é professora do bacharelado em Design, Programa de Pós-Graduação Design e Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais na Universidade de Brasília – UnB.

A gente faz arte pra construir memória
(Jaime Lauriano)¹

Esse texto pretende trazer reflexões para o entendimento do corpo não branco, negro, moreno, pardo e mestiço que carrego, por meio da performance que desenvolvi em 2019 chamada *até os filhos do urubu nascem brancos*. Trabalho que me debruço enquanto processo e, por meio de editais de seleção, tive a oportunidade de realizar em dois momentos:

A *vernissage* da exposição *Atlas para o futuro: a pesquisa em artes na universidade*, organizada pelos discentes do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília – UnB. O evento aconteceu dia 14 de setembro de 2019, como complemento do VIII COMA na Galeria Espaço Piloto, em celebração aos 25 anos do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais.

O segundo foi dia 21 de outubro de 2019 na 8ª temporada da *segundaPRETA*, em Belo Horizonte/ MG, no Teatro Espanca. Movimento independente que acontece numa segunda-feira de Exu (Iaroiê!), inspirado pela *Terça Preta*, realizada pelo Bando de Teatro Olodum, em Salvador².

No *Pequeno manual antirracista* (2019), Djamila Ribeiro comenta que existe no Brasil um imaginário que a escravidão aconteceu de maneira branda e que tal percepção “nos impede de entender como o sistema escravocrata ainda impacta a forma como a sociedade se organiza” (RIBEIRO, 2019, pp. 11-12). Henrique Restier no artigo “O Duelo viril: confrontos entre masculinidades no Brasil Mestiço”, publicado no livro *Diálogos Contemporâneos sobre Homens Negros e Masculinidades* (2019), aponta que existe uma dimensão harmoniosa (entendo como romantizada) a respeito da escravidão e o pós-abolição (p. 21). A miscigenação surgiu como a proposta para acabar com as desigualdades sociorraciais e as práticas discriminatórias, unificando a nação, na tentativa de criar uma superioridade racial, para além de um caráter estético.

Por meio do discurso afetivo que agiria como unificador, a mistura entre brancos e não brancos resultaria em um branco superior, causando a extinção de grupos subalternos, pois, “a civilização só se desenvolve quando uma nação conquista outra” (MUNANGA, 2019, p. 45). A junção e absorção de fenótipos indígenas e negros forneceriam aos brancos recursos para que pudessem se adaptar nos trópicos e fundar uma civilização branca amorenada.

(...) para que isso ocorresse de forma rápida e concreta, algumas medidas seriam necessárias, tais como: a interrupção do tráfico negreiro, dificultando a infusão de sangue negro no Brasil, juntamente com o extermínio (físico e cultural) indígena, e

a vinda massiva de brancos europeus patrocinada pelo estado brasileiro, sobretudo homens. Desse modo, a miscigenação seria indispensável, porém transitória, sendo o mestiço, ideologicamente, uma espécie de “elo evoluído” entre o “bruto” negro, o “selvagem” indígena e o “civilizado” branco. (RESTIER, 2019, p. 28).

Os brancos, por acreditarem possuir alguma vantagem sobre os grupos subalternos, teriam como objetivo desorganizar os grupos por meio do branqueamento. Para o professor e antropólogo Kabengele Munanga em *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil* (2019), necessitamos compreender o branqueamento e mestiçagem como vetores que desarticulam e enfraquecem uma formação positiva de uma identidade negra entre os mais claros e escuros, dessa maneira, dificultando a mobilização dessa população.

Para que o branqueamento acontecesse, brancos tinham acesso indiscriminado aos corpos das mulheres negras, indígenas e não brancas. Sim, estupro sistemático de mulheres, principalmente as mestiças ou “mulatas”, que seriam fortes e não poderiam colocar em dúvida os seus objetivos: reproduzir e embranquecer a nação.

O homem branco e mulheres mestiças/negras/indígenas. Esse seria o casal mítico povoador do Brasil. Um exemplo muito famoso é o quadro de Modesto Brocos, *A Redenção de Cam*³, de 1895, onde mostra essa dinâmica reprodutiva. A ausência do homem negro e a gratidão dos povos negros pela redenção através da brancura, presente na figura da Avó que está com as mãos erguidas ao céu em agradecimento.

(...) a existência da mulata significa o “produto” do prévio estupro da mulher africana, a implicação está em que após a brutal violação, a mulata tornou-se só objeto de fornicação, enquanto a mulher negra continuou relegada à sua função original, ou seja, o trabalho compulsório. Exploração econômica e lucro definem, ainda outra vez, seu papel social. (NASCIMENTO, 2017, pp. 73-75).

A mulher negra e a mestiça ocuparam o lugar social de trabalhadoras, concubinas e amancebadas. Um objeto de deleite e lucro para o homem branco, já que “é mais fácil amar pessoas negras quando elas estão no seu devido lugar” (RIBEIRO, 2019, p. 89). Lugar esse que foram colocadas pela ação de outrem.

Cartório Juca 1º Ofício de Notas da Comarca de Macapá, Estado do Amapá, República Federativa do Brasil, estabelecido à Rua Tiradentes, 604 - Telefone: 222-0604 - DDD 096 - Fax: 223-4514 - CEP 68900-120
Tabelião: JOSÉ ROBERTO SENA DE ALMEIDA. Escrevente juramentada: Regina Lúcia Sena de Almeida.
Escreventes Autorizadas: Sônia Regina Sena de Almeida, Lúcia Maria Sena de Almeida e Helenise R. da C. Torres.

Certidão de Nascimento

LIVRO :	A-202
FOLHA :	031
TERMO :	149.633
DATA :	17/11/1993

O Oficial do Registro Público e mais cargos anexos da 1ª Circunscrição Judiciária da Comarca de Macapá, Capital do Estado do Amapá, por nomeação legal, etc., certifica que, em virtude de atribuição que lhe é conferida por lei, e a requerimento verbal da parte interessada, em seu Cartório de Registro Civil, sob os números e data acima indicados encontra-se lavrado o assento de nascimento de: **WALEFF DIAS CARIDADE**

Nascido a 12 de novembro(11) de 1.993 às 12:10 , na
Localidade de Macapá
Município de Macapá
Estado do Amapá
Sexo masculino
Cor Branca
Filho de Ozivaldo dos Santos Caridade
e dona Nelcicleide Viana Dias
sendo avós paternos Constantino da Silva Caridade
e Maria dos Santos Caridade
e maternos José Dias
e Neuza Viana Dias
Foi declarante Ozivaldo dos Santos Caridade
e serviram de testemunhas:XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
e XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

OBSERVAÇÃO: Testemunhas dispensadas nos termos da IN-0021/93, Corregedoria de Justiça-TJAP, apresentou documento do HGM.

O referido é verdade e dou fé

Macapá (AP), 17 de novembro(11) de 1.993

Regina Lúcia Sena de Almeida
Regina Lúcia Sena de Almeida
Escrevente Autorizada
CIC 226 573 042 - 48

Imagem 1. Certidão de nascimento de Waleff Dias. Acervo pessoal. Nov, 1993.

Pra ficar mais claro, eu escureci⁴

Para Djamilia Ribeiro no livro *Lugar de fala* (2019), “definir-se é um status importante de fortalecimento e de demarcação de possibilidades de transcendência na norma colonizadora” (p. 44). Desse modo, sinto a necessidade de contextualizar (talvez forjar, não sei) de onde venho; pois, acredito que enriquecerá a percepção nessa escrita, contribuindo para uma assimilação mais escura sobre a minha formação enquanto sujeito.

Sou um homem mestiço, com ascendência negra e indígena, ideologicamente militante negro assumido, vítima de ambiguidade que essa categoria simboliza. Nascido e criado em Macapá, capital do estado – ilha – do Amapá, localizada no extremo norte do Brasil.

Ao nascer, minha cor no cartório foi registrada como branco e envolvido pela palavra e tudo o que dela carreta, recusei, anulei e neguei a presença dos meus traços e meu corpo (Imagem 1). Quando menor, sempre que dizia ser branco por causa da certidão, ouvia de pessoas próximas que “até os filhos do urubu nascem brancos”.

(...) A violência racista do branco exerce-se, antes de mais nada, pela impiedosa tendência a destruir a identidade do sujeito negro. Este, através da internalização compulsória e brutal de um Ideal de Ego branco, é obrigado a formular para si um projeto identificatório incompatível com as propriedades biológicas do seu corpo. Entre o Ego e seu Ideal cria-se, então, um fosso que o sujeito negro tenta transpor, às custas de sua possibilidade de felicidade, quando não de seu equilíbrio psíquico. (SOUZA, 1983, p. 2-3).

O indivíduo cresce tendo o olhar voltado para a brancura, alçando à condição de autonomia, independente de quem a porta. Passando a negar seus traços e sua cor, buscando se ver com os olhos e falar com a linguagem do dominador na tentativa de ser aceito, visto que “quanto maior a brancura, maiores as possibilidades de êxito e aceitação” (SOUZA, 1983, p. 22).

Além da pele clara, meus pais, iguais a outros pais negros, não brancos ou mestiços, ensinaram estratégias para me adaptar, ser aceito socialmente e passar despercebido. De quem e por quê? Me perguntava. Hoje sei.

A seguir elenco algumas formas:

1. Falar sempre o português correto;
2. Vestir roupas que aparentassem estar sempre limpo (exemplo, camisa polo e calça jeans);
3. Ficar calado;
4. Não murmurar e ser sempre gentil;
5. Se comportar, porque poderia ser culpabilizado se acontecesse alguma coisa nos ambientes em que estivesse;
6. Chegar em casa com segurança e vivo.

Essas foram algumas que elenquei rapidamente quando era menor, mas acredito que se perguntarmos a outras pessoas não brancas, negras-mestiças, iríamos construir extensas listas para crianças, adolescentes e adultos. Você, pessoa não branca que está lendo esse texto, pensou alguma? O episódio quatorze, da décima temporada, na série criada por Shonda Rhimes, *Grey’s Anatomy*, chamado “Personal Jesus”, remete a essas formas que pais ensinam crianças negras a ludibriar o sistema para sobreviver. Na cena, a personagem Miranda Bailey e o marido Ben ensinam ao filho Tuck como agir diante de uma batida policial⁵.

O corpo impõe ao sujeito negro situações de sofrimento. Para conseguir se amar e se cuidar é preciso perceber-se de outro lugar, amputando essas compulsórias internalizações da brancura, para assim construir uma estrutura psíquica saudável e harmoniosa, pensando no corpo enquanto local de fonte de vida e prazer. A psicanalista Neusa Souza, autora de *Tornar-se negro* (1983), ajuda a compreender que no processo de tomada de consciência do racismo, o negro persegue, controla e vigia o próprio corpo que opõe a identidade branca que ele foi coagido a desejar.

Nas minhas pesquisas enquanto homem negro e performer, cheguei até a argila branca. Produto conhecido para clarear, suavizar cicatrizes e esfoliar (poderia dizer que são os mesmos princípios do processo de colonização).

Apropriando de uma lembrança-situação comum nos interiores do Amapá, onde as matriarcas nos finais das tardes davam banhos nas crianças não brancas e mestiças com a planta-objeto bucha vegetal para retirar a sujeira dos corpos, construí a performance *até os filhos do urubu nascem brancos*. Um exercício-banho a seco das feridas e da brancura sucedentes da violência que é a miscigenação no meu corpo.

Na ação, exponho a minha certidão de nascimento e vestido com uma sunga de banho, passo argila branca no corpo todo. Após secar, usando uma bucha vegetal, começo o processo de remoção a seco dessa segunda pele enquanto, em *looping*, escuta-se a frase “até os filhos do urubu nascem brancos”.

Nas duas situações onde tive a oportunidade de acionar as regras da performance, houve desdobramentos diferentes. A primeira, na *vernissage*, tinha um público majoritariamente branco e mesmo recebendo *feedbacks* do quanto a ação tinha sido potente, senti que não havia uma identificação dos transeuntes com o trabalho, além de o terem colocado numa redoma artística. Já na *segundaPRETA*, senti como a *rapper* Rosa Luz canta, *eu tô com sangue nos olhos, é sobre nós e para nós*⁶. Mesmo com a situação de uma pessoa no meio da ação falar para eu parar de esfregar a bucha e em seguida sair do ambiente, todavia, o público era massivamente negro, estava acolhido e conversando diretamente com os meus.

Ao término do trabalho houve uma roda de conversa e a pessoa que tinha se retirado comentou o motivo.

[...] na leitura que fiz do seu espetáculo... pra mim você precisava que alguém fizesse pra você parar, se não você não ia parar. Que o tempo todo que você começou a fazer aquele... a se machucar... tudo... eu pensei, alguém vai falar pra ele parar. E a forma como você olhava, tipo assim, olha o que eu tô fazendo, você não vai fazer nada? A leitura que eu fiz do seu espetáculo, e também me remeteu a época da escravidão em que os negros tentavam ficar brancos. Eles faziam isso nas peles deles. Tentavam passar tudo quando eram coisas que eram claras e machucavam mesmo as peles com os objetivos... (transcrição do áudio interrompido por muitos ruídos e não entendimento) [...]⁷

Quando a pessoa fala sobre os machucados é porque esfrego excessivamente a bucha vegetal por aproximadamente 45 minutos (tempo da ação), enquanto troco olhares com a plateia. A pele fica irritada, algumas partes chegam a sangrar e diversos machucados surgem. É importante ressaltar que nos dias seguintes onde cuido dos machucados, eles se tornam manchas escuras.

Considerações

Odiava quando alguém elogiava meus traços. Ou como diziam, a minha beleza diferenciada e exótica. *Palavras cortam como facas. Dizem que a carne é fraca, por isso eu sinto tanta dor*⁸, como já cantou a

rapper Tássia Reis na canção *Preta D+*. Hoje me entendendo enquanto homem negro mestiço, percebo a ambiguidade histórica e social que essa nomenclatura carrega. Os sentimentos de desprezo e vergonha por partes do meu corpo eram resultados da violência que, ao percebê-la, recusá-la e tentar destruí-la ao mesmo tempo machucava e me destruía.

Perceber-se é algo transformador. Por meio da performance surgiu a possibilidade de entender, contestar e tensionar questões sobre imagem e construção identitária do meu corpo. Não sou um negro que usa batatas e estampas africanas, tenta resgatar o passado histórico dos deuses africanos ou se apropria do estereótipo do negro americano contemporâneo envolvido pela cultura hip hop. Sou um homem negro mestiço do Brasil pós-abolição, trago no meu corpo memórias desse período, onde povos racializados foram estigmatizados, subalternizados e excluídos das posições de comando na sociedade por meio do trabalho escravo.

Aqui, friso a importância da *segundaPRETA*. Evento percebido por mim enquanto ancestral porque assim como nossos antepassados caminhavam, se aquilombavam para sobreviver, a *segundaPRETA*, por meio da aproximação entre pessoas negras, resiste para existir. Sigamos.

Desse modo, ser mestiço, pardo, não branco ou negro, são categorias herdadas da história da colonização, que pelo ideário do branqueamento, roubou dos movimentos a união, pois dividir negros, indígenas e mestiços aliena o processo de construção/reconstrução da identidade.

Notas

1. Frase dita pelo artista paulista Jaime Lauriano durante a conferência que participou no XXII Encontro de Pesquisadores do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - Arte e Memória em tempos de crise, no Museu da República, Rio de Janeiro, 2019.
2. Descrição retirada do site do evento. Disponível em: <http://segundapreta.com/quem-somos/>. Acesso em 02/12/2019.
3. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/A_Redem%C3%A7%C3%A3o_de_Cam#/media:Ficheiro:Redem%C3%A7%C3%A3o.jpg. Acesso em 02/12/2019.
4. Trecho retirado da canção Ponto de Lança (Verso livre), do rapper Rincon Sapiência. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/rincon-sapiencia/ponta-de-lanca-verso-livre/>. Acesso em: 02/12/2019.
5. Trecho do diálogo entre Miranda Bailey, Ben e Tuck, no youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tfC4e-e5PW-U>. Acesso em: 02/12/2019.
6. Trecho da canção Pt. 2: De clandestina a put@. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=iktAlc1_SW8. Acesso em: 02/12/2019.
7. Transcrição feita a partir de gravação de dispositivo de áudio.
8. Trecho da canção Preta D+. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mLqRktoEzs>. Acesso em: 02/12/2019.

Referências

- De Clandestina a Put@. In: LUZ, Rosa. Rosa Maria Codinome Rosa Luz EP. Gravadora Independente, 2017.
- MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*. – 5ª ed., ver. Amp. – Belo horizonte: Autêntica Editora, 2019.
- NASCIMENTO, Abdias do. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2016.
- Personal Jesus. In: ANATOMY, Greys. Episódio 14. Direção: Kevin Rodney Sullivan. Roteiro: Zoanne Clack. ABC, 2018. (43 min), fullscreen, color.
- Ponta de Lança (Verso livre). In: SAPIÊNCIA, Rincon. Galanga Livre. Gravadora Boia Fria Produções, 2017.
- Preta D+. In: REIS, Tássia. Próspera. Gravadora Independente, 2019.
- RESTIER, Henrique. "O duelo viril: confrontos entre masculinidades no Brasil Mestiço". In: RESTIER, Henrique.; SOUZA, Rolf Malungo de. (Org.). *Diálogos Contemporâneos Sobre Homens Negros e Masculinidades*. São Paulo: Ciclo Contínuo Editorial, 2019. p. 21-48.
- RIBEIRO, Djamilia. *Lugar de fala*. São Paulo: Pólen, 2019.
- RIBEIRO, Djamilia. *Pequeno manual antirracista* – 1ª ed., São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- SOUZA, Neusa Santos. *Tornar-se negro: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1983.

O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Denise Pires de Carvalho / Reitora

Centro de Letras e Artes

Cristina Grafanassi Tranjan / Decana

Escola de Belas Artes

Madalena Ribeiro Grimaldi / Diretora

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais

Carlos Azambuja / Coordenador

Museu da República - Palácio Rio Negro

Mário Chagas / Diretor

Marcus Macri / Coordenador Técnico

Silvia Fenizola / Coordenadora Administrativa e Financeira

Daniela Matera Lins / Coordenadora de

Comunicação e Cultura

XXII Encontro de Pesquisadores do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA/UFRJ – Arte e memória em tempos de crise

Museu da República, Rio de Janeiro, 03 a 05 de dezembro de 2019

Organização

Fernanda Albertoni

Patricia Corrêa

Comissão científica

Carlos Augusto da Nóbrega

Carlos Azambuja

Claudia Maria de Oliveira

Doris Clara Kosminsky

Felipe Scovino

Ivair Junior Reinaldim

Livia Flores Lopes

Maria Luisa Luz Távora

Maria Luiza Fragoso

Messias Tadeu Capistrano

Rogéria de Ipanema

Tatiana da Costa Martins

Comissão curadora e de produção

Bruna Gomes da Costa

Fabricio Gonçalves

Fernanda Abranches

João Paulo Ovidio

Lorena Fonseca

Maria Teresa Silveira

Thatiana Napolitano

Vitor Henrique Gomes

Vitor Martins

Comissão organizadora e de produção

Adriana Fernandes

Ana Paula Lourenço Silva

Anelise Tietz

Beatriz Vianna Reis

Carlaile Rodrigues

Carolina Rodrigues de Lima

Flora Pereira Flor

Fuviane Galdino Moreira

Giuliana Caetano Pimentel

Helena Eilers

Juliana de Paulo

Larissa Douetts

Lua Wagner

Luana Aguiar

Mery Horta

Natalia Nicolich

Tássia Rocha

Thiago Fernandes

Comissão de audiovisual

Cláudia Guedes Cardoso

Flora Pereira Flor

Isis Vieira

Luiz Baltar

Marcio Menasce

Mario Cascardo

Patrícia Francisco

Priscilla Casagrande

Renata Aguiar

Tatiana Del Gadelha

Vitor Martins

Design gráfico

Thiago Fernandes

Anais do XXII Encontro PPGAV/EBA/UFRJ – Arte e memória em tempos de crise**Organizadores**

Fernanda Albertoni

Patricia Corrêa

Thiago Fernandes

Projeto gráfico

Thiago Fernandes

Revisão

Ingrid Vieira

Editora Circuito

Renato Rezende (editor)

A realização do XXII Encontro PPGAV e desta publicação contaram com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Capes (PROEX)

PPGAV PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS (EBA - UFRJ)

eBA ESCOLA DE BELAS ARTES



CIRCUITO

ISBN: 978-65-86974-09-6

CDL



9 786586 974096